

Racek, Jan

## Harantovo dílo literární a hudební

In: Racek, Jan. *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba. III. díl. Část první, Dílo literární a hudební.* Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 41-140

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120996>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



## HARANTOVO DÍLO LITERÁRNÍ A HUDEBNÍ

Jak jsme již v předchozích kapitolách názorně osvětlili, vyzrával Harant jako spisovatel a hudební skladatel již za svého pobytu u inšpruckého dvora (1576—1584), kde se dostal do vyspělého uměleckého prostředí, a pak na pražském dvoře, zvláště v době největšího vzepětí a lesku tohoto velkého středoevropského kulturního centra za vlády císaře Rudolfa II. Tam poznal nejen slavná díla antických literárních klasiků, dále základní literární poznatky pozdního středověku a renesance, ale i díla vědecká z oboru přírodních a duchovních disciplín, jakož i nejslavnější projevy evropské pozdně renesanční hudby.

Harant nebyl jen pozoruhodný skladatel a výkonný hudebník, ale neméně významný spisovatel. Můžeme proto říci, že zaujímá v české pozdně renesanční literatuře důležité místo, i když jeho literární projev, především jeho jazyková a slohová vytríbenost i živost literárního podání, byly nesporně oslabovány intelektuálně učeným obsahem a přístupem k dané skutečnosti, která ho v rušném a dobrodružném životě obklopovala. V Harantově literární tvorbě se snad také nejzřetelněji projevila jeho vědní všestrannost, polyhistoričnost, obsáhlé znalosti české i cizí naukové literatury. V tomto směru byl typickým reprezentantem české pozdně renesanční naukové literatury, často zatížené nevědeckými interpretacemi, pověrami a dohady, což konec konců byl zcela běžný zjev v tehdejší šlechtické společnosti, která se v době Harantově s oblibou zaměstnávala literární činností, ponejvíce cestopisného charakteru. V ní se mohly nejplněji uplatnit povšechné geografické, historické, přírodovědné a jazykové znalosti spolu s popisy vzdálených krajín a dobrodružných příhod, jež byly zase neodmyslitelnou součástí tehdejšího rytířského způsobu života.

O tvůrčí literární činnosti Harantově a jeho spisovatelské pohotovosti svědčí především rozměrné cestopisné dílo, které vydal pod názvem *Putování aneb Cesta z království českého do města Benátek, odtud po moři do Země svaté*. Harantův cestopis, o němž jsem se již zběžně zmínil v druhém díle této monografie, je přímým pramenem nejen k jeho dobrodružným životním událostem, ale především k jeho pozoruhodné literární umělecké tvorbě. Vyšel v Praze roku 1608 u dědiců M. Daniela z Veleslavína (zemř. 18. 10. 1599).<sup>112</sup>

Harant měl na mysli nesporně vědecký charakter svého cestopisu, což lze postřehnout i v jeho pracovní metodě. V tomto spise se projevuje Harant jako humanisticky a polyhistoricky vzdělaný jedinec. Střídají se v něm kaleidoskopicky jednotlivé události dobrodružné cesty, popisy krajín, míst, zvyků, životního stylu i povahového založení obyvatel jednotlivých východních zemí, které za svých cest poznal. Je to v podstatě řetězec drobných monografií, jakýchsi zvykoslovných obrázků východních národů,

kteře jsou skloubeny v jediný celek epickým vyprávěním. Cestopis je nesen poučující didaktičností, proto je také doplněn k názornějšímu ozřejmění slovního popisu četnými obrázky, provedenými v dřevorytu, jimiž Harant vyzdobil svou knihu.<sup>143</sup>

Když Harant přistoupil k sepsání své Cesty, znal již tehdy dobře cestopisy svých českých předchůdců, především litomyšlského krejčího Martina K a b á t n í k a *Cestu z Čech do Jerusaléma a Egypta* (ve vydání z r. 1539) a pražského matematika a hvězdáře Oldřicha P r e f á t a z V l k a n o v a (1523–1565) *Cestu z Prahy do Benátek a odtud potom po moři až do Palestiny* (ve vydání z r. 1563).<sup>144</sup> Je sice pravda, že již v 15. století vzniká v Čechách tradice cestopisných děl, ale Harant si dovedl zachovat namnoze samostatný postoj k látce a nezávislost na svých literárních předlohách.

Ve své Cestě projevil Harant především velkou inteligenci, vzdělání a šetlost. Prokázal to nejen četnými citáty, ale i různými historickými a přírodovědeckými exkursy, znalostí literatury státovědné, politické a zeměpisné. Jeho jazykové znalosti – podle všeho ovládal tehdy již asi sedm cizích jazyků – umožňovaly mu soustavně zužitkovat velké množství cizojazyčné literatury, zvláště dějepisné.<sup>145</sup> Harant proto často cituje antické, italské, španělské a německé spisovatele, jejichž díla měl patrně ve své bohaté zámecké knihovně.<sup>146</sup> Použil téměř 600 spisů a knihu doložil seznamem 563 autorů, jejichž díla znal, z nich excerpoval a čerpal své znalosti. Jeho citace nejsou však vždy přesné, poněvadž citoval pravděpodobně po paměti, ale tím více nás udivuje jeho paměť a sběhllost v používané literatuře. O starověkých dějinách měl velmi nejasné představy. Vůbec v partiích dějepisných jeho kritičnost selhává. I když v nich dovedl shromáždit prameny a literaturu, nepodrobuje je kritickému hodnocení, ani nevyslovuje skepsi, zvláště tam, kde uvádí četné nepravděpodobné legendární příběhy, pověsti nebo mytologická vyprávění. Vše se u něho v těchto partiích nekriticky vzájemně prostupuje. Nikde se nesnaží o srovnávací kritiku pramenů, ani se nepokouší interpretovat po svém, a to i tam, kde se jeho pramenné nebo literární předlohy v názorech naprosto různí. Proto má u něho vrch popisné, nikoli pragmatické vývojové historické sdělení. Odtud s oblibou řadí vedle sebe drobné, žánrové a anekdotické příběhy bez syntetického nebo kritického skloubení. Občas se přece jenom u něho projeví skepse, která je typickým znakem renesančního člověka, zvláště tam, kde popisuje náboženské legendy nebo pověry, což je projevem jeho světového názoru, který patrně později vedl k jeho náboženské konverzi. Didaktický charakter Cesty se jeví především v tom, že usiluje podat souhrn tehdejších znalostí historických, uměleckohistorických, etnografických, zeměpisných a přírodovědeckých, založených a korigovaných jeho autopsií. Zajímá se především o zvykosloví, též o botaniku, zoologii, vodopis, poměry klimatické a horopis. Poměrně dobré jsou jeho antropogeografické postřehy. Ovšem daleko nejlepší úrovně dosahuje ve statích národopisných, v nichž bystře vystihuje životní styl jednotlivých východních národů. Bedlivě si všímá kulturně historických poměrů, lidových zvyků a obyčejů, zajímá se o kroje, náboženské ceremonie, lidovou hudbu, způsob obživy, dále sleduje s živým zaujetím jevy společenské, politické, mravní prostopášnosti a zrůdnosti, soudnictví, zkrátka vše, co je znakem svébytnosti jednotlivých zemí, jimiž prošel.

Menší zájem projevuje o přírodu a dojmové prožitky. Jeho popisy přírody a přírodních úkazů, které byly během cesty mnohdy mohutné a velkolepé, se omezují namnoze na suchý popis nebo pouhé věcné konstatování bez jakéhokoliv emocionálního zanícení nebo estetického hodnocení. Nelze z toho snad usuzovat, jak to činí např. Prášek, že v tomto postoji k přírodě se jeví Harant jako člověk svého století a doby, tedy jako typický renesanční spisovatel. Vždyť renesance již chápala přírodu tímto emocionálním způsobem a měla smysl pro velkolepost přírody. U středověkého člověka byl tento cit pro přírodu již značně vyvinut. V italské krásné literatuře máme v té době přesvědčivé a názorné doklady pro citové přírodní zanícení. I v Čechách najdeme už značně vyvinutý smysl pro přírodní dojmové zážitky. Tak např. zatímco Harantův předchůdce, pražský hvězdář a matematik *Pre fá t z V l k a n o v a* byl člověk s vyvinutým smyslem pro přírodu, přírodní úkazy a pro přímý přírodní prožitek, tu zase rytíř a dvořan Kryštof Harant se projevil ve své *Cestě* spíše jako člověk s rozsáhlým encyklopedickým a polyhistorickým vzděláním více méně racionalistického postoje. Proto je také jeho *Cesta* přetížena spoustou konkrétních encyklopedických znalostí na úkor dojmových zážitků a je zase názornou ukázkou Harantova pozdně renesančního a raně barokního empirismu.

*Cesta* je psána ještě v duchu pozdně renesančního stylu a pojetí látky, a to slohem ne vždy jazykově dosti vytríbeným. Dokonce činí místy dojem, že některé partie knihy byly původně koncipovány a stylizovány latinsky nebo německy a pak teprve přeloženy do češtiny.<sup>117</sup> Odtud jeho neosobní literární styl, který místy zabíhá do těžkopádného, záměrně pateticky stylizovaného biblického jazyka. Jeho spis postrádá českou stylovou jednotnost a ryzost mluvy. Projevuje se v něm nesporně vliv běžné konverzační češtiny. Zůstalo v ní mnoho cizích jazykových prvků jako logický důsledek Harantova polyglotismu. Harant znal nejen mnoho cizích jazyků, ale i mnoho četl v jazyce latinském, německém a italském, což se musilo také projevit v dikci jeho vyprávěcího stylu. Neblahý vliv Harantova polyglotismu je patrný zejména v jeho syntaxi, větné stavbě; používá vazby akusativu s infinitivem apod. Najdeme u něho mnoho cizích výrazů a obrátů, namnoze německé provenience, používá četných archaismů a duálových forem dialektických koncovek. Je zajímavé, že ty partie cestopisu, které byly původně sepsány německy, mají mnohem češtější charakter než ostatní text. Podle všeho byl jejich překlad pořízen někým jiným, tedy nikoli Harantem. Nelze však popřít, že vcelku je *Cesta* psána dobrou a jadrnou češtinou, o čemž svědčí častá bystrá přísloví, úsloví a rčení, jež jsou dokladem Harantova smyslu pro humor, ironii a sarkasmus. Jeví se to také v některých ukázkách překladů cizích básní, zvláště latinských, jejichž překlady mu umožňovala jeho básnická vloha. Cizí přísloví a prúpovědi nejčastěji veršuje ve sdružené rýmovaném osmislabičném verši. Přitom Harantův cestopis nepostrádá metodickou stavbu, logiku a jasné myšlenkové členění, i když je slohově přetížený, mnohomluvný, rozvláčný nebo zase stroze popisný, což je jistě na úkor životnosti podání a jazykové vytríbenosti.<sup>118</sup> Dobový charakter spisu se projevil v tom, že Harant, podobně jako většina tehdejších spisovatelů, vyslovil v předmluvě názor o konci světa: „*Ano, jsouce již při konci věku světa tohoto, i z přirození čím dále tím více pokračenější a mdlejší . . .*“ To a pak také *cesta* Palestinou přivedla ho k ná-

zoru o marnosti a nicotnosti náboženských sporů a válek, o bezpodstatných rozdílech mezi křesťanskými vyznáními a sektami. Tato skepse k náboženským sporům se patrně datovala u Haranta od doby, kdy sloužil v Uhrách, a cesta Palestinou ho přivedla ke kritickému postoji ke katolické církvi, neboť se tu mohl z autopsie přesvědčit o některých negativních vlastnostech církve a jejích služebníků. Možno se proto právem domnívat, že již v době, kdy psal svou Cestu, nahlodávala jeho nitro skepse proti katolické církvi a věrouce, i když z základní koncepce spisu je zřejmé, že byl tehdy ještě věřícím katolíkem. Uvažme, že Harant byl vychován v prostředí pronikavé a důsledné katolické ideologie, a to jak doma, tak za svých studií. Je však sporné, zda by byl schopen již v této době, tedy deset let po svém putování po Svaté zemi, podstupovat pro svou víru i velká fyzická utrpení, jaká prožil za svého pobytu v Jeruzalémě, za cesty na horu Sinai, Oreb, v době četných postů apod.

Jen zcela sporadicky probleskuje v jeho Cestě barokní subjektivismus psychologizující povahy; spíše tu promlouvá v racionalisticky jasné myšlenkové formulaci duch ještě zcela renesanční. Cestopis byl psán na základě skutečně prožitých událostí, odtud je realisticky dokumentární a didakticky poučný. Harant si činil podrobné zápisy na místě svých jednotlivých pobytů. Vedl si dokonce i přesný itinerář. Jeho podrobné popisy krajín, které navštívil, svědčí o tom, že se nespokojil pouze znalostmi knižní literatury, ale že se opíral všude o zkušenosti, které získal z autopsie. I v tomto postupu lze vystopovat jeho zdravě realistické a empirické nazírání, prostoupené ušlechtilým humanismem.<sup>149</sup>

Jsou tu však také některá místa, v nichž se jeví Harant jako člověk pověřivý a nekritický. Než to byl v této době zjev i u lidí znamenitého vzdělání a rozhledu dosti obvyklý a běžný.

Nás bude ovšem zajímat Harantova Cesta především z hlediska hudebního; v ní jsou uloženy Harantovy zájmy a studia umělé a lidové hudební kultury, kterou poznal za svého putování do Svaté země. Nesmíme také zapomenout, že hluboké náboženské dojmy, jež zažil při návštěvě svatých míst, jej inspirovaly k jeho první vokální skladbě, motetu *Qui confidunt in Domino*, jejíž originální zápis je tu také otištěn.

Je však zajímavé a pro Haranta příznačné, že duch tak všestranně hudebně poučený a školený si poměrně málo všímal ve své Cestě hudební kultury, ač měl k tomu mnohdy zcela mimořádnou a znamenitou příležitost.<sup>120</sup> Jak jsme již svrchu uvedli, věnoval Harant větší pozornost krajíně, lidským mravům a zvykům a byl cele zaujat problémy přírodovědeckými, zeměpisnými a náboženskými. Otázkami uměleckohistorickými a hudebními se mohl ovšem nejvíce zabývat za svého dvojího pobytu v Benátkách, kde meškal delší dobu v létě r. 1598 a po druhé v prosinci r. 1599 při návratu ze Svaté země domů, tedy v době, kdy mohl pozorovat zvýšený ruch zimní hudební sezóny této bohaté obchodní metropole mořské republiky. A právě tu v Benátkách si poznamenává jen zcela bezvýznamné a kusé zprávy o tehdejší benátské hudební kultuře, ač musil být zcela nepochybně zaujat jejím mohutným tvůrčím rozvojem, který tehdy vzbuzoval respekt v celém evropském kulturním světě.

Do jakého prostředí hudebněkulturního se dostal tehdy Harant v Benátkách? V době, kdy přišel Harant do Benátek, zastihl benátskou re-

publiku ve vrcholném stadiu jejího kulturního a uměleckého vzepětí. Přišel do Benátek na přelomu století, tedy právě v době, kdy vrcholná renesance vyúsťuje do nové slohové barokní oblasti. Dostal se tu do prostředí, které mu mohlo poskytnout zcela jiné, odlišné, nové a do značné míry průkopnické slohové a tvůrčí podněty, než oblast nizozemské vokální polyfonie, v jejímž ovzduší převážnou měrou vyrůstal jeho skladatelský profil. Tehdy totiž mohl v Benátkách vidět okázalý rozvoj výtvarné kultury. Nedlouho před jeho příchodem byl po více než dvoustaletých stavebních peripetiích dobudován dóžecí palác a tím také dokončena nádherná výzdoba náměstí sv. Marka, ohraničeného nejen malou piazzettou, ale i honosným postranstvím, které tvoří prokuracie a chrám sv. Marka. Benátská umělecká tradice vyvěrala tu z docela jiného slohového základu, než tomu bylo v jiných střediscích tehdejší evropské kultury. Benátská výtvarná škola, která tehdy zahrnovala také hornoitalskou oblast (Milán, Turín, Mantovu, Veronu, Bergamo a Bolognu), se vyznačovala v 16. století v malířství, plastice a architektuře (polychromní fasády) intenzivním barevným cítěním a typickými projevy tzv. výtvarného manýrismu. Severní Itálie měla mnohem blíže ke kolorismu než např. Itálie střední (Florence), kde byl pěstován kresebný linearismus. Benáťané již odedávna pěstovali s oblibou barevně prostorový iluzionismus. V Benátkách našel kolorismus velmi příznivou půdu k svému rozvoji. Celé krajinné prostředí (jedinečné světelné efekty, způsobené benátským podnebím a mořem, zvláště hýřivě barevné západy slunce), jmenovitě odedávňý styk s Orientem, což možno především stopovat na exotickém koloritu bohaté mosaikové výzdoby benátských kostelů, doslova vypěstovaly toto základní slohové cítění benátské školy. V Benátkách se soustřeďoval pestrý mezinárodní svět, kde se obchodovalo i s drahocennými, bohatě barevnými koberci, mramory a šperky, které sem byly dováženy po lodích z Orientu. Tato barevná směsice bohatého obchodního města byla nevyčerpatelným inspiračním zdrojem benátských umělců. Žijí tu nejslavnější mistři benátského manýrismu a protobaroku – Tizian, Tintoretto, Andrea Schiavone, Jacopo da Ponte, Paolo Veronese a Federigo Barocci, kteří zahajují velkou éru italského barokního kolorismu.<sup>121</sup>

I v hudbě nalzáme na benátské půdě uvědomělé využití uměleckých možností hudebního kolorismu, jež vzniklo z kontrapozice a míšení zvukových barev, podmíněných bohatou modulační vazbou, chromatikou a odvažnou harmonií.<sup>122</sup> Když přišel Harant do Benátek, mělo toto město za sebou staletou předchozí hudební tradici. Již r. 1491 byla založena při chrámu sv. Marka vokálně nástrojová kapela. Možno dokonce říci, že skladatelský sloh benátské školy vyrostl v podstatě z hudební praxe kostela sv. Marka. Tuto skutečnost můžeme názorně sledovat především v tvorbě slavného benátského kapelníka, Nizozemce Adriana Willaerta (nar. mezi 1480–1490, zemř. 1562) a v tvorbě Andrea Gabrieliho (nar. kolem roku 1510, zemř. 1586) a jeho synovce Giovanni Gabrieliho (1557–1613). Willaert byl zakladatelem a tvůrcem benátské vícesborové skladebné techniky, především sborových děl pro dvě hlasové skupiny, což zcela ústrojně vyplynulo z architektonického rozvrhu chrámu sv. Marka, který měl dvě postranní kůrové galerie s dvěma varhanami. Willaert se stal reprezentantem benátské koloristické školy. Jeho následovníci, především oba Gabrieliové, slohově i technicky ještě umocňují všechny skladebně

tvárné prostředky, k nimž dospěl Willaert. V benátské hudební škole nastává značný rozvoj chromatického cítění proti jednostrannému kontrapunktickému slohu nizozemské školy, což se projevilo ve vyspělém harmonickém cítění převážně akordické struktury. Tato zvuková mnohobarevnost skladeb benátských autorů tvoří významný protějšek k slavným mistrům benátského výtvarného kolorismu. V benátské hudební škole této doby se projevuje vedle smyslu pro architektonickou plastiku též významné úsilí o dramatický hudební sloh. Zdůraznění chromatiky a harmonické živlu směřovalo k monumentalitě a k dramatizaci dané textové předlohy. Benátky se staly jedním z nejdůležitějších středisek vývoje evropského operního a oratorního útvaru (Monteverdi, Cavalli, Cesti, Pallavicino a Legrenzi). V Benátkách však došlo tehdy ještě k mnohem důležitější události, která měla značný vývojový dosah: k formové krystalizaci kantátového útvaru z jednoduchého typu madrigalového a doprovázené monodie. V benátské škole byly tudíž dány pevné základy k pozdějšímu baroknímu hudebnímu cítění, neboť zde musíme hledat zárodky, z nichž se vyvinuly dvě největší formy barokní hudby: opera a oratorium.

Je nepochybné, že vnímavý duch Harantův dovedl jistě pozorně sledovat hudební dění v Benátkách a že leccos ze slohových projevů benátské hudební školy se dostalo do jeho vokálně polyfonního stylu jako prvek, který dovedl obohatit jeho jednostrannou skladebnou orientaci. Udivuje dnešního čtenáře Harantovy Cesty, že o této bohaté benátské hudební kultuře najdeme v této knize jen zcela fragmentární zmínky, i když se dá logicky předpokládat, že Harant byl v Benátkách přímo obklopen touto bohatou hudební kulturou. Naproti tomu zřejmě Haranta zaujala benátská reprodukční praxe, zvláště vrcholný kult dvojsborové willaertovské tradice. Když Harant popisuje ve své Cestě vnitřek kostela sv. Marka v Benátkách, neopomene se zmínit o tamní chrámové hudbě:

*„Proti oltáři jsou dvě pavlače, na jedné zpěváci, na druhé diakon evangelium v jistý čas zpívají. Jsou také v témž kostele dvoje varhany proti sobě, tu obyčejně na oboje hrávají, že jedny po druhých alternativně jdou.“*<sup>123</sup> Velmi podrobně popisuje slavnostní obřad volby a korunovace benátského dóžete, při které nemalou funkci měla také hudba. Při tomto obřadu zvláště upoutaly jeho pozornost *„trouby stříbrné přes dva lokty zdjly, jimiž před ním (rozuměj dóžetem, pozn. J. R.) troubí.“*<sup>124</sup> Neopomene se rovněž zmínit o účasti hudby při slavnosti a obřadu zasnub moře v Benátkách a o hudbě, kterou provozují komedianti a harlekýni na benátských ulicích a náměstích.<sup>125</sup> Před odjezdem z Benátek byl Harant přítomen ve Ferrare „zpěvavé“ mše, kterou sloužil sám papež Kliment VIII.<sup>126</sup> Rovněž na jednom z jónských ostrovů jména Zakynthos (italsky Zante) vyslechl Harant zpívanou mši.<sup>127</sup>

Mnohem častější jsou zmínky o hudbě tam, kde se Harant sám, zpravidla zpěvem, zúčastňuje hudebních projevů, a to ať na lodi nebo na četných poutních místech Svaté země.<sup>128</sup> Tak např. zajímavě popisuje zpěv na lodi, kterou se poutníci plavili do Jaffy:

*„Když večer přišel, kázal patron na zvonec, kterýž na návi visel, zazvoniti, a nás na jeden plac svolati; to když se stalo, scrivan aneb písař začal letanii zpívati a my všickni po něm; potom sám některé hymny a modlitby jako jiný kněz (neb jsme na návi žádného neměli) zpíval, a my*



*Amen doříkali, až jsme naposledy jedním zvukem Ava Maria zpívali, a zase se rozeřli.*<sup>129</sup>

Z jednotlivých poznámek o zpěvu v Cestě lze usuzovat, že Harant byl dobrý, technicky zdatně školený zpěvák, což by nasvědčovalo tomu, že základy k této pěvecké praxi nabyl v inšprucké škole. Harant se např. zúčastnil zpěvu nešpor v klášteře Maří Magdalény na Krétě spolu s bosáky, dokonce v pětilasé polyfonii, jak píše: „... a začavše zpívati figurata quinque vocum, Magnificat, i mne povolali, abych pomáhal, jakož pak i Esurientes trium vocum se dvěma jinými jsem vyzpíval“.<sup>130</sup> Při popisu života a zvyků na Krétě Harant píše, že „mládež všudy muzice učili a při ní, místo textu, práva k učení dávali tak, že se z kratochvíle, kdy co zazpívati chtěli, právům naučili a přirození k nim velmi náchylné spůsobili.“<sup>131</sup> Na Krétě také se zájmem sledoval pohřební obřady, jmenovitě ženy plačky. Slyšel tu „jistou a k tomu vycvičenou ženu hlasu zvučného“. Tuto „za peníze najmou, kteráž jistý zpěv s pláčem začíná i po jiných vydržuje, tím nebožtíka život od mladosti až do skonání jeho vypravují a vychvalují.“<sup>132</sup>

Velmi vydatně se zúčastňoval Harant nábožných zpěvů při návštěvě svatých míst v Palestině. V Jeruzalémě v klášteře sv. Salvatora zpíval s poutníky *Te Deum laudamus*, completorium (kompletář), poslední část církevních hodinek a litanii.<sup>133</sup> Často prozpěvoval s ostatními poutníky a kněžími hymny, antifony a magnificat, též celou latinskou zpívanou mši nebo její části.<sup>134</sup> Tak např. píše, že v kapli blahoslavené P. Marie v Jeruzalémě „začali jsme zpívati hymnum notou a textem teď položeným, až jsme jej vyzpívali.“<sup>135</sup>



E - a fra - tres cha - ris - si - mi, Chri - sti mor - tis My - ste - ri - a ca - na - mus et  
 ve - sti - gi - a; se - quam ur - cor de - fle - bi - - ll.

- |  |   |
|--|---|
| <p>2. <i>Qui poenam primi criminis<br/>Delet vigore sanguinis,<br/>Hunc ad columnam acriter<br/>Caedit Pilatus pessime.</i></p> <p>4. <i>Cur tu Columna solvere<br/>Tunc noluisti Dominum,<br/>Cum te crudeles milites<br/>Rigassent eius sanguine?</i></p> <p>6. <i>Iam orans fudit sanguinem,<br/>qui potuit sufficere:<br/>Nam gutta huius sanguinis<br/>Thesaurus fuit omnium.</i></p> | <p>3. <i>Cur sic, o crudelissime,<br/>Flagellis eum percutis,<br/>A quo vitam acceperas,<br/>Vitam conaris rapere?</i></p> <p>5. <i>Cur non fregisti illico,<br/>Tunc te Columna impia,<br/>Dolore Christi nimio,<br/>Flagellis tantis languidi?</i></p> <p>7. <i>Nos ergo, qui diligimus,<br/>Hunc flagellatum Dominum<br/>Rogamus, ut criminibus<br/>Suis ignoscat meritis.</i></p> |
|--|---|

8. *Gloria Tibi, Domine,  
Pro tanto fuso sanguine,  
Et alaparum copia,  
Vultu sacro rigida.  
A m e n.*

Pak odešli „do vězení Krista pána, zpívající hymnum prvnější melodii, těmito slovy: *Qui lucem dedit patribus etc.*“<sup>136</sup> Kostel Božího hrobu srovnává Harant s pražským dómem a zmiňuje se též o císařských varhanách.<sup>137</sup> Na místě, kde byl metán los o roucho Kristovo, zpívali podle Harantových slov hymnus

*„Canamus modo canticum  
Ad salvatoris gloriam etc.“*

Pak šli dále „k místu, kde kříž svatý nalezen byl, a začali jsme zpívati hymnum

*Ad Crucis locum pergere  
Debemus, et hanc quaerere . . .“*<sup>138</sup>

U kaple sv. Heleny zpívali opět hymnus

*„Hunc Helennae suffragia  
Quaeramus primum laudibus . . .“*

Potom vyšli jsme z té kaply zas oznámenými schody nahoru do velikého kostela a začali jsme zpívati hymnum

*Christi iam improperia,  
Quae tulit et ludibria  
Canamus etc.“*

Odtud odešli do kaple posměchů, jak vypráví Harant: „Z té kaply, jdouc dále, zpívati jsme začali hymnum

*Ad montem nunc Calvariae  
Pergamus cunctis laudibus etc.“*<sup>139</sup>

Na místě, kde byl Kristus ukřižován, zpívali:

*„O, amor desiderii,  
Nostrae salutis pretium etc.“*<sup>140</sup>

„Z kaply hory Calvarie šli jsme zase po schodech 18. stupňův dolů do kostela, k místu, ubi Christus fuit unctus, kde Kristus Pán mazán byl po smrti, a začali jsme hymnum zpívati:

*Ad Jesum modo ungere  
Devotionis oleo  
Pergamus omnes fervide etc.“*<sup>141</sup>

*„Po dokonání tu zpěvův povinných šli jsme dál ad gloriosum Christi sepulchrum, to jest k hrobu Božímu, zpívající hymnum*

*Ad locum iam sanctissimum  
Sepulchri Christi corporis  
Eamus totis mentibus etc.“<sup>142</sup>*

*„Vyzpívavše v přední kapličce hrobu Božího, klečíc na kolenou, hymnum s antifonou, vyšli jsme odtud k místu, ubi Christus apparuit Magdalene in forma hortulani, to jest, kdež se Kristus Pán Magdaléně v způsobu zahradníka ukázati ráčil, a začali zpívati:*

*De Magdalena fervida  
Quaeramus nunc, quid viderat etc.“<sup>143</sup>*

*„Odtud šli jsme dále k kaple Virginis Mariae, panny Marie, a tuto poslední hymnum zpívali:*

*Regina mundi coelique,  
Laetare super sidera etc.“<sup>144</sup>*

Navštívili také hrob P. Marie, který je umístěn v malé kapličce: *„My tehdy bosýma nohama,“* píše Harant, *„do té kapličky všedše, zpívali jsme hlasitě Magnificat, a po dozpívání klekše na kolena, modlitby některé říkali, až naposledy letanii jsme vyzpívali.“<sup>145</sup>*

Také za svého pobytu v Betlémě se Harant zúčastňoval obřadů a při nich spolu s ostatními poutníky se podílel na duchovních zpěvech. Tak např. opouštějice betlémský kostel začali zpívat hymnus *„touž notou, jak jsme zpívati v kostele hrobu Božího, v těchto slovích:*

*Nunc ad praesepe Domini sacratum  
Pergamus omnes offerentes Deo etc.“<sup>146</sup>*

Odpoledne naslouchal Harant chorálnímu zpěvu františkánů při nešporách: *„Okolo dvou hodin po poledni někteří z nás poutníkův zpovídali se guardianovi betlémskému, dole v kaple sv. Jeronýma, z kteréžto jsme vyšli do kaply Sv. Panny Kateřiny a guardian s jinými mnichy začal zpívati nešpor, po nešpoře všickni jsme zuli obuv a vzali po svíci rozsvícené, a touž jako předešle cestou jsme šli do kaply, v které se Kristus Pán naroditi ráčil: a tu guardian začal Magnificat anima mea Dominum etc., totiž Velebí Duše má Hospodina etc. až do konce zpívati, a my po něm, až došedše do kaply před oltář, tu jsme klekli.“<sup>147</sup>* U hrobu božího zpívali spolu s guardianem a mnichy kompletář, hymnu, latinskou mši a Te Deum laudamus.<sup>148</sup> Harant se nespokojil pouze zpěvem v chrámových prostorách a na svatých místech, která navštívil, ale často se zúčastňoval zpěvu i na lodi nebo za svého pobytu v kláštorech. Tak např. v poutnické společnosti provázal na cestě z Benátek do Egypta Černína i Haranta jakýsi prohnáný Nizozemec Lampert, který byl velmi veselý.<sup>149</sup> Když se napil vína, *„po té rozličné písni v svém nyderlandském jazyku pobožné i svět-*

ské zpíval, podle přísloví: *l'acqua fa male, il vin fa cantare. Víno vzbu-  
zuje k zpěvu a voda k hněvu, čehož tehdy také neobmeškal, jakž jsme  
svíčku zhasili a se utišili, dal se nám do zpívání hlasem, a my se mu zticha  
smáli, poslouchajice ho.*<sup>150</sup> V klášteře se Harant spolu s mnichy oddával  
zpěvu a hudbě. Prozpěvoval s nimi „*všelijaké pěkné mutety a kusy 4. i 5.  
vocum.*“<sup>151</sup> Je to svědectví nejen o jeho opravdové lásce k hudebnímu,  
zvláště vokálnímu umění, vnitřní potřebě a nutkání činně se hudebně  
projevovat, ale znovu je to doklad, jak byl Harant důkladně školen v umění  
pěveckém.

Z některých poznámek, které uložil Harant do prvního dílu své Cesty,  
poznáváme, že se zajímal také o hudební dějiny. Zvláště byl dobře obe-  
známen s pověstmi a mytologickými zprávami o hudbě antických spi-  
sovatelů. Zmiňuje se např. o antické pověsti o řeckém básníku a hudeb-  
níku Arionovi, který pocházel z Methymny a žil kolem roku 600 st. l. na  
ostrově Lesbu a který podle všeho náležel ke kitharódům školy Terpan-  
drovy. Harant hovoří o Arionově hře na harfu a popisuje stručně obsah  
mytické pověsti, která vypráví o Arionově mořské příhodě s delfiny.<sup>152</sup>  
Zná také arabské hudební pověsti, dotýká se hudebních pověstí z Kréty,  
pozoruje na Krétě mladé hudebníky a zmiňuje se o jejich hudebním  
školení podle zpráv Claudia Aeliana, zvaného Sophistes, proslulého říms-  
ského dějepisce a sofisty.<sup>153</sup> Harant cituje Aelianovo dílo *De variis histo-  
riis* (lib. 2. Athen. lib. 14. c. 11.).<sup>154</sup> Také v druhém dílu Harantovy  
Cesty najdeme několik zajímavých zmínek o hudbě a hudebním folklóru  
orientálních národů. Za svého pobytu v Kairu slychal Harant často turec-  
kou a arabskou hudbu. Ta se mu zřejmě nelíbila, neboť o ní žertovně vy-  
práví, že zněla „*jakoby svině pískala a osel bubnoval*“.<sup>155</sup> V Kairu slyšel  
hru jednoho muže, který v čele průvodu vojenských verbířů „*na malý  
buben jednou rukou bubnoval, druhou drže píšťalku v ústech, pískal.*“<sup>156</sup>  
Zajímavým způsobem popisuje tureckou hudbu, která zněla v průvodu,  
v němž byl veden ulicemi Kairu mladý vznešený Turek k obřizce. V tomto  
průvodu jelo dosti „*rozličných muzikantův, trubačův, bubeníkův, písačův,  
gajdařův a jiných muzik,*“ pak „*za těmi jelo mnoho žen na pěkných a ná-  
kladně obestřených mezcích aneb oslích, kteréž divně křičíce zpívaly, ne-  
jináč než jakoby jazyků neměly a skrze samý chřtán se nadíraly velmi  
nelibým hlasem.*“<sup>157</sup> Velmi podrobně popisuje Harant např. způsob zpěvu  
a hry na píšťaly, které provozují Arabové při pochodu v karavanních prů-  
vodech na poušti. Harant píše, že mouřenín, který vedl velbloudí karavany  
na poušti, „*po té dal se v zpívání, a to z obyčeje starodávního, o kterémžto  
někteří píší, že to činí Arabové, aby velbloudům tím ochotnější chůzi činili,  
a že vedlé zpěvu, jak kdo rychle aneb nespěšně zpívá, velbloudy vycvičené  
mají, že tak spěšně aneb nespěšně kráčeji . . . Ale náš (rozuměj mouřenín,  
pozn. J. R.) za časté oběma konci píšťaly pouštěl: cantava da due parte,  
jakoby záby kukaly.*“<sup>158</sup>

Velmi cenné a zajímavé jsou popisy hudebních zvyků, které zjišťuje  
Harant u mohamedánů při poutní cestě do Mekky a Mediny. Opírá se tu  
také o zprávy, které nalezl v knize o tureckém národu od Johanna Leven-  
clavia.<sup>159</sup> Harant se stručně zmiňuje zvláště o hudebních nástrojích, trubení,  
zpěvu, arabských zpěvácích a hudebnících.<sup>160</sup> Mezi jiným popisuje také  
způsoby a obyčeje při pochodu poutníků (karavany), při čemž „*osm muzi-*

*kářův, kteříž violy v rukou nosí a bez přestání pískají až do času odpočívání“ a „...jednotejně některé zpěvy a písně prozpěvují ku poctivosti pro-roka Mohameda.“<sup>161</sup> Jakmile se karavana poutníků dostane k hoře Odpust-ků, pak poutníci „v orduňku tříhranném obkličí aneb obsáhnou tu horu v prostřed mezi sebou, a tu celou noc neslyší se nic jiného než veliké i ruční střelby vystřelování, uměle spravených ohnivých mustrů a tisíc násobných kusův podlé všelijakých zpěvův, muzického pískání, hluků a veselé slav-nosti.“<sup>162</sup>*

Zvýšenou pozornost věnuje Harant ve své Cestě zprávám o domněle hudbě křesťanů doby antické za vlády římského císaře Maxentia (zemř. r. 312), syna Maximiana Herculia.<sup>163</sup> Sleduje řeckou liturgickou hudbu v klášteře sv. Kateřiny pod horou Sinai, kde slyšel zpěv řeckých kněží, tzv. „caloierů“ (snad kaliereů),<sup>164</sup> o kterých již v prvním díle své Cesty praví, že „zpěvův figurálních a vedlé muziky na hlasy neužívají a neumějí, ale jak kdo může a navykl, tak zpívá.“<sup>165</sup> Nicméně Harant nebyl nadšen figu-rálním zpěvem, zvláště tehdy, když srovnával liturgii ve svém domově s lokální liturgií těch míst, po kterých se ubíral za své pouti po Svaté zemi.

K závěru je třeba ještě uvést, že Harant se dotýká také indické hudby, když popisuje rituální pohřby Indů žehem na hranicích „při velikém zvuku muziky“.<sup>166</sup> V kapitole o Egypťanech a jejich obecném vzdělávání neopomene zdůraznit, že „v mnohých zvláštních uměních přední původové byli, jako muziky, geometriae, hvězdářství, arithmetiky a tejných zapově-děných umění, čarů a pověr.“<sup>167</sup> Konečně uveďme ještě Harantův popis mohamedánských zvykoslovných obřadů při turecké svatbě, kde rovněž zaznívají taneční zpěvy a taneční hudba.<sup>168</sup> Tyto partie druhého dílu Cesty přinášejí velmi cenný studijní materiál k etnografii a folkloristice východ-ních zemí a etnomusikolog tu najde několik zajímavých poznatků z oboru hudebního folklóru a hudební etnologie. Harantův hudební folkloristický a etnologický zájem je v souladu s celou myšlenkovou koncepcí jeho Cesty a s její základní informativní povahou, neboť Harant projevoval speciální zájem o problémy etnograficko-folkloristické, jak na to již poukázal Dušan Trávníček ve svrchu citované studii.

Tím jsme vyčerpali všechny významnější zmínky o hudbě, které Harant učinil ve své Cestě. Škoda, že většina z nich jsou pouhým statickým kon-statováním bez jakéhokoliv autorova hodnotícího postoje. I když jsou velmi fragmentární, nesoustavné a někdy až příliš kusé, přece jsou dalším dok-ladem o Harantových nevšedních hudebních zájmech a jeho předchozím hudebním školení.

V době, kdy se Harant zabýval sepisováním své Cesty na zámku Pecce a za svého pobytu u císařského dvora v Praze, skládal také latinské verše, které se, bohužel, nedochovaly. Byly rozšířeny pouze v opisech mezi nej-bližšími Harantovými přáteli. Harant byl znám jako člověk jemného umě-leckého vkusu, jako znalec klasické antické literatury a poučený poly-histor; byl mecenášem umělců, studující mládeže a dobrodincem chudých.

O tehdejší Harantově proslulosti svědčí i to, že četní spisovatelé a básníci mu věnovali svá díla a psali na něho epigramy. Tak např. Elias Nysselus věnoval Harantovi spis *Tropaeum Christi resurgentis („bárono Ch. Haranta à Polzic dedicatum“)*.<sup>169</sup> V tomto díle nazývá Nysselus Haranta podporou upadající středověké latinské literatury.

Jak velmi byl Harant v době svého života vážen, o tom svědčí skutečnost, že měšťan a knihtiskař Starého Města Pražského Jonata Bohutský věnoval Kryštofu Harantovi a Vilému Slavatovi z Chlumu a Košumberka druhé vydání Veleslavínova spisu *Politia historica* (Praha 1606). Z věnovacího připsu Bohutského se dovidáme o významném postavení Harantově u pražského dvora a o jeho proslulosti v hudebním umění nejen doma, ale i za hranicemi vlasti. Bohutský tu mimo jiné praví: „*při těch všech slavných Vaší Milosti prácech netoliko artes aneb umění literní exotericas, ale i acromaticas, z nichž obzvláště Musicam vocalem a instrumentalem, pomínouti jste neráčili*“. Dále tu čteme: „*... jaké umění, jaká vtipu ostrost jazyka, rychlé přelamování na papíře vypsati a tolik rozdílných hlasů v jednosvorný zvuk a štymování vésti, a to všecko tak složené v jistých znameních patrně a světle před oči postaviti: tak že jako se ví, co obyčejnými literami se píše, jak by se čísti a vysloviti mělo: tak z těch znamení souditi se může, kde by se hlasu povýšiti nebo ponížiti, zase kdy by se pozastaviti nebo rychleji zpívati mělo. Toho tedy řídkým z gruntu známého umění muzického, jakým milovníkem býti ráčíte, skutkové nemáš v komposicích Vaší milosti to netoliko zde při J. M. C. kapele, ale i při jiných jich milosti arciknížat a knížat říšských dvořích rozhlášují a ukazují. Tak, že ráčívše býti v Alexandrii, městě egyptském, kdež nad jiné země všech časův muzika vzácná byla, podle svědectví Athenaea lib. 4. cap. 24. Nulli magis periti sunt artis musicae, quam Alexandrini &c: vidi se, jako byste všecku jich chválu a umění s sebou do Patriae převésti, a novou Alexandrii při dvoře J. M. C. Vaší milosti vzáctným příkladem a jedrováním téhož umění založiti ráčili.*“<sup>170</sup>

V prvním vydání Harantovy Cesty (1608) a v její německé edici (1678) najdeme epigramy, oslavné básně a sonety na Haranta a jeho literární i hudební dílo od tehdejších českých humanistických básníků. Poeta laureatus Jiří Carolides z Karlsperku oslavuje tu Haranta dvěma epigramy, v nichž vyzvedá mimo jiné také Harantovo skladatelské umění.<sup>171</sup> Oba epigramy přetiskují v plném znění:

Epigramma De Insignibus et studiis Generosi Baroni ac Domini, D. Christophori Harant de Polzicz & Bezdruczic &c. S. C. M. Consiliarij & Cubicularij.

*Gallus, Harantae gentis decus exprimit Ales,  
 Prae reliquis uno in nomine CHRISTOPHORI.  
 Dux generis Gallus, canere & pugnare peritus  
 Tempora definit voce vigilque cubat:  
 Nocturnos abigit lemures vanosque timores,  
 Vastaque in angustum corda Leonis agit.  
 Sic & Harantaeus, dum servit adestque RUDOLPHO,  
 (Quo melior nullus, Caesare Caesar erat)  
 Militat & Vigilat, consultaque fana ministrat,  
 Toto metus nullum nôvit ut Aula locum.  
 Quod superest, laetis dat tempus amabile Musis,  
 Dulce melos sacris provenit unde Choris,  
 Cantica miramur, paucis imitanda, Melodi,  
 Quae Baro Marte potens, nobilis arte facit.*

M. Georg Carolus à Carlsperga, P. C.

*Nostra dedit multos, pluresque vetustior aetas,  
Quae veniet totidem forsitan illa dabit,  
Qui seu lucra avidi, seu vani vana sequuti  
Vota, alia ex aliis dedit a nominibus,  
Regna Palaestinae Solimaeaque templa petebant  
Pressuri illoto limina sancta pede;  
Nil minus interea, quam vota implere parati,  
Ceptum confectum dummodo constet iter.  
Incolumes patria exhibant opibusque potentes,  
Omnibus exhausti vix rediere bonis.  
Hinc abiere DEUM divinaque sacra professi,  
Inde sui compos vix retulere caput.  
At tua longe alium posuit sententia finem,  
Eóds peteres quum patrio orbe plagas,  
Stirpis Harantaeae dux, gentis ocelle Bohemae,  
Christophoro, et melici fama decusque chori.  
Teutonus emensus, Latium, Hesperiamque cadentem,  
Vidisti quidquid Turcica sceptrum premunt:  
Christi Hominis cunas, Urbem, templa atque Sepulchrum  
Sanctorum pedibus et loca trita Patrum.  
Nec vidisti oculis tantum pede tacta manuque,  
Cognita sed fidis singula codicibus  
Commendata redux popularibus illa tulisti,  
Quae videant caeci lecta, sciantque rudes.  
Atque via hac animus, doctrinaque crevit et usus  
Et mansuetudo pulchra fidesque tibi.  
Plura libens taceo: pro me Liber iste loquetur,  
Ac veri, Tellus ni ruat, Autor erit.*

M. Georg Carolus à Carlsperga, Poeta Caesareus.

Další latinský epigram na Haranta uveřejnil v Cestě z roku 1608 teolog a básník Jiří Bartholdus Pontanus z Braitenberku. V něm vysoce a nadneseně oceňuje Harantovu rytířskou statečnost a jeho odvážnou pouť do Svaté země.<sup>172</sup> Epigram J. Bartholda Pontana zní takto:

Epigramma Ad Authorem Libri.

*Flos patriae, gentisque, tuae terraeque Bohemae,  
Christophore vivas, numinis ardor, Harant.  
Pos varios casus, tempestatumque procellas  
Celsior efflores: ipse pericla premis  
Nec mare, nec venti, nec te mala Corporis angunt,  
Non hostis rabies, non fera corda virum.  
Hinc tua consurgit magnarum gloria rerum  
Virtus et pietas atque animosa fides.*

*Ecce tuus fructus Solimae Synaique probatus,  
 Unde Dei es miles, atque creatus eques.  
 Non ego perpressos varios magnosque labores  
 Commemoro, liber hic singula rite docet.  
 Dignus es affectu patriae, magnique Rudolphi  
 Officijs, qui nunc rite Monarcha regit,  
 Dignus ut aeternum vivant tua nomina terris,  
 Atque alios socios haec monumenta trahant.  
 Haec tua nobilitas, non illa parentibus orta,  
 Hinc tibi Christophoro gloria semper Harant.  
 Hinc o Christophore nomenque, omenque mereris  
 Et tibi pro meritis lausque, decusque manet.  
 Portasti Christum Solyman ad Synai juga celsa,  
 Christum corde geris, corpore Signa Crucis.  
 Gratia, quae Christi duxit, teque inde reduxit,  
 Haec tibi sit semper gratia, vita, salus.*

G. B. Pontanus à Braitenberk &c. P. L.

Také císařský komorník a osobní lékař Rudolfa II. Godefridus Steeghius v básni, rovněž k prvnímu vydání Cesty, mluví neobyčejně květnatě o osobních vlastnostech Harantových a oceňuje jeho skladatelskou a hudebně reprodukční činnost.<sup>173</sup> Obsah básně Steeghiovy zní v doslovném přepise takto:

*Comendatio Authoris cum Felici Imprecatione.*

*Materiam scripto dignam dum quaerit Homerus,  
 Eligit errantem post captae tempora Trojae,  
 Quem varie terra atque mare exercebat, Ulysem.  
 Hunc si servasset bona fors in tempora nostra,  
 Non ea coxisset jam sollicitudo Poetam.  
 Est Baro Christophorus longe anteferendus Ulyssi  
 Harant, de claro Polzicz genere atque Bezdruzicz.  
 Hic hominum mores multorum vidit et urbes,  
 Idem hominum mores pariter describit et urbes.  
 Nunquam Circaea demens aut ebrius arte,  
 Sed Solymae loca sacra pie semper meditando,  
 Dogmata sanctorum est Patrum veneranda secutus.  
 Commotus Zelo magni ausus, tempore iniquo,  
 Turcici in extremo belli fervore, peregit  
 Hocce iter, in majore suae discrimine vitae.  
 Tutelae Domini fesus, sese hostibus ipse  
 Objecit Turcis, turmis praedonum, Arabumque.  
 Quae quia sunt docte descripta volumine toto,  
 Non hic ornari verbis, repetitive necese est.  
 Tu rogo tantorum socius, Czernine, laborum  
 Dic mihi quae socio sunt digna encomia laudum?*



*Nemo exercitiis facile hunc exaequet honestis.  
 A vitijs pauci tam longa lance recedant.  
 Si Villanellas, dulci modulamine, musas  
 Componit, voce atque manu cantatque sonatque,  
 Orpheum superat: certet contra Hectorem in armis.  
 Nec quisquam saltu, seu cursu vincere possit.  
 Nemo ita figat Apros: par cervis retia tendat:  
 Certet equis, Canibusque: haud tanto robore follem  
 Projiciat, parvamque pilam simili trahat astu.  
 Atque haec summa quidem, quae sola modestia vincit.  
 O quantas corpus natura coegit in unum  
 Virtutum dotes? rarus leo solus in orbe es.  
 Delectus merito juvenesque senesque tot inter  
 Pocula qui summo tradas libanda Monarchae.  
 Dum feret illa dies, quae tandem corporis hujus  
 Jus habet, ut certi spacium tibi finiat aevi;  
 Opto Deum videas, cujus vestigia tantis  
 Visisti impensis, sudore, labore, periculis.  
 In terris semper tua laus et scripta manebunt.  
 Teque decus patriae dehinc tota Bohemia dicet,  
 Gaudebisque absens hoc posteritatis honore.*

Godefridus Steeghius, S. C. M. Med. Cubicularius.

Konečně Mikuláš Libenec (Libanec, Liebenetz), zvaný Maršík, napsal v Cestě k počtě Harantově český sonet, v němž literárně neumělou formou rovněž oceňuje jeho osobní statečnost a literární proslulost slovy:<sup>176</sup>

*Divné jsme věci čítali,  
 jichž nám mnozí mnoho psali.  
 Ještě však těch neviděli,  
 o něž se teď s námi dělí  
 Kryštof Harant Pán vznešený,  
 nábožnosti následovný:  
 On chtěl vidět Svatou zemi,  
 rozličné projel krajiny,  
 kdež svého života k vůli  
 ne všudy míval pohodlí  
 než na cestách časté sloty,  
 na moři pak kruté psoty:*

*Mezitím mnohá bezpráví  
 až i škodu na svém zdraví  
 od barbarské lité zběři,  
 čehož mu každý uvěří:  
 A veda tak snažnou práci,  
 co jest spatřil, slyšel věci,  
 ty své vlasti v české řeči  
 vypisuje se vší péčí:  
 Těch tedy vypravování  
 při MI bez odporování,  
 ob LIB práci, kdo čteš věrný,  
 GINAK bylby čtenář MARný.*

Mik. Libenec, jinak Maršík.<sup>176</sup>

Ještě je třeba se zmínit, že Martin Aquila věnoval Harantovi svou bakalářskou disputaci *Oratio continens constitutionem legis et regis* (Praha 1615) z vděčnosti za podporu, kterou mu poskytoval Harant spolu s Oldřichem z Gerštorfu a se Zikmundem Matějem Vencelíkem z Vrchovišť po dobu jeho studií.<sup>176</sup>

Ze všech tu citovaných dedikací je zřejmé, jak byl Harant oceňován a

vážen svými současníky. Ovšem tyto nadšené chvalořeči musíme chápat nanejvýš kriticky, poněvadž byly psány lidmi, kteří byli na pražském hradě na Harantovi závislí, nebo těmi, jimž se stal Harant štědrým mecenářem, jak tomu bylo např. u Martina Aquily.

Konečně nám ještě zbývá podrobně pojednat o Harantově skladatelské činnosti, především o jeho dochovaných skladbách.<sup>177</sup> Jsme přesvědčeni, že vše to, co se dochovalo ze skladatelské činnosti Harantovy, je pouhým zlomkem toho, co tento skladatel vytvořil. Skladatelský odkaz Kryštofa Haranta je nevelký. Je to především šestihlasé moteto *Qui confidunt in Domino*, pětihlasé moteto *Maria Kron*, *Missa quinis vocibus* a fragmenty altových hlasů duchovních zpěvů, které se dochovaly v rukopisném sborníku Národního muzea v Praze.

Dříve než přistoupíme k popisu a rozboru Harantových skladeb, je třeba, abychom se stručně zmínili o tom, jaký byl stav motetové a mešní skladby a její technické i formální struktury před vznikem Harantových skladeb tohoto druhu. O tomto problému jsem hovořil již v prvním díle své harantovské monografie.<sup>178</sup> Vylíčil jsem tam nejen stručnou historii a vývoj obou těchto duchovních forem vokálně polyfonických skladeb, moteta a mše, ale zároveň jsem se pokusil je uvést do vývojového kontextu s tehdejší evropskou hudbou 16. století. Nyní si ještě ve stručném přehledu připomeňme několik dat k historii motetové a mešní formy ve vztahu k české motetové a mešní produkci 16. století.

Moteto, které bylo v českých zemích 15. a 16. století nazýváno také *mutet*,<sup>179</sup> zhudebňuje biblické, zvláště žalmové texty ve volném kontrapunktickém kompozičním stylu s převahou imitace. Je to starobylá forma vícehlasé duchovní vokální skladby. Její vznik sahá až do stylového údobí *ars antiqua*. Název moteto byl etymologicky vysvětlován středověkými hudebními teoretiky různě. Tak např. Walter Odington ve spise *De speculatione musices* z doby kolem r. 1300, Johannes de Grocheo v traktátu *De arte musicae*, rovněž z doby kolem r. 1300, nebo Johannes Tinctoris ve spise *Liber de arte contrapuncti* z r. 1477 se zabývají problémem etymologie motetu. Jde tu o skladebný útvar, který původně zhudebňoval několik textů v trojhlasé nebo čtyřhlasé heterofonii; jeho stavba spočívala na nauce o modech, jak to můžeme pozorovat např. v osobitě koncipovaných, 3 až 4hlasých isorytmických motetech Guillauma de Machaut, jednoho z největších zjevů francouzské hudby 14. století. Jeho moteta působila především svou vnější stavbou na české moteto z doby Jagellovců (15. a 16. století), ale tato moteta, jak zjistil u nás ve svých pracích zejména Dobroslav Orel, se vyznačují mnohem prostší a méně složitou skladebnou fakturou než moteta Machautova.<sup>180</sup>

Orel také konstatuje, že toto skladebně zjednodušení se objevuje jak v hlasech, tak i ve formě. České moteto této doby vykazuje též zbytek instrumentálních prvků. Má rondové stavebné členění, i když se podstatně liší od rondeaux Adama de la Halle. Teprve v 16. století se oprošťuje od organálních a instrumentálních elementů. Všechny hlasy se zrovnoprávňují a všem hlasům je podložen týž text. Celek je zpravidla sjednocen základní

hudební myšlenkou, která odpovídá duchovní náplni a také charakteru příslušného církevního údobí. Na tento typ moteta, který byl v 16. století reprezentován v evropské hudbě Josquinem, Obrechtem, Pierrem de la Rue, Moutonem, Senflem, Marenziem, Palestrinou, Lassem aj., navázal svými dvěma motety také Kryštof Harant. Učinil tak ovšem ve zjednodušené podobě, která je typickým znakem české hudební tvořivosti 15. a 16. století.

Další velkou hudební formou středověké a novověké evropské duchovní hudby je cyklická liturgická forma m š e. Podobně jako moteto má i mše hluboko do minulosti sahající prehistorii. Její hudební vývoj lze zachytit již v době přelomu k druhému tisíciletí našeho letopočtu. V dalším údobí prochází mše postupně k unifikované cyklické formě (františkáni). Patnácté a šestnácté století, o které nám především jde, zastihuje už *ordinarium missae* v konečné podobě. Paralelně se mší jako jednohlasým chorálním útvarem probíhal vývoj vícehlasé mše až k její cyklické formě. Vícehlasá mše dospívá v 15. a 16. století k technické a slohové vytržbenosti a zralosti v nizozemské a italské, zvláště ve vícesborové benátské a římské škole.<sup>181</sup> V údobí nizozemské a italské vokálně polyfonní tvorby jsou předními reprezentanty tohoto mešního polyfonního cyklického útvaru skladatelé Josquin Desprez, Clemens non Papa, Adrian Willaert, Cyprian de Rore, v druhé polovině 16. století Philipp de Monte, Charles Luyton, Andrea Gabrieli, Lodovico Viadana a především dva mohutné zjevy evropské renesanční hudby — Orlando di Lasso a Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Česká mešní tvorba 16. století navázala na tento dějinný vývoj mešní formy zase svým typickým způsobem, jak o tom svědčí rukopisné pramenné památky české hudby 16. století, zvláště Speciálník královéhradecký, v němž je uložen bohatý repertoár evropské i české produkce, především skladby příslušníků českých literátských bratrstev (Rychnovský, Turnovský, liberecký Christian Demantius aj.). Do této souvislosti patří také Kryštof Harant svou *Missa quinis vocibus*. Hudební forma mše o šesti známých částech se vykrystalizovala, jak už bylo svrchu řečeno, v počátcích nizozemské, franko-vlámské školy, to znamená mimo naše území. U nás se v této době zpívá výhradně jen gregoriánský chorál; ten se tu ovšem nedopracoval k syntetické mešní formě. Nanejvýš sdružil k sobě zpěv kyriální s Gloria a pak Sanctus s Agnus. Sanctus a Agnus bývaly vypracovány z téhož melodického materiálu, zpravidla z melodicky vospělých antifonie. Když na naše území v 16. století intenzivněji proniká nizozemská polyfonie, setkává se u nás s reformací, která byla ochotna převzít nizozemskou kompoziční techniku, nikoli však katolicismus. Proto se také u nás syntetická mešní kompozice neujala. U nás komponují reformační nekato-ličtí skladatelé Kyrie, Gloria (Et in terra), Credo (Patrem) a Sanctus. To však netvoří ještě syntetickou mešní formu. Skladatelé volili ke zhudebnění tu neb onu část mešního ordinária. Šlo tu pouze o samostatné, jednotlivé hudební formy, jako např. antifony nebo responsoria, ve vícehlasém pojetí moteta. Objeví-li se v naší hudební literatuře formový útvar, kterému nizozemská škola říká missa, pak je to buď skladba cizí, nebo skladba katolika, jenž napodobuje cizí katolické vzory. U protestanta by sloučení jednotlivých částí mše mohlo vzniknout jen z vlastního popudu, a to ještě z praktických důvodů. Aby složil celé katolické mešní ordinarium,

k tomu bylo opravdu zapotřebí buďto náboženské, konfesijní vlnivosti nebo neuvědomělosti při napodobení katolických skladatelů, nikoli však liturgicky funkční záměr.

Poněvadž je Harantova mše skládána na cantus firmus z Marenziova madrigalu *Dolorosi martir*, zastavme se nejprve zcela obecně u problému tzv. kantofirmální techniky. *Cantus firmus* (italsky *canto fermo*, též *cantus prius factus* nebo *cantus primus notus* neb *datus*) byl používán v 16. století ve vícehlasých skladbách jako předem zvolená, daná melodie anebo tónová řada duchovního i světského nápěvu, někdy také ad hoc zkonstruovaná melodická myšlenka. K tomuto v pravém slova smyslu hudebnímu citátu se pak vytvářely kontrapunktující hlasy. Již ve 14. století, zvláště však počátkem 15. století, se vyskytuje cantus firmus také v kolorované podobě s oblibou ve středních hlasech nebo jako putující (vagantní, vagans) hlas. V 16. století se cantus firmus ponejvíce uplatňuje v mešních skladbách, v motetech, chansonech, hymnech, lamentacích a žalmových kompozicích též jako solmizační subjekt, který se stává pak motivickou látkou pro další skladebné zpracování (tzv. solmizační *soggetto*). Podle Zarlinovy definice z roku 1558 je solmizační subjekt „*quella parte, sopra la quale il Compositore caua la inuentione di far le altre parti della cantilena*“ (viz *Istitutioni harmoniche*, 3. kapitola, 26). *Soggetto* je tedy nápěvnou látkou, jakousi melodickou kostrou skladby, která může být vzata jako cantus firmus i z cizí skladby. Názorný příklad tzv. *soggetto cavato* uvádí Zarlino (tamtéž, 66) z Josquinovy mše *Hercules Dux Ferrariae* (z doby kolem r. 1505), jehož cantus firmus je v tenoru skladby odvozen ze slabik těchto slov („*tenore . . . cauato dalle vocali di queste parole*“):



Můžeme říci, že cantus firmus se stává od 16. století téměř neodmyslitelnou součástí a základem skladebného procesu. V 16. století dosahuje také kantofirmální kompoziční princip svého největšího rozkvětu.<sup>182</sup>

V mešních skladbách, např. hned v Harantově *Missa quinis vocibus*, je daný kantofirmální subjekt ve svých melodických modelech nebo útvarech přenášen do jednotlivých mešních částí, tedy do celého kontrapunktického, namnoze imitačního systému a přediva skladby. Tento kantofirmální melodický model přebírá skladatel buď doslovně nebo jen zčásti, zkrátka cituje ho buď nezměněně nebo jej pozměňuje, tzv. *paroduje*. Tato parodizace daného kantofirmálního modelu dodává skladbě určitou tendenci, často ve smyslu karikujícího nebo groteskního napodobení určité melodické předlohy. Přitom formový celek zůstává ve své původní podobě. Ve starší hudbě nemělo slovo nebo pojem parodie nebo parodizace tento karikující význam. Názvem *missa parodia* byly dokonce označovány v době nizozemské polyfonie všechny mešní skladby, které byly komponovány na určitý cantus firmus. V tomto směru je Harantova *Missa quinis vocibus* také parodovanou mší na určitý, předem daný kantofirmální model.

Podle způsobu převzetí a zhudebnění tohoto základního kantofirmálního

modelu se pak projevují nejrůznější způsoby jeho parodizace. V zásadě můžeme hovořit o trojím způsobu:

1. kantofirmální téma je doslovně citováno jako nezměněný původní melodický útvar cizí skladby;
2. je jen nepatrně pozměněno;
3. je velmi podstatně a ze základu změněno.

V prvních dvou případech jde buď o doslovně převzaté melodické modely nebo jen nepatrně rytmicky, melodicky a harmonicky pozměněné; to je také případ Harantovy *Missa quinis vocibus*. V třetím případě mluvíme o podstatně pozměněných kantofirmálních melodických modelech, a to na různých místech jejich výskytu. Máme tu na mysli ona místa, na kterých se vynoří cantus firmus ve své celistvosti v průběhu skladby. Jde tu o pravidelně uzavřené taktové skupiny kadenciálního charakteru.<sup>183</sup>

Při popisu a rozboru Harantova skladebného díla hodlám postupovat tím způsobem, že nejprve provedu stručný popis jednotlivých skladeb s uvedením všech vnějších dat o provenienci pramenů, jejich datování a vydání tiskem v novodobých edicích, teprve pak se soustředím k podrobnému popisu a kritickému zhodnocení jejich skladebné struktury a všech těch složek, které ji vytvářejí.

Než přistoupím k popisu a analýze Harantových skladeb a jejich skladebné struktury, je třeba úvodem říci několik obecných slov o problému rozboru hudebních děl a o přístupu hudebního badatele k jeho badatelskému objektu jako takovému.

Jsem si plně vědom toho, že podrobný strukturální rozbor je vždy prováděn ryze racionálně intelektuální metodou, pomíjející jakýkoliv aspekt emocionálního přístupu skladatele k danému tónovému materiálu a k textovým předlohám jeho skladeb. To platí pro všechny epochy vývoje hudebního myšlení od nejstarších dob až po současnost, tedy rovněž pro vokálně polyfonickou tvorbu 15. a 16. století. Je proto třeba hned z počátku zdůraznit, že tento detailní rozbor skladebné struktury Harantových děl lze provést jen cestou ryze teoreticko-spekulativní. Jsem plně přesvědčen o tom, že autor, v našem případě Harant, při kompozici svých skladeb nemyslel snad záměrně a v mnoha případech ani myslit nemohl na všechny ty analytické postupy, jimiž při rozboru jeho skladeb operují nebo jich používám. Tvořil jistě bezděčně, spontánně a proto také všechny jeho technickotvárné postupy byly u něho projevem především bezprostřední hudebnosti. Opíraly se o skladebné technické znalosti a zkušenosti, které získal za svého pobytu v Inšpruku a pak v Praze. U povahy jeho školení a přístupu ke skladebnému procesu ani nemohlo tomu být jinak. Přitom jsem plně přesvědčen, že právě u Haranta tato spontánní tvorba byla řízena jeho silným intelektem; zda uvědoměle či neuvědoměle, lze těžko říci.<sup>184</sup> To platí v hrubých rysech, myslím, více méně pro každého skladatele v minulosti i současnosti. Vždyť skladatelský proces jako každý jiný uměleckotvůrčí proces je po výtce syntetické povahy, kdežto každý interpretační, hodnotící proces, který provádí umělecký historik nebo teoretik, v našem případě hudební historik a teoretik, je zase povahy po výtce analytické. Je sice pravda, že v tvůr-

čím procesu tzv. vysokého umění nelze vylučovat prvek intelektuálně racionalistický, který je tu často v souladu s elementem citově emocionálním, kdežto v umění lidovém, tedy v uměleckém folklóru, je zase v tvůrčím procesu dominantní prvek emocionální. Přitom však ani v tzv. vysokém umění nejde nikdy při tvůrčím procesu o vědomě analyticko konstruktivní činnost. Jinak by umělecká díla vznikala jen suchou intelektuálně racionální cestou, což by bylo znakem umělecké impotence a myšlenkové sterility. Nicméně třeba zdůraznit, že podrobným strukturálním rozbohem poznáváme skladatelovu pracovní metodu, pronikáme do ní, především do její skladebné zákonitosti. Můžeme zároveň tímto strukturálním rozbohem sledovat, jak vznikají a narůstají skladebně tektonické útvary toho kterého skladatelského zjevu. Vidíme zkrátka do jeho skladebného procesu. Při těchto rozbořech přisuzujeme skladateli často více než to, čeho si byl záměrně vědom, co dělal zcela bezděčně nebo čeho byl vůbec schopen. V době renesance nebyl ještě činěn tak vyhraněný rozdíl mezi uměním a řemeslnou stránkou skladebného procesu; to je zjev mnohem pozdější. Musíme proto při rozboru uměleckého organismu, v našem případě organismu hudebně skladebného, k němu přistupovat s kritičností a s vědomím toho, co mohlo a co nemohlo být intencí skladatelovou. Je často těžké objektivně zjistit, co bylo skladatelovým záměrem, co bylo pouhým bezděčným projevem jeho často neuvědomělé tvůrčí potence a co bylo jen projevem jeho mechanicky naučené technické zdatnosti. Jedině na základě tohoto aspektu můžeme přistupovat k podrobnému rozboru skladatelova díla.<sup>185</sup>

To, co tu bylo řečeno o vědecké, hudebně strukturální analýze hudebního díla, více méně platí také o umělecké interpretaci, hudební reprodukci daného skladatelova notového zápisu, tedy jeho skladby.<sup>186</sup> I tato umělecká interpretace hudebních skladeb je subjektivní a podléhá zase změně stylových epoch, změně životního stylu, světového filosofického názoru, životnímu rytmu doby a jiným mimohudebním, mimouměleckým faktorům. Uvažme přece, že hudební interpretace skladebného díla končí teprve s jeho zvukovým uskutečněním. Podstatu hudebního díla nesmíme tedy hledat v němém notovém zápise (písmu), který je ve své hudební sdělnosti velmi nedokonalý, ale především v syntéze notového zápisu a zvukové představitosti hudebního interpreta, která je zase subjektivní a podléhá dobovému životnímu stylu, rytmu, vkusu a v mnoha případech i dobové módě.<sup>187</sup>

Je třeba zdůraznit, že notopis, v našem případě mensurální notace, a zvuková představitost hudebního interpreta jsou dvě zcela rozličné věci. Zvuková představitost podléhá dobovým změnám, je něco mého, krajně subjektivního. Tónový fenomén je jev, probíhající v čase, přitom je to projev subjektivního vnitřního smyslu (podle Kantovy terminologie), zkrátka moje subjektivní přítomnost. Současně je to něco nejen historicky nazíraného, ale zároveň něco eminentně přítomného, co je platné pro naši současnou zvukovou představitost, která se prodlením staletí a věku mění a je zase projevem soudobého životního stylu, rytmu a stále se obnovujícího a obrozujícího životního názoru. Tedy vědecká i umělecká interpretace a analýza hudebního díla je podmíněna sociologickými, dobovými faktory. Jde tu o něco racionálního i citově emocionálního. Je to syntéza minulosti s přítomností, tedy minulost a my sami.

Jak je vidět, analytická interpretace renesanční hudby, v našem případě vokální polyfonie 16. století, konkrétně díla Harantova, se zpravidla děje mediem našeho dnešního hudebního nazírání nebo myšlení. Přitom jsem si plně vědom toho, že způsob interpretace neodpovídá a také nemůže odpovídat myšlení a postoji hudebníka a skladatele 16. století, které zkrátka neznáme. My dnes totiž chápeme hudbu v jejích tónově výškových vztazích, kdežto renesanční skladatelé a hudebníci mysleli pouze v relativně intervalových relacích. Technická struktura i estetické hodnocení hudby renesančního slohového údobí bylo koncipováno a založeno na jiné hudební představivosti než je naše.<sup>188</sup>

To se ovšem týká také hudební reprodukce a interpretace vokální polyfonie 16. století. Hudbu 15. a 16. století nelze proto interpretovat našimi dnešními interpretačními kritérii, nechceme-li si učinit falešné představy o její technickotvárné podstatě i její tehdejší společenské funkci. Proto poučený, hudebně historicky vzdělaný a jemně umělecky citící hudební interpret 20. století nemůže provádět partituru 16. století tímtež způsobem jako partituru, které vznikly v dnešní době.

Tento fakt platí především pro hudebně interpretační praxi, nikoli snad pro ryze popisnou, formálně analytickou vědeckou činnost. Objektivní analytik nechce ani interpretovat svůj umělecký artefakt, ale pouze stanovit objektivní skutečnosti, které konkrétně nalezneme v díle jako takovém. Hudební symboly mohou být absolutní nebo jen relativní, tj. mohou mít globální nebo lokální význam. V našem případě však nejde jen o statická objektivní zjištění hudebních znaků Harantova díla, ale o jejich strukturální interpretaci. Tady se už ocitáme na poli subjektivního kritického hodnocení, které má přes všechnu naši snahu po co možná největší objektivitě jen relativní platnost a hodnotu.

Odtud lze říci, že náš vědecký a metodologický přístup ke skladebnému dílu Harantovu se neděje z pozic tzv. objektivního pozitivistického stanoviska, ale především z pozic moderní strukturálně funkční analýzy podle modelu, který nám vypracovala soudobá linguistika a sémantika. Z tohoto názorového hlediska chápeme hudbu jako určitý druh sdělovacího, zákonitě vnitřně organizovaného systému, i když jsme si plně vědomi toho, že náš rozbor nemůže a také nehodlá proniknout do tajemství skladatelovy tvorby, která konec konců zůstane navždy pro nás půdou nepoznanou.

O všech těchto problémech, především o problémech hudební reprodukčních se zmíním ještě jednou podrobněji až v těch kapitolách, v nichž pojednám o taktu, taktových čarách, tempu, výrazové potenci hudby 16. století a o její dnešní hudební interpretaci.

Po spekulativně teoretickém vybočení o badatelově přístupu k hudebnímu objektu jako takovému a o problému strukturálního rozboru hudebních děl, se konečně dostáváme k Harantovým skladbám, jež se nám stanou předmětem jak vnějšího popisu, tak i vnitřního strukturálního rozboru.

\*

Podle všeho nejstarší dochovanou Harantovou skladbou je šestihlasé moteto *Qui confidunt in Domino*, které bylo složeno v Jeruzalémě v době někdy po 3. září roku 1598 v klášterním prostře-

dí, kde byl Harant tehdy ubytován.<sup>189</sup> Vzniklo za večerního šera, kdy Harant spolu s mnichy prozpěvoval vícehlasá moteta a jeho nitro bylo naplněno nábožnou zaníceností i kouzlem poezie Svaté země, jakož i mocnými dojmy z míst, která před tím navštívil. O vzniku moteta *Qui confidunt in Domino* se zmiňuje Harant ve své Cestě dosti obsírně. Je to jediný dochovaný Harantův popis, v němž podrobně zaznamenává všechny okolnosti, za kterých vznikla tato skladba. Harant píše: „Když jsme v Jeruzalémě, po putování a chůzích k místům svatým v klášteře odpočívali, často jsme v večer s mnichy, z nichž někteří dobří musici a cantores byli (zvláště jeden rodem z Meilandu, kterýž v kapelle slavné a svaté paměti arciknížete Rakouského v Grácu vychován byl) na tom altáně, o němž jsem nahoře psal, že jsou nám na něm nohy myli, všelijaké pěkné mutety a kusy 4 i 5 vocum zpívali. Címž jsem byl probuzen k composici jedné mutety na text z žalmu 124, tehdáž v myslí mé obzvláště ležícího.<sup>190</sup> Soudě vedlé toho textu, jak veliké potěšení a důvodný argument ku potvrzení víry a naděje k Bohu S. David lidu Božím nad položením hory Sion a Jerusaléma bral. Pročež tím bedlivěji na ta místa jsem patřil, a poznal nemalé posílnění v mdlobě mé, že jako přepevným základem, pro skály a velikost svou, hora Sion v stálosti nepohnutedlné jest a trvá.“<sup>191</sup> Harant se ještě jednou vrací k tomuto motetu, a sice v závěru prvního dílu Cesty, kde mimo jiné praví: „*Si Deus pro nobis quis contra nos,*<sup>192</sup> totiž když jest Bůh s námi, kdo proti nám. A kdožby nad takovými sliby a zámlovami božskými neplesal a se neradoval. Na dokázání tehdy mého tehdejšího rozjímání a k Bohu vděčnosti dal jsem tuto mutetu 6 vocum tam v městě Jerusalémě v klášteře komponovanou a zpívanou, ačkoli sprostnou, při konci této první knihy Putování mého přiložiti.“<sup>193</sup>

Autorovi skladby se vybavil v paměti patrně tractus čtvrté postní neděle, obsahující tuto citaci žalmu, neboť komponuje právě jen verše v tractu obsažené. Úplný text moteta v latinském a českém znění je tento:

*Qui confidunt in Domino, sicut mons Sion; non commovebitur in aeternum, qui habitat in Ierusalem.*

*Montes in circuitu eius; et Dominus in circuitu populi eius (sui), ex hoc nunc et usque in saeculum.*

*Kdo důvěřuje v Pána, jsou jako hora Sion; na věky nezakolísá, kdo přebývá v Jerusalémě.*

*Jako kolem něho stojí hory, tak je Pán okolo lidu jeho (svěho) nyní i na věky.<sup>194</sup>*

Z textu, který si Harant zvolil v této skladbě ke zhudebnění, neplyne ještě nic pro zjištění, ke které z náboženských stran nebo konfesí se tehdy hlásil, neboť i evangelíci setrvali v této době při týchž biblických, ba i nebiblických textech, na které si zvykli v katolické církvi. Ale sotva by tehdy exponovaný protestant v Jerusalémě zpíval společně s mnichy, jak se o tom zmiňuje Harant ve své Cestě při popisu vzniku moteta *Qui confidunt in Domino*.<sup>195</sup>

Moteto *Qui confidunt in Domino* je šestihlasá vokální skladba pro dva soprány, alt, dva tenory a bas. Skladba byla původně zapsána v mensurální černobílé notaci ve volném imitačním slohu.<sup>196</sup> Vznikla sice v aiolském modu, ale v Harantově diatonickém melodickém myšlení pře-



vládá durové a mollové tonální citění. Výrazně durově koncipované závěry jsou toho neklamným důkazem a dokladem. V melodickém duktu a ve skladebné struktuře moteta se jasně rýsuje dvojí druh tematiky: stupnicová a akordická. V nápěvné linii skladby nepostřehněme nic, co by nasvědčovalo typicky českému melodickému myšlení nebo snad vlivu české lidové melodiky. Vše je spíše prostoupeno tehdy obvyklou po výtce univerzalistickou než národně vyhraněnou melodickou představivostí. Po způsobu vokálně polyfonické faktury je text rozložen do jednotlivých hlasů skladby s častým opakováním nejen jednotlivých slov, ale i celých větších vazeb. Tento způsob hudební traktace textové předlohy si vynutil imitační skladebný princip, který se tu stal základním stavebním elementem a architektonickou kostrou skladby. Zkrátka imitační způsob skladebné práce prostupuje celým stavebním organismem této skladby. Jde tu o volnou imitaci jednotlivých melodických útvarů, které ústrojně na sebe navazují v jednotném hudebním proudu. Formálně je skladba dobře zvládnuta. Stavebně se člení na tři zřetelně se rýsující celky (části). Trojdičnost je dána nejen změnou proporce 4/4 taktu (*tempus imperfectum, prolatio minor*) do 2/2 taktu, ale i náladově kontrastním charakterem jednotlivých částí. První úvodní patetická část (24 taktů ve 4/4 proporcii) má vznesně epický charakter, který se rozvíjí v široké melodické a rytmické, klidně plynoucí linii. Základní melodický model první části moteta tvoří rozložený mollový kvintakord (a moll) obojím směrem (viz Berkovec str. 25, taktů 1–8):

Qui con-fi-dunt in do-mi-no, (Cantus II) Qui con- - - -

Cantus I.  
Cantus II.  
Alto

Tenor I.  
Tenor II.  
Bassus

Qui con-fi-dunt in do-mi-no, Qui con-fi-dunt in do-mi-no,

Bassus Tenor II

C. II. Qui con-fi-dunt in do-mi-no, Qui con-fi-dunt in do-mi-no,

A. mi-no, qui con-fi-dunt in do-mi-no, + qui con-fi-dunt in do-mi-no,

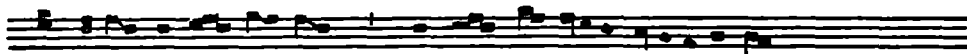
T. I. no T. I. qui con-fi-dunt in do-mi-no,

B. T. II. do-mi-no, qui con-fi-dunt in do-mi-no, qui con-fi-dunt in do-mi-no,

B. - - - mi-no, qui con-fi-dunt in do-mi-no, qui con-fi-dunt in do-mi-no,

Dokonale se přizpůsobuje polyfonní struktuře této šestihlasé skladby. Rozvíjí se od kvintakordu základního tónu k tercii nahoru, někdy i dolů, od 5–4 základního tónu a pak od základního tónu ke kvartě a–d a ke kvintě a–e nahoru i dolů, dále ke kvintě a–e a potřetí a–d, a–e.

Kromě melismat tu jde téměř o jeden rytmický útvar. Jsou to imitační nástupy od rozkladných tónů kvintakordu a moll a aiolského modu, kromě závěru. Je možné, že základní melodický model první části moteta je pracován na chorální gregoriánskou nápěvnou intonaci. Mohl být utvořen z následujícího gregoriánského melismatu:



Přitom se toto melisma nenalézá v traktu, z něhož Harant převzal text.<sup>197</sup> Nepřichází zde také ani v úvahu mešní alleluja, které u nás ve středověku částečně používalo téhož textu (tzv. *versus allelujaticus*). Harantovi se pouze vybavil text, takže chorální hudební myšlenka se k němu vynořila spíše bezděčně než záměrně. Zkrátka vyplynula z chorálního hudebního myšlení bez konkrétní předlohy.

Druhá střední a kratší část (pouze 17 taktů) nastupuje od slov „*Sion non commovebitur in aeternum*“. Je také vyznačena změnou imperfektního tempa – proporce 4/4 taktu v perfektní tempo 3/2 taktu. Tento druhý díl skladby zhudebňuje po první pohyblivější části text v delších časových hodnotách (viz Berkovec str. 28, takty 26–30):

Tím se také současně mění i hudební výraz skladby. Kontrastu dosahuje tu skladatel i změnou taktu – proporce; nastoupí dlouhé notové hodnoty v jednotvárnějším rytmu tří těžkých čítacích dob. Z počátku se tento druhý díl vyvíjí syrrytmicky, což přispívá ke zdůraznění určité vertikálnosti kompoziční faktury. Zdá se jako by tato druhá část chtěla svým velebnějším hudebním výrazem hudebně charakterizovat textovou předlohu o nepohybující se hoře Sion („*Sion non commovebitur in aeternum*“). Diminuce se mění v augmentaci už v časových hodnotách jednotlivých not. Tím tu také zřetelně nastupuje změna hudebního výrazu, neboť noty krátkého časového trvání se mění v noty dlouhého trvání v utkvělém jednotném rytmu tří těžkých dobových hodnot. Jde tu o melodický ambitus do 6. stupně. Imitace je provedena ve spodní kvartě a pak v oktávě. Najdeme tu také volné imitace v horní sekundě. Vyspělé harmonické a modulační citění se zvláště dobře uplatňuje, a to dokonce jako kontrastní živel, u slov „*qui habitat in Jerusalem*“.

Bezprostředně na druhou část navazuje třetí, závěrečná část, která se

v poněkud pozměněné melodické verzi zase vrací k imperfektní 4/4 porci úvodní části (viz Berkovec str. 30, takty 42–45):

lem, mon ————— tes, mon —————  
 C.I  
 C.II  
 A.  
 mon tes, tes  
 T.I  
 T.II  
 B.  
 mon mon ————— tes, tes, mon mon —————  
 mon mon ————— tes, tes,

Třetí část je skladebně nejrozsáhlejší. Je o celých 16 taktů delší než část první (celkem 40 taktů). Ideový i skladebný důraz je tu položen na slova „*Dominus in circuitu populi eius ex hoc nunc et usque in saeculum*“. Tato část má jubilující charakter, neboť hlasy postupují v četných bohatě rozvětvených melismatických útvarech, které pak vyústí do rozjásaného hymnického závěru, jehož jednotlivé hlasy jsou vyzdobeny záměrně provedenou melismatikou. Tato melismatika má ráz archaického melodického koloru. Slovo „*montes*“ je zhudebněno, podobně jako v prvním dílu slovo „*Dominus*“ od základního tónu ke kvintě v aiolské tónině (finála a). Imitační postupy jsou provedeny v intervalu oktávy a kvinty. V nově nastupujícím melismatickém motivu proběhne plynulým způsobem modulace z a moll do C dur a pak do G dur. Slovo „*montes*“ je zhudebněno prvním motivem a v nastupující modulaci se vrací zase skladatel z G dur do a moll. Jak je vidět, jde tu o diatonickou modulaci. Na mnoha místech jsou hlasy vedeny ve smyslu rozkladu základních harmonických funkcí, ale opět postupují v oktávových imitacích jako na počátku skladby. Setkáváme se také s kvartovými průtahy. Církevní (modální) závěry se objevují zvláště u slov „*in circuitu eius*“,

Harmonická struktura závěru moteta *Qui confidunt in Domino* zasluhuje naši mimořádnou pozornost. Má zajímavý, skoro osobitý charakter. Ve schematickém znázornění vypadá jeho harmonická struktura takto:

a
 $\circ \text{I} \text{D}^{\circ} - \circ \text{S} - \circ \text{D}^{\circ} - \circ \text{I} \text{D}^{\circ} - \circ \text{D} - \circ \text{T}^{\circ} - \text{D} \text{4-3}$   
4-3

A
D 4-3-T

Skladba končí autentickým závěrem v A dur.

Na motetu *Qui confidunt in Domino* je pozoruhodná výrazově obsahová konkrétnost. Projevuje se především v reálně a plasticky vedených hlasech a v rozvětvené melismatice, směřující k hudební ilustraci dané textové předlohy. Harant dosáhl touto konkrétní skladebnou prací pronikavého hudebně výrazového účinku, který v leččems připomíná raně barokní

hudební výraz (*espressione*), ovšem dosud zcela neuvědomělý a bez jakéhokoli stylotvorného principu. I když tu jde o skladbu menší stavebné rozlohy (celkem 81 taktů), nemající dosud oné technické plynulosti a suverenity, jakou např. postřehneme v Harantově *Missa quinis vocibus*, přece v ní skladatel uplatnil značné nápěvné rozpětí a melismatickou šíři v rozklenulé melodické linii. Melodické stupňování a zvuková gradace až do jásavého závěru jsou nesporně projevem Harantova nevšedního hudebního citění a smyslu pro stavebnou výstavbu celku. Už tato první dochovaná Harantova skladba se vyznačuje vzácnou stavebnou jednoduše, přímo monotematicky zpracovávající daný melodický materiál. Je to jistě svědectví vyspělé Harantovy kompoziční techniky a jeho nevšedního hudebního myšlení ve slohu pozdní vokální polyfonie druhé poloviny 16. století. Tato první dochovaná Harantova skladba v ničem neukazuje na diletantské zpracování daného hudebního materiálu textové předlohy, naopak je neklamným důkazem autorovy suverénní skladebné a tvůrčí potence.

Druhou skladbou Harantovou, která se dochovala v celistvosti, je německé pětilhásé moteto *M a r i a K r o n*. Je to v podstatě mariánská píseň pro smíšený sbor. Její hlasové vybavení tvoří první a druhý soprán (*cantus I. a II.*), alt, tenor a bas. Patří k nejkratším Harantovým skladbám; má pouze 56 taktů, je tedy o 24 taktů kratší než moteto *Qui confidunt in Domino*.

Moteto *Maria Kron* vyšlo tiskem ještě za Harantova života v pětisvazkové sbírce 33 mariánských motet v bavorském městě Dillingen<sup>198</sup> roku 1604 redakcí a péčí Bernharda Klingensteina<sup>199</sup> s tímto titulním listem: *Rosetum Marianum | Unser lieben Frawen Rosengertlein | Von drey und dreyssig lieblichen schönen Rosen oder | Lobgesungen Gott dem Almechtigen und dessen würdigsten Mutter | und Junckfrawen Marie, durch drey und dreyssig beriemte Musicos und Com- | ponisten, mit sondern Fleiss auff ein Subiectum, mit fünff Stimmen | Componirt, und letzlich zusammen getragen. | Durch Bernhardum Klingenstein, hoher | Stifft Augsburk Chori Musici praefectum || Gedruckt zu Dillingen durch Adam Meltzer | 1604.*<sup>200</sup> Bylo jistě velkou poctou pro Haranta, že Klingenstein přijal jeho moteto do své sbírky, tím spíše, že mezi skladateli Roseta Mariana se nalézají již tehdy tak zvučná jména jako např. Gregor Aichinger (1564–1628), Hieronymus Bildstein (kolem 1580 – po r. 1626), Christian Erbach (1570–1635), Hans Leo Haßler (1564–1612), Orlando di Lasso (kolem 1532–1594), Charles Luyton (kolem 1556–1620), Jacobus Regnart (kolem 1540–1599), Lambert de Sayve (1549–1614) aj. V této sbírce však nalézáme také skladby dvou synů Orlanda di Lassa, Ferdinanda a Rudolfa. Zde se s nimi potkávají také jejich druhové z mnichovské kapely Johannes de Fossa a Philippo Cornazzano.<sup>201</sup> V mariánských písních obou synů Lassových se projevuje školení jejich otce. Podobně jako otec, tak i tito jeho synové měli čilé vztahy k císařským dvorům ve Vídni a v Praze.<sup>202</sup>

Z toho, co tu bylo řečeno o Klingensteinově *Rosetum Marianum*, je nesporně zřejmé, že skladby Harantovy byly pravděpodobně již za jeho života známé v centrech evropské hudební kultury, jinak by se jen stěží dostaly do sbírky skladeb, která jak svými skladatelskými jmény, tak svou vyspělou uměleckou úrovní patřila k významným projevům tehdejší evropské hudební tvorby. Již tato skutečnost je neklamným důkazem, že Harant

nebyl jen zjev úzce lokální, ale skladatel, jehož známost pronikla daleko za hranice jeho vlasti.<sup>203</sup>

Moteto *Maria Kron* vzniklo na německý neliturgický text neznámého autora, jehož úplné znění v německém jazyce a ve volném českém překladu je následující:

*Maria Kron, die Engel schon  
Thun dich gar herrlich preisen.  
Erwirb uns Zion des Himmels Thron,  
Gleit uns in Paradeis  
Durch deinen Sohn, du Gilgenblum,  
In ewiglicher Wonne  
Leuchtest du für die Sonne  
Hilf uns aus Not, durch deins  
Sohns Tod.  
Der in dir war, vom Vater zwar Gott,  
Mit Menschlichkeit behaftet.  
Du reines Fass, darinnen was  
Gott wunderlich erschaffen.*

*Maria, ó Maria,  
hlas andělů Tě chválí,  
dej zřítí nám nebeský trůn,  
a ukaž nám cestu k ráji.  
Syn Tvůj, Ty květe lilie,  
v nás živí Tvoji slávu,  
která září jako slunce.  
Ó, pomoz nám, ó, pomoz nám,  
a s Tebou ten, jenž počat Bohem,  
člověkem se stal,  
Ty naše královno přečistá,  
z níž zázračně k nám Bůh na  
svět přišel.*

Jde tu o text katolické mariánské písně. Že text není evangelické provenience, o tom svědčí jeho obsah: víra v prostřednictví a přimluvu Matky boží u Boha (*Erwirb uns Zion des Himmels Thron, Gleit uns in Paradeis, durch deinen Sohn . . .*“ nebo „*Hilfs uns aus Not . . .*“). V době kompozice této skladby sotva mohl být Harant protestantského náboženského smýšlení, tím méně vyznání. Takový text mohl proto komponovat jen katolík nebo staroutrákvista.

Pětihlasé moteto *Maria Kron* je skladebně prostší než zvukově kompaktnější šestihlasé moteto *Qui confidunt in Domino*, v němž převládá vedle šestihlasosti pětihlasost a čtyřhlasost. Naproti tomu moteto *Maria Kron* není psáno v důsledném pětihlasém zvukovém provedení. Je místy zhudebněno čtyřhlasně, místy v prostém tříhlasém a na dvou místech dokonce ve dvojhlasé (takty 1 a 44). Tato skutečnost, že sytý pětihlasý zvuk ustupuje místy trojhlasosti nebo dokonce dvojhlasosti, je nepochybně podmíněna obsahovou náplní textové předlohy. Je tudíž jeho zvukové vybavení subtilnější a skladebná faktura průhlednější a prostší než v motetu *Qui confidunt in Domino*.

Ve vstupním tematu skladby se zase shledáváme s rozloženým základním kvintakordem (1–3–4–5 nebo 1–5 nebo 1–3, eventuálně 3–4–5 nebo 1–2–3; viz Berkovec str. 37, takty 1–5; not. příkl. na str. 68).

Jde tu, podobně jako v prvním motetu, o typické melodické inverze: Melodika moteta *Maria Kron* projevuje svěží nápěvnou představivost, projádrěnou jak v uzavřených, tak i do značné šíře melicky rozvinutých útvarech, většinou sylabického charakteru (nota proti notě). Tím se tu do značné míry mohlo uplatnit také Harantovo vertikální harmonické cítění. Touto syntézou melodického a harmonického živlu dosahuje Harant pozoruhodného zvukového zvroucnění své hudební dikce, které se projevuje v lyrické melodické něze. Tato je ostatně příznačná pro celou Harantovu tvorbu. Melodie je důsledně diatonická; stopy po melodické chromaticitě v ní

Ma - - ri - - a Kron, die En - - gel  
 Ma - ri - - a Kron, die Kron,  
 Ma ri  
 Ma - - ri - - a  
 schon thyn  
 En die En - - gel schon schon thun dich  
 a Kron, die En  
 Kron, die En

nenajdeme. Prozrazuje dokonce kolísavé modální citění, jež je zřejmě důsledkem autorovy vědomé snahy o správné polyfonické vedení hlasů a o dosažení homogenního, nezávadného kompozičního útvaru. Pro skladbu jsou proto i příznačné durové autentické celé závěry a bohatě melismaticky figurovaná melodika, která je charakteristická pro tehdejší motetový styl vůbec. Bohatě rozvinutá melismatika dodává skladbě lehce a vzdušně pohyblivý a rytmicky členěný charakter. Odtud se vyznačuje plynulým melodickým tokem, rytmickou a tonální proměnlivostí a přirozenou skladebnou fakturou. I když se Harantova kompoziční vyspělost v tomto motetu projevuje důsledným vedením hlasů a původní melodickou invencí, přece ani v této skladbě nepostřehněme typicky české nápevné prvky nebo jakýkoli zásah českého lidového melodického živlu. Melodika Harantova má v tomto směru univerzalistický charakter, což je ostatně výrazným znakem melodické dikce celé tehdejší renesanční vokální polyfonní tvorby 16. století.

Jestliže jsme zjistili plynulý tok melodie a dokonale zvládnutou kompoziční techniku, přece se v tomto motetu objevují některé jen zdánlivé technickotvárné nedostatky, které při vší skladebné dokonalosti působí na neinformovaného posluchače a posuzovatele Harantových skladeb jako technickokompoziční neobratnosti. Mám tu na mysli především některé kvintové paralely. Tyto kvintové paralelní postupy byly však v Harantově době zcela běžné. Autor je zastírá dvojím způsobem: jednak tím, že přehodí hlasy, takže se tyto paralely jeví jako ryze sluchové, jednak opožděním spojovacích forem, tedy melodickými disonancemi.

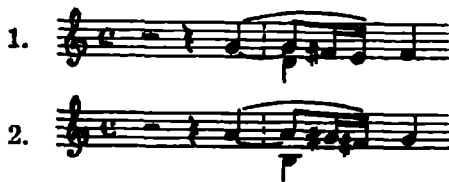
V motetu *Maria Kron* se shledáváme místy i s nápadnou tonální uvolněností, neurčitostí, labilitou. Tuto tonální labilitu můžeme považovat za logický následek důsledné polyfonní práce. Např. hned na počátku skladby se setkáváme s typickou mixolydičkou septimou a dórskou sextou (viz Berkovec str. 37, takt 3). Běžné jsou tu také opožděné spojovací formy z průtahů (nejčastěji 6–5, 4–3, u sext 7–6, 4–3).

Po stránce formové je skladba dokonale uchopena a zvládnuta. Má písňovou formovou strukturu. Formová výstavba celku je tu mnohem sevřenější, tedy vyspělejší než v motetu *Qui confidunt in Domino*. Podobně jako v předchozí Harantově skladbě jsou tu hlavním stavebním materiálem stupňovitě, terasovitě stoupající a znovu klesající, vzestupné a sestupné melodické útvary. Tyto útvary jsou, což poznáme ještě později, charakteristickým znakem Harantovy hudební dikce. Po této stránce je tematický materiál tohoto moteta v mnohém podobný tematickému moteta *Qui confidunt in Domino*. Možno v tom spatřovat neuvědomělou, bezděčnou nebo záměrnou tendenci, jež usiluje o tematickou sevřenost, monotematicitost Harantova melodického myšlení. Tento způsob monotematického zvládnutí tematického materiálu při zhudebnění textových předloh Harantových skladeb je charakteristický pro jeho kompoziční metodu vůbec. Byl-li tento kompoziční princip záměrný, pak tu jde o projev vyššího formového citění, které by pak bylo důsledkem Harantova intelektuálního přístupu k danému hudebnímu materiálu a k danému textovému námětu.

Tázeme-li se, co způsobuje tuto motivickou jednotu, tedy monotematicitost této skladby, pak dojdeme k závěru, že je to Harantův sklon ke stálému kadencování, které je důležitým tektonickostavebním elementem. Tyto kadence nebo kadenciální útvary jsou u Haranta vytvářeny funkcemi

D - T, ale i  $D_6$  - T, též  $D^{\#}$  - T /dur/ nebo  $D\overset{6}{I}$  - T.

Střídají se tu naše i církevní závěry. Jak je vidět, jde tu nejen o církevní (modální) závěry, ale i o závěry v našem smyslu a pojetí. Téměř důsledně tu Harant používá, a to nejen v této skladbě, ale i ve všech svých dalších skladbách, mikromotivických útvarů (motivických jader), jež tu mají charakter kadenciálních klausulí nebo závěrových kadencí. Nalézáme tu dva základní prototypy (viz Berkovec str. 37, takty 5–6, str. 38–39, takty 15–16):



Tato kadencionálnost (závěrovost) spolu s průtahy je pro tuto skladbu v pravém slova smyslu typická. Vyrůstá z povahy textové předlohy a jejího slovního členění, které k těmto kadencujícím útvarům, zejména ve střední části skladby, přímo vyzývá a svádí.

Rovněž je tu typická záměrně postupující homofonnost. Po této stránce má moteto *Maria Kron* mnohem homofonnější fakturu než moteto *Qui confidunt in Domino*. Homofonní faktura je utvářena těmito harmonickými obraty a vazbami (viz Berkovec, str. 41):

D - ° T - ° B - D - I

‡

a - - - a - c - c

Ale i tato typická a záměrně postupující homofonnost přímo souvisí s jeho kadenciálním způsobem skladebné práce. Je to také jeden z dalších důkazů, jakým způsobem Harant zjednodušoval polyfonní strukturu a skladebnou fakturu svých duchovních skladeb v poměru k tehdejší vrcholně nizozemské a italské vokální polyfonii druhé poloviny 16. století.

Rudolf Quoika je toho názoru, že motet *Maria Kron* náleží k mešním kantilénám utrakvistické liturgie.<sup>204</sup> Po stránce stylové se mu jeví toto moteto jako slohová syntéza pozdní hudební renesance s raným barokem. Quoikův názor, že moteto *Maria Kron* je „mešní kantiléna“ a k tomu ještě „utrakvistické liturgie“ („*Offiziums-Kantilene der utraquistischen Liturgie*“) je dokladem autorovy neinformovanosti v oboru liturgiky a věrouky. Přitom neřekl, o který utrakvismus tu jde, zda o staroutrakvismus nebo novoutrakvismus. A jak to, že text moteta je německý? Nanejvýš lze Quoikovi koncedovat, že moteto, aspoň po textové stránce, připomíná budoucí subjektivní poezii raného baroku, která se ovšem s liturgickou poesí značně rozchází.

Závěrem možno říci, že moteto *Maria Kron* je skladba, která se vyznačuje plynulým melodickým tokem, rytmickou a tonální pohyblivostí a přirozenou skladebnou fakturou. I když Harant v ní neuplatňuje pětihlasou skladebnou fakturu, neboť moteto převážně zaznívá v hlasově zjemnělém čtyřhlase a tříhlase, přece nás udivuje skutečnost, s jakou bezpečností, dokonalostí a mistrovstvím ovládá Harant volně imitační sborovou techniku 16. století, jak hravě řeší její technické problémy. Přitom je jeho skladebný a hudební projev méně technicky složitý než jak to můžeme zjistit např. u polyfoniků vrcholného údobí nizozemské školy nebo u Benátčanů na sklonku 16. století. Přitom Harantovo moteto *Maria Kron* jeví nápadnou podobnost s volně imitační technikou, kterou uplatnil Lasso ve svých rovněž pětihlasých kajících žalmech (*Psalmi Davidis poenitentiales quinque vocum* z roku 1584). Tyto Lassovy žalmy se těšily právě v době Harantově přímo legendární pozornosti a není tudíž vyloučeno, ba naopak je nanejvýš pravděpodobné, že jedním z těchto velkých ctitelů Lassových žalmů byl také vzdělaný hudebník a skladatel Kryštof Harant z Polžic. Také zvuková stránka skladby si zaslouhuje naši zvýšenou pozornost a obdiv, především svým vytříbeným smyslem pro ryze vokální zvukový kolorit, který zcela určitě Harant poznal za svého pobytu na inšpruckém dvoře a v Benátkách v době největšího rozmachu benátské koloristické vokálně polyfonické školy. I tato druhá skladba Harantova je přesvědčivým dokladem o jeho soustavném školení, především o jeho neobyčejné a přirozené hudební vloze.

Konečně se dostáváme k poslední dokončené a dochované Harantově skladbě, k jeho pětihlasé mši. Harantova šestidílná *Missa quinibus* je jeho nejvýznamnější a také nejrozsáhlejší skladbou. Patří nesporně k jeho technicky a skladebně nejvytříbenějším, výrazově i invenčně nejhlubším hudebním projevům. V ní dospěl Harant k svému nej-



většímu tvůrčímu rozmachu, svědčícímu o myšlenkové svěžesti i o jeho nevšední hudební představivosti.

Harantova mše, pokud je nám dosud známo, nevyšla tiskem ani v době jejího vzniku, ani za života autorova. Teprve až roku 1905 ji objevil Zdeněk Nejedlý v bývalé univerzitní knihovně ve Vratislavi (Königliche und Universitäts-Bibliothek zu Breslau, nyní Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław).<sup>205</sup> Dochovala se tu v rukopisném znění ještě s jinými skladbami tehdejších polyfoniků v obsáhlém konvolutu, který je dnes uložen ve vratislavské univerzitní knihovně pod sign. M 767. Konvolut obsahuje mimo Harantovu mši ještě dvě mše od Mathiase de Sayve mladšího, dvě mše Philippa de Monte, mši Ch. Luytona, *Psalmodia vespertina* od Lodovica Viadany a šestihlasý motet *Deus in adiutorium meum* od Orlanda di Lassa. Ostatní skladby jsou anonymní.

Rukopisné skladby jsou psány různými kopisty. Nelze proto přesně řešit otázku vzniku a chronologie jednotlivých, především anonymních skladeb. Harantova mše vznikla podle všeho někdy na počátku 17. století, nejpozději před rokem 1610, kdy byl rukopisný konvolut věnován hudebníkem Mattheusem Rothem kostelu bernardinského kláštera ve Vratislavi. Dodatečně byly přivázány jednotlivé hlasy rukopisného konvolutu k tištěným hlasům sbírky skladeb, kterou vydal roku 1602 v Magdeburku hudebník a skladatel Friedrich Weissensee<sup>206</sup> s názvem *OPUS MELICUM, | Methodicum & Planè novum | Continens | Harmoniae selectio- | res IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. & XII. vocum, sin- | gulis Dominicis & Festis diebus ita accomodatas, ut non | tam certis suis Dominicis, quam diversis etiam com- | modè inseruiant, sed iterum atque iterum in laudem prae- | poten- | tis Dei tum organo, tum vero ut plurimum Viva Vo- | ce, cantari in publico Ecclesiae con- | ventu possint. | Omnibus omnium Ecclesiarum & Scholarum | Cantoribus apprimè utile & necessarium. | Studiosè concinnatum | Per Fridericum Weissensee Mu- | sicum Magdeburgensem. || MAGDEBURGI, | Imprimebat Andreas Seydner, | sumptibus Autoris. | ANNO | MDCII.* (Titulní list na tenorovém hlase).

Opus melicum obsahuje 72 tištěných 4–12hlasých motetových skladeb s instrumentálním doprovodem od různých autorů. Z nich je šest složeno na německé texty, šedesát šest na texty latinské. Jedno z motet napsal Luca Marenzio. Weissenseeova sbírka *Opus melicum* se dochovala jen v několika málo exemplářích, které jsou dnes uloženy v Berlíně (Deutsche Staatsbibliothek), Braunschweigu (Stadtarchiv und Stadtbibliothek), Goslaru (Marktkirchenbibliothek), Halle a. S. (Universitätsbibliothek), Regensburgu (Proskesche Musikbibliothek), Weimaru (Thüringische Landesbibliothek), ve Vídni (Gesellschaft der Musikfreunde) a ve Vratislavi (Biblioteka Uniwersytecka).<sup>207</sup>

Dnes, po druhé světové válce, je vratislavský exemplář fragmentární. Dochoval se z něj pouze tenor, bas a sedmý hlas. Je tudíž i Harantova mše v tomto konvolutu torzem. Opis Harantovy mše i ostatních skladeb byl přivázán, jak už bylo svrchu podotknuto, k *Opus melicum* až dodatečně. Vysvitá to přesvědčivě z věnování, připojeného k jednotlivým dochovaným hlasům.<sup>208</sup> V roce 1905, kdy ji objevil Zdeněk Nejedlý, byl ve vratislavské univerzitní knihovně k dispozici ještě úplný exemplář *Opus melicum*. Rukopisná část konvolutu obsahovala osm svazků pro každý hlas zvlášť.

Harantova mše byla obsažena v pěti svazcích (cantus, altus, tenor, bassus a quinta vox). Z této skutečnosti lze pravděpodobně usuzovat, že Harant byl znám nejen skladateli Weißenseeovi, ale že se také hlásil ke skladatelskému okruhu Hanse Lea Haßlera a skladatelů Rudolfova dvora.

Harantova *Missa quinis vocibus* hudebně zpracovává latinský text katolické mše a je tudíž zhudebněnou katolickou liturgií. Je proto jak svým textem, tak hudebním ztvárněním ještě dnes upotřebitelná jedině v katolické liturgii. Text, podobně jako celková hudební forma mše, je rozvržen do šesti obvyklých částí s opakovaným *Crucifixus* v tříhlasém znění, a to v této tradici a liturgií ustálené podobě:

### I. Kyrie

*Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.*

### II. Gloria

*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.  
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te,  
glorificamus te.  
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis  
peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.  
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus,  
tu solus Altissimus, Jesu Christe.  
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

### III. Credo

*Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium  
omnium et invisibilium.  
Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia  
facta sunt.  
Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine: et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus et sepultus est.  
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas et ascendit in caelum:  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos:  
cujus regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem:  
qui ex Patre Filioque procedit.*

*Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:  
qui locutus est per Prophetas.  
Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum.  
Et vitam venturi saeculi. Amen.*

#### IV. Sanctus

*Sanctus, Sanctus, Sanctus  
Dominus, Deus Sabaoth.  
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.*

#### V. Benedictus

*Benedictus, qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.*

#### VI. Agnus.

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:  
miserere nobis.*

Harantova mše tvoří celek o 401 taktech (Kyrie 51 taktů, Gloria 78 taktů, Credo 140 taktů, tříhlasé Crucifixus 49 taktů, Sanctus 31 taktů, Benedictus 27 taktů, Agnus 25 taktů). Nejrozsáhlejší částí je Credo, nejkratší je Agnus. Příkomponované tříhlasé *Crucifixus* bylo patrně myšleno jako samostatná vložka při liturgickém obřadu postní doby.

Skladba byla původně zapsána v mensurální bílé notaci s použitím černých not (hemiooly) bez taktových čar. To, že Harant použil v notaci hemiol, je neklamným svědectvím toho, jak dokonale ovládal tehdejší mensurální notaci. Skladba se pohybuje v proporci taktu  $\mathcal{C}$  (*tempus imperfectum, prolatio minor*), tedy ve zrychleném 4/2 tempu. Na několika místech však vybočuje z předepsaného taktu (v Gloria, Credo a v tříhlasém Crucifixu) a pohybuje se v třídobém taktovém členění, které je také několikrát vyznačeno. Nelze dobře posoudit, zda tyto taktové výkyvy vznikly nedopatřením nebo zda jsou záměrné, což je pravděpodobnější.

*Missa quinis vocibus* je psána ve frygickém modu na tenor cantu firmu z madrigalu *Dolorosi martir*, jehož autorem je Luca Marenzio, jeden z nejvýznamnějších mistrů doznívající epochy vokální polyfonie a dovršitelů formy italského madrigalu.<sup>209</sup> Marenzio patří k italským chromatickým skladatelům 16. století. U něho už došlo k těsnému splynutí slova s hudbou. Slovo se mu stává podnětem k tónomalbě.<sup>210</sup> Po této stránce měl Marenzio velký vliv na své současníky v Itálii, Německu a Anglii, neboť jeho chromatické madrigaly se šířily po celé tehdejší kulturní Evropě. I když snad nedosáhl výrazové průbojnosti Gesualda da Venosa, přece jenom je kongeniálním zjevem vedle tohoto vynikajícího skladatele. Byli to zvláště Ph. de Monte a Cl. Monteverdi, kteří se učili z jeho skladebného díla. Marenzio měl hluboký vliv především na významné německé (Haßler, Schein, Schütz)

a anglické (Dowland, Weelkes, Wilbye) skladatele. K chromatickému madrigalu Marenziovu se hlásili také oba Gabrieliové, pak Gastoldi, Donati, Orazio Vecchi, dokonce Ingegneri a Palestrina. Možno tudíž říci, že Luca Marenzio byl jedním z největších mistrů italského madrigalu 16. století.<sup>211</sup>

Marenzio je právem počítán k nejvýznamnějším reprezentantům italské madrigalové tvorby. Uvažme, že za vedení Marenziova působili dva hlavní představitelé florentské kameraty Giulio Caccini a Jacopo Peri. Ve svých madrigalech neusiluje Marenzio jen o duchaplnou tónomalbu, ale též o afektivně vzrušený, patetický výraz. Jako účinného prostředku k tomuto výrazu používá odvážné chromatiky, která směřuje k modernímu tonálnímu citění. Vrcholná kontrapunktická lehkost, elegance, mistrovská virtuosita a zdánlivě volná formově utvářecí schopnost – to jsou zhruba řečeno hlavní znaky jeho tvorby. Svou bolestnou, citově vzrušenou výrazovou silou patří jeho madrigal *Dolorosi martir* k vrcholným projevům jeho tvůrčího ducha. Marenziovy madrigaly dokonce jeví ve své skladebné a deklamační faktuře a jednoduché sazbě (zvláště jeho pozdní madrigaly) spojitost s reformním úsilím florentské kameraty. Skladby Marenziovy byly velmi rozšířeny. Vydavatel souborné edice všech Marenziových madrigalů, Alfred Einstein, dokládá, že madrigal *Dolorosi martir* se vyskytuje ve 400 nalezištích.<sup>212</sup> Marenziovy madrigaly byly zpracovávány jako cantūs firmus v četných mších (např. Luyton, Posch, Praetorius, u nás Harant aj.). Jeho dílo bylo oceňováno zvláště v Anglii. Z toho všeho je zjevno, jak byla madrigalová tvorba Marenziova v 16. a v 17. století populární a rozšířená po evropském kontinentě. Není proto divu, že také upoutala pozornost Harantovu.

Harant se seznámil s Marenziovými skladbami po prvé snad již za svého pobytu na arcivévodském dvoře v Inšpruku. Tam byly zcela nepochybně v oblibě Marenziovy skladby; např. na zámku ambraském je uložen dobový olejový portrét Luca Marenzia od neznámého autora. I tato skutečnost svědčí o tom, jak byl Marenzio vážen na inšpruckém arcivévodském dvoře. Zda Harant použil znění madrigalu *Dolorosi martir* z jeho prvního vydání (Venezia 1580) nebo z dalších vydání z let 1582 (Venezia, Gardano), 1586 (Vincenti & Amadino), 1587 (Gardano), 1588 (Vincenti), 1600 (Scotto) nebo dokonce až z roku 1602, nedá se, bohužel, dnes již zjistit.

Cantūs firmus Marenziova madrigalu *Dolorosi martir, fieri tormenti* se takto stal základem celé kontrapunktické práce Harantovy mše.<sup>213</sup> Jeho úplný text zní takto:

*Dolorosi martir, fieri tormenti,  
Duri, ceppi, empi lacci, aspre catene,  
Ov'io la notte, i giorni, hore e momenti  
Misero piango il mio perduto bene,  
Triste voci, querele, urlì e lamenti,  
Lagtime spesse e sempiterno pene  
Son'il mio cibo e la quiete cara  
Della mia vita oltr'ogni assentio amara.*



The image shows a musical score for a Kyrie section, likely from a Mass. It features five vocal parts: Cantus firmus, Alto, Tenor, Quinta vox, and Basses. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The Cantus firmus part is the most prominent, with a long, melismatic line. The other parts provide harmonic support and counterpoint.

**Cantus firmus**  
 - ri - tor - men - - ti, fie - - - ri - tor - men - - ti  
 - ri - e e - lei - - son, Ky - - - ri - e

**Alto**  
 fle - ri tor men - ti, bu - ri - - cep - -  
 Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei -

**Tenor**  
 - lo - - ro - si mar - tir, fle - ri tor men - - ti,  
 Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e

**Quinta vox**  
 fle - - ri tor - men - ti, bu - - ri - -  
 - e e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - - son

**Basses**  
 - ro - - si mar - tir, fle - ri tor men - - ti bu - -  
 - e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - - son

se u něho naučil kantofirmální skladebné technice a důsledné práci s daným tématem. Srovnáváme-li Utendalovy kantofirmální skladby s Harantovou mší, liší se Utendal od Haranta v tom, že cantus firmus nejprve cituje v notách delších časových hodnot a teprve pak v dalším průběhu skladby jej exponuje v rytmicky a melodicky oživenější podobě. Nakonec se pak zase vrací k rytmicky i časově zklidněnému úvodnímu citátu.<sup>214</sup>

Cantus firmus se objevoval ve vokální polyfonické tvorbě 16. století zpravidla v tenoru. U Haranta se nejprve vynoří v plné své podobě v cantu a pak postupně proniká i do dalších hlasů mše s přehozeným tenorem a *quinta vox* (*vagans*). Harant cituje cantus firmus v téže tónině jako Marenzio s některými zajímavými rytmickými, nápěvnými, diastematickými změnami a odchylkami od původního melodického modelu. Skladebná faktura Marenziových deseti úvodních taktů je ve srovnání s Harantovým zpracováním a s odvozenou hudební strukturou mešního Kyrie v některých detailech dokonce jednodušší (viz Berkovec str. 14–15, takty 1–10; not. příklad na str. 75–76).

Jak je vidět, Harant obohatil ústrojnou adaptací daného modelu Marenziův madrigal o některá dílčí zlepšení tím, že nepatrně pozměňuje původní nápěv i jeho rytmickou kostru. Jeho adaptace se v podrobnostech vyznačuje větší melismatičností, zvláště v 3. taktu cantu, v 5. taktu tenoru, v 6. a 7. taktu quinta vox a bassu (viz Berkovec str. 14–15). Harantova adaptace

je také poněkud bohatší na nedoškálné tóny, na melodický pohyb hlasů, rytmicky je členitější, rozvinutější a rozdílnější v řešení altových partů. Harantovo řešení používá také více synkopických vazeb než je tomu u Marenzia. Zvláště v něm postřehneme i častější výskyt melodickorytmických kadenciálních klausulí.

Lze proto konstatovat, že Harantem vyvozená skladebná faktura z Marenziová kantofirmálního modelu je v některých podrobnostech prokomponovanější a melodicky rozmanitější než původní vstupní Marenziová desetitaktová předloha. Možno říci, že Marenziův cantus firmus se neobjevuje v Harantově mši jako cizí element, ale jako nedílná součást jeho skladebného organismu. Doslova ústrojně vrůstá do skladebné struktury, neboť v průběhu skladby se k němu organicky vytvářejí kontrapunktující hlasy. Harant se zmocnil skladebné faktury desetitaktového Marenziová kantofirmálního útvaru, aby jej nápěvně i zvukově plasticky uplatnil v dokonalém technickém zvládnutí jako hlavní melodické a tematické jádro své skladby. Objevuje se na různých stupních při podržení své základní tonální báze. I když tu jde o dvě skladby s různým textem, přece Harantova adaptace cantu firmu je provedena s ústrojnou technickou dokonalostí a zvukovou plastičností.

Svým kantofirmálním charakterem a povahou zpracování daného modelu se Harantova mše řadí podle tehdejší terminologické uzance do typu tzv. parodovaných mší („*missa parodia*“), i když tu nejde snad o zkarikovaný nebo doslova parodovaný kantofirmální model. V podstatě tu přece jenom jde o jakousi parodizaci skladby Marenziovy, neboť její vstupní melodický model proniká svým motivickým materiálem celou mší Harantovou. Úvodní takty Marenziová madrigalu vstoupily do Harantovy mše jednak jako doslovné citáty, jednak jako velmi volně parodující adaptace daného cantu firmu.

Tím, že sáhl Harant po cantu firmu z Marenziová madrigalu, projevil nejen svou znalost tehdejší evropské hudební produkce, ale zároveň i jistou průbojnost. Tato se zračí už v celkovém zpracování cantu firmu. Přitom v melodice je Harantova mše příbuzná s jeho předchozími skladbami, zvláště ve skladebné práci, která je tu založena na soustavně volné imitační technice.

Kyrie je trojdílnou skladbou se třemi proporčně vyváženými celky (17 + 18 + 16 taktů) a s třemi závěry. Začátek mše je jako téměř u všech dochovaných Harantových skladeb zcela zvláštní a typický. Daný cantus firmus je pevně architektonicky uchopen a zvládnut, a to stále na vze-

The image shows a musical score for a Kyrie. It features two staves: the top staff is for Cantus Altus and the bottom staff is for Tenor I I. The lyrics are written below the notes. The top staff has the lyrics: Ky - - ri - e - e - lei - - - - son, Ky. The bottom staff has the lyrics: Ky - - ri - e e - lei - son, Ky - - ri - e e - lei - son, Ky. There are also some additional markings like [Bassus] Ky - - ri - e and [Quinta] Ky - - ri - e.

stupné nápěvné i dynamicko-agogické gradaci. Kyrie je totiž vystavěno na jedné základní melodické myšlence, která vyvěrá z jednoho motivického jádra (viz Berkovec str. 45, takty 1–5, not. příkl. na str. 77).

Toto motivické jádro je pak bohatě skladebně rozvinuto. Celek této části je zpracován v umělém vedení hlasů a v logicky se vyvíjejícím polyfonickém předivu, které tu má monotematický charakter, poněvadž skladebnou strukturou prostupuje, podobně jako v motetu *Maria Kron*, stále stereotypně se opakující a pro Haranta typický kadenční útvar.

Monotematický charakter proniká díky stále se opakujícím kadenciálním floskulím i do druhé části mše. Vstupní vzestupný melodický model v Gloria se blíží vstupnímu kantofirmálnímu melodickému modelu Kyrie (viz Berkovec, str. 49, takty 1–5):

Et in terra pax ho-mi-ni-bus

C. A.

I. S. V.

Tím je zase dána tematická souvislost mezi oběma částmi mše. První část Gloria končí polovičním závěrem v a moll, avšak před tímto závěrem vybočuje Harant do paralelního C dur, nikoli tedy do subdominanty, ale do horní medianty základní tóniny. V druhé části Gloria najdeme zajímavé střetání melodických disonancí zvláště ve středních hlasech (viz Berkovec str. 52). Modulační plán této části má dur-mollový charakter, neboť moduluje v okruhu tónin C dur, A dur a a moll. Skladba končí rovněž polovičním závěrem v a moll. Ve skladebné faktuře Gloria se projevuje vliv nizozemské školy staršího skladebného typu.

Široce melodicky rozvinuté Credo je jedna z nejdělsích (140 taktů) a také skladebně nejpracovanějších a výrazově nejzajímavějších částí této mše. Je v jakémsi protikladu v poměru k ostatním mnohem stručněji koncipovaným částím, což je dáno především délkou textové předlohy. Credo znovu začíná tématem, odvozeným z Marenziova cantu firmu (viz Berkovec str. 56, takty 1–4):

Pa-trem omni-po-ten-tem, fa-cto-rem

C. A.

I. S. V.



Tím je Credo opět podobné většině skladeb Harantových, neboť je vybudováno na rozkladu kvintakordu. Měnění modu je tu většinou důsledkem kompoziční faktury, jinak by vznikl tritonus (proto cis-fis, nikoli c-fis). Na této části je charakteristické to, že Harant používá často kvintových a kvartových spojů, jež jsou tu vystřídávány spoji sekundovými. Stejně si tu libuje Harant v septimových spojích (viz Berkovec 58, takty 27–28). Před závěrem prvního dílu Credo vybočuje Harant do G dur a pak se zase vrací do A dur.

K mocnému, hluboce prožitému a velkolepému výrazu se povznáší Harant v této části ve volné větě *Et incarnatus est*, zvláště v krásném a myšlenkově nevšedním *C r u c i f i x u s*, jehož text zhudebnil dvakrát. Po prvé v pětihlasé verzi, po druhé ve znění tříhlasém (cantus, quinta vox, bassus). Tříhlasá verze *Crucifixus trium vocum* patří nesporně k technicky a skladebně nejkřestěji provedeným částem mše. Začíná zase typickým vzestupným tématem, s nímž Harant pak dále důmyslně pracuje (viz Berkovec str. 65, takty 1–9):

The image shows a musical score for the 'Crucifixus' section. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: C (Cantus), S.V. (Soprano), and B. (Bassus). The lyrics are: *Cru - - ci - fi - - xus e - ti - am pro no - - -* on the C staff; *Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, Cru - - ci -* on the S.V. staff; and *Cru - - ci - fi -* on the B. staff. The second system also has three staves: C, S.V., and B. The lyrics are: *bia - - - - Cru - - - ci - fi - - xus* on the C staff; *fi - xus e - ti - am pro no - - -* on the S.V. staff; and *- xus e - ti - am pro no - - - - bis* on the B. staff. The music is in G major and features a variety of intervals and rhythms.

Toto téma zaujme i jasným tonálním začátkem, což se u Haranta zpravidla nevyskytuje. Udivují tu také melodické inverze; hned první dva takty (prvních 5 tónů, Berkovec str. 65). Ačkoliv je Harant převážnou měrou důsledný diatonik, dovede přitom používat cizoškálných tónů (viz Berkovec 66, takty 31–32). V této tříhlasé verzi se také objevuje pozoruhodné střídání metra a rytmu (viz takty 21–22, kontrastní syrrytmie), což bylo podmíněno obsahem textové předlohy. I tonálně se tu jeví střídání s  $\text{D}$  a paralelním dur. Tříhlasá verze *Crucifixus* končí polovičním závěrem v a moll. Je to kompozičně snad nejvyspělejší skladební projev Harantův, který vůbec napsal. Vyznačuje se přirozeností sazby, zpěvností, vyhraněnou vyvážeností a pozoruhodnou tonální soustředěností. Zvláště po pohybové stránce je tato část velmi promyšleně koncipována. To např. dobře

postřehneme na pohybově značně oživeném a plasticky rytmicky členěném *Et resurrexit*. Jednotlivé hlasy jsou vedeny úplně samostatně. Ve zvukové komplikovanosti se nejlépe projevuje Harantova technická a skladební vyspělost. Vždyť celá tato část je psána v důsledné imitační skladební technice, tedy v přísném kontrapunktickém slohu bez osamostatnění vedoucího hlasu, tedy v hlasové rovnoprávnosti. Jak je vidět, sólistický vokální živel, který se už tehdy naplno projevil v italské doprovázené monodii, do díla Harantova nepronikl, což byl ostatně také důsledek přísné duchovního mešního textu, který jakýkoli zásah profánního žvilvu a priori již vylučoval. Jen v druhé části Kyrie, sice nesměle, ale poněkud plastičtěji vystupuje na několika málo místech do popředí vedoucí, nejvýše položený hlas. Není to snad záměr, ale zase důsledek polyfonního vedení hlasů. V pětihlasém Crucifixu nás zaujme hned začátek (viz Berkovec str. 61, takty 60–62) střídáním tónin a pak ještě chromatická terciová příbuznost. Objevují se tu opět kvartové spoje ve formě progresí a modulace do kvintových tónin. Hudební tok tu Harant prodlužuje klamnými a septimovými spoji. Poslední část Credo „*Et in spiritum sanctum*“ (viz Berkovec str. 68) je zajímavá svým modulačním plánem. Z tóniny a moll se dostává Harant kvartovými spoji do G dur (viz Berkovec str. 69, takt 105) a mollovou dominantou zpět do a moll (takt 108) i A dur (takt 110), což je dominantka k d moll a zároveň  $\text{ST}$  k F dur. Pak je tu zajímavá diatonická modulace do A dur i a moll (takt 119). A opět se tu shledáváme s kvartovými spoji, tak typickými pro Harantovu skladěbnou metodu a pro jeho jistě zajímavé modulační umění.

Další, čtvrtá část Harantovy mše *Sanctus* se vyznačuje bohatě melismaticky rozvinutými hlasy. Melismata mají tu jubilující charakter. Přitom tato část má neobyčejně vroucí lyrický výraz a širokodechou melodickou linií. Zároveň se tu objevuje poměrně vyspělé harmonické citění, jak to můžeme pozorovat v harmonicky myšleném úvodu (viz Berkovec str. 72, takty 1–7):

The image shows a musical score for the beginning of the Sanctus. It consists of two systems of staves. The first system has three staves labeled C. A., R. Q.V., and B. The second system has two staves. The music is in 4/4 time and features complex polyphonic textures with imitative entries. The lyrics 'San ctus, San ctus, San ctus' are written above the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Tato syntéza melodickoharmonického, lépe řečeno horizontálně vertikálního elementu, která se tu projevuje jenom zcela nesměle, je dokladem Harantova kladného postoje k tehdejšímu novému melodickoharmonickému hnutí. Sanctus tvoří účinný kontrast ke Gloria svou hluboce zbožnou a citově zjitřenou náladou, která je tu projádřena již převážně harmonicky koncipovaným hudebním myšlením. Hlasy nastupují progresivně za sebou v kánonicky vedených nástupech. Sanctus, tato krátká 31taktová skladba, je opět typická svou diatonickou melodií s četnými melodickými vybočeními, které znovu dosvědčují Harantovu kompoziční zdatnost a pohotovost. Pro Haranta jsou tu zase příznačné průchodné modulace kvartovými spoji (viz Berkovec str. 74, takty 25–27, zvláště 29 a 31).

Hluboce zbožná nálada Sanctus vládne také v 27taktovém Benedictus. Jeho základní téma tvoří opět rozklad trojzvuku (viz Berkovec str. 75, takty 1–5):

The image shows a musical score for the Sanctus. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and Q.V. (Bass). The lyrics are: Be - ne - di - ctus, qui va - nit, be - ne - nit, be - nit, be - nit. The second system continues the lyrics: nit, be - nit, be - nit. The music is in G major, 3/4 time, and features a canon-like structure where voices enter successively.

Skladba se pohybuje většinou v okruhu tóniny G dur.

Harantovu mši zakončuje a zároveň vyvrcholuje stručně koncipované Agnus, jehož vstupní základní téma je založeno opět na rozloženém kvintakordu (viz Berkovec str. 77, takty 1–5):

The image shows a musical score for the Agnus Dei. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and Q.V. (Bass). The lyrics are: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i. The second system continues the lyrics: A - gnus De - i, A - gnus De - i. The music is in G major, 3/4 time, and features a canon-like structure where voices enter successively.

Skladba je naplněna nevšední melodickou invencí, která se projevuje především ve variačním zpracování daného melodického modelu na velmi malé ploše, což je dalším dokladem Harantova kompozičního mistrovství. Agnus se tonálně pohybuje v rozmezí A dur a a moll, takže i po této stránce dosahuje vzácné jednoty a sevřenosti. Skladba je vyvedena do zvukově velmi účinného autentického závěru v mohutném E dur.

Položíme-li si otázku, zda v Harantově mši, lépe řečeno v jejím melodickém myšlení lze zjistit některé prvky z gregoriánské stylistiky, pak dojdeme k závěru, že tu není po ní ani stopy. Z hlediska choralistiky zjistíme leda to, že Agnus je v této mši zhudebněno pouze jednou, bez jakéhokoliv udání o trojím provedení a o textové změně v třetím provedení. Mohlo by to svědčit nanejvýš o tom, že v naší liturgické praxi podle domácích rukopisů se používalo jediné melodie pro invokaci Agnus Dei také u skladeb, které jsou dodnes uchovány ve zhudebnění formového schematu a -b -a, takže b se jeví z hlediska našich starých pramenů jako vkomponováno do bývalé singularity nebo pouhé repetice téže melodie. Přitom už graduály považují za nepotřebné rubrikovat repetice nápěvu a změnu slov „*miserere nobis*“ na „*dona nobis pacem*“. Ostatně o Zeleném čtvrtku, kdy odpadá políbení pokoje při Agnus, odpadlo také „*dona nobis pacem*“ a zpívalo se i po třetí „*miserere nobis*“. Vědomí o tom mohlo udělat z „*dona nobis pacem*“ pouhou eventualitu, jež nemusila být zvláště udávána.

Nebylo také nikterak náhodné, že Harant složil svou mši v pětihlasém vokálním obsazení. Pětihlasá skladebná faktura se stala v druhé polovině 16. století, především v tvorbě nizozemských polyfoniků jakýmsi ušlechtilým a vznešeně vybraným prostředkem hudebního výrazu. Vždyť nejvýznamnější nizozemské duchovní vokálně polyfonické skladby této doby, podobně jako většina italských madrigalů, jsou psány v pětihlasé skladebné faktuře.<sup>215</sup> Můžeme proto druhou polovinu 16. století označit za údobí klasického pětihlasého vokálního slohu. Naproti tomu byla čtyřhlasost již v Harantově době, zvláště však kolem roku 1600 výrazem čehosi méně významného, řekli bychom dokonce čehosi primitivnějšího. Pětihlasá vokální faktura převládala v druhé polovině 16. století také ve vokálně polyfonické tvorbě inšpruckého dvora, kde se s ní mohl Harant důkladně obeznámit.<sup>216</sup> V době, kdy vznikla Harantova mše, stala se tato vokálně polyfonická pětihlasost v ostatní evropské hudbě do značné míry již stylovým přežitkem a anachronismem.

Z hlediska formové výstavby a tektonické členitosti je Harantova mše pozoruhodným dílem. *Missa quinis vocibus* je neobyčejně myšlenkově koncisní, vnitřně stavebně pevně skloubená. Odtud pramení také její jednotná, stále důsledně stejná výrazová a náladová hladina, která má vážný, monumentálně velebný charakter. Pro rozvíjení formové výstavby Harantovy mše jsou důležité tematické incipity jako výchozí motivický materiál a soustavně se uplatňující kadenciální klausule, které mají stavebně členící charakter. A po této stránce, podobně jako v obou předchozích motetových skladbách, dosahuje Harant na základě kantofirmální techniky podivuhodnou monotematickou, ba dokonce monomotivickou skloubenost. Vše je ulito jakoby z jednoho kusu. Nejdůležitějším technickotvárným a slohotvorným znakem Harantovy mše je imitační způsob skladebné práce. Její myšlenkové jádro tvoří cantus firmus, který je zpracován v širokém

neperiodickém proudu. Imitační skladebný princip, zpracovávající dané kantofirmální téma, které je pak rozvedeno do značně a důsledně rozvinuté polyfonní práce, se uplatňuje u Haranta v duchu velkých evropských kontrapunktiků 16. století. Je příznačný a charakteristický pro nizozemský polyfonní skladebný styl. Je dosti vzácný, řekl bych dokonce ojedinělý, v české polyfonní tvorbě 16. století. Byl to také nepochybně zřejmý důsledek Harantova hudebního školení, dále vlivu dvorské kultury, která dala základní ráz nejen jeho lidskému, ale i duchovnímu profilu.

Z tohoto základního technickotvárného ustrojení vyvěrá také celkový hudební v ý r a z Harantovy mše. Možno říci, že Harantova mše se vyznačuje klidnou, celkem nekontrastní hymnickou velebností bez ostře zdůrazňovaných rytmických akcentů. Spíše tu jde o záměrnou snahu podtrhnout vážnost námětu klidně probíhající melodickoharmonickou linií. Přitom se téměř nikde neuplatňuje harmonický živel jako primární výrazový činitel. Vše je založeno na zvukovém účínu melodické linearitě důsledně kontrapunkticky vedených hlasů. Harmonické a zvukové efekty mají tu zcela sekundární význam, i když se objevují s určitým výrazovým záměrem na místech, kde mají zintenzívnit obsahovou náplň daného textu. Hlavní výrazovou sílu mše budeme především hledat v klidně plynoucí melodické linií. Proto také celek mše je bez většího dramatického vzruchu. Pouze v Kyrie u slov „*Christe eleison*“, zvláště však v Credo u slov „*Crucifixus etiam pro nobis*“ nasadí ve 4/4 taktu dramatičtější partie, která je tu již napověděna nástupem u slov „*Et incarnatus est*“, kde také nastává zlom ve výraze i v agogice. Také v Credo u slov „*Et expecto resurrectionem mortuorum*“ lze doložit tento dramatičtější výraz Harantovy hudební díkce.

Harant opakuje text často nejen z důvodů ryze hudebně tektonických; jsou tu místa, kde opakování textu je motivováno zřeteli obsahově výrazovými a ideovými. Velmi účinně působí klidně nastupující a široce zvukově rozklenuté hymnické závěry, které završují každou část mše. Zvláště závěr skladby působí v Agnus svou neukončeností neobvykle a svým způsobem dokonce i osobitě.

*Missa quin is vocibus* je tudíž jak svou vyspělou skladebnou tektonikou, podivuhodným smyslem pro architektonickou výstavbu celku, logiku vedení jednotlivých hlasů, organické klenebné vršení a jednotu melodické linie, tak pro svou nevšední hloubku inspirace a náladovou soustředěnost skvostem české vokální polyfonie. Ční vysoko nad běžnou hladinu tehdejší domácí skladatelské produkce, i když v ní nalezneme také díla nevšední umělecké hodnoty, jak o tom svědčí např. některé objevy nových, dosud neznámých skladeb českých polyfoniků z 16. století. Na základě těchto objevů jsou také přehodnocována starší hodnotící kritéria novými aspekty, jež staví českou polyfonickou produkci z údobí pozdní hudební renesance do mnohem příznivějšího světla než jak tomu bylo namnoze dosud.

Harantova *Missa quin is vocibus* se dochovala jako vokální skladba a cappella v jednotlivých hlasech. Přitom není vyloučeno, že byla provozována s nástrojovým doprovodem. Tento nástrojový doprovod byl usku-tečňován patrně *ad hoc*, poněvadž jednotlivé nástroje při provedení podle všeho jen zdvojovaly vokální hlasy. Neklamně o tom svědčí provedení této mše v katolickém kostele sv. Jakuba v Praze dne 25. července 1620, které bylo uskutečněno s instrumentálním doprovodem.<sup>217</sup> O tomto provedení se

dochoval významný dobový pramen. V dopisech o událostech v Praze v červenci a srpnu roku 1620, které jsou dnes uloženy v Bavorském hlavním státnímu archívu v Mnichově, píše jakýsi neznámý katolík z Prahy svému příbuznému (Vetter) Casparu Hackelovi:<sup>218</sup> „*Der H. Harrant hat eine Meß componirt und selbige an St. Jacobtag in der Kirche bey St. Jacob auf der Orgel mit Pusaunen, Geigen, Lauten und Zincken musicirn lassen. Darueber sich viel chatolische hoch verwundert, sowohl auch, daß sich so viel calvinisten daselbst finden lassen, vermeinen es muß auf der chato-lischen Seiten ein gutts Anzeigen sein.*“ Tamtéž je uložen další dopis neznámého pisatele, který v něm sděluje Johannu Georgu hraběti z Hohenzollernu, tajnému radovi, nejvyššímu komořímu a nejvyššímu hofmistru vévody Maxmiliána Bavorského, následující:<sup>219</sup> „*Vorgestern bey St. Jacob hat der jetzige, hiesige, königliche Praesident, Herr von Harant (dieser Harrant ist in Turkey vor diesem gewesen, insignis dissimulator), der Music alda bey dem gesungenen Ambt selbsten beygewohnt, mitmusicirt, und die Music selbsten componirt, ist halt ein Liebhaber der Music (ist wegen Studieren und Imagination ein Fantast), nach vollendeten Godesdienst, hatt er, wie auch Herr Rosig(?) Kinsky mit dem Mönchen zu Gast gesessen, und weilen man Ihnen alles entzogen und allerdings vertrauet, hatt der Herr Praesident Speiß und Trankh alles hergeben, mit welchem er, wie auch Herr Kinsky sehr lustig und fröhlich gewest. Vor der Tafell hatt man statlich musicirt, welches noch die alten kais.(erlichen) Musicanten gewest, und haben sich diesse beede Herrn gegen dem Closter alles Liebs und Guettes zu erzeigen, hoch anerpotten, haben auch den Vesper beigewohnt.*“<sup>220</sup>

Z obou svrchu uvedených zpráv je neklamně prokázáno, že roku 1620 byla Harantova mše provedena v katolickém kostele sv. Jakuba v Praze, dokonce s nástrojovým doprovodem (varhany, pozouny, housle, loutny a cinky). Provedení se aktivně zúčastnil sám Harant. Jestliže je tato zpráva věrohodná, a není důvodu o ní pochybovat, pak je to neobyčejně zajímavý doklad o dobové interpretaci vokální mše Harantovy s instrumentálním doprovodem. Dá se předpokládat, že nástroje jen zvukově a barevně zesilovaly a zdvojovaly vokální fakturu skladby. Hráči používali podle všeho vokálních partů, takže instrumentální party ani neexistovaly. Doví-dáme se tu také, že Harant, tehdy již protestant, dal svou mši provést v katolickém kostele, což vzbudilo přirozeně v řadách pražských katolíků radostný podiv, tím větší, že provedení mše se zúčastnilo také množství kalvinistů, a to v době nedlouho před bitvou na Bílé hoře! Pro pražské katolíky byl tento čin dobrým znamením, svědčícím o názorové a snad také o charakterové nepevnosti a rozkolísanosti některých českých protestantů i samotného Haranta, který je v druhém dopise dokonce označen jako „*in-signis dissimulator*“, zřejmý, vyslovený pokrytec. Máme tu další doklad jeho náboženské a tím ovšem i politické nestálosti a nejistoty, která by snad svědčila o tom, že jeho konverse k protestantismu byla motivována čistě konjunkturálně a kariéristicky.

Jak je vidět, v obou svrchu citovaných dopisech je podána výstižná charakteristika Haranta člověka, skladatele a intelektuála, i když dopisy vznikly v řadách jeho politických odpůrců, takže musíme jejich obsah přijímat s kritickou obezřelostí.

Závěrem k Harantově mši bylo by snad ještě záhodno se zmínit o situaci, za které tato skladba vznikla, takže leccos se nám osvětlí, co by mohlo souviset s Harantovou konfesijní příslušností a jeho náboženským přesvědčením.

V době vzniku Harantovy mše, nepochybně někdy v prvním desetiletí 17. století, samotný název mše byl protestantům tak odízní, že se jej snažili při popisu svých bohoslužeb obejít, pokud ještě vůbec ponechávají od konce 16. století zevnějšek katolického mešního ritu ve své liturgii. Harant nazývá však svou skladbu záměrně *missa*. Odděluje od Sanctus jako samostatnou část *Benedictus* a komponuje také *Agnus*. To vše jednoznačně svědčí pro skutečnost, že chtěl vytvořit mši pro katolickou liturgii. Už husité zanedbávali v mešní liturgii *Agnus* a kališníci je vůbec vynechávali, i v tom případě, kdy šlo o opisy katolických mší. Pokud je ponechávali, zařadovali je ve spojení s předešlým Sanctus ještě před *Pater noster*. Pro skladatele to znamenalo, že musil tyto části koncipovat velmi stručně, aby nezdržoval průběh obřadu. Sotva něco podobného je patrné v Harantově mešním pojetí při vši koncisenosti jednotlivých částí jeho mše. Složil-li Harant katolickou mši, a to někdy kolem roku 1610, tedy v době Harantovy konfesijní rozpolcenosti a vnitřní nejistoty, pak by nám zbylo jediné možné vysvětlení. Předchozí Harantova výchova a záliba ve skladebném oboru a útvech katolické chrámové hudby snad překonaly věroučné rozdíly, takže nakonec i protestant Harant přijal zcela nerozpačitě formu katolické mše. Je to zase jeden z velmi závažných důkazů, že Harantova konverze k protestantství neměla oné dogmatické uvědomělosti a zásadního ideového podkladu, jak se tak často běžně a namnoze nekriticky usuzuje.<sup>221</sup> Je to také jeden z dokladů tehdejší myšlenkově rozhárané a ideově rozleptané doby, která pak vedla až k paradoxním kompromisům luterské nauky s katolickou dogmatikou a liturgií. Doufám, že toto naše podrobnější vysvětlení dobové situace, za které vznikla Harantova *Missae quibus vocibus*, poněkud osvětlí všechny ty dosavadní záhady a nejasnosti, které vznikly kolem Harantovy konverze a kolem liturgické podstaty jeho duchovních skladeb, v tomto případě především jeho mše.

Vedle svrchu uvedených tří Harantových skladeb dochovala se ještě torza dalších čtyř vokálních kompozic. Jde tu o fragmenty altových hlasů čtyř duchovních zpěvů (motet), které jsou zaznamenány v rukopisném konvolutu, pocházejícím asi ze sklonku 16. nebo ze začátku 17. století.<sup>222</sup> Konvolut obsahuje celkem 49 rukopisných záznamů altového hlasu pětihlasých až devítihlasých motetových skladeb. Autorství skladeb je jasné a jednoznačně uvedeno u 22 skladeb. U čísla 3 jsem zjistil na základě srovnávacího studia, že tu jde o skladbu Lassovu. Tedy celkem bylo autorství identifikováno u 23 skladeb, kdežto 26 skladeb je anonymních. Je tu zastoupeno sedm významných skladatelů ze 16. století: 1. Jacobus de Werth (1 skladba), 2. Philippus de Monte (12 skladeb), 3. Annibale Padovano (2 skladby), 4. Orlando di Lasso (2 skladby), 5. Charles Luyton (1 skladba), 6. Václav Vamborský? (Wenc. Wamb., 1 skladba) a 7. Kryštof Harant z Polžic (4 skladby).<sup>223</sup> Jde tu vesměs o duchovní motetové skladby, které jsou v tomto rukopisném sborníku zaznamenány v následujícím pořadí:

1. Jacobus de Werth, *Transeunte Domino clamabat caecus*, fol. 1'–3.

2. Ph. de Monte, *Filiae Hierusalem a 5 voc.*, fol. 3'–4.
3. Orlando di Lasso, *Videntes stellam a 5 voc.*, fol. 4'–5.
4. Ph. de Monte, *Domine nunc patior*, fol. 5'–6.
5. Anonymus, *Benedicta es coelorum a 8 voc.*, fol. 6'–8.
6. Ph. de Monte, *Audivit Dominus*, fol. 8'–9.
7. Ph. de Monte, *Surrexit pastor bonus a 5 voc.*, fol. 9'–10.
8. Ph. de Monte, *Jubilate Deo omnis terra*, fol. 10'–11.
9. Ph. de Monte, *Expurgata metus fermentum*, fol. 12–13.
10. Ph. de Monte, *Sancte Joannes Baptista*, fol. 14.
11. Orlando di Lasso, *Dixit Martha ad Jesum a 9 voc.*, fol. 15.
12. Anonymus, *In convertendo facti sumus a 8 voc.*, fol. 16.
13. Ph. de Monte, *Viri Galilei a 5 voc.*, fol. 17.
14. Annibale Padovano, *Domine a lingua dolosa a 5 voc.*, fol. 18–19.
15. Ph. de Monte, *Beati omnes, qui timent*, fol. 19'–21.
16. Anonymus, *Si bona suscepimus de manu Domini a 5 voc.*, fol. 21'–22.
17. Ph. de Monte, *Hodie completi sunt dies pentecostes a 5 voc.*, fol. 22'–24.
18. Anonymus, *O quam suavis es Domine a 6 voc.*, fol. 24'–25.
19. Anonymus, *Veni Sancte Spiritus*, fol. 25'.
20. Anonymus, *Diligam te Domine virtus mea*, fol. 26.
21. Anonymus, *Adiutor meus esto Deus*, fol. 26'–27.
22. Anonymus, *Quae sunt in corde hominum a 5 voc.*, fol. 27'–28.
23. Anonymus, *Beata es Virgo Maria a 6 voc.*, fol. 28'–29.
24. Anonymus, *Domine refugium a 8 voc.*, fol. 30.
25. Anonymus, *Super flumina Babilonis a 8 voc.*, fol. 31.
26. Anonymus, *Audivi vocem Domini dicentis a 7 voc.*, fol. 32.
27. Anonymus, *Lucis o salve facies serena a 6 voc.*, fol. 33.
28. Anonymus, *Dies sanctificatus a 6 voc.*, fol. 34.
29. Anonymus, *Dies est laetitiae a 8 voc.*, fol. 35.
30. Anonymus, *Quis revolvat nobis lapidem a 7 voc.*, fol. 36.
31. Anonymus, *Si enim non abiero paraclito a 5 voc.*, fol. 37.
32. Anonymus, *Spiritus sanctus procedens a 5 voc.*, fol. 38.
33. Anonymus, *Laudate Dominum omnes gentes a 8 voc.*, fol. 39.
34. Anonymus, *O salutaris hostia a 8 voc.*, fol. 40.
35. Annibale Padovano, *Quis nam hic est Juvenis a 7 voc.*, fol. 41–42.
36. Anonymus, *Caro mea qui manducat meam carnem a 7 voc.*, fol. 42'.
37. Anonymus, *Quem dicunt homines esse filium a 7 voc.*, fol. 43.
38. Anonymus, *Domine reliquimus omnia a 5 voc.*, fol. 44.
39. Anonymus, *Quae est ista quae ascendit a 5 voc.*, fol. 45.
40. Ph. de Monte, *Illumina oculos meos a 6 voc.*, fol. 46.
41. Ph. de Monte, *Si ambulavero vivificabis me a 6 voc.*, fol. 47.
42. Charles Luyton, *Surrexit pastor bonus a 5 voc.*, fol. 48.
43. Anonymus, *In Domino speravit cor meum a 5 voc.*, fol. 49–50.
44. Christ. Harant, *Dejž Tobě Pán Bůh štěstí*, fol. 51.
45. Venc. Wamb. (Václav Vamborský?), *Si bona suscepimus*, fol. 51–52.
46. Christophorus Harant a Polzicz, *Psallite Domino in cythara a 5 voc.*, fol. 52'–53.
47. Eiusdem aute. (autore), *Dies est laetitiae a 8 voc.*, fol. 53'–54.
48. Eiusdem aute. (autore), *Qui vult venire post me a 5 voc.*, fol. 54'.
49. Anonymus, *Kyrie eleison pro primo et secundo choro*, fol. 70'–72.



Není vyloučeno, že mezi 26 anonymními skladbami se skrývají také moteta českých autorů. Skladby Harantovy (čís. 44, 46–48) byly jistě zapísány až dodatečně na konci první části rukopisného konvolutu.

První zde zaznamenaná osmatřicetitaktová skladba Harantova byla složená na český duchovní text „Dejž Tobě Pán Bůh štěstí“, který má z dogmatického hlediska katolický charakter, poněvadž tu jde pravděpodobně o gratulační svatební píseň motetové formy.<sup>224</sup> Text k této skladbě zní v celistvosti takto:

*Dejž Tobě Pán Bůh štěstí  
v Tvém pobožném předsevzetí  
ať by šťastně vedlo  
v tom stavu manželském,  
majíce spolu míru, milost, stud, poctivost,  
nerozdílnou ctnost.  
Dejž jim své v (Kristu?) Pane požehnání,  
více milování k věčnému spasení.  
Protož my hodovníci milí  
buďme ctní a střizliví,  
bychom ušli hříchu,  
lidského smíchu.*

Zatímco známe celý text skladby, je její hudební část dochována v torzu jednoho, dokonce druhotného, altového, nikoli tedy vedoucího hlasu. Jakákoli rekonstrukce této a dalších tří shora uvedených Harantových skladeb je naprosto marná, dokud se nepodaří nalézt ostatní chybějící hlasy. Podle nápěvu tohoto jediného altového hlasu (viz Berkovec str. 79)



dá se usuzovat, že jeho melodika je odlišná od nápěvné faktury ostatních dochovaných Harantových skladeb. Melodika hlasu stále krouží kolem centrálního tónu a má proto také malý a nápěvně poměrně chudý ambitus bez samostatné nápěvné koncepce vedoucího hlasu. Pohybuje se v symetrických útvarech v F dur a dvakrát vybočuje do subdominantní tóniny.<sup>225</sup> Co se týče grafické podoby notového zápisu, altus této skladby byl zřejmě zapsán jinou rukou než u dalších tří Harantových skladeb. Je to především patrné z duktů písma. Písař tu použil tupěji seříznutého pera (calamu) než je tomu v následující skladbě Vamberského (?). Také hlavičky not jsou více zploštělé (tvary semibreves a minimy). Rovněž je tu použito jiného custodu než je tomu v dalších Harantových skladbách. V záhlaví není označeno pro kolik hlasů byla tato skladba složena. Rovněž není předepsán tempus. Z celkového melodického ustrojení hlasu a metrorhythmické hodnoty textu lze se právem domnívat, že moteto bylo složeno v sudodobém imperfektním tempu.

Altové torzo Harantova pětihlasého moteta *Psallite Domino in*

cythara (Oslavujte Hospodina na harfě) má celkem 40 taktů. Jeho text nevychází z liturgie vůbec nebo je převzat z liturgie, ale jen obecně z recitativního žalmového zpěvu, lépe řečeno z liturgií používaného žaltáře (viz text Vulgaty s určitou slovní licencí 97. latinského žalmu):

*Psallite Domino in cythara  
et voce psalmi jubilate  
in conspectu Regis  
in buccinis et voce tubae. Alleluja.*

Tento text je částečně shodný s žalmem 98 z Davidovy *Knihy žalmů* ve znění v Kralické bibli, kterého použil např. Antonín Dvořák ve svých *Biblických písních*, op. 99 z roku 1894.

Po stránce hudební jde tu patrně o komplikovanější skladbu než bylo předchozí české Harantovo moteto, neboť faktura hlasu směřuje spíše k poly-melodickému kompozičnímu principu, jak poznáme již z několika málo úvodních taktů (viz Berkovec str. 80):



Skladba má předepsán diminuovaný *tempus imperfectum cum prolatione minori*  $\text{♩}$ . Její vznik mohl mít dokonce i nějaké historické pozadí. Není vyloučeno, že mohla být napsána k nějakému státnímu ceremonielu. Nasvědčuje tomu její text, pak výběr žalmových veršů, konečně i logický přízvuk v přesmyknutí textu.

Třetí altové torzo osmihlasé motetové skladby *Dies est laetitiae* tvoří část jedné z nejsložitějších Harantových skladeb, především již co do hlasového obsazení. Po stránce textové je to vánoční píseň. Plné znění textu tohoto torza je následující:

*Dies est laetitiae in ortu regali,  
Puer admirabilis, totus delectabilis,  
in humanitate, in divinitate.  
Orto Dei filio virgine de pura,  
Quem parit iuvencula,  
natum ante saecula.  
Quod uber munditiae,  
Christe qui nos propriis manibus fecisti,  
te devote petimus,  
ne sinas perire  
post mortem nos miseros,  
ne simul ad inferos,  
patiaris ire.*

Jak je vidět, zhudebňuje tu Harant jednu z nejdelsích textových předloh těchto altových torz. Text tohoto latinského vánočního moteta je zapsán

v české verzi jako *Přišel nám den veselý beze všeho smutku* v Jistebnickém kancionále. Zdeněk Nejedlý považuje nápěv této písně za český.<sup>226</sup> *Dies est laetitiae* je živel v době Harantově již zliturgizovaný vlivem tropů, ale pořád ještě chápaný a cítěný, aspoň z katolické strany, jako pouhá koncese. Ve volbě tohoto textu jeví se Harant z hlediska choralistiky jako nejsubjektivnější.

Také po hudební stránce je tento fragment dokladem patrně značně technicky komplikované skladby, a to jak co do počtu hlasů (2 canty, 2 alty, 2 tenory a 2 basy) a rozsahu (72 taktů), tak co do faktury, která tu směřuje ke složitému polymelodickému kompozičnímu principu. Nápěv má světský radostný charakter (viz Berkovec str. 81):



Altový hlas tu sestupuje ve svém rozsahu až na malé *f*. Má vcelku podobný ráz jako v motetu *Dejž Tobě Pán Bůh štěstí*. Také toto moteto je psáno v tónině *F dur*, shodně s prvním z altových torz. Notový zápis je proveden na normální pětilinkové osnově, jen u slov „*ne simul*“ (64. takt) je použito ještě další šesté pomocné linky pro tři tóny malého *f*. Harant tu podle všeho změnil starý původní nápěv, jak lze soudit ze změny sudodobého taktu (*tempus imperfectum cum prolatione minori*) v lichodobý (*tempus perfectum, proportionis tripla*), který nastupuje u slov „*Christe qui nos propriis manibus fecisti*“.

Poslední, čtvrtá Harantova skladba je v rukopisném konvolutu zastoupena altovým hlasem pětilhasé kompozice *Qui vult venire post me. Podle označení autorů v seznamu skladeb („eiusdem autore“)* je to rovněž zcela nepochybně Harantova skladba. Její text se vyskytuje jako mešní „*communio de uno martyre*“, ale také jako nešporní antifona k Magnificat. Úplný text této skladby má toto znění:

*Qui vult venire post me,  
abneget semet ipsum  
et tollat crucem suam,  
et sequatur me sic dicit Dominus.*

Ukončení skladby slovy „*sic dicit Dominus*“ svědčí spíše pro druhý případ, neboť dovětek *dicit Dominus* bez „*sic*“ je jen výjimečný při menší antifoně. Naproti tomu je opět častý při hodinkových antifonách. Ale sama antifona *Qui vult venire* se používala bez dovětku tam i onde. Z toho plyne, jak málo je konkrétní Harantova volba z liturgie.

Jde o pětilhasé moteto opět v tónině *F dur*. *Tempus* je stejně jako u předešlé skladby imperfektní *cum prolatione minori*. Svou kompoziční fakturou, stylizací a hlasovým ambitem — soudě podle dochovaného altového hlasu — se ani toto moteto mnoho neliší od předchozích skladebných torz, jež jsou v této sbírce obsaženy.

Nápěv altového hlasu této skladby se pohybuje opětovně v nevelkém

rozsahu kolem centrálního tónu, i když na jednom místě dosahuje až oktávového rozpětí. Melodický incipit vypadá takto (viz Berkovec str. 82):



Je mírně zvlněn ligaturami a nepatrně se uplatňujícími melismaty. Ale ani z torza této 37 taktové skladby si nemůžeme učinit dostatečnou představu o její celkové skladebné struktuře a jejím kompozičním charakteru.

Závěrem možno k těmto čtyřem Harantovým fragmentům říci, že se dostaly i v tomto rukopisném konvolutu polyfonních duchovních motet, podobně jako v *Rosetum Marianum* a v *Opus melicum*, Harantovy skladby do těsného sousedství velkých skladatelských zjevů 16. století (Jacobus de Werth, Ph. de Monte, Annibale Padovano, Orlando di Lasso, Charles Luyton). Je to další svědectví a neklamný důkaz toho, jak vysoce byly Harantovy skladby hodnoceny jeho současníky a do jaké míry umělecky obstály v soutěži s tím nejhodnotnějším, co bylo provozováno císařskou vokální kapelou na pražském hradě.

To je vše, co se dosud v úplnosti dochovalo i ve fragmentech z tvůrčího a skladebného odkazu Harantova. Je však zcela nepochybné, že skladatel takové erudice a vnitřní umělecké kultury, jakým byl Harant, jistě napsal mnohem více skladeb, než jak jsem mohl doložit svrchu uvedenými a popsányými dokončenými díly a čtyřmi neúplnými fragmenty. Tak např. Antonín Gindely hovoří o nové nám neznámé skladbě Harantově.<sup>227</sup> O jakou skladbu tu šlo, nepodařilo se doposud prokázat, poněvadž nám scházejí spolehlivé prameny, které by doložily její existenci. Není vyloučeno, že Harant skládal pro svou zámeckou kapelu na Pece také instrumentální hudbu. Tato naše domněnka není zcela bezpředmětná. Máme o tom dokonce dobové svědectví. Jonata Bohutský v dedikaci druhého vydání Veleislavínova spisu *Politia historica* (Praha 1606), který je věnován Kryštofu Harantovi, výslovně podotýká, že Harant skládal „obzvláště *musicam vocalem a instrumentalem*“. Toto svědectví Harantova současníka má nesporně charakter autenticity a nedá se paušálně odmítat nebo podceňovat.

Jsem toho mínění, že většina Harantových skladeb vzala za své po smrti Harantově, kdy císařští komisaři sepisovali jeho majetek na zámku Pece a kdy podle všeho velmi nešetrně nakládali s jeho písemnou pozůstalostí, která neměla pro ně hmotnou cenu. Je rovněž pravděpodobné, že Harant mohl skládat, jak už bylo svrchu podotknuto, také některé instrumentální kusy, možná tanečního charakteru, pro příležitostné hudební produkce na svém zámeckém sídle, při nichž mohli účinkovat hudebníci z městečka Pecky, ležícím na úpatí jeho zámku. Podle jediného dochovaného altového fragmentu k svatební písni *Dejž Tobě Pán Bůh štěstí* lze soudit, že Harant skládal dokonce příležitostné skladby na české texty, čímž se pokusil také obohacit domácí latinskou kontrapunktickou produkci o ryze české hudební projevy, opřené o předchozí tradici české lidové duchovní hudby. Jsou to sice jen pouhé domněnky, ale přece jen nepostrádají svého oprávnění.

Z toho všeho, co tu bylo zatím na základě analytického popisu řečeno o Harantových skladbách, je zřejmé, že jejich vznik spadá do údobí vrcholného rozvoje polymelodického a polyfonního hudebního myšlení, které se postupně utvářelo v evropské hudbě v údobí od primitivního středověkého vícehlasu až po vrcholnou polyfonii 16. století. V tomto údobí postupoval vývoj vícehlasých vokálních forem od reálného dvoj- a čtyřhlasu až k velmi rozvětvené vícehlasosti, která byla výslednicí dlouhodobého předchozího vývojového procesu. Konečně v druhé polovině 16. století dospěl tento vývoj až k nejzazší polymelodické komplikovanosti. Harant stojí svými skladbami přibližně uprostřed tohoto vývoje, tedy ani ve stadiu prvního rozkvětu těchto vokálně polyfonických forem, ani ve stadiu jejich vrcholného vzepětí. Jeho skladby jsou psány v umírněném imitačním stylu ve čtyř-, pěti a šestihlasé skladebné faktuře a pouze v jediném případě, a to ve fragmentárním altovém hlase vánočního moteta *Dies est laetitiae*, v osmihlasé. Možno tedy říci, že podobně jako v tehdejší hudbě 16. století, tak také u Haranta představuje imitační kompoziční styl zcela typický a speciální jev nebo druh vokální polyfonie. Tento imitační způsob skladebné práce se objevuje u Haranta ve spojitosti s elementy homofonně polyfonními. V jeho tvorbě se totiž vyskytují jako hlavní druhy vokálních forem buď čistá homofonie nebo čistá polyfonie, někdy i přechodné formy homofonně polyfonní.

\*

V předchozích kapitolách této práce jsme se zatím zabývali historií, vznikem a všemi vnějšími, částečně vnitřními podmínkami a podněty, které spolupůsobily při Harantově skladebném procesu. Odtud jsme vedli především jejich vnější popis bez hlubšího přihlídnutí k vnitřní skladebné struktuře. Konečně se nyní dostáváme k rozboru skladebného ústrojenství, abychom mohli pokud možno co nejpodrobněji proniknout k otázce jejich skladebné genese a metody. Proto se budeme také v následujících kapitolách zabývat jednotlivými složkami Harantových skladeb: melodickým a harmonickým myšlením, otázkou vztahu textů k hudební dikci, deklamací, stavebnou a formovou strukturou, výrazovou kapacitou skladeb a konečně postavením díla Harantova v české a evropské hudbě 16. a počátku 17. století.

Poněvadž celková koncepce této harantovské monografie je zaměřena k osobnosti a dílu Harantovu nejen ve zúženém hodnotícím pojetí, ale v širším pohledu k celé době, v níž tento skladatel žil a tvořil, proto se při těchto detailních rozbořech neomezím jen na analýzu jeho skladeb. Jejich výklad i rozbor bude proto vždy prováděn ve stálé souvislosti a konfrontaci s jednotlivými skladebnými složkami vokálně polyfonické hudby 16. a počátku 17. století. Dobový skladebný a slohový kánon tvoří tedy nedílnou srovnávací součást Harantových skladeb, poněvadž tyto jsou typickým produktem doby, v níž Harant žil a tvořil. Proto následující kapitoly o jednotlivých složkách Harantovy skladebné faktury budou vždy uvedeny stručnou charakteristikou, jakým způsobem se tyto složky hudební dikce Harantovy projeví ve skladebném organismu evropské hudebně polyfonické produkce v údobí vrcholné hudební renesance. Naopak se zase pokusíme

konfrontovat jednotlivé složky evropské polyfonní tvorby s tím, co bylo typické také pro Harantovu tvorbu. Jedině na tomto podkladě nám pak jasněji, plastičtěji a názorněji vystoupí kompoziční metoda a slohová, technickotvárná podstata Harantových skladeb.

Na základě této konfrontace budeme pak moci také v doslovu tohoto třetího svazku harantovské monografie se zamyslet nad hodnocením jeho díla a zároveň nad jeho postavením v české a evropské hudbě 16. a 17. století a také zvážit, v čem tkví význam a přínos Harantova skladebného díla pro českou renesanční hudbu a v čem se zase Harant jeví jako vývojově anachronický zjev. Nemusím snad znovu opakovat a zdůrazňovat, že i tyto detailní hudební rozborů Harantova hudebního myšlení nejsou prosty subjektivního přístupu k dané látce, i když se vynasnažíme, pokud je to vůbec možné v historických a uměnovědných disciplínách, aspoň o relativní objektivitu a hodnotící nestrannost. Půjde tu přece o analýzu jednotlivých složek hudebního díla za tím účelem, abychom zjistili, jakým způsobem nabývají v něm svou estetickou funkci.

Umělecké dílo, v našem případě dílo hudební, tu chápeme především jako zkonkrétněly nehmotný útvar, jehož struktura se nepřetržitě vyvíjí při vnímacím procesu a při jeho umělecké nebo vědecké interpretaci. A tento pohyb je tu v neposlední instanci řízen vnitřním, imanentním skladebným řádem. Jeho výsledný účín se pak jeví jako syntéza vnitřní myšlenkové dynamiky jeho skladebné struktury a vnějšího, mimouměleckého, mimohudebního zásahu vnímajícího jedince nebo vnímajícího kolektivu. Tedy, jak je vidět, umělecký, hudební objekt se neustále mění v prostoru i v probíhající čas, a to jak ve své estetické, tak i společenské funkci. Mění se jeho aktuální tradice změnou času, doby, prostředí, za nichž je toto dílo vnímáno, vědecky i umělecky interpretováno. Vlivem těchto vnějších faktorů se zcela zákonitě mění i jako estetický objekt. Odtud s každým časovým odstupem je hodnoceno pokaždé jinak, nově a neopakovatelně. Z toho plyne, že znakem každé umělecké, tedy i hudební struktury je jeho energetičnost, dynamičnost, pohyblivost a změna jeho estetické a společenské funkce. Nelze proto při hodnocení a vnímání hudebního díla eliminovat tyto mimoestetické a mimoumělecké kvality. Jsou nedílnou součástí jeho celistvé skladebné struktury. Proto umělecké dílo, v našem případě dílo hudební, stále vykonává svou mnohofunkčnost a mnohostrannost ať už estetické nebo společenské povahy. Jestliže si tyto skutečnosti uvědomíme, pak dojdeme k závěru, že jak formální, tak obsahové složky hudebního díla nejsou jen nositeli jeho specifických autonomních uměleckých hodnot, ale i všech hodnot mimoestetických a mimouměleckých. A tak je to s uměleckými díly všech věků a všech slohových epoch i společenských formací. To platí i pro skladby, které vznikly v 16. a 17. století, v našem případě i pro vokálně polyfonickou tvorbu české a evropské pozdní hudební renesance a tím ovšem v neztenčené míře i pro dílo Kryštofa Haranta. Při strukturálním rozboru jeho díla nebudeme proto činit rozdíl nebo jakoukoli disjunkci mezi jeho formálními a obsahovými zřeteli. Tolik jsem chtěl říci úvodem k detailnímu rozboru skladebného díla Harantova.

Nejprve se zastavím u Harantova melodického myšlení. Jestliže chci postihnout Harantovu melodickou invenci a její hudebně myšlenkovou náplň, pak se musím především zabývat hlasovým rozsahem a intervalo-

vou diastematikou jeho skladeb. V této souvislosti nás musí zajímat také otázka melodické syntaxe, melodických figurativních útvarů a melismat a jejich funkce v Harantově skladebném díle, dále jeho typická melodická jádra a rytmická členění jednotlivých melodických frází.

Při stanovení hlasového rozsahu Harantových skladeb je nutno z diastematického hlediska určit zdola i shora nejzazší a nejkrajnější hranice tónového rozpětí jednotlivých hlasů, abychom si učinili představu, s jak velkým tónovým materiálem mohl Harant pracovat. Tím stanovíme i hlasový rozsah, tedy zvukový materiál, s nímž Harant mohl ve své době disponovat. Z takto stanoveného obrazu Harantova notového a zvukového materiálu můžeme pak vyvodit nejen závěry o hlasovém rozpětí Harantových skladeb, ale současně si učiníme představu, jakého hlasového rozpětí byl schopen tehdejší český zpěvák nebo český pěvecký soubor 16. století. Takto zjištěný hlasový rozsah se nám stane současně ukazatelem skladatelova pochopení a smyslu pro tehdejší běžnou pěveckou praxi, s kterou mohl český vokálně polyfonický skladatel operovat a počítat. Zároveň zjistíme, jakým způsobem se této dobové hlasové normě Harant podřídil a do jaké míry ji překročil nebo jí ani zcela nevyužil. Srovnávací proces nám také osvětlí, v čem byl tento hlasový rozsah totožný s hlasovým rozsahem vokálně polyfonických skladeb Harantovy doby a do jaké míry odpovídá nebo je v rozporu s naším dnešním hlasovým rozpětím.

V schematické tabulce na str. 94 je notačně zachycen hlasový rozsah, tj. nejvyšší a nejnižší hranice hlasového rozpětí ve všech dochovaných Harantových skladbách.

Z uvedených notových příkladů je zřejmé, že *cantus primus* se pohybuje u Haranta v rozsahu až decimy, *cantus secundus* v rozsahu decimy, *altus* v rozsahu undecimy, *tenor primus* v rozsahu undecimy, *tenor secundus* rovněž v rozsahu undecimy a konečně *bassus* v rozsahu decimy.

Jak jsme zjistili, tónový rozsah všech hlasů se pohybuje u Haranta v tehdejším zcela přirozeném, nikoli snad vypjatém rozsahu lidského hlasu. Jde tu o normální rozsah hlasů ve vokálním souboru. Tomu je u Haranta přizpůsoben i omezený okruh tónin, jimiž disponuje v rámci jednotlivých svých skladeb. V poměru k tehdejším evropským skladatelům není hlasový rozsah Harantových skladeb nikterak velký. V nizozemské a italské vokálně polyfonické tvorbě 16. století byla hlasová technika mnohem vyspělejší než např. v naší, proto i rozpětí a rozsah jednotlivých hlasů mohly být podstatně větší než u našich skladatelů 16. století. U nich byl i celkový výsledný zvukový dojem bohatší a zvukově barevnější, mnohotvárnější. Stačí provést jen srovnání hlasového rozpětí Harantových skladeb se skladbami jeho inšpruckého učitele Alexandra Utendala, abychom postřehli tento podstatný rozdíl. U Utendala se pohybuje *cantus* (diskant) v rozsahu tercdecimy, *altus* v rozsahu oktávy, tenor a bas zase přes dvě oktávy.<sup>228</sup>

*Cantus (discantus)* je u Haranta, podobně jako u všech tehdejších polyfoniků, nejvyšší hlas. V něm se také uplatňuje melodický živel jeho skladeb nejvýrazněji a také nejpodstatněji. Druhý hlas, *altus*, podobně jako třetí hlas, *tenor*, jsou nositeli melodického živlu středních hlasů. U Haranta se vyznačují velmi živou, plasticky a zvukově profilovaně vedenou melodickou linií. *Tenor secundus* se uplatňuje u Haranta jako *quinta vox*

Qui confidunt in Domino

Cantus I. Cantus II. Altus

Tenor I. Tenor II. Bassus

Maria Kron  
Cantus I. Cantus II. Altus

Tenore. Bassus

Missa quinta vocibus  
Cantus Altus Tenor I/II

Quinta vox Bassus

Dejž Tobž Pán Bžh žestati  
Altus

Psallite Domino in Cythara  
Altus

Dies est festivus  
Altus

Qui vult venire  
Altus

24

(*vagans*), tj. tenor v nižší poloze. Jen málo se odlišuje od ostatních hlasů. Zvláště v hlasově plných kadencích má zcela specifické hlasové zhušťující posláním a postavením. Čtvrtý hlas, *bassus*, je u Haranta značně pohyblivý. Není tedy jen statickým melodickoharmonickým fundamentem jeho skladeb, nýbrž je rytmicky dosti oživený; pohybuje se ve značném intervalovém rozpětí.

Jestliže posuzujeme hlasový rozsah Harantových skladeb z našeho dnešního hlediska, pak dojdeme k závěru, že je zvukově úsporný a nepřilíš velký. Tuto skutečnost si vysvětlíme vzhledem ke značně omezeným reprodukčním prostředkům, které měl tehdy Harant k dispozici. Odpovídá při-



bližně jejich zvukové a technické kvalitě. Je však těmto daným možnostem zcela přiměřený. Proto je také ve svých zvukových krajnostech a jejich využití celkem střídavý. V hlasovém rozpětí Harantových skladeb se rovněž projevuje typická vlastnost tehdejší české hudby: tendence po skladebně strukturálním zjednodušení zvukového materiálu a tomu odpovídající zvukové úspornosti, která je v souladu s celým Harantovým skladebným dílem.

Zjištěním hlasového a tónového rozsahu Harantových skladeb není snad ještě určen nebo vymezen charakter jeho melodického myšlení. Je to pouze určení kvantity tónového materiálu, s nímž Harant ve svých skladbách disponuje. Musíme si však především uvědomit, že každá hudební slohová epocha, tedy i epocha vokální polyfonie 16. století, má svůj určitý, charakteristický melodický duktus. Přitom ve vokálně polyfonické hudbě nemůžeme snad hovořit o j e d n o t n é m melodickém a rytmickém duktu skladby, poněvadž každý hlas tu má svůj vlastní, individuální charakter, lépe řečeno svůj melodický život. Teprve spojitost těchto individuálně koncipovaných hlasů tvoří celistvost skladebné struktury, která se tímto základním charakterem odlišuje od homofonně komponovaných vokálních skladeb, a tím ovšem také od jejich celkové skladebné faktury. Přitom nelze však říci, že vokální polyfonie 16. století nemá své vyhraněné, dokonce i vývojem ustálené melodické útvary, melodická jádra a určité melodické modely, svou figurativní, melismatickou ornamentiku, která vtiskuje melodii dobový charakter a profil. Časté a utkvělé opakování určitých, vyhraněných melodických útvarů (např. kadenciální klausule) vytváří melodický obraz doby, který byl obecným znakem tehdejší kompoziční techniky. Přitom jsme si plně vědomi skutečnosti, že menší skladatelské osobnosti nutně ztrácely svůj osobitý profil v dobovém melodickém univerzalismu, jakým se z velké části, až na opravdu několik velkých skladatelských osobností, vyznačovala hudební renesance 15. a 16. století.

Je proto zcela nezbytné, abychom podrobněji vnikli do struktury Harantových skladeb, především do jejich vnitřní syntaktické, intervalové melodické vazby a do jejího figurativního, melismatického charakteru. Náš rozbor hudební struktury Harantových skladeb sleduje jako hlavní úkol stanovení typických znaků Harantovy hudební dikce, jejíž podstatnou složkou je melodika a melodické myšlení. Naproti tomu harmonie, lépe řečeno vertikální harmonické myšlení má v převážně melodicky lineárně koncipovaném slohovém údobí 16. století vysloveně povahu druhotnou, sekundární. Renesanční vokálně polyfonická hudba byla především osnována na linearitě postupujících hlasů v imitačně kontrapunktické struktuře skladeb a nikoli na vertikalitě svéprávných harmonických vazeb, což je zase typickým znakem barokní hudební epochy, která se plně stylově rozvíjí až během 17. století. Tedy Harantovu hudební dikci si nejlépe osvětlíme rozбором jeho melodiky a melodické představitosti.

Z hlediska diastematického (intervalového) neshledáváme se u Haranta s ničím, co by bylo snad typické jen pro jeho tvorbu. Intervalová zásoba, které Harant používá ve svých skladbách, odpovídá běžnému intervalovému úzu vokálně polyfonické tvorby druhé poloviny 16. století. Objevuje se u něho zcela běžně malá a velká sekunda, malá a velká tercie, čistá kvarta, dokonce zcela výjimečně zmenšená kvarta, čistá kvinta, malá

a velká sexta, septima a čistá oktáva; chromatické půltóny se u Haranta nevyskytují. Ve zpětném pohledu nalézáme již u Pierra de la Rue (kolem r. 1460–1518) a Josquina Despreze (kolem r. 1450–1521) velké sexty, duodecimové skoky a výjimečně také zvětšené a zmenšené intervaly. V době Nicolase Gomberta (nar. v posledních letech 15. století, zemřel kolem roku 1556) a Clemense non Papa (kolem 1510 – kolem 1556) ustupují zvláště velké intervalové skoky do pozadí. Teprve až po roce 1560 se opětovně vynořují u skladatelů školy Orlanda di Lassa jako prostředky k výrazovému posílení a zintenzivnění obsahové náplně textových předloh. Jsou důsledkem větší melodické uvolněnosti, což rovněž sloužilo ke zvýraznění textového podkladu skladeb.

Intervalový (diastematický) vývoj i průběh melodie se mění u Haranta trojím způsobem: 1. rozšířením přídatných tónů, 2. zkrácením a 3. obojím způsobem zároveň. Okorování (umspielen) melodie je také jedním ze způsobů, jak Harant rozšiřuje svou melodickou linii a dikci. Děje se tak výplní větších intervalů nebo variabilním principem, ovšem zase zcela v duchu kompoziční techniky 16. století.

Harantova melodika sice nevykazuje silně vyhraněné nebo vyslovené osobité rysy, které bychom mohli označit za typické pro Harantovo melodické myšlení, ale přece se leckde projevuje svébytným způsobem. Nelze proto snad říci, že je jen výslednicí kontrapunktického vedení jednotlivých hlasů nebo metroritmických hodnot textových předloh. Na mnoha místech jeho skladeb se vynoří jako projev Harantova autonomního hudebního myšlení.

Co je charakteristické na melodickém duktů Harantově, je jeho téměř výlučná diatoničnost. Tato se vyvíjí mnohdy nad rozklady durového a mollového kvintakordu. V této důsledné diatoničnosti Harantova melodického myšlení spatřují také jednu z tendencí, jež směřovala k prostotě a zjednodušení hudební dikce a do jisté míry návaznost na tradici domácího českého melodického myšlení, jež pramenilo z přirozeného lidového hudebního cítění.

S chromatikou se v Harantově melodice nesetkáváme. Také jeho harmonická představivost je diatonická, nechromatická. Z toho je patrné, že Harant nebyl ještě dotčen italským chromatickým hnutím, zvláště však benátským zvukovým koloritem.<sup>229</sup>

Je také velmi příznačné, že v Harantově melodice nenajdeme téměř ani stopu po vlivu lidové melodické představivosti, s jakou se tehdy shledáváme v české lidové písni a české lidové taneční hudbě. Z toho je také patrné, že Harantovo hudební myšlení se vyvíjelo odtažitě od domácí hudebně folkloristické tradice.

V Harantově melodice se sice objevuje modální tonální cítění, zvláště v tonální symbióze s novým dur-mollovým cítěním, ale téměř nikde nepostřehneme vlivu melodiky gregoriánského chorálu nebo tzv. gregoriánské melodické stylistiky. Dalo by se očekávat, že aspoň v jeho přísně liturgické mši najdeme stopy po gregoriánské melodické stylistice. Ale ani tu nenajdeme melodiku, která by byla z hlediska choralistiky dotčena vlivem gregoriánského chorálu. Je možné, že v motetu *Qui confidant in Domino* se pokusil Harant pracovat na chorální téma, i když je spíše pravděpodobnější, že v této skladbě se Harantovi vybavil pouze liturgický text a k němu se

bezděčně u něho vynořila chorálně intonovaná melodická myšlenka, aniž bychom mohli zjistit konkrétní chorální předlohu. Tato chorálně intonovaná melodická myšlenka se vynoří v motetu *Qui confidunt in Domino* hned v prvních třech úvodních taktech v altu (viz Berkovec str. 25, takty 1–3) a pak znovu tamtéž (viz Berkovec str. 26, takty 10–13):

Cantus 1.

Qui con - fi - dent in do - mi - no,

Cantus 1.

Qui con - fi - dent in do - - - - mi - no

Velmi příznačné jsou pro Haranta a jeho melodické myšlení terasovitě stoupající a znovu klesající melodické modely. Jak je vidět, hlavním a typickým znakem, který dokonce má u Haranta i stavebný charakter, jsou sestupné a vzestupné, klesající a stoupající melodické útvary. Tedy něco v té době obvyklého a běžného. Analyzujeme-li proto melodické myšlení

Qui confidunt in Domina

Cantus 1.

lem, men - - - - - tes

Maria Kvon.

Cantus 1.

Ma - - ri - - - - - die Engel schon...

Missa quinta vocibus

Kyrie - Cantus 1.

Ky - - - ri - e e - lei - - - son

gloria

Cantus 1.

Et - in ter - - ra pax ho - mi - ni - bus

Credo

Cantus 1.

Pa - trem o - - - - - ni - po - ten - - - - - tem

Crucifixus trium. vocum

Cantus 1.

Cru - - - ei - fi - - sus e - ti - am pro no - - - - - bis

Sanctus  
Cantus 1.

San - - - ctus, San - - - ctus, San - - ctus

San  
benedictus  
Cantus 1.

Be - na - di - ctus, qui ve - - - nit,

Agnus  
Cantus 1.

, A - - - gnus de - - - i,

dochovaných skladeb i jeho čtyř vokálních torz, pak dojdeme k závěru, že jejich melodika měla přece jenom vzestupný ráz. Zvláště melodické incipity Harantových skladeb, které jsou, jak jsme již viděli, hlavním melodickým materiálem Harantových hudebních děl, se vyznačují touto vzestupnou melodickou tendencí. Nejlépe to poznáme na těchto několika notových příkladech (viz Berkovec str. 30, takty 42–45, str. 37, takty 1–4, str. 45, takty 1–4, str. 49, takty 1–4, str. 56, takty 1–5, str. 65, takty 1–6, str. 72, takty 1–7, str. 75, takty 1–4, str. 77, takty 1–4; not. příkl. na str. 97–8).

K typickým vlastnostem Harantovy melodiky pronikneme tudíž jen tehdy, když se pokusíme stanovit pohyb jednotlivých melodických jader nebo prototypů, ustálených melodických obrátů, které by mohly být typické nejen pro dobu Harantovu, ale i pro něho samého.

Je nesporné, že Harant používá, podobně jako všichni skladatelé jeho doby, ve svých skladbách určitých, do značné míry dobou ustálených melodických obrátů, útvarů, jader, které se zpravidla pohybují v ambitu čtyř sestupných nebo vzestupných tónů s posledním celým sestupným nebo vzestupným tónem. Tato melodická jádra působí dojmem kadence s harmonickou, netonickou výslednicí, jež je zcela přirozeným prodlužováním hudebního toku skladeb. Jsou to především tyto velmi časté melodické závěry (Berkovec str. 27, takty 17–20 a str. 45, takty 1–4):

Qui confidunt in Domino  
Cantus 1.

si - cut mea - - - si - - - on

Missa quinta vocibus  
Cantus 1.

Ag - - - ri - - - e - - - lei - - - son

Melodické útvary, v nichž dvě šestnáctiny jdou po předchozí delší notě, jsou pro Haranta charakteristické. Je v nich tematická zákonitost. Přitom tu jde zase o jakýsi melodický stereotyp, prostupující všemi Harantovými skladbami. Svou pohybovou funkcí přispívá tento melodický stereotyp k plynulosti hudebního melodického proudu. Časté jsou také čtyřtónové melodické útvary, které se hojně objevují u Haranta (v motetu *Qui con-*

*fidunt in Domino*, viz Berkovec str. 33, takty 57–58 altus, str. 33, takty 61–62 cantus II, str. 33, takty 60–61 altus a str. 35, takty 70–71 altus):

Qui confidunt in Domino

Altus Cantus II.

be - - - - - ni - nus, in cir - - - - - cuitu eius, il - - - - - lus, - - - - - po - - - - - ll e - - - - - lus, e - - - - - lu - - - - - sus,

Tento způsob melodického myšlení patří nesporně k typickým vlastnostem Harantovy hudební dikce, i když byl v jeho době zcela běžný, dokonce manýrovitě používaný. Je to, jak poznáme ještě později, také jeden ze stavebních elementů Harantovy skladebné tektoniky. V těchto malých melodických útvarech se prostupují jak elementy horizontální, tak i vertikální, ovšem v latentní podobě. V nich složka harmonickovertikální podtrhuje jako jakási stavebná podezdívka (stavebný základ) melodický vznos Harantových skladeb.

S melodickou dikcí souvisí také pohyblivost jednotlivých hlasů. Poměrně dosti pohyblivé jsou u Haranta basové hlasy. Dokonce v motetu *Qui confidunt in Domino* se objevuje u slov „in circuitu eius“ jen zcela letmo náznak bubnového basu (viz Berkovec str. 31, takt 4 a 6).

Závěrem možno říci, že Harantovo melodické myšlení se vyznačuje všude klidně plynoucí nevzrušenou melodikou, což do jisté míry odpovídalo melodickému duktu a kánonu římské školy, která také preferovala vznešeně klidnou melodickou dikci. Tendence k nevzrušené a klidné melodice se projevuje u Haranta mimo jiné i v utváření melismat, která ve svém plynulém toku a v pohybově mírně zvlněných postupech velmi dobře odpovídají základnímu charakteru Harantovy melodiky.

Chceme-li hovořit o vokální melismatice v Harantových skladbách, musíme si nejdříve uvědomit, jaký byl stav vokální melismatiky v předchozích slohových epochách evropské hudby a v době Harantovy skladatelské působnosti. Melismatika 16. století je výslednicí dlouhodobého předchozího historického a slohového vývoje. Renesanční vokální ornamentika a melismatika se vyvinula na podkladě středověké vokální ornamentiky, jak se vytvořila např. již v době ars nova ve 14. století u Francesca Landiniho (1325–1397). Jde tu v podstatě o kolorování melodie, která není ničím jiným než melodickou diminucí. Často se objevuje jako parafráze, někdy dokonce jako variace, figurace, komprimace nebo též augmentace daného melodického modelu. Tato diminutivní technika se vyvíjela zvláště v renesanci pod nadvládou polyfonie a její největší rozmach se uskutečnil tehdy na italské a španělské půdě.

Vokální melismatika 16. století se podstatně liší od instrumentální melismatiky a ornamentiky, poněvadž v této době není ještě tak samoúčelně virtuózní, neboť je více méně vázána na textové předlohy. Vždyť již v 16. století se pojem tónomalebné vokální melismatiky a ornamentiky vztahoval zpravidla na určité, konkrétní pojmy textových předloh. Tím se stala

melismatika zároveň hudební ilustrací určitých duševních hnutí, citů nebo přírodních jevů, jež jsou obsaženy v textových předlohách vokálních skladeb. Tónomalba má zprvu ponejvíce staticky popisný charakter, neboť zcela vnějším, objektivním způsobem ilustruje obsahovou náplň textu. Postupem času nabývá subjektivně dynamický ráz a podílí se dokonce jako formotvorný činitel na tektonické výstavbě skladeb.

Skladatelé druhé poloviny 15. a 16. století dovedli již tónomalebne vyjádřit projevy nenávisťi, hněvu, zmatku, chaosu, radosti, věčnosti, pohybu, rychlosti, volnosti nebo dokonce i určité pojmy lidského myšlení (*cogitare, loqui*). Tyto melismatické, v tomto případě tónomalebne nebo zvukomalebne útvary byly hudebně projadřovány buď rytmem, intervalovým rozpětím (zvláště při hudebním vyjádření výšky), utkvělým opakováním určité hudební fráze, parlandem, stoupající nebo klesající melodií, synkopickými útvary, hromaděním not krátkých nebo dlouhých časových hodnot nebo použitím za sebou následujících sekvencí, pravidelně se opakujícími melodickými periodami apod. Jak je vidět, tónomalba je již v 16. století povýšena k slohotvornému skladebnému principu. Stává se zdrojem popisného i stylizovaného hudebního naturalismu. Hudební líčení přírodních jevů, stylizované ilustrace bojových scén se objevují ve slohově vyvinuté formě např. již u Josquina Desprez, Clémenta Janequina aj. Také chromatický element se uplatňuje v tónomalbě jako důležitý hudebně výrazový a tím ovšem i slohový činitel např. v tvorbě L. Marenzia nebo Gesualda da Venosa.

Jak je vidět, melismatika neměla v hudbě 16. století jen význam smyslově zvukový, ale v mnoha případech se jeví jako důsledek asociačního vztahu mezi ryze hudebními elementy a obsahovou náplní zhudebněných textových předloh. Stává se tak zvláště v těch případech, když skladatel hodlá svými hudebně výrazovými prostředky asociačním způsobem něco převzít z představové a obsahově ideové náplně textu. Ale toto vyjádření se namnoze ještě projevuje z velké části tektonickým, tedy stavebně konstruktivním způsobem. Tak např. když zhudebňuje vokálně polyfonický skladatel větu „*descendit de caelis*“, pak to provede klesající melodickou frází nebo u slova „*crucifixus*“ zase stoupajícím melismatickým útvarem. Přitom se toto zhudebnění děje ve smyslu symbolického hudebního zobrazení jako určitá reminiscence na vztyčení kříže. Tyto výrazově tektonické hudební elementy vokální melismatiky později ustupují emocionálně výrazovým elementům (*espressione*).

K tónomalbě se ještě jednou vrátím v kapitole, v níž pojednám o vztahu textu k hudbě a o asociacích, které vznikají mezi textovou předlohou a hudbou.<sup>230</sup>

V Harantových skladbách se objevuje velmi rozvinutá melismatika, která prostupuje téměř všemi hlasy jeho vokálně polyfonických skladebných útvarů. Jak jsme již svrchu řekli, není něčím novým, ale výsledkem dlouhodobého předchozího dějinného procesu. Melismatika v Harantových skladbách přeskakuje z jednoho hlasu do druhého. Stává se důležitým činitelem Harantova polyfonního myšlení. Způsobuje oživenost, pohyblivost, rytmicky bohatší členitost Harantovy hudební díkce. Na mnoha místech také slouží ke zdůraznění jednotlivých slov nebo k zvýraznění jejich obsahového významu.

Kratší nebo delší melismatické ozdoby a figury, které jsou zpívány na jedinou slabiku, dodávají hudební dikci Harantově mírně vzrušený výraz a zároveň působivé kontrasty v předivu jednotlivých kontrapunktujících hlasů.

Harantova melodika je oživována melismatikou především tam, kde je to zdůvodněno zřejmými asociacemi mezi obsahovou náplní textové předlohy a korespondujícími hudebními, melodickými představami. Tím nabývá u něho melismatika často tónomalebny, hudebně ilustrující charakter, který se namnoze mění v dramtizující funkci. Najdeme tu nejen melismata kadenciální, což byla zcela běžná dobová konvence, ale i melismatiku hudebně ilustrující a prohlubující obsahovou náplň textu. Harant s oblibou používá melismatiky tam, kde chce např. zdůraznit jubilující element textu, který se vztahuje buď na představu božské bytosti (např. „Dominus“ v motetu *Qui confidunt in Domino*, viz Berkovec, cantus I, str. 26, takty 11–13, str. 32, takty 51–54, cantus II, str. 26, takty 9–12, altus, str. 25, takty 4–5, tenor I, str. 25, takty 8–11, str. 32, takty 52–54, tenor II, str. 25, takty 5–6, str. 32, takty 54–57, a bassus, str. 32, takty 54–57):

The image displays a musical score for a motet, showing melismatic passages for various voices. The score is arranged vertically, with each voice part on a separate staff. The voices are labeled on the left: Cantus I., Cantus II., Altus, Tenor I., Tenor II., and Bassus. Each staff contains a melismatic line with the text 'in do - mi - no' or 'et do - mi - nus' written below the notes. The melismas are characterized by long, flowing lines of notes, often with a fermata at the end, indicating a prolonged or ornamented syllable. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Melismata se objevují také tam, kde Harant chce hudbou oslavit cosi vznešeného, andělského (např. v motetu *Maria Kron*, viz Berkovec, cantus II, str. 37, takty 7–8):



Rovněž se shledáváme s melismatikou u Haranta na těch místech, kde chce vyjádřit představu časového prostoru, trvání času (např. v motetu *Qui confidunt in Domino*, viz Berkovec, cantus I, str. 29, takty 31–34, str. 35, takty 71–74)



nebo představu pohybu stoupajícího do výše a rozlohu horstev (v motetu *Qui confidunt in Domino*, viz Berkovec, altus str. 27, takty 21–24, cantus I, str. 30, takty 42–45):



Melismatikou vyjadřuje Harant také představu obsáhlosti nebeské klenby nebo představu ráje (v motetu *Maria Kron*, viz cantus I, Berkovec str. 38, takty 11–17):



Ovšem tento způsob tzv. asociční melismatiky není také snad něčím novým u Haranta. Byl v jeho době již zcela běžný. Harant mohl v tomto směru nalézt svůj vzor např. v tvorbě Palestrinově.



Abychom si učinili aspoň přibližnou představu o tom, jak hluboce, důsledně a bohatě prostupuje melismatika a melodická ornamentika Harantovým hudebním myšlením, o tom nám podá nejnázorněji obraz statistický přehled melismat v jednotlivých Harantových skladbách.

V motetu *Qui confidunt in Domino* se objevují melismata přibližně v 81 případech. Z těchto melismat je 24 jednotaktových, 33 dvoutaktových a 24 třítaktových. Skladba má celkem 81 taktů, tedy v šestihlasé skladbě je to celkem 486 taktů a z toho připadá na melismata 162 taktů, tedy jedna třetina celé skladby, což je počet velmi značný.

Také v motetu *Maria Kron* jsou melismata více nebo méně rozvětvená. Objevují se v této skladbě přibližně v 43 případech. Z toho je 19 jednotaktových, 20 dvoutaktových a 4 třítaktové. Skladba má celkem 56 taktů, tedy v pětihlasé skladbě je to celkem 280 taktů a z nich připadá na melismata 71 taktů, což je asi jedna čtvrtina. Tedy podstatně méně než v motetu *Qui confidunt in Domino*.

Poměrně značně početnou melismatiku vykazuje *Missa quinis vocibus*. V této skladbě nalezneme celkem 310 melismat. Z nich je 144 jednotaktových, 115 dvoutaktových, 41 třítaktových, 9 čtyřtaktových a jedno pětiktaktové, celkem 538 taktů. Skladba má 381 taktů. Násobíme-li je počtem hlasů, obdržíme 1807 taktů a z těchto taktů připadá na melismata celkem 538 taktů, tedy více než jedna třetina. Rozepíšeme-li melismata v jednotlivých částech mše, pak obdržíme tento celkový obraz:

Kyrie . . . . .	38	příkladů melismat o	69	taktech
Gloria . . . . .	67	"	"	" 100 "
Credo . . . . .	96	"	"	" 149 "
Crucifixus . . . . .	30	"	"	" 50 "
Sanctus . . . . .	32	"	"	" 85 "
Benedictus . . . . .	24	"	"	" 40 "
Agnus . . . . .	23	"	"	" 45 "

Celkem . . . . . 310 příkladů melismat o 538 taktech

Nejbohatší na melismata jsou tedy Credo (96 příkladů o 149 taktech) a Gloria (67 příkladů o 100 taktech), nejhudší je Agnus (23 příkladů o 45 taktech).

Největší počet melismat má moteto *Qui confidunt in Domino* (jedna třetina taktů připadá na melismata), pak je to *Missa quinis vocibus* (více než jedna třetina) a konečně moteto *Maria Kron* (přibližně jedna čtvrtina). Z uvedených příkladů Harantovy melismatiky lze usuzovat, že v melodické sukcesivnosti je základním elementem interval sekundy, který nejúžeji spíná melodickou vazbu, pak interval malé a velké tercie, čisté kvarty, zřídka kvinty a oktávy. Tento způsob melismatického hudebního myšlení Harantova je nepochybně projevem jeho technické kázně, skladebné jistoty a racionálního zvládnutí hudebního a textového materiálu skladeb. Z toho vyplývá i charakteristická příbuznost a jednota skladebných elementů, jež vytvářejí organismus Harantova hudebního díla.

Jak bylo svrchu zdůrazněno, nejpodstatnější a také integrální součást Harantova skladebného procesu tvoří melodika. Je primární utvářecí silou

jeho skladeb. Nedílnou součástí Harantova melodického duktu je r y t m u s a r y t m i k a.

Jestliže se chceme zabývat otázkou rytmu a rytmiky v Harantových skladbách, pak si musíme nejdříve říci několik slov o hudebním rytmu jako takovém a zvláště o problému rytmu a rytmiky ve vokálně polyfonické hudbě 16. století.

Pochopení hudebního rytmu jako takového lze odvodit buďto z jeho autochtonně nebo autonomně hudební podstaty (ryze hudební rytmus) nebo z jeho mimohudebního základu, který ve vokální hudbě vyvěrá z metro-rytmických hodnot textových předloh. Můžeme jej chápat z estetického nebo z ryze hudebně utvářejícího, formově strukturálního hlediska.<sup>231</sup>

Charakteristickým znakem pro vokálně polyfonické skladatele 16. století je, ovšem zcela obecně řečeno, úsilí a snaha zdůrazňovat rytmus, který je podmíněn metroritmickými hodnotami textových předloh. Jde tu o slovní rytmus hudebně přehodnocený, nikoli snad o zdůraznění rytmického členění melodie podle taktového střídání v našem slova smyslu dob přízvukových, těžkých a nepřívukových, lehkých. Tento druh rytmického členění nepřicházel v hudbě 16. století v úvahu, poněvadž tehdejší skladatelé neznali ještě funkci taktových čar, podobně jako neznali rytmické akcenty na těžkou a lehkou dobu. Byla v tom smyslu jakási volnost, i když usměrňovaná metroritmickými hodnotami textových předloh. Hlavní tendenci skladatelů 16. století bylo pokud možno vyrovnat všechny ostré rytmické protiklady, aby tím nebyl narušen klidně plynoucí tok melodické linie nebo vlny, i když to nelze tvrdit jednostranně a apodikticky. Je však nesporné, že obě vedoucí vokálně polyfonické školy, nizozemská a italská, v poslední čtvrtině 16. století se záměrně vyhýbaly jasně členěnému rytmu. Zvláště to byla římská škola (Palestrina), která z důvodů stylových a výrazových potlačovala ostře vyhraněné rytmické hodnoty, aby nebyla narušena klidná a širokodedná linie její melodiky, i když melismaticky oživené. Přitom přece jenom spatřujeme značné slohové rozdíly mezi jižní italskou a severně nizozemskou skladebnou praxí ve vedení melodické linie skladeb, tím ovšem také v rytmickém cítění. Drobení melodie v menší rytmické útvary bylo dědictvím nizozemských předchůdců a tento vliv starší vokálně polyfonní školy byl na severu silnější než např. v Itálii.<sup>232</sup>

Tam, kde přece jen došlo k určité rytmické stereotypnosti, byla tato způsobena rytmickomelodicky jednotně organizovanými kadenciálními klausulemi nebo kadencemi vůbec. Přitom nutno zdůraznit, že pojem melodických period nebo symetrické periodizace v uzavřené melodické celky (např. sekvence) nebyl ještě v 16. století běžný a skladebně vyvinutý. V melodických útvarech, které by snad mohly reprezentovat pravidelně vystavěnou melodickou periodu, nepřichází výrazně členěný rytmus k platnosti, a sice v důsledku polyfonního vedení jednotlivých hlasů. Ve vokální polyfonii je také obvyklé, že melodické modely jednotlivých hlasů zaznívají v různých rytmických útvarech, takže tu můžeme hovořit o určitém druhu polyrytmiky.

Snad nejpregnantněji se projevil ve vokálně polyfonických skladbách 16. století profilovaný rytmus v synkopickém členění melodie. Jedině v tomto případě se uplatňují jasně se rýsuující rytmické hodnoty, tím ovšem i jejich rytmickomelodické vazby. K určitému svéprávnému rytmickému členění

dochází v sekvencích a v sekvencovém vedení hlasů.<sup>233</sup> Stálý pohyb a pohyblivost kontrapunktujících hlasů, jež prostupují strukturou skladby, měly rovněž nesporný vliv na utváření rytmických útvarů vokální hudby 16. století. Vzniká tu jakýsi druh vrstevné rytmiky, mnohdy utvářené deklamací zpívaného slova. V tomto případě, který je typický, se v rytmu 16. století uplatňuje také slohový moment jedné vývojové epochy, v našem případě epochy renesanční.

Konečně i mensurální notové písmo 16. století dávalo jen málo konkrétní obraz o rytmických nebo metrických vztazích. Teprve až po r. 1600, kdy byly zavedeny v mensurální notaci taktové čáry, vznikla naše moderní notace, který byla schopna zaznamenávat i složité rytmické a metrické útvary.

Lze tedy říci, že rytmická komplementárnost byla typickým dobovým znakem polyfonické hudby 16. století. Vždyť ani polyfonní struktura nedávala možnost k takovým kontrastním rytmickým vztahům. Jestliže rytmická nekontrastnost a rovnoměrnost byla v této době narušena tím, že tu došlo k jakémusi rytmickému zvlnění klidné melodické linie, pak se to stalo jedině vlivem textové předlohy a jejího mluvniho, rétorického metrrytmického členění. Je proto nutné, abychom všechny tyto rytmické anomálie vokálně polyfonické hudby 16. století posuzovali vždy v úzké příčinné souvislosti s textovou předlohou a s vlivem její obsahové náplně na základě asociačního principu. Rytmická těžiště na lehkou a těžkou dobu jsou tedy zase namnoze utvářena textovou rytmikou a metrikou jednotlivých slovních akcentů (trochej, daktyl, spondej apod.).<sup>234</sup>

Shrneme-li, co tu bylo řečeno, dojdeme k závěru, že stejnoměrný tok melodie může být ve vokální polyfonii 16. století narušen těmito několika výjimečnými činiteli:

1. hromaděním not krátkých časových hodnot, zvláště v sylabické vokální faktuře,
2. hromaděním not delších časových hodnot jako kontrastu k předchozímu,
3. hromaděním synkopických útvarů,
4. sekvencemi nebo jim podobnými melodickými útvary,
5. melodickými periodami a krátkými, ostře vyhraněnými melodickými modely, což, jak bylo již svrchu řečeno, přichází jen zřídka v úvahu při polyfonní struktuře vokálních skladeb 16. století.

Vše to, co tu bylo obecně řečeno o rytmu v hudbě ve vokální polyfonii 16. století, lze plně aplikovat na otázku rytmu ve skladebném díle Harantově. I v rytmickém citění je Harant typickým příslušníkem své doby a v ničem nevybočuje z ustálené dobové kompoziční praxe. V jeho skladbách zjišťujeme jednak rytmus autonomně hudební, jednak rytmus podmíněný metrrytmickými hodnotami textových předloh. Autonomně hudební rytmické hodnoty jsou u něho vyjádřeny délkou not jednotlivých melodických útvarů, jejich ligaturami, pak v kadenciálních klausulích a zvláště v melismatech, v nichž dochází k oživenějšímu rytmickému citění. Sekvencové postupy se u Haranta nevyskytují. U něho se objevuje, podobně jako u skladatelů 16. století, jakýsi druh rytmické individualizace v jednotlivých imitačně vedených hlasech, jež jsou svým rytmickým pohybem

zúčastněny na polyfonní souhře jeho vokálních skladeb (příklady z *Missa quinis vocibus*, viz Berkovec str. 52, takty 37–44 a 42–45, str. 72, takty 1–3 a 5–7):

**Gloria**  
Cantus  
Qui tol-lis, pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis

**Gloria**  
Tenor II  
mi-se-re-re no-bis.

**Sanctus**  
Cantus  
San-ctus,

**Sanctus**  
Tenor  
San-ctus

Zjištěním rozsahu tónového materiálu, volby intervalů, figurativních obrátů, melismat, kadenciálních melodických útvarů a jejich rytmických modelů, jež tvoří utvářecí podstatu Harantova skladebného procesu, dospěli jsme ke stanovení základního charakteru jeho melodického duktu. Šlo tu především o vnitřní skladebnou syntax, a to na základě těch melodických fenomenů, které se během renesanční slohové epochy vykristalizovaly ke zcela vyhraněným melodickým útvarům, jež pak ovlivnily Harantovo melodické myšlení.

Co se týče Harantova h a r m o n i c k é h o myšlení, lze jen konstatovat, že mělo proti jeho melodickému myšlení zcela sekundární význam. To tkvělo už také v povaze vokálně polyfonní struktury a způsobu skladebného procesu, jak se utvářel a ustálil během 16. století.

Harant, podobně jako ostatní vokálně polyfoničtí skladatelé 15. a 16. století, hudebně myslil převážně a především v intervalových melodických relacích, tedy horizontálně, nikoli v relacích vertikálních, akordických, harmonických. Harmonické cítění Harantovo je latentní, není primární, ale sekundární. Je odvozeno z polyfonní struktury jeho skladeb. Utváří se teprve až na základě reálného střetnutí jednotlivých hlasů, a to při současném zaznění několika melodických vrstev nebo hlasových linií. Harmonie, jež byla založena na homofonní vertikalitě, byla tehdejším renesančním vokálním polyfonikům cizí a vymykala se prostě jejich kompoziční metodě a principu skladebné práce. Odtud Harant, podobně jako ve svém melodickém myšlení, nikterak nevybočuje z dobového úzu.

Při pohybu hlasů v časovém prostoru během provedení bezděčně vznikají harmonické útvary, které se u Haranta převážně omezují na tvrdý

a měkký kvintakord a sextakord, dokonce i sextakord zmenšený (viz Berkovec str. 28, takty 26–30, str. 45, takty 1–7):

Musical score for three voices: Cantus 1. II., Altus, Tenor 1. II., and Bassus. The score shows a sequence of chords and melodic lines across five measures.

Z harmonických útvarů se vyskytují v Harantových skladbách jako výslednice lineárního vedení hlasů souzvuky velký, malý, zmenšený a zvětšený kvintakord a jeho odvozené tvary, sextakord a kvartsextakord, zvláště v kadenciálních útvarech; ze septakordů pak dominantní, velký a malý. Ojedinelé najdeme v jeho skladbách i jiné souzvuky, které jsou na dobu vzniku jeho skladeb naprosto neobvyklé nebo vzácné. Dokonce se tu sledujeme ve dvou případech i se zmenšenou kvartou (viz Berkovec str. 26 a str. 48):

Musical score for three voices: Cantus Altus, Tenor 1. II., and Bassus. The score shows a sequence of chords and melodic lines across five measures.

Musical score for three voices: Cantus Altus, Tenor 1. II., and Bassus. The score shows a sequence of chords and melodic lines across five measures.

Možno říci, že Harantovo harmonické myšlení je výlučně diatonické. U něho se nesetkáváme ani s melodickou chromatikou, tím méně snad s chromatikou, která by byla výslednicí polyfonního, lineárního vedení hlasů.

Především si musíme uvědomit, že Harantovu harmonii, podobně jako harmonii 16. století, nemůžeme a také nesmíme chápat našimi moderními

hledisky nebo snad dokonce naším nynějším harmonickým cítěním, které má více méně uniformující povahu. Proti našemu dur-mollovému cítění jsou církevní tóniny (modi) mnohem bohatší a také víceznačnější. Proto při stanovení a analýze harmonické podstaty skladeb vokální polyfonie 15. a 16. století musí být naším výchozím kritériem stanovení modu nebo dur-mollové tóniny. U vícehlasých skladeb 16. století, tedy také u Haranta, nebývají vždy jednotlivé hlasy ve stejném modu, proto hlavním ukazatelem je tu modus vedoucího hlasu, především toho hlasu, který svým melodickým duktem určuje hlavní kadenciální útvary. Mody se určují jednak podle finálních tónů, jednak podle dominant.

Všechny úchytky, které nalézáme v harmonii 16. století a jimiž se liší od našeho dur-mollového cítění, lze si vysvětlit tímto dvojím způsobem:

1. především je rozdílný řád nebo pořádek kadencí od našeho nynějšího kadenciálního řádu,
2. harmonický postup postrádá primární, pevně formující důslednost.

Harantův melodicko-harmonický, tedy zvukový výraz, je v podstatě dán jeho kontrapunktickou prací. Harantova kontrapunktická práce je sice dosti zvukově hutná, ale ve své harmonické struktuře naprosto jasná a přehledná. Nese převážnou měrou výrazné znaky severoevropského a jihoevropského hudebního, tedy i harmonického myšlení. Jde tu o syntézu nizozemsko-italského polyfonně hudebního projevu, tím ovšem i s ním těsně související harmonickou představitivost. Přitom, hodnoceno časově a dobově, je nesporně Harantova tvorba ve své skladebné struktuře již opožděná za tehdejšími velkým rozmachem harmonie, především za vývojem italské hudby z přelomu 16. a 17. století. Tehdy se totiž italská hudba již zcela emancipovala z područí jednostranného vlivu nizozemské vokální polyfonie. Směřovala k novému jednohlasému, na harmonickém principu osnovanému hudebnímu stylu.

Už to, že Harant používá ve svých skladbách určitých harmonických útvarů, je pro nás pobídkou k tomu, abychom jej zařadili do určitého slohového okruhu jeho doby. Snad nejbližze ve svém harmonickém myšlení stojí Harant harmonickému myšlení Utendalovu a Lassovu, u nichž se objevuje tónový a tím i harmonický materiál ve značné výrazové šíři.

Harmonické myšlení Harantově se v tonálním ohledu pohybuje v jakési stálé oscilaci modálního a dur-mollového cítění, což je rovněž typický dobový znak, neboť právě v době Harantově došlo k emancipaci dur-mollového cítění od modálního tónového cítění a zároveň k vyhranění harmonického dur-mollového dualismu (Giuseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venezia 1558). Zvláště je pro Haranta typická stálá oscilace mezi dur a stejnojmenným moll. Ze stanoviska tonálního převládá v Harantově tvorbě durové a mollové cítění nad cítěním modálním. Tím snad není řečeno, že by se u Haranta neuplatňovaly církevní tóniny (modi). Tak např. v motetu *Qui confidunt in Domino* se objevuje aiolská tónina a modální závěry. V *Maria Kron* se projevuje i jakási různost a labilita modálních řad s náběhy k tónině mixolydické (viz Berkovec str. 25, str. 30 a str. 38). V *Missa quinis vocibus* nalézáme dorské tonální zabarvení a sklon k mixolydické tónině.<sup>235</sup>

Tato labilita v tonálním citění Harantově, jež se také často objevuje i u jiných skladatelů druhé poloviny 16. století, mohla být také způsobena jednak organickým přechodem z modálního do dur-mollového tonálního citění, jednak sepětím melodiky s latentními, ale vždy patrnými harmonickými vertikálami.

Z toho všeho, co tu bylo řečeno, vyplývá, že Harantovo harmonické myšlení není ještě primární, neboť je přirozeným důsledkem kontrapunktického vedení hlasů. Také jeho disonance jsou způsobovány vedením a křížením hlasů disonantními průchodnými tóny, průtahy a dvojitymi průtahy, vzdálenými skoky na spočívajícím harmonickém základě. Vždyť Harantova polyfonie je založena zcela na principu konsonance. Disonance se u něho vyskytují u průchodných tónů na lehkých dobách, jednak u průtažných intervalů na dobách těžkých. Tyto disonance na podkladě průchodných tónů polyfonní struktury a vzájemné vazby jednotlivých hlasů v místech jejich vertikálních střetnutí mají druhotnou, odvozenou povahu. Konečně nalézáme u Haranta disonance, které jsou výslednicí akordické vertikální vazby a struktury, zvláště na místech syrrytmicky koncipovaných.

Je zajímavé, že se u Haranta neobjevuje v žádné podobě nebo formě fauxbourdon, nepravý bas (*falso bordone*), jako pozůstatek archaického středověkého harmonického citění, i když se ještě tu a tam s ním setkáme ve vokálně polyfonické tvorbě 16. století.<sup>236</sup>

U Haranta se vyskytuje *tritonus* jako intervalový skok zcela výjimečně. V diatonických postupech, jichž používá Harant, však najdeme nezdědko tritonus v sukcesivní melodické výplni (viz Berkovec str. 79, takty 4–5). Nicméně byl tritonus v renesanční hudbě 15. a 16. století připuštěn v kadencích. Také v renesančních kánonech byl tolerován, i když většina hudebních teoretiků 16. století považovala středověký zákaz tritonu v oblasti přísného kontrapunktu za správný.<sup>237</sup>

Jak jsme již zjistili při popisu a rozboru Harantových skladeb používá Harant v několika málo případech zvukových paralelních kvint a oktáv. Zvukové kvinty a oktávy se vsunutými terciemi se v době Harantově vyskytují dosti běžně, kterýžto způsob odpovídal také starší skladebné praxi a vyskytoval se ještě i ve vrcholném údobí hudební renesance, např. v Palestrinově tvorbě. Nelze proto vytýkat Harantovi použití zvukových kvint a oktáv. Byl to zjev, jak je zřejmé, v této době celkem obvyklý a běžný. U Haranta najdeme také někdy i uprostřed hudebního proudu antiparalely (viz Berkovec str. 65, takt 13).

V Harantově harmonickém myšlení se vůbec nevyskytuje, jak už bylo ostatně svrchu řečeno, chromatika na podkladě cizoškálných nebo mimotonálních akordů. Že však Harant dovedl používat cizoškálných tónů v melodii (viz Berkovec str. 66, takt 32), o tom jsme se přesvědčili při popisu a rozboru *Crucifixus* v *Credo* jeho pětihlasé mše. Poněvadž se chromatika v Harantových skladbách nevyskytuje, lze z toho usuzovat, že vliv benátských chromatiků a hudebních koloristů byl v jeho díle jen minimální.

Pro Harantovo harmonické myšlení je snad typické vršení kvartových spojů (viz Berkovec str. 28 a 29, takty 28–32, str. 39, takty 20–23). V tomto způsobu kompoziční techniky používá zejména těch kvartových spojů, které jsou přenesením kvartových závěrů na jiné stupně, jimiž je docilováno dalšího tonálního napětí prostřednictvím vybočení. Kvartové spoje





Po něm následuje dominantanta s typickým melismatem 4-3-2-3, který uzavírá tónika v A dur.

Jak je vidět, vyvíjí se harmonie u Haranta s určitou vnitřní zákonitostí a skladebnou logikou. Tato logika spočívá ve stálém kadencování a důsledném používání kadenciálních útvarů, jež jsou připraveny a pak provedeny. Končí zpravidla v téže tónině, k níž předchozí harmonický vývoj směřuje a cílí.

Harantovo harmonické myšlení nemá však ještě primární povahu a funkci, je pouze důsledkem i výslednicí přísně vedených hlasů ve vokální kontrapunktické skladbě, což bylo ve starším druhu vokálně polyfonické tvorby zcela běžné a typické. V tomto směru je Harant rovněž poplatný své době a v ničem výrazněji nepřestupuje tento sekundárně odvozený harmonický kánon, který se v jeho době stává stylovým anachronismem.

Dosud jsem se zabýval v Harantově tvorbě jeho melodickým a harmonickým myšlením z ryze hudební stránky; ponejvíce však ve vztahu k jejich diastematickým, rytmickým a akordickým jevům. Poněvadž u Haranta jde výlučně o vokální hudbu *a cappella*, závislou svou skladebnou strukturou na textových předlohách, musíme se proto v díle Harantově zabývat také otázkou vztahu textu a hudby. Půjde nám především o problém, jakým způsobem se textové předlohy podílejí na stavebném, metrorytmickém a v neposlední řadě také na emocionálně-výrazovém utváření Harantových skladeb.

Dříve než přistoupíme k otázce vztahu renesančního polyfonního skladatele k textovým předlohám, je nutné, abychom si ujasnili několik základních kritérií o možnostech působnosti textu a slova na hudbu v údobí evropské renesanční vokální polyfonie. Je na místě, že slovní metrum a rytmus působí zpětně na utváření hudebních metrorytmických hodnot. Intenzita vlivu textu na hudbu se řídí tím, do jaké míry skladatel podléhá vlivu svých textových předloh a do jaké míry tyto usměrňují jeho vokální deklamaci a hudební představitost. Vliv textu na hudbu se neděje pouze svou vnější stavebnou členitostí (formou), ale též myšlenkovým, konkrétně pojmovým obsahem, pokud vyjadřuje určité lidské city, hnutí myslí a představy, jež se tu zpravidla stávají melodicky inspirujícím a utvářejícím činitelem. Tedy vliv textových předloh na hudbu se děje jak faktory deklamačními, tak i výrazovými. Z deklamačních faktorů přicházejí v úvahu především slovní metrorytmické akcenty.<sup>238</sup>

Jak je vidět, dostává se tu do popředí vedle hudebního akcentu také slovní akcent. Každé slovo má svůj přirozený mluvní akcent, který pak určuje deklamační metrum a rytmus vokální hudby. Tím nabývá slovo v hudbě tektonicko-konstruktivní význam i platnost.<sup>239</sup>

Renesanční skladatel měl k dispozici několik prostředků, jimiž mohl ve své hudbě zdůraznit slovní akcenty. Přízvučné slabiky hudebně vyjádřil delším časovým trváním, vyšším tónům přisoudil zpravidla větší tíhu, bezpřízvučným zase menší. Správná hudební deklamace bývala zpravidla narušena kadencemi, jež mají ponejvíce hudebně absolutní platnost. Skladatel používal ke zdůraznění větých akcentů a větého obsahu vedle uzavřených taktových celků nebo melodických vztahů ještě delšího trvání jednotlivých not, vyšší polohy, melismatických útvarů a principu imitačně traktovaných melodických modelů.

Jak jsem již svrchu zdůraznil, vliv textových předloh se mohl v údobí hudební renesance nejplněji projevit v rytmické a metrické podstatě melodie. Rytmické členění melodie na základě různých metrických forem textu je ve vokální polyfonii 16. století velmi rozmanité a různé. Možno jej zhruba nazírat z trojího hodnotícího aspektu: 1. na podkladě rytmu, vázaného na stoupající melodické modely, 2. na podkladě rytmu s klesajícími melodickými útvary, a 3. s nepravidelnými časovými délkami. Jde tu ponejvíce o jambická, trochejsko-daktylská a jiná veršová metra.

Z toho, co tu bylo řečeno, plyne, že při zkoumání poměru textu a hudby musíme přihlížet jak k vnější, tak i k vnitřní výrazové potenci textových předloh. K jednomu z vnějších výrazových vlivů textu na hudbu patří nesporně tónomalba. V tomto případě usiluje hudba o umocněný hudební výraz toho, co je konkrétním obsahem nebo předmětem textu. Jsou to především textová místa, která určují blíže konkrétní místní, časové, zvukové nebo pohybové fenomény. I v tónomalbě musíme hledat stylová kritéria pro toho nebo onoho skladatele.

K vnitřní výrazové mohutnosti textových předloh patří především citová a náladová náplň textů, která je hudbou mnohem hlubším a stylizovanějším způsobem ve svém výrazovém účinku znásobena. Citová, ryze vnitřní hnutí jsou pak tu projádřena hudebními prostředky. U Haranta jako u skladatele výlučně vokálního, tedy vázajícího se eminentně na textové předlohy, objevují se oba způsoby vnitřní a vnější působnosti textů na hudební výraz jeho skladeb.

Položme si otázku, jaký mohl mít vztah skladatel 15. a 16. století k textovým předlohám a jejich metrorytmické a myšlenkově-obsahové kapacitě a náplni.<sup>240</sup>

Vztah skladatele hudební renesance a raného baroku k slovu a textu byl dvojitý: objektivní a subjektivní. V prvním případě se skladatel pokouší objektivně, tj. neosobně poznat text jako objekt svého zhudebnění. V takovém případě do jeho myšlenkové podstaty nic nevkládá ze svého vlastního pojetí. Jde tu namnoze jen o neosobní ztvárnění textové předlohy s převažujícím hudebně autonomním elementem.

Objektivní vztah skladatele k textu můžeme ještě dobře sledovat ve vokální polyfonii 15. století. Tehdy byla působnost slova oslabena autonomně kontrapunktickým hudebním myšlením. Pro skladatele nizozemské a italské polyfonie první poloviny 16. století bylo slovo, řeč a textová předloha převážně druhotným, sekundárním elementem. Text byl tehdy zpravidla uchopen hudbou jako objektivní textový podklad. Textová předloha i její jednotlivá slova byla hudbou libovolně měněna a zpracovávána, aniž by měla hlubší vliv na vnitřní obsahově-tektonickou strukturu a náladovou náplň skladby. Slovo znamenalo pro tehdejšího skladatele ještě cosi chladně neosobního. Tuto skutečnost můžeme zjistit např. u staršího motetového a madrigalového typu především v nizozemské vokální polyfonii. Ve vrcholném údobí nizozemské polyfonie, kdy dosáhla kontrapunktická technika polyfonní skladby svého největšího rozmachu, byl text dokonce droben v malé mosaikovitě útvary. Tím byl často ve své pojmově-logické vztáženosti tak narušen, že se stal až nesrozumitelný. Jak daleko se došlo v nešetrném vztahu skladatele k textové předloze, o tom svědčí skutečnost, že např. v jediné skladbě bylo použito nejen vícetextových, ale i vícejazyč-

ných slovních podkladů. Zvláště ve starším vícehlasém motetu byla běžně a neproblematicky spojována např. latina s francouzštinou, v mnohých případech duchovní texty s texty světskými. Jednotlivým stavebním elementem se tu stávala jediné hudba. Svou důslednou skladebnou vazbou imitovaných melodických modelů nebo tzv. kantofirmální technikou stavebně a myšlenkově spájela rozrušený text v jednotný skladebný útvar.

Ve vokální polyfonii byla převážnou měrou až do poloviny 16. století prvotním činitelem hudba, nikoli slovo a textová předloha. Text ponejvíce udal jen první povšechný, objektivní podnět (impuls), kdežto hudba téměř suverénně určovala, co se dále s textem stane. To, co tvořilo rétorickou podstatu řeči, nepřišlo z velké části k uplatnění. Hudba nejvýše zužitkovala pouze metroritmické hodnoty textových předloh. Tak např. v duchovní vokální hudbě 15. století, především v mešních skladbách, byl důsledně zdůrazňován hudební element na úkor slovního elementu a jeho obsahové výrazové kapacity.

Z toho všeho, co tu bylo řečeno vysvítá, že v renesanci mělo slovo ve vokální hudbě převážně sekundární význam po stránce obsahové výrazové, nikoli však po stránce tektonickostavebné. V této stylové epoše je ponejvíce zdůrazňován hudební element před elementem obsahově slovním. K jakési syntéze mezi zhudebněným textem a elementy absolutně hudebními ve smyslu emocionálně výrazovém dochází až v díle Palestrinově a Orlanda di Lassa. V Palestrinově době byla řeč hudbou doslova dobytá. Skoro každá slabika byla spolu s hudbou těsně svázána a obtěžkána. Jak je vidět, zprvu byla hudebně uchopena metrická síla řeči, pak byla hudební věta vlivem textu rozložena do jednotlivých elementů. Skladatel se stal doslova pánem nad zvukem a tónem jako fenoménem melodickorytmickým. Dříve nebylo možno operovat s jednotlivými tóny, takže tónový materiál byl podřízen lidské vůli.

Zastavme se ještě u otázky objektivního a subjektivního vztahu skladatele k textovým předlohám.

Objektivní vztah skladatele k textu může být různý, zvláště tehdy, když jde o zhudebnění duchovních a liturgických textových předloh. Při zhudebnění liturgicko-církevních textů se uplatňuje vedle subjektivního také objektivní pojetí. V takovém případě ustupuje skladatelova osobnost do pozadí, neboť se podřizuje zcela pasivně potřebám dané liturgické funkce než jejího osobního tvůrčího ztvárnění. Subjekt je tu zatlačen do pozadí ustálenými a církví svými předepsanými uzacemi. Uplatňují se tu dokonce i faktory, které nemusí být vždy v souladu s vnitřním citovým životem skladatele. Odtud pak vzniká objektivní, neosobní nebo dokonce chladně konstruktivní hudba. Může tu však nastat i zcela opačný proces. Skladatel bez ohledu na tyto stroze ustálené liturgické uzance zhudební text po svém, tedy ryze subjektivně, zkrátka naplno uplatní svou vyhraněnou tvůrčí osobnost, která si nedá diktovat žádnou mimouměleckou, v tomto případě liturgickou doktrínou.

Tím se dostáváme k druhému případu, kdy skladatel usiluje s u b j e k t i v n ě hudebně ztvárnit všechny inspirační podněty, které mu nabízí textová předloha. K hudebnímu ztvárnění textu v tomto případě dochází z vlastního skladatelova pojetí, z jeho citového prožitku textových předloh. Účin textové předlohy na celkovou náladovou kapacitu skladby, na její

výrazový a tím i stavebný charakter je tak rozhodující, neboť je podmíněn textovými inspiračními impulsy.

Vyšší syntéza mezi textem a hudbou ve smyslu emocionálně výrazovém se projevila teprve až ve vokální polyfonii v druhé polovině a na sklonku 16. století. Tehdy totiž nabývá ve vokální hudbě funkce textu do značné míry vůdčí postavení. Již od působnosti Josquinovy se uplatňuje tendence „*imitare le parole*“ pod vlivem nauky o rétorice.

Je nesporné, že ve slohové epoše od počátků renesančního humanismu, zvláště však v 16. století se vyvíjela vokální hudba pod značným vlivem rétoriky. Rétorika byla tehdy uměním, které mělo slovně sdělovací charakter. Proto byla označována jako „*ars bene dicendi*“.<sup>241</sup>

V tomto údobí dochází k hudebnímu zdůvodnění textových předloh. Texty se tím stávají nejen pasivním, ale především aktivním činitelem a dokonce nabývají hudebně slohotvornou funkci. V 17. století přináší nová slovní myšlenka v textu už i novou myšlenku hudební. I jednotlivá slova vzbuzují adekvátní hudební výraz. Tím došlo také k diferencované hudební charakteristice slov. Tak např. slova „*lamento*“, „*martiri*“, „*morire*“, „*notte*“ apod. evokují v hudbě naprosto konkrétní diferencované výrazové hodnoty. Tím se stává slovo důležitým faktorem pro novou hudební dikci. Hudba se zkrátka začíná podřizovat textové předloze, která určuje, co se stane s hudbou, jaká bude její výrazová kapacita. O tomto problému věděli již i hudební teoretikové 17. století. Tak např. Giovanni Battista Doni (1594–1647) hovoří o vztahu hudby a slova a téměř kategoricky požaduje „*perfetto intelligenza delle parole*“. Na tomto asociálním základě pak vzniká tónomalba. I jednotlivá melismata nebo koloratura mají tento tónomalebý charakter. Přitom nelze popřít, že tónomalba je tehdy ještě namnoze vnější, staticky popisná, nikoli vnitřní, dynamicky ústrojná, adekvátní. Teprve později dochází k adekvátnímu zhodnocení textové předlohy hudbou jako vyššího strukturálního útvaru. Tuto proměnu názorně pozorujeme v tvorbě Philippa de Monte, Orlanda di Lassa, Gesualda da Venosa a Claudia Monteverdiho. U těchto skladatelů se setkáváme dokonce už i s dramatizací hudby prostřednictvím asociací mezi hudbou a textem. Dramatizace v motetu druhé poloviny 16. století byla způsobována na základě dialogizujících momentů, podmíněných rovněž textovou předlohou.<sup>242</sup>

Podstatná a významná změna ve vztazích textu a hudby nastala zásluhou teoretiků florentské cameraty kolem roku 1600 v italské doprovázené monodii. Tehdy se totiž ve vokální hudbě projevil pravý opak toho, co se dělo v poměru hudby a slova v údobí hudební renesance. Slovo se stalo dominantním činitelem v tvůrčím hudebním procesu. Velmi lapidárně tuto zásadu vyslovil Claudio Monteverdi ve své proslulé větě: „*L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva*“ (*Scherzi musicali*, Venezia, Amadino 1607).<sup>243</sup> Poněvadž slovo stálo v popředí zájmu vokálních skladatelů, proto i přednes musil respektovat sílu a výrazovou potenci slova. Srozumitelnost slova a jeho foneticky správná deklamace jsou tedy hlavními činiteli, jimiž přichází slovo ke své platnosti. Stavba hudební věty je závislá na stavbě a metrorytmičké členitosti textu. V nizozemské polyfonii bylo tomu namnoze naopak: hudební výstavba tu byla závislá na průběhu kontrapunktického vedení hlasů. Dokonce v 17. století se projevil rytmický vý-

znam slova jak v horizontálním vedení melodie, tak i ve vertikální struktuře skladby.

V 16. století bylo opakování textových částí způsobováno namnoze autonomní hudební strukturou skladby, kdežto v 17. století bylo podmíněno vnitřním výrazovým patosem a logikou slovního obsahu textových předloh. Též pauzy se staly dramaturgickým výrazovým elementem hudby.

Na tomto místě bylo by vhodné, abychom se aspoň ve stručnosti zmínili o funkci pauz ve vokální hudbě 15. a 16. století. Pauzy se objevují v modální polymelodii a vokální polyfonii 15. a 16. století pouze k označení hlavních stavebných úseků melodického duktu nebo melodických modelů. Měly tu ponejvíce oddechovou funkci v podobě krátkého *suspiria* (*suspirium*, též *suspiratio*). Sloužily k pouhému členění jednotlivých hlasů. Značky pro pauzy ve vícehlasé vokální hudbě se nemohly ještě tak uplatnit, aby ovlivnily hudební výraz skladeb, jak tomu bylo později v jednohlasé hudbě (např. v italské doprovázené monodii). Dokonce ještě i v pozdní nizozemské vokální polyfonii nemůžeme hovořit o jejich hudebně výrazové nebo dramaturgické funkci a potenci.<sup>244</sup> Důvod tkvěl mimo jiné také v tom, že se ve vícehlasé vokální hudbě vztahovaly jen na určité vrstvy lineárně postupujících jednotlivých hlasů (melodických modelů) a jen zřídka umlčovaly všechny hlasy naráz (generální pauza). Další neméně důležitý důvod, proč pauzy neměly v údobí renesanční vokální polyfonie ještě onu výrazovou potenci jako v tzv. hudebním manýrismu nebo hudebním baroku, záležel především v estetickém nazírání na hudbu a v jejím afektivním účinku na vnímajícího posluchače. Hudbě nebyl ještě přisuzován tak pronikavý afektivně emocionální charakter jako tomu bylo již na sklonku 16. a na počátku 17. století. Možno tudíž říci, že dramaturgická a hudebně výrazová a stavebná funkce pauz nebyla ještě v renesanční hudbě 16. století v plném jejich rozsahu známa. To platí v plné míře také o tvorbě Harantové, u něhož pauzy postrádají rovněž tuto dramaturgickou, výrazovou stavebnou funkci, nehledě k tomu, že v jeho díle neobjevíme ani jedinou generální pauzu, která by měla svrchu zmíněnou výrazovou potenci. Jinak tomu bylo v pozdně renesanční homofonní madrigalové hudbě, kde se začala pozděně uplatňovat pauza jako živel dramaturgický. Teprve až ve stylovém údobí melodickoharmonickém 17. století nabývají pauzy v plném rozsahu výrazovou, dramaturgickou a stavebnou funkci.<sup>245</sup>

Výraz a náladová kapacita hudby 17. století jsou, podobně jako vnitřní struktura skladby, určovány slovním smyslem textových předloh. Hudba a slovní deklamace nabývaly nové jednoty v době raného hudebního baroku. Naproti klidně vyprávějící, objektivně referující Palestrinově deklamaci nastupuje nová subjektivní, dramaticky vzrušená deklamace jednotlivých slov v hudební větě nejen jako element výrazový, ale i stavebný. Nové hudební pojetí slova se uskutečnilo na přelomu ze 16. do 17. století v doprovázené italské monodii, dokonce i ve vokální polyfonii. To vše směřovalo k novému zvukovému ideálu doby a k novému pojetí hudební věty.<sup>246</sup> Co tu bylo řečeno o vztahu slova a hudby na počátku 17. století nemá již s Harantovou tvorbou a hudbou nic společného, poněvadž Harant ve svém vztahu k textovým předlohám tkvěl stále ještě v estetickém nazírání hudební renesance 16. století. Novými manýristickými nebo raně barokními tendencemi italské vokální hudby nebyl ani v tomto směru nikterak dotčen.

Jaký byl tedy Harantův vztah k jeho textovým předlohám, jaký měl vůbec poměr k textu svých skladeb a k jakému druhu skladatelů jej můžeme i v této souvislosti zařadit? V době Harantovy působnosti existovaly tři druhy vokálně polyfonické hudby, které se od sebe lišily především svou rozdílnou jazykovou diferenciací a tím ovšem i rozličnými metrytmickými a akcentovými hodnotami. Byla to latinská, italská a německá vokální hudba. Latinská byla určována formovými hodnotami textu, italská zase zhudebňovala v textu především jeho emocionálně výrazové elementy, koncentrovala se k daným duševním stavům, které text evokuje, zkrátka hudebně zpředměťovala obsahový smysl textu. Konečně německá vokální hudba byla usměrňována přízvukovými elementy textových předloh. U Haranta se setkáváme s latinskými, německými a českými duchovními a liturgickými texty. Zdá se však, že tyto texty mu nebyly jen povšechnou inspirační základnou, poněvadž se dovedl vžít do jejich obsahu a hudebně proniknout k jejich myšlenkové podstatě.

I když jsem se již v předchozím díle své harantovské monografie pokusil zpodobnit Harantův lidský, duchovní a tím ovšem i umělecký profil, musím přece jenom znovu v této souvislosti zdůraznit, že pro intelektuálně emocionálního a hluboce nábožensky založeného člověka, jakým byl Harant, přece jenom měly textové předlohy více než objektivní nebo jen liturgickou hodnotu a platnost. Možno proto říci, že textové předlohy jsou pro něho důležitým inspiračním movens, zvláště na syrrytmických místech jeho skladeb. Výrazová síla textu se projevuje také v Harantově modulačním a tóninovém plánu.

Již při rozboru skladebné struktury Harantových skladeb, zvláště jeho melodického a harmonického myšlení, jsme poznali, že to byla nesporně obsahová náplň textů, především jejich hluboce náboženský a lidský myšlenkový obsah, jež vzněcovala jeho hudební představivost, tím ovšem i jeho hudební dikci. Vždyť každá ze tří dochovaných skladeb vznikla z niterných, ryze osobních pohnutek jeho opravdově nábožensky založené povahy. To platí především o motetu *Qui confidunt in Domino*, které vzniklo přímo v jakémsi extatickém zanícení a zcela bezprostředně v Jeruzalémě, tedy v autentickém prostředí Svaté země, kde se odehrálo životní drama Kristova lidského i duchovního utrpení. Jak je vidět, nebyla to jen skladba příležitostná, podmíněná snad jen vnějším popudem. Totéž lze říci o motetu *Maria Kron* nebo o *Missa quinis vocibus*. Harantův vztah k obsahové náplni textů můžeme zvláště názorně sledovat ve zhudebnění šestidílného mešního textu, v němž se skladateli nabízí možnost diferencovaného osobního postoje k liturgickému duchovnímu námětu. I když hudební proud této mše plyne ve stále jednotné, klidně se vyvíjející vokální dikci a ve vznešeném a vážně zbožném melodickém oblouku, přece jednotlivé části mše jsou výrazově a náladově velmi jemně diferencované podle obsahu textové liturgické předlohy. Tyto náladové difference jsou velmi decentní a hudebně nekultivovanému posluchači téměř nepostřehnutelné, poněvadž jsou ústrojně včleněny do celkové výrazové plochy skladby. Ale jejich zvuková, melodická i skladebná diferencovanost a profilovanost se přece jenom uplatňuje nad klidně plynoucí plochou zvuku, jež je tu jakýmsi zvukovým pozadím, na němž s jemnou plastičností vystupují hudebně různě osvětlené náladové situace, které navozuje textová

předloha svými jednotlivými mešními částmi. Tuto diferencovanost se pokusíme osvětlit stručnou charakteristikou jednotlivých zhudebněných částí mše. Kyrie svým nevzrušeným, lyricky zbožným a jemně melismaticky jubilujícím charakterem tvoří vstupní úvod k výrazově vzrušenějšímu a radostnějšímu Gloria. V Credo se stupňuje dramaticky napjatější a vyostřenější výraz (zvláště v *Crucifixus*), aby pak zase kontrastně vyústil v Sanctus do velebně zklidňující melodické šíře, která přechází v Benedictus do zbožně soustředěné nálady a vyúsťuje v Agnus do smířlivě jemné zvukové poetičnosti.

Také vznik všech Harantových skladeb byl vždy a za všech okolností motivován a podnícen nevšedními duchovními zážitky opravdově věřícího jedince. Konec konců tuto osobní účast na textových předlohách bylo možno prokázat při rozboru zhudebnění jednotlivých slov, větných vazeb a funkčně melismatické, dokonce tónomalebné traktace melodie. Odtud jeho melodika není samoučelná, vnější nebo ryze autonomní hudební povahy. Téměř vždy je opodstatněna vnitřní myšlenkovou a obsahovou náplní jednotlivých slov. Jak je vidět, Harant své textové předlohy zpracovával adekvátní a pregnantní hudební stylizací a interpretací na vzájemně se doplňujícím asociačním základě. Nesnažil se snad jen o jakési objektivně popisné a neosobní zhudebnění nebo hudební ztvárnění textů, ale především o jejich vnitřní zpracování mediem své osobnosti jako takové. Jeho sice klidná, velebná a nevzrušená melodika nese přece jenom zřejmé stopy vnitřního citového pohnutí, jež je lyricky zvroucňelé. Na podkladě svého osobního vztahu k textovým předlohám dosáhl i adekvátního, emocionálně potencovaného hudebního výrazu. Proto zaujme Harantova hudba ještě i dnešního posluchače svou jímavou bezprostředností. V ní můžeme dokonce vystopovat česky znějící lyrický melodický akcent. Harant tedy nezhuďebňoval textové předlohy v jejich objektivní podstatě a podobě, ale sám je citově, emocionálně a intelektuálně ve svém nitru prožil a zpracoval.

Svou hudbou vyslovil své citové zážitky, které v něm vznikaly a se probouzely při pozorné a vnímavé četbě duchovních a liturgických textů. Někde je dokonce ani nechápal jako liturgické textové předlohy. Dával se spíše unášet jejich citově obsahovou, řekl bych básnickou náplní. Náporný příklad k tomu najdeme v jeho motetu *Qui confidunt in Domino*. Jako věřící křesťan je umocňoval svým hluboce náboženským založením, které se při jeho lehce vznětlivé, umělecky jemně cítící povaze značně lišilo od citově náboženských projevů tehdejšího nesložitého a prostého člověka. Ještě snad výrazněji a ostřeji vystupuje tento rys Harantovy povahy a tvorby v motetu *Maria Kron*, které vzniklo na neliturgický německý text neznámého autora.

Harantův neliturgický postoj k textovým předlohám, dokonce i v jeho *Missa quinis vocibus*, můžeme dobře sledovat zejména tam, kde hudebně zdůrazňuje jednotlivá slova a jejich citově obsahovou náplň. Při bedlivém studiu a poslechu jeho skladeb vzniká v nás konkrétní dojem, že skladatel intenzivně spoluprožívá obsahovou náplň textů a vkládá do nich citové zážitky svého vlastního života. Proto s ryze duchovními projevy se tu mísí ryze lidské city a pocity skladatelovy, v nichž se promítají také jeho vnitřní citové konflikty. Dokonce v jeho pětilhasé mši jsou ojedinělá místa, která

nepostrádají určitého vnitřního dramatického napětí. Toto dramatické napětí je tu nesporně evokováno citovou a obsahovou náplní textů. Jako názornou ukázkou jsme vybrali tři příklady z Kyrie a Credo Harantovy mše (Berkovec str. 46, takty 18–21, str. 65, takty 1–6, str. 71, takty 125–132):

Kyrie.  
Cantus  
Chri - - sta e - lei - - - son

Cristifixus: v Credo.  
Cantus  
Cra - - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - - bis

Cristifixus v Credo  
Cantus  
Et - - ex - spe - - cto re - sur - recti - o - nem mor - tu - orum

V nich se nesporně projevila dramtizující síla textové předlohy, která se stala důležitým inspiračním movens pro Harantovo zhudebnění. Někdy se tu také objeví, jak jsme již konečně svrchu doložili, vnější tónomalebne (melismatické) zhudebnění textu nebo určitého textového úseku. Tyto tónomalby jsou často jen výsledkem pouhé skladebné logiky bez ohledu na vnitřně citový nebo náladově výrazový obsah textové předlohy.

Tím vším, co tu bylo řečeno, nechceme snad říci, že textové předlohy mají v Harantově tvorbě jen emocionální význam. Snad ve stejné míře mají význam tektonickostavebný i emocionálně výrazový. Lze proto konstatovat, že hudební proud je u Haranta určován snad stejnou měrou autonomním hudebním myšlením (kadenciální formule a klausule nebo kantofirmální technika) jako emocionální působností obsahové a výrazové náplně a kapacity textů. Přitom u něho nedochází k mosaikovitě roztržiténosti textů, jak tomu bylo např. v nizozemské vokální polyfonii, ani snad k primárnímu zdůraznění slovního podkladu jeho skladeb. K naprostému potlačení textové předlohy ku prospěchu autonomního hudebního myšlení nedošlo u Haranta jednak v důsledku jeho jednodušší skladebné faktury, jednak v důsledku již svrchu zmíněného vztahu jeho nábožensky zanicené povahy. Tato se zbožnou pokorou pronikala do obsahové náplně duchovních textů. Můžeme proto říci, že Harant ve svém skladebném díle spojuje objektivní skladatelský typ s typem subjektivním. Nikde u něho nedochází ke krajně jednostranně vyhrcočeným situacím. O tom svědčí jeho syntéza kantofirmálního způsobu skladebné práce se stejně závažným emocionálním vztahem k obsahové výrazové mohutnosti, kapacitě textových předloh. Velmi zřídka dochází u Haranta k tomu, aby text byl ve své pojmově logické vztáženosti hudbou tak narušen, že by se stal zcela nesrozumitelný pro posluchače jeho hudby. Není tomu tak ani v jeho obou motetech, ani v jeho velebně se klenoucí mši. U Haranta působila téměř v rovnováze jak tektonická, tak i obsahově výrazová náplň jeho latinských a německých duchovních textů na jeho hudbu.

Závěrem možno říci, že v Harantově hudbě došlo k syntetickému spojení



stavebné a emocionální složky, která se tu mohla projevit především na podkladě asociačního procesu mezi textem a hudbou. Nelze proto říci, že by v případě Harantové diktovala hudba slovu, co se s ním v průběhu skladby stane, ale zároveň nelze popřít, že jednotlícím zdrojem byl tu přece jenom hudební element a jeho tektonické ztvárnění.

S otázkou vztahu textu a hudby ve vokální polyfonii 16. století těsně souvisí také problém *d e k l a m a c e*, který má v této hudbě zcela zvláštní, specifickou povahu. Na problém deklamace v 15. a 16. století nemůžeme nazírat z našeho dnešního hlediska, poněvadž se v údobí hudební renesance vyvíjí podle zcela jiných hudebně utvářejících zákonitostí. Poněvadž tento problém těsně souvisí s otázkou tehdejšího způsobu spojení hudby s textem, mohu se odvolat k tomu, co tu bylo již svrchu řečeno o vztahu hudby a slova. V hudbě 15. a 16. století jsou metroritmické elementy textové předlohy neodmyslitelnou součástí tehdejší vokální deklamace. Jestliže vokálně polyfonický skladatel šetřil metroritmických hodnot textových předloh, pak jeho deklamace byla správná, jestliže tomu tak nebylo, pak nemůžeme hovořit o správné deklamaci zpívaného slova. Jde tu v každém případě o spojení slova s hudbou, zda správné či nesprávné je v tomto případě zcela irelevantní. Je to jistě jeden z hlavních problémů hudby, který byl v průběhu dějinného vývoje různě řešen. Toto řešení se pohybovalo mezi dvěma krajními póly: hudbou jako absolutně znějícím faktorem a řečí jako prostředkem pojmově logického dorozumění a sdělení. Hudba a řeč tu vystupují jako dva od sebe zprvu oddělení, pak ovšem spojení činitelé, partneři, lépe řečeno jako dva do sebe zaklíněné a sebe prostupující výrazové elementy. Znovu si musíme uvědomit, že text a hudba jsou výrazem nejen vnitřních emocí, ale i vzájemně se prostupujících metroritmických stavebných činitelů.<sup>247</sup>

Deklamace je v podstatě neoddělitelnou součástí prosodie. Vyrůstá ze vztahu mezi slovem a hudbou. Jde tu o správné nebo nesprávné zdůraznění slov pomocí hudby a jejího rytmického cítění. Deklamačními elementy v hudbě jsou akcenty slovní a hudební. Při zjišťování lehkých a těžkých taktových dob si musíme především uvědomit nesnadnost tohoto zjištění, poněvadž v hudbě 15. a 16. století nebylo ještě používáno taktových čar v našem pojetí a smyslu. Proto je nutno často pracně zjišťovat, zda slabika spočívá na první nebo na třetí čítecí době pomyslného taktového útvaru. Možno říci, že slabika leží na správné taktové části tehdy, když v obou případech má tentýž hudební a slovní akcent. Obecně lze říci, že akcentovaná slabika má také v hudbě delší časovou hodnotu. V 16. století se uplatňovalo pravidlo, že lehce akcentovaná slabika je na těžké taktové části a naopak zase silně akcentovaná slabika je na lehké taktové části.

Je třeba také zjistit, do jaké míry má ve vokální hudbě 15. a 16. století vliv na hudební deklamaci melismatika. Tento vliv je nesporný. Především přesouvá poměr délek a tím svou ryze hudební stylizací značně usměrňuje platnost akcentovaných tónů.

Lze proto říci, že otázka deklamace ve vokální hudbě 16. století je velmi složitá, nesnadná a na velké potíže narážející problém. Jde tu přece o vokální polyfonii, v níž každý jednotlivý hlas je samostatná jednotka, která má svůj vnitřní deklamační řád, svou vlastní deklamaci. Zkrátka každý hlas deklamuje individuálně podle textových akcentů. Vždyť text a na něm

metricky závislý melodický model nebo hudební myšlenka používá v každé hlasové vrstvě měnícího se rytmického obrazu.

Deklamace ve vokální hudbě úzce souvisí také s hudební artikulací, která se řídí podle přirozeného, intonačního spádu řeči. Artikulace spojuje nebo rozděluje nejen jednotlivé tóny od sebe nebo k sobě, ale též melodické útvary a celé jejich skupiny, takže se mnohdy v hudbě pojmově kryje s pojmem správného frázování. Ovšem nutno zdůraznit, že hudba 15. a 16. století neznala pojem hudební artikulace nebo hudebního frázování v našem slova smyslu. Nevytvořila si ještě k tomu účelu vhodné a nutné artikulační a frázovací značky.<sup>248</sup> Přitom není však řečeno, že vokální hudba 15. a 16. století postrádá jakoukoli vnitřní artikulační nebo dokonce i frázovací logiku. Tuto logiku si musíme ovšem sami často velmi namáhavě zrekonstruovat, poněvadž nám scházejí jak taktové čáry, tak artikulační a frázovací znaménka, která by tuto práci usnadnila a značně zjednodušila.

Ještě by bylo třeba zdůraznit, že k přirozeně hudebně deklamované řeči dochází teprve až v druhé polovině 16. století. Za vzory k této přirozeně a správně hudebně deklamované latinské řeči mohou nám sloužit textové předlohy ve skladbách Palestrinových a Orlanda di Lassa a snad i u mnoha jiných jejich skladatelských současníků.

Odtud, co tu bylo řečeno o deklamaci ve vokálně polyfonické hudbě 16. století, vysvítá, že také u Haranta je problém správné deklamace sporný a nesnadno zjistitelný. Obecně lze však říci, že správná deklamace patří ke kladným stránkám Harantova skladebného procesu. Jeho deklamace je založena na časomíře a na metroritmických hodnotách textových předloh. Je z velké části správná. Nezasvěcenému posuzovateli se bude na první pohled zdát, že Harant ve svých skladbách přesouvá těžké doby na lehké a lehké zase na těžké. Tyto deklamační přesuny však způsobují násilně zavedení taktové čáry. Uvažme přece, že Harantova doba ještě neznala funkce taktových čar a jejich násilným zavedením se zcela porušil deklamační obraz jeho skladeb. Jestliže si odmyslíme taktové čáry z jeho skladeb, pak jejich deklamační tvářnost se objeví ve zcela jiné, tedy mnohem správnější podobě. Nelze však popřít, že místy je u Haranta správná slovní deklamace deformována a narušena z tektonickostavebných důvodů, poněvadž v těchto případech je melodické linii skladatelem vnucen jiný stavebný model než jaký by byl důsledkem správně hudebně deklamovaných textů.

Jestliže si odmyslíme mechanicky se střídající takty a pomineme vůbec systém taktových čar v Harantových skladbách, pak se nám otázka Harantovy deklamace objeví přibližně v tomto světle. Především tu jde o hudební deklamaci jeho latinských (*Qui confidunt in Domino*, *Missa quinis vocibus*), německých (*Maria Kron*) a českých (*Dejž Tobě Pán Bůh štěstí*, pouze altový fragment) textů. V latinských textech je Harantova deklamace správná. Zvláště v *Missa quinis vocibus* je deklamace latinských textů dokonalá se správnými přízvukovými akcenty a s pozoruhodným pochopením latinské prozodie a metroritmických hodnot latiny. V tomto správném deklamačním přístupu k latinským textům spatřuji také důsledek systematické humanistické výchovy Harantovy a jeho intelektuální zaměření. Ovšem tam, kde je Harantova deklamace řízena autonomně absolutním hudebním myšlením než reálně metroritmickou strukturou

textových předloh, tam je deklamace narušena zásahem ryze hudebního živlu. Lze proto říci, že Harant až na některé výjimky dosahuje ve své hudbě správné mluvní deklamace. Nejdokonalejší deklamaci najdeme u Haranta zvláště v těch částech skladeb, které jsou sylabicky a syrrytmičky koncipovány. Na takových místech se nemůže uplatnit negativní působnost melismat, které svou autonomně hudební útvorností narušují správně se vyvíjející a uplatňující deklamaci. A pak tu také odpadá komplikovaná kontrapunktická faktura, která rovněž narušuje správný deklamační řád a tok jednotlivých skladeb.

Správná deklamace textů je u Haranta také narušována, podobně jako u všech tehdejších hudebně polyfonických skladatelů, kadenciálními klausemi a kadencemi vůbec, poněvadž tu jde o melodicko-harmonické útvary, které rovněž vznikají z hudebně autonomních celistvostí nebo útvarů, lépe řečeno z hudebně autonomních melodických modelů. Také četná melismata, jak už bylo řečeno, narušují u Haranta správně se utvářející deklamaci, neboť i tyto melodické útvary vnášejí a priori do jeho vokální melodické sazby hudebně absolutní elementy. Melismatika má v tomto smyslu základní vliv na Harantovu hudební, lépe řečeno vokální deklamaci a tím ovšem i na vokální styl jeho skladeb. V neposlední řadě k tomu přispívá i tehdejší kompoziční technika, založená na přísné imitační práci s danými melodickými modely. Touto renesanční melismatikou se proto liší Harantova vokální deklamace od deklamace novodobé. Všechny srovnávací paralely Harantovy deklamace s novodobou deklamací jsou proto zcela nesrovnatelné, poněvadž tu jde o odlišný princip skladebné práce a také naprosto jinou strukturu hudebního ústrojení než jak je tomu např. ve vokální hudbě 19. a 20. století. Působností melismatiky a kadenciálních melodických útvarů jsou u Haranta posunuty délkové a časové vztahy mezi jednotlivými intervaly. Tím jsou také ovlivňována těžiště nebo polohy jednotlivých slovních akcentů. Ve vokálně polyfonických skladbách 16. století, tedy také u Haranta, není výjimkou, že na těžkou taktovou hodnotu připadne lehká slabika a naopak těžká slabika připadne na lehký taktový přízvuk.

Musíme si také uvědomit, že ve vokální polyfonii 16. století, tedy také u Haranta, je zpravidla každá melodická myšlenka nezávislá na jiné myšlence. Proto posunutí hlavních akcentů od akcentů vedlejších má ve vokální polyfonii značný, řekl bych dokonce základní význam. Je to zvláště zřejmé v Harantových skladbách při nastupujících imitujících hlasech.

Naproti tomu v homofonní (syrrytmičké) deklamaci je téměř vyloučen tento akcentový přesun, poněvadž tu zpravidla nepřichází v úvahu ani rozvětvená melismatika, ani vysloveně kadenciální způsob nebo traktace zhudebněné textové předlohy.

Otázka deklamace těsně souvisí také s problémem t a k t o v ý c h č a r ve vokální hudbě 15. a 16. století.

Ve vokální polyfonii 16. století téměř zcela chybějí taktové čáry. Tehdejší skladatelé dokonce usilovali o potlačení jakéhokoli výraznějšího zdůraznění taktového členění, poněvadž vedení estetickým kánonem své doby chtěli, aby jejich hudba plynula bez důraznějších metrorytmičkových akcentů v nevzrušené a klidně se vyvíjející melodické linii a zvukové hladině. Proto

také otázka taktového systému v našem slova smyslu nepřichází ve vokální polyfonii 16. století vůbec k platnosti.

Taktové čáry jako měrné jednotky hudebního časového prostoru, jež měří zároveň časový průběh skladby, se vyvinuly na základě dlouhodobého předchozího vývoje. Počínají se sporadicky objevovat teprve až v 15. a 16. století hlavně v loutnových tabulaturách, též v partiturách vokální hudby, které byly určeny pro studium kontrapunktu nebo varhanního doprovodu, ale pouze jako orientační ukazatelé uzavřených melodických útvarů.<sup>249</sup>

V polyfonním vedení hlasů jsou jednotlivé melodické útvary v různém taktovém postavení, zejména při imitačním způsobu skladebné práce. Potlačení taktového členění bylo záměrné a důsledkem toho, jak už bylo svrchu řečeno, že skladatelé 16. století se snažili vyrovnat jakékoli kontrasty a protiklady v klidně a velebně postupující melodické linii. Proto se také v jejich skladbách neobjevují pravidelně členěné melodické periody.

Hudba 16. století neznala ještě rovnoměrně probíhající akcenty. Kladla je podle jednotlivých slov mezi jednotlivé kontrapunktující hlasy. Každý slovní akcent mohl být v této hudbě správně deklamován, i když nemusil být identický s hudebním taktovým schématem. Tedy hudební akcent a slovní akcent jsou ve vokální polyfonii 16. století dva rozličné pojmy. Jestliže tuto hudbu sevřeme do taktových čar, pak zavedeme akcenty, které jsou její vnitřní stavebné i skladebné logice cizí. Zkrátka, taktové čáry se vzpírají skladebné struktuře renesanční vokální hudby.<sup>250</sup> Taktovým čarám jako takovým nebyla tehdy ještě přisuzována stavebně tektonická funkce, jako je tomu v současné skladebné praxi. Skladatelé 16. století se řídili namnoze jen vnitřní stavebnou logikou a členitostí hudby nebo metro-rytmickými hodnotami textových předloh.

V renesanční hudbě časovou měřicí hodnotou byl sice *tactus*, k němuž byly ve vztahu všechny ostatní notové časové hodnoty, ale nebyl to ještě takt v našem moderním smyslu, tedy takt s přesně vyznačenými taktovými čarami. Renesanční *tactus* byl pouze latentní, pomyslnou taktovací jednotkou (pomůckou), která řídila souznění jednotlivých hlasů, nikoli pravidelné členění těžkých a lehkých dob. *Tactus* tehdy nebyl ještě akcentovým systémem. Notové hodnoty polyfonní hudby se vzájemně přetínaly a pouze směřovaly ke společné kadenci. Proto také skladby tzv. *ars perfecta* neposkytují dnešnímu hudebnímu chápání, vnímání a slyšení pevnou rytmickou orientaci. Z toho také plyne, že hudební renesance ještě neznala takt ve smyslu pravidelně pulzujících rytmických jednotek, dokonce tyto jednotky záměrně odmítala.

Úsilí po rytmickometrickém taktovém zpevnění hudební skladby, tj. snaha po mechanickém střídání lehkých a těžkých dob a tónových skupin se objevuje sice už u humanistů, kteří se snažili uvést metroritmická schémata antického básnictví také do hudby, ale lze říci, že teprve až přibližně od počátku 17. století spojujeme s pojmem taktu určité uspořádání akcentů, nikoli jen sounáležitost notových hodnot. Zavedení taktových čar v rané barokní hudbě byl v podstatě proces, který přehodnotil latentní taktové hodnoty renesance. Úsilí po zavedení taktového členění skladeb se výrazně projevilo teprve až v rané florentské doprovázené monodii kolem roku 1600. Přitom i v této hudbě má taktová čára více méně jen vizuální platnost. Je to často mimo hudební strukturu stojící realita.<sup>251</sup> Toto čistě

vizuální označení bylo teprve později důsledně používáno, až konečně celý notový obraz byl doslova oplocen taktovými čarami.<sup>252</sup>

Novodobé zavedení taktových čar do vokální hudby 16. století doslova znásilnilo vnitřní stavebnou logiku skladeb. Šlo tu o svár mezi hudebním taktovým schématem a slovní deklamací. Je proto třeba, abychom uvážili, že novodobé pojetí taktů spočívá na zcela jiném principu než *tactus* v *mensuralní* hudbě. Taktová čára používaná v novodobé notové partituru nemá iktový, rytmický přízvuk. Je pouze mírou, nikoli znakem. Proto také nota za taktovou čarou nemá synkopická rytmická zaostření. Mnohem jemnější a členitější renesanční nebo raně barokní hudební rytmika neznala ještě dnešní subintelektuální zdůraznění taktových čar. Nově zaváděné taktové čáry v dnešních edicích vokálně polyfonické hudby 16. století působí proto rušivě, neboť zatemňují smysl hudební fráze a rozleptávají jemné odstíny hudebního výrazu.

Chceme-li proto úspěšně proniknout do stavebné a metroritmické struktury vokálně polyfonické hudby 16. století, pak musíme především přihlídnout ke stavbě melodií v těsné spojitosti s textovými předlohami bez ohledu na systém dodatečně připsaných taktových čar, které se často nesprávným způsobem objevují v novodobých edicích. Kdybychom snad přece jenom chtěli rekonstruovat taktové čáry, nezbylo by nám nic jiného než tuto rekonstrukci provést podle tektonického členění jednotlivých hudebních frází a melodických útvarů v těsné souvislosti s textovými předlohami. Ale ani ve vztahu k textovým předlohám by nebyl tento způsob docela spolehlivý. Dnešní deklamace textů je totiž podstatně odlišnější než jak tomu bylo v 16. a 17. století. Mnohá slova byla tehdy jinak deklamována a měla také nepochybně jiný přízvuk než jim dává dnešek. Snad nejspolehlivější ukazatel, podle něhož by mohla být zavedena taktová čára, ovšem jen jako pomocné členící znaménko, jsou kadenciální klausule a kadence jednotlivých melodických, tím i hlasových frází. Při rekonstrukci taktových čar současně pronikáme také do vnitřní stavebné struktury vokálně polyfonických skladeb a poznáváme principy i zákonitosti, které vytvářejí podstatu jejich formových útvarů a skladebného tvůrčího procesu.

Z toho, co tu bylo řečeno plyne, že při novodobých edicích vokálně polyfonické hudby 16. století neměli bychom taktové čáry zavádět, nechceme-li rozrušit její vnitřní stavebnou logiku a strukturu. Můžeme pouze jednotlivé melodické útvary opatřit odpovídajícími spojovacími znaky s vyznačením jednotlivých akcentů. Jedině takto upravený notový obraz by částečně odpovídal vlastní podobě originálu a jeho vnitřní stavebné strukturu.<sup>253</sup>

Jsem proto toho názoru, že násilným zaváděním taktových čar se porušuje nejen původní vnitřní logika těchto skladeb, ale i mnohem diferencovanější hudební výraz renesanční polyfonie. Novodobé taktové čáry znamenají tudíž proti beztaktové renesanční praxi ochuzení hudebního výrazu.

Vedle taktových čar nejdůležitějším vnějším znakem metroritmické stavby těchto skladeb jsou taktová předznamenání. Ale i ta jsou mnohdy jen zcela konvenční povahy, neboť nemají důslednou platnost. Např. je předznamenán C takt, ale průběhem skladby se vystřídá bez ohledu na taktové předznamenání takt 3/2, 3/4, 4/4 atd. Tato změna taktového před-

znamenání uvnitř skladby bývá téměř vždy způsobena a podmíněna změnou metrorytmického členění textu. Při studiu taktových předznamenání pozorujeme, že tu ještě doznívá mensurální perfekce a imperfekce.

A nyní se zase vraťme k Harantovi. Zavádění taktových čar v české hudbě 16. a na poč. 17. století se rovněž značně opozdilo za evropským vývojem tohoto problému. Proto ještě v době Harantově, tj. na sklonku 16. a na počátku 17. století byly metricorýtmické hodnoty hudby, tím ovšem také jednotlivé přízvuky v dnešním našem moderním pojetí, určovány stále ještě a především metrorýtmickými hodnotami textových předloh. Mensurální notace Harantova nezná proto ještě přesně vymezené taktové čáry. Melodická linie se u Haranta člení na menší rytmické hodnoty o 2 až 3 i více jednotkách. Tyto pak vytvářejí konstitutivní elementy rytmické výstavby jeho skladeb. Přibližně odpovídají tomu, co dnes označujeme za taktovou jednotku. Liší se však podstatně od dnešního našeho taktu a taktového citění především tím, že náš takt je v podstatě utvářen stejnoměrně a se stejnoměrnou pravidelností, zatímco v duchovní vokální polyfonii Harantově jsou tyto konstitutivní rytmické jednotky založeny na různě se utvářejících délkových a taktových proporcích. Tedy takt v našem slova smyslu nepřichází u Haranta vůbec v úvahu nebo k platnosti. Tam, kde se u něho utváří melodie v pravidelně stavěných melodických útvarech, neprojevuje se pravidelně utvářený rytmický puls, což je především v důsledku polyfonního vedení hlasů. Obecně a jen zcela přibližně lze říci, že rovněž u Haranta nalézáme případy, kdy v textu zdůrazněná slabika má také v jeho zhudebnění delší časové trvání.

Taktová předznamenání se objevují u Haranta v tom smyslu, o jakém jsme se svrchu zmínili. I v tomto ohledu byl skladatelem své doby. U Haranta se totiž mění taktová předznamenání téměř ve všech dochovaných skladbách nebo skladebných torzech. Tak např. v motetu *Qui confidunt in Domino* se mění taktová předznamenání ze 4/4 ve 2/4 a 3/2 takt, v motetu *Maria Kron* vládne stále C takt a v *Missa quinis vocibus* se mění C takt v Gloria a v *Credo* na 6/4 a 2/4. V altovém hlase moteta *Dies est laetitiae* mění Harant C takt ve 2/4 a 3/2, podobně v motetu *Qui confidunt in Domino*. Jde tu o změnu sudodobého taktu v lichodobý, tedy *tempus imperfectum* se tu mění v *tempus perfectum proportionis tripla*.<sup>254</sup>

Již svrchu jsme zdůraznili, že metrorytmické hodnoty a tím také jednotlivé přízvuky jsou u Harantových skladbách z velké části určovány metrorýtmickými akcenty (přízvuky) textové předlohy a do značné míry také hudebně autonomními faktory, které tu mají tvárnou a stavebnou funkci. Můžeme také konstatovat, že v Harantových skladbách se uplatňují akcenty nižších i vyšších druhů, což je dalším znakem toho, že skladatelům 16. století bylo cizí novodobé, moderní taktové členění.

Kapitolu o taktových čarách ve vokálně polyfonní hudbě 16. století a v hudbě Harantově zakončíme konstatováním, že v novodobých kritických edicích vokálně polyfonní hudby 16. století a tudíž také v kritické edici Harantových skladeb neměli bychom zavádět taktové čáry v našem slova smyslu. Pomyslné taktové členění notového zápisu můžeme jen provést na základě pomocných vytečkovaných nebo vyčárkovaných kolmých taktových čar. Jinak je jak vizuálně, tak ryze hudebně zřetelná skladebná struktura Harantových skladeb. Rovněž i jejich celkový grafický obraz je

tím podstatně pozměněn a neodpovídá původnímu notovému zápisu Harantovu.

Tím, že jsme se poněkud podrobněji zabývali řešením problému taktových čar, lépe řečeno otázkou jejich existence v Harantových skladbách, dostali jsme se i k otázce útvarnosti, tektonické a stavebné podstatě Harantových skladeb. Zároveň se tak ústrojně a logicky dostáváme ke kapitole, v níž budeme řešit problém formy díla Harantova a zároveň i jeho formového citění. V této následující kapitole se pokusíme, pokud to vůbec bude možné, kriticky zdůvodnit, jakým způsobem nebo jakými cestami řešil Harant jeden z nejzávažnějších problémů své kompoziční metody i techniky.

Konečně se dostáváme k otázce stavebné a formové struktury Harantových skladeb. Při jejich formovém rozboru si musíme především uvědomit, že ve vokální polyfonii 16. století, podobně jako v hudbě jiných slohových období, má každý tón pevně stanovenou, fixovanou polohu i dobu trvání. Proto se už stává formotvorným prvkem. Jde tu tedy o polohu tónu v prostoru a čase, o jeho početní ekvivalent. Vzájemné řadění jednotlivých tónů vytváří hudební, melodickou linii, která je v čase a prostoru členěna pausami a metrickyrytmickými hodnotami. V tomto členěném řadění tónového materiálu tkví formotvorné tendence. Přitom notová hodnota a trvání tónu nejsou identické pojmy. Bez metricky a rytmicky členěné tónové řady by se stala hudba nelogická. My vnímáme a chápeme vokálně polyfonickou hudbu 16. století především skrze tuto stavebnou členitost melodie. Také tempo se nám jeví jako pohyb za sebou následujících metrických a rytmických jednotek, které rovněž spolu-vytvářejí strukturu skladby. Tedy metrické a rytmické elementy, pausy a tempový pohyb, které se v hudbě realizují v čase a prostoru, jsou nositeli tektonických činitelů hudby. V hudbě vokální pak přistupuje k těmto elementům ještě tektonická, stavebná struktura textové předlohy.<sup>255</sup>

Ve vokální polyfonické hudbě 16. století, podobně jako v novodobé hudbě, se projevuje forma a formové citění dvojím způsobem: ve vnitřní a vnější stránce hudebního skladebného útvaru. Vnitřní stránka formy tu spočívá v celkové hudebně logické struktuře a výstavbě díla. Jeho vnější stránka je zase dána a určena jednotlivými formově skladebnými druhy (např. madrigal, moteto, mše apod.). Vnitřní formu vnímáme jako živý organismus v časovém a prostorovém průběhu skladby při jejím provádění. Když skladba dozní, neexistuje již nic z toho, co předcházelo, ale trvá v našem vědomí. Z toho plyne, že vnitřní ústrojenství skladby se neuplatňuje jako stabilní formový útvar. Existuje pouze v našem vědomí a v paměti v rekonstruované časoprostorové podobě po dobu jejího průběhu a doznění. Vnímání vnitřní hudební formy je proto z vnitřního hlediska dynamické, nikoli statické, ve stále probíhající formové rekonstrukci v naší mysli. Formu vnímáme také z vnějšího hlediska a pak ji chápeme jako stabilní, konvencí ustálený formový celek (moteto, madrigal nebo mše). Je proto něčím stabilním, statickým a předem utvořeným, daným.

Lze proto říci, že formová logika skladby je podmíněna vzájemným vztahem této vnitřní a vnější formy a poměrem jejich jednotlivých složek: výškou, trváním, silou i barvou jednotlivých tónů, jejich intervalovými (diastematickými) relacemi, symetrií nebo asymetrií melodie, jejími vzá-

jemnými proporcemi a psychickými souvislostmi, metrickým členěním, pausami, tempem, metroritmickými akcenty, opakováním jednotlivých melodických modelů, kadencemi a také zákony kontrastu.<sup>256</sup>

Při rozboru stavebně formálních kritérií zároveň osvětlujeme kompoziční principy a tvůrčí metodu skladatele. Nejčastější způsob formové výstavby ve vokální polyfonii 16. století spočívá v provedení melodického modelu (útvary), který bývá někdy spojen dokonce s týmž textem. Jde o to, zda tento melodický model je krátký nebo dlouhý, zda jeho intervalové rozpětí je velké nebo malé, zda je nebo není tonální, přičemž pojem diatonické tonality je tu použit v protikladu k chromatice. Provedení melodického modelu lze tu charakterizovat třemi faktory: kdy a v kterých časových proporcích, kde a na kterých stupních, v jaké diastematické a rytmické podobě se vynoří v průběhu svého zpracování.

Melodika vokálně polyfonické hudby 16. století se rozpadá do většího počtu dílčích úseků, které nazírány celistvě vytvářejí její stavebnou strukturu. Tyto melodické úseky se často projevují jako navzájem se měnící variabilní části většího formového celku. Tato melodická variabilita spočívá ve větším počtu do celkové melodické linie zasazených tónových útvarů. Z toho je zřejmo, že tu nejde snad o motivickou variaci v našem slova smyslu jako spíše o jakési obkreslování (*Nachzeichnung*), v jistém slova smyslu kolorování základní melodické kostry často v malém intervalovém rozpětí kolem centrálního tónu. Toto obkreslování melodie má také stavebný charakter.

Stavba kontrapunktické skladby je tu rovněž dána syntaktickým spojením jednotlivých intervalů, které tvoří malé stavebné součástky celého skladebného útvaru. Také jednotlivé melodické figury, zpravidla kadenciální klausule a melismatické útvary mají tu stavebnou funkci. V tomto případě jsou to čistě hudební, autonomní a absolutní melodické útvary, nezávislé na textových předlohách. Tyto mají značnou, řekl bych dynamickou, formotvornou potenci. Každému hudebnímu nebo textovému úseku odpovídají pak melodické strukturní útvary, jež se stávají kontrapunktujícími protihlasy ve skladebném ústrojenství vokálně polyfonických skladeb. Formotvornou potenci mají také kontrapozice polyfonně-homofonní, imitační postupy hlasů, měnící se hlasové kombinace, tonální a modulační průběh skladby apod.

Již v předchozí kapitole o vztahu textu a hudby ve vokálně polyfonických skladbách 16. století jsem zdůraznil, že architektonická výstavba těchto skladeb je závislá především na formové členitosti textových předloh. Větná vazba textu, podobně jako větná vazba hudby se rozpadá a člení vlivem jednotlivých cézúr na logicky hudebně utvářené části. Tyto se zase formují ve větší počet syntaktických jednotek, které pak zase vytvářejí předpoklady pro celkovou výstavbu skladeb. Obecně řečeno, zpravidla určitý ukončený formový melodický útvar bývá totožný se stavebnou útvarností a formovým členěním textové předlohy. Jde tu o vnitřní stavebnou organizaci melodického myšlení, navozenou stavebnou kapacitou textu.

Naproti tomu vnitřní logicky myšlenkové členění textové předlohy nemusí být vždy totožné a shodné s hlavními cézúrami melodické struktury skladby. V tomto případě dominující stavebný element tkví v hudbě, nikoli v textové předloze.



Odtud lze říci, že tyto na textu závislé nebo autonomně hudebně se utvářející skladebně-syntaktické jednotky tvoří ve vokálně polyfonní tvorbě 16. století základní elementy hudební výstavby. Někdy tyto jednotky nejsou v těsném syntaktickém vztahu. Tam, kde jsou tyto jednotky utvářeny ryze hudebně bez formujícího zásahu textu, musíme je nazírat jako čistě hudebněformové fenomény.

Jestliže chceme úspěšně proniknout do architektonické struktury polyfonních skladeb Harantových, pak musíme na tento problém nazírat a jej uchopit z dvojího hlediska: jednak z principu vlivu textové formy na formu hudební, jednak z hlediska hudební formy jako autonomní utvářecí síly. Formové hudební syntax se utváří buď na podkladě určitého melodického modelu, který je schopen dalšího hudebně logického rozvíjení, nebo na základě toho, že syntaktické melodické útvary se samovolně formují z ostatních kontrapunktických hlasů bez určitého předem daného melodického modelu.

Oba tyto způsoby skladebné práce jsou typické i příznačné pro celou tehdejší motetovou a mešní tvorbu. Častější a typičtější je způsob, kdy se skladatel zmocní určitého melodického modelu a zpracovává jej svrchu uvedeným syntaktickým způsobem. V mnoha případech tu zastupuje originální vstupní melodický model *cantus firmus*, který je skladatelem převzat z jiného, cizího hudebního díla. Při zpracování těchto základních melodických modelů používají skladatelé 16. století střídání nebo syntézy homofonní techniky s technikou polyfonní, namnoze také proto, že homofonním zpracováním je zkracována a stavebně zhušťována délka skladeb, která by v polyfonní sazbě, opakující hudební a textové fráze, vzrostla do neúnosné časové délky.

Působnost harmonické vazby a struktury měla v době Harantově jen zcela minimální vliv na formovou výstavbu skladeb, poněvadž skladatelé 16. století ještě hudebně nemysleli vertikálně harmonicky, ale horizontálně melodicky, v intervalových vztazích. Působnost harmonického myšlení na formovou strukturu skladeb se projevila teprve až v 17. století v údobí barokního hudebního sluhu.

Po tomto obecném odbočení o formotvorných problémech ve vokálně polyfonické tvorbě 16. století se zase vraťme k Harantovi. Můžeme znovu konstatovat, že Harant i v architektonické a formové výstavbě svých skladeb stál na půdě skladebné praxe své doby a v ničem se podstatněji od této praxe neodchýlil. Hudebně stavebný a formotvorný element Harantových skladeb můžeme zjistit nejen morfologickým popisem, jak se to už stalo při jejich vnější deskripci, ale především strukturální analýzou skladebného organismu jeho hudebních děl. Nejdříve se otážeme, jaké jsou a v čem tkví formotvorné faktory a principy jeho kompoziční metody. Základní stavebně-formový element jeho skladeb se projevuje především ve volné kontrapunkticky-imitační práci s jednotlivými melodickými útvary a modely. Tyto pak organicky a ústrojně logicky na sebe imitačním způsobem navazují a takto vytvářejí předpoklady jednotné výstavby Harantových skladeb.

Názorný příklad takové krátkodobé přísně imitační práce s daným melodickým modelem nám poskytuje např. vedení obou sopránových hlasů na počátku moteta *Qui confidunt in Domino* (viz Berkovec str. 25, takty 1–6):

Cantus I. Cantus II.

Qui con - fi - dent in do - mi - no Qui con - fi - dent in do - mi - no

Jde tu, jak je vidět, o prostou imitaci. Imitující hlas nastupuje až po doznění imitovaného melodického modelu.

Podobně přísně je provedena imitace obou sopránových hlasů na začátku moteta *Maria Kron* (viz Berkovec str. 37, takty 1–5):

Cantus I. a Cantus II.

Ma - ri - - a Kron dí En - gel schon die Engel schon

V tomto případě tu však už jde o umělou imitaci, v níž se obě hlasové vrstvy navzájem zčásti překrývají nebo prostupují. Poslední dvě noty cantu II přitom již vybočují z postupu přísné imitační techniky.

Velmi názorný a zároveň i poučný příklad Harantovy imitační práce nám poskytuje sedmnáct počátečních taktů *Kyrie* z *Missa quinis vocibus* (viz Berkovec str. 45–46, takty 1–17; not. příkl. na str. 129).

Základní melodický model v prvních čtyřech taktech sopránu je přísně imitován v I. a II. tenoru a volně v posledních třech taktech v altu. Altový hlas v prvních třech taktech je opakován v basu s odlišným závěrem. Myšlenka, uvedená v altu v třetím taktu (na čtvrté době), pak ve čtvrtém a pátém taktu, je volně imitována v sopránu (takt 5., 6. a 7., 12., 13., 14., 15., 16. a 17.), pak v prvním tenoru (takt 7., 8. a 9., 10., 11., 12., 14., 15., 16. a 17.), v druhém tenoru (takt 8., 9. a 10., 11., 12., 13. a 14., 15., 16. a 17.) a konečně i v basu (takt 7., 8., 9. a 10., 14., 15., 16. a 17.).

Jak je vidět, nejčastěji se u Haranta vyskytuje volná imitační práce. Tato je založena na stejném rytmu a melodickém směru, ale v nestejném rozsahu postupně uplatňovaných intervalových kroků. Zvláště typické jsou pro Haranta inverzní imitační postupy. Tyto používá téměř ve všech svých skladbách. Inverzní imitace probíhají u něho zpravidla ve vrchních a spodních intervalech.

Dále se shledáváme u Haranta s tzv. rytmickou imitací. Její podstata tkví v rytmické shodě, ale v rozdílném melodickém obrysu a ambitu se utvářejících melodických útvarů. Je jistě zajímavé, že Harant imituje často pouze krátký úsek příslušného melodického modelu, kdežto zbytek rozvíjí už zcela nezávisle na něm. Tento uvolněný způsob imitační skladebné práce s nedůsledně prováděnými konstruktivně-stavebnými postupy není snad projevem Harantovy menší skladebně-technické zdatnosti a pohotovosti nebo snad dokonce menší invenční síly. Naopak lze říci, že právě tento způsob jeho kompoziční metody spíše svědčí o Harantově invenční svě-

1 Ky - ri - e e - lei - - - - - son

Cantus

Alto

Tenor I. II.

Bassos

5 Ky - ri - e e - lei - - - - - son, Ky -

Cantus

Alto

Tenor I. II.

Bassos

9 Ky - ri - e e - lei - - - - - son, Ky - ri - e

10

11

12

Cantus

Alto

Tenor I. II.

Bassos

13 e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - - - son.

14

15

16

17

Cantus

Alto

Tenor I. II.

Bassos

žesti, rozvinuté a živé hudební představivosti a bezpečné skladebně-technické erudici. Těmito skladebnými postupy není nikterak dotčena korektnost Harantovy kompoziční techniky. Jeho hudební díkce je i v této zjednodušené podobě bez důsledných imitací myšlenkově velmi plastická. I z hlediska skladebně-morfologického se vyznačuje důmyslnou členitostí skladebné faktury a rozmanitostí vnitřní tkáně vzájemně se prostupujících hlasů.

Další významný prvek formové útvornosti v Harantových vokálně polyfonických skladbách tkví v jednotě textu a hudby. Můžeme říci, že skoro pravidelně spadá v jeden stavebný útvar konec jednoho melodického modelu nebo melodické skupiny se závěrotvornou kadencí, která je tu podmíněna logickým zakončením myšlenky nebo věty v textové předloze. Odtud lze říci, že Harantova melodika a tím i celková stavebná a formová struktura jeho skladeb je organizována, podobně jako u všech skladeb tehdejší doby, vzájemnou působností metroritmických hodnot textových předloh s autonomní formotvornou skladatelovou potencií. Působností těchto dvou vzájemně se prostupujících formotvorných elementů je pak také určována jak stavba, tak i pohyb a vzájemná vazba melodických útvarů jednotlivých hlasů Harantových skladeb. Formotvorné a hudebně pořádací faktory najdeme především v cézúrách a pauzách melodické linie jednotlivých hlasů. Tyto logicky a zákonitě se uplatňující cézúry se stávají jedním z kompozičně-stavebných elementů Harantových skladeb. Těmito cézúrami se text i hudba rozpadají na jednotlivé hudebně-logické části, které se zase člení v početnější syntaktické jednotky, jež vytvářejí základ výstavby hudební struktury Harantových děl.

Stavebné cézúry Harantovy jsou vytvářeny: 1. kadencemi, 2. změnou skladebné sazby, 3. změnou taktu a 4. změnou počtu hlasů.

Snad nejdůležitějšími prostředky k vytváření jednotlivých cézúr v Harantových skladbách jsou *k a d e n c e*. Tyto kadence jsou výrazem konkrétních formových útvarů. V nich totiž tkví moment zakončení melodické, zpravidla a povětšinou i textové myšlenky nebo je v nich ztělesněna tendence logického přechodu od jedné části skladby k druhé. Jsou zřejmými cézúrami, jež člení a zároveň spájí hudební proud. Značný formotvorný význam mají také kadence s melismaticky traktovanou melodikou, při čemž nelze snad tvrdit, že jsou integrální součástí hlavních stavebných cézúr. Utváření kadencí má také zabraňovat přerůstání nových melodických modelů do dalšího průběhu skladby. Kadence vyúsťují u Haranta zpravidla do závěrečných akordických vazeb.

Změny skladebné struktury jsou u Haranta především způsobovány metroritmickými hodnotami a stavbou textových předloh. Také označení taktů souvisejí u Haranta se stavebnou strukturou textových předloh a bývají někdy podmíněny tónomalebnými elementy. Změna počtu hlasů má především působit kontrastně (zvukově barevný element), tedy stavebně, a pak jako faktor utvářející jednotlivé cézúry hudebního toku. Je zřejmé, že tu působí rovněž i esteticko-výrazové momenty.

Také opakování textových a tím i melodických úseků se děje u Haranta především z rye stavebných a tektonických důvodů, zvláště v kontrapunktické imitační skladebné práci. Někdy dochází u Haranta k opakování textů a melodických modelů i z důvodů obsahově výrazových, tedy z podnětů

emocionálních. Rovněž obkreslování (okorování) základního melodického útvaru má u Haranta stavebný charakter. Objevuje se u něho nejen ve vedoucím diskantovém hlase, ale i v ostatních imitujících hlasech, v jejich melodickém rozvíjení, v kadenciálních klausulích i v melodicky rozvinutých závěrech.

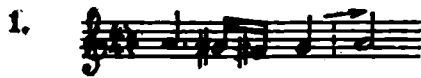
Pro Harantovu hudební dikci je příznačné, že téměř s ostinátní důsledností opakuje ustálené malé melodické figurky kadenciálního charakteru, které jsou ze stanoviska harmonického opožděnými spojovacími formami. Tyto nejsou v podstatě ničím jiným než určitým druhem melodických jader. Melodicky a rytmicky stejně organizované útvary a jejich varianty spadají u Haranta vjedno s kadencemi. V nich tkví do jisté míry také problém stavebné organizace Harantova melodického myšlení a skladebné struktury jeho hudebních děl.

Můžeme proto říci, že formotvorná potence Harantových skladeb je především určována jeho autonomním hudebním myšlením. U Haranta se totiž setkáváme se soustavným kadencováním melodie. Tento způsob skladebné práce je sice pro jeho kompoziční metodu a skladebný princip typický, ale je zároveň příznačný pro celou skladatelskou produkci jeho doby, Kadencování melodie vždy směřuje k závěrečnému, sice nedefinitivnímu, zdánlivému zakončení nebo ke klidnému spočínutí melodie, která se pak nepřetržitě vyvíjí dále.

Odtud vládne ve všech Harantových skladbách podivuhodná formální jednotnost, jež má charakter monotematického zpracování daného melodického materiálu. Jestliže se tážeme, čím je způsobována tato tematická a stavebná jednotnost Harantových skladeb, pak dospějeme k závěru, že ji tvoří nejen důsledná volná imitační práce, ale především princip kadenciálních klausulí, které téměř s ostinátní tvrdošijností postupují skladebnou strukturou a vnitřním organismem Harantových skladeb. Kadenciální klausule se nejčastěji u Haranta vynoří tam, kde se v textu objevuje interpunkční znaménko, tedy tam, kde se text logicky a tím ovšem i stavebně rozčleňuje. Mnohem častěji jsou u Haranta kadenciální klausule podmíněny ryze hudebně. Zpravidla konec jednoho melodického modelu spadá vjedno se závěrotvornými kadenciálními klausulemi. Ale někdy se však také vzájemně překrývají. V takových případech zpravidla končí provádění jednoho melodického modelu.

Kadenciální klausule nebo floskule se stávají v Harantových vokálně polyfonických skladbách důležitými pořadajícími hudebně-tektonickými útvary a zároveň vytvářejí skladebnou kontinuitu jeho hudební dikce. Působí stavebně zaokrouhlujícím způsobem a vytvářejí jakési hraniční milníky, stavebné odstavce vnitřní struktury Harantových skladeb. Musíme je však odlišovat od kadencí, které v pravém slova smyslu s definitivní platností ukončují skladbu.<sup>257</sup>

U Haranta se stávají, jak už bylo ostatně svrchu řečeno, kadenciální klausule pojítkem, řekl bych obrazně jakýmisi stavebnými svorníky jeho skladeb i jeho kompoziční techniky. Formově-architektonická jednota je v Harantových skladbách způsobována jednotně se utvářejícími melodicko-rytmickými kadenciálními klausulemi, jejichž archetyp nebo prototyp vypadá takto (*Qui confidunt in Domino*, viz Berkovec str. 34–35, takty 68–69):



Tato kadenciální formule se vyskytuje v Harantových skladbách nejen v tomto základním tvarovém prototypu, ale i v různých transpozicích a melodicko-rytmických variantách, často i v rytmicko-metrických přesunech, jak je patrné z dalších dvou typických příkladů (viz Berkovec str. 27, takty 19–20):



Příklad čís. 2a je transpozicí příkladu 2b do polohy příkladu čís. 1. Srovnáme metrickou a rytmickou tvářnost příkladu čís. 1 s příkladem čís. 2b a na první pohled postřehneme, jak je původní melodický tvar prototypu pozměněn.

Z různých variant základního prototypu kadenciální formule (čís. 1) je pro Haranta zvláště příznačná její celkem nepatrná, ale nicméně pozoruhodná melodická varianta s klesající velkou sekundou na konci kadenciálního útvaru (srovnej šipky u příkl. čís. 1 a 2). V obou příkladech čís. 2a a 2b je citlivý tón rozváděn sekundovým sestupem místo do harmonicky běžného pultónového vzestupného rozvodu, jak je tomu v příkladu čís. 1. Řešení z příkladu čís. 2 ve srovnání s příkladem čís. 1 působí jako odvozené. Připomíná svou harmonickou typičností jakýsi druh klamného závěru z klasické nauky o harmonii, kde je ovšem citlivý tón veden opačným směrem, můžeme-li tohoto termínu použít v přeneseném slova smyslu z novodobé hudební terminologie na hudbu 16. století, poněvadž harantovské kadenciální klausule jsou organizovány na zcela jiném kompozičním principu.

Tyto kadenciální klausule se vyskytují v Harantově tvorbě počínaje motety *Qui confidunt in Domino* a *Maria Kron* a konče všemi částmi jeho pětihlasé mše. Vyskytují se dokonce i ve dvou altových hlasových torzech z jeho čtyř nedochovaných skladeb, kde se objevují v této pozměněné podobě (viz Berkovec str. 80, takty 25–26, str. 81, takty 10–11):

*Psallite Domino in cythara*



*Dies est laetitiae*



Kadenciální klausule jsou pro Harantovu skladebnou metodu typické, podobně jako u všech tehdejších vokálně polyfonických skladatelů. Představují sice pouhé melodické drobnoty, jakási melodická jádra, ale přece jenom tak hudebně závažná, že spoluvytvářejí formovou výstavbu jeho skladeb. Příznačná pro Haranta je jejich častá a důsledná frekventovanost. Soustavnost, s jakou s nimi Harant pracuje a s jakou důsledností jsou tyto kadenciální klausule ústrojně vkomponovány do kontrapunktického předíva a struktury jednotlivých hlasů, nepochybně svědčí o záměrném skladebném principu. Co je však velmi důležité, že tyto kadenciální klausule a jejich četné varianty mají nejen funkci jakéhosi přípravného zdvihu k melodickému nástupu klíčových vertikálně harmonických výslednic, jež tu vznikají střetáním kontrapunkticky vedených hlasů, ale podivuhodným způsobem stavebně a formálně stmelují Harantovy skladby do jednotné, monotematicky koncipované formy, která pak tak sugestivně působí svou jednoduše skladebné vazby. Jejich ostinátní, stále se opakující návratnost působí jako utkvělá hudební myšlenka. Nadto ještě vytvářejí navzájem konkrétní myšlenkové pojítka mezi jednotlivými Harantovými skladbami. Nejde tu tedy jen o monotematismus uvnitř jednotlivých Harantových skladeb, ale o monotematismus, kterým je celé jeho dílo ideově a myšlenkově svázáno do jednotného celku.

Pěkný doklad toho, že tyto kadenciální klausule nejsou i přes svou nerozměrnost kompozičně i výrazově bezvýznamné nebo dokonce málo účinné, o tom nás přesvědčuje skutečnost, že tam, kde chybějí, ihned jejich absenci konstatujeme jako výrazově kontrastní moment. Tak např. v třídílném motetu *Qui confidunt in Domino* se druhý díl, počínaje šestadvacátým taktem (viz Berkovec str. 28, takt 26 ad.) výrazně liší od obou krajních dílů nejen svou syrrytmičností, ale i jiným metrickým uspořádáním uvedených kadenciálních klausulí, takže tento druhý kontrastní díl má rytmicky a metricky mnohem statictější charakter než oba krajní díly skladby.

Přítom musíme zcela objektivně a kriticky zdůraznit, že tyto kadenciální klausule nejsou snad něco příznačného nebo osobitého pro Harantovu tvorbu a jeho skladebnou invenci. Jsou zcela běžným obecně dobovým kompozičním a slohotvorným prvkem, znakem, který najdeme téměř v celé vokálně polyfonické produkci 16. století. Jejich výskyt je tak častý, že působí dokonce dojmem určité dobové kompoziční manýry. Tyto drobné kadenciální útvary se objevují velmi zhusta u jiných tehdejších významných skladatelů, v našem případě např. ve skladbách Utendalových, Marenziových, Philippa de Monte, tedy vsměs u autorů, kteří se stali nepochybně vzory Harantovu skladebnému způsobu práce. Harantova oblíbená a tak často se vyskytující kadenciální klausule se objevuje s podobnou častotou také u Harantova učitele Alexandra Utendala. Ovšem z kusých příkladů, jež jsme měli k dispozici, nedá se dosti dobře usoudit, pokud tato kadenciální formule mohla stavebně stmelovat jednotlivé Utendalovy skladby nebo do jaké míry mohla vytvářet monotematickou sounáležitost jeho skladeb, jak jsme tu např. konstatovali při rozboru Harantových skladeb. Zdá se však, že kadenciální floskule neměly u Utendala tak základní význam jako u Haranta. Utendal jich totiž nepoužíval s takovou důsledností a v takovém množství jako Harant. Je však zajímavé, že u Utendala se vyskytuje příslušná kadenciální floskule v témže melodicko-rytmickém útvaru, jako se

objevuje u Haranta pod svrchu uvedeným číslem (čís. 1). Ojedinele se vyskytuje u Utendala také melodicko-rytmický kadenciální typ čís. 2. Zatím však jakékoli deformace nebo varianty této kadenciální floskule, kterou jsme doložili v Harantových skladbách, nelze v notovém materiálu Utendalových skladeb průkazně doložit. Z toho je zřejmo, že tyto kadenciální floskule nemají pro Utendalovu tvorbu tak základní stavebně-strukturální význam jako pro skladby Harantovy. Přitom musíme co nejdůrazněji konstatovat, že výskyt kadenciálních formulí u obou skladatelů nesmíme snad kriticky přeceňovat. Jde tu spíše o dobově obecný než o individuální jev, který byl v tehdejší době neodmyslitelnou součástí hudební dikce, skladebné struktury vokálně polyfonických skladeb a tím také jedním ze slohotvorných elementů vokálně polyfonické produkce 16. století. Lze tu jen hovořit o způsobu, jakým tyto formule byly používány u jednotlivých skladatelů a do jaké míry se podílely kvantitativně i kvalitativně na stavbě a stavebné struktuře jejich skladeb.

Není vyloučeno, že Harant již za svých studií v Inšpruku poznal u Utendala tento dobový kompoziční princip, naučil se s ním prakticky zacházet a do té míry si jej osvojil, že se mu pak stal jedním ze stěžejních stylových znaků jeho skladatelského rukopisu. Přitom je zcela lhostejné, zda se tak stalo u Haranta se záměrnou uvědomělostí nebo s bezděčnou bezprostředností.

Harantova doba ještě plně neznala cyklickou kontrastnost hudebních forem v našem slova smyslu. Jak jsem svrchu několikrát zdůraznil, formová struktura byla v 16. století, tedy i u Haranta, převážnou měrou určována metroritmickými hodnotami textových předloh, dále kadenciálními útvary, změnou skladebné sazby a vnitřním členěním melodie podle tehdejší hudební syntaxe. Nicméně se v Harantově tvorbě setkáváme s náběhy, sice latentními, ale přitom již zcela evidentními, k dvoudílné a třídílné formě. Obyčejně takto utvářené stavebné melodické modely mají svůj počáteční, výchozí, vrcholící a konečně opadající stavebný oblouk. Už v tomto kontrastním členění je skryt určitý druh a způsob melodické dvoudílnosti nebo třídílnosti. Pěkný příklad k takové dvoudílnosti najdeme např. v úvodních taktech *Kyrie* z Harantovy *Missa quinis vocibus* (viz Berkovec str. 45, takty 1–12). Třetí *Kyrie* svým nástupem a stavbou své melodie navazuje na první *Kyrie* a čtvrté na druhé. Tím vytváří zárodečný dvoudílný útvar, jenž roste z jednoho invertovaného melodického modelu. S něčím podobným se setkáváme v úvodních taktech k *Sanctus* této mše, kde se rovněž vytváří jakýsi nekontrastní třídílný celek opětně s melodickou inverzí, rostoucí z jednoho melodického modelu (viz Berkovec str. 72, takty 1–12).

Nicméně se v Harantově tvorbě setkáváme s jasně se rýsující třídílnou formou. Ve vyhraněnější podobě se uplatňuje v motetu *Qui confidunt in Domino* a do jisté míry také v jeho mši v třídílně koncipovaném *Kyrie*, i když v tomto případě je tato forma dána implicitě třídílně členěným textem liturgické předlohy. Jak je vidět, třídílná forma se sice objevuje v Harantově tvorbě značně sporadicky, ale přece je aspoň ve svrchu uvedených příkladech projevem jeho vlastního formového citění, jak je to např. patrné v motetu *Qui confidunt in Domino*. Je to výsledek Harantovy kompoziční praxe i metody. Prosté opakování tvaru i ploch melodických modelů přispívá u Haranta k sevřené tektoničnosti jeho skladeb.



U Haranta se také objevují náběhy k variabilnímu, chcete-li variačnímu formovému principu. Jeden melodický model je ve své melodické faktuře vždy znovu a znovu obměňován. I tu se jeví zásah autonomního hudebního myšlení, nezávislého na vlivu formového ústrojenství dané textové předlohy.

Další typický znak kompoziční metody Harantovy tkví v tom, že v jeho díle nenajdeme ryze formální kontrapunktické umělůstky nebo hříčky, jak je např. zjistíme u skladatelů vrcholné nizozemské vokální polyfonie. Také artistické prodlužování nebo zkracování melodických modelů není u Haranta běžné. Jeho volně probíhající imitačně-polyfonní kontrapunkt je proto všude reálný s rytmicky i melodicky individualizovanými hlasy. Tento způsob kompoziční techniky u Haranta převládá a má proto také vysloveně stavebně-konstruktivní charakter. Proto při živém poslechu jeho skladeb máme stále pocit stavebné a hudebně konstruktivní jistoty a celistvosti. To zase svědčí o Harantově dokonalé hudební erudici a pozoruhodné invenční a hudebně tvárné, zcela přirozené a bezprostřední melodické svěžesti. I po stránce timbrové působí jeho skladby svou zvukovou plastičností a konkrétností neobyčejně konstruktivně a tím ovšem stavebně, tektonicky vyvážené a promyšleně. Zkrátka lze říci, že stavba Harantových skladeb má pevnou a logickou kompoziční návaznost imitačního charakteru. Tato práce se u něho snoubí s rozmachem vnitřně prožitě inspirace, která nepostrádá emocionální zanícenost, neboť vyvěrá z hlubokého osobního vztahu k textovým předlohám a jejich nevšední duchovní náplni.

Závěrem možno říci, že vyšší formové citění Harantovo se projevilo především v *monotematické* sevřenosti jeho skladeb a v jejich záměrné melodické i myšlenkové souvztažnosti, která prostupuje s podivuhodnou důsledností všemi jeho skladbami. Možno tedy říci, že Harantovo formové citění bylo neobyčejně vyspělé, důsledné a záměrné. Vždyť melodickoobrysově, diastematické a do jisté míry i metricko-rytmické analogie nalézáme téměř ve všech Harantových skladbách. Odtud v nich vládne skladebná a tudíž i formově tektonická jednotnost a soudržnost, jak názorně vyplývá z přiložené tabulky, v níž je tato melodická a tím i tektonická soudržnost velmi názorně prokazatelná:

1:

Gloria  
takt 1-4  
Cantus

B  
Benedictus  
takt 1-5  
Cantus

Credo  
tak. 25-28  
Cantus

Agnes  
takt 1-4

Credo  
tak. 50-52  
Cantus

allus

cantus

II.

Gloria Kras  
taktý 1-4  
Cantus sol.

Credo  
taktý 1-3  
Cantus

Gloria  
taktý 1-4  
Cantus

Identický rytmus

III.

Gloria  
taktý 1-4  
Cantus

Agnus  
taktý 1-4  
Alto

Typický a u Haranta velmi častý kadenční útvar.

IV.

Gloria  
taktý 5-7  
Cantus

Crucifixus  
taktý 3-6  
Cantus

rytmická analogie

V.

Credo  
taktý 1-3  
Cantus

VI.

Gloria  
taktý 1-4  
Cantus

Crucifixus  
taktý 1-3  
Cantus

Quinto  
sax

Tím bychom ukončili podrobný strukturální rozbor Harantových děl. Zbývá nám ještě se zastavit u otázky jejich dnešní živé interpretace, totiž jejich správného slohového zvukového uživotnění, pokud je to vůbec možné v dnešní době, poněvadž nemáme sebestmenších zpráv ani dokladů o tom, jak tato hudba byla v době svého vzniku interpretována a zvukově realizována. Proto naše názory o její interpretaci musí zase vycházet nejen

z její skladební struktury, ale z celkové kompoziční metody skladatelů 16. století. Že budou tyto naše názory o interpretaci rovněž subjektivní, není myslím třeba znovu zdůrazňovat.

Otázka interpretace Harantova díla těsně souvisí se správným přístupem a tím ovšem i se správnou reprodukcí jeho notového zápisu. Několikrát jsme tu zdůraznili, zvláště v úvodní kapitole k podrobnému rozboru Harantových skladeb, že jakákoliv interpretace, ať už tu jde o objekt vědeckého nebo uměleckého charakteru, je subjektivní a individuální. Jsou tu však přece jenom určité hranice, jež nelze překročit, lépe řečeno, jež je nutno respektovat, chceme-li se dobrat aspoň relativně platné interpretace hudebního díla té které slohové epochy. Proto také při dnešním studiu a reprodukci Harantových skladeb je třeba, aby dirigent (sbormistr) především ignoroval novodobé, dodatečně zavedené taktové čáry, poněvadž se mu jinak bezděčně vnucují mechanicky se střídající časové míry s pravidelně se střídajícími těžkými a lehkými dobami, tím i nesprávné hudební přízvuky. Tímto způsobem se pak porušuje i logika renesanční hudby a celkový stavebný a výrazový charakter původního hudebního myšlení tehdejšího renesančního vokálně polyfonického skladatele. Taktové čáry mohou novodobému interpretu této hudby nanejvýš jen sloužit za pouhou orientační pomůcku při studiu vokální hudby 16. století. Mírou a vodítkem soudobému interpretu bude při dnešním provádění Harantových skladeb především přirozený slovní přízvuk, jemuž pak koresponduje příslušný tón, který bude také přiměřeně zdůrazněn, a to i tehdy, když podle novodobého taktového členění připadne na lehkou dobu. Naproti tomu bezpřízvukné slabiky, zvláště v závěrečných melodických kadenciálních klausulích, a to i na těžkých dobách, je nutné zase případně zvukově zjemnit. Především musíme náležitě zvukově odstínit podání melismatických částí (útvárů), neboť jediné takto plasticky vystoupí melodické lineární vrstvy jednotlivých hlasů z bohatého kontrapunktického polyfonního přediva a polymelodické struktury těchto skladeb. Tím se bude moci také plně uplatnit jejich hudebně myšlenkový, logický smysl i postup. I celkový hudební výraz tím nabude svou původní zvukovou plastiku, neboť vystoupí do popředí i latentní harmonické vazby skladeb. Tyto jsou zase logickou výslednicí přísného kontrapunktického vedení jednotlivých hlasů při současném střetnutí a zaznění několika melodických vrstev nebo linií, jež probíhají v polyfonní skladební struktuře. Tento návrh k reprodukčnímu pojetí vokálně polyfonické hudby 16. století patrně jen zcela přibližně odpovídá původnímu skladatelovu záměru a reprodukční praxi 16. století. Vždyť o reprodukční praxi 16. století nevíme naprosto nic konkrétního.<sup>258</sup>

Jsem si však plně vědom toho, že i při největším úsilí po správném, historicky zdůvodněném a době vzniku těchto skladeb odpovídajícím reprodukčním podání se nám nikdy nepodaří zcela eliminovat naše dnešní reprodukční pojetí a tím vnést do tohoto novodobého interpretačního procesu náš subjektivní přístup, tj. vnitřní intelektuálně emocionální postoj. Naše úsilí po správné a době odpovídající interpretaci je při naší největší snaze po objektivním pojetí prostoupeno a doslova kříženo individuálním, aktuálně dobovým subjektivně pojatým interpretovým gestem.

Jedním z nejdůležitějších problémů při interpretaci Harantových skladeb je otázka existence, lépe řečeno absence taktových čar. Připouštím, že při

novodobém prepisu do moderní notace nemohli bychom se bez zavedení taktových čar dosti dobře orientovat v hudební vazbě a struktuře jeho skladeb. Jsem si také plně vědom toho, že v dnešní reprodukční praxi, která je zvyklá na taktová členění, je zpěvákům tento beztaktový notový obraz nezvyklý a tím také těžko proveditelný. Ideální by ovšem bylo, kdyby menzurální notace 16. století mohla být provozována bez taktových čar. Ale ani tempová označení nemohou nám suplovat taktové čáry, poněvadž pomáhají jen řadit notové délky, ale nikoli taktové čáry. Musíme si uvědomit, že naše dnešní hudební citění a chápání není tak důsledně polyfonní jako tomu bylo např. v 16. století, kde často i nejsložitější polyfonní skladby se provozovaly a zpívaly přímo z listu, odmyslíme-li si kvalitu provedení, o níž dnes nic nevíme a nejsme také o ní z pramenů informováni. Dnešní transkripce těchto dlouhodechých, polyfonně zvrstvených skladebných útvarů do moderní notace by byly bez taktových čar nepřehledné, především pro jejich soudobý praktický nácvik. Uvážíme-li však, že v 16. století byly tyto komplikované polyfonní skladby provozovány přímo z jednotlivých hlasových partů bez taktových čar, pak musíme opravdu s obdivem konstatovat, jak byla tehdejší reprodukční praxe proti dnešní pohodová. Novodobé taktové čáry jsou pro dnešního interpreta a zpěváky nanejvýše jen spolehlivou pomůckou k snadnějšímu pochopení skladebné struktury hudebního díla, ale nic více. Bylo by proto dobré, aby v novodobých kritických edicích vokální polyfonie 16. století, tedy i v Harantových skladbách, byly taktové čáry jen náznakově vyznačeny, třeba jen tečkovaně nebo čárkovaně, snad též menšími interpunkčními znaménky. Na první pohled by pak bylo zřejmé, že taktové čáry v původním pramenném notovém zápise scházely.

Dnešní reprodukce vokálně polyfonické produkce 16. století se musí v tomto případě především opřít o slovní akcenty a jejich vnitřní textovou sounáležitost a logickou spojitost; tím se také projeví nejen tektonicko-konstruktivní síla slova, ale zároveň i tektonická potence autonomního hudebního myšlení tehdejšího skladatele. Měli bychom proto při studiu a nácviku Harantových skladeb zpěvákům vysvětlit rozdíl mezi imanentním taktem polyfonní skladebné struktury a mezi pořadající taktovou čarou *ex post* dodatečně připsanou do jednotlivých hlasů a přitom zdůraznit, že násilně zaváděné taktové čáry rozrušují syntaktickou logiku tohoto druhu hudby.

Bude-li se naše dnešní reprodukční praxe řídit těmito pokyny, pak uslyšíme v živém provedení vokálně polyfonické skladby Harantovy v jiné stavebně výrazově podobě, jak tomu bylo namnoze dosud. Teprve pak bude jejich zvukový, výrazový a hudebně tektonický výsledný obraz správný a do značné míry odpovídající intencím skladatelovým a interpretačnímu pojetí i kánonu jeho doby. Tímto reprodukčním způsobem dostaneme do těchto skladeb také jejich původní metroritmickou členitost, která pak plasticky vystoupí v předivu jednotlivých hlasů. Zároveň se do jisté míry uplatní jejich původní zvukové kouzlo, dobový zvukový ideál a jejich tektonická proporčnost. Jestliže se podaří v takto pojaté reprodukci zdůraznit a plasticky vyzvednout i deklamační rytmiku a metriku, pak se nám také podaří učinit její akcentuaci nezávislou na násilně zavedeném taktovém členění a uspořádání melodického duktu. Jedině takto pojaté provedení

bude přibližně adekvátně odpovídat základní povaze vokální polyfonie 16. století.

Jsem však plně přesvědčen, že takto nazírané studium Harantových skladeb narazí v dnešní době na velké těžkosti, poněvadž zpěváci nejsou na tento způsob reprodukce zvyklí a také jim schází v tomto směru soustavné školení. Proto je nutné, aby při systematickém studiu byly důkladně nacvičovány jednotlivé hlasy zvláště v jejich syntaktické vazbě i logice. Jedině takto nabudou svůj správný smysl a svéprávnou deklamační metriku a rytmiku. Je to snad po mém soudu jediná cesta, jak mohou dnešní zpěváci a vokální tělesa proniknout do složité struktury vokálně polyfonické hudby Harantových skladeb.

S tímto správným reprodukčním přístupem k Harantovým skladbám dosáhneme i správného výrazového účinku jeho skladeb na vnímajícího jedince a vnímající kolektiv posluchačů při provádění jeho skladeb. Průběhem této práce zjistili jsme mnohokrát, že Harantův hudební výraz byl již při skladebném procesu určován vedle momentů ryze technických také momenty citově emocionálními. Nešlo tu tedy jen o intelektuálně zaměřenou a racionálně motivovanou kontrapunktickou techniku, ale snad ve stejné míře o intenzivně prožitý, vroucí a opravdově citový hudební výraz, který byl důsledkem i projevem jeho hluboké náboženské víry. Odtud má jeho hudba onen zvrucnělý lyrický akcent a niterně prostou, tím snad opravdovější hudební dikci. Výrazová mohutnost jeho skladeb tkví v neposlední řadě také v jeho monotematické melodické soustředěnosti a jednotnosti i v jejich horizontální zvukové plastice.

Naproti tomu musíme však konstatovat, že hudební výraz Harantových skladeb byl určován pouze a především obsahově výrazovou kapacitou a tematickou náplní textových předloh, které Harant zhudebňoval. Přitom ostře kontrastní a dramaticky citově vzepjaté emoce, jež jsou typickou vlastností barokního hudebního výrazu, byly jemu, člověku vnitřně renesančně vyrovnanému, ještě cizí a vzdálené. Proto také hudební výraz jeho skladeb tkví především v klidně plynoucí a velebně se rozvíjející nekontrastní melodické linii a ve funkčně harmonickém tonálním citění hudby 16. století, nikoli však v primárně funkčně svéprávné, vertikálně citěné harmonii. Pojmy jako *musica poetica*, *musica reservata* nebo *seconda pratica*, které jsou pojmovými synonymy disonantně odvážné, chromaticky průbojné, v mnoha případech excentricky manýristické hudby pozdní renesance a raného baroku, byly ještě pro Haranta neznámými pojmy. Důvod, proč tomu tak bylo, byl dvojitý: Harant jako výlučně duchovní skladatel se tomuto druhu hudby snad záměrně vyhýbal a pak jeho základní školení i jeho osobní sympatie směřovaly do zcela jiné skladebné a hudebně estetické oblasti než tam, kde tato hudba vznikala a kde nalézala živnou půdu k svému stylovému rozvoji. A konec konců každé prudší dynamické, agogické a kontrastní napětí se nesnáší s jeho duchovní hudbou, která doslova a priori odmítala jakýkoli vliv světského živlu. Nesnášelo se prostě i s jeho hudební dikcí, jejíž hlavní výrazový potenciál tkvěl v lineárně plynoucí a klidně se vyvíjející melodické linii, jež postrádá expresivní a dramatický patos barokního skladatele 17. století. Tedy Harantův hudební výraz a melodický duktus nese všechny typické znaky a vlastnosti renesančního zvukového a výrazového ideálu. I v tomto směru je Harant rovněž výrazným

představitelem oné skupiny skladatelů, která nebyla ještě dotčena ani manýristickými, ani raně barokními stylovými tendencemi doby, v níž Harant žil a tvořil své citově, i když uměřeně a nevzrušeně prožité hudební dílo.