

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Světská jednohlasá hudba v období gotiky ve výuce hudební výchovy
na základních školách

Profane Homophonic Music of the Gothic Period in Primary Education
at Primary Schools

Marie Pachnerová

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Hurníková, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B HV – NA

Rok odevzdání: 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „*Světská jednohlasá hudba v období gotiky ve výuce hudební výchovy na základních školách*“ vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 14. 4. 2016

.....

Marie Pachnerová, DiS

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří nějakým způsobem přispěli ke zrodu této bakalářské práce. V první řadě patří dík mé vedoucí práce – PhDr. Kateřině Hurníkové, Ph.D. – za cenné rady, informace a připomínky. Můj vděk však patří i mým nejbližším, Lence Pachnerové a Lukášovi Příbovi, kteří mě pozitivně motivovali a poskytli psychickou podporu.

ANOTACE

Bakalářská práce „*Světská jednohlasá hudba v období gotiky ve výuce hudební výchovy na základních školách*“ se zabývá problematikou šíření světské hudby ve středověku, ve snaze přiblížit tuto látku žákům na základních školách. Zahrnuje v sobě důležité informace o hlavních příčinách vzniku středověku a gotické světské hudby. Poukazuje na autory světské tvorby a klade důraz na využití hudebních středověkých nástrojů zejména v interpretaci světské středověké písně. Praktické využití těchto poznatků by mělo sloužit jako návod a předloha pro učitele v hodinách hudební výchovy na základních školách.

KLÍČOVÁ SLOVA

Umění gotiky, středověká hudba, potulní umělci, Carmina Burana, nástroje středověku, metody výuky středověké hudby na základních školách.

ANNOTATION

The aim of this bachelor thesis is to outline the issue of spreading secular music during the Middle Ages in order to provide students with a closer idea of this topic. The purpose of this is to implement the topic into music classes at the elementary level and provide students with an insight into this matter. It refers to authors of secular music and emphasizes the importance of medieval instruments particularly in the secular medieval song interpretation. The practical application of these pieces of knowledge should serve as a manual and a model for teachers of music at the elementary schools.

KEYWORDS

The Gothic art, medieval music, wandering artists, Carmina Burana, medieval musical instruments, teaching methods of medieval music at the elementary schools.

Obsah

Úvod.....	6
1 Současný stav bádání.....	8
2 Obecná charakteristika středověku.....	12
3 Rozdělení středověké hudby.....	15
4 Světská jednohlasá hudba.....	19
4. 1 Potulní vzdělanci, goliardi a žongléři.....	19
4. 2 Život a přínos trubadúrů.....	21
4. 3 Truvěři.....	26
4. 4 Minnesängři a hudba v německy mluvících zemích.....	29
4. 5 Rozvoj jednohlasé světské písně v dalších evropských zemích.....	33
5 Carmina Burana a její odkaz.....	35
6 Česká hudba období gotiky.....	39
7 Hudební nástroje středověku.....	43
7. 1 Drnkací a smyčcové nástroje.....	44
7. 2 Dechové nástroje.....	48
7. 3 Bicí nástroje.....	51
8 Praktické využití středověké hudby ve výuce hudební výchovy na základních školách. .	53
8. 1 Návrhy jednotlivých aktivit.....	53
8.2 Možnosti koncepcí vyučovacích hodin.....	67
8.3 Reflexe z výuky	73
Závěr.....	75
Použité informační zdroje.....	76
Seznam obrázků.....	78
Seznam příloh.....	1

Úvod

Podnětem k napsání této bakalářské práce s tematikou světské gotické hudby byl především fakt, že je umění zmíněného období často opomíjeno, ač se v něm skrývá mnoho zajímavých informací, které by mohly být vhodnou motivací ve výuce na základních školách. Existuje sice mnoho hudebních skupin, které se zaměřují na tvorbu období středověku, ale co se výuky týče, žáci se s touto etapou, bohatou na rozmanité hudební formy, nemají téměř možnost setkat – a pokud se tak děje, tak většinou jen okrajově.

Cílem bakalářské práce je proniknout do podstaty a specifik středověku, především pak v kontextu s vývojem světské jednohlasé hudby období gotiky. Hlavním záměrem je propojit tyto teoretické poznatky s praktickým využitím ve výuce, a tím docílit lepšího pochopení dané tematiky.

Obsáhlejší teoretická část práce je myšlena jako návod pro učitele hudební výchovy na základních školách. Kapitoly jsou koncipovány s ohledem na posloupnost vyučování – od historického hlediska vzniku středověku a charakteristiky hudby tohoto období, přes světskou tvorbu potulných umělců, až ke středověkým hudebním nástrojům, které sehrály významnou roli v doprovodu světských písní. Práce též odkazuje na skladatele současnosti či nedávné minulosti, kteří se ve své tvorbě nechali touto tematikou inspirovat.

Nemalý důraz je kladen na praktické využití těchto teoretických poznatků přímo ve výuce hudební výchovy na základní škole. Příslušná kapitola si klade za úkol seznámit žáky se zrodem světské jednohlasé hudby – jsou v ní obsaženy i různé typy a nápady, které je možné ve výuce použít a prohloubit tak zájem žáků o aktuální učivo.

Osobně se středověké hudbě věnuji prostřednictvím hry na fidulu v kapele *Quercus* (přiložené CD¹ je míněno též jako inspirace v hodinách hudební výchovy), tudíž je pro mne dané téma velice aktuální a jeho důkladnější poznávání jistě vnáší pozitivní

¹ CD je obsaženo v 1. verzi této bakalářské práce.

i do vlastní interpretace. Doufám však, že tato práce nerozšíří pouze můj pohled na věc, ale přinese zajímavé impulsy k obohacení hodin hudební výchovy.

1 Současný stav bádání

Periodizace středověku je velice problematická, jelikož se názory v odborných publikacích často liší. Tento fakt vychází primárně z toho, že neexistuje mnoho záznamů či památek, které by sloužily k přesnému určení etapy, ve které se nacházely. Proto jsou řady názorů a informací z velké části založeny na domněnkách a nedoložených zprávách. Protichůdné názory se často objevují zejména v dataci jednotlivých směrů, ale také např. v překladech a původu slov, kde si každý může jejich význam vyložit po svém (např. označení *goliard*²).

Historií středověké doby se zabývala řada teoretiků. Tato práce čerpala zejména z knihy *General history of Europe*³ (Evropa pozdního středověku) od britského historika Denise Haya (1915–1994). Autor se zde zabývá politickou situací ve středověku (13.–15. století) a přibližuje bouřlivou dobu provázenou mnohými nepokoji a válkami.

O myšlení a životě ve středověku pojednává dílo *Život ve středověku*⁴ spisovatele a historika Vlastimila Vondrušky. Cílem je zde seznámit čtenáře s životem českých středověkých občanů a přiblížit současnému člověku jejich každodenní problémy.

Tematikou myšlení a vnitřní mentalitou a kulturou středověkého člověka se také zabývá diplomová práce – *Český lidový středověk ve 13. století: imanentní rozměr středověkého člověka* od Karla Knotka.⁵

Středověká hudba se těší velkému zájmu badatelů. Jako příklad lze uvést Davida Munrowa (1943–1976), anglického muzikanta, který byl znám především pro svou vášeň ke staré hudbě a středověkým nástrojům. Z jeho tvorby vyšla mimo jiné publikace

² Termín goliard je vysvětlen na str. 19.

³ HAY, Denis. *Europe in the Fourteenth and Fifteenth and Centuries*. Vyšehrad 2010. ISBN 978-80-7021-986-7

⁴ VONDRUŠKA, Vlastimil. *Život ve středověku*. Albatros 2007. ISBN 978-80-00-01701-3

⁵ KNOTEK, Karel. *Český lidový středověk ve 13. století: imanentní rozměr středověkého člověka*. Praha: UK, Katedra teorie kultury, 1998. Vedoucí práce: Vladimír Borecký.

zaměřující se na tuto tematiku – *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*⁶ (Nástroje středověku a renesance), která je obohacena o CD s ukázkami skladeb a zvuků starých nástrojů.

Naopak snáze dostupná je kniha od amerického muzikologa Richarda Hallowella Hoppina (1913–1991) – *Medieval music*⁷ (Hudba středověku), která se pro mě stala důležitým zdrojem informací. Obsáhlá publikace v sobě zahrnuje historii již od počátku středověku až k renesanci a důkladně popisuje duchovní a světské formy, i slavné autory tohoto období a vede k pochopení života středověkého člověka.

Ucelený přehled, od prvotních znaků až po hudbu 20. století, představuje kniha s názvem *Dějiny hudby*⁸, od Jaroslava Smolky a kolektivu. Nalezneme zde přehledně zpracovanou kapitolu, týkající se středověké hudby a jejího šíření, včetně tvorby v českých zemích a na Slovensku.

Souhrn hudebních dějin, obohacený o názorné notové příklady, představuje publikace od německého muzikologa Ulricha Michelse – *Dtv Atlas Musik* (Encyklopedický atlas hudby). Kniha je členěna na dvě části – systematickou a historickou a uvádí čtenáře do vědního oboru hudby.⁹

Ze slovenských autorů je třeba zmínit spisovatelku Naďu Hrčkovou (1962) a její publikaci *Dejiny hudby I., Európsky stredovek*.¹⁰ Tato kniha obsahuje průřez středověkou hudbou a díky své přehlednosti může posloužit i těm, kteří se s touto tematikou doposud neseťkali. Součástí knihy je příloha ve formě CD s hudebními ukázkami od gregoriánského chorálu až po středověký vícehlas.

⁶ MUNROW, David. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press; Oversize edition 1976. ISBN 978-0193213210

⁷ HOPPIN, Hallowell, Richard. *Medieval music*. Slovak edition 2007. ISBN 978-80-88884-87-3

⁸ SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525

⁹ MICHELS, Ulrich. *Dtv Atlas Musik*. Nakladatelství lidové noviny 2000. ISBN 80-7106-238-3

¹⁰ HRČKOVÁ, Naďa. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8

Problematice středověkých nástrojů se ve své knize *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*¹¹ (Encyklopedie hudebních nástrojů) věnují němečtí autoři Bert Oling a Heinz Wallisch. Publikace zaznamenává historický vývoj nástrojů již od doby pravěku a obsahuje důležité informace pro všechny, kteří v této oblasti chtějí získat hlubší znalosti.

Podobný souhrn, který se však nástrojům středověku věnuje jen okrajově, byl napsán českým autorem Bohuslavem Čížkem. Fotografický atlas *Hudební nástroje*¹² je však pro toto téma přínosný zejména pro svoji první kapitolu – *Hudební nástroje v pohledu staletí*, kde autor srozumitelně popisuje vývoj nejstarších nástrojů. Text je názorně doplněn obrázky dobových instrumentů.

Pro tuto práci se však významnou předlohou staly i publikace (zpěvníky či sbírky básní), obsahující české překlady písní, jež byly ve středověké době napsány a interpretovány. První takovouto publikací je sbírka německé dvorské lyriky 12.–14. století – *Hle, již v mém srdci vstává den*¹³, kterou do češtiny přeložila Sylvie Stanovská. Kniha představuje tvorbu minnesängřů, znázorňující milostný cit rytíře k vyvolené dámě. V publikaci se setkáváme s druhy německého „minnesang“ a s díly jeho hlavních představitelů.

S tvorbou středověkou světskou i duchovní nás seznamuje kniha (zpěvník) – *Gloria i gaudium*¹⁴ s podtitulem „česká písnička mezi kostelem a hospodou“ od Přemysla Ruta. Publikace představuje průřez českou duchovní a světskou hudbou, od nejstarších písní až k tvorbě renesanční a barokní. Kniha je názorně koncipovaná – nalezneme zde nápěvy (v pozdějších obdobích i harmonické značky), což napomáhá čtenáři k lepší představě o skladbách zde obsažených.

¹¹ OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4

¹² ČÍŽEK, Bohuslav. *Hudební nástroje*. Praha 2008. ISBN 978-80-86858-75-3

¹³ STANOVSKÁ, Sylvie. *Hle, již v mém srdci vstává den*. Czech edition Praha 2009. ISBN 978-80-7438-002-0

¹⁴ RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8

Středověkou světskou píseň ve své knize – *Klavierimprovisation : Liedbegleitung von Choral bis zum Popsong*¹⁵ zmiňuje i německý autor Bernd Frank. Uvádí zde známé středověké autory (např. Walther von der Vogelweide) a jejich slavné písně spolu s melodickým zápisem.

Všechny zde uvedené publikace obsahují zásadní informace pro pochopení středověku i všech specifik, které toto období přineslo, a většina z nich tvoří důležitou předlohu, díky níž mohla vzniknout tato bakalářská práce.

¹⁵ FRANK, Bernd. *Klavierimprovisation : Liedbegleitung von Choral bis zum Popsong*. Mainz New York: Schott, 2007. ISBN 978-3795758257

2 Obecná charakteristika středověku

Pojmem *raný středověk* označujeme období přibližně od 5. do 11. století. Začátek středověku se nejčastěji datuje rokem 476 (pád římského imperia), kdy byl sesazen poslední západořímský císař Romulus Augustus. Tato událost se stala jednou z klíčových pro vznik středověké civilizace na evropském kontinentu, který tak přebral roli pomyslné vlády.

Na antických základech vznikla společnost, kde se jako hlavní náboženství prosadilo křesťanství. Rozvoj středověké ekonomiky a kultury byl ovlivněn islámským světem, ze kterého byly i přes náboženské rozdíly převzaty některé prvky z architektury a zemědělství, což ovšem nenarušilo růst křesťanské církve. Naopak, hlubší poznávání a studování islámu přispělo ke vzniku nového směru – renesanci, nejčastěji datované od konce 15. století¹⁶(r. 1492 – objevení Ameriky).

Na konci 5. století začaly postupně vznikat feudální státy. Tento nový systém se brzy rozšířil do všech zákoutí tehdejšího známého světa. Díky tomu zanikla tzv. antická otrokářská společnost a byl nastolen systém feudalismu. Rolníci obdělávali půdu, která patřila lenním pánům. Ti měli však pozemky většinou propůjčené od šlechtice nebo krále, kterému museli na oplátku přislíbit věrnost, poslušnost a službu v armádě v případě tažení či válek.

Rozdíly mezi urozenými lidmi a chudinou byly značné. O nuzném životě poddaných se dochovalo příliš málo zpráv, ovšem o životě šlechticů toho víme hodně z básní, literatury a písní. Tehdejší poměry však můžeme odvodit z historického kontextu. Obyvatelé byli neustále pod náporom daní. Museli odvádět desátky, čímž docházelo k jejich vykořisťování. Také často čelili nemocem, špatné hygieně a nuzným životním podmínkám. Na druhou stranu měl však tento stav i svá pozitiva – pomohl např. ke vzniku lékařství či lidového léčitelství. Rozšířila se též nová domácí řemesla, která se díky možnosti samovýroby stala ekonomičtější pro chudé rodiny.

¹⁶ HOPPIN, Hallowell Richard. *Medieval music*. Slovak edition - Bratislava 2007 Hudobné centrum. ISBN 978-80-88884-87-3, str. 422

Od 10. do přelomu 11. a 12. století¹⁷ se po Evropě rozšířila tzv. **románská kultura**.¹⁸ Ta se projevovala zejména v malířství, architektuře a sochařství. Rozvíjela se ale i umělecká řemesla. Středověk byl úzce spjat s církví, není tedy divu, že románská architektura se promítala hlavně do staveb kostelů, katedrál, rotund, bazilik a chrámů. Jaroslav Smolka ve své obsáhlé publikaci uvádí, že „románské umění zahrnuje dobu od upevnění křesťanství v centrálních evropských oblastech až asi do 11. století. Je to doba naprostého universalismu církve v duchovním světě člověka.“¹⁹

V období **vrcholného středověku** (cca od 12. do 14. století²⁰) měšťanstvo postupně pronikalo do rolí obchodníků, stavitelů a vlastníků, kteří představovali tehdejší elitu společnosti. Tu tvořily významné osoby, které měly hlavní slovo v rozhodování, zavedení pořádku či zákonů ve městě a též dohlížely na vybírání královských daní.

Na evropském kontinentu docházelo k častým bojům a válkám, což způsobovalo mnoho faktorů, např. morové rány, neshody mezi šlechtou atd. Proto byla papežem vyhlášena nejedna křížová výprava do Svaté země. Zde poprvé bojovali společně bok po boku dříve zneprátelení králové se snahou dobýt územní zisky a Jeruzalém, jenž byl ovládán arabskými chalífáty a který byl nejen pro křesťany důležitým duchovním místem. Zde ovšem křesťané nebyli příliš úspěšní a po nejistých vítězstvích papežové obrátili svou pozornost na bližší Španělsko, kde postupně dobývali dlouho ztracené državy Andalusie. Není tajemstvím, že křížové výpravy byly svolávány i proti nepřátelům církve či „znelíbencům“ papeže v evropských státech. Tímto jednáním si církve zapříčinila rozepře mezi světskou mocí králů.

Společenskou krizi, která nastala v období **pozdního středověku** (14.–15. století), způsobily postupný nárůst populace a ohrožení Evropy Osmanskou říší. Středověká kultura také poznala, že Evropa není jediný známý kontinent. Zvětšující se poptávka

¹⁷ GLENNOVÁ, Martina. *Románské umění*. 1. 5. 2009. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=96

¹⁸ Před románským slohem se uvádí ještě období prerománské, jež je datováno do 9. stol.

¹⁹ SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 21

²⁰ NĚMEC, Václav. Úvod do vrcholného a pozdního středověku. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/uvod-do-vrcholneho-stredoveku>

po docházejícím zlatě a stříbře, touha po neznámém, luxusním zboží, střelném prachu a snaha objevovat a ovládat nová místa nastartovala vlnu zámořských objevů. Na konci 14. století podnikají své první plavby zejména Španělé, Portugalci, Holanďané a Angličané.

V tomto období se začal hroutit typický systém společnosti. Vliv měšťanů stále rostl, ale naopak postavení rytířů a feudálů bylo zpochybňováno, a to zejména kvůli zastaralým zbraním a vojenským taktikám. Brzy přestaly být i hrady a pevnosti domovem šlechty. Urození se začali uchylovat do luxusnějších obydlí, kde žili ve větším blahobytu. Pro případ války se stavěly bašty. Ty byly odolnější proti střelným zbraním (zejména dělům), která měla čím dál tím větší popularitu.

Slohem, který výrazně ovlivnil umění středověku, byla **gotika**. Zrodila se ve Francii na přelomu 11. a 12. století a následně se rozšířila do ostatních zemí Evropy. Udává se, že gotické umění si udrželo vedoucí pozici až do poloviny 14. století, avšak v některých zemích přetrvalo i déle, což ve své publikaci zmiňuje Smolka: „*Pro hudební umění (a také pro veškerý český umělecký a vůbec kulturní vývoj) lze posunout hranice gotiky až do začátku 15. století.*“²¹

První fáze tohoto období vyrůstá z románského dogmatismu. Skutečnost, že církve měla hlavní postavení, se projevovala ve všech uměleckých odvětvích této doby. Důraz byl kladen na křesťanskou symboliku, což se promítalo např. do architektury. „*Novinkou je epochální stavitelský vynález, samonosná klenba chrámových lodí a oken, která symbolizuje ruce spjaté k modlitbě a směřující k nebi.*“²² Postupem času však můžeme spatřovat pozvolný odklon od striktně křesťanských pravidel a přiblížení se k umění světskému. Tato skutečnost je doložena v následující kapitole.

²¹ SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 22

²² SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 22

3 Rozdělení středověké hudby

Jak již bylo zmíněno, určit přesné členění středověku je z dnešního hlediska velice složité. Stejný problém se tak paralelně objevuje i v periodizaci středověké hudby, kde při identifikaci jednotlivých fází a charakteristice hudebních forem není úplně jasné a snadno rozlišitelné, jestli se skutečně jedná o umění románského či gotického slohu. Smolka uvádí, že „*tisíciletý vývoj středověké hudby nelze jednoznačně charakterizovat jako jednotný hudební sloh. V každém dílčím historickém údobí středověku i v každé společenské vrstvě existovaly vedle sebe hudební projevy stylově různé, lišící se dokonce i v základních předpokladech, v základním materiálu hudby.*“²³

Kvůli těmto nejasnostem se v práci objevuje časté označení *středověká hudba* namísto *hudba gotická*, která je zde centrem naší pozornosti. Jelikož však nejvýraznější fází středověku je právě období gotiky, je zřejmé, že právě zde vznikla většina nových hudebních útvarů, a to hlavně na poli světské hudby.

Období románského slohu bylo úzce spjato s duchovním životem. Hudba byla provozována především v církevních stavbách – kostelech, katedrálách a kláštorech, které byly vedeny učenými mnichy a kněžími. Duchovní patřili mezi nejvzdělanější osoby, jelikož ovládali čtení a psaní. Pod jejich vedením se postupně začaly zakládat klášterní školy, sloužící k výchově následovníků a umožňující vzdělání movitým osobám. Podmínkou pro výuku však byla znalost latinského jazyka, který se zde stal centrální řečí vzdělanosti.

Románské umění vzniklo na území Západořímské říše a od 10. do 12. století²⁴ se postupně rozšiřovalo dále do Evropy. Do českých zemí se dostalo až opožděně, největší rozmach se datuje od roku 1230 do roku 1250. Latinské slovo „*romanus*“ znamená v překladu „římský“, což naznačuje, že umění do jisté míry ovlivnila tato starověká civilizace, a to především v architektuře.

²³ SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 98

²⁴ GLENOVÁ, Martina. *Románské umění*. 1. 5. 2009. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smer_list.php?smer_id=96,

Hudba románského slohu měla nejvýraznější využití v liturgii, skládala se tedy převážně z tzv. hudby liturgické, určené pouze pro bohoslužebné účely. Stěžejní hudební formou tohoto období byl gregoriánský chorál – soubor jednohlasých zpěvů, v němž měl každý zpěv své pevné místo v liturgii.

Podobně oblíbená byla i latinská píseň s náboženským obsahem, která se řadila do hudby duchovní – mimoliturgické.²⁵ V západní Evropě však byly v oblibě i písně světské, a to především hrdinské zpěvy, které vyprávěly o udatných činech rytířů (viz kapitola č. 5).

Směr, který navázal na umění románské – gotika, se zrodil na území Francké říše a o jeho rozšíření do dalších míst Evropy se postaraly zejména křížové výpravy. Gotika se stala významným směrem, který si v umění udržel vedení přes dvě stě let, tedy od 12. do 14. století v Evropě. Do Čech se dostala později, v hudbě se projevila až kolem 15. století.

Za kolébkou gotiky lze považovat **období Notre Dame** jako označení pro hudbu, jež se provozovala během liturgie ve stejnojmenné a v této době doposud nedokončené katedrále Notre Dame v Paříži na přelomu 12. a 13. století. Tato doba se stala důležitým mezníkem ve vývoji vícehlasu. Jak doplňuje Hrčková, „rozvoj vícehlasu se zpočátku uskutečňuje ještě pod patronátem církve a dějištěm jsou velké katedrály v městech. Největším hudebním střediskem v 12. a 13. století byla katedrála Notre Dame v Paříži.“²⁶ Důležitými umělci, kteří se zde stali hlavními skladateli a následně kapelníky, byli Leoninus a Perotinus.²⁷

²⁵ Duchovní hudba mimoliturgická není určena pro bohoslužbu, i když do ní někdy proniká. Texty písní jsou však směřovány též k Bohu, často ve formě modliteb či oslavných chvalozpěvů. Tato forma nemá nic společného s hudbou světskou.

²⁶ HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 89

²⁷ Leoninus a Perotinus jsou považováni za tvůrce slavné hudební památky – *Magnus liber organi*, která obsahuje nemalé množství polyfonních skladeb.

Éra gotiky je dále rozdělena do třech fází:

Ars antiqua (tzv. „staré“ umění) se užívalo cca do r. 1320, především v Paříži²⁸, a mnohé znaky převzalo z hudby románské. Společným rysem se stala hudba čistě duchovního charakteru, což vyplývalo z tvrzení, že hudba je služebníkem církve. Hrčková vysvětluje, že „dobrá je jen taková hudba, která bez zdůrazňování vlastních půvabů otevírá mysl křesťanskému učení a připravuje duši k posvátným myšlenkám.“²⁹

Ars nova (tzv. „novější“ umění) se datuje cca od r. 1320 do r. 1430.³⁰ Jedná se o období, kde již nehraje hlavní roli pouze hudba duchovní, ale do popředí se začínají dostávat i hudební myšlenky světského charakteru. Mezi nové formy, které vznikly v tomto duchu, patřila např. italská *caccia* – útvar založený nejčastěji na dvojhlasém kánonu, vyznačující se zhudebněním loveckých scén a lidových výjevů. Ve Francii se těšila své oblibě tzv. *balatta* – lidová píseň tanečního charakteru. Typickou formou pro období ars nova byl také *madrigal*, vícehlasá skladba s převážně světskou náplní, s milostnými, pastorálními, satirickými či poučnými texty.

Období pozdního středověku – **ars subtilior** (tzv. „zjemnělé“ umění) bylo poslední fází vrcholné gotiky³¹, které mělo svůj začátek v době, kdy zemřel Guillaume de Machaut (cca r. 1377) a končí r. 1420.³²

Rozvoj světské hudby nabýval na významu ještě znatelněji než v předchozím období ars nova. Hudebními centry se zde staly královské dvory, šlechtická sídla a hrady, v jejichž prostorách se toto umění pěstovalo a sloužilo především k zábavě. Do popředí se též dostala instrumentální hudba, která souvisela s rozšířením hudebních nástrojů,

²⁸ HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 99

²⁹ HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 48

³⁰ Josef Smolka uvádí dataci ars novy od r. 1320 – 1380.

³¹ Styl „ars subtilior“ vznikl ve Francii a následně se rozšířil i do zemí severní Itálie.

³² McCOB, Todd, M. *Ars subtilior*. 22. 10. 1998. Dostupné z: <http://www.medieval.org/music/ccc/aaaa981022.html>. N. Hrčková však uvádí vznik tohoto stylu později, od r. 1400.

jejichž původ sahá až do Orientu. Oblíbenou formou byly tance, např. *saltarello* (viz příloha č. 1) či *estampida*. V tomto období se prováděly též různé experimenty, které spočívaly např. v obměně rytmu, jež byly velmi komplikované.

Tato stručná periodizace by měla posloužit jako výchozí bod dané problematiky, jelikož je důležité mít povědomí o středověké hudbě jako celku, než se zaměříme čistě na oblast světskou. Mnohé formy, které se objevují v duchovní hudbě, se totiž následně zesvětšťují, čímž vzniká určité propojení mezi těmito protikladnými stranami.

4 Světská jednohlasá hudba

Jelikož byly latinské písně v době středověku psány anonymně, je těžké říci, kdo přesně je tvořil a interpretoval. Víme však, že existovaly skupiny umělců, kteří si svým talentem vydělávali na živobytí tím, že přispívali k pobavení měšťanstva a šlechty či předváděli svůj rozličný um na panovnických dvorech. Domníváme se, že mezi těmito skupinami se pohybovali i autoři mnoha světských písní, kteří do jisté míry přispěli k rozvoji hudebního života v tomto období.

4. 1 Potulní vzdělanci, goliardi a žongléři

První skupině umělců se říkalo *potulní vzdělanci*. Dlouhou dobu bylo toto označení shodné s termínem *goliardi*, avšak dnes víme, že byl mezi tímto pojmenováním značný rozdíl. Potulní vzdělanci (potulní duchovní) si zvolili nezávislý a tulácký život místo církevního světa. Jednou z příčin mohl být neúspěch při snaze získat stálé místo jako duchovní nebo zkrátka preferovali volnost a svobodu před řádem a kázní. Dalo by se říci, že byli autory na „volné noze“, kteří prodávali svůj talent mecenášům za účelem vlastní obživy. Paradoxem je, že navzdory svému mnohdy nevhodnému chování se tito umělci těšili určitým privilegiím a ochraně církve.

Oproti tomu *goliardi* byli doslova odpadlíci od církve, většinou bývalí mniši. Existuje hned několik vysvětlení jejich pojmenování. Např. R. H. Hoppin píše, že název goliard je odvozen od slov „*gula*“ (krk) a „*Golias*“ (mýtický vůdce Goliáš). Z tohoto tvrzení vyplývá, že měli pověst „nenažranců“, avšak z knihy od Nadi Hřčkové se dozvídáme, že své pojmenování si získali spíše díky biskupovi Goliardovi, který se stal jejich patronem. Tématika tvorby goliardů se zaměřovala hlavně na oslavu krčmové zábavy – zejména vína, dobrého jídla, hazardních her či milostných dobrodružství. Tu a tam se však jejich písně zabíraly i tematikou duchovní – např. uctívání Svaté Trojice. Mimo to se ale také zajímali o dění v křižáckých výpravách a často ve svých písních protestovali proti jejich výsledkům. Věnovali se též satirě, např. finančním problémům ve státě. Je zřejmé, že goliardi byli tvůrci mnoha písní, ale bohužel se nám

z nich dochovala jen malá část, jak uvádí Hrčková, „*dochoval se jen pouhý zlomek hudby k těmto písňím, a to v neumatické notaci. Proto jsou přepisy těchto písni do moderních edic velmi problematické, a to i přes to, že se některé dochovaly i v jiných mladších pramenech a v přesnější notaci.*“³³

Světlem se v této době potulovalo mnoho umělců. Zvláštní skupinu tvořili také tzv. **vaganti** (vagare – toulat se). Takto byli označováni převážně studenti, kteří neměli pevné bydliště, ale cestovali z místa na místo za účelem své obživy. Náplň jejich práce spočívala v reprodukci svých dovedností na slavnostech (převážně muzicírování např. na svatbách) nebo v předávání svých poznatků, získaných v době studií. Písňe, které vaganti skládali, měly často milostnou či pijáckou atmosféru. Část z jejich tvorby je zaznamenána ve dvou sbírkách – *Cambridgeské* a *Beuronské básně*, které známe pod názvem *Carmina Burana* (viz kapitola č. 6).

Jako poslední skupinu je třeba zmínit nejnižší postavené umělce ve společnosti – **žongléry**. Byli to tzv. „všeumělci“, kteří se snažili zaujmout obecenstvo svými mnohostrannými dovednostmi – tancem, hraním na hudební nástroje, vypravováním příběhů, akrobatikou či krocením divoké zvěře. Své řemeslo nejčastěji provozovali na tržištích, ti nejúspěšnější z nich pak působili na dvorech panovníků a mecenášů. I když žongléři neměli většinou žádné vzdělání, právě díky nim a jejich stylu tuláckého života se mohla světská píseň v této době šířit nejlépe – nikdo jiný neměl větší dar oslovit obyvatele všech věkových kategorií, ať už nízkého či vysokého původu.

V 11. a 12. stol. se žonglérům začalo říkat **minstrelové** či **menestrelové**³⁴(poddaní). Toto označení se dle N. Hrčkové začalo užívat v době, kdy se do popředí dostaly feudální principy. Tito umělci byli tedy ve službách feudála a starali se o jeho pobavení.

³³ HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 61

³⁴ Existovalo více pojmenování těchto umělců – např. „žakér“, „jokulátor“ či „žertér“, všechna však byla podobného významu.

4. 2 Život a přínos trubadúrů

V předešlé kapitole jsme uvedli, jak a kým se začala světská píseň šířit. Nyní je zapotřebí seznámit se s ještě významnějšími tvůrci středověké hudby. Na rozdíl od potulných vzdělců, goliardů a žonglérů máme z dob vrcholného středověku (od 11./12. stol.) důkazy, že tehdejší tvorba již upouštěla od své anonymity. Známe už tak autory slavných písní, zhudebněných básní či melodií, které dnes slouží jako předloha i pro současné umělce.

Slovo „trubadúr“ dle R. H. Hoppina pochází z provensálského slova „*trobar*“, což v překladu znamená „*najít*“ nebo „*veršovat*“. Významy tohoto označení se však liší. Např. N. Hrková se spíše drží překladu slova jako *vynálezce, objevitel*, jenž je shodný i pro označení truvéřů. Domovem trubadúrů byla Francie. Tato země se stala díky příhodným podmínkám kolébkou písně v národním jazyce

Bohatství, prosperita a pozůstatky latinské kultury významně přispěly k dalšímu formování světské hudby. Největší působiště trubadúrů se vyskytovalo v západní části jižní Francie. Zde působili na šlechtických dvorech v oblasti Poitiers, Limoges či Toulouse, a vytvořili tak osobitý poetický styl, který se ujal všude tam, kde se hovořilo provensálsky. Brzy se tento způsob tvorby začal rozšiřovat i prostřednictvím dalších jazyků, protože ve Francii byly používány ještě tzv. „*langue d'oc*“ a „*langue d'oïl*“. První z nich, tedy „*langue d'oc*“, byl příznačný pro kraj jižní Francie, kdežto na severu se praktikoval „*langue d'oïl*“. Zejména v 2. pol. 12. století však začal být kult trubadúrské lyriky citelný i v krajích mimo jižní Francii.

Původ trubadúrů byl velice různorodý, většinou se jimi ale stávali aristokratičtí básníci. Ti skládali melodie, které však sami neinterpretovali – přednesy písní přenechávali žonglérům. Jelikož světskou hudbu měli v oblibě i na panovnických dvorech, je pochopitelné, že v řadách trubadúrů nalezneme i šlechtice. Ti se však většinou tomuto druhu umění věnovali jen na amatérské úrovni. Zajímavé je, že tematikou světské písně se zabývali i lidé sloužící Bohu, od kterých bychom spíše čekali duchovní zaměření – např. biskupové. Oproti tomu profesionální umělci (kteří často patřili

mezi nejlepší) měli nízký původ, ale svým talentem si postupně vydobyli vstup do aristokratické společnosti.

Jak už bylo řečeno, hudba této doby již nebyla anonymní. Je proto třeba zmínit údajně prvního představitele trubadúrů, jímž byl Vilém IX., akvitánský vévoda, který žil právě zde, v západním kraji jižní Francie. Tuto domněnku doplňuje Hrčková: „*Prvním trubadúrem byl Vilém IX. z Akvitánie, ale zřejmě už předtím existoval nějaký projev trubadúrské kultury.*“³⁵

Vilém IX. byl synem Viléma VIII. (akvitánského vévody) a Hildegardy, dcery Roberta Burgundského. Po smrti otce převzal vládu nad Akvitánií a následně se oženil se svou první ženou – Ermergardou z Anjou. Tento sňatek však neměl dlouhého trvání. Po roce se se svou manželkou rozvedl a zanedlouho pojal za druhou choť bývalou aragonskou královnu – Filipu z Toulouse. Bohužel ani tentokrát se nejednalo o šťastné manželství, čemuž přispěly primárně vévodovy časté nevěry a milostné aféry. Nešťastná královna se kvůli nim uchýlila do kláštera, za jehož zdmi se snažila najít útěchu. Díky dalším výtržnostem nakonec církev Viléma exkomunikovala. Po sledu těchto nepříjemných událostí vyrazil Vilém na křížovou výpravu do Svaté země, kde málem přišel o život, ale jako zázrakem se mu nakonec podařilo přežít. Následně se účastnil reconquisty³⁶ Španělska a na sklonku života se vydal na pouť do Santiaga de Compostela³⁷, které se údajně stalo místem i jeho smrti.

Hlavním objektem v tvorbě Viléma Akvitánského byla žena, na kterou nejprve nahlížel jen jako na erotickou ikonu. Později však toto pojetí posunul na úroveň vyšší a začal ji připodobňovat k Panně Marii jako milovanou a uctívanou vládkyni. K tomu dokládá Hrčková: „*Žena přestává sehrávat úlohu erotického objektu a vhodného*

³⁵ HRČKOVÁ, Naďa. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 64

³⁶ Reconquistou se rozumí znovudobytí území Pyrenejského poloostrova katolíky, který obsadili v 8. Století maurští obyvatelé – arabové a muslimové.

³⁷ Pout', která se vykonává dodnes. Absolvují ji poutníci z celého světa, z náboženských důvodů, zejména pro obnovení své víry a je výrazem kajícínosti. Tato cesta má cíl ve španělském městě – Santiago de Compostella, u hrobu svatého Jakuba.

prostředníka majetku v manželství. Její pozice se upevňuje a lidská hodnota získává na ceně. Je to právě ona, kdo kultivuje citovou oblast.“³⁸

V souvislosti s křížovými výpravami lze zmínit ještě další autory trubadúrského kultu. Historické události této doby (konec 13. století) totiž z velké části přispěly k zániku těchto umělců. Ti, kteří přežili, působili především na španělských dvorech, nebo se uchýlili na Sicílii či do severní Itálie. Mezi významné trubadúry patřil např. Marcabru, věnující se především milostné tvorbě, Bertran de Born, Piere Cardenal, Bernart de Ventadorn, Gaucelm Faidit, či Guiraut Riquier, který strávil většinu svého života ve Španělsku. Bohužel o těchto autorech nevíme mnoho. Existují sice životopisy trubadúrů, ale jak je dnes známo, byly psány až po smrti těchto umělců, a tak je nemůžeme brát příliš směrodatně, jelikož byly do značné míry pozměněny.

Od 11. stol. se oblíbeným stylem trubadúrů stala tzv. **l'amour courtois**, neboli dvorská či kurtoázní lyrika, která vyjadřovala city rytíře ke své vyvolené paní. Jelikož ale byla rytířova milá vysoce postavena (často šlechtična, princezna či dokonce královna), byly jeho city zcela neopětované. To se ale nestalo zámkou k tomu, aby hrdina nebyl připraven kvůli své platonické lásce k zidealizované ženě (kterou ani většinou reálně neměl možnost spatřit) třeba i zemřít.

Co se týče uměleckých forem, častým básnickým útvarem byl tzv. **vers**. Tímto názvem se označovala de facto každá báseň určená ke zpěvu s převážně milostnou tematikou, která byla pro trubadúry charakteristická. Z této formy následně vznikl tzv. *canso*, *cansona*, ve francouzštině **chanson** (milostná píseň). Základní schéma této formy spočívalo ve variaci dvou textově i melodicky odlišných částí. První část, tzv. *pedi*, můžeme přirovnat ke sloce a druhou, tzv. *voltu*, k refrénu. Přesný průběh této formy však nemůžeme spolehlivě určit.

Protikladnými útvary ke canzoně se staly **lai (lejch)** a **descort**. Od předchozích forem se lišily především tím, že text i melodie byl ve verších stejný a objevoval se v párech, což napovídá vlivu lidového umění. Hrčková v této souvislosti uvádí, že: „*To poukazuje*

³⁸ HRČKOVÁ, Naďa. Dejiny hudby I. Európsky stredovek. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 67

*na pradávny lidový původ (opakování v eposu), což dokazuje i skutečnost, že to samé schéma má i sekvence a taneční estampida.*³⁹

Názvy byly zřejmě keltského původu a do Francie přišly kolem 12. století. Vznik těchto hudebních forem je připisován trubadúrům, avšak dodnes nevíme, v čem tkví rozdíl v jejich pojmenování. Asi nejslavnější dochovaný descort, od autora Raimbauta de Vaqueiras, byl napsán hned pěti různými jazyky (provensálštinou, italštinou, francouzštinou, portugalštinou a gaskonštinou). Bohužel těchto forem se dochovalo velice málo. Existují sice básně z tohoto období, ale k většině z nich chybí melodie. Známé jsou pouze dva lais a dva descorty, které jsou po obou stránkách kompletní.

Další, pravděpodobně méně významnou formou trubadúrské písně, byl tzv. *sirventes*. Jeho překlad – „píseň služby“ nám dle Hoppina napovídá, že přebírá jisté zákonitosti, a to básnickou formu a dokonce již i melodii existujícího cansa (chansonu) – ovšem ne ve stejné struktuře. Tento druh písně se věnoval spíše satíře, jak už literární, osobní či morální, kde se často vyskytovaly narážky na politickou situaci a vybízelo se k uskutečňování křížáckých výprav. Mohl se však také zabírat lidskými nedokonalostmi, například tělesnými vadami.

Významné písně výše zmíněných hudebních forem psal např. již uvedený autor – Pier Cardenal, který čerpal hlavně z tematiky křížových výprav. Jeho tvorba kritizuje zejména představitele duchovenstva a inkvizici jakožto příčinu tohoto neštěstí.

Třetí forma, tzv. *pastorela* se stala oblíbeným básnickým útvarem. V tomto období se těšila velikému ohlasu a stala se předlohou mnohých písní. Ústřední postavou byl rytíř, který se při své cestě po krajině setkává s pastýřkou či venkovankou a snaží se jí zamotat hlavu neslušnými návrhy. Po nějaké době přemlouvání a odolávání mu ale dívka přeci jen většinou nakonec podlehne.

Alba (píseň úsvitu) má opět milostnou tematiku, v tomto případě ale s tragičtějším charakterem. Pojednává totiž o lásce dvou milenců, kteří jsou střeženi najatými

³⁹ HRČKOVÁ, Naďa. Dejiny hudby I. Európsky stredovek. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 69

strážnými, a vyjadřuje jejich zoufalství z blížícího se odloučení. Co se týče formy této písně, každá strofa je zakončena refrémem, který ohlašuje očekávaný příchod nového dne.

Útvary tanečního charakteru, které měly nejbližší k lidové písni, se nazývaly *balatta* a *dansa*. Jediný zřetelný rozdíl mezi nimi byl ve formě. U dansy se vyskytovaly refrény jen ojediněle, a to na začátku či na konci skladby, kdežto u balatty měly své místo i uvnitř strofy. Uvedené typy (zejm. tedy balatty) byly taneční písně hrávané na slavnostech, které se konaly na počest příchodu jara a byly spojeny s radostí ze života a bezstarostností. Jelikož je máj časem lásky, má balatta milostnou tematiku a je psána nejčastěji pro vyvolenou dámu. Tomuto druhu písně se věnovala řada umělců. Jeden z nejvýznamnějších – Raimbaut de Vaqueiras se stal autorem melodie slavného instrumentálního tance, jenž byl pojmenován právě po již zmiňované slavnosti – **Calenda maya** (viz příloha č. 2). N. Hrčková o tomto útvaru uvádí, že „je to typický příklad vazby rytířské lyriky s taneční hudbou.“⁴⁰ Tato hudební myšlenka je dokonce považována za jednu z nejlepších melodií z dob trubadúrského umění. Ze života Raimbauta můžeme zmínit, že působil na různých panovnických dvorech, zejména na jihu Evropy, ale později zanechal psaní a zúčastnil se čtvrté křížové výpravy.

Trubadúři se snažili vyvarovat jednotvárnosti či monotónnosti svých skladeb, a proto je stále obohacovali novými prvky. Tento problém vznikl zejména u písní s milostnou tematikou, a tak ve svých básních stále pracovali na nových strofách, aby posluchače nenudili. Důležitá však nebyla jen forma, ale také velmi záleželo na samotném provedení a interpretaci. Aby byla hudba ještě zajímavější, využívali trubadúři k doprovodu svých písní hudební nástroje, a to zejména fiduly či malé harfy. Ty buďto skladbu uváděly předehrou, nebo jim patřil poslední úsek v díle, čili dohra. Pokud však chtěli umělci oživit i průběh písně, využívali hudebních nástrojů ke hře unisona současně s hlavní melodií zpěváka.

⁴⁰ HRČKOVÁ, Naďa. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 69

4. 3 Truvéři

Poněvadž jsme se již zmínili o průkopnících jednohlasé světské písně, je zapotřebí uvést další významné umělce, kteří navazovali na trubadúry, a měli tak s nimi mnoho společného. Truvéři se nechtěli nechat zastínit svými předchůdci, proto bylo jejich cílem nacházet nové myšlenky, kterými by obohatili hudbu tohoto období. Po křížových výpravách převzali úplné vedení nad dalším rozvojem světské hudby středověku a své následovníky oslovovali všude tam, kde se hovořilo severním jazykem *langue d'oïl*.

Truvéři se nacházeli na území severní Francie – v kraji, který se rozkládal od údolí Loiry na západ, do údolí Rhôny (místo pověstné výskytem sopek). K šíření jejich tvorby mimo jiné významně přispěly sňatky mezi šlechtou – primárně svazek Ludvíka VII. a Eleonóry Akvitánské, která byla vnučkou již zmiňovaného Viléma IX. a jež se stala hlavní mecenáškou trubadúrů. Spolu s Ludvíkem měla Eleonóra dvě dcery, Marii a Ellis. Ty se později staly markýzami z Champagne a z Blois a na svých sídlech hostily řady umělců. Známymi básníky a truvéry byli například Conon de Béthune, Chrétien de Troyes či Gace Brulé.

Za nejlepšího truvéra všech dob byl však považován ***Thibaut*** – Mariin vnuk, působící na jejím dvoře. Po rozvodu s Ludvíkem se Eleonóra vdala podruhé, tentokrát za anglického krále a normandského vévodu – Jindřicha z Anjou. S ním vychovala syna a následníka trůnu – ***Richarda I. Lví srdce***, který měl (stejně jako jeho matka) velmi v oblibě světskou hudbu. Jelikož byl velmi nadaným muzikantem, stal se též autorem mnoha světských písní.

Ve srovnání s trubadúry preferovali truvéři spíše jednoduchost a v jejich tvorbě převažovaly písně lidového charakteru. Dalo by se však říci, že se na rozdíl od trubadúrů, kteří měli nejpočetnější skladby s milostnou tematikou, věnovali více písním o hrdinských činech. Charakteristickým rysem tak byly epické náměty vycházející často z dění křížových výprav.

Ve druhé polovině 13. století se truvéry často stávali měšťané, kteří zakládali bratrstva básníků a zpěváků. Ti pak organizovali mnohá shromáždění v čele s předsedou vysokého postavení (nejčastěji knížetem), který měl na starost posoudit, jaká píseň

byla nejvydařenější, a následně vyhlásit vítěze. Jelikož významným přínosem trubérů bylo umění skládat melodie, vzniklo jich během této doby mnoho a díky své snadnosti a zpěvnosti přispěly k rychlému šíření.

Významným působištěm trubérů bylo francouzské město Puy d'Arras. Zde se vyskytovala řada umělců jako např. Jehan Bretel (zvaný též kníže Puy d'Arras), který složil cca 40 písní. Dalším významným autorem byl *Adam de la Halle* (syn známého měšťana Henriho de la Halle) – tvůrce prvního světského dramatu ve francouzském jazyce *Jeu de Robin et Marion* (hra o Robinovi a Marii). Jako mladý studoval v cisterciáckém klášteře ve městě Vaucelles a věnoval se zde hned několika oborům – teologii, hudbě a gramatice. Bohužel školu údajně nedostudoval, jelikož měl jeho otec ve městě problémy, a musel tak spolu s ním toto místo opustit. Odcestovali tedy do francouzského Douai, kde se měl Adam uchýlit do kláštera, ale nakonec se tomuto rozhodnutí vzepřel a místo toho se oženil. Jméno jeho milé (Marie) se pak často vyskytovalo v autorových skladbách. Za svého života působil tento umělec na dvou významných dvorech, a to u Roberta II. z Artois a krále Karla I. z Anjou, u kterého vzniklo již výše zmíněné slavné dílo *Jeu de Robin et Marion*.

Jak jsme již nastínili na začátku této kapitoly, truběři navazovali na své předchůdce (trubadúry) a přebírali od nich hudební principy. Přejaté formy tvořily sice většinu jejich děl, avšak připojily se i myšlenky nové, se kterými během svého působení pracovali.

Za první významnou formu je považován tzv. *chanson de geste* (píseň o hrdinských činech). Nejznámější a zároveň nejstarší francouzská skladba napsána v této formě se nazývá *Píseň o Rolandovi*. Jako ústřední postava zde vystupuje Karel Veliký, první středověký římský císař. Tento druh chasonu je charakteristický velmi jednoduchými melodiemi, proto se opisovači neobtěžovali s jejich záznamem. Avšak po stránce básnické se naopak pyšnil svou značnou rozsáhlostí (mohl obsahovat 100 – 1000 veršů). Tyto oblíbené skladby byly často doprovázeny hudebními nástroji – zejména fidulami či harfami.

Dalším hudebním útvarem, psaným ve stylu narativní (hrdinské) písně, byl tzv. *chanson de toile*. Ten se stal v pořadí druhou nejstarší formou po již výše uvedeném *chansonu de geste*. Hlavní postavu ztvárňovala dívka, vykonávající běžnou činnost (nejčastěji šití či tkaní), při které si stěžovala buďto na své rodiče, bránící lásce mezi ní a jejím vyvoleným, nebo si mohla zoufat nad nepřítomností svého milého. Tento druh byl populární do začátku 13. století, poté zanikl.

Podobnou tematiku obsahovala ale i tzv. *píseň mal mariée* (špatně vdaná). Již z názvu plyne, že se zde jedná opět o stížnost či nespokojenost ženy se svým partnerem, a to kvůli jeho žárlivým scénám. Na rozdíl od *chansonu de toile* ale tento druh přetrval a těšil se velké oblibě po další století zejména ve francouzsky mluvících zemích. V souvislosti s formami vážných *chansonů* zde ještě okrajově zmíníme jeden druh, který se stal jejich protipólem. *Sottes chanson* (bláznivá píseň) se vysmívala milostným námětům těchto skladeb a autoři parodovali již vytvořené melodie neslušnými texty.

Rondeau, jakožto nová a podstatná forma trubérského umění tanečního charakteru, byla založena na střídání zpěvu celé skupiny a vedoucího tanečníka, přičemž refrény zpívali všichni přítomní. Sloky pak přednášel sólista – vedoucí tohoto uskupení. V době kolem 13. století měl tento útvar jen šest veršů a dva refrény, opakující se v průběhu a na konci skladby. Nejvýraznějším skladatelem této formy se stal Guillaume d'Amiens, z jehož dochovaných *rondeau* můžeme jmenovat například skladbu *De ma dame vient*.

Podle názvu stejnou formou trubadúrů i trubérů byla tzv. **ballade** (balada), ovšem co se týče konceptu, je nutné uvést odlišnosti, kterými se od sebe tyto dva útvary oddělovaly. Na trubérskou baladu totiž více působil *chanson d'amour* (milostná píseň), který zapříčinil, že úvodní refrén vymizel, zatímco u trubadúrů přetrval. Ve 14. století se pak stala takto pozměněná trubérská forma, tedy jedno-refrérová, nejběžnějším druhem světské písně. Z básnického hlediska bylo rozvržení skladby takovéto: Na začátku se první čtyři verše upravily do dvouřádkových párů, se střídavým rýmem

(abab). Zbytek strofy se obvykle skládal ze třech nebo čtyř veršů včetně refrénu, ve kterém nepřevažovalo žádné pevné schéma.

Oproti neustálené baladě vznikla díky trubérům další nová forma, která však měla svůj průběh pevně daný. *Virelai*, tanec pocházející zřejmě ze Španělska, v překladu znamenal „otočit ji“ a jeho charakteristickým rysem bylo rozdělení strof na tři části, z čehož první dvě byly zpívány na stejný nápěv, ale třetí se odlišovala tím, že přebírala melodii refrénu. Formovou strukturu tedy můžeme označit písmeny A b b a A. Velká písmena označovala refrény a malá sloky. U b úseků se často odlišovalo zakončení, pro větší pestrost skladby. Dalo by se říci, že forma virelai vycházela z ballade, avšak na rozdíl od ní si zachovala již zmíněný úvodní refrén.

Domníváme se, že trubéři měli práci s tímto opakujícím se úsekem ve skladbě velice v oblibě, dokonce vymysleli hudební formu, ve které se po každé strofě objevoval jiný refrén, převzatý z již vymyšlené, známé písně. Tyto zajímavé hudební útvary se nazývaly *chansons avec des refrains* (písně s refrény). Hlavní smysl skladeb tkvěl v tom, aby posluchači rozpoznali, odkud a z jakých písní se citáty v refrénech vzaly. Tímto ozvláštňením autoři zřejmě usilovali o podnět většího zájmu u obecnosti.

4. 4 Minnesängři a hudba v německy mluvících zemích

Hudba trubérů a trubadúrů se šířila značnou rychlostí i do krajů mimo Francii. V německy mluvících zemích se dle R. H. Hoppina projevila vlna tohoto umění nejvíce mezi lety 1160–1220. Z tohoto období máme zmínky o autorech, kteří psali v domácím (německém) jazyce – tzv. minnesängrech. Mezi autory, písíci v tomto uvedeném období, patřili např. Dietmar von Aist, Friedrich von Hausen či Rudolf von Feis.

Již v době, kdy toto území patřilo germánským kmenům, přednášeli své písně v němčině tzv. *bardi* a po nich *potulní zpěváci*. Co se týče společenského postavení, můžeme tyto dvě skupiny přirovnat k žonglérům, o kterých jsme se již zmiňovali v předešlé kapitole. I přes jejich nízký původ však byli tito chudí umělci nesmírně důležití v šíření germánských příběhů, lidových povídek či epických básní, které

se podobaly hrdinské formě chansonu de geste. Hudba této země se s oblibou pěstovala na panovnických dvorech. Jeden takový se nacházel v sídle u významného římského krále Fridricha Barbarossy, který se též podstatně zasloužil o to, aby se zde mohl francouzský vliv plně rozvinout, a to zejména tím, že pojal za svou manželku Beatrix Burgundskou. Tímto spojením vytvořil pevné pouto mezi Německem a Francií. Společně vychovali syna Jindřicha VI. Štaufského, císaře Svaté říše římské, který měl v oblibě světskou píseň a stal se minnesängerem.

Název „minnesang“ se skládá ze složeniny dvou slov – *Minne* (středohornoněmecky „láska“) a *sang* (zpíval). Tedy již pojmenování napovídá tomu, že nejoblíbenější formou umělců této doby byla milostná píseň a tematika kurtoázní lásky, kterou se zabývala většina autorů. Po 13. století však zájem o tento druh poezie začal pozvolna upadat, a to zejména díky Waltherovi von der Vogelweide, který preferoval lásku opěťovanou. Jak dodává Pavel Jurkovič: „*V milostných písních staví proti módním éterickým ženským bytostem životné dívky, které se něžně odevzdávají.*“⁴¹ Co se týče ostatních přejatých forem, minnesängři upravovali jejich názvy do německého jazyka, avšak formálně byly totožné. Pavel Jurkovič uvádí: „*Německý rytířský zpěv – minnesang – vychází z trobadorské lyriky ale napájí se z lidových zdrojů německých.*“⁴² Tedy např. *frauen strophe* (nářek ženy) byl hudební útvar shodný s chansonem de toile, apod.

Minnesängři se stali německou obdobou trubadúrů a trubadúrů. Z dochovaných pramenů víme, že tito umělci nepřinesli žádné nové hudební formy. V drobných detailech se však přeci jen odlišovali. „*Láska (Minne), o které zpívají ve svých milostných písních minnesängři, byla často ještě zjemnělejší než trubadúrská láska a měla velmi blízko k religióznímu tónu.*“⁴³ Jejich umění však bylo založeno čistě na imitaci útvarů, které již vytvořili francouzští autoři, zejména trubadúři. Dokonce i po stránce melodické často přejímali a interpretovali cizí nápěvy, což zapříčinilo skutečnost, že jejich vlastní tvorba

⁴¹ JURKOVIČ, Pavel. Z gramofonové desky Trobadoři a žakéři. Studio Lucerna, r. 1972.

⁴² JURKOVIČ, Pavel. Z gramofonové desky Trobadoři a žakéři. Studio Lucerna, r. 1972.

⁴³ HRČKOVÁ, Naďa. Dejiny hudby I. *Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 77

nebyla početná. V souvislosti s tímto faktem však musíme zmínit skladbu, která se stala výjimkou. Tzv. **Palestinská píseň** z r. 1228 obsahuje originální minnesängerský nápěv a jejím autorem byl zřejmě již zmíněný autor Walther von der Vogelweide, což ve své knize dokládá N. Hrčková. „*Walther je pravděpodobně tvůrcem jedné z nejznámějších písní z této doby, která se nazývá Píseň o Palestině. Jeho autorství je však sporné. Walther představuje nepochybně největšího lyrika své doby.*“⁴⁴ Umělec tuto skladbu údajně složil pro pátou křížovou výpravu, které se sám účastnil. (Ukázku jeho básně v českém překladu nalezneme v příloze č. 3). Tvorba tohoto politicky myslícího autora byla složena převážně z písní útočných, inspirovaných jeho bohatým životním osudem. V příloze č. 4 je zaznamenán text písně *Swere verholne sorge trage* (Kritika společnosti), kde si autor zoufá nad lidským strádáním, ve kterém je pro něho jediným světlem a vysvobozením láska k vyvolené paní.

Druhý, ještě významnější minnesänger a rytíř – **Neidhart von Reuenthal**, působil jako zpěvák na rakouských a bavorských dvorech. Z jeho tvorby jsou zvláště zajímavé **Letní a Zimní písně**, psány v taneční formě a vystihující radostnou náladu a rozmanitost ročních období. V tomto hudebním útvaru se nevyskytují refrény – jediné úseky, které se opakují, jsou určité fráze. Písním často předcházejí realistické příběhy vyprávěné básníkem a pojednávající o běžném životě, ve kterých vystupoval samotný autor. Díky tomu se můžeme dozvědět alespoň něco málo z jeho života. Neidhart měl očividně smysl pro humor. Jeho písně byly zábavné, občas až satirické, s častými posměšky a uštěpačnými poznámkami. Dalo by se říci, že rád ostatním dával na vědomí svoji převahu a měl potřebu zviditelňovat se, čehož si můžeme všimnout i v závěrečných strofách básní, které často obsahovaly Neidhartovo jméno. Formy Letních a Zimních písní byly v době tohoto autora velice populární, proto není divu, že ovlivnil řadu imitátorů, kteří napodobovali jeho díla. Mezi významné současníky Neidharta patřili především **Reinmar von Zweter**, básník, který vytvořil přes tři sta básní a působil na mnoha panovnických dvorech. Místem jeho výskytu se stala i země česká, kde svým talentem skládal hold králi Václavu I., na jehož sídle působil jako dvorní básník a skladatel.

⁴⁴ HRČKOVÁ, Naďa. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 77

V písních druhého současníka Neidharta – **Tannhäusera** se jako hlavní postava opět objevuje sám autor (podobně jako u Walthera von der Vogelweide), čímž nám alespoň v základech odkrývá tento umělec část své existence.

Za nejslavnějšího minnesängera je však považován tzv. „**Frauenlob**“ – milovník žen, vlastním jménem Heinrich von Meissen, který působil na českém dvoře u panovníka Václava IV., syna významného císaře římské říše a krále českých zemí Karla IV.. Tématika Heinrichových skladeb, jak už z jeho přezdívky vyplývá, se zaměřuje na lásku. Traduje se, že měl pověst velkého svůdníka a lamače dívčích srdcí. Na dobových malbách byl často zobrazován v kruhu muzikantů a hrající na fidulu (příloha č. 5). Nejen že tento umělec vynikal svými písněmi rozličné tematiky, ale byl také možným zakladatelem⁴⁵ první školy meistersingrů⁴⁶ v Mohuči, která stojí za zmínku v souvislosti s tématem této kapitoly. Domníváme se totiž, že se stala i místem vzniku zpěvníků (rukopisů) meistersingrů, ve kterých jsou zaznamenány i minnesängerské melodie. Nejvýznamnější z nich je *Kolmarský rukopis* z r. 1460, zřejmě též známý jako tzv. *Zlatá kniha mohučská*, obsahující celkem 105 melodií.

Dalšími minnesängry, o kterých však mnoho nevíme, se stali např. Mistr Alexander, Konrad z Würzburgu, Herman der Damen či Der Unverzagte (Udatný).

Z 15. stol. se nám dochovala sbírka, kde můžeme nalézt skladby Neidharta, kterých však není mnoho.⁴⁷ Přesto právě jeho považujeme za prvního minnesängera, od kterého existuje uspokojivý počet nápěvů. Tato vzácná dochovaná hudební památka též obsahuje známou skladbu *Maienzzeit* („Májový čas“ – viz příloha č. 6). Melodie písně vyznačuje radostnou, až kouzelnou atmosférou. Skladba sice nevyniká přílišnou vynalézavostí, ale má chytlavou a snadno zapamatovatelnou melodii, což bylo pro šíření písní stěžejní.

⁴⁵ MICHELS, Ulrich. *Atlas Musik*. Czech edition 2000. ISBN 80-7106-238-3, str. 197

⁴⁶ Meistersingři – mistři pěvci a pokračovatelé minnesängerů, píšící převážně vícehlasé písně.

⁴⁷ Sbírnka obsahuje cca 132 básní a kolem 50 melodií. Neidhartovi je však připisováno jen patnáct z nich, zbytek vytvořili jeho imitátoři.

4. 5 Rozvoj jednohlasé světské písně v dalších evropských zemích

Podobně jako v Německu, získala si světská píseň oblibu i v dalších oblastech Evropy. Jednou z nejvýraznějších zemí, zasaženou vlivem zejména trubadúrského umění, bylo Španělsko. Zde docházelo ke střetávání šlechty se sousední Francií, která byla centrem vzniku světské písně. Ve 13. století se pak španělští autoři nechávali inspirovat a podobně jako ve Francii či Německu se i zde začalo psát v domácím jazyce, což přispělo ke vzniku sedmi nejstarších portugalsko-galicijských milostných písní – *7 canciones de amor*; jejichž autorem se stal skladatel a básník Martin Codax galicijský. Sbíрка byla objevena ale až v roce 1914, zásluhou madridského knihkupce – Pedra Vindela, který ji údajně našel vloženou do jiné knihy. Z tohoto cyklu se nám dochovala i většina melodií. Pavel Jurkovič o této sbírce uvádí: „*Zcela zvláštní notu přináší do tohoto kulturního hnutí živel španělský, zasažený occitanským trobadorským zpěvem, který si zřejmě dříve leccos vypůjčil z poezie andalusických arabů.*“⁴⁸ Sbíрка se často uvádí pod názvem *Cantigas de amigo* (Písně o milencích) a je zaměřena čistě na světskou tematiku. Texty jsou naplněny smutkem, jelikož pojednávají o odloučení dvou zamilovaných lidí a líčí zejména pocity žen, jež marně čekají na návrat svých mužů. Jako příklad můžeme uvést píseň *Quantas sabedes*, která je ukázkou domácí tradice, jak doplňuje Pavel Jurkovič: „*Píseň vytrvala i po vpádu nového směru a zpívala dál ženským hlasem o lásce k mužům v rytmu i melodii téměř orientálním.*“⁴⁹

Protipólem tohoto souboru je duchovní památka, skládající se z písní oslavujících Pannu Marii. Slavná sbírka *Cantigas de Santa Maria*, která zřejmě vznikla na dvoře krále a patrona vzdělanosti – Alfonse X. de Sabia (Moudrého). Zejména pro svou zpěvnost a melodičnost je sbírka populární i v dnešní době a písně v ní obsažené jsou častou předlohou pro repertoár současných umělců, interpretujících středověké umění. Sbíрка zahrnuje čtyři sta anonymních skladeb, věnujících se jednotné tematice, ve které dominuje postava Panny Marie, vykonávající zázraky, při čemž název každé

⁴⁸ JURKOVIČ, Pavel. Z gramofonové desky Trobadoři a žakéři. Studio Lucerna, r. 1972.

⁴⁹ JURKOVIČ, Pavel. Z gramofonové desky Trobadoři a žakéři. Studio Lucerna, r. 1972.

písně již nastiňuje příběh, odehrávající se uvnitř díla. Nejčastěji se jedná o uzdravení nemocných a trpících lidí, kteří volají o pomoc a jsou následně vyslyšeni. Jednalo se většinou o obyčejné, nízko postavené osoby, čímž autoři dávali najevo, že Matka Boží pomáhá všem, bez rozdílu v jejich společenském postavení, tedy i těm nejchudším. Každá desátá píseň ve sborníku je zároveň chvalozpěvem na Pannu Marii, z čehož nejznámější skladbou se stala *Santa Maria strela do dia* (svatá Maria, hvězdo denní).

Jako zpestření se v obou sbornících vyskytují dobové obrazy muzikantů s hudebními nástroji. Díky těmto výjevům si můžeme být téměř jisti, že se nástroje stávaly součástí písní a uplatňovaly se v doprovodu melodie, či pro dosažení větší barevnosti ve skladbách.

Druhou zemí, ve které sice spatřujeme jen nepatrný přínos, ale stojí za zmínku, byla Anglie. Oproti Francouzům či Španělům neměli Angličané v povaze vyjadřovat přílišné emoce a milostné pocity. Proto zde nevzniklo mnoho skladeb tohoto charakteru. Avšak i z malého množství děl, které se nám dochovalo, je evidentní, že si autoři dali na svých písních záležet a zakládali si na jejich kvalitě.

O hudbě duchovní máme zmínky již v 11. století, avšak světská tvorba se zde začala více rozvíjet až ve století 13. Z tohoto období je dochováno několik písní, ovšem většinou neznáme jejich autory. Témata byla vedena ve vážném duchu, jelikož písně často pojednávaly o pomíjícím světě. Z dnešního hlediska na nás mohou tyto skladby působit depresivně či pesimisticky, ovšem ve středověku bylo téma smrti běžnou záležitostí.

Jedna z nejlepších skladeb, jež byla psána v tomto duchu – píseň *Worldes blis* je důkazem tohoto faktu. Zamýšlení se nad nestálostí pozemských radostí je možné přirovnat k písni – *Man mei longe him lives wene* (Člověk si může myslet, že jeho život bude dlouhý), která člověku připomíná pomíjivost života.

5 Carmina Burana a její odkaz

V souvislosti se středověkými hudebními památkami je zapotřebí uvést významné dílo, jež ovlivnilo i tvorbu autorů nedávné minulosti. Jedná se o slavnou sbírku světských básní, psaných v latině a němčině. Vznik tohoto díla se datuje na konec 13. století, kdy byla zřejmě objednána movitým mecenášem, pravděpodobně opatem či biskupem. Místem zrodu se stal benediktýnský klášter v Benediktbeuern v bavorských Alpách. Poměrně dlouhou dobu po vzniku, až do r. 1803, byla zde tato památka uschována. Po tomto roce ji však přemístili do Bavorské státní knihovny, sídlící v Mnichově, pod názvem Codex latinus 4660. Roku 1847 si této sbírky všiml knihovník Johann Andreas Schmeller a následně uveřejnil básně v ní obsažené a uskutečnil nové vydání pod názvem *Carmina Burana* (Písň Benediktbeuernu).⁵⁰

Toto obsáhlé dílo v sobě zahrnuje přibližně dvě stě básní rozličného, světského charakteru. Velká část z nich líčí výjevy z krčmy (taverny), kde lidé oslavovali život pitím, dobrým jídlem či upřednostňovali hraní hazardních her. Jako příklad zde můžeme uvést píseň, která svým tématickým zaměřením přesně odpovídá tomuto popisu. *In taberna quando sumus* (Když v hospodě se sejdeme) podrobně vystihuje, kdo všechno se v krčmě objevil a s kým popíjel. Dalo by se říci, že texty jsou až vulgární a vystihují atmosféru nezávazného a bezstarostného života. V oblibě bylo též parodování náboženských písní, často obohacované o posměšky a jiné neomalenosti.

Oproti těmto veselým písním však sbírka obsahuje i vážná témata, týkající se stránky morální – cca 55 morálně-satirických písní, 35 tuláckých a především cca 130 písní milostných, z nichž uvedeme jednu z nejslavnějších – *Sic mea fata canendo solor* (Takto zpívajíc, zmírním svůj žal), jež je považována za nejkrásnější báseň o lásce, vyskytující se v tomto díle.

O melodické stránce sbírky víme jen velmi málo. Některé básně jsou sice zaznamenány pomocí neum, ale ani z nich nemůžeme přesně zachytit tónový postup či metrum. Tento fakt však přispěl k tomu, že se dílo stalo inspirací pro autory, zajímavější

⁵⁰ Překlad dle R. H. Hoppina, existuje však více možných překladů této sbírky.

se o středověkou hudbu. Takovýmto umělcem byl zejména německý skladatel 20. století Carl Orff. Ten se významně podílel na tom, že se hudba tohoto období dostala do povědomí dnešního posluchače. Svou stejnojmennou skladbou *Carmina Burana* dokázal vybrané středověké básně, psané v několika různých jazycích (latině, staroněmčině, italštině a starofrancouzštině), zhudebnit mistrovským způsobem. Toto monumentální dílo bylo složeno pro velké nástrojové obsazení a pozadu nezůstává ani složka vokální. Rozsáhlý smíšený sbor přidává skladbě na velkoleposti a např. v jemné a láskyplné části *Amor volat undique* (Láska létá všude) můžeme slyšet dokonce i sbor dětský.

Písně jsou rozděleny do tematických celků, z čehož úvod i závěr skladby – *O Fortuna* (Ó štěstěno) pojednává o proměnlivé štěstěně a zejména svou tajemnou atmosférou nastiňuje těžký život ve středověku. Nalezneme zde ale i části něžné, vystihující křehký milostný cit či nadšení z konce dlouhé zimy a příchodu jara – např. část *Veris leta facies* (Veselá tvář jara).

Pijácké písně, vyskytující se v druhé části skladby, sálají bujarou atmosférou a instrumentální pestrostí. Mezi nejvýraznější patří již zmíněná *In taberna quando sumus*. Tato strhující sborová část je interpretována za energického doprovodu orchestru, s výraznou složkou bicích nástrojů. Atmosféra v krčmě je veselá, proto se zde často objevují hudební zvláštnosti a motivy, sloužící k pobavení posluchače, např. tempové změny, příznávky smyčců či bujaré výkřiky sborů.

V pořadí druhá píseň v tomto celku – *Cignus ustus cantat* (Pečená labuť) je naopak sólová, s „morbidním“ doprovodem fagotu a občasnými údery bicích, což podtrhuje její dramatičnost. Dalo by se říci, že je kontrastní k již zmíněné *In taberně*, jelikož vyjadřuje sténání labutě, která se peče na rožni při krčmových radovánkách a při tom vzpomíná na to, jaké to bylo, když si ještě svobodně plula po jezeře. I když tato část vyjadřuje strádání zvířete, objevují se v ní opět komické prvky, odlehčující napjatou situaci.

Tématika třetího celku je zaměřena čistě na milostný cit a vzplanutí mezi dívkami a mládenci. V úvodu zazní již zmíněná píseň *Amor volat undique*, která svou melodičností vítá příchod času lásky. Dětský sbor zde jakoby vystihoval křehkost

a nevinost tohoto vztahu. Po úvodu následuje *Dies, nox et omnia*, v doslovném překladu znamenající – Den, noc a vše. Je určena pro sólistu – baryton, jenž líčí své pocity z nešťastné lásky a žádá svou nepřístupnou vyvolenou o polibek. Teskná melodie je doprovázena jemnými souzvuky orchestru, zejména zde dominují smyčce. Po této truchlivé písni přichází skladba veselého charakteru – *Stetit puella* (Stála dívka), popisující děvče v plném květu, jež se těší na první milostné vzplanutí.

Co se týče pasáží sborových, k nejvýraznějším ve třetí části patří *Veni, veni, venias* (Kéž bys přišla) a *Tempus est iocundum* (Radostný je čas), která však není čistě sborová jako v prvním případě, jelikož refrény uvádějí sólisté a sbor se připojuje až později. Obě tyto písně jsou psány latinsky. V první písni – toužebné, je barvitě popisována krása opěvované dámy. Z úst jejího obdivovatele vychází zejména lichotky na vzhledové přednosti oné dívky, kterými ji svádí a prosí, aby ho navštívila a opětovala hluboké city. Orff tento milostný text obohatil radostnou, rytmizovanou klavírní melodií, s nedílnou součástí bicích nástrojů, podtrhujících celkový ráz písně.

Druhá část – *Tempus est iocundum* je naopak doprovázena bohatým orchestrálním zvukem, opět s výraznou složkou bicích nástrojů (často se zde vyskytují i dřívka či triangl). Již z názvu této části je zjevné, že charakter písně vystihuje veselou atmosféru. Refrén je uveden slovy *Totus floreo* (Všechno kvete), což nám napovídá, že se obsah písně zaobírá jarním obdobím, které je pro lásku jako stvořené. Hudební napětí je zde vyjadřováno jednak postupným zrychlováním a zpomalováním určitých hudebních dílů, ale také dynamickými změnami, což můžeme zaznamenat zejména v závěru skladby. Zde podporují sborový zpěv i sólisté, kteří se přidávají na poslední sloku a refrén, čímž se ještě více stupňuje dramatičnost a energické zakončení této temperamentní části.

Hudební přínos Carla Orffa je obrovský. Svými myšlenkami a nápady dokázal v tomto slavném díle propojit středověké básně s hudbou moderní, aniž by ubíral na jejich významu či poslání. Spíše naopak. Pro svou monumentálnost a hloubku se *Carmina Burana* těší velké oblibě po celém světě a je brána za stěžejní dílo této tematiky.

Závěrem této kapitoly by bylo vhodné zmínit se alespoň stručně o inspiraci světskou středověkou hudbou v dílech současných či nedávno minulých autorů. Představitele pozdního romantismu – Richarda Wagnera (1813–1883) jistě oslovila tvorba minnesängřů, konkrétněji jejich významného představitele – Tannhausera, podle kterého pojmenoval svoji slavnou operu – *Tannhäuser a zápas pěvců na Wartburgu* (premiéra r. 1845 v Drážďanech). U tohoto díla však jeho zájem o středověkou hudbu neskončil. Zanedlouho vznikla další významná opera – *Mistři pěvci norimberští* (premiéra r. 1868 v Mnichově), která je založena na dalších skutečných historických postavách z 16. století. Hlavním představitelem opery je švec, básník a meistersinger Hans Sachs (1494–1576), v jehož tvorbě nalezneme přes 4500 milostných a přes 2000 jiných světských písní.⁵¹

Ze současnosti je třeba uvést Petra Ebena (1929–2007), který se nechal inspirovat středověkou milostnou poezií, na jejíž slova složil významné dílo – *Písně k loutně* (1951). Texty převážně pocházejí z tvorby básníků 15. a 16. století. V tomto cyklu šesti písní se setkáváme hned s několika jazyky (slovenštinou, angličtinou, francouzštinou a němčinou). Skladbu P. Eben věnoval své budoucí ženě, do které byl hluboce zamilován.

Druhé, neméně důležité dílo tohoto autora, inspirováno středověkou hudbou truvérů, je tzv. *Truvérská mše* (1969), která spojuje světskou melodičnost a rytmiku s duchovními texty a je často hrávána při bohoslužbách. Byla napsána pro sóla, sbor, zobcové flétny a kytary (klavír nebo varhany).

⁵¹ Z knihy Encyklopedický atlas hudby. MICHELS, Ulrich, str. 197

6 Česká hudba období gotiky

Podobně jako v ostatních zemích Evropy, i v Čechách byla hudba dlouhou dobu podřízena církvi. V 11. a 12. století došlo k upevnění politické moci zejména zásluhou Přemyslovců, kteří se dostali do čela vlády. Hlavní podstatou tohoto období bylo zdůraznění postavení křesťanství a významu církve a tento vliv přetrval až do smrti Karla IV. (r. 1378). S příchodem husitů se situace ještě více obrátila proti církevním ustanovením a vyústila až do husitské revoluce, jejíž příčinou bylo upálení mistra Jana Husa v Kostnici (r. 1415).

S ohledem na středověké poměry a historické události jsou v této kapitole mimo světskou tvorbu uvedeny i písně duchovní a husitské, které by neměly být opomíjeny v souvislosti s českou gotickou hudbou.

Z výše uvedených historických událostí si můžeme udělat představu, jak asi vypadala hudba v českém středověku. Díky rostoucímu vlivu církve byly založeny instituce, které souvisely s rozvojem duchovního života. Mezi významné stavby patřilo např. biskupství v Praze (r. 976), biskupství v Olomouci (r. 1063) či kláštery (kolem 40 vzniklých na různých místech Čech). Zde, v těchto prostorách se hudba šířila prostřednictvím významné formy – chorálu a také liturgických písní. Velice oblíbené byly *antifony* – oslavné písně, které opěvovaly skutky svatých, patronů České země (např. antifona o sv. Vojtěchu).

O písních neliturgických toho víme velmi málo. „Z nejstarší etapy 9 – 10. stol. se nám nedochovala žádná památka mimoliturgického zpěvu a vzhledem k historickým okolnostem ani nemůžeme tvořivost tohoto druhu v Čechách předpokládat.“⁵² První známou památku tohoto druhu nalézáme až v 10./11. století, avšak její vznik není úplně objasněn. Slavná píseň **Hospodine pomiluj ny** se těšila své oblibě natolik, že plnila v této době funkci státní hymny. Psána byla ve staroslověnštině a svým obsahem se skládala s proseb (litaní) určených Bohu, přesněji z těch, které vycházely z potřeb středověkého člověka (zejména spasení, dobré úrody či zachování míru). Podobně

⁵² SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 101

oblíbená byla též píseň **Svatý Václave** z 12. století, která se posléze stala symbolem českého státu.

V polovině 14. stol. (se založením univerzity r. 1348) se v Čechách rozšířilo psaní latinských písní, avšak tyto písně se již překládaly do češtiny, aby byly srozumitelnější širším vrstvám obyvatelstva, a navíc tak mohly upevňovat národní cítění. V oblibě bylo též počesťování slov. Na konci 14. století se však čím dál více začaly objevovat písně ryze české. Toto období též přispělo k dalšímu rozvoji lidových duchovních písní, zpívaných při slavnostech a významných svátcích. Mezi nejznámější patřily skladby **Buöh všemohúci** (1. pol. 14. století) a **Jezu Kriste, šcedrý kněže**. Tyto dvě písně jsou součástí významné hudební památky – **Jistebnického kancionálu**⁵³ z 15. století.

Ve 14. století vznikla celá řada českých duchovních skladeb, avšak církev byla proti zpěvu v národních jazycích, proto byl jejich přednes nejprve úplně zakázán. To se však změnilo r. 1408, kdy se uskutečnilo vzbouření proti tomuto nařízení a na tento popud následně církev povolila zpěv těchto čtyř výše uvedených písní.

Již před příchodem husitů se charakter duchovních písní velmi změnil. „*V dramatické době předhusitské se ve městech proměnily lidové duchovní písně v masový zpěv a demonstrovaly myšlenky politického rázu (písně proti svatokupectví, polemické písně apod.)*.“⁵⁴ V kostelích se začal provozovat zpěv lidu, který byl do této doby zakázán. Mezi písně spojené s husitským hnutím patřily např. *Ó svolánie Konstanské* (r. 1415), reagující na upálení mistra Jana Husa, *Dietky, v hromadu se senděme*, připomínající vítězství Davida nad Goliášem, *Pravdo milá, tiežit tebe* (15. stol.), ve které vzrůstá touha po absolutní pravdě či *Slyšte, rytieři boží* (r. 1415). Největší váhu v tomto období však měl husitský chorál – **Ktož sú boží bojovníci** od neznámého autora ze začátku 15. století, který zde splňoval funkci hymny a zároveň sloužil jako válečná píseň, s níž husité zastrašovali své nepřátele.

V souvislosti s církevní hudbou se zde ještě musíme zmínit o **duchovních hrách**, které se provozovaly v kostelích a byly nejprve součástí liturgie. Jejich význam rostl

⁵³ Jistebnický kancionál – sbírka duchovních písní v latině a češtině

⁵⁴ SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 109

od 12. století, kdy se interpretovaly především v době Velikonoc, Vánoc či jiných důležitých církevních svátků. Námětem těchto her byly biblické příběhy (např. stvoření světa) a psaly se často v národních jazycích či byly překládány z latiny. Ulrich Michels ve své publikaci uvádí: „*Ve 14. století byly latinské hry překládány do češtiny a provozovány také na školách a v průběhu procesí.*“⁵⁵

Postupem času se však do her začaly přidávat nevhodné světské prvky či humorné a satirické části, proto byly následně vykázány z duchovních prostorů a jejich blízkosti do ulic. Produkci mimo duchovní svět zajišťovali potulní muzikanti a žáci. Znamé hry se světskými vsuvkami byly např. *Mastičkář* nebo *Hra veselé Magdalény*.

V Čechách máme o světské hudbě období gotiky jen malé množství informací. „*Jako ostatně v celé Evropě, tak zvláště v českých zemích je tato sféra hudební tvořivosti takřka nepřístupná našemu poznání, k dispozici máme jen nepřímá svědectví a několik hudebních památek.*“⁵⁶ Přesto je zjevné, že se (jako v jiných již uvedených zemích) gotická hudba pěstovala na panovnických dvorech a sloužila k pobavení šlechty. Důležitou roli zde hráli jokolátoři (dvorští pěvci), kteří působili ve službách panovníků. Česká sídla byla však též domovem řady umělců z jiných zemí, primárně minnesängřů (např. Heinricha von Meissen). Rozšířila se zde hudba instrumentální, což je patrné z dobových maleb. Není však jisté, do jaké míry se nástroje uplatňovaly. Domníváme se, že se zde instrumentální hudba využívala zejména k dokreslení atmosféry, např. při hodokvasu, turnajích, slavnostech (fanfáry) apod. Instrumentální skladby vycházely po dlouhou dobu čistě z improvizace. Některé byly však i zapsány.

Co se týče dochovaných světských písní, většinou nejsou kompletní, jelikož existuje více textů než nápěvů. Tematika nebyla jednoznačná, můžeme v nich spatřovat různé vlivy, jak už trubadúrského umění, tak i různorodých lidových prvků. Formově byl zejména ve 14. stol. oblíben básnický styl *lejch*, který se stal inspirací pro mnoho písní. Příkladem jsou české skladby – *Otep myrry mněť mój milý* (z 2. poloviny 14. století), v níž lze váhat nad tím, jestli se jedná o lásku pozemskou či duchovní a rozsáhlý milostný

⁵⁵ MICHEL, Ulrich. *Dtv Atlas Musik*. Nakladatelství lidové noviny 2000. ISBN 80-7106-238-3, str. 527

⁵⁶ SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 107

lejších *Jižť mne vše radost ostává* od skladatele Záviše, který je též známý jako Píseň mistra Záviše. Václav Černý v publikaci *Gloria i gaudium* dodává: „*Píseň, virtuózní vrchol veškeré staročeské milostné lyriky. Za autora platí Záviš, jehož jméno je uvedeno v rukopise Křížově.*“⁵⁷ Tato píseň obsahuje frygický nápěv a v závěru lidový taneční popěvek durového charakteru. „*Na sklonku 14. století již zřejmě vznikaly i samostatné české skladby tohoto typu. Hudební podoba této produkce je značně mnohotvárná a sahá od chorálního stylu až ke stylu soudobé světské písně.*“⁵⁸ Kromě lejchů se psaly i drobnější formy, tzv. *cantio*. Obsahem skladeb mnohdy byla, podobně jako v ostatních zemích milostná tematika. Mezi známé písně, o kterých máme alespoň krátkou zmínku, patří trojdílná skladba podle vzoru latinské lyriky – *Dřevo sě listem odievá* (ze 2. pol. 14. stol.), ze které je i dochován nápěv. Tato píseň žalostného charakteru pojednává o neopětované lásce k milované dámě. Dalšími milostnými skladbami byly např. píseň *Ach srdečko, teprv zvieš*, vyprávějící o nenaplněném citu a taneční píseň – *Andělíku rozkochaný*, k níž jsou z roku 1396 dochovány dvě melodie a ve které se opěvuje krása a výjimečnost ženy, jež je však pro zamilovaného nedostižná. V české tvorbě tohoto období se však také nachází *alby*, z nichž uvedeme nejznámější – *Noci milá, pročs tak dlúhá?*, jež byla napsána na duchovní melodii *Christe, qui lux es*. Text pochází z 15. století.

⁵⁷ RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8, str. 45

⁵⁸ SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525, str. 103

7 Hudební nástroje středověku

Hudba středověku přinesla mnoho novinek, a to nejen ve vývoji vokálních forem. Oling poznamenává, že „*hudební nástroje sice existovaly, nebyly však nikde podrobně popsány. V dochované literatuře se sice nacházejí teoretické úvahy o hudbě, ale jediným hudebním nástrojem, který zde hrál významnější roli, byl tzv. monochordon (řecky „jedna struna“), didaktická pomůcka při výkladu intervalů. V kostelích a u dvora, kde se vyvíjela umělecká hudba, byl nejdůležitějším nástrojem hlas.*“⁵⁹ Rozvoj hudebních nástrojů, které přispěly zejména ke zdůraznění melodie a charakteru skladby, můžeme tedy zaznamenat až v období pozdního středověku.

Jak už bylo zmíněno v předešlých kapitolách, muzikanti využívali nástroje zejména na začátku a na konci písně, jako předeheru a dohru. Nepřinášeli však v těchto úsecích žádné nové hudební zvláštnosti, pouze kopírovali melodickou linku oné skladby. Druhý způsob využití nástrojů představovala hra v unisonu se zpěvákem. Díky těmto novinkám se mohla díla lépe šířit, jelikož hudební nástroje napomáhaly k lepšímu zapamatování si vedení hlasu a celkovému průběhu formy. Nejvíce využívané nástroje, určené k doprovodu, byly harfy či fiduly, které svým výrazným, ale přesto nevtíravým zvukem nepřehlušily zpěvákův hudební projev.

V této době se však pozvolna dostávala do popředí i hudba čistě instrumentální, zejména ve formě tanců, fanfár či byla používána k zastrašení nepřátel, např. v křížových výpravách.⁶⁰ Proto se v této kapitole zmíníme i o nástrojích, které se sice neuplatňovaly k doprovodu jednohlasých světských písní, ale jsou důležité pro charakteristiku středověké doby. Většina těchto nástrojů je totiž stěžejní i pro jejich další vývoj, což můžeme sledovat např. u *rebecu*, jenž je označován za jednoho z předchůdců houslí.

Hudební nástroje se od počátku vyráběly z dostupných materiálů (zvířecí kůže, dřevo, různé druhy kovů, apod.), proto si je mohly dovolit téměř všechny společenské vrstvy,

⁵⁹ OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4, str. 30

⁶⁰ Plný rozkvět instrumentální hudby je však zaznamenán až v období renesance a baroka.

i ti nejchudší. Stačilo mít „jen“ takovou míru talentu, která byla zapotřebí k uspokojivé interpretaci skladeb. Obecně je známo, že nejlepšími autory děl se stávali nízce postavení umělci a to z jednoho prostého důvodu. Těžké životní podmínky totiž nedávaly těmto lidem možnost výběru. Buďto se vypracovali mezi ty nejlepší, nebo jim nuzný příjem, který byl závislý primárně na štědrosti druhých, nestačil ani na vlastní obživu.

7. 1 Drnkací a smyčcové nástroje

Jelikož jednohlasé středověké písně byly nejčastěji doprovázeny harfou či fidulou, zmíníme se nejprve o velké skupině nástrojů strunných.

Prvním středověkým nástrojem, o kterém se zde zmíníme, je *gotická harfa*, která upoutávala svojí velikostí a elegantností, ale zároveň byla oblíbená pro svou lehkost, což přispívalo ke snadnému přemístování hráče. Její podoba a konstrukce z jednoho kusu dřeva je známa především díky dobovým kresbám a malbám (viz příloha č. 7). Tento nástroj navazuje na svého přímého předchůdce – *lyru*, která se využívala od dob starověku. Gotická harfa mívá dvacet jedna až dvacet sedm strun. Jak ve středověku, tak i v době dnešní se využívají nejčastěji struny střevové (vyrobené ze střev zvířat, primárně ovčích). Existují různé techniky hry na tento nástroj, např. pomocí speciálních kovových háčků, způsobujících chvění struny, se může docílit zvuku, jenž připomíná šalmaj či niněru, o kterých se zmiňujeme níže. Jelikož je gotická harfa křehká, nemůžeme na ni vyluzovat tóny přílišnou silou. Mohlo by tak dojít k prasknutí struny, což ale není jediným problémem. Agresivní hrou zamezíme rezonanci tónu a tím se vystavíme riziku, že struny mezi sebou nebudou ladit, nebo se z tohoto nástroje budou ozývat nepříjemné „plechové“ zvuky. Dalo by se tedy říci, že gotická harfa vyžaduje jemnou a citlivou hru. Pokud dodržíme tyto zvukové zásady, odmění nás nástroj sluchu lahodícím zvukem.

Mezi další významné drnkací nástroje patřila *kvinterna* (viz příloha č. 8), která se těšila velké oblibě zejména od 12. do 15. století. Na konci tohoto období však byla vystřídána loutnou. Domníváme se, že nástroj se do Evropy dostal z arabských zemí pod názvem *qitara* (řecky kithara). Co se týče stavby, kvinterna byla většinou vyráběna také

z jednoho kusu dřeva. Charakteristickými rysy se staly plochá zadní deska⁶¹ a krátký zahnutý krk, na jehož konci se vyskytovala hlavice s vytesanou zvířecí či lidskou hlavou. Domníváme se, že nástroj byl laděn podobně jako fidula, avšak na rozdíl od ní zde docházelo ke zdvojování strun (počet se tedy odhaduje na šest až deset). V přední desce se do 13. století vyskytovaly dva ozvučné otvory, které byly však poté nahrazeny dřevěnou rosetou. Ta plnila jednak úlohu lepšího přenášení zvuku, ale měla i přínos estetický, jelikož si na její vyřezávání dávali tvůrci nástrojů velmi záležet.

Nyní přejdeme k nástroji, který využívali zejména žongléři a trubadúři – tzv. *citola*. Tento nástroj byl ale také velice oblíbený na panovnických dvorech, zejména v Anglii či Španělsku, kde se uplatňoval v instrumentálních skladbách, primárně jako doprovod k tancům. Do Evropy se dostal na konci 12. století, avšak největší rozkvět byl zaznamenán ve 13. a 14. století. Stejně jako kvinterna se citola vyvinula z již uvedené *kithary*, avšak lišila se zejména svým tvarem. Korpus nástroje měl připomínat list a charakteristická byla ramena (křídla), která „vyčnívala“ ze dvou vrchních stran obou desek. Podobně jako u kvinterny vyskytovala se uprostřed či ve vrchní části korpusu roseta, případně jich na nástroji mohlo být umístěno v menší formě více (nejčastěji v rozích horní části „těla“ nástroje). Další podobný rys s kvinternou má citola v podobě ploché spodní desky. Odlišnost naopak můžeme vidět v počtu strun, jelikož se domníváme, že u tohoto nástroje nedocházelo k jejich zdvojování, jak bylo v oblibě u kvinterny.

Tyto informace však nemusí být zcela přesné, jelikož v dobových výjevech (vyskytujících se např. ve sborníku *Cantigas de santa Maria*) se znázorňovaly nástroje, které si byly mezi sebou velmi podobné, a proto často docházelo k jejich zaměňování. Kvůli tomuto faktu nemůžeme přesně vyzorovat všechny rozdíly mezi *citolou* a ostatními drnkacími nástroji.

Drnkací nástroj, který se nejspíše vyvinul ze středověké fiduly, se nazýval *cistra*. Korpus nástroje měl hruškovitý tvar, postupem času se však zformoval do tvaru slzy a připomínal tak irské *bouzouki*. Charakteristický byl i krk cistry. „*Na straně basové*

⁶¹ Dle dobových maleb však nemůžeme přesně určit, zda se vyráběly jen nástroje s plochou spodní deskou. V dnešní době se můžeme setkat i s replikou kvinterny, která má desku vypouklou.

*je slabší než na straně vysokých tónů, takže na něj lze palcem snadno hrát. Na krku nástroje jsou umístěny pražce.*⁶²

Cistra byla využívána až od 15. do 18. století (poté byla vystřídána kytarou), proto ji řadíme spíše až do období renesance. Co se týče strun, základ tvořily čtyři, ale byly často zdvojeovány, někdy dokonce i ztrojeovány, proto tedy nástroj mohl být až čtrnácti strunný. O cistře se zde zmiňujeme hlavně v souvislosti s dnešní dobou, kdy je často využívána středověkými kapelami, i když se v gotice téměř nevyskytovala.

Mezi nejoblíbenější středověké smyčcové nástroje patřil *rebec* a *fidula*. Rebec (viz příloha č. 9) byl přímým nástupcem arabského *rabábu* či *rebabu*, což bylo označení pro smyčcový nástroj, na který se hrálo ve svislé poloze.⁶³ Vyznačoval se zejména malým korpusem hruškovitého vypouklého tvaru, jehož krk přímo vycházel z „těla“ nástroje. V 11. století se v Evropě *rebab* dále vypracovává, čímž vznikne nástroj nový – *rebec*, zvaný též *rebeka*, *rubeba*, či *rybebka*. Tyto nástroje jsou si velice podobné. Rebec od rebabu přejímá tvar korpusu, s vypouklou spodní deskou, ale můžeme u něj zaznamenat i viditelné rozdíly, oproti svému předchůdci. Největším z nich bylo jiné (horizontální) držení, které se stalo zásadním pro pokračovatele smyčcových nástrojů. Odchylkou se stal i v počtu strun, jelikož u rebecu se využívaly tři, laděné v kvintách, případně docházelo k jejich zdvojeování. Oblíbeným materiálem pro výrobu tohoto nástroje byly různé druhy dřeva, primárně se používalo morušové, švestkové či jalovcové. Ač byl rebec nástrojem malého formátu, vynikal svým vysokým a průrazným zvukem, čímž si získal rozmanité využití, jak už v procesích, krčmách, tak i na panovnických dvorech. „*Rebec byl oblíben na evropských dvorech jako doprovodný nástroj k tanci, i k přednesu poezie, na dvoře anglického krále Jindřicha VIII. byl součástí orchestru.*“⁶⁴ V 15. století však začal postupně ztrácet na své oblíbenosti a místo po něm převzala fidula, jejíž zvuk nebyl sice tak průrazný a byl často zastíňován nástroji

⁶² OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4, str. 123

⁶³ Rebab je však i souhrnným označením smyčcových nástrojů z islámského světa.

⁶⁴ OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4, str. 154

hlasitějšími, jako byla např. šalmaj, ale díky svému něžnému, jemnému tónu si vydobyla prvenství oblíbenosti ve skupině smyčcových nástrojů.

Fidula (viz příloha č. 10) se dostala mezi nejpopulárnější nástroje středověku, proto není divu, že se stala častou předlohou středověkých kreseb či maleb. Jelikož se nám však žádný nástroj nedochoval, její podoba je pouze odhadována podle známého obrazu Hanse Memlinga z 15. století. Kvůli tomuto faktu není stanovený přesný tvar fiduly, proto se v dnešní době vyskytují různé formové typy kopií těchto nástrojů. Co se týče velikosti, domníváme se, že oproti již zmíněnému rebecu měla fidula mnohem větší formát. Mimo to však můžeme zaznamenat i jiné odlišnosti těchto dvou nástrojů. Stavba fiduly zaznamenala jisté proměny, zejména ve spojení dvou desek korpusu. Plochá spodní část „těla“ totiž byla společně s luby nejprve vyráběna z jednoho kusu dřeva a deska horní se na ni buď přilepovala, nebo se případně spojovala kolíky, aby nástroj zůstal pohromadě. Na přenosu zvuku se však také podílely otvory v horní desce nástroje, jež byly vyřezávány do různých tvarů. Ke zdokonalení došlo až ve vrcholném středověku, kdy se luby začínaly vyrábět zvlášť. Počet strun u fiduly nebyl pevně ustanoven, ale často se využíval čtyřstrunný či pětistrunný nástroj, při čemž vyluzování tónů se uskutečňovalo pomocí strun střeových nebo hedvábných (vyrobených ze smotaných hedvábných nití), které se však musely velmi často měnit, kvůli krátké životnosti. Ladění se využívalo též různé (bylo podřízeno hráčským požadavkům) a docházelo často opět ke zdvojování strun, a to primárně u fiduly pětistrunné. Intervalové vzdálenosti mezi jednotlivými strunami byly proměnlivé, ale domníváme se, že se nejvíce využívaly kvintové či kvartové. Hlavice nástroje se vyřezávaly do různých ornamentů, mezi nejpoužívanější patřil trojlístek nebo slza.

Zajímavým smyčcovým nástrojem, používaným od 14. století, byl *trumšajt* neboli *tromba marina* (viz příloha č. 11). Charakteristickým znakem se stala čtyřboká rezonanční skříň a podlouhlá deska, připomínající tvar kužele. Jako vhodný materiál na výrobu se považovalo javorové dřevo. Nástroj byl opatřen většinou jen jednou strunou (případně dvěma), které vedly přes kobytku, jejíž volná nožka se při hraní dotýkala horní desky, a vydávala tak charakteristický drnčivý zvuk, připomínající niněru nebo trubku. Na trumšajt se hrálo ve stoje, ve vertikální poloze tak, že si interpret opřel nástroj

o rameno s tím, že levou rukou držel spodek nástroje (nebo byl opřen o zem) a pravou rozkmitával strunu pomocí smyčce. Co se týče techniky hry, ve srovnání s fidulou či rebecem byla interpretace poměrně jednoduchá, zejména díky tomu, že se na něm nevyužívala prstokladová hra, jen za pomoci palce se zkracovala délka struny. Jediným problémem byla velikost nástroje, jelikož mohl dosahovat až dvou metrů, což ztěžovalo přemísťování a manipulaci s ním.

Speciální nástroj, který sice nebyl přímo smyčcový, ale měl s touto skupinou mnoho společného, se nazýval *niněra* (viz příloha č. 12). Díky otáčivému kolečku s klikou, přes které byly nataženy struny, docházelo ke tření a tím vznikl charakteristický drnčivý zvuk, při čemž toto kolečko fungovalo na podobném principu jako smyčec.⁶⁵ Mimo to byl nástroj opatřen i mechanismem klávesovým⁶⁶, který umožňoval hraní melodické linky současně s tímto drženým tónem. V období středověku obsahoval nástroj tři struny, avšak postupem času se rozšířil na šest. Tvar niněry nebyl pevně stanoven, proto zřejmě záleželo jen na fantazii a představě výrobce. Je však známo, že v raném středověku se více těšily oblibě niněry větší (až 180 cm) než v době pozdější, proto bylo zapotřebí dvou hráčů k jejímu obslužení. Těmto mohutným typům se říkalo *organistrum*. Nástroj měl všemožné využití. Díky svému výraznému zvuku byl užíván zejména k lidovým zábavám, kde měl často větší uplatnění než dudy.

7. 2 Dechové nástroje

Další velkou skupinu tvoří nástroje dechové, jejichž historie sahá (podobně jako u nástrojů drnkacích) až do doby pravěké. Ve středověku byly rozšířeny zejména *zobcové flétny* (viz příloha č. 13), které se těšily oblibě hlavně ve Francii. Do svých skladeb je zde zapojovali žongléři a trubadúři. Tyto nástroje se však díky svému všemožnému využití rychle rozšířily i do dalších zemí Evropy. První hmatatelné důkazy těchto nástrojů

⁶⁵ Této struně se říká *bordunová*, neboli stále znějící struna, která slouží jako podklad pod melodickou linku.

⁶⁶ Existoval však i jiný typ tohoto nástroje – tzv. *hmatníková niněra*, která postrádala klávesovou mechaniku, ale fungovala na principu hmatníkových nástrojů, kde docházelo ke zkracování strun pomocí prstů.

pocházejí ze 14. století a jsou nejčastěji nalézány ve studnách, latrínách, vodních příkopech a mlýnských náhonech. Stejně jako u pravěkých nálezů dochází z velké části k objevení pouze zlomků předmětů, které nelze s určitostí identifikovat.⁶⁷

Zobcové flétny se ve středověku vyráběly především ze dřeva. Počet dírek byl různý, až postupem času se ustálil na sedm a jednu, která se vyskytovala na protilehlé straně nástroje (naproti první dírece) a byla určena pro palec. Ve srovnání s dnešní moderní flétnou neměly flétny z dob středověku ještě plně vyvinutý náustek, avšak proudění vzduchu u nich probíhalo podobně - přes úzký kanálek, který umožňoval vznik tónu.

Z 12. stol. máme zmínky o dalším dechovém nástroji, a to konkrétně o **příčné flétně**. „Příčná flétna je nejstarším bezplátkovým dechovým nástrojem. Byla známa ve východní Asii již před 3000 lety. Ve střední Evropě se v hudbě objevuje od 12. století a tento nástroj se 7 – 14 dírkami mívali tehdy velmi v oblibě žoldněři.“⁶⁸ Oproti dnešní podobě příčné flétny se středověká lišila v mnoha ohledech a bylo zapotřebí ještě dlouhého procesu k jejímu zdokonalení. Na výrobu se používalo ve středověku dřevo či slonovina. Jelikož se však zásadní vývoj nástroje datuje až na rok 1660, nebudeme se v souvislosti s hudbou středověkou o něm dále zmiňovat.

Typickým a také nejoblíbenějším nástrojem ve středověku se stala **šalmaj**⁶⁹ (viz příloha č. 14). Byla využívána pro svůj silný, pronikavý zvuk zejména ve vojenské hudbě k zastrašení nepřátel, ale uplatnění nalézala též v písních trubadúrů či pastýřů. Za přímého předchůdce šalmaje se považuje tzv. *zurna*, která je nejvíce rozšířena v Orientu. Se šalmají jsou si velice podobny. Stejně znaky můžeme spatřovat v kónické trubici, která byla zakončena roztrubem. Oba nástroje se vyráběly z jednoho kusu dřeva, na jehož horní část se nasazoval třtinový strojek.

⁶⁷ SLAVÍKOVÁ, Markéta. Dechové nástroje. Dostupné z: <http://www.quercus-music.cz/nastroje.html#dudy>

⁶⁸ OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4, str. 83

⁶⁹ Šalmaj – ze slova calamer, což v překladu znamená „stéblo“.

Tón se na šalmaj vytváří pomocí dvojitého plátku, který se rozvibrovává lidským dechem. Ve středověku byl strojek „obnažený“, avšak v Evropě se postupem času vytvořila vzdušnice, jež zakrývala vrchní část nástroje, kde byl strojek umístěn.

Ve středověku byly hojně využívaným dechovým nástrojem **dudy**⁷⁰(viz příloha č. 15), o jejichž vzniku mnoho nevíme. „*Původ dud je velmi nejasný, avšak princip vzduchového rezervoáru se objevoval již ve starověkém Řecku. Suetonius se zmiňuje, že císař Nero hrál na „ultricularius“⁷¹, jiný autor nazývá tentýž nástroj „ascaules.“⁷² Dudy jsou složeninou dvou nástrojů – píšťaly a měchu. Nejprve se užívaly píšťaly (roury) dvě. Do jedné se foukalo a druhá byla nositelkou zvuku. Až později se na nástroji začaly objevovat tzv. huky (bordunové píšťaly), které zněly současně s píšťalou melodickou (předničkou). Počet těchto píšťal byl různý, ale domníváme se, že se na dudách vyskytovaly maximálně tři. Jelikož zněly hluboko, plnily tak funkci basového hlasu.*

Co se týče měchu, na výrobu se používala zvířecí kůže (často kozí či ovčí), ve které se vyskytovaly otvory. Do nich se následně umístily již zmíněné píšťaly, opatřené jednoduchým či dvojitým třtinovým plátkem. Měch byl umístěn pod pravou paží hráče a při stlačení umožnil přenos vzduchu do píšťal. Tímto procesem vznikal charakteristický zvuk, který svou hlasitostí připomínal šalmaj.

Dudy měly ve středověku široké uplatnění, jelikož byly využívány všemi společenskými vrstvami a staly se tak oblíbeným lidovým nástrojem. Vyskytovaly se např. v krčmách, při hostinách, v průvodech či plnily doprovodnou funkci v tancích. „*V pozdním středověku stále více nástroj používali pouliční muzikanti a minstrelové.*“⁷³

⁷⁰ Dudy – pojmenování z polského slova duda = „píšťala“.

⁷¹ Ultricularius – z lat. - ultriculari = dudák, utriculus = váček.

⁷² OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4, str. 95

⁷³ OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4, str. 95

7. 3 Bicí nástroje

Ve středověku se hojně využívaly malé bicí nástroje, vydávající chrastivý či zvonivý zvuk – tedy *tamburína*, *zvonečky* či *triangl*. Mimo to byl ale také velice oblíbený *jednoduchý buben*, který byl zavěšen na popruhu. Ten vedl přes paži či krk muzikanta. Nástroj měl válcovitý tvar, na jehož vrchní straně (výjimečně i na spodní) byla napnuta zvířecí blána, která vytvářela plochu pro bubnování. Tlouklo se buďto jednou či dvěma paličkami, podle složitosti rytmických modelů. Velikosti těchto bubnů byly různé, proto umožňovaly i rozmanitou intenzitu zvuku. Od 14. století se však těšil oblibě větší formát nástroje. Oproti dřívějšímu tvaru se buben z tohoto období lišil tím, že se zvířecí kůže napínala přes nástroj pomocí dvou obručí, jež byly na každé straně připevněny překříženými provazy.

Charakteristickým znakem středověké tamburíny byly chrastící předměty, nejčastěji zvonečky či rolničky, které se vyskytovaly v dřevěném rámu nástroje. Přes něj byla obvykle z jedné strany napínána blána ze zvířecí kůže, která umožňovala kromě chrastění i udávání rytmu, podobně jako na buben. Tamburína se stala oblíbeným nástrojem potulných muzikantů a využívala se především v tancích.

Dalším významným středověkým bubnem původem z Arménie byl **davul** (viz příloha č. 16), který se vyznačoval zejména svou velikostí a dvěma blánami na obou stranách. Ty se od sebe lišily tloušťkou, což umožňovalo dvojí barvu zvuku. Silnější blána zněla hlouběji, proto se na ni udával základní rytmus, kdežto blána tenčí sloužila spíše k rytmizování. Materiál obou blan byl vyráběn z ovčí, telecí či kozí kůže. Důležitým pojítkem blan s bubnem byl rám z tvrdého dřeva, přes který se blány natahovaly a následně upevňovaly pomocí dřevěných kolíků. Ty se vyskytovaly na provazech vedoucích přes obvod nástroje, a umožňovaly tak měnit intenzitu zvuku dle potřeb hráče. Co se týče techniky hry, preferovaly se dvě dřevěné paličky. Ve středověku se tento nástroj využíval především k doprovodu tanců či v další instrumentální hudbě. Často se spojoval s dechovými nástroji, jako byla např. zurna. Dodnes se davul vyskytuje v lidové hudbě rumunské, íránské, turecké, apod..

Poslední nástroj, který patří do skupiny středověkých bicích nástrojů, je tzv. **darbuka** (viz obr. příloha č. 17). Tento buben arabského původu vyniká svým výrazným plechovým a ostrým zvukem. Domníváme se, že již v době středověku byl velice populární. Důkazy o existenci darbuky jsou zaznamenány ve sborníku Cantigas de Santa Maria, ve kterém můžeme vidět nástroj kuželovitého tvaru, jenž je držen na pravém rameni hráče. Z této malby je také dobře viditelná technika hry na darbuku, která spočívá v úderech prstů a dlaní o blánu nástroje. Darbuka se skládá ze dvou částí. Spodní část – tělo má kuželovitý tvar a vyrábí se z hlíny, dřeva či kovu. Na něj je následně nasazena horní část nástroje, svou formou připomínající misku, do níž je zasazena zvířecí blána. Ta je hlavní nositelkou zvuku a na její výrobu se ve středověku nejčastěji používala kozí kůže a v oblastech s vysokou vlhkostí dokonce kůže rybí.

V dnešní době se darbuka používá po celém světě. Existuje i mnoho typů tohoto nástroje a rozmanitost je též v používaných materiálech. Např. na výrobu blány se čím dál tím více používá plast, který není tak náchylný na klimatické změny oproti zvířecí kůži, a zajišťuje tak delší životnost nástroje.

8 Praktické využití středověké hudby ve výuce hudební výchovy na základních školách

Je známo, že udržení pozornosti žáků na základní škole nepatří zrovna k nejlhčím úkolům, především pak, když se jedná o poměrně složitou tematiku středověké hudby. Zájem pedagoga by tedy mělo být logické rozvržení vyučovací hodiny, kde jsou kromě teoretického výkladu využity i praktické aktivity, které podpoří zájem žáků a přispějí k lepšímu pochopení daného učiva.

Cíl této kapitoly spočívá v propojení různých aspektů (hudebního, teoretického, pohybového a tvůrčího) prostřednictvím aktivit tak, abychom co nejlépe žákům přiblížili problematiku světské gotické hudby.

Inspirací pro výše uvedený záměr je především středověká píseň, s níž je možné pracovat různými způsoby. Z dostupných sborníků lze vybrat písně se zajímavými texty, případně i nápěvy (pokud jsou obsaženy), které můžeme použít k charakteristice středověké hudby a zároveň zábavnou formou seznámit žáky se základními principy této doby. Většina aktivit, která je zde uvedena, vyžaduje do jisté míry znalost hudební nauky. Proto je spíše určena vyšším ročníkům základní školy (od páté třídy výše).

Podkapitola 8. 2 se zaměřuje na aktivity celohodinové, které v sobě zahrnují jak složku vědomostní, tak tvůrčí. Cílem tohoto snažení je přispět k tomu, aby žáci se zájmem přistupovali k hudebním zvláštěm středověku a odnesli si z výuky co nejvíce nových zkušeností.





8. 1 Návrhy jednotlivých aktivit

První aktivita – práce se středověkým notovým zápisem

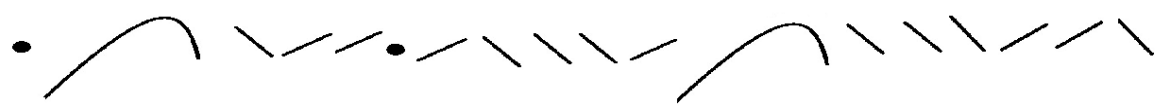
Středověcí autoři využívali ke znázornění postupu melodie různé typy značek (neum), ze kterých se poté vyvinuly notace (např. kvadratická, gotická či rhombická). Jedna z nejčastějších podob zápisu neum byla tzv. „*santkgallenská*“, z níž se dal vyčíst pohyb melodie (zejména stoupání a klesání). Hlavním úkolem této činnosti je tedy

přepsat nejprve část lidové písně a poté i středověkou melodii do zde uvedené středověké notace. Cílem aktivity je přimět žáky, aby zapojili do práce svoji hudební představivost, a osvojili si tak pro ně doposud neznámý způsob notového zápisu. Postup bude následující:

1) Představíme jednotlivé symboly, které znázorníme na tabuli a připíšeme k nim jejich funkce:

- | | | | |
|---|---------------------------|---|--|
| ● | – prodleva na jednom tónu |  | – melodie klesá legatovým spojením dvou not |
|  | – melodie klesá | | |
|  | – melodie stoupá |  | – melodie stoupá legatovým spojením dvou not |

2) Po vysvětlení znaků si prověříme, zda žáci pochopili princip vedení melodie, a to na první části známé lidové písně – *Žádnej neví, co jsou Domažlice*, kterou zapíšeme na tabuli. Žáci budou mít za úkol na papír přepsat část písně do neum uvedených výše. Zápis bude vypadat takto:



Žá-dne - ej ne - ví co jsou Do-ma-žli-ce žá- dne - ej ne-ví co je to
Taus

Obr. č. 1: Záznam části lidové písně „Žádnej neví, co jsou Domažlice“ do santkgallenských neum.

3) Nyní přejdeme k hlavnímu bodu této aktivity. Žáci obdrží noty jednoduché středověké písně s tematikou křížové výpravy – *Kreuzzugslied* od Walthera von der Vogelweide, ve které budeme postupovat stejným způsobem jako v předchozím případě.

Zde je uvedena píseň v současné notaci a vedle ní prepis do santkgallenských neum.

The image shows a musical score for 'Kreuzzugslied' by Walther von der Vogelweide (c. 1170-1230). On the left, there is a modern musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on a five-line staff with a common time signature. Below the staff, the lyrics are written in German. On the right, the same melody is transcribed into medieval neumes, which are black dots placed on a four-line staff. The neumes are connected by lines that indicate the pitch and rhythm of the notes.

Obr. č. 2: Píseň Kreuzzugslied Walthera von der Voglweide⁷⁴ s prepisem do sanktgallenských neum.

Domníváme-li se, že je tato aktivita pro žáky příliš náročná, můžeme zvolit jednodušší způsob, jak přiblížit princip vedení melodie. Snadnou metodou zjistíme, do jaké míry mají žáci rozvinutou hudební fantazii a jak rychle dokáží zareagovat na střídající se gesta. Centrem pozornosti žáků je zde ruka pedagoga (resp. dlaň), ukazující směr melodie. Pohybovat se budeme v durovém tónorodu. Pokud dlaň stoupá, žák tvoří melodickou řadu, jež je tvořena pouze vzestupnými tóny. Při klesajícím pohybu je využíván stejný princip, ale žák vymýšlí melodii pouze z tónů sestupných. Tuto variantu je vhodné provádět jednotlivě, ale tak, aby se vystřídal všichni žáci. Melodie tudíž nesmí být příliš dlouhá. Po každém výstupu jednotlivce dáme prostor žákům, aby zhodnotili provedený výkon – můžeme např. vytvořit bodovou škálu (od jedné do deseti), podle které budou mít žáci příležitost ocenit „autora“ melodie. Kdo získá nejvyšší počet bodů, vyhrává.

Druhá aktivita – vedení středověkého dvojhlasu

Ve středověku byla často hlavní melodie písní nebo tanců doprovázena druhým hlasem. S velkou oblibou se využívaly paralelní postupy spodních kvart či kvint, které vytvářely spolu se základním hlasem specifickou harmonii. Následující aktivita je tedy zaměřena na procvičení těchto intervalů prostřednictvím středověké písně „*Totus floreo*“ (Všechno kvete). Cílem činnosti je seznámení se s těmito nezvyklými postupy, které se v dnešní době příliš nepoužívají.

⁷⁴ FRANK, Bernd. *Klavierimprovisation : Liedbegleitung von Choral bis zum Popsong*. Mainz New York: Schott, 2007. ISBN 978-3795758257, str. 38.

Aktivita bude probíhat takto:

1) Rozdáme noty středověké milostné písně *Totus floreo* a následně si zaspíváme na slabiku „no“ její hlavní melodii.

2) Zadáme žákům, aby nad notovým zápisem vytvořili k hlavní melodii písně intervaly čisté kvinty směrem dolů. (Necháme čas na vypracování – cca 8 minut)

3) Zkontrolujeme správnost zápisu a společně zaspíváme vytvořený druhý hlas.

4) Rozdělíme třídu na dvě skupiny – první bude zpívat základní melodii písně a druhá druhý hlas (červeně vyznačené noty).

Tem - pus est io - cun - dum, o vir - gi - nes!
Mo - do con - cau - de - te, vos ju - ve - nes!
ol ol To-tus flo-re-ol! Iam a-mo-re vir-gi-na-li to-tus ar-de-ol!
No - vus, no - vus a - mor est quo pe - re - o

Obr. č. 3: Píseň *Totus floreo* (Všechno kvete) s vytvořeným druhým hlasem v čistých kvintách.⁷⁵

Stejným způsobem můžeme procvičit i postup čisté kvarty směrem dolů. Nota C by tedy byla v prvním souzvuku nahrazena notou D.

5) Nakonec do písně zapojíme i samotný text 1. sloky a refrénu, jehož překlad nalezneme v příloze č. 18.

Třetí aktivita – práce s českou středověkou světskou písní *Dřevo sě listem odievá*

Výklad kapitoly č. 6 (Česká hudba období gotiky) by bylo vhodné doplnit o praktický příklad snad nejznámější české světské hudební památky období středověku – píseň *Dřevo sě listem odievá*. Žáky jistě zaujme text této skladby, který je psán ve staročeštině.

⁷⁵ Dostupné z: http://www.monacensis.de/tipps/musik/_noten/tf.html

Ačkoli je text podobný současnému jazyku, a tudíž i převážně srozumitelný, vyskytují se zde výjimky, jejichž rozluštění vyžaduje nápaditost a fantazii. Z této skutečnosti vychází náplň první části činnosti, tj. žáci budou mít za úkol přijít na význam cizích slov v souvislosti s obsahem písně. Ve druhé části aktivity se centrum pozornosti přesune ke stránce čistě hudební – k uvedenému textu první sloky a refrénu žáci vytvoří melodii, která se bude snažit vystihnout náladu této skladby. V závěru žáky seznámíme s originálním zápisem a píseň si společně zazpíváme. Celá aktivita tedy bude vypadat takto:

První část – práce s textem písně:

- 1) Rozdělíme žáky do skupin (po čtyřech či po pěti).
- 2) Každé skupině poskytneme text písně (viz příloha č. 19), ve kterém jsme předem vyznačili slova, jejichž význam se žáci snaží rozluštit (čas na vypracování cca 10 minut).
- 3) Společně zkontrolujeme, zda žáci daná slova odhadli nebo se alespoň přiblížili k jejich významu.

Zde je překlad oněch slov v pořadí, jak se v textu vyskytují:

- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| 1) dřevo – strom | 5) hřepík – lopuch |
| 2) méče – neboť je mé | 6) pronosí – prosazuje |
| 3) štrafoval – trestal, hanil | 7) poniž – protože |
| 4) milost – láska | 8) vysčerčmež – vystrčíme |

Můžeme využít i lehčí variantu této aktivity – na tabuli vypíšeme v nesprávném pořadí český překlad podtržených slov. Žáci je pak pouze správně přiřazují ke slovům staročeským.

Druhá část – tvoření melodie k písni

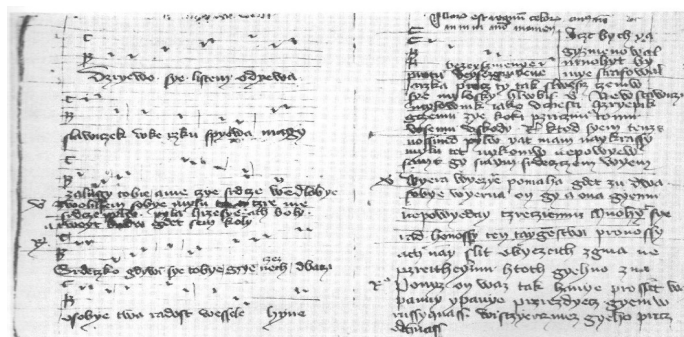
- 1) Žáci setrvávají ve skupinách, do kterých jsme je v první části aktivity rozdělili.
- 2) Společnými silami vymýšlí melodii písně, jejíž průběh zaznamenají do notových sešitů.

3) Po dokončení melodie každá skupina vybere jednoho „zpěváka“, který přednese společné dílo. Zde může pedagog pomoci tím, že bude s žákem hrát melodickou linku na klavír či jiný dostupný hudební nástroj.

4) Třída hodnotí každý výkon, nejlepší melodie vyhrává.

Třetí část – zpěv přepisu písně s původní melodií

1) Pro představu poskytneme k nahlédnutí originální zápis písně.



Obr. č. 4: Zápis písně „Dřevo se listem odievá“ z 15. století.⁷⁶

2) Rozdáme zápis písně v moderní notaci.

Dřevo se listem odievá

14. století

Dře-vo se li - stem o - die - vá Sla - ví - ček v keř - ku spie - vá Má - ji ža - lu - ji to - bě
 Zvo - lil sem so - bě mi - lú Ta pře mé srd - ce pi - lú Pi - la hře - že ach bo - lí

A mé - cě srd - ce ve mdlo - bě Sr - dé - čko di - vím se to - bě Že ne - chceš dbá - ci o so - bě
 A tvójt bu - du kdeť sem ko - li

Tvá ra - dost ve - se - lé hy - ne Pro tu be - ze jme - ne

Obr. č. 5: Moderní zápis písně „Dřevo se listem odievá“.⁷⁷

⁷⁶ RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8, str. 41

⁷⁷ RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8, str. 41

3) Za doprovodu klavíru přezpíváme melodii písně (nejprve na slabiku „no“), poté zapojíme i text.

Pokud nebudeme chtít aktivitou trávit mnoho času, můžeme vynechat vymýšlení vlastní melodie a rovnou přejít ke zpěvu přepisu písně z originálu.

Čtvrtá aktivita – práce s českou středověkou světskou písní *Noci milá*

Další skladbou, díky které můžeme žákům přiblížit českou tvorbu období středověku, je píseň *Noci milá* z 1. poloviny 15. století. V následující aktivitě budeme pracovat s melodií a rytmem notového přepisu, který je uveden v knize *Gloria i gaudium* od Přemysla Růta. Prostřednictvím této písně se nejprve přesvědčíme, zda žáci dovedou správně určit tóninu a charakter daného díla. Poté se zaměříme i na stránku rytmickou. Jelikož není v uvedených notách zaznamenáno metrum, úkolem žáků bude správné rozdělení not do příslušného taktu.

Noci milá

1. polovina 15. století

No - ci _____ mi - lá pročs tak dlú - ha? Po mé mi - lé _____ jest mi tú - ha

Že mi s ní ne - lze _____ mlu - vi - ti Ko - mu se _____ mám u - tě - ši - ti?

Obr. č. 6: Píseň „Noci milá“ z 1. pol. 15. století.⁷⁸

Průběh aktivity je následující:

- 1) Žákům rozdáme noty písně a na klavír zahrajeme její melodii.
- 2) Zeptáme se, jaká je nálada písně (smutná/veselá) a poté žáky vyzveme, aby se pokusili určit její tóninu.
- 3) Dalším úkolem bude přetvořit tuto žalostnou píseň na píseň veselého charakteru pomocí předznamenání – žáci k notám dopíšou příslušné posuvky, které zcela změní tóninu

⁷⁸ RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8, str. 44

skladby, čímž si procvičí durové stupnice. Nejprve tedy vycházíme z tóniny D dur, kde se objevují dva křížky (fis a cis). Poté budeme melodii tvořit i od jiných tónů (např. od G, C, A, apod.). Postupujeme stejným způsobem jako u stupnice D dur – žáci určují počet křížků. Vzniklé melodie písňe si vždy zazpíváme a doprovodíme na klavír.

4) Poslední cvičení v této aktivitě se bude týkat rytmu. Jelikož v přepisu písňe nejsou vyznačeny taktové čáry, úkolem žáků bude rozdělit noty tak, aby vzniklo třídobé metrum. Hned v úvodu napovíme, že první nota je myšlena jako předtaktí a na třech místech v zápisu je také zapotřebí doplnit čtvrt'ové pomlky tak, aby notové hodnoty do taktů vycházely. Správné vypracování úkolu by mělo vypadat takto:



Obr. č. 7: Zápis písňe „Noci milá“ ve tří-čtvrt'ovém taktu.

Vytvořenou rytmizaci si s žáky vytleskáme a melodii zazpíváme na slabiku „no“.

Pátá aktivita – seznámení s dílem Petra Ebena – *Písňe k loutně*

Jestliže budeme s žáky hovořit o inspiraci středověkem v dílech současných autorů, nabízí se odkaz významného českého skladatele Petra Ebena a jeho překrásný cyklus písni, inspirovaný středověkými texty – *Písňe k loutně* (viz kapitola č. 5). Jako příklad vybereme první píseň z cyklu – *Milovanie bez vidanie*, která může být pro svou melodičnost a zpěvnost vhodným materiálem k výuce. Jediným problémem je zde střídání rytmu, což však je možné brát jako pozitivum a pomocí této písňe ho důsledně procvičit.

Aktivita bude vypadat takto:

- 1) Rozdáme žákům noty písňe.

2) Tleskáním procvičíme rytmus celé písně, zvláště se zaměříme na problémová místa. V případě, že by i po tomto nácviku dělala rytmizace žákům problém, můžeme zvolit jinou metodu – ve třídě se žáci budou pohybovat po pěti a třech krocích, podle toho, jaké je zrovna metrum taktu. Na každou změnu rytmu musí žáci změnit i směr chůze (např. pět kroků dopředu a tři dozadu).

3) Určíme charakter a tóninu písně. Na slabiku „no“ zpíváme melodii za doprovodu klavíru nejdříve bez rytmu. Po zvládnutí zapojíme příslušné notové hodnoty.

4) K melodii přidáme i text písně.

1. MILOVÁNIE BEZ VÍDÁNIE
LIEBESFLEHEN OHNE SEHEN

Moderato ♩ = 76

PETR EBEN
(*1929)

CANTO

GITARRA

© 1979 Bärenreiter Editio Supraphon Praha H 6300

Obr. č. 8: Píseň „Milovanie bez vidanie“ z cyklu „Písně k loutně“. 79

Šestá aktivita – práce s Orffovým instrumentárem

Vhodnými pomůckami při výuce mohou být orffovské nástroje, jejichž prostřednictvím rozvíjíme v žácích hudebnost a zejména smysl pro rytmus. Velkou výhodou je, že jsou většinou součástí výbavy každé základní školy, takže s nimi můžeme pracovat dle libosti. Navíc jsou až na drobné detaily (např. materiál) velmi blízké nástrojům středověku, poslouží tedy jako vhodná pomůcka k charakteristice tohoto období.

⁷⁹ EBEN, P. *Písně k loutně*. 2. vyd. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996. ISBN 80-7058-387-8

Následující aktivita je zaměřena na využití orffovských nástrojů v ukázce středověkého tance ze 14. století – *La Rotta*. Z instrumentáře vybereme bubínky, tamburíny a dřívka, s jejichž pomocí podpoříme taneční rytmus skladby.

Průběh bude vypadat takto:

1) Seznámíme žáky s nahrávkou středověkého tance *La Rotta*.⁸⁰

2) S celou třídou tleskáním procvičíme rytmické vzorce, vyjádřené slabikami, které posléze zapojíme do doprovodu tance.

a) první rytmus: tá – tá

b) druhý rytmus: tá – nic

c) třetí rytmus: nic – tata

3) Rozdělíme třídu na tři skupiny. V první skupině obdrží každý žák bubínek, ve druhé tamburínu a ve třetí dřívka.

4) Každé skupině přidělíme rytmus:

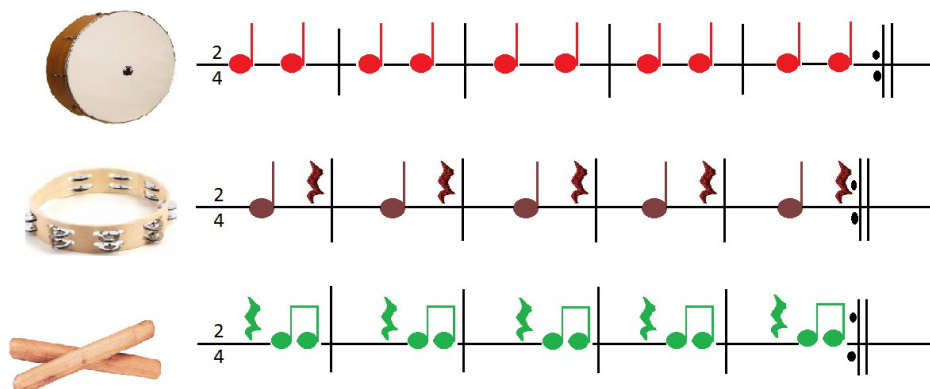
1. – bubínek

2. – tamburína

3. – dřívka

⁸⁰ Zvukový záznam nalezneme na internetové adrese <https://www.youtube.com/watch?v=MmSp3jSijlk>

Záznam všech přidělených rytmů bude vypadat takto:



Obr. č. 9: Rytmické modely nástrojů.

5) Nejprve zvlášť prověříme každou skupinu, zda svůj rytmický model pochopila, poté vyzkoušíme hru všech tří skupin dohromady.

6) Do dvojic či trojic rozdáme noty tance. Barevné značky udávají, jaká nástrojová skupina v daném úseku hraje (bubínek – červená čára, tamburína – hnědá čára, dřívka – zelená čára).



Obr. č. 10: Tanec „La Rotta“ s barevně vyznačenou hrou příslušných nástrojových skupin.

7) Pedagog hraje na klavír melodii tance a žáci se přidávají s nástroji přesně tak, jak je v notách vyznačeno. Společné hraní tedy bude mít následující průběh:

a) Pedagog ukáže gestem začátek hraní.

b) První část „A“ hrají společně až k prima voltě bubínky a tamburíny (rytmus 1. a 2.). Zde se tamburína odpojuje a prima volta patří jen bubínkům (rytmus 1.). Ve druhé repetici se začíná stejně jako na začátku (nástroje hrají společně). Změna nastane v sekunda voltě, kde tentokrát hrají pouze tamburíny (rytmus 2.).

c) V celé „B“ části hrají dohromady jen bubínky a dřívka (rytmus 1. a 3.)

d) Část „C“ hrají všechny nástroje dohromady (rytmus 1., 2. i 3.)

e) hrajeme dvakrát za sebou, poté pedagog ukáže gestem konec.

Sedmá aktivita – *Carmina Burana*

V souvislosti s předchozí aktivitou a postavou Carla Orffa by bylo ve výuce vhodné žákům představit dílo, které čerpalo ze středověkých textů. *Carmina Burana* jistě žáky zaujme bohatou rytmizací a monumentalitou. Ze skladby vybereme několik kontrastních částí, se kterými nejprve třídu seznámíme pomocí poslechu.⁸¹ Poté přejdeme k vymýšlení rytmizace k textu písně *In taberna quando sumus* ze 13. století. Podobně jako u aktivity předchozí, i zde využijeme orffovské nástroje. Cílem činnosti je dostat tuto velkolepou skladbu do povědomí žáků a rozvinout jejich tvůrčí fantazii. Aktivita je rozdělena do dvou částí:

První část – poslech:

1) K poslechu vybereme čtyři kontrastní části – *O Fortuna*, *In taberna quando sumus*, *Tempus est iocundum* a *Sic mea fata canendo solor*.

2) Každou ukázkou s žáky rozebereme – seznámíme je s českými názvy jednotlivých písní a bude nás zajímat, jak na ně tato hudba působí, jaký je charakter jednotlivých částí, o čem si myslí, že se zpívá, jaké nástroje se zde objevují, apod.

3) Prověříme, zda si žáci jednotlivé části zapamatovali pomocí hudební hádanky, tj. pustíme ukázky v jiném pořadí. Žáci se budou snažit vzpomenout na originální název písně, i na český překlad.

⁸¹ Záznam celého díla nalezneme na internetových stránkách <https://www.youtube.com/watch?v=QE11LECo4OM>

Druhá část – rytmižace textu písně:

1) Rozdělíme žáky do skupin po čtyřech či po pěti.

2) Každé skupině rozdáme text první sloky této písně, který doplníme o český překlad Pavla Jurkoviče.⁸²

In Taberna quando sumus	V hospodě když sedáváme
Non curamus quid sit humus	I ze smrti špundus máme
Sed in ludum properamus	Hra je naše potěšení
Cui semper insudamus	Trudný život v štěstí mění
Quid agatur in taberna	Peníz padá do šenkýře
Ubi nummus est pincerna	Co se děje v téhle díře
Hoc est opus ut queratur	Jaké řády tady platí
Sed quid loquar audiat	To vám řeknem lidé zlatí

3) Žákům rozdáme orffovské nástroje, s jejichž pomocí budou mít ve skupinách za úkol vymyslet rytmižaci této písně, která bude vycházet z deklamace daného textu.

4) V závěru aktivity skupiny představí společné dílo. Zbytek třídy posuzuje každý výkon a nejnápaditější rytmižace písně vyhrává.

Osmá aktivita – práce se středověkou světskou písní *Carmina amorosa* (Žákovská koleda)

V předvánočním čase žáky seznámíme se středověkou koledou *Carmina amorosa* (Žákovská koleda) pocházející cca z roku 1420. Jedná se o veselou skladbu, ve které můžeme opět využít středověký dvojhlas i orffovské nástroje. Postupovat budeme takto:

1) Rozdáme žákům noty koledy.

⁸² RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8, str. 40

2) Vytleskáme rytmus melodie písně (podpoříme představu žáků tím, že připodobníme rytmus ke koňskému klusu).

Žákovská koleda

kolem roku 1420

Mo - re fe - sti que - ri - mus Vi - rum vir - tu - o - sum Quem et be - ne - di - ci - mus Ho -
spi - tem glo - ri - o - sum Et ab ip - so pe - ti - mus Mu - nus gra - ci - o - sum Ut
sum - mam no - bis con - fe - rat Tri - um so - li - do - rum

Obr. č. 11: Píseň „Žákovská koleda“.⁸³

3) V pomalém tempu si několikrát zazpíváme melodii písně nejprve na slabiku „no“, poté přidáme i latinský text první sloky a refrénu.

4) Rozdělíme třídu na dvě skupiny. První část bude zpívat hlavní melodii a druhá ji doprovodí drženým tónem c^1 na slabiku „no“.

5) Nakonec skupině s drženým tónem rozdáme tzv. dřevěné bloky (jsou součástí sady orffovských nástrojů), se kterými budou žáci paličkou vyťukávat (spolu se zpěvem) již procvičený rytmus připomínající koňský klus. V šesti-osminovém rytmu se tedy bude stále opakovat takt složený ze dvou čtvrtových a dvou osminových not:

Čtvrtová nota se vždy zahraje na straně dřevěného bloku, která je blíže k tělu, osminová na straně opačné. Po společné interpretaci písně můžeme skupiny prohodit, aby si oba způsoby vyzkoušeli všichni žáci.

⁸³ RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8, str. 50

Devátá aktivita – ukázka gotického tance

Doplňující aktivitou ke kapitole č. 7 (Hudební nástroje středověku) je ukázka gotického tance. Jak jsme se již zmínili v předchozích kapitolách, o taneční choreografii tohoto období sice mnoho nevíme, ale i přesto se dá do jisté míry předpokládat, jak asi mohla vypadat. Tanec byl jistě oblíbenou formou zábavy jak na dvorech, tak i v nižších společenských vrstvách. Do 12. století se zřejmě dle výskytu nerozděloval, dělení na dvorský a lidový se začalo rozlišovat až později, nejspíše v období vrcholného středověku. Domníváme se však, že v oblibě byly zejména tance skupinové – tzv. řetězové či kruhové, do nichž se zapojovaly jednoduché figury – např., kroky, skoky či otočky. Z řetězového tance se vyvinul tanec zvaný *branle*, který byl pak hojně rozšířen v renesanci. Tato taneční forma za pomoci charakteristických figur často imitovala hospodářská zvířata či běžné každodenní činnosti, což můžeme spatřovat již v samotných názvech – např. *branle de chevaux* (koňský) nebo *branle des Lavandieres* (branle praden) apod..

Jelikož třídy neumožňují přílišnou volnost pohybu, pro ukázku gotického tance je ideální již zmíněný tanec řetězový, který se utvoří tím, že se žáci chytanou za ruce a vytvoří tzv. „hada“. Následně vymyslíme jednoduché, snadno zapamatovatelné kroky, které podpoříme vhodnou taneční skladbou či písní z této doby (např. *A que por* – viz CD). Pro posílení kolektivní práce ve třídě však můžeme vytvoření kroků přenechat žákům, které předem rozdělíme do několika menších skupin. Touto činností jistě oživíme výuku a podpoříme tak v žácích představu o tom, jak se lidé ve středověku bavili.

8.2 Možnosti koncepcí vyučovacích hodin

1) Charakteristika středověké společnosti prostřednictvím písně *Ai vist lo lop*

Vhodným příkladem k charakteristice středověké společnosti je dětská píseň z Okcitanie – *Ai vist lo lop* (Vidím vlka), která v sobě zjevně obsahuje alegorický význam. Text i český překlad písně nalezneme v příloze č. 20. První sloka pojednává o tom, jak se vlk, liška a zajíc honí okolo stromu, ale záhadou je, že se nikdy nesežerou. Následující sloka s úvodní na první dojem nijak nesouvisí. Pojednává totiž o tom, že se

celý rok dřeeme a pak jednoho dne vše projíme a propijeme. Můžeme spatřovat spojitost mezi první a druhou slokou v tom, že zvířata ztvárňují tehdejší nadřazené vrstvy (církve, císaře a šlechtu), které žily na úkor chudých – těžce pracujících. Cílem následující aktivity je představit žákům středověkou hierarchii a tvrdé životní podmínky, kterými si lidé den co den procházeli. K této tematice lze použít i rozdělení společnosti dle N. Hrčkové:

„Do hudby se promítalo celkové rozvrstvení společnosti a charakter křesťanského Boha. Z tří vrstev společnosti to byli:

- 1) *duchovenstvo (oratores), které se staralo o duchovní zdraví státu*
- 2) *šlechta – ochraňovala stát*
- 3) *zemědělci a řemeslníci, později měšťané – pracovali pro stát.*

První se modlili, druzí bojovali a třetí pracovali. “⁸⁴

Hodina je rozdělena do dvou částí:

První část – časové rozmezí cca 25 minut

- 1) Rozdáme žákům noty s textem první sloky a refrénu písně.

Ai vist lo lop

Výslovnost:

Aj vist lo lop, lo renárd lèbre Aj vist lo lop renárd dansar

Tótej tre fasján lo torn de laubre Aj vist lo lop lo renárd, lèbre

Tótej tre fasján lo torn de laubre Fasján lo torndau bojson folhat

Obr. č. 12: Píseň „Ai vist lo lop“.

⁸⁴ HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 10

2) Seznámíme žáky s obsahovou stránkou písně a jejím významem.

3) Pro rytmickou i melodickou představu přehrajeme ukázkou této písně (viz příložené CD – skladba č. 16)

4) Dle notového zápisu vytleskáme či na dřívka vytřukáme rytmus písně.

5) Melodii zazpíváme na libovolnou slabiku (např. „no“). Poté si několikrát společně přečteme správnou výslovnost textu (viz text pod notami). Teprve až bude většina žáků schopna rozluštit cizí slova bez chyb, můžeme je zapojit do písně.

6) Pro usnadnění rozdělíme třídu na dvě skupiny – první bude zpívat sloku a druhá refrén.

Druhá část – časové rozmezí cca 20 minut

Předpokladem pro ztvárnění této části hodiny je dostatečný prostor, který žákům umožní volnost pohybu.

Pomůcky: Z papíru či jiného materiálu vyrobené penízky (můžeme použít i čokoládové), které obdrží polovina třídy.

S žáky ztvárníme píseň pohybovou aktivitou tak, že první část třídy bude představovat prostý a bezmocný lid, který se chce vymanit ze spárů utiskujících a druhá část se vžije do role vyšší vrstvy.

Průběh bude následující:

Vyšší vrstva (druhá část třídy) se chytne za ruce a utvoří kruh. Jejím úkolem bude hlídat chudý lid (první část třídy), který si stoupne doprostřed tohoto kruhu a bude vyčkávat na svoji příležitost k úniku. Každý „chudšas“ obdrží penízek. Ten, kdo se dostane ze zajetí ven z kruhu, vyhrává, avšak musí za svůj únik zaplatit vyšší vrstvě obdržený peníz. Na tomto příkladu žákům přiblížíme princip vykořisťování chudiny, který byl ve středověku běžnou záležitostí. K této aktivitě opět využijeme píseň z příloženého CD (č. 16).

2) Seznámení se středověkými nástroji

a) přímý kontakt

Důležitými prostředky pro motivaci žáků v této oblasti jsou středověké hudební nástroje, se kterými by se měli žáci ve vyučovacích hodinách setkat, a to nejen prostřednictvím ilustrací. Jelikož však školy tyto nástroje převážně nevlastní a jejich pořízení bývá dosti nereálné, naskytá se zde možnost oslovit profesionály, věnující se hudbě tohoto období. Ti pak mohou žákům „naživo“ předvést zvukové možnosti či způsoby hry. Ničím totiž nelze nahradit přímý kontakt s probíranou látkou a navíc touto cestou můžeme podstatně zvýšit zájem o hudbu období gotiky.

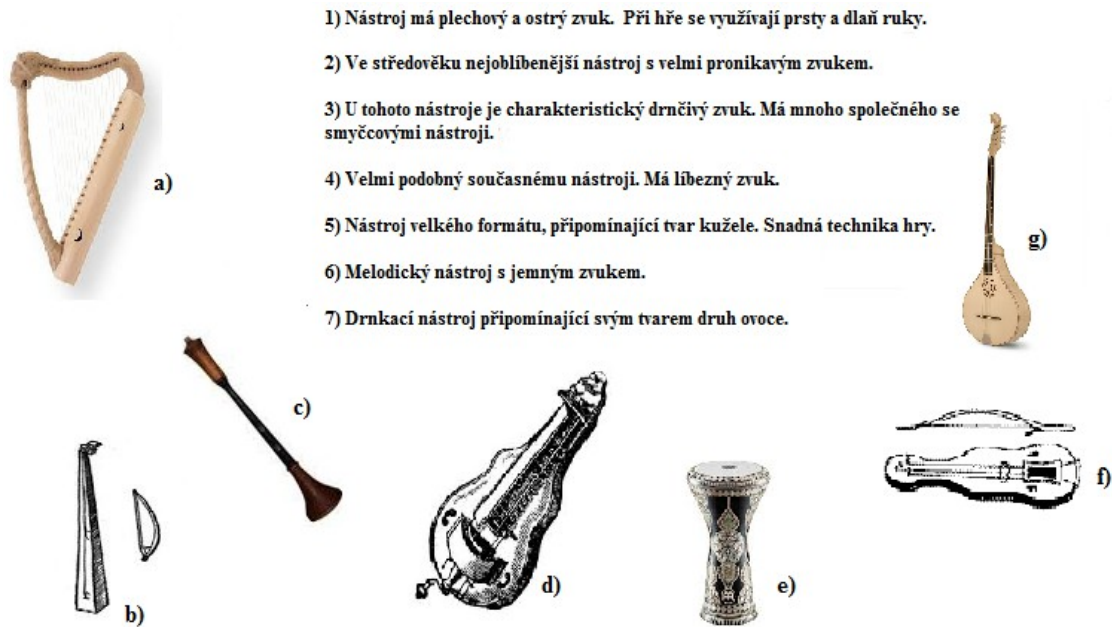
b) nepřímý kontakt – demonstrace obrázků a zvuků středověkých nástrojů

Pokud není možno praktikovat výše uvedený způsob, nabízí se alespoň seznámení prostřednictvím obrázků a zvukového záznamu. Vycházet můžeme z přílohové části této práce, kde nalezneme ilustrace dobových nástrojů. Jejich charakteristické zvuky jsou lehce dostupné na internetovém serveru *youtube*. Specifickou zvukovost lze představit i ukázkou z příloženého CD; zde mohou žáci hádat, jaké druhy nástrojů právě hrají.

Většina středověkých nástrojů je zajímavě zvukově zabarvena, proto zde roste pravděpodobnost, že si je žáci zapamatují. Po poslechové části můžeme diskutovat např. o následném vývoji daného nástroje. Cílem této činnosti je vytvořit spojitost mezi středověkem a dnešní dobou, čímž odstraníme bariéry a prohloubíme tak vztah žáka s danou tematikou.

Poté, co žáky obeznámíme s podobou i charakteristickými zvuky středověkých hudebních nástrojů, zapojíme do vyučovací hodiny následující kvíz:

1) Rozdáme žákům pracovní listy, v nichž budou mít za úkol správně spojit středověké hudební nástroje s popisem funkcí a charakteristických zvuků, které jim odpovídají:



- 1) Nástroj má plechový a ostrý zvuk. Při hře se využívají prsty a dlaň ruky.
- 2) Ve středověku nejoblíbenější nástroj s velmi pronikavým zvukem.
- 3) U tohoto nástroje je charakteristický drnčivý zvuk. Má mnoho společného se smyčcovými nástroji.
- 4) Velmi podobný současnému nástroji. Má líbezný zvuk.
- 5) Nástroj velkého formátu, připomínající tvar kužele. Snadná technika hry.
- 6) Melodický nástroj s jemným zvukem.
- 7) Drnkací nástroj připomínající svým tvarem druh ovoce.

Obr. č. 13: Kvíz na poznávání středověkých hudebních nástrojů.

2) Vysvětlíme obsah kvízu a necháme žákům cca 10 minut na vypracování. Poté společně zkontrolujeme.

3) Bonusové body žáci obdrží, pokud k nástrojům přepíšou i jejich správný název.

4) Kdo získá nejvyšší počet bodů, vyhrává.

3) Výroba středověkého nástroje

Další zajímavou činností je výroba středověkého hudebního nástroje. To je však z časových důvodů a nízkého počtu hodin hudební výchovy během roku dosti náročné. I tak se ale může naskytnout příležitost a čas na tuto aktivitu, která by jistě přispěla ke zpříjemnění výuky. Ideální je zhotovení jednoduchého bubínku, který se snadno vytvoří z dostupných materiálů.

Pomůcky: prázdná kulatá krabička od taveného sýra, čtvrtka formátu A3, pečicí papír, lepicí páska, nůžky, barevné papíry, tempéry, herkules, alobal, špejle, dřevěný korálek

Průběh výroby bubnu:

- 1) Ze čtvrtky vystříháme pruh dlouhý cca 30 cm (dle obvodu krabičky), který bude představovat tělo bubnu.
- 2) Tento vytvořený pruh zatočíme a přilepíme pomocí lepící pásky na spodní stranu krabičky od syra.
- 3) Na pečicí papír obkreslíme vrchní část krabičky.
- 4) Z vrchní části krabičky vystříháme střed tak, aby nám vznikl dostatečný prostor na „blánu“ z pečicího papíru, kterou vlepíme z vnitřní strany víčka.
- 5) Spodní část bubnu přiklopíme víčkem s vytvořenou blánou. (Můžeme víčko s blánou přilepit k tělu bubnu lepidlem pro lepší stabilitu nástroje)
- 6) Dáme žákům prostor, aby si bubínek podle své fantazie nazdobili pomocí temper a barevných papírů.

Výroba paliček:

- 1) Na špejli přilepíme dřevěný korálek. Necháme zaschnout.
- 2) Obalíme dostatečným množstvím alobalu, z čehož nám vznikne palička.

Na vytvořené nástroje si společně zkusíme různé typy rytů, případně je zapojíme v doprovodu písni z příloženého CD.

4) Mimoškolní aktivity

Velmi přínosné pro výuku středověké hudby jsou i aktivity mimoškolní. V rámci vyučovacích hodin můžeme s žáky navštívit např. středověké slavnosti či historické festivaly, které se ve městech každoročně pořádají. Žáci zde mají možnost setkat se přímo s uměním této doby a tím si k němu vytvořit bližší vztah. Na těchto akcích je mnoho k vidění, zejména co se týče rozličné zábavy. Nalezneme zde mnoho muzikantů, akrobatů, tanečníků či rytířů, kteří imitují každodenní život středověkého lidu. Žáci mohou spatřit dobové kostýmy, které dokreslují představu o tomto období,

a návštěvníkům tak reálněji představují historický obraz. Neméně obohacující je též účast na různých výstavách se středověkou tematikou. S uměním této doby se můžeme setkat např. v Českém muzeu hudby.

8.3 Reflexe z výuky

Skutečnost, že teorie se dosti liší od praxe, jsem si mohla sama vyzkoušet při vyučovací hodině na 15. ZŠ Terezie Brzkové v Plzni, dne 20. 3. 2015. Jelikož jsem ještě nikdy předtím hudební výchovu neučila, nevěděla jsem, co mám od žáků očekávat a jaké budou jejich reakce na poněkud vzdálenou hudební etapu. Zkoumání proběhlo na prvním stupni, kde se mi naskytla příležitost vést dvě čtvrté třídy. Zprvu jsem se obávala, že látka, se kterou jsem je chtěla seznámit, pro ně bude příliš obtížná, avšak byla jsem až překvapena, s jakou pozorností a zájmem žáci nové poznatky přijali.

V hodině jsem do značné míry vycházela z možností výuky, jež jsou obsaženy v předchozích kapitolách.

Nejprve jsem zjišťovala, zda se již se středověkou hudbou někdy setkali a jestli ano, tak co je nejvíce zaujalo. Z odpovědí jsem došla k závěru, že valná většina žáků netuší, co si má pod tímto pojmem představit, ovšem objevily se zde i výjimky, kdy děti pravidelně navštěvují středověké slavnosti a obdivují zejména historické kostýmy a rytířské souboje.

Po tomto krátkém rozhovoru jsem žáky krátce obeznámila se zrodem středověku a hudby tohoto období. Snažila jsem se srozumitelně uvést zásadní rozdíly mezi duchovní a světskou hudbou a hovořila o potulných umělcích. Součástí výkladu byly obrázky s výjevy, které vypovídaly o běžných radovánkách středověkého lidu – např. krčmová zábava. Protože jsem však zaregistrovala, že tato teoretická část žáky příliš nebaví (což není divu vzhledem k jejich věkové kategorii), navázala jsem aktivitou, v níž měli za úkol vymyslet několik veršů, týkajících se jedné z oblíbených témat středověkých písní – jara. Průběh této činnosti byl takový, že nejprve jeden žák vymyslel krátkou větu, na jejíž poslední slovo soused vytvořil rým konečným slovem věty druhé – např. „Na jaře

je veselo“ – „Škoda, kdyby přelo“, apod. Reakce žáků na tuto aktivitu byla pozitivní, většina se do vymýšlení aktivně zapojovala.

Druhá polovina hodiny byla věnována tematice středověkých nástrojů. Žáci se v úvodu seznámili s fidulou, na kterou jsem krátce předvedla způsob hry a poté si ji mohli zblízka prohlédnout. Na nástroji je nejvíce zaujal smyčec, který sami připodobnili k luku a též obdivovali nezvyklý tvar nástroje. Na moji otázku – „Jaký novodobý nástroj vám fidula připomíná?“ správně odpověděli, že má mnoho společného s houslemi, jak po vzhledové, tak i zvukové stránce.

Touto názornou ukázkou jsem nejspíše žáky zaujala, jelikož se sami začali ptát na nástroje další, které se v období středověku užívaly. Proto jsem následně (pomocí prezentace) promítla fotografie hlavních středověkých nástrojů i se zvukovou stopou (dostupnou na youtube), což žáky nesmírně bavilo. Svoji pozornost ještě více zaostřili při poslechu nezvykle zabarvených tónů, které vydává např. trumšajt či niněra.

Hodina byla zakončena aktivitou, týkající se poznávání zvuků nástrojů, které již žáci slyšeli. Byly však přehrávány v jiném pořadí a úkol spočíval ve správném pojmenování nástroje, kterému zvuk patřil. Touto činností jsem se přesvědčila, že si žáci většinu středověkých nástrojů zapamatovali, což mne velmi mile překvapilo.

Celkový dojem z vyučovací hodiny byl z mé strany velmi kladný, doufám, že podobné pocity prožívali i žáci. I když jsem nestačila probrat vše, co jsem měla původně v plánu, věřím, že si každý alespoň něco málo z hodiny odnesl a získal představu o základních principech středověké hudby.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo proniknout do problematiky světské gotické hudby a zaměřit se na všechny aspekty, které přispěly k jejímu vzniku a následnému rozšíření do zemí Evropy. Tyto shromážděné teoretické poznatky by měly pomoci učitelům ve výuce hudební výchovy na základních školách k lepší orientaci v tomto složitém, ač pozoruhodném období.

Doufám, že užitečné budou i praktické nápady, které podpoří tyto teoretické informace a oživí tak celkový průběh vyučování.

Tuto práci bych chtěla věnovat nejen učitelům, ale i všem, kteří se nějakým způsobem zajímají o hudbu tohoto období a mají stejný pocit jako já, že by neměl být její přínos opomíjen.

Použité informační zdroje

- CELÝ, Pavel. *Fidula* [online] – Dostupné z: <http://www.cely.cz/vyroba/fidula.aspx>
- ČÍŽEK, Bohuslav. *Hudební nástroje*. Praha 2008. ISBN 978-80-86858-75-3
- DORUŽEK, Petr. UNI, kulturní magazín, č. 8/2011 *Středověký syntezátor zvaný Niněra* [online] - Dostupné z: <http://magazinuni.cz/hudba/stredoveky-syntezaator-zvany-ninera/>
- FRANK, Bernd. *Klavierimprovisation : Liedbegleitung von Choral bis zum Popsong*. Mainz New York: Schott, 2007. ISBN 978-3795758257
- GLENNOVÁ, Martina. *Románské umění* [online] 1. 5. 2009 -Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=96
- GOMBÁR, Eduard. *Úvod do dějin islámských zemí*. Praha 1994. ISBN 80-85632-22-5
- HAY, Denis. *Europe in the Fourteenth and Fifteenth and Centuries*. Vyšehrad 2010. ISBN 978-80-7021-986-7
- HOPPIN, Hallowell, Richard. *Medieval music*. Slovak edition 2007. ISBN 978-80-88884-87-3
- HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8
- JURKOVIČ, Pavel. *Z gramofonové desky Trobadoři a žakéři*. Studio Lucerna, r. 1972.
- Kapela Quercus [online] 10. 5. 2015 - Dostupné z: <http://www.quercus-music.cz>
- KNOTEK, Karel. *Český lidový středověk ve 13. století: imanentní rozměr středověkého člověka*. Praha: UK, Katedra teorie kultury, 1998. Vedoucí práce: Vladimír Borecký.
- MC COB, Todd, M. *Ars subtilior* [online] 22. 10. 1998 - Dostupné z: <http://www.medieval.org/music/ccc/aaaa981022.html>
- MICHELS, Ulrich. *Dtv Atlas Musik*. Nakladatelství lidové noviny 2000. ISBN 80-7106-238-3

MUNROW, David. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press; Oversize edition 1976. ISBN 978-0193213210

NĚMEC, Václav. *Úvod do vrcholného a pozdního středověku* [online] - Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/uvod-do-vrcholneho-stredoveku>

OLING, Bert, WALISCH, Heinz. *The Complete Encyclopedia of Musical Instruments*. 2004 Rebo Productions CZ. ISBN 80-7234-289-4

ROBINSON, Francis. *Atlas of the Islamic World*. Czech edition Praha 1996. ISBN 807176-356-X

RUT, Přemysl. *Gloria i gaudium*. Vyšehrad 2013. ISBN 978-80-7429-298-8

SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno 2001. ISBN 80-902525

STANOVSKÁ, Sylvie. *Hle, již v mém srdci vstává den*. Czech edition Praha 2009. ISBN 978-80-7438-002-0.

VONDRUŠKA, Vlastimil. *Život ve středověku*. Albatros 2007. ISBN 978-80-00-01701-3

Seznam obrázků

Obr. č. 1: Záznam části lidové písně „*Žadnej neví, co jsou Domažlice*“ do santkgallenských neum. Str. 54

Obr. č. 2: Píseň „*Kreuzzuglied*“ Walthera von der Vogelweide s přepisem do santkgallenských neum. Str. 55

Obr. č. 3: Píseň „*Totus floreo*“ (*Všechno kvete*) s vytvořeným druhým hlasem v čistých kvintách. Str. 56

Obr. č. 4: Zápis písně „*Dřevo se listem odievá*“ z 15. století. Str. 58

Obr. č. 5: Moderní zápis písně „*Dřevo se listem odievá*“. Str. 58

Obr. č. 6: Píseň „*Noci milá*“ z 1. pol. 15. století. Str. 59

Obr. č. 7: Zápis písně „*Noci milá*“ ve tří-čtvrt'ovém taktu. Str. 60

Obr. č. 8: Píseň „*Milovanie bez vidanie*“ z cyklu „*Pisně k loutně*“. Str. 61

Obr. č. 9: Rytmičké modely nástrojů. Str. 63

Obr. č. 10: Tanec „*La Rotta*“ s barevně vyznačenou hrou příslušných nástrojových skupin. Str. 63

Obr. č. 11: Píseň „*Žákovská koleda*“. Str. 66

Obr. č. 12: Píseň „*Ai vist lo lop*“. Str. 68

Obr. č. 13: Kvíz na poznávání středověkých hudebních nástrojů. Str. 71

Seznam příloh

Příloha č. 1: Saltarello⁸⁵

Saltarello della pioggia anon. ca. 1400

7

18

19

25

31

68

Příloha č. 2: Kalenda maya⁸⁶

a

b

c

d

e

⁸⁵ Dostupné z: http://www.free-notes.net/cgi-bin/noten_Song.pl?&song=Saltarello%20della%20pioggia&profile=null&lang=en

⁸⁶ Dostupné z: <https://lasfingesenzaenigmi.wordpress.com/2013/04/27/ne-foglia-di-faggio-ne-canto-di-uccello-ne-fiore-di-gladiolo-ce-che-mi-piaccia-kalenda-maia-di-raimbaut-de-vaqueiras/>

Příloha č. 3: Český překlad básně z díla Walthera von der Vogelweide⁸⁷

Tolik zla, světe, v sobě máš

Tolik zla, světe, v sobě máš,
A věci, které činíváš,
člověk jen velmi těžko snáší.
Pocit hanby ti je neznámý,
Bůh ví, jak protiví se mi,
chování tvoje s mravy satanáše.
Jaké ctnosti necháš pro nás?
Bojovat o čest síly nemáš;
ač zaslouží si ochrany.
Běda? Což si to štědrá srdce zaslouží?
Místo nich po penězích každý touží,
zlo tě zničí, běda ti, světe.
Stojíš na prahu zániku,
věrnost a pravdu všude hanobí tu
a lidská čest je spoutaná.

Příloha č. 4: Walther von der Vogelweide⁸⁸ – „Píseň – Kritika společnosti“ (Swereholne sorge trage)

STROFA I

Komu blednou tváře v skrytu,
ať myslí na ctnostnou paní, bude uzdraven.
Ať myslí na dny plné svitu,
tím jsem se vždy těšil, když jsem byl utrápen.

⁸⁷ HRČKOVÁ, Naďa. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Czech edition 2005. ISBN 80-249-0524-8, str. 75

⁸⁸ STANOVSKÁ, Sylvie. *Hle, již v mém srdci vstává den*. Czech edition Praha 2009. ISBN 978-80-7438-002-0, str. 98

V temných zimních dnech jsem smutný tak,
leda bych byl jako skrytý palouk v lese,
za zimní smutek stydívá se,
když se les zazelená, červená se pak.

STROFA II

Nikdo zase smát se nechce?
Aby starost netížila naše ramena?
Radosti se vzdali lehce
mladí, smutní jsou, ach, co to znamená?
Nevím, komu jinému to vyčítat
než bohatým mladým, chci jim mluvit do duše.
Mají přece všechno, vše,
smutek jim nesluší, mají se stále smát!

STROFA III

Myslím, paní čisté krásy,
na to, kolik ctností mi tvá vznešenost skrývá.
Ustaň již! Ty prořala jsi
mé srdce přímo uprostřed, kde láska doma bývá.
„Milá“, „milejší“? To se nehodí!
Jsi pro mne ta nejmilejší, to na mysli mám,
jak paní tě uctívám
všeho světa, ať se co chce přihodí.

STROFA IV

Jak jen štěstěna odívá!
Dala mi bídu chudoby – vznešenou mysl k ní!
Bohatému, tomu dá
k majetku mrzutost, na co má bohatství?

Má štěstěna mi nechtěla dát nic,
 k vznešené mysli dát mi měla statky,
 vždy mne přehlížela, ach, ty zmatky,
 má vlastní bída slušela by mrzutému víc.

Příloha č. 5: Frauenlob⁸⁹



Příloha č. 6: Maienzeit⁹⁰

Maienzeit bannet Leid

Neidhart von Reuental, 13. Jahrhundert

*Source: unknown
 adaptation, arrangement and typesetting by Klaus Stezenbach (www.kstz.de)
 ©2006 Chelys Music Publishing Klaus Stezenbach*

Em G A Em

1. Mai-en - zeit ban-net Leid, Fröh-lich - keit ist ge - breit ü - ber Feld und Wald und grü-ne Au- en. Auf dem
 2. Al - les Leid ban-net weit Mai - en - zeit! Schürz-dein Kleid, jun - ge Maid, jetzt flink zum fro-hen Rei - hen! Band und

Em G A Em

Rain Blü-me - lein groß und klein neu er - schein'n, wei - ße, ro - te, gel - be samt den blau- en.
 Kranz, Per-len - glanz, schmück dich ganz für den Tanz hold und hei-ter mit dem jun - gen Mai- en.

A

Rings im Gras sind schnell sie auf - ge - sprun- gen. Rings im Gras sind schnell sie auf - ge - sprun- gen. Durch den
 Hell er - tönt das Klin - gen der Schal - mei- en, hell er - tönt das Klin - gen der Schal - mei- en durch den

Em G A Em

Wald man-nig - falt Sang er - schallt, daß es hallt: Wahr - lich bes-ser ward er nie be - sun- gen.
 Wald, daß es hallt tau - send - falt, jung und alt schwingt sich heut im flin - ken, fro - hen Rei - hen.

⁸⁹ Dostupné z: <http://www.manesse.de/Manesse.php?id=360&tfl=130>

⁹⁰ Dostupné z: http://www.d.umn.edu/~bush0165/Maienzeit_bannet_Leid__Neidhart_von_Reuental_.gif

Příloha č. 7: Gotická harfa⁹¹



Příloha č. 8: Kvinterna⁹²



⁹¹ Dostupné z: http://home.earthlink.net/~curtis_bouterse/id1.html

⁹² Dostupné z: http://elthin.rajce.idnes.cz/gittern,_kvinterna

Příloha č. 9: Rebec⁹³



Příloha č. 10: Fidula⁹⁴



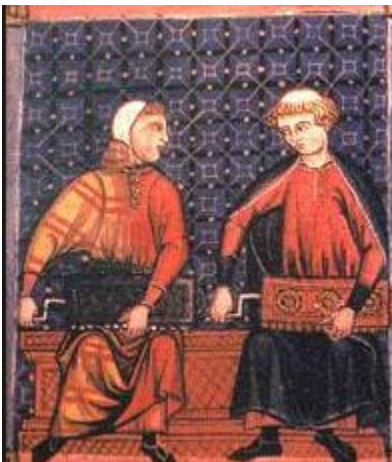
⁹³ Dostupné z: <https://beforethedownbeat.wordpress.com/tag/utah-philharmonia/>

⁹⁴ Dostupné z: <http://www.christianrault.com/en/workshop/mediaeval>

Příloha č. 11: Trumšajt⁹⁵



Příloha č. 12: niněra⁹⁶



⁹⁵ Dostupné z: <http://www.whyyouhearwhatyouhear.com/subpages/chapter20.html>

⁹⁶ Dostupné z: <http://www.hurdygurdyband.com/musicstuff/instruments.html>

Příloha č. 13: zobcová flétna⁹⁷



Příloha č. 14: Šalmaj⁹⁸



⁹⁷ Dostupné z: <http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/arts/opus/opus222e.shtml>

⁹⁸ Dostupné z: <http://musica-viva3.webnode.cz/nastroje/salmaj/>

Příloha č. 15: Dudy⁹⁹



Příloha č. 16: Davul¹⁰⁰



⁹⁹ Dostupné z: <http://medievalbagpipes.blogspot.cz/2008/02/tips-for-medieval-bagpiping.html>

¹⁰⁰ Dostupné z: <http://istanbulmehtertakimi.com/MEHTERkiyafeti/davul.html>

Příloha č. 17: Darbuka¹⁰¹



Příloha č.18: Český překlad písně *Totus floreo (Všechno kvete)*

Čas je radostný, oh dívky
Těšte se s nimi, vy mládenci.

Oh, oh, všechno kvete
Láskou pro dívky celý planu,
Nová, nová láska je
to, čím zmirám.

Příloha č. 19: Text písně *Dřevo se listem odievá*¹⁰²

Dřevo sě listem odievá,
slavíček v keřku spievá.
Máji, žaluji tobě
a méčě srdce ve mdlobě.
Zvolil sem sobě milú,
ta tře mé srdce pilú.
Pila hřeže, ach bolí,
a tvójť budu, kdet' sem koli.
Srdéčko, divím sě tobě,
že nechceš dbáci o sobě.

¹⁰¹ Dostupné z: <http://curusa.ihmc.us/rid=1J2KD4LYN-1XGV70L-S4V/M%C3%BAsica%20en%20la%20Edad%20Media-%20Lydia%20Rguez.%20Escuder>

¹⁰² Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/texty/drevo.htm>

Tvá radost, veselé hyne
pro tu beze jmene.

Ačť bych já ji zmenoval,
mnohýť by mě štrafoval
a řka: "Proč ty tak slúžíš?
Čemu se milostí chlubíš?"
Neustavičný milovník
jako u cesty hřepík:
k čemu se koli přičiní,
a tomu všemu uškodí.
Kdoť sem, tenž nosímť pilu:
ját' mám najkrašší milú,
tét' nikomu nepoviem,
sámť ji s mým srdéccem viem.

Viera vieře pomáhá:
kdeť sú dva sobě věrna -
on jí a ona jemu -,
nepoviedaj třeciemu.
Mnohýť se rád honosí,
ten tajemství pronosí.
Ach naň, zlýť obyčej jmá!,
nepřejtež mu, kdoť jeho zná.
Poniž on vás tak hanie,
prosímť vás, panny i panie,
přezdiec jemu: "Ruší nás,"
vyščermež jeho pryč od nás!

Příloha č. 20: Text a překlad písně Ai vist lo lop¹⁰³

Ai vist lo lop, lo rainard, la lèbre
Ai vist lo lop, lo rainard dançar
Totei tres fasián lo torn de l'aubre
Ai vist lo lop, lo rainard, la lèbre
Totei tres fasián lo torn de l'aubre
Fasián lo torn dau boisson folhat

Viděl jsem vlka, lišku a zajíce
Viděl jsem vlka a lišku tancovat
Všichni tři kroužili okolo stromu
Viděl jsem vlka, lišku a zajíce
Všichni tři kroužili okolo stromu
Kroužili kolem rašícího keře

Aquí trimam tota l'annada
Per se ganhar quauquei sòus
Rèn que dins una mesada
Ai vist lo lop, lo rainal, la lèbre
Nos i fotèm tot pel cuol
Ai vist lo lèbre, lo rainal, lo lop

Celý rok je plný práce
Proto, abych vydělal trochu peněz
Ale celý měsíc z toho nic nevidím
Když jsem viděl vlka, lišku a zajíce
Nenechali tu pro nás nic
Viděl jsem zajíce, lišku a vlka

¹⁰³ Dostupné z: <http://lyricstranslate.com/en/ai-vis-lo-lop-i-saw-wolf.html>