

HUDBA NA CÍSAŘSKÝCH DVORECH V OBDOBÍ RENESANCE

1500-1612

Dvousemestrální cyklus přednášek na Ústavu hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně zahrnuje časové období evropské renesance, v němž se vyprofilovala hudební kultura do vyhraněné společenské pozice, ve které dominovali největší hudební osobnosti té doby. Přednášky budou koncipovány do jednotlivých tématických okruhů:

1. Maxmilián I. (císař 1508-1519),
2. Karel V. (1519-1556),
3. Ferdinand I. (1556-1564),
4. Maxmilian II. (1564-1576),
5. Rudolf II. (1576-1612),

Přednášky budou prezentovány v souvislostech s kulturním a sociálním vývojem západoevropského teritoria (Lutherova reformace, Tridentský koncil), zvláště ve spojení s hudebními osobnostmi jako Giovanni P. da Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, Joannes Knefelius, a dále pak s vývojem hudebního myšlení (Florentská akademie, Florentská camerata, Glareanus, Zarlino, Maier, Burmeister).

PhDr. Josef Šebesta, Ph.D.

josef.sebesta@raz-dva.cz

tel. 604 72 69 15

Fridrich III. (21. 9. 1415 Innsbruck – 19. 8. 1493 Linec) Vídeň.

Císař svaté říše římské národa německého 1452-1493.

Guillaume Dufay (1400-1474)

Králem v zemích Koruny české byl Jiří z Poděbrad (duben 1420 – 22. 3. 1471), vládl 1440-1493.

Maxmilian I. (22. 3. 1459 Vídeň – 12. 1. 1519 Wels) Innsbruck, Vídeň.

Vládl 1508-1519.

Heinrich Issac, Ludwig Senfl, Josquin Despres, Constanzo Festa, Paul Hofhaimer.

Králem v zemích Koruny české byl Vladislav Jagellonský (1. 3. 1456 – 13. 3. 1516), vládl 1471-1516.

Karel V. (24. 2. 1500 Gent – 21. 9. 1558 San Yuste, Španělsko)

Vládl 1519-1556.

Heinrich Isaac, Josquin Despres, Juan del Enzina, Clement Janequin, Tylman Susato, Adrian Willaert, Hieronimus Parabosco, Mateo Flecha, Cristobal de Morales.

Králem v zemích Koruny české byl Ludvík Jagellonský (1. 7. 1506 – 29. 8. 1526), vládl 1516-1526.

Ferdinand I. (10. 3. 1503 Alcala de Henares – 25. 6. 1564 Vídeň) Vídeň.

Vládl 1556-1564, od roku 1526 král zemí Koruny české (Čechy, Morava, Slezsko, Horní a Dolní Lužice).

Nicolas Gombert, Girolamo Perabosco, Jacobus Clemens non Papa, Adrian Willaert, Johann de Cleve, Alexander Uttendal, Arnold von Prugg, Petrus Maessens.

Maxmilián II. (31. 7. 1527 Vídeň – 12. 10. 1576 Řezno) Vídeň.

Vládl 1564-1576, také král zemí Koruny české.

Jacob Walt, Philippe de Monte, Jacob Regnart, Jacob de Kerle, Francesco Portinario, Alexander Uttendal.

Rudolf II. (18. 7. 1552 Vídeň – 20. 1. Praha) Vídeň, Praha.

Vládl 1576-1612, král zemí Koruny české 1575-1611.

Philippe de Monte, Camillo Zanotti, Jacob Regnart, Alexander Orologio, Carl Luython.

HUDBA NA CÍSAŘSKÝCH DVORECH V OBDOBÍ RENESANCE

1500-1612

Harmonogram přednášek do konce roku 2007 (13:20-15:10)

- 26. září – Exkurs do hudební kultury 16. století
- 3. října – Vznik a vývoj renesanční kultury (výt., lit., arch., hudba, fil.)
- 10. října – Vývoj hudebního myšlení (1500-1620)
- 17. října – Duchovní hudba (Mše, Moteto)
- 24. října – Instrumentální hudba (Intrada, Suita, Sonáta)
- 31. října – Madrigal
- 7. listopadu – Konfesionalita v hudbě (1518-1622)
- 14. listopadu – Vrcholná renesance, Florentská camerata
- 21. listopadu – Dvůr jako centrum renesanční kultury
- 28. listopadu – Hudba na dvoře Maxmiliána I.=
- 5. prosince – =Osobnosti
- 12. prosince – Hudba na dvoře Karla V.=
- 19. prosince - =Osobnosti

PhDr. Josef Šebesta, Ph.D.

josef.sebesta@raz-dva.cz

604 72 69 15

RENESSANCE

Filosofie:

- 1) Humanismus: Dante Alighieri (1265-1321) – struktura světa, určení člověka; Francesco Petrarca (1304-1374) – humanismus proti scholastice, antropocentrismus, jazyk kultury, umělecká forma, důstojnost člověka; Giovanni Boccaccio (1313-1375).
- 2) Novoplatonismus: Mikuláš Kusánský (1401-1464) – přirozenost člověka, víra a vědění; Marsilio Ficino (1433-1499) – florentská Platónská akademie, duše-příroda-láska, hymnus na člověka; Pico della Mirandola (1463-1494) – polemika proti „lživým vědám“, učení o svobodě člověka.
- 3) Přírodověda: Leonardo (1452-1519) – zkušenost proti vnuknutí, experiment, zákona nutnost, obraz světa a člověka; Mikuláš Koperník (1473-1543) – nová kosmologie, přírodní filosofie.
- 4) Utopie: Erasmus Rotterdamský (1465-1536) – humanistické zpracování křesťanské etiky, reformace společnosti; Thomas More (1478-1535) – utopie, etika;
- 5) Politika: Nicolo Machiavelli ((1469-1527) – filosofie dějin, osud a ctnost, politika a náboženství, politika a morálka.
- 6) Aristotelismus: Pietra Pomponazzi (1462-1525) – víra a rozum, o nesmrtelnosti duše, o příčinách přírodních jevů, božská prozřetelnost, Bůh-přírodní nutnost; Giulio Cesare Vanini (1584-1619) – o podivuhodných tajemstvích přírody.
- 7) Přírodní filosofie: Pier Angelo Manzollini (1. pol. 16. st.) – zvěrokruh života, ontologie, věčnost světa, nekonečnost vesmíru.

- 8) Naturalismus: Michel de Montaigne: (1533-1592) – skepticismus, úloha pochybování, vědění jako proces, kritika teologie, náboženství jako zvyk.
- 9) Principy přírody: Bernardino Telesio (1509-1588) – vlastní principy, hmota, prostor a čas, samopohyb, život a vědomí, etika sebezáchovy.
- 10) Nový vesmír: Francesco Patrizi (1529-1597) – kritika aristotelismu, prostor, čas, nekonečnost světa, všeobecná oduševnělost.
- 11) Hrdost: Giordano Bruno (1548-1600) – Hrdinské nadšení, učení o Jednom.
- 12) Syntéza: Giovanni Domenico Campanella (1568-1639) – obnovení věd, Bůh a příroda, kosmologie, poznání a praxe, magie, komunistický ideál.
- 13) Individualismus: Galileo Galilei (1564-1642) – odmítání tradic.

Výtvarné umění, architektura:

Giotto di Bondone (1267-1337), Filipp Brunelleschi (1377-1446), Donatello (1386-1466), Gentile da Fabriano (1370-1427), Masaccio (1401-1428), Jan van Eyck (činný 1422-1441), Sandro Botticelli (1445-1510), Leonardo (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1521), Hieronymus Bosch (1450-1516), Tizian (1485-1576), Raffael (1483-1520), Donato Bramante (1444-1514), Michelangelo (1475-1564), Caravaggio (1573-1610), El Greco (1541-1614),

Literatura dále: Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), Shakespeare (1564-1616).

Politický přehled:1309 papež Klement V. se usídlil v Avignonu. Na papežském dvoře Petrarca, Boccaccio (1313-1375), malíř Simone Martini (1284-1344). V Římě Dante Alighieri. 1337 počátek stoleté války mezi Francií a Anglií. 1378 návrat papežského dvora do Říma. Velké schizma (rozdělená Evropa na dva papežské tábory Řím a Avignon), 1409 zvolen papež třetí. 1417 vzal císař Zikmund situaci do vlastních rukou a na koncilu v Kostnici volbou Martina V. období rozkolu končí. 1429 založil Filip Dobrý vévoda burgundský Řád zlatého rouna. 1444 vynález knihtisku – Gutenberg. 1492 Kolumbus objevil Ameriku. 1518 reformace – Luther.

1540 Tovaryšstvo Ježíšovo – Ignác z Loyoly. **1545-1563** Tridentský koncil. **1576** první stálé divadlo – Londýn.

Generace hudebníků

- 1) 1420-1460, Dunstable, Dufay (1397-1474 Cambrai, Rimini, Řím, Savojsko, Florencie, Boloňa, Cambrai), Binchois;
- 2) 1460-1490, Dufay, Tinctoris, Ockeghem (1410-1497), Busnois;
- 3) 1490-1520, Alexander Agricolla (1446-1506), Heinrich Isaac (1446-1517), Jacob Obrecht (1450-1505), Josquin Desprez (1440-1521);
- 4) 1520-1560, Tridentský koncil 1545-1563, Nicolas Gombert (1495-1560), Jacob Clemens non Papa (1515-1556), Adrian Willaert (1480-1562);
- 5) 1560-1600, Orlando di Lasso (1532-1594), Philippe de Monte (1521-1603), Jacob de Kerle (1532-1591), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594);
- 6) 1600-1643, Claudio Monteverdi (1567-1643), Carlo Gesualdo z Venosy (1560-1613), Giovanni Gabrieli (1555-1612),

Panovníci: Karel IV., Lucemburský, vládl 1346-1378.

Václav IV., Lucemburský, 1378-1419.

Zikmund Lucemburský, 1433-1437.

Albrecht Habsburský, 1438-1439.

Fridrich III., 1440-1493. Základy hudební renesance, Guillaume Dufay (1400-1474), Johannes Ockeghem (1420-1497), Alexander Agricolla (1446-1506), Heinrich Isaac (1446-1517), Jacob Obrecht (1450-1505), Josquin Desprez (1440-1521); Antoine Busnois (1430-1492); Gilles Binchois (1400-1460).

Poslech: Ars Nova, č. 6, 12, 17-23, 24, 25.

Ars Subtilior, č. 10-15.

Guillaume Dufay a Burgundsko, č. 13, 19.

Maiestas Dei, č. 19, 20, 26.

Četba: Dante Alighieri: *Božská komedie*,

Francesco Petrarca: *Sto sonetů Lauře*,

Promítání: *malba 1340-1490*.

Vývoj hudebního myšlení 1400-1600

Renesance antického starověku, jež dala jméno celé epoše od Dante Alighieriho (1265-1321) až po Giordana Bruna (1548-1600), uvolnila rozhodujícím způsobem vliv klasické filosofie na formování názorů myslitelů 14. – 16. století. Učení filosofů starého Řecka a Říma, probuzené k životu úsilím humanistů, zcela zásadně inspirovalo renesanční filozofy k přepracování původních antických myšlenek – jež vyrostly na zcela jiných náboženských a společenských základech – do polohy nového aristotelismu, nového platonismu, nového stoicismu i epikureismu. Snahy novoantických myslitelů tak byly od počátku odsouzeny k pouhému hledání náhradních metod, exaktností a zákonitostí, když principiální otázky bytí a jsoucna zůstávaly nekompromisně v mantinelech církevních dogmat. Nejdrsněji se o tom přesvědčil Giordano Bruno, když pod ním 17. února 1600 vzplála hranice... Zvláštní oblastí renesanční filosofie bylo uvažování mezi dimensemi „musica mundana“ a „musica humana“, v ní se rozvíjely prakticky všechny známé tónové a intervalové systémy, jež v průběhu vývoje vygradovaly až do dnešní podoby. Na počátku tohoto hudebního procesu stál Marsilio Ficino (1433-1499), kolega Niccoly Machiavelliho (1469-1527) na dvoře Cosima Medicejského (?-1464) ve Florencii. Ficino v podstatě transformoval Platonovy myšlenky do rozumového kvasu své doby, včetně těch, jež

se přímo dotýkaly hudební teorie. Ficino také definoval čtyři lidské temperamenty: sangvinický (vzduch), cholericý (ohněň), flegmatický (voda), melancholický (země), přičemž melancholik je nositelem „božských vlastností“, což umocnil otázkou „proč lidé, kteří vynikají ve filosofii nebo umění, jsou melancholiky?“ Humanistické uvažování nad duchovním smyslem hudby – se vztahem k emocím a spiritualitě – však nebylo vždy v souladu s hudbou skutečně provozovanou, dokonce možno říci, že s ní bylo často v ostrém rozporu. Je s podivem, že právě ta hudba, jež tento rozpor demonstruje, je dnes považována za nejkrásnější plod renesanční epochy. Celý proces procházel nejrůznějšími proměnami, vždy v závislosti na jinojazyčném (italštinou se v té době myslila toskánština) prostředí s momentálním náboženským vývojem, například ve Francii, Anglii či v Německu. Definitivní tečku za jednotným myšlenkovým proudem učinil René Descartes (1599-1650), když ve svém díle jednoznačně oddělil myšlení „humana“ od myšlení „mundana“, aby se obě pozice – tedy humanitní a přírodní vědy – vzájemně jen lehce dotkly v dílech Gottfrieda Wilhelma Leibnitze (1646-1716) a Alberta Einsteina (1879-1955), ale už nikdy nesplynuly do jednoty filosofie renesanční.

Princip universální harmonie se tak stal základem renesanční hudební estetiky, v němž se spojuje kosmos a člověk, vedle toho pak tělo a duše, do vztahu „musica mundana“ (hudba kosmická) a „musica humana“ (hudba lidská), což nejlépe charakterisoval Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) slovy: „*Nic není tak příjemné smyslům jako souzvuk v hudbě a nic není tak příjemné rozumu jako souzvuk přírody, vzhledem k němuž je předchozí souzvuk jen malou ukázkou.*“¹

Na počátku tedy stojí **Marsilio Ficino** (1433-1499), zakladatel Florentské akademie a první překladatel antických spisů. Následuje **Franchino Gaffurio** (1451-1522): *Theoricum opus musice discipline* (1480), *Theorica musice* (1492), *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518); **Girolamo Fracastro** (1483-1553): *De sympathia et antipathia rerum liber unus* (1546); **Glareanus** (původní jméno Heinrich Loriti, 1488-1563): *Dodekachordon* (1547); **Nicola Vincentino** (1511-1577): *L' Antica musica ridotta*

¹ Srov. HAASE, Rudolf: *Leibniz und die Musik*, Hommerich 1963, s. 38

alla moderna prattica (1555); **Gioseffo Zarlino** (1517-1590): *Le Institutioni harmoniche* (1558), *Le Dimostrationsi harmoniche* (1571), *Le Institutioni harmoniche* (1573); **Girolamo Mei** (1519-1594): *Della compositura delle parole e Trattato del verso toscano* (psáno po roce 1561, nepublikováno), *De modis musicis antiquorum* (1573); **Giovanni de' Bardi** (1534-1612): *Discorso mandato de Gio(vanni) de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e 'l cantare bene* (1763²); **Vincenzo Galilei** (1520-1591): *Fronimo dialogo, [...]* (1568), *Dialogo di Vincentino Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna* (1581), *Dialogo di Vincentino Galilei [...]* (1589); **Jacopo Peri** (1561-1633): *Le musiche, sopra l' Euridice* (1601); **Giulio Caccini** (1545-1618): *Le Nuove musiche* (1602).

Je evidentní, že se ve více než 150 let trvajícím procesu jedná o velkolepou a neustávající diskusi s reakcemi a protireakcemi, na jejímž konci je propracovaný systém hudební praxe i teorie, jenž umocněn Cacciniho termínem „Muovere l' affetto“ opustil mikrokosmos renesanční epochy.

Nejvýznamnější anglickou teoretickou prací 16. století je *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), jejímž autorem je Thomas Morley (1558-1602).

Následuje Francie v období od Thomase Sébiletta (1512-1583) po *Académie de Poésie et de Musique*, již roku 1570 založil Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), a Německo, kde první naukový spis typu *musica theorica* vydal v roce 1533 pod názvem *Rudimenta musicae planae* Nicolaus Listenius (1510-1540) a kde předbarokní hudebně teoretický proces dovršil Joachim Burmeister (1564-1629) v díle *Musica poetica* (1606). V něm podrobně rozpracoval hudební afekty do podoby rétorických ozdob a figur, jež našly hlavní uplatnění až v éře následující. Důležitý je i teoretický spis *Harmonices mundi libri V.* (1619), jehož autorem je Johannes Kepler (1571-1630), s (na první pohled) logickou návazností na stejnotematický spis *Compendium musicae*, jež ve stejném roce vydal René Descartes (1596-1650). Descartův spis *Vášeň duše* (*Passions de l'âme*) je však nesouměřitelný s předchozím vývojem, a pokud by měl v hudebním příběhu přece jen figurovat, tak spíše jako nejnázornější příklad rozporu s předcházející myšlenkovou epochou.

² Bardiho spis vyšel jako součást publikace *De' trattati di musica di Gio(vanni) Battista Doni*.

Význam Reného Descarta pro vývoj hudebního myšlení je rozsáhlý. Spočívá jednak v rovině fyzikální teorie (problematika alikvotních tónů, ladění, vnímání, fyziologie apod.), a jednak v rovině hudební estetiky, v níž prostřednictvím teorie afektů proniká Descartes hluboko do lidské psychiky. Stopy Descartova neutuchajícího zájmu o hudbu nalézáme v nejrůznějších podobách v celém jeho díle, od *Compendium musicae* (1619) až po *Les Passions de l'âme* (1659).³ Tyto stopy – jako vposledku celé Descartovo dílo – však vedou lidský vývoj ke zcela jiným cílům, než jaké byly vlastní renesančnímu člověku, jehož byl dokonalým příkladem Johannes Kepler,⁴ nebo Michael Praetorius (1571-1621), jenž kompletní hudební myšlení své doby vložil do monumentální třísvazkové syntézy renesanční hudební teorie a praxe s názvem *Syntagma musicum* (1614-1618). Výchozí Descartovou ideou je však jistota pochybnosti. Již 10. listopadu 1619 si napsal do svého deníku: „*zachvácen nadšením jsem objevil základy úžasné vědy*“.⁵ Základem této vědy je pochybnost. Je možné pochybovat o všem, jen ne o existenci pochybnosti. Teprve z této jistoty plyne jistota existence myslícího objektu: *cogito, ergo sum*, a jako záruka jistoty v rozumný výsledek z uvažování slouží jasnost myšlení. Je to v pravém slova smyslu racionalistické završení, od něhož již není daleko k vědeckému experimentu zaručujícímu jistotu, stejně jako daleko je ovšem k mudrování renesančních novoplatoniků, při kterém bezbřehá terminologie dovolovala osvobození od obecně nejistého a nejasného obsahu. Teprve od Descarta je zárukou jistoty proces myšlení, přičemž obsah myšlenek není důležitý. S jeho upřednostněním by pojem jistoty vystoupil z hranic pochybujícího vědomí, jestliže by pochybnost byla již předem nahrazena konkrétním obsahem, předurčujícím konkrétní jistotu. Také ve vnějším, duchovním světě, nachází Descartes tutéž jistotu a rozumovou jasnost, tedy tutéž nejistotu. Nazývá ji „rozprostraněnost těles“, a jejich vjemové akcenty, o nichž se dovídáme pomocí smyslových orgánů, jsou pochybné a nejasné. Descartes je

³ V češtině dosud vyšly tyto Descartovy spisy: *Rozprava o metodě*, Praha 1933; *Principy filosofie*, Praha 1998; *Dopisy Alžbětě Falcké*, Brno 1997; *Pravidla pro vedení rozumu*, Praha 2000; *Meditace o první filosofii*, Praha 2003; *Vášně duše*, Praha 2002.

⁴ Srov. KEPLER, Johannes: *Sen neboli Měsíční astronomie* (1634), Praha 2004.

⁵ Srov. KUZNĚCOV, Boris: *Einstein – život, smrt, nesmrtelnost*, Praha 1986, s. 295.

transformací do fyziologických procesů převádí na pouhý fakt, že tělesa existují a jejich existence se redukuje na objem, hmotu, fyziku, geometrii, za níž už je jen dokonale fungující a rozumem postihnutelný proces. Ve spisu *Vášně duše*, článku 16, píše Descartes: „Nakonec je třeba si všimnout, že stroj našeho těla je sestaven tak, že všechny změny, které se odehrají v pohybu duchů, mohou způsobit, že se otevřou některé póry mozku více než jiné a opačně, totiž že pokud je některý z těchto pórů otevřen o něco více či méně než obvykle kvůli působení nervů sloužících smyslům, pak se něco změní i v pohybu duchů a způsobí, že jsou tyto duchové vedeni do svalů, jež pohybují tělem tak, jak je jím obvykle pohybováno na základě takového působení.⁶ Zde se již pohybujeme v prostoru moderního vědeckého myšlení, jež spojuje Descarta s Einsteinem.

Modalita – symbolika (Václav Philomathes: *Čtyři knihy o hudbě!*)

Schéma mše *Missa l'homme armé super voces musicales* Josquina Desprez:

Kyrie – c.f.-C (ut) – modus jónský – závěr dórský

Gloria – D (re) – dórský – dórský

Credo – E (mi) – frygický – dórský

Sanctus – F (fa) – lydický - dórský

Agnus Dei – G (sol) – mixolydický - dórský

Agnus II. – A (la) – aiolský - dórský

Duchovní hudba

Mše – Missa, Messe (prostá = missa cantata, slavnostní = missa solemnis), podle faktury = discantová nebo tenorová, parodická nebo volná (také čistá).

Officium = Ordinarium (pevná část) + Proprium (proměnlivá část)

Ordinarium = Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Benedictus, Agnus Dei.

Proprium (podle nedělí-de tempore, podle svatých-de sanctis) = Introitus, Graduale, Alleluia, (Tractus a Sekvence pouze v době postní), Offertorium, Communio.

Antifonář = zpěvy denního officia (laudes = východ slunce, Nešpory = západ slunce, Matutinum = noc). Antifony officia = sylabické formule, antifony mariánské =

⁶ DESCARTES, René: *Vášně duše*, Praha 2002, s. 43.

melismatické zpěvy, antifony invitatoria = bohatá melismata. Antifony: introitus, offertorium, communio. Responsoria: graduale, alleluja, offertorium.

Officium: sólistické (celebrant a předzpěvák), responsoriální (střídání sóla a sboru), antifonální (střídání dvou sborů).

Moteto – volná kompoziční forma utvářená textem. Nejčastěji jsou zhudebňovány žalmy, texty evangelia a jiné kánonizované texty. Po estetické stránce obsahují moteta vždy něco tajemného, což se v polyfonním vedení hlasů projevuje zvláště ve střídání zvukové plnosti s jedno- nebo dvouhlasým zpěvem. Moteto bylo zařazováno do propriálních částí mši.

Basilejský koncil 1431-1449, představitel koncilního chápání hudby je **Petr Wilhelmi de Crudencz** (1392-1452? skladba *Pontifices ecclesiarum* vyzývá k podpoře koncilu).

Petr Wilhelmi se narodil v Polsku, studoval v Krakově, získal titul Kaplan císaře Fridricha III. 1452 doložen v Římě jako člen císařova doprovodu. Jeho skladby jsou obsaženy především v českých pramenech. Jméno Petr Wilhemi de Crudencz a jeho skladby, pro současnou dobu objevil a rozluštil český muzikolog **Jaromír Černý**.

Dalším představitelem hudební kultury rané renesance byl především Guillaume Dufay (1397-1474 Cambrai, Rimini, Řím, Savojsko, Florencie, Boloňa, Cambrai).

Mše, hlavní představitelé: Guillaume Dufay – čtyřhlasá tenorová mše *Ecce ancilla Domini*, mši *Ave regina coelorum* a stejnojmenné 4hlasé moteto zkomponoval pro vlastní smrt; Josquin Desprez (1440-1521), *Missa l'homme armé super voces musicales* opisuje jednotlivými částmi modální okruh; Antoine Brumel (1460-1515), *Missa Et ecce tarrae motus*; Palestrina (1525-1594), *Missa Papae Marcelli*, *Missa Ave regina coelorum*; de Monte (1521-1603), *Missa La dolce vista* na stejnojmenné vlastní moteto;

Moteto bylo hlavním kompozičním útvarem renesanční hudby. Renesanční moteto je komponováno volně, s proimitováním hlasů, v melodické závislosti na textu

s dodržováním větných frází. Předlohou jsou nejčastěji texty žalmů a evangelií. Moteto je nejdokonalejší hudební formou doby.

Tridentský koncil 1545-1663, zásadní reforma hudební stránky liturgie, v čele komise Palestrina.

Průběh mše: Ordinarium 1) Kyrie – Pane, 2) Gloria – Sláva, 3) Credo – Věřím, 4) Sanctus – Svatý, 5) Benedictus – Požehnaný, 6) Agnus Dei – Beránku Boží.

Proprium 1) Graduale – lat. Schody, po nichž kráčí kněz na vyvýšené místo vykládat Písmo svaté; 2) Offertorium – obětování darů.

Missa pro defunctis: 1) Introitus „Requiem aeternam“, 2) Kyrie, 3) Graduale „Requiem aeternam“, 4) Tractus „Absolve, Domine“, 5) Sekvence „Dies Irae“, 6) Offertorium „Domine Jesu Christe“, 7) Sanctus a Benedictus, 8) Agnus Dei, 9) Communio „Lux aeterna“, 10) Absolutio „Libera me“.

Římská škola: Festa, Palestrina, de Kerle, Nanino, Anerio, Victoria.

Benátská škola: A. Gabrieli, G. Gabrieli, Monteverdi.

Praha: de Monte, Luython, Zanotti, Regnart, Orologio.

Mnichov: Orlando di Lasso.

Norimberk: Hans Leo Hassler.

Lipsko: Antonio Scandello.

Innsbruck: Alexander Utendal

Instrumentální hudba v období renesance

Množství odborných traktátů, do nichž částečně nahlédneme, nám tuto jedinečnou kulturně historickou etapu náležitě přibližuje a jsme tak schopni díky nim pochopit hudební recepci dané doby. Již v roce 1528 napsal například Baldesar

Castiglione spis *Il libro del cortegiano* (Kniha o dvořanovi), ve kterém reagoval na slavné dílo svého generačního druha N. Macchiaveliho – Vladař, mnohými revolučními myšlenkami, ještě před několika málo desetiletími nepřijatelnými. V tomto traktátu Castiglione popisuje a osvětluje na rozhovoru s veronským šlechticem Lodovicem z Canosy jak by měl vypadat dobový šlechtic: „*Pánové, věřte, že nebudu spokojený s takovým dvořanem, který nebude muzikantem, který nebude znát noty a nebude umět hrát na rozličné hudební nástroje, neboť určitě jsme zajedno v tom, že se nenajde nic ušlechtilejšího pro zotavení unavené mysli než hra na nějaký hudební nástroj*“.⁷ Z tohoto citátu je patrné, jak důležitou roli již na počátku 16. století sehrávala instrumentální hudba

Již v roce 1511 vydal v Basileji první učebnici o hudebních nástrojích Sebastian Virdung.⁸ Zde na foliantu č. 16 - ve společnosti polní trubky a clariny - vidíme ustálený sedmipolohový tvar pozounu, pochopitelně, že v odpovídající úzké dobové menzůře a s kornoutovitě vytepaným korpusem. Také další učebnice, tentokrát renesančního básníka Martina Agricoly,⁹ zobrazuje známé nástroje s doprovodným rýmovaným textem. Učebnice byla vydána pro svoji oblibu a úspěšnost dvakrát: poprvé v roce 1528, podruhé 1536 (příloha č. 2). Také mnohé ikonografické prameny, sledující jiný účel, nás informují o dobové podobě nástrojů ze 16. století. Tak například zachytil dobový rytec kvintet pozounů, hrající na cválajících koních zajisté nějakou chromatickou intrádu v triumfálním průvodu císaře Maxmiliána I., konaném roku 1516 u příležitosti říšského sněmu. Pokud zde upozorňuji na možnost chromatické hry pozounu, činím tak proto, že v rámci stejného průvodu můžeme na rytině vidět i hrající trubače, avšak na prosté trubky, kterým tato výsada nebyla konstrukčně a technicky dopřána. Z korespondence norimberského nástrojaře Hanse Neuschela se svými odběrateli víme, že jim již v roce 1498 oznámil zdokonalení pozounu natolik, že propojil pultónem do té doby konstrukčně nechromatickou velkou sekundu **B** na první poloze s c na poloze šesté.

⁷ CASTIGLIONE Baldesar: *Il libro del cortegiano*, Benátky 1528, str. 47.

⁸ VIRDUNG Sebastian: *Musica Getutscht*, Basel 1511.

⁹ AGRICOLA Martin: *Musica instumentalis deudsch*, Wittemberg 1528, fol. 32.

Z této informace vyplývá, že právě v tomto roce završil pozoun svůj vývoj, a pokud v průběhu dalších století docházelo ke konstrukčním zásahům, týkaly se pouze menzůry a tvaru korpusu. Další dobový teoretický spis, do kterého nahlédneme napsal Giovanni de' Bardi. Tento významný dobový teoretik a skladatel nám zanechal podrobný ilustrativní náhled, odrážející dobovou hudební recepci. V několika kapitolách se pak zaměřil také na instrumentální hudbu. Ve spise můžeme například číst: „*Protože se dnes vokální party běžně ožívují delikátní melodikou nástrojů, nebude od věci, když o nich něco povím. Existují dva druhy hudebních nástrojů – dechové a strunné. Nezajímá mne takový nástroj, jako buben a podobně, protože nevydávají hudební zvuk, ale jen úder. Aristoteles v Problemata vyzdvihoval dechové nástroje nad všechny jiné, jako nejlépe napodobující lidský hlas. I mezi dechovými nástroji jsou takové, které se hodí více na hraní skladeb v hlubokém rejstříku. Jsou to trombony. Jiné se zase hodí pro vysoké rejstříky a to jsou kornety*“.¹⁰

Také vrcholný představitel Florentské cameraty – Vincenzo Galilei (syn známého hvězdáře) nás v knižně vydaném rozhovoru s renomovaným de Bardim zpravuje – tentokrát již s velkou znalostí pozounové rodiny – o možnostech a rozsazích jednotlivě laděných nástrojů.¹¹

Instrumentálním dobovým problémům se věnovali dále Thomas Morley (1597) a Lodovico Viadana (1602).

Zásadní dobovou sondu do hudebních projevů vytvořil Michael Praetorius v díle *Syntagma musicum*. Jmenované dílo disponuje vším, co první desetiletí 17. století v oboru nabízelo.¹² Ve druhém díle Michael Praetorius podrobně popsal všechny známé hudební nástroje, jejich možnosti, rozsahy, způsob notace a jejich využití ve spojení s vokálními hlasy. Na mnoha ikonografických tabulích se nám zde otevírá celý instrumentální svět z počátku 17. století. V textu se autor detailně rozepisuje o možnostech každého z těchto nástrojů zvlášť, posléze pak i o využití

¹⁰ BARDI Giovanni de': *Discorso mandato de Giovanni de Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, ...*, Florencie 1578.

¹¹ GALILEI Vincenzo: *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florencie 1581, fol. 132.

¹² PRAETORIUS Michael: *Syntagma Musicum*, sv. 2 – De Organographia, sv. 3 – *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile: ed. Wilibald Gurlitt, Bärenreiter 1988.

jejich tónové barvy při skupinovém hraní. Tak například radí k absorpci cinků do pozounové skupiny jako diskantového nástroje, neboť sopránový pozoun je podle něj příliš náchylný k intonačním nedostatkům pro příliš malé rozdíly mezi polohami. Dále píše, že pro zjištění komorního „a“ je přítomnost pozounu nejideálnější, neboť stačí vysunout snížec běžně užívaného (tenorového) pozounu o tři palce (palec = 25,4 mm), čímž dostáváme standardní rozměr nutný k posunu na druhou polohu.

Ve třetím díle *Syntagma Musicum* se dozvídáme o nejrůznějších dobových praktikách a na dobových kompozičních ukázkách – jež mu posloužily jako demonstrační vzor – pak i nejrůznější taje instrumentální hry. Praetorius také jmenuje nejvýznamnější instrumentalisty a popisuje jejich nástrojové mistrovství, za které byli od svých zaměstnavatelů – renesančních panovníků a velmožů – často jmenováni do šlechtického stavu spolu se získaným přídomkem.

Již ve druhé polovině 16. století získávají hudební nástroje své stabilizované místo v instrumentálních souborech. Zvláště benátský kapelník Giovanni Gabrieli vypracoval podrobné studie o možnostech a uplatnění jednotlivých nástrojů v rámci raně barokního instrumentáře. Ve své sbírce instrumentálních sonát a symfonií pak každému z těchto nástrojů věnoval „jako by na míru šitou“ melodickou kompozici.¹³ Gabrieli začíná sbírku pětihlasými sonátami a canzonami pro jednotlivé nástrojové rodiny, například smyčcový kvartet či kvintet, ale také pro žesťové seskupení v nejrůznějším obsazení, například dva kornety a tři pozouny, tři kornety a tři pozouny. Pro úplnost zde musím dodat, že Gabrieli, jakožto odchovanec italské terminologie, požívá název trombon. V těchto žesťových sonátách sehrává podstatnou úlohu melodická linie basového pozounu a svým rozsahem tak dokumentuje technickou virtuozitu dobových hráčů. V sonátách s početnějším žesťovým zastoupením píše dva i tři basové pozouny, avšak koncipované jako vícesborovou techniku.

Dalším benátským mistrem, který teoreticky spřádal možnosti každého nástroje ve prospěch plnohodnotně znějícího orchestru byl Claudio Monteverdi. Při

¹³ GABRIELI Giovanni: *Canzoni e sonate ...per sonar noc ogni sorte de instrumenti ...*, Venetia 1615.

komponování opery Orfeus nebo Korunovace Poppei rozvažoval nad využitím barevnosti tónů dobových nástrojů. Ze zachované korespondence s Alessandrem Striggim, který psal Monteverdimu text ke slavnostní opeře na počest svatby Ferdinanda Gonzagy s Kateřinou Medičejskou (1617), se dovídáme následující myšlenky „*S ohledem na to, že poezie není mojí profesí, povím Vám se vší úctou, že hudba je umění, které chce být paní nad vzduchem a ne nad vodou. Jinými slovy mojí jazykem je řeč hudebních nástrojů. Jsem si jistý, že zvuky přiměřené pro tritóny a jiné mořské stvoření, třeba svěřit spíš trombonům a kornetům, než citerám a harfám*“.¹⁴ O Monteverdiho znalosti pozounových tónových možností a jejich zapojení v orchestru, o zvukomalbě, kterou jsou schopni navozovat určité nálady korespondující s jevištním dějem, existují početné studie a nepovažuji za důležité se jimi zabývat.

Na základě popsaného se dnes můžeme domnívat, že právě Monteverdim ukončil mnohý nástroj svoji další kapitolu vývoje, kterou je estetické vnímání nástroje jako nositele tónových kvalit a asociací, jež jsou schopny navodit u posluchače určité citové představy a vjemy, tak nutné k dekoraci a transformaci jinak běžně rozlišitelných situačních prvků předkládaných literaturou nebo malbou. Jestliže v tomto historickém období získaly nástroje nezaměnitelnou roli pro asociaci nejrůznějších představ spojených s dramatičností situace, můžeme bez nadsázky říci, že se staly díky svým tónovým kvalitám nositeli mystické situačnosti.

SITUACE V ČESKÝCH ZEMÍCH

Evropský vývoj, tak jak jsem ho výše popsal se českým zemím vyhýbal. Uvědomíme-li si, že výstavba Vladislavského sálu na Pražském hradě byla ukončena roku 1505 ve stylu gotiky, je až nepochopitelné, že v téže době prožívala nizozemská polyfonie a humanitní myšlenky západoevropských filozofů bouřlivý rozkvět. V roce 1526 se po smrti Ludvíka Jagelonského ujímá české koruny Ferdinand I. Habsburský. Odstartoval tak novou etapu českých dějin, neboť otevřením se světu nastává

¹⁴ MALIPIERO G. F.: *Claudio Monteverdi*, Miláno 1929.

bouřlivý rozvoj ve všech směrech. Pochopitelně, že vedle politického a ekonomického růstu si nacházejí cestu do Čech i etablované evropské kulturní prvky včetně jejich nositelů. Množství hudebních pramenů z toho období nám ukazuje jak mohutný tento import byl, na druhé straně však také vstřícnost českého obyvatelstva tento import vzít za svůj a na základě vlastního chápání hudby a kultury vůbec ho rozvíjet a přizpůsobovat vlastním potřebám. Tak již v roce 1526 začínají mnohé česko-bratrské kůry v Čechách vytvářet vlastní repertoáry, dnes zvané *speciálníky*, pro duchovní potřebu celého liturgického roku. Že se naši předci nevyhýbali ani světským hudebním možnostem svědčí například Speciálník pražský, který byl v rámci dnes neznáme literátské proveniencí započat právě rokem 1526. Na foliantu 66b – 67a nacházíme čtyřhlasou polyfonní kompozici s textem *Magne Deus in rerum plasmatione*, avšak s tučně nadepsaným nadpisem „**Trubačská**“.¹⁵ Jestliže nám dobové prameny podávají informaci o existenci trubačských sborů v mnoha českých městech již po roce 1526 a provozovací stanovy říkají, že tyto sbory musely v určitý čas troubit *pobožná moteta*, můžeme se zde domnívat, že právě čtyřhlasé moteto *Magne Deus* z pražského speciálníku je jednou takovouto rázovitou skladbou trubačských souborů, o kterých dnes takřka nic nevíme a ani o jejich přesnějším repertoáru nemáme bližších představ. V řadě městských knih a kšaftů se pouze dovídáme, že například v Klatovech, Táboře, Čáslavi či Kutné Hoře si měšťanstvo najalo trubače pro které v nejednom případě bylo ochotno postavit i městskou věž, ze které posléze trubači přesně podle sepsaných regulí své skladby vytrubovali. Pokud však prameny hovoří o *pobožných motetech* a jiných duchovních skladbách, jsme dnes povinni tuto informaci opravit a předefinovat termín trubači na pozouněři, neboť pozoun byl jediným žesťovým nástrojem, který byl schopen interpretovat vokálně-polyfonní moteta.

V Praze jsou pozouněři (termín pozounér obsahují pražské dobové knihy bezvýjimky) doloženy rokem 1551, kdy Staré město pražské dostalo - rozhodnutím krále Ferdinanda I. z 9.srpna - povolení k vydržování této hudební skupiny.

¹⁵ Speciálník pražský, rukopis umístěný v NR ČR zatím bez signatury. Speciálník má 682 stran.

Z instrukcí se dovídáme, že „kdož by koli k práci pozounářské přijat a za předního vystaven byl, jest povinen toho šetřiti, aby k temuž povolání svému tovaryše, lidi dobře zachovalé a v témž umění vycvičené, k sobě připojil a kteréhož by koli tak ku pomoci povinnosti té vykonávání přijal na ten způsob, ..., že v poslušenství pana purgmistra a pánů státi a všelijak pokojně a uctivě chovati se bude. Který by pak, jsa v té práci, chtěl nějakou vzpouru prokazovati a neposlušen býti, ten, kdož za předního přijat jest má o takovém pana purgmistra a pánům oznámiti, aby ztrestán býti mohl“. Další text instrukcí myslel skutečně na všechny možnosti a situace, které bylo nutno eventuálně řešit.

V roce 1552 založil zcestovalý a světaznalý Vilém z Rožmberka svoji vlastní kapelu v Krumlově a inventární soupis - pořízený rožmberským bibliotekářem Václavem Břežanem v roce 1610 při příležitosti stěhování rožmberského dvora – informuje o nástrojovém obsazení kapely, jakož i o kompletním repertoáru. Soupis obsahuje například „tři Pozouny dobré, jeden Tercpozán, jeden Kvartpozoun v pouzdře, jeden Pozoun prošoustaný a jeden Pozoun zlý naprosto nehodící se, jeden Pozoun zlámaný, tři Kusův do pozounu, tři Krumbštukův a osm Mundštuků k pozounům dobrým“.

Z uvedených pramenných údajů je zcela zřejmé, jakou funkci musela kapela plnit, co bylo její hlavní náplní. Pro úplnost dodávám, že soupis obsahuje dále velké množství cinků nejrůznějšího ladění, pumorty, šalmaje, krumhorny a varhanní pozitivy. Z této nástrojové mozaiky zcela jasně vystupuje slavnostní fungování souboru a pokud nahlédneme do soupisu hudebního repertoáru, ve kterém převažují sbírky intrád a tanců, je účel kapely zřejmý.¹⁶ Z instrumentáře nás v duchu tématu nejvíce zajímá zmínka o kvartpozounu. Zcela jistě se jedná o běžný typ basového pozounu v ladění in F, který za pomoci prodlužovací páky byl schopen stát se plnohodnotným nositelem basové melodické linie v celé repertoárové šíři. Protože v repertoáru Rožmberské kapely – jak nás Břežanův soupis informuje – byly také sbírky intrád, například: Christoph Demantius – Intradén, Johannes Ghro – Intradén, Melchior Franck – Flores musicales nebo Valerius Otto – Neue Paduanen, Intradén... , museli rožmberští pozounisté dosahovat zajisté solidní výkonnosti, neboť

¹⁶ MAREŠ František: *Rožmberská kapela*, Časopis českého musea 1894, NR ČR – sig. 74 C 178, str. 209-236.

jmenované předlohy nepatří zrovna k nejjednodušším a i dnešní profesionální hudebník musí k nim přistupovat s respektem. Obtížnost těchto partů můžeme nejlépe konfrontovat s novodobými nahrávkami na CD.¹⁷

Plného rozkvětu zažívali pozouněři příchodem Císařské dvorské kapely v roce 1583, kdy císař Svaté říše římské a král český Rudolf II., si zvolil Prahu jako své sídelní město a povýšil ji tak na hlavní město Evropy. V této době, tedy na počátku 80. let 16. století, existovalo v Praze pět skupin pozounerů o rozličném počtu členů, o nichž jsme nestejnoroadě a útržkovitě informováni z pramenných zápisů v pražských městských knihách, vposledu pak i z pramenných zdrojů císařských hofštátů. Tak například rukopisy Archivu hl.m. Prahy sig. 2120 – kniha testamentů Starého Města pražského (1562-1582) nás na foliantu 82 uvědomuje o jakémsi *Martinu pozaunárovi zámeckým – koupil dům v Platněřské ulici*, fol. 335 *Regina ... dlužná Martinu pozaunárovi*, fol. 132 *Mikuláš Kryštof Švestka je dlužen F. Trubačovi*, fol. 299 *Václav Šober pozaunár – dlužník*. Takovýchto zápisů můžeme v městských knihách nalézt poměrně slušné množství, i s přihlédnutím k tomu, že velké množství z nich, možno říci, že ty nejcennější shořely v roce 1945 při požáru Staroměstské radnice.

Další rukopis Archivu hl.m. Prahy č. 1173, fol. 235-236 podává informaci o pozůstalostním inventáři pozounéra Havla Zacha, který odkázal svůj majetek: pozoun, ponir, jedny housle a dalších takřka devadesát nástrojů své manželce Alžbětě. To vše sepsáno Léta Páně 1591.¹⁸

Dalším zajímavým zdrojem o existenci pozounistů v rámci pražského hudebního života předbělohorské doby je Ubytovací kniha Malé Strany a Hradčan z roku 1608. Tak například je zcela zřejmé, že právě hráči na pozoun byli za své služby nejlépe honorováni a často i hudbymilovným Rudolfem II. povyšováni do šlechtického stavu. Víme například, že jakýsi Ondřej Grubner, vedoucí dómských pozounerů – hrajících z věže Svatovítského chrámu - byl takto povýšen, dalším byl

¹⁷ Např. *Festive music of Rudolphian Prague, Intradas a nebo Dances of Rudolphian Prague*, všechny tři CD v interpretaci souboru Brass Septet of The Prague Castle.

¹⁸ PEŠEK Jiří: *Z pražské hudební kultury měšťanského soukromí před Bilou horou*, v: *Hudební věda* 3, roč. XX/1983.

Georg Zigotta, oba za vynikající mistrovství ve hře na pozoun. Zigottův otec František si dokonce mohl dovolit zakoupit dům a stát se tak měšťanem, což se nikomu jinému z hudebníků císařova dvora nepodařilo.¹⁹ Zigottova rodina spolu s mnoha syny, všichni hrajícími na pozoun, zůstala v Praze i v době, kdy nový český král Matyáš přestěhoval dvůr zpět do Vídně.

Pokud tedy celou situaci zrekapitulujeme a dle dalších informací rozšíříme, víme, nebo alespoň můžeme se domnívat, že od roku 1583 do roku 1612 působilo v Praze pět pozounérských souborů s tímto geografickým rozmístěním: Staroměstská radnice, Novoměstská radnice, Svatovítská věž, další soubor musel být v některé okrajové části Prahy pravděpodobně v Opatovicích nebo v Novoměstské čtvrti zderazské, ten nejrenomovanější a nejslavnější pak jako součást Císařské dvorské kapely.

Ta měla kolem roku 1600 přes padesát členů, z toho 21 trubačů, v původním zápisu bez udání bližší instrumentální specifiky. Rozluštění tohoto rébusu nám však poskytují soupisy trubačských sborů učiněné ku příležitosti říšských sněmů, v rámci kterých se všichni zúčastnění vladaři prezentovali pompézními průvody, včetně začlenění nejrůznějších hudebních skupin. Pochopitelně, že největším leskem disponoval průvod císaře říše římské, v rámci kterého zaujímala nejčestnější postavení trubačská garda.²⁰ V roce 1582 vedl trubače Franciscus Ritzo, hrající na clarinu. Ze Zigottů je zde zastoupen pouze Lukáš. V roce 1610 vedl však trubačskou gardu již jmenovaný Georg Zigotta, který byl navíc jmenován císařem do této funkce doživotně. Z uvedeného je patrné, že termín trubač vyjadřoval účel použití nástroje, nikoliv specifiky nástroje, neboť jak jsme již poznali, v roce 1582 stál v čele souboru hráč na trubku, zatímco později hráč na pozoun. Císařští trubači měli v této době 21 členů a z pouhých jmen dnes již nepoznáme, kolik z nich připadalo k příslušnosti hry na trubku a kolik ke hře na pozoun. Jedna z dominantních postav tohoto sboru

¹⁹ HOJDA Zdeněk: *Hudebníci Rudolfova dvora v Ubytovací knize Malé Strany a Hradčan z roku 1608*, v: *Hudební věda XXIV/1987*, str. 162-167.

²⁰ PIETZSCH Gerhardt: *Kleine beiträge zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II.*, v: *Deutschrift für Musikwissenschaft* 16, 1934, str. 171-176.

Cesare Bendinelli však ve své škole hry na trubku píše,²¹ že specifika hry hráče na trubku a pozoun jsou tak rozdílná, že nastupující adept by se měl již od mládí rozhodnout, kterému nástroji dá ve své volbě přednost a u tohoto nástroje setrvat. Z tohoto je patrné, že stávající názor o jakémisi rozkastování trubačů na vyšší a nižší příslušníky dvora je neopodstatněné, neboť tyto skupiny musely každá o sobě zvládat velmi rozdílné úkoly, na druhou stranu v rámci elitních akcí jakými byly triumfální jízdy císaře, tvořily nedělitelný celek trubačské gardy. Pokud budeme mít na paměti individuální akce jednotlivých skupin, kde sbor pozounérů byl obdařen zvláštními privilegii, byl tento doplňován pro diskantovou polohu cinky. To je zřejmě právě ten případ, kdy byli pozounisté ve prospěch a smysl hudební produkce nuceni sami sebe společensky degradovat z „*Kapellpartey*“, zaručující jim zmíněné dominantní postavení, na „*Stallpartey*“, která stála ve dvorské hierarchii podstatně níže. Dobová praxe však tento mechanismus vyžadovala, neboť pozouny nebyly schopni pokrýt nejvyšší rejstříkovou polohu. Že součástí těchto pozounérských skupin byli i hráči na basové pozouny není třeba zdůrazňovat. Protože nedisponujeme žádnými pramennými údaji o specializaci hráčů na basové pozouny, nemůžeme – ani z rádooby reflexe dnešního nazírání na specifiku a výlučnost sledovaného nástroje – o tomto smyslu kalkulovat. Odtážitost nejhlubšího nástroje od ostatních hráčů nezdůrazňuje ani jiná dobová literatura, neboť hráči na altový, tenorový a basový pozoun vystupovali vždy pod souhrnným názvem pozouněří.²²

Odchodem dvora zpět do Vídně ztratila Praha poziční privilegovanost a stala se rázem v rámci říše pouhou provincií, ve které zůstavší hudebníci mohli jen vzpomínat minulé slávy. Hudebnost se z Prahy vytratila nejen jejich smrtí, ale zvláště jako důsledek pobělohorské situace, neboť nový český král Ferdinand II. krátce po vítězné bitvě zrušil všechna privilegia a patenty dané českým stavům císařem a králem Rudolfem II. Na dlouhý čas vymizely pozounérské soubory z českých měst. Většina z nich byla utrakvistického vyznání a v prostředí násilné rekatolizace nebylo

²¹ BENDINELLI Cesare: *Tutta l' arte de la Trombetta*, ms. 1597 Verona.

²² LINDELL Robert: *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, Hudební věda 2, roč. XXVI/1989

pro jejich kulturní a společenské aktivity místo. Kdo se nepřizpůsobil musel opustit zemi a tak o dalším hudebně prosperujícím období můžeme hovořit až při konci 17. století ve spojení s Kroměřížskou kapelou olomouckého biskupa Karla Liechtensteina, a to i s vědomým opomenutím velkého zjevu první poloviny 17. století - Adama Michny z Otradovic.²³ To však je již téma pro další epochu.

Taneční sbírky a Intrády:

Alexander Orologio: *Intradae Alexandri Orologii*, 1597 (dvůr-Praha).

Hans Leo Hassler: *Lustgarten*, 1601 (Norimberk)

Michael Praetorius: *Terpsichoré*, 1610 (Wolfenbüttel)

Johann Hermann Schein: *Venus Krantzlein*, 1609 (Lipsko)

Valerius Otto: *Neue Paduanen, Galliarden...*, 1611 (Praha)

Christoph Demantius: *Conviviorum Deliciae*, 1611 (Freiberg)

Melchior Franck: *Neue musicalische Intraden*, 1608 (Coburg)

Valentin Hausmann: *Neue Intrade*, 1608 (Wolfenbüttel)

Johann Ghro: *Neue liebliche und zierliche Intraden*, 1603 (Drážďany)

William Brade: *Neue außerlesne Paduanen und Galliarden*, 1609 (Hamburk)

²³ DANĚK Petr: *Rudolfínská Praha jako hudební centrum*, v: *Opus musicum*, r. 32/2000, č. 4, str. 15-20.

MADRIGAL

Madrigal jako strofická forma poezie vděčil za svůj styl, poetickou představivost a dokonce i slovní zásobě textům Petrarkovým. Jako literárněinspirační zdroj byly Petrarkovy canzony a sonety hojně užívány moderními, mladými básníky. Pietro BEMBO (1470-1547) již roku 1501 vydal v Benátkách výbor z Petrarkovy poezie pod názvem *Canzoniere*, jenž byl následován množstvím reedic v kapesním vydání pod názvem *Petrarchini*. Pietro Bembo se tak stal vůdčím petrarkistou svého období. Jeho boj za klasický madrigalový jazyk tvůrců trecenta ho vedl k básnické teorii, již podrobně popsal v díle *Prose della volgar lingua* (1525), ve kterém použil literárního odkazu Boccaccia a Petrarky jako vzorových příkladů k ilustraci všech charakteristických rysů tohoto stylu. Zvláště pak poměrně široká volnost ve slovních akcentech rýmů – na rozdíl od Danteho pravidelnosti – a

jejich schopnost působit různorodě, tedy melodicky nepravidelně, vykrytalizovala ve volné střídání veršů od sedmislabičné linie (*versi rotti*) až po 11 slabik ve verši (*versi interi*). Sám Bembo vložil své představy o ideální rýmové deklamaci do *Dialogů o lásce*. Tento trend byl současníky Pietra Bemba rozpracován až do naprosto volného veršového seskupení (*rime libere*).

V novém směru vynikl zvláště Ludovico ARIOSTO (1474-1533) v románovém eposu *Zuřivý Roland* (do češtiny přeložil Jaroslav Vrchlický), který se na dlouhou dobu stal uměleckým ideálem italské literární renesance. Na výrazové seskupení jednotlivých textových úseků a slov (*imitar le parole*) reagoval dobový hudebník a teoretik Gioseffo ZARLINO ve spisu *Le institutioni harmoniche* slovy: „Zpěváci musí zpívat podle povahy slov obsažených v díle takovým způsobem, že když slova mají veselý obsah, musí zpívat vesele, a když mají smutný obsah, změní způsob zpěvu.“

Vrcholným představitelem deklamativní melodiky slova, jež se přímo nabízela k propojení s hudbou, byl Torquato TASSO (1544-1595), který eposem *Osvobozený Jeruzalém* (*Gerusalemme liberata*) navodil novou podobu ve vztahu verš – rým – slabiky. Jeho pastýřská hra *Aminta* vyprovokovala pak současníky k záplavě divadelních dramát na stejné téma. Ve sféře dramatických výjevů na pozici monologů – zvláště ve volném verši – byla Tassova pastorální hra předstižena v popularitě až kolem roku 1590 pastýřským dramatem *Il pastor fido*, jehož autorem byl Giovanni Battista GUARINI (1538-1612). Dá se říci, že po tomto roce nenajdeme skladatele madrigalů, jenž by při své tvorbě nesáhl po Guariniho verších. Během posledních 10 roků 16. století byly dokonce jakousi normou k prověření technické a umělecké zdatnosti pro skladatele polyfonního recitativního stylu (*stile recitativo*).

Další a vlastně poslední poetický styl si vynutili skladatelé sami, když pomocí *madrigalismů* přetransformovali nosnou linii madrigalů z lyrické pozice na dramatickou. Upřednostňovali tak básně napsané svými současníky na objednávku, možná i pod jejich přímým vedením. Většina z těchto veršů byla začasto průměrné úrovně a pro účel, jež musela plnit, nevedla k větší – natož pak nadčasovější – literatuře, byla však ideální textovou podporou vysoce emocionálního stylu

skladatelů, kteří si je vybrali ke zhudebnění takových inspiračních pocitů, jež svou dramaticko-hudební sdělností překračovaly momenty madrigalového zaměření a ukazovaly tak směr kamsi do daleké budoucnosti – k expresionismu.

c) VÝVOJ STYLŮ

Obrovská vlna zájmu o madrigal, která se zvedla na počátku 16. století – a přenesla jej až do století sedmnáctého – zaznamenala sice na své cestě několik změn technického rázu, ve své komplexní mohutnosti však otevřela hudební múze do té doby netušenou, bezednou formu výrazovosti, citovosti a vposledu také experimentálnosti, to vše na základě slovní poetiky dotvářené toliko hudebními prostředky. Dramatizace, tak jak prostoupila například dílo Monteverdiho, který transformoval své hudební myšlenky od madrigalového uplatnění až do scénických celků, byla logickým vyústěním pro žánr, jenž bez příkras dramatizace všemi dramatickými prostředky již disponoval. Bylo by však chybnou dedukcí propojovat oba žánry rovnítkem, tedy madrigal jako intenzivní muzicírování v komorním prostředí pro poučené přítomné, se scénickými útvary, které byly vystavěny na jiných – v zásadě pak vizuálně uplatněných – afektivých principech. Madrigal si tak vždy udržel komorní vtaženost do momentální situace, na rozdíl od scénických projevů před pasivním obecnstvem.

Je to pochopitelné, neboť nebylo dosud zvykem přijímat kategorii geniálnosti z hlediska toho co tu ještě nebylo, tedy jako něco nadčasového, pro co má moderní estetika pojem „originální génius“. Vždyť po celé 16. a 17. století používali skladatelé úseky z cizích kompozic do vlastních výtvorů, aniž by se tím ve svém tvůrčím přesvědčení dopouštěli něčeho nepatřičného. Užitím polyfonních úseků oblíbených madrigalů tak vznikalo množství parodovaných mší a dalších duchovních i světských hudebních forem, však těžko bychom hledali příklady pro usvědčení z použití opačného. Taková praxe dosvědčuje jen to, že originalita nebyla v této době

kriticky reflektována, nikoliv že by neexistovala. Není přece možné – rozhodně ne bez notné dávky ignorance – se domnívat, že by hudebně vyzrálá společnost, schopná vést zasvěcené disputace o hudbě, nerozpoznala geniálnost některých jedinců své doby, a pokud máme věřit mnohým závěrům z takovýchto rozprav, pak právě vzpomínané nadčasovosti nacházela začasto u tvůrců madrigalů. Tato proměna, která odděluje originalitu od nápadu, od nezaměnitelného detailu, v němž jako by ležela její podstata, narostla právě u madrigalu do příznačných rozměrů a nerozhoduje, zda pro něj použijeme výraz *madrigalismus*, *příznačný motiv*, nebo *hudební symbol*, to vše pochopitelně v závislosti na momentálním stupni vývoje, tedy schopnosti překonávat stávající paradigma.

Jak už jsem předeslal, prošel madrigal jako forma vývojem, jež lze proporčně – pochopitelně s jistou dávkou nesounáležitosti a vzájemného prolínání – periodizovat do tří významnějších etap.

Raný madrigal 1530-1550 se vyznačuje čtyřhlasou sazbu s bicíniově vedenými hlasy, propojenými v kadencích. Hudební stránka je v souladu s textovou deklamací a dílo tak tvoří souladný celek. Hlavními představiteli byli Philippe Verdelot (1490-1552), Costanzo Festa (1480-1545), Jacques Arcadelt (1500-1568), Adrian Willaert (1480-1562), Cipriano de Rore (1516-1565).

Vyzrálý madrigal 1550-1590. Normou je minimálně pětihlasá polyfonní sazba, která převzala vedoucí roli nad textem. Ten je droben častými melismaty a imitačními postupy, čímž se celek stal prostředkem k prezentaci vysoké hudebněkompoziční náročnosti. Právě tyto prvky se později staly cílem útoků Florentské cameraty a dalších dobových teoretiků, příklánějících se k antickým – zvláště pak Aristotelovým – poznatkům o smyslu a působení hudby. Orlando di Lasso (1532-1594), Philippe de Monte (1521-1603), Giovanni P. da Palestrina (1525-1594), Andrea Gabrieli (1510-1586).

Vrcholný madrigal 1590-1620 byl předznamenán snahou o návrat k poetice slova, vůči které je hudební stránka podpůrným, nikoliv dominantním prostředkem. O dobové recepci vyzrálého madrigalu svědčí například názor Giovanniho de' Bardi: „...v dnešní době se hudba dělí na dvě části. První se nazývá kontrapunktem, druhá uměním dobrého zpěvu. ... Dnešním kontrapunktikům by se zdálo hříšné, kdyby ve všech hlasech slyšeli tóny v souladu se slabikami verše ... To je podle mě ten druh hudby, který haní filosofové, zvláště Aristoteles v VIII. Knize Politiky a nazývá ji řemeslnou. ... Na toto téma mluvili všichni velcí vzdělanci, a zvláště Platon, který říká, že zpěv musí následovat verš. Božský Cipriano si na sklonku svého života správně uvědomil jak velká chyba byla v hudbě jeho doby. Proto všechno úsilí svého talentu vložil do toho, aby byl v jeho madrigalech dobře srozumitelný verš“.²⁴ Je proto celkem pochopitelné, že se roku 1605 v páté knize madrigalů Claudia Monteverdiho objevila v předmluvě tato slova: „ ...napsal jsem odpověď, abych dal na známost, že svoje záležitosti neponechávám náhodě, a jen co vyjde tiskem, uzří světlo světa pod názvem – **Seconda pratica ouero Perfettione della moderna musica**. Někteří se budou divit, nevěříce, že existuje i jiná praxe kromě té, již vyučoval Zarlino“.²⁵ Mezi autory, kteří svým dílem ke „druhé praxi“ směřovali, nebo se jí přímo podřídili patří Luca Marenzio (1554-1599), Giaches de Wert (1535-1596), Luzzascho Luzzaschi (1545-1607), Carlo Gesualdo (1560-1613), Claudio Monteverdi (1567-1643).

OBDOBÍ ROZKVĚTU

*Pokud jde o hudbu madrigalu,
je po motetu druhou nejmělečtější a*

²⁴ BARDI Giovanni de: *Discorso mandato de Giovanni de Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e 'l cantar bene*. Florencie (ms.) 1578. Srov. Slovenská hudba, str. 415-426.

²⁵ MONTEVERDI Claudio: *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci, di Claudio Monteverdi Maestro della Musica... Benátky 1605*. Srov. Slovenská hudba, str. 482.

a nejpotešující pro znalce.

*Jestliže tedy chcete skládat tento druh,
musíte mít láskyplnou náladu,
protože v žádné jiné kompozici se neukážete
tak obdivuhodně, pokud se dáte pohltit
náladou, ve které komponujete.*

(Thomas Morley: ... Practicall Musicke, Londýn 1597)

Tak jako není předmětem diskuse harmonie, nýbrž prvky mimo ni, nestojí prostě za analýzu momenty uvnitř struktury madrigalu, ale naopak, žasnout se dá nad těmi aspekty, které jako by se k němu spouštěly – nebo jej obepínaly – z mimoprostoru. Takovými prvky jsou všechny ty, jež tvoří kolekci originality toho kterého tvůrce, v sobě ho obnažují a nechávají nahlédnout do prvopočátku tvůrčího impulsu. Pokud tedy Monteverdi ve výše vzpomínané předmluvě k páté knize madrigalů z roku 1605 napsal, *...mohu všechny ujistit, že pokud jde o konsonance a disonance, existuje i jiné vzájemné posuzování, odlišné od dosavadního...*, narážel právě na ty skutečnosti, v důsledku kterých se kontrapunkt ocitl ve hluchém prostoru a nebylo možné mu na této cestě předpovídat další vývoj. Naopak, stačilo si představit, jak snadno se z přání rekonstrukce polyfonních linií může stát falešné křížení toho, co nepřátelé nové hudby (*seconda pratica*) trapně postrádali jako melodii.

Na tento Monteverdiho postoj zaútočili konzervativní teoretikové kolem Artusiho, zvláště proti novému chápání disonance a jejímu působení v tektonickém řádu madrigalové kompozice. Také posunutí textu do vůdčí charakterové pozice oproti předcházející vedlejší roli se setkalo v řadách opozice s reakcí v podobě Artusiho námitek, veřejně prezentovaných ve spise *L' Artusi ouero delle imperfetioni de la moderna musica* (Artusi, aneb nedokonalost moderní hudby).

Je však třeba si uvědomit, že zlom reprezentovaný dílem *seconda pratica*, byl spojen s bohatým stylem osmdesátých let 16. století jedním důležitým faktorem: oba

stylely zahrnovaly avantgardní prostředí, progresivní tendence a vysokou úroveň virtuozity. Jak umělci s profesionálními schopnostmi, tak i publikum s vysokou kultivovaností bylo spojeno s významnými dvory a mecenášskými centry spíše než s prostším měšťanským prostředím. Nemůže proto překvapit takřka jednomyslný názor těchto filozoficky vzdělaných dvořanů na nastalou kolizi uvnitř uměleckých vrstev, a to nikoliv jen hudebních. Torquato Tasso již roku 1585 v dialogu *La Cavaletta* odsoudil tehdejší velké skladatele za narušení lehké smyslnosti moderní poezie a za návrat k madrigalu v jeho dřívější hudebně emocionální podobě, bez ohledu na citovost textu. Tassův soud nebyl jediný. K jeho názoru se přidali Luzzaschi, Marenzio, Wert, Monteverdi, Gesualdo a další. Právě poslední jmenovaný byl na nové cestě v každém ohledu ukázkově extrémní. Barvitost melodie, nezvyklé harmonické postupy i zvláštní zvukový nesoulad ho zavedly do oblastí, kam se ostatní neodvážili. Pokud tedy Monteverdi roku 1605 tuto situaci formuloval teoreticky, je nasnadě, že prakticky byla již v provozu a z řad opozice se tedy jednalo o útoky více na myšlenky a formulace než na praxi samotnou. Na bezesporu vznětlivou situaci reagoval Monteverdiho bratr Giulio Cesare Monteverdi v článku *Dichiaratione delle lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, včleněném do předmluvy nového hudebního tisku Claudia Monteverdiho *Scherzi musicali*, Benátky 1607, těmito slovy: „*Artusiho kniha si vůbec necení moudré Horatiovy rady – Nechval sebe samého a nehaň práci druhých. Bez jakéhokoliv důvodu, a tedy neprávem hovoří to nejhorší, co jen může, o některých skladbách mého bratra Claudia*“.

V bohaté a dlouhé hudební historii máme ideální možnosti ke studiu vztahů *nového se starým, progresivního s anachronickým, moderního s konzervativním*. Vždy se však jedná – a to bez ohledu na terminologii – o schopnost nahlédnout do rozměrů uměleckých děl v jejich duchovní podstatě. Duch sám se vyznačuje zdánlivostí a má v sobě potenci vyzvedávat nejsoucnost, abstraktnost ke jsočnosti. A v tom je pravdivý moment každého díla velkého ducha. Duch však není pouze zdání, nýbrž i pravda, není pouze klam něčeho, co je samo o sobě, nýbrž je právě tak negací všeho, co falešným bytím být může.

Ostatně, slova Claudia Monteverdiho z roku 1605 mluví zcela jasně: „*Toto jsem vám chtěl říci, aby si výraz Seconda pratica nikdy nepřisvojili jiní a aby všichni vynalézaví lidé mohli zatím zkoumat další věci týkající se harmonie. A věřte, že současný skladatel staví na pravdivých základech.*“

EROTICKÝ MADRIGAL

Tirsi *morir* volea

Text: Giovanni Battista Guarini

Hudba: Zanotti 1587, Meldert 1578, Marenzio 1580, Gabucci 1580, Pallavicino 1581, Wert 1581, Vicomanni 1582, Malvezzi 1584, Milleville 1584, Caimo 1584, dal Pozzo 1585, Nicotetti 1585, de Monte 1586, Heremita 1586, Trombetti 1586, Perabovi 1588, Gabella 1588, A. Gabrieli 1589, de Castro 1589, Croce 1590, Gesualdo 1603, Luzzaschi 1604, Fornaci 1617, Sances 1633.²⁶

*Tirsi **morir** volea,*

Gli occhi mirando di colei ch' adora:

*Ond'ella, che di lui non meno ardea,
milovala,*

Gli disse: „Ohimè, ben mio,

*Deh non **morire** ancora,*

*Chè teco bramo di **morir** anch'io“*

Thyrsos chtěl zemřít

před očima své milované.

Na to ona, jež ho neméně

řekla: Běda mi miláčku,

neumírej ještě,

s tebou chci zemřít i já..

Frenò Tirsi il desio

smrti,

Ch'avea di pur sua vita all'hor finire

*E sentia **morte** e non potea **morire**,*

E mentre fisso il guardo pur tenea

Thyrsos potlačil svou touhu po

byl však k smrti smuten,

že nemůže zemřít.

A zatímco hluboce hleděl

²⁶ Ke vztahu textu a zhudebnění srov. VOGEL Emil: *Weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500 – 1700*, sv. 1 – 3, Georg Olms Verlag Hildesheim – New York 1972. Zvláště ale EINSTEIN Alfred: *The Italian Madrigal*, sv. 2, Princeton University Press, New Jersey 1971, str. 542.

*Ne begli occhi divini
E nettare amoroso indi bevea,
La bella Ninfa sua che già vicini
Sentia i messi d'amore,
Amorových,
Disse noc occhi languidi e tremanti:
„Mori cor mio ch'io moro.“
umírám.
Le rispose il Pastore:
„Et io mia vita moro.“*

*Così moriro i fortunati amanti
Di morte sì soave e sì gradita,
Che per anco morir tornaro in vita.
mohli zemřít.*

ÚTRPNÝ MADRIGAL

Dolorosi martir

Text: Luigi Tansillo

Hudba: Luca Marenzio

*Dolorosi martir, fieri tormenti,
Duri ceppi, empi lacci, aspre catene,
řetězy,
Ov'io la notte, i giorni, ore e momenti
vteřiny
Misero piango il mio perduto bene
Triste voci, querele, urlí e lamenti,
Lagrima spesse e sempiterno pene.*

*do božsky krásných očí
a pil z nich nektar lásky,
promluvila ta krásná nymfa,
jež cítila blízkost poslu
s touhou ve chvějícím pohledu:
Zemři, mé srdce, neboť já
Pastýř jí odpověděl:
Já, můj živote, umírám také.*

*Tak zemřeli šťastní milenci
tak sladkou a vytouženou smrtí,
že procitli k životu aby znovu*

(Překlad J.Š.)

*Bolestná trápení, krutá muka,
Tvrdé okovy, děsivé léčky, ostré
Nekonečné noci, dny, hodiny a
Bídny pláč mého ztraceného bytí
Smutné hlasy, žaloby, skřeky a nářky
Časté slzy a nekončící soužení.*

Son' il mio cibo e la quiete cara	To je moje strava a klid nepřichází
Della mia vita oltr'ogni assenzio amara.	Z mého života stal se jen pelyněk
hořký.	

Konfesionalita v hudbě

31. října 1517 přibil augustiniánský mnich Martin LUTHER (1483-1546) na dveře Wittenberského kostela 95 tezí k veřejné diskusi. V srpnu 1518 povolán do Říma, 3. ledna 1521 byl Luther z církve exkomunikován a uchýlil se na dvůr kurfiřta saského, který nad ním převzal ochranu. Zde také Luther zahájil práci na překladu bible do němčiny (1534). Během následných 40 let ovládlo Luteránství polovinu Evropy a rozdělilo křesťanství na dva tábory. 1572 – Bartolomějská noc a vyvraždění hugenotů. 1555 bylo na reformovaném území vyhlášeno luteránství oficiálním náboženstvím augsburského vyznání.

Martin Luther také reformoval liturgický repertoár a zavedl píseň (chorál) do bohoslužby jako jednohlasý zpěv obce, nebo v případě polyfonního zpracování jako vícehlasou větu chrámového sboru. Tyto písně podložil německým textem. V roce 1526 vydal tiskem schéma bohoslužebného pořádku pod názvem *Deutsche Messe*. (De nativitate Christi: Introitus, 1. Puer matus est nobis, 2. Kyrie, magnae Deus potentiae, 3. Et in terra, Alleluia, 4. Dies sanctificatus, Prosa latina, 5. Grates nunc omnes, Prosa germanica, 6. Dank sagen wie alle, 7. Sanctus.)

Spolupracovníci při tvorbě hudebního repertoáru:

Johann Walter (1496-1570) – nejbližší Lutherův spolupracovník: Geystliches gesangk Buchleyn, Wittenberg 1524; Cantio, 7vv, Wittenberg 1544; Ein newes Christlichs Lied, Wittenberg 1561; Das christlich Kinderlied D. Martini Lutheri Erhalt und Herr, 6vv, Wittenberg 1566.

Georg Rhau – 123 skladeb.

Michael Schultheis – divadelní hry.

Později:

Michael Praetorius, Melchior Wulpius, Joannes Knefelius.

Boj německých luteránů pak od počátku dvacátých let 16. století znamenal otevření druhé fronty reformace, a tedy zároveň přesunutí značné části politických a vojenských protireformačních sil, jež na sebe do té doby vázala reformace česká (husitská), směrem na sever do prostředí vznikající reformace německé. Došlo tak k paradoxní situaci; zatímco před sto lety dusila německá křížová vojska první pokusy o státní převrat v českém prostředí husitského vzdoru, jejich potomci se o sto let později k tomuto vzdoru nejen přidali, ale převzali dokonce jeho nejhlavnější myšlenky transformací Husova učení samotným Lutherem. Lutherovo prohlášení po prostudování Husova traktátu O církvi v roce v roce 1620: *“Já nevědomky posavad všemu jsem učil i věřil, čemu Jan Hus; zkrátka, ani sami nevědouce, všichni jsme husité.”*²⁷ jasně svědčí o prolnutí obou reformačních snah. Ve druhé polovině 16. století – zvláště v období vlády Rudolfa II. na českém trůně, vposledku pak i ve funkci císařské a to hlavně vůči podepsání Majestátu – zřetelně pozorujeme nejen společný postup představitelů obou front v otázce politického vlivu, ale také urputnou snahu představitelů Jednoty o setrvání na svém tradičním výkladu některých věroučných otázek. Luther na to reagoval slovy: *„Bud’te vy čeští a my němečtí apoštolé; služte vy tam, jako se vám příčiny dávají a my také, jak se nám zde příčiny dávati budou“*.²⁸ O tom jak si představitelé Jednoty vážili zápasu Martina Luthera o společnou věc, svědčí množství jeho spisů přeložených do češtiny, ale také množství vlastních publikací, kterými představitelé Jednoty vstupovali do vzájemných rozhovorů s Lutherem. Posléze je jeden z nejvýznamnějších představitelů Jednoty Jan Augusta zhodnotil slovy: *„Luther jest křesťan, od bludův antikristových k čisté pravdě evangelické Kristem Pánem obrácený jako i já, služebník a kazatel cirkve jako i já. Ano, nad mne vyšší, dokonalejší, prospěšnější bojovník za cirkvev Kristovu udatný etc. Nadto s nímž sem spolu i s tovaryši svými v dobrou známost, milost, přízeň i v křesťanské sjednocenie a v svornost všel.“*²⁹

²⁷ Ferdinand HREJSA: *Česká reformace*, Josef R. Vilímek-Praha 1919, str. 32.

²⁸ Ferdinand HREJSA: *Česká reformace*, Josef R. Vilímek-Praha 1919, str. 45.

²⁹ Martin LUTHER: *O klíčích Kristových, O církvi svaté*, V překladu Jednoty bratrské 1539(překlad a edice Jan Augusta), ed. Ota Halama, Lutherova společnost-Praha 2005, str. 18.

Tento vývoj přilákal do reformujícího se Saska množství českých studentů, kteří pro své vzdělání vyhledávali hlavně univerzitu ve Wittemberku, na níž Martin Luther (1483-1546) až do své smrti působil. Již v roce 1520 se zde zapsalo 8 studentů z Čech a Moravy a s dalšími roky jejich počet narůstal.³⁰ V roce 1540 jich bylo již 18. V celkovém počtu se jedná o téměř tisíc jmen, z nichž některá nacházíme později v různých politických nebo náboženských souvislostech, zvláště ve spojení se vznikem vlivné evangelické strany na Novém Městě pražském ke konci 16. století. Vedle Wittembergu směřovali však čeští studenti i na jiné reformované university. Geograficky nejdostupnějším a také co do počtu zapsaných českých studentů nejvýznamnějším bylo universitní město Lipsko.³¹

K důležitým souvislostem, kterým je třeba věnovat pozornost, patří i šíření hudebních materiálů tiskem i opisem a studium přijímacích podmínek, za kterých sociální a kulturní vývoj probíhal. Neobvykle velký počet bratrských tisků – včetně tisků notovaných, kancionálových – po roce 1520 je důkazem intenzivního „česko-německého“ dialogu. Časté návštěvy Jana Lukáše, Jana Augusty, Michaela Weisse, Jana Roha a Jana Blahoslava ve Wittemberku jasně odkazují k této možnosti. Kancionály Jednoty bratrské tvoří kontext ke kancionálům německým, vzešlým ze společné dílny Martina Luthera a Johanna Waltera, a dokonce se zdá, že jejich hlavním smyslem bylo vytvořit českou protiváhu k luterství, stále více pronikajícimu do prostředí Jednoty.³²

³⁰ Srov. Ferdinand MENČÍK: *Studenti z Čech a Moravy ve Witemberku od roku 1502 až do roku 1602*, in: *Časopis Musea Království českého*, roč. LXXI., sv. 3, Praha 1897, str. 250-268.

³¹ Srov. J. V. ŠIMÁK: *Studenti z Čech, Moravy a Slezska na německých universitách v XVI.-XVII. Století*, in: *Časopis Musea Království českého*, roč. LXXX., sv. 1, Praha 1906, str. 118-123. Zde na straně 121 je poznámka o oblíbě university v Marburku studenty bratrské víry.

³² Jedná se zvláště o tyto kancionály: 1519 Litomyšl, ed. Jan Lukáš; 1531 Mladá Boleslav, ed. Jan Augusta; 1531 Mladá Boleslav, ed. Michael Weisse (německý překlad českého kancionálu); 1541 Praha, ed. Jan Roh; 1542 Litomyšl, ed. Jan Roh; 1544 Norimberk, ed. Jan Roh (německý překlad českého kancionálu 1541); 1554 Královec, ed. Alexander Aujezdský (polský překlad českého kancionálu 1541); 1561 Šamotuly, ed. Jan Blahoslav; Ivančice 1564, ed. Jan Blahoslav; etc... Tyto kancionály s obsahem mnoha stovek písní (například Rohův z roku 1541 obsahoval 482 písní, Šamotulský z roku 1561 dokonce 735 písní) infiltrovaly do sebe přitom jen nepatrný zlomek z Lutherovy německé produkce, nepřesahující dvě desítky písní.³² K tomu můžeme připočítat Čtyři knihy o hudbě Václava Philomathe, jež pětikrát vyšly tiskem, a to v letech 1512, 1518, 1523, 1534 a 1543;³² a také odbornou hudební příručku Jana Blahoslava: *Musica to jest Knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající*, z roku 1558.

Dostáváme se tak do nitra procesu, jenž sice probíhal mimo vlastní hudební aktivity, ale v němž hudba nejlépe odrážela náboženský život obce a společnosti,³³ nepočítáme-li hudbu dvorskou. Nikoli nadarmo vydal v roce 1570 bratrský sněm dekret *O muzice*, v němž formuloval dobové chápání hudby těmito slovy: „Což se muziky dotýče, poněvadž středného užívání jí, kdežby nebyla ku překážce ale ku pomoci pobožnosti...“. Odsoudil v něm i zneužívání hudby k radovánkám spojeným s opilstvím, a tím se značně přiblížil chápání hudby Martinem Lutherem.

„Že pak nyní to, což bylo proti papeži a církvi jeho skrze mistra Jana Husa, apoštola českého a mučedlníka Kristova, započato, již hojněji se rozmáhá skrze někdejší nepřátely téhož mistra i následovníkův jeho, jmenovitě Němce, jako doktora Martina Luthera a jiné.“³⁴ Tato slova Jana Augusty, nejvyššího představitele Jednoty bratrské v polovině 16. století a autora více než 140 písní v bratrských kancionálech, o renesanci Husových myšlenek prostřednictvím německé reformace jako by předznamenala druhou polovinu století, včetně období přítomnosti Rudolfa II. na císařském dvoře v Praze. Pokud tedy chceme uvažovat nad problémy hudební kultury 16. století v Čechách, nevyhneme se vlivu německých luteránů, zvláště v období rudolfínském, v němž se Praha stala prostřednictvím německé protestantské šlechty, zastoupené na císařském dvoře v nejvyšších dvorských funkcích, přímo centrem luterství v Evropě. Jen zde mohly vyvrcholit snahy o prosazení náboženské svobody, kterou v sobě v roce 1609 zahrnul Majestát Rudolfa II., formulovaný a do vítězného konce dotažený společným úsilím Václava Budovce, jako představitele českých-, a Jáchyma Ondřeje Šlika, jako představitele německých luteránů. Josef Pekař tuto kooperaci formuloval slovy: „Vybojování Majestátu na svobodné vyznávání „české“ konfese bylo nejen triumfem české Jednoty bratrské, nejen ziskem českých, ale i okázalým úspěchem německých luteránů v zemi.“³⁵ Zdá se tedy, že v případě české stavovské opozice se skutečně jednalo o

³³ Provozování světských předloh, např. madrigalu nebo tanečních sbírek nemáme s výjimkou parodických mší v bratrském a luteránském prostředí obcí doloženo.

³⁴ Jan AUGUSTA: *Předmluva toho, kterýž tuto knížku, z němčiny v češtinu přeloženú, impresorovi k tištění dal*, in: Martin LUTHER: *O klíčích Kristových, O církvi svaté*, V překladu Jednoty bratrské 1539 (překlad a edice Jan Augusta), ed. Ota Halama, Lutherova společnost-Praha 2005, str. 22.

³⁵ Josef PEKAŘ: *Bílá Hora. Její příčiny a následky*, in: *Postavy a problémy českých dějin*, Praha 1990, str. 150.

luteránismus Augsburského vyznání jako politickou stranu, jež v té době působila jako jediná legální politická protiváha s celoevropským významem.

Majestát o náboženské svobodě 1609³⁶

27. června 1611 byl položen základní kámen k luteránskému kostelu sv. Salvatora na Starém Městě pražském. K tomu účelu zkomponoval Martin Krumboltz oslavné moteto.³⁷

Chrámový zpěv v Praze a v zemích Koruny české

Kancionály:

1519 Litomyšl, ed. Jan Lukáš;

1531 Mladá Boleslav, ed. Jan Augusta;

1531 Mladá Boleslav, ed. Michael Weisse (německý překlad českého kancionálu);

1541 Praha, ed. Jan Roh;

1542 Litomyšl, ed. Jan Roh;

1544 Norimberk, ed. Jan Roh (německý překlad českého kancionálu 1541);

1554 Královec, ed. Alexander Aujezdský (polský překlad českého kancionálu 1541);

1561 Šamotuly, ed. Jan Blahoslav;

1564 Ivančice, ed. Jan Blahoslav; etc...

Rohův z roku 1541 obsahoval 482 písní, Šamotulský z roku 1561 dokonce 735 písní.

K tomu můžeme připočítat Čtyři knihy o hudbě Václava Philomathe, jež pětkrát vyšly tiskem, a to v létech 1512, 1518, 1523, 1534 a 1543;¹ a také odbornou hudební

³⁶ Srov. Josef ŠEBESTA: *Luteráni versus katolíci v sociálních a kulturních souvislostech rudolfínské Prahy*, in: Předneseno v rámci mezinárodní vědecké konference „Nové poznatky ke staré hudbě“ (Symposium ad honorem Jiří Šehal), konané 26. května 2006 v Brně. Sborník na internetu.

³⁷ Srov. Josef ŠEBESTA: *Martin Krumboltz a luteránská hudba v Praze roku 1611*, in: Opus Musicum, r. 35/2003, č. 3, str. 2-9.

Josef ŠEBESTA: *Lutherische Musik in Prag von Rudolfs Majestätsbrief bis zur Schlacht am Weißen Berg*, předneseno v rámci konference „7. Mitteldeutsche Heinrich Schütz – Tage“, 1.-2. října 2004 ve Weissenfelsu. In: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen, Ständige Konferenz mitteldeutsche Barockmusik*, Jahrbuch 2004, Ortus Musikverlag 2005, str. 207-218.

příručku Jana Blahoslava: *Musica to jest Knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající*, z roku 1558.

1607 Tobiáš Závorka Lipenský: *Pravidlo služebností církevních*.

Pražské tisky:

1579 Ondřej Chrysoponus Jevíčský: *Bicinia nova...*, Praha, Jiří Nigrin.

1580 Jacobus Gallus-Handl: *Selectiores quaedam missae. Pro ecclesia Dei non inutiles...Missarum VII. et VIII. vocum, liber I.*, Praha, Jiří Nigrin.

1592 Joannes Knefelius: *Novae melodiae, octo, septem, sex, et quinque harmonicis vocum, numeris distinctae, nec vocali solum, sed instrumentali partiter Musicae accommodatae.*, Praha, Jiří Nigrin.

1592 Tiburtio Massaino: *Liber primus cantionum ecclesiasticarum ut vulgo motecta vocant, quatuor vocum...*,

Praha, Jiří Nigrinus.

1596 Franz Sale: *Officiorum Missalium, quibus Introitus, Alleluia et Communiones de omnibus omnium sanctorum, per totum anni continentur, liber tertius et ultimus.*, Praha, Jiří Nigrin.

1609 Charles Luython: *Liber I. Missarum...*, Praha, Nicolaus Strauss.

1609 Nicolaus Zangius: *Magnificat anima mea dominum, secundi toni, a sex vocibus.*, Praha, Nicolaus Strauss.

1609 podepsal Rudolf II. Majestát o náboženské svobodě.

1611 položen základní kámen ke stavbě luteránského kostela sv. Salvátora na Starém Městě pražském.

Významná hudební centra: Praha, Hradec Králové, Chrudim, Klatovy, Ústí nad Labem, Litoměřice, Rokycany, Český Krumlov, Třeboň, Brno, Olomouc.

Jacobus Gallus-Handl (1550-1591) – Koslel sv. Jana na Zábradlí, Nové Město pražské.

Čeští skladatelé: Jiří Rychnovský (1540-1616), Jan Trojan Turnovský (1550?-1606?), Ondřej Chrysoponus Jevíčský.

České roráty: adventní zpěvy, které vzešly z reformační bohoslužby. Nejdůležitější prameny: Český graduál (1592-1604) z kůru chrámu sv. Ducha v Hradci Králové; Český rorátník (1585-1586) téže provenience; Benešovský kancionál (1574-1595).

Florentská camerata a vývoj hudebního myšlení na počátku 16. století po René

Descarta

Giovanni de'Bardi (1534-1612): *Discorso mandato de Gio(vanni) de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e 'l cantare bene*, 1578 (1763).³⁸ Věnováno Giuliovi Caccinimu.

Vincenzo Galilei (1520-1591): *Fronimo dialogo, [...]* (1568), *Dialogo di Vincentino Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna* (1581) Věnováno Giovannimu de'Bardi, *Dialogo di Vincentino Galilei [...]* (1589).

Giulio Caccini (1545-1618): (1545-1618): *Le Nuove musiche* (1602).

Girolamo Mei (1519-1594): *Della compositura delle parole e Trattato del verso toscano* (psáno po roce 1561, nepublikováno), *De modis musicis antiquorum* (1573).

³⁸ Bardiho spis vyšel jako součást publikace *De' trattati di musica di Gio(vanni) Battista Doni*.

Jacopo Peri (1561-1633): *Le musiche, sopra l' Euridice* (1601).

Emilio de' Cavalieri (1550-1602): *Rappresentatione di Amina, et di Corpo*

Nuovamenteposta in Musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar Cantando. (1600).

Cogito, ergo sum.

(René Descartes)

Dílo Reného Descarta zasahuje do mnoha oblastí lidského vědění, zejména se však Descartes věnoval matematice a filosofii.³⁹ Jeho první práce začínají vznikat již během vojenského života (*Compendium musicæ* – 1618, první náčrtky *Regulæ ad directionem ingenii* - 1619 a *Discours de la méthode*). Počátkem třicátých let vznikají *Le Monde* a *Le Traité de l'homme*. Pod dojmem církevního odsouzení učení Galilea Galileiho (1633) však Descartes odmítá traktát *Le Monde* publikovat.⁴⁰ Roku 1637 vychází v Leidenu *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*⁴¹, společně s trojicí přírodovědeckých studií *La Dioptrique*, *Les Météores* a *La Géométrie*. O čtyři roky později vycházejí tiskem v Paříži *Meditationes de prima Philosophia*, jež vzbudily prudkou polemickou reakci. Roku 1643 se v Nizozemí Descartes seznamuje s princeznou Alžbětou Falckou (1618 – 1680), s níž pak udržuje písemný kontakt⁴² a rovněž jí věnuje svou práci *Principia Philosophiae* (Amsterdam 1644) a na jejíž popud píše traktát *Les Passions de l'âme* (Amsterdam 1649)⁴³, poslední dílo vytištěné za jeho života. Descartovi je někdy připisováno rovněž autorství textu k baletu *La Naissance de la Paix*, jež vznikl na objednávku švédské královny Kristiny. René Descartes udržoval čilou korespondenci s mnoha významnými osobnostmi své doby, např. s Marine Mersennem (1588 – 1648), Constantijnem Huygensem (1596 – 1687) a dalšími.

³⁹ V této části scriptoria jsem použil esej Jana Bati: *Hudba v díle Reného Descarta (1596-1650)*

⁴⁰ Viz MGG, *Personenteil*, sv. 5, Kassel 2001, sl. 859

⁴¹ česky Rozprava o metodě, Praha 1946, 1992²

⁴² česky Horák, P. (ed.): *René Descartes. Dopisy Alžbětě Falcké*, Brno 1997

⁴³ česky Švec, O. (ed.): *René Descartes. Vášně duše*, Praha 2002

Součástí Descartova odkazu je i spisek *Compendium musicæ* z roku 1618, v podstatě jeho první dílo. Práce vznikla pro Descartova přítele, holandského matematika Isaaca Beeckmanna (1588 – 1637), s nímž se filozof seznámil ve vojsku prince Mořice Nassavského (1567 - 1625) během pobytu v nizozemském přístavním městě Breda. S Isaacem Beeckmannem ho spojoval především zájem o matematiku, což se zcela jasně projevuje i na zmíněné Descartově prvotině. *Compendium musicæ*, jako spisek určený soukromé osobě, nebylo původně určeno k tisku, avšak kolovalo mezi Descartovými současníky v opise.⁴⁴ *Compendium musicæ* v tištěné podobě spatřilo světlo světa až po filozofově smrti - roku 1650 v Utrechtu. O jeho dobové oblibě svědčí další vydání nejen v latině (Amsterdam 1656, 1683; Frankfurt 1695), ale i v překladech (anglicky Londýn 1653; francouzsky Paříž 1668).

Traktát *Compendium musicæ* Reného Descarta vznikl v době velké hudebně slohové přeměny, v níž – společně s dalšími prvky renesanční (resp. manýristické) kultury – dohasínal ideál tzv. nizozemské vokální polyfonie a nastupovala nová éra barokní. S převratnou slohovou změnou kolem roku 1600 přicházelo i odlišné estetické vnímání světa, spojené především se zrodem zcela nového žánru – opery. Spory o povaze nové a staré hudby, vedené zejména v Itálii (například činnost tzv. Florentské cameraty, zejména pak Vincenza Galileiho (c1520 – 1591), dále Claudia Monteverdiho (1567 – 1643), Giovanni Maria Artusiho (c1540 – 1613) a dalších), napovídají o existujícím vědomí střetu starého a nového řádu, jež měl posléze dalekosáhlé následky, zejména ve vzniku zcela nových hudebně estetických základů, v nichž se předcházející hudební myšlení propadlo do hlubin hieroglyfického zapomění. Zejména polemika mezi Monteverdim a Artusim posléze vyústila v Monteverdiho páté knize madrigalů (1605) – jasným uměleckým impulsem nového hudebního řádu.⁴⁵

Doba vzniku traktátu představuje bod zlomu po kontinuální tradici: vedle sebe totiž koexistují jak dvě různá hudební myšlení (pozdně renesanční či – chceme-li

⁴⁴ Branberger, J.: René Descartes, filosof hudby. Příspěvek k dějinám hudební estetiky, Praha 1933, str. 6

⁴⁵ Viz Einstein, A.: The Italian Madrigal, sv. 2, Princeton 1973, str. 850n.

– manýristické), tak i několik odlišných teoretických modelů uvažování o hudbě. Rád bych zde poukázal na tři exemplární příklady vzniklé (poněkud obrazně řečeno) takřka ve stejný okamžik: 1. monumentální třísvazková syntéza renesanční hudební teorie a praxe s názvem *Syntagma musicum* německého skladatele a hudebního teoretika Michaela Praetoria (1571 – 1621) (Wolfenbüttel 1614 – 1618), 2. neméně zajímavá práce astronoma Johanna Keplera (1571 – 1630) *Harmonices mundi libri V* (Linz 1619) a konečně 3. Descartovo *Compendium musicæ*. Tyto tři práce představují výmluvný vzorek intelektuálního (nebo lépe řečeno hudebního) prostředí těsně před začátkem třicetileté války. Ačkoli Praetorius i Kepler jsou autoři téměř přesně o generaci starší než Descartes a – striktně vzato – náležejí k protestantské náboženské tradici, přece jen nám to nezabrání posoudit právě tato tři díla. Praetoriova *Syntagma musicum* asi nejlépe odpovídá představě skutečné sumy hudebního vědění – věnuje pozornost jak soudobé teorii, tak praxi (pro nás neocenitelné encyklopedické zpracování problematiky renesančního hudebního instrumentáře s připojenými vyobrazeními a popisy). Praetorius jako zkušený hudebník, skladatel a teoretik podal čtenáři vyčerpávající penzum znalostí doby. Jeho práce je skutečně posledním choeuf d'oeuvre renesančního universalismu promítnutého v hudbě. Naopak Keplerův spis má poněkud odlišnější charakter, už tím, že Kepler, ač byl hudebně vzdělán tak, jak bylo v dobovém kontextu zvykem, přece jen svými teoretickými vývody sledoval téma spíše filozofické – hledání univerzálního světového řádu – harmonie světa. Výjimečné dílo *Harmonices mundi libri V* je tedy spíše výrazem manýristického vidění světa, ovlivněného novoplatonismem a jinými (hermetickými a okultními) naukami⁴⁶, než skutečným hudebně teoretickým traktátem. Nicméně Kepler je Descartovi mnohem blíže, než by se zdálo – oba spojuje především snaha o matematické vidění světa založené na geometrii, hledání řádu a univerzální vědy (chápáno jako matematika). V tomto smyslu, domnívám se, připravil Kepler Descartovi cestu. *Compendium musicæ* Reného Descarta je ve srovnání s výše

⁴⁶ Viz Dykast, R.: Keplerovo novoplatonické zdůvodnění působivé síly tercí a sext, in: Sborník z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2002, Praha 2004 (v tisku)

zmíněnými takřka encyklopedickými traktáty skutečně pouze spisek. Má však zcela jasného adresáta a – co je podstatné – již v tomto raném díle lze vystopovat náznaky rodícího se Descartova filozofického systému.