

Úvod

Renesanční umění tvoří velkou a důležitou kapitolu v dějinách lidstva. Toto období je dostatečně probíráno v nejrozličnějších odborných publikacích, ve vědecké a mládežnické se s ním seznamuje v dějepisných a estetických učebnicích. Je téměř nepředstavitelné, že by vzdělaný člověk nevěděl, kdo to byl Leonardo da Vinci nebo Michelangelo. Jak je to však se jmény Josquin Desprez a Johannes Ockeghem? Stejněmu člověku často znějí cizí a nespojuje si je s žádnou představou. Zdá se, že ve vědecké, učebnicové i kulturní historické dávají přednost architektuře, sochařství, malířství, a literatuře. Nechci snižovat hodnotu těchto oborů, jejich význam je nesporný, jen si myslím, že renesanční obraz by měl být v povědomí lidí vyváženější. Hudba by neměla stát na okraji renesančních dějin, v jakémisi "malém odstavci" kulturně-historických znalostí člověka. Je přece stejným zrcadlem doby jako jiné formy umění.

I všeobecně propagovaný repertoár umělé hudby jakoby na renesanční hudbu zapomínal. Víme, kdo je Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, učíme se jejich díla interpretovat. Učíme se však interpretovat renesanční hudbu? Zaujímá podobné místo ve výuce, jako například baroko, klasicismus nebo romantismus? V čem je tedy problém? Je renesanční vokální polyfonie příliš složité pro posluchačské ucho? Příliš vzdálená našemu novodobému homofonnímu způsobu? Je příliš málo hudebních textů a odborníci na hudbu tohoto období? Tato texty samozřejmě existují, ale bývají úzce specifikovaná, soustředěná na určitou oblast (například duchovní skladby v určitém období renesance) nebo se zabývají napodobováním historických nástrojů apod. Pak dochází obvykle k striktnímu oddělování duchovní a světské hudby. Duchovní renesanční skladby bývají zaneprázněny zvláště v chrámových sborech (i když v minulosti v menší míře oproti pozdějším duchovním skladbám), hudební texty provozující světské písně se zviditelují na různých historických mstských slavnostech apod., a jejich interpretace bývá mnohdy velmi problematická.

Mohlo by se zdát, že v minulosti duchovních a neméně krásných světských písní renesanční doby různých druhů, autorů, zemí, je schována kdesi ve sbornících a úpěších. Vnují se zprvu evropských renesančních písní převažující 16. století, a to jak ve vokálním kvartetu, tak v komorním sboru. Na teoretických podkladech chci doložit podobný hudební základ a prolínající charakter duchovních a světských písní té doby. Obhájit jejich fungování

a možnost společné interpretace. Také chci analýzou mše L'homme armé G. Dufaye, který, jako jeden z mnoha, poukázal sv. tský cantus firmus v duchovním díle, dokázat na konkrétním příkladu prolínání sv. tské a duchovní hudby v období renesance. Z tohoto rozboru vyplyne, jak autor pracoval se sv. tským cantem firmem ve mši, bude zaměřen na motivickou práci a bude se konkrétně týkat částí Kyrie a Agnus Dei. Jako přílohu přikládám mj. nahrávku vokální skupiny Exfanta a Pevného sboru Kaplice, dvou těles, která se touto hudbou amatérsky zabývají. Možná nesplují přesná kritéria interpretace staré hudby, ani to není jejich cíl, jde o to, že se jim jednoduše renesanční hudba jako celek líbí a proto v ní zakotvila.

Kapitoly jsou usazeny od nejobecnějšího tématu renesance přes popis a ukázky sv. tské a duchovní renesanční hudby podle vývoje, včetně analýzy mše, až k poslední kapitole, která zmíní uje celkové působení hudby na psychickou a somatickou oblast posluchače a interpreta. Neměli bychom totiž zapomínat, že přes hudební-vědecké rozborů má hudba své terapeutické kvality. Je to další možná sféra pohledu na prolínání sv. tské a duchovní hudby. Posluchač, který nechá na sebe působit hudbu z psychologického i terapeutického hlediska, ji nebude rozlišovat podle druhu, ale spojovat vjem v určitý celek s určitým dopadem.

Cílem mé práce bylo sesbírat maximální množství teoretických poznatků z různých zdrojů a shrnout je do jediného díla, je-li by doplnilo místo v literatuře zabývající se renesanční hudbou. Mými vlastními přínosy jsou CD Renesanční popěvky a analýza mše L'homme armé G. Dufaye, na kterých téma práce dokládám prakticky. Primární literaturou pro zpracování byly hudební dějiny, hudební příručky a časopisy, a to především N. Hrkové, K. Cikrleho a časopisu Psalterium. Zdroj, jen-li by se zabýval výhradně tímto tématem, se mi vyhledat nepodařilo.

1. Renaissance jako epocha

1.1 Pojem a charakteristika renesance

Pojmem *renaissance* (též renezanace) je označován umělecký sloh a historická epocha trvající od konce 14. do 16. století (zasahující i do století 17.).

Pojem *rinascita dell'arte antica* poprvé použil italský malíř a architekt Filippo Brunelleschi. V moderní historické literatuře označení zavedl francouzský historik *Michelet*, který nazval devátý svazek svých velkých děl Francie *La Renaissance* (1855). Nejsilnějším podnětem k výzkumu renesance jako samostatné epochy dal *Jacob Burckhardt* svým dílem *Die Kultur der Renaissance* (1860), které bylo vrcholem jeho historické a spisovatelské činnosti. Renesanci chápal jako kulturní, společenskou a uměleckou epochu evropského významu.

Jedná se o období přelomu mezi středověkem a novověkem, následuje po gotice a předchází období baroka. Historická periodizace se jeví složitou vzhledem k nerovnoměrnému společenskému, kulturnímu a ekonomickému vývoji v různých částech Evropy. Hranice novověku se pohybuje v širokém rozmezí mezi začátkem 15. století (vznik renesančního umění v Itálii) a polovinou 17. století (anglická buržoazní revoluce, konec třicetileté války). Zatímco v Itálii se rozvíjí raná renesance, její duchovní i materiální náplň se radikálně odlišuje od středověku, země na severu od Alp ovládá pozdní gotika. Přitom nizozemskou pozdní gotiku spojuje s florentskou ranou renesancí řada společných rysů.

V převažném smyslu, jak ho užívali humanisté a renesanční umělci, znamenal znovuzrození pravého umění a kultury, návratem k antice po předcházejícím šupadkovém období gotickém. Renesanční teoretikové se domnívali, že právě oni našli cestu zpět k přírodě i ke klasickým vzorům a označení šgotické v té době znamenalo tu nejprve jen její možnou zápornou kritiku.

Označuje novou historickou epochu, období, v němž došlo ke vzniku velkých národních monarchií, ke zvýšenému zájmu o starověké dědictví a nadšení pro evropskou kulturu a ideály, k velkým astronomickým objevům a rozvoji vědy v obecně, k položení základu světového obchodu, k rozvoji manufaktur jako východisku moderního průmyslu, k oslabení vlivu církve a vzniku reformace. Důraz byl kladen na člověka a život v společnosti.

(*humanismus*¹). Díky objevu knihtisku se šíí vzdělanost. Za školébkou renesance se považuje Itálie.

Povahu renesančního umění však nelze vysvětlit jen pouhým znovuzrozením antiky, celý problém je daleko složitější. Je pravda, že mnohdy je renesance vykládána jen jako jakési vzpomínka na antickou kulturu, ale tento vztah platí jen omezeně. Kořeny celého procesu v Itálii (kulturního, myšlenkového...) musíme hledat v přešlých změnách celé společnosti stejně jako se v gotickém stylu odráželo chápání a myšlení obyvatel severofrancouzských měst vedených jejich mocnými biskupy, tak byla i v italské společnosti odrazovým zrcem renesance skupina bohatých obchodníků a bankéřů z Florencie (např. Mediceové, Stroziové). Nadšení těchto mecenášů pro antiku bylo podmíněno nejen uměleckými, nýbrž také společenskými motivy. Studium řecké a římské minulosti bylo přístupné jen intelektuální elitě. Umělci, dosud pokládání pouze za řemeslníky, si zájmem o antiku získávali společenskou prestiž.

Jednou z podmínek postupných změn v evropském myšlení je rozkvět severoitalských měst v jejich umělecké výrobě, v domácím a zahraničním obchodu, jenž nutně přinesl vyšší životní úroveň všech vrstev obyvatel. A tím postupně přechod od středověké kontemplativní zaměřenosti k akcentu na nutné řešení všedních pozemských, tedy materiálních i duchovních podmínek, přičemž druhé se pak přirozeně mění, jak v náboženské, tak ve světské sféře. Narůstající bohatství a tím i obecný společenský význam Florencie, Benátek, Padovy, Pisy, Janova, Milána, Verony aj. přináší potřebu esteticky ztvárnit architekturu, interiéry, ale i přetváření literatury, hudby, zakládání škol, v nichž umění sehrává rovnocennou neopominutelnou součást výchovy a vzdělání. Ráz této doby je pak zaměřen na zdůraznění světské smyslové krásy. Tato pak přechází mimo umění v širokém společenském ohlasu v maskarádách, mumrajích, karnevalech, ohrazených, na jejichž oblibu však navázalo pak i rané barokní období 17. století. Navázání na řeckou antiku je výrazem zájmu o pozemský život a s ním se rodícího humanismu.

Sama renesance se hned od svého vzniku postavila jasně do opozice vůči středověkému obecnému a vůči gotickému slohu speciálně. Renesanční estetické názory orážkovaly gotiku jako umění barbarské a necivilizované, jež se odcizilo přírodě a ztuhlo. Bylo by však zcela mylné chtít vyložit renesanci jako odklon od Boha, církve a úplnou negaci středověkého myšlení a chápání. Renesance navazuje na středověk, což se mimo jiné projevuje v

¹ Kulturní a duchovní hnutí pozdního středověku a raného novověku, který se od duchovna obrací více k věcem pozemským a lidským, od věčnosti k pozemskému životu

nezmeněném po tu náboženských námětů biblických, charakteristické je však poněkud odlišný obsah smyslově realistický, přirozený a svobodný. I nadále zůstává paralela škrásy a krásy, avšak krásno není omezeno na náboženskou symboliku a ornamentiku a dostává se mu plného rozvíjení v estetickém profilu. Ten je uložten ve zrakových zářících plynoucích z výživnosti tvarů a barev, prostupuje živostí poezie i prozaické literatury a bez zábrany se rozvíjí ve stále vynalézavějších, technicky virtuóznějších formách vokální polyfonie v hudbě.²

Za charakteristický znak renesančního umění lze považovat realistickou snahu zobrazit viditelnou skutečnost, kdy se umělec, na rozdíl od gotického pojetí, nespolehá jen na zrakovou zkušenost, ale opírá se o vědecké poznání, studuje perspektivu a anatomii. Racionálně chápaný svět se zdá rozumově pochopitelný a vysvětlitelný, proto umělec vyvíjí matematiku a geometrii k dobytí objemu a prostoru. Umělci usilují o harmonický soulad, rovnováhu a vyváženost proporcí, obsahu a formy, dále pak o vnitřní klid, v němž se tělesně duchovní zmatek a šon vnitřního světa a nakonec o úměrnost bez nadsázek, jež poruší vnitřní klid v cíli.

Renesanční díla byla realistická, měla lidské měřítko a vyjadřovala vliv svých tvůrců. Rozvinul se renesanční individualismus a hédonismus, stále více se oceňovaly schopnosti a nadání jedince a sílila touha po požitcích, ve středověku umrtvovaná ideálem asketické existence. Renaissance obnovila vědeckou kalokagathii (harmonii duše a těla), přestovala kult těla a zúčastněnosti ducha, podnítila rozkvět přirodních věd (astronomie, matematika, fyzika, mechanika, optika, perspektiva, anatomie), jež přispívaly na vývoj renesančního umění, jednota vědeckého poznání a uměleckého tvoření se projevila u vynikajících renesančních osobností.

Na rozdíl od středověkého umění, jež bylo vlastně anonymním tvůrčím sdělením autorů, kteří ani nemohli dbát na svou osobitost, roste v renesanci význam tvůrčí individuality, zkrátka osobnosti, jež propracovává svůj osobní styl, svou estetiku. I když tento rys je patrně zvýrazněn ve výjimečné době barokního období, přece jen někdy pozorujeme vzájemnou soutěživost umělců, zabíhající do vzájemné závistivosti. Myšlenka vyniknutí, popularity, idea slávy se stává jedním z hnacích motorů celého úsilí. Tato individualizovaná iniciativa ovšem nenaplňuje pouze umění, ale těží i vědeckou činnost a zpřesňuje a podmiňuje přímo její rozvoj.

² Schneider, M.: Přehled dějin estetiky. 1. vyd. české Budějovice: Ediční středisko PF JU české Budějovice, 1997, str. 36-37

Vývoj renesančního umění v Itálii dělíme do tří období:

1. raná renesance o 15. století, hlavní středisko Florencie
2. vrcholná nebo klasická renesance o 1500o1520, hlavní střediska Řím, Florencie, Benátky
3. pozdní renesance nebo manýrismus o 1520o1590, hlavní střediska Řím, Florencie, Benátky, Parma, Vicenza aj.

Do dalších evropských zemí proniklo renesanční umění z Itálie na konci 15. a na počátku 16. století a ovládlo zde uměleckou tvorbu v podobě pozdní renesance (manýrismu) až do začátku 17. století.

1.2 Raný novověk v Evropě

Raný novověk představuje dobu 15. století v Itálii, kde se zrodily humanismus a raná renesance, a dobu 16. století v celé Evropě, a to jak v Itálii, jež prožívala období vrcholné a pozdní renesance, tak v zemích západních, v nichž první polovina 16. století probíhala ve znamení náboženské reformace a druhá polovina ve znamení protireformace. Zároveň během 16. století přejala celá Evropa z Itálie renesanční sloh, v němž v jeho pozdní, manýristické podobě.

Italští humanisté hlásali nový životní názor, který místo středověkého zájmu o posmrtnou spásu duše postavil do středověké pozornosti člověka jeho pozemský život a snahu o pokrok lidské společnosti. Cílem pravé vědy a pravého umění mělo být vstoupit se dokonale do tohoto slavného odkazu a tvořit v jeho duchu. Humanistické hnutí se v Itálii nešířilo na univerzitách, kde dominovala scholastika, ale v soukromých kroužcích vzdělaných, z nichž některé si daly název akademie. S velkým zájmem se vyhledávaly rukopisy antických spisovatelů. Vedle latinské filologie se rozvinulo studium řečtiny, zvláště po pádu Konstantinopole (1453), kdy do Itálie uteklo mnoho řeckých učených. Rostlo pochopení pro přírodu, zvýšila se pozorovací schopnost, šířila se obliba astrologie a alchymie. Nový ideál výchovy usiloval o harmonický rozvoj těla i ducha.

Humanistické hnutí, které proniklo v druhé polovině 15. století do zemí západních, se omezovalo na kruhy učené a šlechtické a usilovalo především poznat přírodní prameny

k esanského náboženství. V jeho čele stál učenec svatého jména Erasmus Rotterdamský³, jenž vžil, především studium antické literatury a Písma svatého v jeho originálním znění povznese úroveň kněžstva a napraví církev bez násilných změn.

Rozkol do života v říši západních zemí vnesla *reformace*, usilující o zásadní opravy všech chyb náboženských i společenských v duchu evangelia. V Německu ji zahájil *Martin Luther*⁴ roku 1517, ve švýcarském Curychu o něco později *Huldreich Zwingli* a později v Ženevě *Jan Kalvín*⁵. Současně vznikaly radikální skupiny tzv. Novokřesťané, jež zaváděly komunismus (tvrdě vystupovali proti tědním rozdílům ve společnosti). Luthera v Německu podporoval učený humanista Filip Melancton a reformační hnutí se šířilo, i když bylo odsouzeno papežem i císařem.

Reformace urychlila výbuch nespokojenosti sešského lidu, který evangelickou svobodu chápal jako předzvěst obecného osvobození. Vzbouření němečtí sedláci však byli těžce poraženi a poměry poddaných se ještě zhoršily. Rozpory mezi katolíky a luterány se v Německu vyhroutily v tzv. *Tridentské válce* (1546–1547), v níž byli protestanti poraženi, a ukončeny náboženským mírem roku 1555 na principu teritoriálním (vyznání obyvatel určoval vrchnost). Mezitím se luterství rozšířilo do skandinávských zemí, Švejc, Polska a Uher a kalvinismus do Francie, Nizozemí, Skotska, ale i Polska a Uher.

Když se Evropa rozdělila na stranu katolickou a reformační, rozhodli se papežové bojovat proti kacířství a Tridentský koncil (1545–1563) vyhlásil program *protireformace*, tj. návrat reformovaných církví do plné katolické církve. Hlavním pomocníkem při realizaci tohoto programu se stalo *Tovaryšstvo Ježíšovo*, jezuitský řád, založený roku 1540 Ignácem z Loyoly. Protireformační snahy našly podporu ve Španělsku, Francii i v českých zemích. Španělský král Filip II. vystoupil v tomto duchu v Nizozemí, ale krutý postup generála Alby vedl k revoluci a rozdělení země. Severní provincie se odtrhly od Španělska a vytvořily Svobodné Nizozemí, holandskou republiku.

³ Erasmus Desiderius Rotterdamský, vlastním jménem Gerrit Gerritszoon, (27. října 1467 Rotterdam – 12. července 1536 Basilej), holandský myslitel, augustinánský mnich a představitel západní renesance a humanismu.

⁴ Martin Luther (10. listopadu 1483, Eisleben – 18. února 1546, Eisleben), německý teolog, kazatel a reformátor, zakladatel protestantismu, autor řady duchovních, politických, pedagogických spisů, církevních písní a předkladů. Jeho nejvýznamnějším dílem je předklad Bible do němčiny.

⁵ Jan Kalvín, vlastním jménem Jean Cauvin, (10. července 1509 Noyon v Pikardii – 27. května 1564 Ženeva), švýcarský teolog francouzského původu, významný představitel křesťanské reformace 16. století, zakladatel kalvinismu.

Francouzský královský dvůr nedokázal zabránit obnovení války mezi katolíky a hugenoty (kalvíny), jejímž drastickým vyvrcholením byla Bartolomějská noc (na 25. 8. 1572, povraždění hugenotů v Paříži na rozkaz královny matky Kateřiny Medicejské) a teprve králem Jindřichem IV. se roku 1598 podařilo dosáhnout náboženského míru ediktem nantským, který zajišťoval hugenotům svobodu svědomí a samosprávnost.

Na počátku novověku vzniklo ve střední Evropě habsburské mocnářství jako personální unie českého království, Uherského království a zemí rakouských k společné obraně proti tureckému nebezpečí. V jeho čele stál Ferdinand I. (1525-1564), manžel Anny Jagellonské, jenž se roku 1556 stal po svém bratrovi Karlu V. římským císařem, po celou dobu vlády byl zaměstnán válkami s Turky, ve svých zemích podporoval státní centralismus, snažil se podkopat postavení měst a zvýšit moc katolíků (roku 1547 vyústil vítězství katolíků nad protestanty v bitvě u Muhlbergu k pokošení královských měst a perzekuci Jednoty bratrské, roku 1556 povolal do země jezuity, schválil založení jejich pražské univerzity, podporoval znovuobsazení pražského arcibiskupství).

Po něm vládl jeho syn Maxmilián II. (1564-1576), panovník nábožensky poměrně snášenlivý, jenž ústně slíbil uznávat společné vyznání víry, na němž se dohodli představitelé Jednoty bratrské s luterány o tzv. českou konfesi, ale s ohledem na papeže ji odmítl podepsat.

Maxmiliánův syn Rudolf II. (1576-1612) si zvolil Prahu za svou rezidenci a přispěl k jejímu hospodářskému a kulturnímu rozvoji. V té době zájem nebyl politice, věnoval se alchymii a astrologii. Stál na katolické straně a proti Jednotě bratrské, v jejímž čele byl v letech Václav Budovec z Budova a na Moravě Karel Starší ze Světlá. Nejbohatší český šlechtic Vilém z Rožmberka byl katolík, zatímco jeho bratr Petr Vok z Rožmberka podporoval Jednotu bratrskou. Roku 1609 byl Rudolf II. politickými okolnostmi donucen vydat majestát zajišťující českým protestantům náboženskou svobodu.

Starší bratr Ferdinanda I., císař Karel V. (1516-1556), se stal pánem téměř celého světa, snad nikdy slunce nezapadlo a jeho zahrnovala Španělsko, Neapolsko, Milánsko, Sicílii, Sardinii, Burgundsko (Franche-Comté), Nizozemí a drtivě v Novém světě. Hernando Cortés dobyl pro Španělsko Mexiko a Francesco Pizarro čili Inků v Peru. Války s Francií o Itálii skončily pro Španělsko úspěšně, ale v Německu utrpěl císař v boji proti protestantům porážku, takže se vzdal vlády a v ústraní za několik let zemřel. Roku 1535 podnikli Španělé výpravu proti Tunisu, kde osvobodili 20 000 křesťanských otroků.

Za vlády Karlova syna Filipa II. (1556-1598) získalo Třpan lsko sousední Portugalsko (1580), ale ztratilo severní Nizozemí (Holandsko) po revoluci v letech 1565-1581. V bitvě u Lepanta (1571) bratr Filipa II. don Juan d' Austria sice porazil turecké lo stvo, ale ve válce proti Anglii královny Alfb ty utrp lo Třpan lsko katastrofální porážku a došlo k zni ení jeho šnep emofitelné armády (1588). Tím ztratilo své velmocenské postavení a pánem mo í se stala Anglie. Když Filip II. roku 1598 zem el, zanechal obrovský státní dluh a národ, který se odnau il pracovat a který byl z poloviny tvo en ú edníky, eholníky a kn flími.

Francie vstoupila do novov ku jako národnostn a správn jednotný stát se silnou panovnickou mocí. Za Ludvíka XII. (1498-1515) i um nímilovného Franti-ka I. (1516-1547), škníflete renesance, bojovala neúsp -n o Itálii se Třpan lskem a snažila se zma it hegemonii Habsburk v Evrop . V druhé polovin 16. století byla zmítána hugenotskými válkami. Za vlády Jind icha IV. (1589-1610), prvního Bourbona na francouzském tr nu, získala první kolonie v Kanad .

V Anglii se král Jind ich VIII. (1509-1547) cht l rozvést se svou manželkou Kate inou a ofenit se s její dvorní dámou Annou Boleynovou, a proto se roze-el s papeřem a vyhlásil národní církev anglikánskou, jejíř hlavou se jmenoval (1533). Jeho dcera královna Alfb ta I. (1558-1603) podporovala anglikánskou církev a vystupovala jak proti katolík m, tak proti puritán m (kalvinist m) a independent m. Roku 1587 dala popravit katoli ku Marii Stuartovnu, skotskou královnu. Poté, co anglické lo stvo porazilo -pan lskou flotilu, a Anglie se stala námo ní velmocí, následoval její prudký hospodá ský rozvoj. Kulturní rozkv t renesan ní Anglie symbolizuje dramatický génius William Shakespeare.

Za vlády krále Zikmunda I. (1506-1548) se Východní Prusy staly polským lénem. Zikmund II. August (1548-1572) p ipojil Livonsko a Estonsko a lublinskou unií (1569) dosáhl spojení Polska a Litvy v jednotnou í-i, v níř -lechta m la nebývale velkou moc, ale málo hled la na státní zájem. Byl posledním Jagelloncem a po jeho smrti vládli volení králové. Tř pán Báthory (1575-1586), vévoda sedmihradský, vál il s Ivanem IV. Hrozným a uhájil proti Rusku Livonsko. Zikmundem III. (1587-1632) nastoupil na polský tr n -védský královský rod Vasovc .

V Rusku po vlád Ivana III. (1462-1505), který p ijal titul ruského cara a byzantský císa ský znak dvouhlavého orla, dokon il car Vasilij III. (1505-1533) sjednocení úd lných ruských kníflectví pod moskevskou svrchovaností. Ivan IV. Hrozný (1533-1584) roz-í il

ruskou říši o chanát kazašský a astrachašský a vedl marnou válku se Tureckem o Estonsko. Rodina Stroganov získala sibiřský chanát a moc Ruska se rozšířila do severní Asie. Roku 1548 byl pro obchod s Anglií založen Archangelsk. Car zeflel, dával popravovat bojary a v záchvatu nepřetnosti zabil i vlastního syna Ivana.

Za slabomyslného mladého syna Fjodora (1584-1598) vládl jeho svagr Boris Godunov. Se svolením cahradského patriarchy byl zřízen moskevský patriarchát (1589), v bojích se Tureckem získána Karelie a tím spojení s Baltem. Po smrti Fjodora, posledního Rurikovce, nastoupil na trůn Boris Godunov (1598-1605).

Na počátku novověku bylo Turecko jedním z nejmocnějších států světa. Ovládalo Přední Asii, evropský Balkán a větší část Uherska. Za Selíma I. (1512-1520) se stalo světovou velmocí, která zahrnovala Sýrii, Palestinu, Egypt a část Arábie s Mekkou. Za vlády Sulajmána II. (1520-1566) prošlo Turecko vrcholné období politické moci a zlatou dobu turecké literatury. Sulajmán II. dobyl Bělehrad, Rhodos, porazil Ludvíka Jagellonského u Moháče, obléhal Vídeň a připojil ke své říši střední Uhry s Budínem (1541). Na východ dobyl Bagdád a získal Tunisko a Alžírsko. Za neschopného Selíma II. (1566-1574) bylo dokončeno obsazení Arábie a připojen Kypr, ale Turci byli poraženi v bitvě u Lepanta (1571). Mehmet III. (1574-1595) pokračoval ve válce s císařem.

Cesta k novému věku v Evropě je dlouhý a souvislý proces podmíněný historickými okolnostmi konkrétních území. Zmínky nevznikají najednou a z nich, ale jsou upravované dlouhým a složitým vývojem, politikou, tendencemi, tradicemi, událostmi apod. Přivírnosti (územní, třídní, dobové, generační) mnohotvárně se prolínajících sloček, tendencí a proudů má však tato nová epocha určité výrazné a společné rysy, které ji odlišují od epochy předchozí - středověké. Chování, myšlení a díla lidí po celé Evropě dříve či později ovlivuje renesance, humanismus a reformace.

2 Renesan ní hudba

2.1 Historické za len ní hudební renesance a její periody

Za hudební renesanci považujeme období zhruba od r. 1430-1600. Starší hudební historiografie označovala již 14. století, po níž je obdobím ars nova⁶, jako epochu rané renesance. Vyskytují se též návrhy označovat 16. století za epochu manýrismu, analogicky podle dalších výtvarného umění a literatury, v nichž se tento termín používá. Analogie ve vývoji hudby a ostatních umění jsou v 16. století nesporné. Ve výtvarném manýrismu se projevují určitě pozdní renesanční prvky, které směřují přímo ke vzniku barokního stylu. Některé podobnosti vidíme i v hudbě: 16. století je dynamickým obdobím, které je bohaté na protiklady, jež vedly k monodii a k operě jako nevyhnutelným jevům v rámci estetické kontinuity století. Vždy je třeba mít na zřeteli, že v jiných nelze uplatňovat akademické dělení na vyhraněné, uzavřené periody. Vývoj umění je souvislý proces, ve kterém ani kvalitativní změny nevznikají najednou a zároveň, ale jsou doprovázeny dlouhým a složitým předcházejícím vývojem. Každá epocha netvoří homogenní, jednotný celek, ale představuje složitý vývojový komplex, v kterém dožívají starší prvky a zároveň se vyvíjejí prvky nové.⁷

V hudební historiografii a mezi odborníky se vyskytují mnohá další označení období renesance - šňizozemská hudba, burgundská doba hudby, nizozemské školy, velká nizozemská epocha, franko-vlámská epocha. Některé generace skladatelů 15. a 16. století se totiž narodilo, vyrostlo nebo alespoň pěstovalo v oblasti Nizozemí. Ve své době do této oblasti patřila i část dnešní severovýchodní Francie a Belgie. Proti tomuto názvu však stojí anglické, francouzské, italské a posléze i německé vlivy, které byly pro hudbu velkým přínosem, přičemž především Itálie získala v tomto obrovském peletonu hudby v průběhu 16. století postupně převahu.

Tzv. *generace nizozemských, resp. franko-vlámských skladatelů* vstoupila do hudební historiografie a do šň jiných prostřednictvím prvních prací o hudbě středověku a renesance, *Mittelalter und Renaissance* od Heinricha Besseler (Postdam, 1931) a *Music in the*

⁶ Ars nova - tzv. nové umění - 1320-1420, pojem pochází od Philippa de Vitry (1291-1361), francouzského skladatele, básníka a teoretika, autora traktátu Ars nova, zaměřeného na problematiku rytmu, notace a vlivů určitého hudebního vývoje 14. století.

⁷ Hrková, N. *Dějiny hudby II.-Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 18

Renaissance od Gustava Reeseho (New York, 2. vydání 1959). Podle n kterých interpretací jich bylo afl –est. První, narozená okolo roku 1400 (*Dufay, Binchois*), druhá, jejíž p íslu–níci se narodili kolem roku 1430 (*Ockeghem, Busnois*), t etí, narozená mezi lety 1440 1460 (*Desprez, Obrecht, Isaac, de la Rue, Mouton*), tvrtá, narozená kolem roku 1500 (*Gombert, Clemens non Papa, Janequin, Willaert*), pátá, narozená mezi lety 1520 1530 (*Palestrina, Laso*) a nakonec –está generace, ke které pat íli skladatelé narození mezi lety 1550 1560 (*Sweelinck, Marenzio, Gesualdo, Gastoldi, Giovanni Gabrieli a Monteverdi*). Od tvrté generace (*Willaert*) m fleme datovat ve vývoji hudby p echod od její renesan ní, humanistickými prvky formované podstaty do nové afektové barokní éry.⁸

V této práci se budeme drfet rozd lení podle Nadi Hr kové (2005) na:

1. Ranou renesanci (1420 1490)
2. Vrcholnou renesanci (1490 1520)
3. Nové proudy a národní styly 16. století

Hr ková⁹ nachází ve vývoji renesan ní hudby dv hlavní periody: do 16. století p evafloval mezinárodní, relativn uniformní a do zna né míry st edov kými my–lenkami ovlivn ý styl. V pr b hu 15. století se prosazují národní styly a po roce 1550 je vývoj charakterizovaný jejich intenzivním rozvojem a novými rysy, které jífl ohla–ují nástup baroka.

2.2 Hudba v flivot renesan ního lov ka

Hudba v období renesance se druffí k ostatním um ním jako rovnocenné um ní. V flivot renesan ního lov ka hraje velmi d leflitou úlohu. Je pravda, fle jífl ve své dob se mnozí humanisté stav íli k tehdej–í hudb ó a to í k hudb t ch nejvýzna n j–ích autor ó odmítav a kriticky, p edev–ím proto, fle podle nich nenavazovala tak jako ostatní um ní na antiku. Jenfle antická hudba, která m íla orientální charakter, byla nenávratn ztracená, evropskému vývoji cizí a první zve ejn ní antických zlomk , mj. í Vincenzem Galileim, p ínesla p ekvapení a deziluzi.

⁸ Hr ková, N. *D jiny hudby II.-Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 10

⁹ Hr ková, N. *D jiny hudby II.-Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 34

Ideálem renesance byl *uomo universale* – všestranně vzdělaný člověk. Bylo samozřejmě nevyhnutelné, aby takový člověk získal i dovednosti v hudbě. Baldassare Castiglione (1478–1529) ve své knize *Dvoan* (*Libro del Cortegiano*), která se zabývá sociálními problémy, etikou a mravním zdokonalováním člověka a kterou souasnici pokládali za jedno z nejvýznamnějších děl doby, přisuzuje hudbě velký význam ve výchově člověka.

Nejnázornějším příkladem významné funkce hudby v renesanci je zájem, jaký jí vnovali králové a knížata. Každý vládce bez výjimky podporoval hudbu, když pro nic jiného, tak alespoň z toho důvodu, že to patřilo k dobrému tónu a ke společenské reprezentaci.

Mnozí monarchové byli sami dobrými hudebníky, zpěváky, hráči, a dokonce i skladateli. Kupříkladu anglickí králové Jindřich V., jehož skladby jsou obsaženy v rukopise *Old Hall*, a Jindřich VIII., který napsal dvě populární polyfonní mše a v jehož drženích byly stovky hudebních nástrojů. Když se skotský král Jakub IV. ucházel o ruku princezny Markéty, získal si její srdce tím, že jí zahrál na cembalo a na loutnu. Císař Karel V. byl jedním z největších hudebních mecenášů a rád sám zpíval, zvláště v klášteře po své abdikaci. Císař Maxmilián I. byl jeden z největších a nejobdivovanějších sborníků v Evropě. Ale i méně muzikální panovníci se snažili držet krok se všeobecnou módou: francouzský král Ludvík XII., jinak velmi průměrný zpěvák, požádal Josquina Desprese¹⁰, aby mu napsal skladbu, v které by mohl zpívat tenorový part. Josquin to vyřešil velmi obratně: složil skladbu, v níž tenor, označený jako *vox regis*, královský hlas, zpíval jedinou notu, která se opakovala od začátku až do konce.

Nejen na královských a knížecích, ale i na menších světských dvorech a rovněž ve Vatikánu, především během sobotních mší milovníků papeže Julia II. a Lva X., byla hudba neodmyslitelnou součástí každodenního života. Vokální i instrumentální tělesa odrážela velikost a slávu svých pánů. Sbory byly stále doplňovány novými, vynikajícími zpěváky z celé Evropy. Ti doprovázeli panovníka při všech cestách, dokonce i při válečných taženích, a při každé vítězství se oslavovalo ještě na bojišti slavnostním *Te Deum*.

Přetrvání hudby však nebylo jen privilegiem světců. Patriciát rychle rostoucích bohatých měst svým vkusem a požadavky o především v severní Evropě – podstatně zasáhl

¹⁰ Viz kap. 4.3

do vývoje hudby. V m – anských kruzích se rozvinulo zdravé hudební amatérství, hudba byla součástí jejich životního stylu. Rozšířuje se i po et skladatel ó amatér . Profesionální hudebníci toto flko nesli, nebo se tím nabourávaly jistoty cechovní výlu nosti. Na druhé stran se v – ak touha po kráse a estetickém požitku, tak charakteristická pro výtvarné um ní, zmoc ũje lidí i na poli hudby a vzniká – iroké hudbymilovné obecenstvo, jehož zájem o hudbu nebyl saturován vyposlechnutím hudebních produkcí v kostele nebo hudby p i slavnostních pr vodech i p i hostinách. Lidé se scházeli, aby hráli a zpívali nebo i poslouchali hudbu, která jífl za íná plnit také výrazn estetickou funkci. V – eobecná hudební kultura zasahuje – iroké vrstvy obyvatelstva. V renesan ních – lechtických i m – anských kruzích bylo samoz ejným požadavkem, aby se kařdý um l zapojit do improvizované hudební produkce, a pokud toho n kdo schopen nebyl, pokládalo se to za projev nevzd lanosti a nevychovanosti.

Zp v i instrumentální komorní hudba byly oblíbené stejnou m rou. Pro komorní hudbu se ũflávaly nástroje s jemným, intimním zvukem: cembalo, klavichord, loutna, viola, kdeřto flétny, plátkové nástroje, trubky, dudy se pro ostrý, pronikavý zvuk pokládaly za nevhodné pro kultivovaného lov ka. Nejroz – í en j – ím nástrojem byla loutna, která v renesanci hrála podobnou úlohu jako v dne – ní dob klavír. Loutna nechyb la v fládné domácnosti, a v Anglii byla dokonce obvyklou rekvizitou holi ských šoficínů, aby si s ní zákazníci mohli krátit dobu ekání. Domácí p stování instrumentální hudby bylo tak roz – í ené a oblíbené, fl e ti – t ná hudební literatura nesta íla pokrýt zájem. Lidé cht li velká polyfonní církevní i sv tská díla interpretovat i doma, proto se v 16. století po izovaly instrumentální p episy vokálních skladeb pro loutnu a klávesové nástroje.

Renesance zm nila i postavení fleny ve spole nosti. Rytí ská kultura st edov ku z ní u inila nedosařitelnou, ideální, tém nadpozemskou bytost. Renesance uvedla v ci na pravou míru a podle antického vzoru p isoudila flen harmonický ideál krásy a du – evních vlastností. fleny, pochopiteln ty z vy – ích kruh , nezaostávaly za muřli univerzálností vzd lání a mnohé vynikající fleny, uznávané a obdivované muřli, se aktivn zú ast ovaly intelektuálního i um leckého flivota (nap . Isabela d'Este). To samé se vyřladovalo ó op t podle antického vzoru ó i od kurtizán, které m ly být v hudb vzd lané stejn jako antické hétery.

Rovně fl mni – ky v klá – terech zpívaly a hrály na r zné nástroje, takře hlavn v italských m stech lidé houfn nav – t vovali ve erní bohosluffby, aby mohli poslouchat jejich sborový zp v. Hlavní zásluha renesan ních flen na poli hudby v – ak byla jejich inspirující a podn cující

úloha v salonech, které kolem sebe soustřeďovaly básníky, spisovatele, výtvarné umělce a hudebníky.

Při veřejných produkcích zpívali sopránové a altové hlasy nejen ženy, ale chlapci, v mnohých slavných sborech, například v papežském sboru, mufti a falzetisté. V druhé polovině 16. století vzniká nový typ zpěváků – kastrátů, jejichž ojedinelé umění ovládlo evropskou vokální hudbu na dvě století. První kastrát – sopranista se stal členem papežského sboru v roce 1562. Brzy se kastráti rozšířili po celé Evropě, například v mnichovské kapele, v níž zpívalo pod Lassovým vedením několik. Byli to nedostupní především virtuosové, neboť za sebou měli dlouhé –kolení od dětství, které nenarušilo období mutace (ke kastraci se vybírali chlapečtí zpěváci s mimořádně silným a působivým hlasem) a jejich hlas při rezonanci hrudníku dospělého mufti byl mnohem výšší a silnější než chlapečkový.

Celkové hodnocení, úcta a vážnost zpěváků a skladatelů v renesanci v ničem nezaostávaly za oceňováním básníků, výtvarných umělců a filozofů. V zaměstnaneckém poměru se těžili privilegii, která byla nemyslitelná pro ostatní dvorní i církevní zaměstnance. Skladatelé a zpěváci celkově vynikali nejen svým uměním a hudebním vzděláním, ale i vysokým všeobecným vzděláním a kulturou, znalostí dějiny, zeměpisu, filozofie a v literatuře atd.

Všeobecnou lásku a úctu k hudbě výstižně dokazuje například také skutečnost, že ve zlatém věku satirické poezie a literatury, která nešetřila ani ty nejvyšší hodnoty a nejvyšší krásu a zasmělovala básníky a malíře ve stovkách letáků a pamfletů, hudby se nikdo téměř nedotkl. Hrot polemik měl jen na teoretiky, kteří bránili zastaralá pravidla a tradice, a proti přivrženecům kalvinismu pro jejich strach ze svůdné moci hudby. Naopak hudebníci se vysmívali kritice, jejíž hrot měl proti hříšnému a nezřízenému životu jejich chleboďárců jako v případě jednoho z nejlépe oceňovaných hudebníků doby, Orlanda di Lassa. Ten ve svých *Psalmi poenitentiales* karikuje kritiku městských radních na adresu životního stylu svého zaměstnavatele, knížete Albrechta V., jeho zálibu v extrémním luxusu, mastných banketech, jídle, nadměrnému pití a neposlední řadě i ve vysokých výdajích na své hudebníky. Všechny šviny jsou barevně vyobrazené mezi notami flám.¹¹

¹¹ Hrková, N. *Dějiny hudby II.-Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, s. 16 - 27

2.3 Stylová podstata renesanční hudby

Stylová podstata renesanční hudby se nejlépe ozřejmí porovnáním s hudbou období středověku, přičemž se ukáže, že změny, vyplývající ze změny pohledu na hudbu, se dotýkají skutečně podstatných prvků hudební skladby. Středověký hudebník skládal šablonitě hudbu v tom smyslu, že na text bral malý ohled. Nejlepšími doklady toho jsou rzhodně textované hlasy motet a izorytmie, kde rytmus textu celkově zanikal v rytmu hudebním. Renesanční hudba se naopak přizpůsobuje poetickému metru a dbá stále více o srozumitelnost textu. Hudebník se snaží jít o hudební výraz textu a o výrazné smyslové působení hudby, tento princip se stal hlavním zákonem italské svetské hudby v 16. století. Oproti tomu byla gotická hudba mimořádně konstruktivistická, vnitřně rozervaná, spekulativní, spočívala výlučně na hudební stavbě.

Důležitými znaky vrcholné renesanční hudby jsou právě naopak jasnost a přehlednost formové výstavby, přesné členění na vyhraněné úseky díky užití kadencí, smysl pro zvukovost a ohled na požadavky sluchu. Oproti tomu středověkou hudbu charakterizují splývavé formy, nečleněná a neohraňovaná, nekonečný proud melodie a absolutně lineární vedení hlasů. Hudba 15. století je i přes velké technické a umělecké přínosy méně subjektivní a nepřístupnější ve srovnání s hudbou 14. století.

Pozdní gotická hudba pod vedením anglických a italských skladatelů, a kolik zachovává lineární, horizontální styl, dospívá na samý práh harmonické koncepce. Vývoj harmonie je však spolu s volnou imitací nejdůležitějším znakem renesanční hudby.

Vyvíjelo to celkově nový způsob komponování i poslouchání. Postupně se opouští starý princip postupného, následného komponování jednotlivých hlasů a rodí se souasně, vertikální, jednotné chápání hudební kompozice. Jednotný pohled na obraz byl nejvýznamnějším objevem a souasně také problémem renesančního malířství, ale otázka jednotné výstavby a jednotného chápání uměleckého díla se stala ústředním problémem, který se svým způsobem a prostěcky snažilo řešit každé umělecké dílo, také literatura i hudba. Hudebníci začínají naslouchat nejen lineárním melodiím jako ve středověku, ale především souasně znějícím akordům. Při komponování sledují nejen horizontální, nýbrž i vertikální zetele. Proto nepracují už jen s jednotlivými hlasy, ale postupně také s celým zvukovým komplexem. Teoretik Pietro Aron prohlásil roku 1523, že hudba šmoderních skladatelů je lepší než hudba skladatelů starších, neboť chápou všechny hlasy společně jako celek a neskládají hlasy jeden

za druhým. Tomuto prohlášení odpovídají údaje Leonarda da Vinci o kompozici obrazu. Akordy jsou vedené organicky, zákonitě od začátku až do konce, bez svévolných skoků nebo přesunů, řízené gravitací směrem k tonálnímu centru. Harmonie uvádí jednotlivé prvky výstavby do vztahu nejen k bezprostředním sousedům, ale i k celku, a tak jim dodává nový význam, sílu a jednotu. Renesance k těmto principům kráčí, v plnosti se však projevují až v následné epoše baroku.

Renesanční hudební styl, tak jak se utvořil kolem poloviny 15. století, představuje čtyřhlas (nebo vícehlas), kde jednotlivé hlasy mají podobný charakter, stejnou deflitost a homogenní barvu místo tí více i méně odlišných linií v kontrastních barvách ve středověku. Každý hlas má vlastní prostor, hlasy se nekříží. Ideálem se postupně stává nástrojní nedoprovázený vokální soubor a capella. Tento ideál však nebyl vždy zcela naplňován, nebo hlasy se často zdvojovaly instrumentálně. Jednotlivé hlasy, které mají tvořit zvukovou jednotu, byly psány souasně. Jednotkami harmonie jsou tercie a sextakord, které směřují k principům durové a mollové tonality, třebaže ta byla jasně formulována až v 16. století.

Švzhledem k rytmu se objevují dvě tendence, které převažují až do konce renesance:

1. Hudba má probíhat v plynulém rytmu, a to buď v kontrapunktické sazbě se systematickou volnou imitací ve všech hlasech, nebo ve volném improvizacním stylu.
2. Hudební pohyb má výraznější rytmické obrysy v převážně akordické struktuře, jako například v instrumentálních tanečních skladbách a v některých druhích svtských vokálních skladbách.

Znaky přechodu středověkého hudebního stylu ke stylu renesančnímu se objevují již během celého 14. století, které je obdobím křížení středověkých a renesančních prvků. Je to linie přechodu od převahy čistě lineárních, kontrapunktických principů (moteto 13. století) k postupné převaze harmonických principů, od středověké roznorodosti ke zvukové homogenosti a jednotce ve výstavbě. V italské ars nova a během dalšího vývoje v severní Itálii se zaátkem 15. století stupňuje tendence k melodické plynulosti. K tomu přispívá poufívání stejného textu ve všech hlasech, dominuje sladkost tercií a plných kvintakordů.¹²

¹² Hrková, N. *Dějiny hudby II.-Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, s. 29

3 Vymezení pojmů duchovní, liturgická a církevní hudba

Je třeba rozlišit pojmy hudba liturgická a duchovní, nebo může dojít k jejich zaměnění. Pod významem duchovní je zahrnuta hudba složená na biblický i jiný duchovní text, popř. u hudby instrumentální inspirovaná náboženským tématem. Hudba liturgická je hudba užívaná společně ke slavení bohoslužby. Je překládána latinským termínem *musica sacra*, doslovně *posvátná hudba*, německé *Kirchenmusik* se překládá jako *chrámová hudba* nebo *církevní hudba*¹³. Karel Cikrle vymezuje pojem liturgická hudba jako *š hudba, kterou se koná liturgie (mše, denní modlitba církve, svátosti). Jsou to zhudebněné liturgické texty, lidové duchovní písně a jejich instrumentální doprovody, písně, mezihry, dohry.*¹⁴

Hudba a zpěv tvoří součást téměř všech náboženství. Zaujímají mimo jiné místo v liturgii, spolu se slovem a pohybem (gestem, postojem) tvoří nedílnou součást bohoslužby. Liturgická hudba musí mít náboženský charakter, být po umělecké stránce hodnotná, esteticky kvalitní. Nesmí obsahovat to, co je svázáno pouze se světskou hudbou. Základním posláním liturgie je posvácení věcí, totéž musí vyjadřovat i liturgická hudba. Jiné slovo naléhavějším, dává přímluvám a důkovaní v určitém výrazu.

Cílem liturgické hudby je prostřednictvím zhudebněného slova oslavovat Boha. Zpěv a hudba dává bohoslužbě slavnostní ráz, slouží k vyjádření emocionální stránky prožívání, přispívá na stmelení věcí, umocňuje text, přidávají mu na výrazu a přispívají.

Existuje mnoho dalších písemností o liturgické hudbě, uvádím alespoň ty z nich: Konstituce o posvátné liturgii (Sacrosanctum Concilium) byla vyhlášena jako první dokument Druhého vatikánského koncilu 4. 12. 1963. Je významným mezníkem pro současnou liturgickou hudbu. Zabývá se obnovou liturgie, která se vrací ke svým kořenům, ke svému původnímu smyslu, jaký měla liturgie v prvních křesťanských stoletích. Instrukce *Musicam sacram* byla vydána Radou pro provádění liturgické konstituce dne 5. 3. 1967 jako druhá ze čtyř instrukcí liturgické obnovy. Cituje a rozvíjí liturgickou konstituci, hlavně její 6. kapitolu (Liturgická hudba). Zabývá se například zpěvem písní, zpěvem písní denní modlitby církve,

¹³ Cikrle, K., Sehnal, J. *Píruka pro varhaníky*, Gloria Rosice, Rosice 1999, dotisk 2006, s. 64.

¹⁴ Cikrle, K., Sehnal, J. *Píruka pro varhaníky*, Gloria Rosice, Rosice 1999, dotisk 2006, s. 64.

liturgickou hudbou při konání svátostí a svátostin, jazykem při zpívané liturgii, zhudebněním liturgických textů v mateřském jazyce, instrumentální liturgickou hudbou. Instrukce *Koncerty v kostelích* byla vydána Kongregací pro bohoslužbu 5. 11. 1987 a jde o závazné normy pro pořádání koncertů v kostelích. Do Druhého vatikánského koncilu byly totiž kostely vyhrazeny pouze pro liturgii a modlitbu, po něm se v kostelích zařadila konání i shromáždění související s životem křesťanské obce, mj. i koncerty duchovní hudby.

Papež Pius X.¹⁵ v *Motu Proprio Tra le sollecitudini*, dokumentu, o který se opírají i všechny pozdější církevní normy týkající se liturgické hudby, stanovuje tyto zásady, jež musí liturgická hudba splňovat:

1. Posvátnost. Je třeba jasně rozlišit rozdíl mezi posvátným a profánním (svetským). To, co bylo přímo určeno, nebo vybráno pro službu k Bohu je šposvátně (posvátné prostory, posvátná roucha, posvátné nádoby, posvátný čas vymezený modlitbami). Aby se něco mohlo stát posvátným, musí se odlišit od toho, co je profánní. To platí i pro hudbu, která, má-li být schopna stát se posvátnou, musí být svojí povahou nejen odlišná od hudby, která posvátná není. Posvátná hudba tedy nesmí ve své přirozené, ani konvenčně pevně zakotvené sémantice obsahovat profánní asociace, které by právě bránily její rozeznatelnosti jako šposvátně.¹⁶

2. Umlecká, resp. estetická hodnota a správnost forem. Tato zásada se jeví nejsložitěji a nejkontroverzněji, existuje mnoho článků a statí, kde na sebe rzní autoři navazují, polemizují a pravděpodobně neexistuje jen jedno jediné vysvětlení tohoto druhého atributu, jak je sám Pius X. zamýšlel. Jiří Kub ve čtvrtém čísle *Psalteria* 2008 považuje za umlecké to, co přináší estetickými prostředky a zároveň rozvíjí, stabilizuje a obohacuje výrazové prostředky určitého umleckého druhu. Jiří Stodola mu kontruje hned v následujícím čísle v rubrice *Polemiky*. Podle něj by Kubovo vysvětlení znamenalo to, že díla, která jsou tvořena v rámci určitého umleckého druhu, ale nebohacují jej, by nebyla vůbec umlecká. A to, co není umlecké, není umění. V rozsahu pojmu umění by tak zůstala jen taková díla, která rozvíjejí daný umlecký druh, čímž by uměním přestalo být 90% umleckých děl. Stodola se domnívá, že Pius X. umění chápal v souladu se scholastickou filozofií, která uměním

¹⁵ Pius X., rodným jménem Giuseppe Melchiorre Sarto, byl 257. papežem katolické církve od 4. srpna 1903 až do své smrti 20. srpna 1914

¹⁶ Kub, J. Kritéria pro liturgickou hudbu a jejich nejnovější vatikánské reflexe. *Psalterium*, 2010, ročník 4, číslo 1, s. 14

rozumla cokoliv, co lov k zámrn vytvořil proto, aby to p i vlastním poznání vyvolávalo libost. šPravé um ní musí mít hodnotu estetickou (aby se p i poznání líbilo), nemusí mít v-ak hodnotu umleckou (aby rozvíjelo a obohacovalo umlecký druh). Proto není třeba, aby v kostele zn la jen taková hudba, která má umleckou hodnotu, ale sta í, když tato hudba bude mít hodnotu estetickou.¹⁷

2. V-eobecnost. Liturgii vždy slaví církve tj. univerzální spole enství. Musí tedy užívat symbolického jazyka, pokud možno univerzáln srozumitelného. Z ejm se nelze vyhnout jistým kulturním odli-nostem, ale minimálním požadavkem z stává, aby užitá hudba v fádém p ípad nep sobila siln negativn na ty, kte í jsou mimo daný kulturní okruh.¹⁸

N mecký muzikolog sv tového významu Hans Heinrich Eggebrecht zastává názor (pravd podobn nejextrémn j-í), že šduhovno v hudb existuje v pojetí, nikoliv v hudb jako takové¹⁹. Znamená to, že tóniny durové nebo mollové nejsou a priori duchovní, ani sv tské povahy, stejn jako druh poufletého rytmu, celková kompozice hudební skladby, nebo zvolený hudební fánr. Hudba se podle n j stává duchovní ať tam, kde se šduhovno vytvá í ve zvlá-tním aktu vztahování k Bohu²⁰, nap . pomocí úmyslu, textu i p enesením jakékoliv hudby do chrámového prostoru a bohoslužby. Duchovní skladbou se tak podle tohoto způsobu nahlížení m že stát varhanní a chorální dílo stejn jako nejmodern j-í fánry sou asné hudby (hip-hop, rock nebo house). O tom, zda konkrétního lov ka n jaká hudba osloví jako duchovní v-ak podle Eggebrechta nerozhoduje ani skladatel, protože do ní nem že duchovno vložit, ani n jaká vy-í instance, která hudb na ídí vlastnosti, jeť povazuje za duchovní, ale ani hudba samotná, protože ta jako taková být duchovní nem že. Rozhodnutí je na každém jedinci, jestli je ur itou hudbu schopen chápat jako duchovní, i ne.²¹

¹⁷ Stodola, J. Poznámky k umleckosti v hudb . *Psalterium*, 2008, ro ník 2, íslo 5, s. 18

¹⁸ Kub, J. Kritéria pro liturgickou hudbu a jejich nejnov j-í vatikánské reflexe. *Psalterium*, 2010, ro ník 4, íslo 1, s. 15

¹⁹ Eggebrecht, H. H., *Hudba a krásno*, 1. vydání, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 146

²⁰ Eggebrecht, H. H., *Hudba a krásno*, 1. vydání, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 147

²¹ Ain Karim ó m sí ník ímskokatolické farnosti Ostrava Záb eh, ro ník V, íslo 57/2007, Ková , J., Jakou hudbu hrát v kostele? Co je to duchovní hudba?, s. 8 ó 9.

Pojem šcírkevní hudba ÷ v-ak také není jednozna ný. Podle Václava Umlaufa²² existuje více hledisek, vztah ²³:

1. *Hudba, která zní v církvi.* Církví se zde rozumí prostor kostela, p íp. jeho budova, aniñ bychom m li na mysli ur itý druh po ádané akce: bohoslužba, jiné akce, zvlá-tní hudební p edstavení/koncerty. P edev-ím se zde nemyslí na povahu hudby, zvlá-t v daném p ípad na spojení s texty a sám obsah t chto text .

2. *Hudba církve,* nejp esn j-í jazykový ekvivalent církvevní hudby, znamená naproti tomu hudbu, kterou církev tvo í a praktikuje.

3. *Hudba pro církev* by naproti tomu byl pojem, který by spí-e dovoloval myslet na díla, kompozice a repertoár. Tñb by o hudbu ur enou pro církev, jeñ své ur ení dostává skrze její fakturu.

4. *Kompozice církvevní hudby,* tedy jak jsou díla církvevní hudby tvo ena (*qualis*). Na tomto míst je rozhodující spojení s texty. To platí nejprve pro vokální hudbu, jejíñ texty se tradi n orientují na bibli a zp vník, v etn text s poetickou interpretací nebo aplikací.

P esná hranice mezi duchovním a sv tským se dá t fko vymezit a kañdý jednotlivc ji poci uje jinde. Totéñ platí o pořadavcích um leckosti a v-eobecnosti, jejichñ pojetí závisí na tradici národa nebo etnika, na vzd lání, na muzikálnosti apod. šKrásná hudba je vñdy sou asn estetickým záñitkem pro kañdého hudebn citlivého lov ka.²⁴

²² eský filosof, teolog a publicista, katolický kn z, len jezuitského ádu

²³ Umlauf, V.: *Má církev v jednadvacátém století je-t kulturní poslání? Církev, B h a tak,* <http://www.umlaufoviny.com>: 05.11.2009

²⁴ Cikrle, K., Sehnal, J. *P úru ka pro varhaníky*, Gloria Rosice, Rosice 1999, dotisk 2006, s. 191.

4 Vzájemné ovlivňování duchovní a světské renesance hudby z pohledu vývoje

4.1 Průlom epoch

4.1.1 Konduktus - melodie i text v invenci autora

Termín *konduktus* (z lat. *conductus*) znamená průvod, případně procesí, vznešený pochod. Dříve takto byly označovány zpěvy k nějakému pohybu lidí, třeba od oltáře k vyvýšenému místu kostela, příchody a odchody postav duchovních her a podobně. V nově se objevuje však o píseň svého druhu. Repertoár konduktů sahá od jednohlasu k polyfonii. Konduktus nevyužívá melodií chorálu, vše je tu invencí autora. Ani texty nejsou přebírány z chorálu - jsou to latinské básně vzdělaných kleriků, které však nejsou určeny k bohoslužbě a dokonce ani do kostela, aby se snadně některé z nich daly použít jako vsuvky. Jejich vlastní doménou je zejména šoukromé muzicírování kleriků v katedrálách, kapitulách. Jak kdysi pravil významný muzikolog Heinrich Bessler, je to štávkové umění kléru, umění leckáinnosti kroužku básnicko-hudebních naděnců, předzvěst šváfné hudby na vrcholného středověku.

Tomu přirozeně odpovídají nám tyto texty. Mnohé by bylo možno označit jako šduhovní, jestliže se zabývají reflexí teologických, filozofických a mravních otázek, nebo pokud oslavují křesťanské svátky, svátosti i světské. Ale celá řada konduktů je v nově vlastně v celém pozemském, ašsvětském. Najdeme tu třeba charakteristiku sedmého svobodného umění, kritiku společenských neřad (prodávání odpustků, korupci), ostrou kritiku úřadů (*Filip Kanclé : Aristippe, quamvis sero* - dialog mladíka usilujícího o prebendy s moudrým a skeptickým filozofem). A to jsou jejich autory významní hodnostáři církve a státu! Zvláště zajímavé jsou básně o aktuálních událostech - úmrtí panovníků i církevních hodnostářů, významné politické události a podobně. Podle nich totiž máme tuto tvorbu přesně datovat, což je ve středověké hudební tvorbě velmi vzácné. Ohlasy notredamských konduktů nacházíme i ve střední Evropě, v německých zemích, od konce 13. století.

4.1.2 Moteta - více textů a složitý sv tský nám t

Nahlédneme zp t, zhruba do 13. století. Úseky nového organa v diskantové sazbě byly nazývány klausuly. Jejich tenorem bylo (rytmizované) chorální melisma - to znamená, že text tvořil teba i jen jedinou slabiku. Byla tak nasnad vcelku obvyklá procedura: podložit vrchní hlasy klausuly samostatnými texty. Druhý hlas nad tenorem (duplum) dostal pojmenování motetus (z franc. le mot = slovo), třetímu z stalo triplum, čtvrtému quadruplum. Je to jednou připome me, že tyto tři vrchní hlasy měly nejastěji různé texty, vzniklý flánr tudíž nazýváme více textové moteto. Tento znak z stane motetu až do počátku renesance.

Využívání hudby klausul se táhne do počátku 14. století. Obvykle jde o textové upravování starší hudební tvorby. Nové texty však nejsou jen duchovní, ale připívá text sv tských. Nejsou jen latinské, ale stále více francouzské. Moteto, až na řídke výjimky dané práv charakterem textace, opouští liturgii a kostel v bec, z velké ásti se stává nevhodným i pro ony krouflky vzd laných kleriků, které přip stovaly konduktus, a razí si cestu do sv ta lechty a mofná i vzd lan jích m - an .

Latinské texty, pokud nejsou duchovní, se nesou asto v polohách moralizování a kritiky mravů, francouzské texty nejastěji jako by z oka vypadly truvérským písním milostným. Pak se ovšem m ěme setkat se zajímavými vztahy, například s protikladem dvou textů - latinský kárá smilstvo, francouzský vesele zpívá o erotických hrátkách mladých lidí.

Ve 14. století se začíná mluvit o umění nové hudby (*Johannes de Muris, Ars novae musicae, 1319*). Mofná to v-echno spustil skladatel *Philippe de Vitry* (1291 - 1361), když na před univerzity u il o novém rytmickém a notačním systému a složil svá první *izorytmická moteta*. Ta se lišila od motet 13. století složitou metrickou a rytmickou stavbou tenoru, uflím propojením (dvou) vrchních hlasů na způsob dueta a také zavedením druhého spodního (šbasového) hlasu - contratenoru. Moteta 14. století jsou náro n jší nejen kompozi n , ale také svým obsahem, svými texty - formálně vybranými, vyslovujícími zcela určité, individuálně pojaté myšlenky.

Moteto 14. století vznikalo zápisem cantu firmu do notové osnovy s deseti linkami. Ta znázorovala rozsah, ve kterém se tehdejší hudba pohybovala (od *G* do *e'*). Cantus firmus²⁵ se umísťoval do tenoru v delších notových hodnotách a k němu se postupně přidávaly další hlasy - diskant (vrchní) a kontratenor (spodní). Tento způsob skládání hudby byl ovšem zhruba od poloviny 15. století hodnocen jako jednoduchý, nebo postupné přidávání hlasů bylo mnohem méně náročné než komponování všech hlasů souasně.²⁶

Moteto 14. století je v tónině izorytmickým motetem s cantem firmem, více texty a písni kontrapunktickou fakturou. Například izorytmické moteto - *Ave coronata - Alma parens*, tenor *Ave regina* - je připomínáno v předteoretických traktátech jež vznikly v 15. století. Konduktová sazba se rozmanitě křížila s kantilénovou a celá řada takových písní byla tradována až do 16. století.²⁷

4.1.3 Kantilénová píseň - svetský nápěv v nejvyšším hlase

Ve 14. století se nápev, hlavní melodie dostává do nejvyššího hlasu. Písňová melodie (s textem) je doprovázena spodními hlasy bez textu: tenorem, který je ovšem stále základnou souzvuk (šharmonie) a doprovod kontratenorem, který je šbasem skladby. Pro tyto hlasy je použito triplum probíhající nad nápevem. Stejným autorem takových písní je *Guillaume de Machaut*²⁸, který se na rozdíl od Philippa de Vitry postaral o úplné dochování svého básnického a hudebního díla, když je nechal celé přepsat do několika exemplářů svých šsebraných spisů, včetně obsáhlé předmluvy.

Machaut zhudebnil všechny klíčové básnické formy, které přestovali (samozřejmě jen v jednohlasé podobě) trvaly i 13. století. Patří mezi ně *rondeau*, *ballade* a *virelai*. Všechny mají refrény, které však *Machaut* koncipuje různým způsobem. Přesto je prastaré útvary dvorské lyriky s jejími utkvělými motivy (zbořovaná nedostupná paní, umírání z lásky, flárlivost, touha po vzdálené dámě atd.), ale vdechuje jim netušenou poetickou atmosféru, vynalézavou výmluvnost a muzikálnost veršů a rýmů. Z hlediska básnické stavby (poet strof, veršů) se od sebe dosti odlišují, hudebně jsou nicméně tvořeny dvěma úseky (a, b), je-li se

²⁵ Pojem *cantus firmus* označuje melodii chorálu (nebo svetské písně), kterou skladatel zpočátku umístil zpravidla do tenoru a ke které dokonpoval ostatní hlasy.

²⁶ kolektiv autor : <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-lanky/Tva-I-VII>, 2003, Tvář tětí

²⁷ kolektiv autor : <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-lanky/Tva-I-VII>, 2003, Tvář druhá

²⁸ *Guillaume de Machaut* /gijóm ma-ot/ (cca 1300-1377), francouzský skladatel a básník, nejvyšší představitel období ars nova.

podle struktury veršů se šproplétají. V této podobě jsou vícehlasé písně vytvářeny nejen do konce středověku, ale ještě v éře rané renesance.

Dá se říci, že ve 14. století měla vedoucí postavení svetská hudba. Téměř všechny progresivní vývojové změny se uskutečňovaly v jejím rámci.

4.2 Raná renesance

4.2.1 Obecná charakteristika

Vrchol rozkvětu dosáhlo Burgundsko za Filipa Dobrého (1419–1467), kdy se stalo skutečným kulturním střediskem západní Evropy. Dvorním malířem Filipa Dobrého byl Jan van Eyck, jehož tvorba otevírá novou epochu v dějinách evropského malířství. Kapela Filipa Dobrého na burgundském dvoře byla v Evropě velmi proslulá.

Po smrti Karla Smělého, vévody burgundského, brabantského, lucemburského a geldernského, který byl také aktivním hudebníkem, v roce 1477 přestalo být Burgundsko samostatným státem, území jazykově francouzská se připojila opět k francouzskému království a zbylá část země připadla Habsburkům.

V Burgundsku převládala francouzština (i jazykem *chanson* je tento jazyk, vlámské a holandské texty se vyskytují v nepřetržitém *men-in*) i francouzský říivotní styl.

První vývojová fáze je úzce spjatá s rozvojem burgundských knížat a jejich kultury v první polovině 15. století a proto bývá označována jako burgundská *škola*. Hlavními představiteli jsou *Guillaume Dufay* a *Gilles Binchois*. Pro 2. polovinu 15. století jsou nejvýznamnějšími *Johannes Ockeghem* a *Antoine Busnois*.

Dufay a Binchois byli žáky anglického mistra *Johna Dunstona* (1380–1453) a patří k 1. generaci nizozemské (burgundské) *školy*. Vycházejí ještě z gotického základu a přejímají tedy z italské i francouzské *ars nova* a z hudby anglické. Nejoblíbenějšími formami byl motet, na jehož základ byla vybudována celá *messa*, která tvořila vlastně *estidílný* motetový cyklus s částmi *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* a *Agnus Dei*. Ve svetské hudbě se uplatňoval *chanson*.

Guillaume Dufay (v dobových pramenech i jako *Du Fay*, *Du Fayx*, 1397–1474) kultivoval prakticky všechny flánry polyfonní hudby své doby. Dufayova hudba, podobná jako tvorba dalších skladatelů poloviny 15. století z jiných částí Evropy – jako byl Itál Francesco Landini a Angličan John Dunstable, vykazovala posun k většímu zaujetí pro melodii a libozvučnost. Dufay kladl větší důraz na šmečovou sladkost a úměrnost, a zároveň věnoval větší pozornost významu slov, která zhudebněval se snahou, aby hudba něco z jejich významu odrážela.

Po šiburgundské škole nastupuje nový styl, který je, především v mešní tvorbě, reakcí na lehčí burgundský chansonovitý styl. Oblíbená je technika kánonu, tedy odvozování jednoho nebo více hlasů od daného hlasu podle různých pravidel. Další hlasy mohly nastoupit po určitém počtu taktů, v inverzi nebo rázím postupem. Oblíbené byly menzurální kánony, kdy se nové hlasy odvozovaly změnou menzury (metra). Všechny druhy a způsobů kánonů se mohly používat v kombinaci. Mohly se také použít dva kánony, dva nebo více hlasů mohlo postupovat v kánonu, zatímco ostatní normálně. Oproti předcházejícímu období má duchovní tvorba nový zvuk a je výrazem všeobecné tendence skladatelů tvořit duchovní hudbu co nejodlišněji od hudby světské (chansonu).

Hlavním představitelem 2. pol. 15. stol. je **Johannes Ockeghem** (asi 1410–asi 1497), jehož tvorba spočívá ve mších a motetech. V pětihlasé mši *Missa Seulement* jako cantus firmus používá dvě melodie: superius a tenor svého vlastního róna, které vede v rozličných kombinacích střídavě v různých hlasech. Technika zpracování melodií nejen jednoho, ale dvou hlasů zjišťuje existující skladby a jejich uplatnění – i když ne soustavně – souasně ve dvou hlasech mě anticipuje pozdější typ *missa parodia* – parodické mě. Již existující polyfonní předloha není chanson, ale moteto. Tento způsob zhudebnění mešních cyklů byl velmi oblíben po celé 16. století.

Základní determinantou Ockeghemova slohu je absolutně lineární koncepce vedení hlasů. Má snahu vytvářet neustále plynoucí pohyb šnekonečné melodie a rytmu v neustálém proudu. Výjimku tvoří závěrečná gradace a kadence, což uplatňuje i v motetech. Ockeghem a jeho fláci pokračovali jako první k využíování basového rejstříku ve sborové hudbě. Bas klesl do *G* nebo *F*, jinak jsou rozsahy zhruba jako na začátku století. Rozsah hlasu označeného jako superius odpovídá modernímu altu, tenor a kontratenor (tenor altus) jsou téměř stejného rozsahu a stále se křiflují.

V chansonové tvorbě 2. pol. 15. stol. je nejvýznamnější představitel **Antoine Busnois** (Antoine de Busne, asi 1430-1492). Pro zajímavost - stejně jako Dufay a Ockeghem i Busnois napsal mši *L'homme armé*. Světská hudba přebírá tyto hlasové sazby místo sazby trojhlasé. Mnohé starší tříhlasé chansony se zmodernizovaly připsáním čtvrtého hlasu šší placetě - jak se líbí. Takového hlasu se objevují i u Busnoisových chansonů. Není vyloučené, že je vytvořil Busnois sám, přičemž návod šší placetě poukazuje na to, že tyto hlasové sazby nebyly v jeho době ve světské hudbě všeobecně přijaté. Busnois zřejmě připravuje cestu ke sledné imitaci (melodii postupně přebírají další hlasy), která se stala hlavním strukturálním principem dalšího stylového období. Vyskytuje se u něj i imitace v párech - významný rys *Josquina Despreze*²⁹. Rovněž se najdou u něj i ojedinělé případy ilustrování textu. Například v chansonu *Terrible dame*, kde jde o rozhovor mezi dámou a jejím ctitelem, klade Busnois slova ctitele do nižších hlasů, přičemž vyšší hlasy mají pauzu a naopak, slova dámy jsou v hlasech vyšších a spodní hlasy mlčí. Skladba má vypracované tyto hlasy a označení *šfauxbourdon*, které udává, že v dvojhlasých partiích je třeba přidat další hlas o kvartu níže pod vyšší hlas obou párů.³⁰

Hudební výrazové prostředky rané renesance podle R. Ainsleye:

- *Objevují se složitější rytmy v etn. pomlce uprostřed vokálních frází vyvolávajících vzrušení (šhoquetus).*
- *Vhodně upravené melodické úseky populárních písní, chorálů a jiné umělé hudby se citují tak, aby působily jako kostra nové kompozice.*
- *Drsný, místy strnulý zvuk francouzského slohu šArs nova postupně ustupuje líbeznějšímu, melodie tónovému zvuku, který však v sobě často skrývá ábelské hrátky, vynálezy a technické triky.*
- *Vnuje se v tónu pozornost významu slov a jeho sdělení hudebními prostředky.*
- *Důraz na zvukovou líbeznost vede ke vzniku konsonantních souzvuků blízkých konvenčním klasickým harmoniím směrem k dur-mollové tonalitě, jež pak převládla po roce 1600.*
- *Rozmnožuje se počet vokálních linií, avšak na nástrojový doprovod se nespolehá o nic více než v předchozím období.*

²⁹ Viz kap. 4.3

³⁰ Hrková, N.: Dějiny hudby II - Renaissance. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 71-88

- *K bohatému vybavení v t-ího po tu vokálních linií se více vyuffívá imitace mezi hlasy, coflnazna uje cestu k pozd j-ím formám (fuga).*
- *Hudba se v-emi zp soby rozr stá, zejména me-ní kompozice se prodluuffují a podrobn ji rozpracovávají, jednotlivá slova p itom n kdy zabírají celé stránky rukopisu (zvlá-t v ástech Sanctus a Agnus Dei).³¹*

Hudební skladby byly stále vynalézav j-í, p evracely rytmicky upravený úryvek p vodního náp vu odzadu dop edu (ra í obrat), vzh ru nohama (zrcadlový obrat) i nap l odzadu a nap l odp edu tak, aby do-lo k sou asnému setkání uprost ed - a každý skladatel se p itom snažil napodobit a p ekonat své p edch dce.

4.2.2 Hudební formy

4.2.2.1 M-e 15. století - uffívání sv tského cantu firmu

Komponování me-ních cykl v 15. století se stalo prestižní záležitostí, na které mohl skladatel ukázat, co v-echo dovede. Provedení n kterých skladeb trvalo i 50 minut. Jednotlivé ásti me-ního ordinaria (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus Dei) nezaznívají v rámci liturgie bezprost edn jednou, ale na p esn vymezených místech mezi modlitbami, teními a rituálními úkony. Snad proto vznikla pot eba jejich hudebního sjednocení. Nejstar-ím zp sobem, který uffívali jifl angli tí skladatelé na po átku 15. století, je uffítí stejného cantu firmu ve v-ech ástech.

Do poloviny 15. století byly komponovány p eváfln jen jednotlivé ásti m-e, a to ve stylu chanson . Nejd leffit j-ím pramenem hudby této doby jsou tridentské kodexy. Obsahují okolo 1600 skladeb francouzských, burgundských a vlámských autor . V t-ínu tvo í samostatné ásti m-e. Gregoriánská melodika je zpravidla v nejvy-ím hlase, je v-ak natolik zdobená appogiaturami, rytmicky pozm n ná, fle lze jen obtífln rozpoznat p vodní melodii. Ostatní kontrapunktické hlasy jsou odvozené od melodického materiálu vedoucího hlasu. M-e mají siln ornamentovanou liturgickou melodii v nejvy-ím hlase. Spole né hlavní téma, které se objevovalo na za átku ástí jako motto a bylo parafrázováno i v pr b hu jednotlivých ástí, m lo zvýraznit jednotu m-e.

³¹ Ainsley, R.: Klasická hudba, Praha: Slovart, 2008, str. 10-11

Sou asn se vyvíjí i tzv. *tenorová m-e*, jejíž vnit ní jednotu vytvá í cantus firmus (liturgická nebo sv tská melodie). Jedná se o melodii nezdobenou, zato rytmicky pozm ōvanou, která se opakuje v tenoru v-ech me-ních ástí. Tato m-e má po átky v Anglii (Dunstable³²), záhy se v-ak roz-í ila na evropském kontinentu. Tradice st edov kého moteta pokračuje v tom, že cantus firmus je umis ōván do tenoru. Nová koncepce hudby v 15. století v-ak vede k tomu, že nejnižší hlas je p ipravený fungovat jako základ harmonie, p edev-ím v kadencích. Umíst ní cantu firmu v tomto hlase by vedlo k harmonické monotónnosti. Proto se pod tenor umis ōje druhý nejnižší hlas, nazvaný contratenor bassus, pozd ji jednodu-e bassus. Dále se umis ōje hlas nad tenor, nazvaný contratenor altus (vysoký), pozd ji altus. V nejvyšší poloze z stává vedoucí hlas, nazvaný st ídav cantus (melodie), discantus nebo superius. Tato ty hlasá faktura, tvo ící jeden ze základních znak ō rozvinuté renesan ní hudby, se stala standardem v polovin ě 15. století. Byl to d ůležitý pokus o budování velkých forem, sjednocených ist hudebními prost edky.

Jako první z evropských skladatel ō, který psal takovéto m-e, byl *Guillaume Dufay*.³³ Cantus firmus, rozložený v pom ěrn ě dlouhých notách, ve vnit ním hlase vynikal mén ě. Za ínají se pro n j volit populární dob ě známé melodie, aby jeho sjednocující funkce byla z ejmá i p i pouhém poslechu. Dufay je první, kdo pouřívá jako cantus firmus m-í sv tské melodie.

Ze ty m-í, které se dochovaly z jeho zralého období, mají t i sv tský cantus firmus: ve m-í *Se la face ay pale* mu poslouřila melodie jeho vlastního chansonu, ve m-í *La Mort de St. Gothard* je cantem firmem sice neidentifikovaná, ale nesporn ě duchovní melodie a m-e *L'homme armé* po íná dlouhou řadu m-í renesan ních skladatel ō na melodii této populární písni .³⁴

Ve skute nosti je praxe uřívání sv tského cantu firmu v renesan ních duchovních skladbách d ůdictvím st edov kého moteta. V renesanci vzájemné p esahování sv tské a duchovní sféry stále trvá, i kdyř má slábnoucí tendenci.

Nizozemské m – anstvo si vytvo ilo sv j vlastní, řrealistický ō nábořenský náhled, usilující o konkrétní uchopení nábořenských myšlenek a o jejich praktické, ú inné uplat ōvání v řívot ě. Mírný, pokojný, jasný p ůvab Dufayovy hudby, která sou asník m

³² John Dunstable /danstabl/ (1390–1453) - nejv ětší skladatel a teoretik anglické řkoly z po átku 15. století.

³³ Viz kap. 5

³⁴ viz p řloha . 1a)b)c)

připadala jako šmákové nebeské světlo, je krom jiného jistě též obrazem snahy o jednoduchost a zdrženlivost v náboženství. V malířství a sochařství se nový názor na náboženství odráží realistickým ztvárněním náboženských momentů: nizozemští malíři zobrazují Pannu Marii jako matku s dítětem, nizozemské mariánské písně mají taneční rytmus. Nešlo o profanování, ale naopak, o přiblížení božského a lidského v konkrétnosti lidského života. Proto se nikdo nepozastavoval nad názvy mší jako *Adieu mes amour*³⁵, *D'un autre aimer*³⁶, *Maise-moi ma douce ami*³⁷ atd.

Práce s cantem firmem je v nizozemských mších rozdílná, přičemž nerozhoduje, zda jde o duchovní nebo světskou melodii. Někdy se o vodní melodii ponechává beze změny melodicky i rytmicky, někdy - když jde o gregoriánskou melodii - se menzuruje, ale i rytmus poufletých melodií z chansonů se bohatě mění různými finesami menzury a prolatio. Tenor se například v průběhu dlouhé skladby mohl vyskytovat v normálních, základních časových jednotkách. Mohl však být i diminovaný i augmentovaný v dvoj- nebo trojnásobné menzuru atd. Způsobem rytmického modifikování tenoru udávaly psané návody (tzv. canon). Takovými způsobem rytmizovaná melodie se potom koloruje průchodnými melodickými tóny atd., a to někdy tak bohatě, že se vlastně o vodní melodická linie cantu firmu ztrácí. Mezi takto zdobené motivy cantu firmu se vsouvají často rozsáhle volně složené partie, přičemž cantus firmus se někdy nepouflet celý, pouflet se jen některé jeho části, hlavně začátek a konec, takže o vodní motivy se jen občas noří z bohatého, volného proudu hudby. Skladatelé sice pokládali mši za nejdůležitější formu, ale přičemž její formální jednoty nehledali na posvátnost liturgie a poufletvali i čistě hudební prostředky.

Burgundští skladatelé zpočátku nebudovali pro světskou a duchovní hudbu odlišný styl. I moteta a mše se psaly ve stylu chansonů, s volně požímaným vedoucím hlasem, nadazeným tenoru a kontratenoru, nejčastěji v trojhlasu. Vrchní hlas byl buď nově komponovaný, o vodní, nebo byl ozdobenou verzí chorálu. Takový vztah k převzatému duchovnímu materiálu se zásadně liší od poufletí cantu firmu v 13. a 14. století. Důležité bylo o to, aby byl přítomný v nezměnné verzi a sluchem rozpoznatelný. Později se s ním pracovalo jako s kterýmkoli hlasem.

³⁵ Sbohem, moje lásko

³⁶ Naproti lásce

³⁷ Mše o mém drahém příteli

Konkrétnímu příkladu může se sv. tským cantem firmem (Missa L'homme armé G. Dufaye) a analýze tematické práce bude v nována kapitola 5.

4.2.2.2 Moteto 15. století - fiánrová i stylová pestrost

Moteta 15. století byly kratší, v t-inou jednov t-é polyfonní skladby s latinským textem. fiánrov i stylov jsou velmi pestrá. Staré izorytmické moteto flije je-t asi do poloviny 15. století. Poslední známá izorytmická moteta napsal Dufay v roce 1446 pro Dijon. Tehdy je ale strnulý konstruk ní princip izorytmie opou-ten ve prosp ch voln j-ího, ohebn j-ího stylu. Ufl p edtím se v motetu projevovaly vlivy balady a chansonu a vznikala kantabilní pís ová moteta. Vedle jednoduchého trojhlasu se objevuje ufl i obsazení pro ty i a p t hlas .

N která Dufayova moteta pat í mezi jeho nejlep-í díla. I tu se setkáváme s charakteristickými rysy jeho slohu: s melodikou, která spo ívá na rozložených trojzvucích, s novou zvukovostí a s rázn j-í rytmikou, která se blíflí k tane nosti. Nový typ štenorového motetao za íná vytla ovat moteto izorytmické. Je psané pro ty i hlasy, jeden slouflí jako basový, má metricky kontrastní ásti, obsahuje kanonické a nekanonické imitace a kontrast lineárních pasáflí ty hlasým vertikálním souzvukem.³⁸

Texty motet jsou r znorodé, v t-inou latinské, duchovního rázu, ást tvo í texty mariánské. Moteta se uplatnila v kostele i u dvora jako sou ást váflné spole né hudby.³⁹

V burgundských motetech ufl nejsou melodie gregoriánského chorálu jen symbolickým spojením s tradicí, ale konkrétními, hudebn expresivními sou ástmi skladby. Vliv faux-bourdonu⁴⁰ nacházíme v p evaze homofonní faktury a relativn ástém pouflití sextakord . Vedle skladeb ve stylu chanson se skládala i star-í, izorytmická moteta pro slavnostní ve ejné p íleflitosti.

Renesan ní moteto má jeden text, uplatn ný sólov (jako ve francouzském ballade-chansonu) nebo rozd lený mezi hlasy tak, aby byl vfldy srozumitelný (v italském madrigalu

³⁸ Hr ková, N.: D jiny hudby II - Renesance. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 45-57

³⁹ kolektiv autor : http://www.muzikus.cz/klasická-hudba-jazz-lánky/Tvá_I-VII, 2003, Tvá pátá

⁴⁰ skladebná technika evropského vícehlasu kolem roku 1430 (G. Dufay), spo ívající v paralelním vedení hlas v sextakordech, zapisován pouze jako dvojhlas, t etí (st ední) hlas byl improvizován jako zdvojení vrchního hlasu o kvartu nífl. Vrchní hlas obsahoval kolorovanou základní melodii (cantus firmus). Na fauxbourdon navázaly v 15. století anglický faburden a v 16. století italské falso bordone, kdy se jednalo o prostou homofonní harmonizaci cantu firmu.

14. století) i zpívaný souasn (v anglickém konduktovém stylu, discantu nebo faux-bourdonu). Liturgický cantus firmus bu zcela chybí, nebo je zaazen do hudební struktury, aniž by v ní dominoval.

4.2.2.3 Chanson 15. století - vyuffití chansonu jako cantu firmu ve mích, nebo po ízení druhého, duchovního, textu

Chanson znamená od zaátku 15. století vícehlasou píse v národním jazyce, s jednoduší formální výstavbou (neř mají např. m-e a moteta). P estofe vznikly umlecky hodnotné a krásné chansony, zdá se, že patily k oddechové ásti tvorby skladatel , kteří soust edili svou tvo ivou energii na m-e a moteta.

Burgundská chansonová tvorba vzniká v t sném spojení s francouzskou. Texty jsou v 15. století výlu n francouzské. Afl ve století 16. se ojedin le objevují texty holandské, ve v t-í mí e italské a n mecké. Poezie chanson je konven ní a nedosahuje umlecké úrovn Machautových básní. Doba nepoznala subjektivní citový výraz, v poezii se objevují jen v-ebecné, typizované city, setkáváme se i s n kterými nám tovými a situa ními –ablony p evzatými z 200 let staré poezie truvér . Úst edním tématem je láska, napln ná touhou, ne–astná. Vedle milostných smutných i veselých písní vzniká ada písní, které souvisejí s ur itými flivotnými p íleflitostmi: písn májové, novoro ní, pijácké, nechyb jí ani humorné afl groteskní. M íeme také uvařovat o vztahu nizozemské poezie chanson k Francois Villonovi, geniálnímu básníkovi francouzské rané renesance, který obohatil francouzskou poezii novými realistickými tóny subjektivní lyriky.

Dufayovy chansony p edstavují r zné kombinace vokálních a instrumentálních hlas . V n kterých je podle vzoru Machautových balad a virelai vokální horní hlas, který je podepen dv ma nástrojovými hlasy. V jiných skladbách je superius a tenor vokální a kontratenor instrumentální. Charakteristický je typ, v kterém mají superius a tenor výraznou melodii, kdeřto kontratenor je jen vypl ujícím st edním hlasem (tzv. discanto-tenorová technika), podobn jako v Dufayových mích. Tenorové party t chto chanson také slouřily následn jako cantus firmus ve mích.

Vývojov nejd leflit j-í jsou t íhlasé vokální chansony s tém rovnocennými hlasy - tato technika vedla k typickému polyfonnímu chansonu 16. století. Tzv. motetový chanson má francouzský text ve dvou horních hlasech, latinský pak ve spodním. V po etných chansonech

se uplatuje především imitace (opakování určitého motivu v jiném hlase). Z forem se setkáváme nejčastěji s rondem, méně je zastoupena balada a virelai. Některé chansony nemají ani jednu ze známých, ustálených forem (např. rondo v cacciiovém stylu).

Dufayova melodika je vystavěná v širokých kantabilních melodických obloucích. Je patrné, že během pobytu v Itálii se skladatel seznámil s baladami italského trecenta⁴¹. Rytmus je mnohem jednodušší než u Machauta. Někdy dostává až taneční charakter. V jeho chansonech se již zraší nové renesanční slohové prvky: především členění taktových skupin, oddělování pauzami a kadencemi, jednoduchý, téměř taneční rytmus a harmonie, spočívající na trojzvucích.

Dufay byl uznávaný jako nejvýznamnější skladatel své generace. Jediný v oblasti světské hudby měl soupeře a tím byl **Gilles Binche** nazývaný **Binchois** (1400–1460). Byl uznávaným, vynikajícím skladatelem chansonu. Jeho tvůrčí práce byla svázaná s burgundským dvorem. Přestože skládal písně pro aristokratické kruhy, často je z nich cítit osvobodující, lehký, dvorskými formalitami nezatížený duch středověké kultury. Příkladovky a vkus bohatých vlámských středověkých kruhů hrajících na vysoké hudební úrovni poznamenávaly stále pronikavěji soudobou uměleckou tvorbu. Obrazy tehdejších holandských malířů prozrazují nejen rys jejich života a ani burgundské dvorské umění se nemohlo uzavřít před pronikáním středověkých prvků.

Charakteristickými rysy burgundského chansonu jsou jednoduchý, technickými spekulacemi nezatížený styl, trojhlasá sazba s melodií v textovaném nejvyšším, sólovém hlase (jako například v *De plus en plus*), zvuková spojitost dvou horních hlasů, ke kterým přidává spodní hlas jako základ. Horní hlasy jsou často vázány imitací (*Files à mariée* - Dívky na vdávání). Melodika spočívá na trojzvucích. Svěží, až taneční tříčtvrteční rytmus přispívá k nadlehčení slohu. Binchois používá taneční rytmy i ve vážných, smutných písních.

Pro nový výrazový svět chansonu, v domněle vyhledávajících jednoduchost tanečních a populárních, módní i lidových písní, mohl Binchois najít vzory v Dunstablových chansonech, nemluví o vlivu anglického diskantu. Nový chansonový styl je podstatně odlišný od stylu Machautových balad a virelais s jejich vystupovanou expresivností, s melodikou postupující v malých melodických krocích a se složitou rytmikou 6/8 taktu. S minulostí je Binchois spjatý ještě těsnějším používáním tradičních postupů včetně archaických kadcí.

⁴¹ období vývoje italského umění ve 14. stol.

Gilles Binchois nabízí to nejlepší ze svého umění v hudbě svetské, i když jeho funkce kapelníka ho zavazovala ke každodenním produkcím duchovní hudby pro bohoslužbách. Uvádí dokonce chanson do duchovní hudby: svetský text jednoduše nahradil zbožným a ze svetské písně se stala *sainte chansonette* - svatá píseň.

4.2.3 Notace, interpretace a nototisk

Když v 1. polovině 15. století krystalizoval nový hudební styl, ukázalo se, že starý způsob zapisování skladeb prostou číselnou notací užívanou ve 14. a počátkem 15. století, je zbytečně složitý a tudíž navíc ani nemohl být přesně zaznamenat. Nástupcem zmíněného notačního systému se stala notace bílá menzurální (v mnohém jím připomíná noty novodobé, jen jejich hlavičky jsou poněkud hranaté). K tomu, abychom dobový zápis správně přečetli, musíme znát základní pravidla, která se samozřejmě značně odlišují od dnešní praxe.

Renesanční hudba neútlouvala taktové úhry ani zápis do partitury, to ovšem neznamena, že by jednotlivé hlasy plynuly chaoticky bez možnosti koordinace. Náznaky skladeb se sice prováděly do deseti-linkové osnovy, do rukopisných kodexů se však zapisovaly jednotlivé hlasy zvlášť. Ansámbl zpěváků zpíval z knihy položené na vysokém stojánku tak, aby každý dobově viděl na zápis svého hlasu a zároveň periferním viděním sledoval vedoucího zpěváka - kantora, který pohybem ruky udával tempo. V bílé menzurální notaci není jednoznačně stanoveno to, co je pro novodobou notaci samozřejmé. Ufijeme-li pro názornost moderních termínů, pak může celá nota obsahovat dvě nebo tři polové a každá polová dvě nebo tři čtvrťové noty. A aby bylo zcela jasné, jak konkrétní zápis číst, musíme se nejprve podívat na označení menzury, což je jakýsi předchůdce dnešního taktu. Pokud se všechny hlasy shodují v melodii, ale liší se rytmickým průběhem, stačí na všechno jeden údek a několik různých označení menzur. Převědeme-li takovou skladbu do moderní notace, potěbujeme k tomu tyto hlasy partituru. Partitura byla často psána pouze jako vokální, ale některé hlasy byly nahrazovány instrumenty.

Po celé 15. století se vícehlasá hudba řídila výhradně opisováním. Teprve od roku 1501 práci písáka nahradil nototisk. První tisky vznikly v Benátkách v dílně Ottaviana Petrucciho, který vydával skladby nejslavnějších dobových autorů. V průběhu 16. století se nototisk stal také významným odvětvím tehdejšího hospodářství a proslulosti takových měst, jakými byly například Lyon, Antverpy nebo Norimberk.

4.2.3.1 Instrumentální hudba rané renesance v kostele i k tanci

Chansony 15. století se provozovaly v známém vokálně-instrumentálním obsazení. Nejčastěji se diskant nebo tenor obsazovaly sólovým mužským i ženským hlasem a kontratenor byl hrán na loutnu, fidule, portativu nebo na harfu, na který se i zcela vynechával.

Často byly chansony provozovány i čistě instrumentálně, například v edevím tehdy, když plnily funkci taneční hudby. Burgundský společenský, dvorní tanec byl basse dance - nízký tanec, nazvaný takto proto, že se tancoval jen pomocí kroků, nikoli skoků. I když byl často tanec záležitostí volné taneční pohybové improvizace, přitom se dávala dostatečná volnost osobnímu temperamentu, basse dance byl podřízen dvorské etiketě a přísným pravidlům, která předepisovala jednotlivé kroky a figury. Po dvojdobém, pomalém šbasse dance, kdy breves dostaly dvojnásobnou hodnotu, následoval rychlejší tanec pas de Brabant.

Taneční hudba v 15. století byla ještě do velké míry záležitostí improvizace menstrelů, kteří v tomto umění vynikali, podobně jako dnešní jazzoví sólisté. Velmi často přitom vycházeli z melodií anebo z některých hlasů polyfonních chansonů, nejčastěji z tenoru. Změny tempa a taktu byly v cíli improvizace. Ale i celé chansony, se všemi polyfonně vypracovanými hlasy, byly užívány při tanci. Svědčí o tom často se vyskytující zápisy skladeb bez podložení textem. Uada Binchoisových chansonů měla vysloven taneční rytmus.

Taneční hudbu interpretovaly nástrojové skupiny složené z *hauts instruments*, vysokých, tj. hlučných nástrojů, jakými byly kupa, almaj, bomhart a trubka, a *bas instruments* - nízkých, tj. tichých nástrojů, například harfa, loutna a flétna. Výběr nástrojů závisel na příležitosti. Znělé dechové nástroje se používaly při slavnostech a hudebníci byli v tichou umístěni na balkonu nebo na estrádách. Bas instruments sloužily při intimnějších příležitostech, kdy hudebníci hráli v blízkosti tanečníků. Melodie se hrála v tenoru a vyšší hlasy byly improvizovány. Na burgundském dvoře byla haute musique, dechová hudba, mimořádně oblíbená.⁴²

Proti dřívějšímu stavu strunných nástrojů renesance přinesla mnohostvím a pestrostí nástrojů dechových, především dřevěných. Zvláštní konstrukcí se vyznačovaly ty, jejichž korpus byl vícekrát vyvrstven lomenými kanálky, aby se dosáhlo hlubších tónů v co nejmenším prostoru.⁴³

⁴² Hrková, N.: Dějiny hudby II - Renesance. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 69-70

⁴³ Šípek, B.: Hudební nástroje. 1. vyd. Praha: Aventinum, 2002, str. 19-20

Koncem středověku se z fidul vyvinuly tzv. staré violy, které vytvořily celou nástrojovou rodinu a pokryly všechny hlasové polohy různými druhy dvou základních typů, nazývaných podle držením píh e: da gamba - mezi koleny, nebo da braccio - na rameni. Složitější a různými ovlivněními poznamenaný byl vývoj druhého typu - od rubeby přes gigue a starou liru k li e da braccio. Ta má dřevěný korpus a je považována za předchůdce houslí.⁴⁴

Auto i traktát 15. století, mezi nimiž zaujímá přední místo ve Francii a sobič holandský lékař a astronom Henri Arnaut de Zwolle (kolem r. 1440), se již zabývají popisy konstrukce nástrojů, výpočty jejich měření a nastavení kláves. Klavichordy a cembala, předchůdci kladívkového klavíru, byly tehdy už instrumenty známými, užívanými i hodnými teoretické reflexe.⁴⁵

V kostelích a u dvora, kde se vyvíjela umělecká hudba, byl nejdeleším nástrojem hlas. Hudební nástroje se dostaly na druhé místo. V nejlepší podobě doprovázely zpěv trubadúra (např. fidula) nebo chrámový chór (dechové nástroje), ale většinou se používaly k provozování taneční hudby. Instrumentální partitury téměř neexistovaly, protože nebyly zapotřebí: hudebníci improvizovali v omezeném repertoáru melodií. I s větší vážností požímané smyčcové nástroje podílely napodobovaly lidský hlas.

V oblasti duchovní hudby byly asi do roku 1500 nástroje, s výjimkou varhan, užívány jen výjimečně. Vystoupení dechových nástrojů se omezovalo pouze na ty části mše, kde sbor mluvil. Hrály v rámci introitu, při vstupu, při odcházení z chrámu, ale ne během ordinárie. Ani praxe varhan není zcela jasná. Užívány byly buď místo sboru - stávkou se sborem - nebo potom, kdy sbor mluvil, a to buď během pozdvihování, k offertoriu, při němž tato praxe se ujala v kostelech natrvalo.⁴⁶

⁴⁴ íflek, B.: Hudební nástroje. 1. vyd. Praha: Aventinum, 2002, str. 49-50

⁴⁵ íflek, B.: Hudební nástroje. 1. vyd. Praha: Aventinum, 2002, str. 83

⁴⁶ Hrková, N.: Dějiny hudby II - Renaissance. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 264

4.3 Vrcholná renesance (1490–1520)

4.3.1 Obecná charakteristika

Na konci 15. století dochází k podstatným slohovým změnám. Je patrná snaha o větší členění stavby skladeb, tvoří se hudební afektivní mluva a vznikají úplné imitace ve všech hlasech a v celé větě. Hlasy jsou vedeny melodicky zprvu, cantus firmus je ve všech hlasech. Text je srozumitelný, členěn po oddílech. Jednotlivá slova nebo věty mají deklamaci výraz. Hudba se snaží o výraz textu, proto se zjevně odlišují duchovní a světské flámy (mše, moteta, chansons).⁴⁷

Vrcholná renesance je směsicí severních a jižních prvků. Vážný tón, smysl pro abstraktní matematickou stavbu, komplikovaná polyfonie a plynulý rytmus jsou nizozemské rysy. Spontánnost, jednoduší homofonní faktura, přesný rytmus a jemnější oddělování frází ukazují k italským podmínkám.

Nejznámější skladatelé byli **Jacob Obrecht** (nar. kolem r. 1450), **Heinrich Isaac** (1450–1517), **Clément Jannequin** (cca 1485–1558), a především **Josquin Desprez**, někdy *Després* nebo *Josquin de Près* (asi 1450–1521).

Mnoho Nizozemců strávilo v dětství část svého života v Itálii, jejíž kultura je ovlivnila. Dovednost skladatelů tohoto období dosáhla vysoké úrovně. Johannes Ockeghem a Jacob Obrecht tvořily často velmi komplikované vícehlasy, dvojsbory, pěticehlasé skladby. Za vrchol umění bylo považováno Ockeghemovo *Deo Gratias*, které bylo napsáno pro 36 hlasů. Jednotlivé melodické linky se složitě proplétají podle pravidel imitace techniky. Ta byla vyvíjena u fídelie (třeba v kánonu), nyní nabývají velké složitosti. Skladatelé tvořily i velmi zajímavé hudební hry a hádanky. Na který hlas byl například napsán zpěv, aby ho bylo možno zpívat odpovídající pozpátku a on vždycky ve skladbě ladil. Tak vznikl například kánon s jedním hlasem zpívaným pozpátku, zrcadlový kánon nebo kánon hádankový, tedy skladba, v níž můžeme posluchači hádat, kdy má začít zpívat další hlas. Tyto imitace hry zatlačovaly někdy stranou text a obsahovou hloubku skladeb. Na druhou stranu právě tyto práce s imitací technikou vytvářejí předpoklad pro pozdější vznik fugy.

⁴⁷ Vítěk, B.: Dějiny hudby, files.hudebni-nauka.webnode.cz/2000/djiny_hudby.doc, 1992, kap. 4.3.6.3

Vrcholné úrovně dosáhly kompoziční dovednosti i umělecké ideály renesanční doby v Benetech. Za nejvýznamnějšího představitel je považován Josquin Desprez. Jeho hudba je technicky vyčíslená, ale není zbytečně komplikovaná. Setkává se v ní přesný styl nizozemský s italskou zpěvností a francouzskou elegancí. A koliv by byly dříve některé hlasy skladby srovnávány nástrojům, postupem doby se vracejí k čistě sborovému způsobu.

4.3.2 Italská světská a duchovní hudba

Italská světská hudba se velmi často spojovala s poezií. Autoři se navzájem velmi ovlivňovali, což způsobilo rozvoj nototisku. Prvním velkým nakladatelem polyfonní hudby byl Ottaviano Petrucci, který má pro tisk not podobný význam jako Gutenberg pro tisk knih.

V roce 1504 vydal Petrucci první sbírku *frottole* - nových odlehčených a veselých písní, jejichž tvorba se rozvinula v severní Itálii zhruba v období 1470-1530. Název frottola označuje italskou světskou písňovou tvorbu této doby ve všeobecně užívaném formální typu těchto písní. Frottole vytlačily do té doby oblíbené typy rondo a bergerette. Styl frottol byl například dvorský aristokratický, například populární. Často se v nich vyvíjely melodie populárních písní, ale zpěvem, který vyhovoval vkusu - echtické společnosti. Melodika frottol se pohybovala v malém rozsahu s častým opakováním not. Sazba je převážně čtyřhlasá, vedoucí melodie je v nejvyšším hlase, bas uflívá kvartové a kvintové skoky a slouží jako harmonický základ. Zdá se, že tyto dva krajní hlasy byly komponovány nejdříve a prostřední sloužily jen jako harmonická výplň. Svídí to o mnohem vyspělejším harmonickém citění než v tradici nizozemské. Imitace a kontrapunktické ozdoby hrají malou úlohu, skladba je přehlédnutelná na výrazné fráze, které začínají a končí souasně ve všech hlasech. Cantus firmus se vyskytuje jen výjimečně. Často se opakují oblíbené rytmické vzorce.

Způsob interpretace frottol byl rozdílný, někdy přednášel horní melodický hlas zpěvák sólista, jindy zpívalo celé kvarteto zpěváků za doprovodu drnkacích strunných nástrojů (převážně druh interpretace), především loutny. Někdy byla interpretace pouze a cappellová, jindy naopak nástrojová. Text frottol byl většinou triviální, přímilostných námětů frivolní, bez nároku na samostatnou básnickou hodnotu (byly to básně určené pro zhudebnění).

Nejslavnějším skladatelem frottol byl *Bartolomeo Tromboncino* (asi 1535). Přesobil na mantovském dvoře u Isabely d'Este a jeho frottola *Seben hora* z 1. sbírky Petrucciho *Frottole, libro primo* je typickým příkladem, kdy všechny hlasy nastupují a končí najednou.

Tvorba frottol byla velmi rozšířená rovněž i v laických kruzích – lechtických i m – anských, svetských i církevních.

Po roce 1510 získávají postupně převahu vální formy jako canzona, sonet, óda. Poslední známá sbírka frottol vyšla v roce 1533. Frottola však žila dále převážně do sv. filii villanesco. Styl vální formy (strambotto, óda, canzona, sonet) přispěl k rozvoji madrigalu 16. století. Homofonní, striktní rytmický charakter frottol a důležitost na krátké fráze, které sledovaly strukturu textu, ovlivnily francouzský chanson, který se začal objevovat po roce 1520.

Jedním z nejvládnějších kulturních středisek renesanční Itálie byla Florencie pod vládou rodu Medici. Zde se rozvinula osobitá forma zpívání tzv. canti carnascialeschi neboli karnevalových písní. Rozlišovaly se dva druhy: lidové písně uměleckých cech a písně s náměty z římské mytologie, které zpívali dvorní zpěváci a lechtičtí diletanti. Najdeme v nich politickou satiru, hrubý humor, nevyhýbají se dvojsmyslům ani přímé obscénnosti. Hudební tvářnost florenských karnevalových písní určovala jejich provozování pod širým nebem, uprostřed hluku a křiku karnevalového veselí. Někdy jsou nazývány florenskými frottolami.

V roce 1494 byl rod Medici z Florencie vyhnán a vládu se ujal mnich Savonarola. Canti carnascialeschi byly zakázány, pouze ty, které populární melodie se zachránily s novým nábožným, kajícím textem. Ale ani po Savonarolově pádu v roce 1498 se život karnevalu nevrátila stará, živá a zdravá přehrávací forma. Země byla zaplavená francouzskými a německými vojsky a v nejistotě války poměry se i při karnevalu zpívaly slavnostní a kající písně. Po návratu rodu Medici v roce 1511 se staly z florenských karnevalových vální a důležitých dvorních ceremoniálních a karnevalových písní zamilovaly svou lidovou spontánností za vyumělkovaný literární charakter. Svou strukturální volností však právě na tomto stupni vývoje významně zasáhly do vývoje italské hudby.⁴⁸

Italská duchovní hudba 15. století vytvořila pendant k frottolám v populárních, neliturgických laudách. Přestože je laická náboženská bratrstva, jejichž souvislá tradice sahá až do 13. a 14. století. Hlavním střediskem byla Florencie, kde jich bylo devět. Laudisti – členové těchto bratrstev – se scházeli každou sobotu v kostele na soukromé pobožnosti a zpívali jedno- i vícehlasé *laudy*. Poezie laud byla méně složitá než poezie frottol, i když se

⁴⁸ Hrková, N.: *Dějiny hudby II - Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 88-93

formálně opírá o frotolové formy. Jejich sloh se mnil podle různých dobových stylových proudů.

Nejednou se mezi laudami setkáme s melodiemi frotol nebo karnevalových písní s novým náboženským textem. To je jeden z důkazů, že tehdejší hudba se ještě nesnažila vředy zvýrazňovat text. Hlavním představitelům tvorby laud je Innocentius Dammonis. K renesanci umleckému životu patily i náboženské dramatické hry, které v době velkého postu nastoupily místo karnevalových nevázaností. Vyvinuly se ze dvou kořenů: z dramatizovaných laud, které ve veršované formě představovaly události Zeleného týdne a Velkého pátku, a z káždoročních oslav sv. Jana Křtitele, patrona Florencie. Předváděly se v kostele, jejich součástí byly i hry provozované na náměstí.⁴⁹

4.3.3 Hudební formy

4.3.3.1 Mě vrcholné renesance

Nejúčinněji skladebnou technikou se stává imitace a cantus firmus pak v proimitované struktuře dosahuje rovnoprávnosti.

Umělci jsou inspirováni říselnou symbolikou, principy pythagorejských proporcí, filozofií, mystickou numerologií apod. Za cantus firmus se vybírají melodie polyfonních písní, švytahující se jednotlivé hlasy, například z chansonu.

Jacob Obrecht zkouší zvláště ve svých mších stále nové techniky a jeho záliba ho vede až k bizarním experimentům. Vě je dopředu připravené, do detailů všech rozměrů propočítané, každá hudební myšlenka má dopředu vypočítanou délku svého vyjádření, rozvoje a ukončení, každé důležitě jméno (Ježíš, Maria, Boh) se objeví přesně v uzlu říselných vztahů, které odpovídají symbolice tohoto jména. Přitom konstruováním a symbolickém zatížení však jde o hudbu svěřlivou, ať mimořádně spontánně působící.

Vedle této linie kontrapunktického myšlení, která je založena na kombinování, se však již kolem roku 1500 začíná rozvíjet nová technika, která měla být nejvýše inovací, alespoň pokud se jedná o komponování v 16. století. Je to tzv. technika *missa parodia* - parodická mše, kde nastupuje variace citátů celých úseků předlohy, ze které jsou posléze vybrané a dále

⁴⁹ Hrková, N.: Dějiny hudby II - Renaissance. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 93-94

zpracovávané jednotlivé motivy. Skladatel tedy neukazuje, jak je možné jednotlivé hlasy p edlohy jinak kombinovat, nebo obohatit dalšími, ale jak je možné z celých částí p edlohy ud lat n co nového, p i emfl p edloha z stává - minimálně na začátku a konci v ty - jako citát rozpoznatelná. P edlohami m-í byly zpo átku p edev-ím francouzské chansonsy, odkud, jak se zdá, tato technika p i-la. Pozd ji, hlavn pod vlivem mistra této techniky Josquina Despreze, to byla p edev-ím moteta, p i emfl n které jeho skladby se jako p edlohy používaly afl do konce 16. století. Parodická technika dosáhla vrchol u *Thomase Luis da Victorii a Giovanni Pierluigi da Palestriny*.⁵⁰ Skladatelé si vybírají moteta a chansonsy, svoje vlastní i díla jiných mistr , kterým tím prokazují est a úctu, a zpracovávají je nejrozli n j-ím zp sobem. Model - p edloha - se rozkládá na jednotlivé úseky a ty se v pr b hu komponování m-e používaly v nejrozli n j-ích modifikacích. P evzaté ásti jsou dopln ny úseky dokončenými. Melodický materiál modelu je zpracováván etnými a rozli nými zp soby - od jednoduchého opakování afl po dalekosáhlé úpravy, zm ny a variace. Rovn fl po et hlas se m ní. N kdy se jeden hlas vynechává, p ípadn se n který hlas modelu nahradí voln dokončeným atd. Celkov poskytuje parodická technika skladatel m nejv t-í volnost, t ebafl je nutné zd raznit, fl v rámci zpracovávání daného materiálu.

Pod vlivem tridentského koncilu do-lo ke snahám o zjednodu-ení m-e a do pop edí se dostalo sylabicko-akordické, rychlé deklamování textov bohatých pasáží. To byl požadavek sn mu a skladatelé jako Palestrina nebo Vincenzo Ruffo to byli schopni realizovat. Zkrátilo se a zjednodu-ilo Agnus Dei a Sanctus. Koncil v-ak fládal absolutní srozumitelnost slova a zákaz jakýchkoli sv tských melodií. S výjimkou varhan m ly být v-echny nástroje vylou ené.

Generace autor , kte í se na výsluní dostávají v první polovin 16. století, standardn pracuje s v t-ím po tem hlas , minimálně v-ak s p ti afl -esti, cofl vedlo k zna nému roz-í ení dosud užívaného tónového rozsahu skladeb. Zájem o me-ní kompozici v 16. století stále trvá, do pop edí skladatelského zájmu se dostávají druhy, které dosud stály v jejím stínu.⁵¹

4.3.3.2 Moteto vrcholné renesance

V 1. polovin 16. století moteto zaujalo mezi hudebními druhy centrální postavení, kterému se dosud t -ila m-e. Ve skladbách nar stá po et užívaných hlas a p edev-ím zp sob práce s novými zvukovými barvami. Na poli moteta jako hudebního druhu se v 1. polovin

⁵⁰ Viz kap. 4.4.1

⁵¹ Hrková, N.: *D jiny hudby II - Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 97-102

16. století rodí nová kompoziční technika zvaná vícesborová, která dosáhla svého vrcholu v tvorbě Giovanni Gabrieliho a stala se i jedním z pilířů jinajícího nového stylu - baroka.⁵²

Moteto bylo doménou díla *Josquina Despreze*. V jeho motetech se hudba poprvé v d jinách v dom snafí o výraz afekt obsažených v textu, o pirozenou deklamaci, o vyjádění textu. Josquin dával p i výb ru text pro svoje moteta p ednost flalm m, které umohl ovaly dramatické a emocionální zhudeb ování. Afl do jeho doby nebylo zvykem zpracovávat v motetech liturgické texty. Josquin oby ejn rozkládal text na n kolik úsek a každému p id loval samostatný motiv nebo i rozdílný zp sob zpracování. St ídá p i tom polyfonní a homofonní partie, vřdy se z etelem k zvýrazn ní textu - to je revolu n nové. Každá fráze textu má sv j vlastní hudební motiv, který se nejprve objeví v imitaci v každém hlase. Takto zvýrazn ná my-lenka je zakon ena eventuální kadencí a za íná dal-í fráze textu s vlastním motivem.

Toto je základní struktura moteta 16. století, která byla r zn modifikovaná, aby se zabránilo monotónnosti. Hlavními prost edky na dosažení ideální vyváženosti a jasné formální struktury jsou:

- opakování frází, bu lineárn , nebo s p idanými hlasy, nebo s kontrastními páry hlas
- rozd lení díla na velké ásti, které jsou odd lené simultánním kadencováním v-ech hlas a zavád ní r zného tempa a metra
- t ídílná forma, kontrastní st ední díl, první a t etí ást jsou shodné
- z etel na kadence, dlouhé p ipravování tóniky p es dominantu, trojnásobné opakování basového motivu a spojení v-ech hlas v akordickém souzvuku na konci.

Jedním z nejcharakteristi t j-ích rys Josquinova stylu je *párová imitace* (spojování dvou a dvou hlas do páru), kterou uplat uje rozli ným zp sobem - n kdy imituje druhý hlas každého páru melodií prvního hlasu, a to tak, že v-echny hlasy mají ten samý základní melodický materiál, jindy má každý pár r zné melodie a hlasy v párech mohou nastupovat sou asn i postupn .⁵³

⁵² kolektiv autor : http://www.muzikus.cz/klasická-hudba-jazz-lánky/Tvá_I-VII, 2003, Tvá tvtá

⁵³ P íloha . 2: Exfanta, P vecký sbor Kaplice: Renesan ní pop vky - evropská hudba 16. století, vl. náklad 2002 Vy-í Brod, 2007 Cetviny, skl. . 3 - p íklad párové imitace, J. Desprez - In te Domine speravi

Josquin stídá ve svých motetech dle slednou imitaci s technikou, v které používá cantus firmus. Vybírá si melodie ze skladeb, které obsahově souvisí, doplují nebo umocňují vlastní text moteta. Například ve své slavné skladbě *Stabat Mater* (Josquin je první známý skladatel, který zhudebnil tento text, jenž pochází z 13. století) použil jako cantus firmus tenor Binchoisova chansonu *Comme femme desconfortée*. Jde o řádku v řádku, která je tak neobvyklá, řádku touží po smrti. Takovéto obsahové spojení bylo novým. Někdy dokonce ponechává předevzatému tenoru vlastní, předevzatý text, který komentuje, doplňuje text moteta. Například v *Lectio actum apostolorum* zpívají horní hlasy o sestoupení Ducha svatého a o udělení daru rozličných jazyků, tenor zpívá souhlasně antifonu *Deum complementur*, jejíž text je s malými změnami předevzatý z předevzaté pasáže Písma. Se zájmem obsahově spojit cantus firmus a moteto opět použil jako cantus firmus melodii *Circumdederunt me* (například v předevzatých motetech *Christus mortuus*, *Sic Deus dilexit* atd.), a to v dvojhlasém kánonu.

Jeho pravděpodobně nejoblíbenější technikou je kánon. Jeho čtyřhlasý moteto *Qui habitat in adjutorium* je po stránce technické mistrovským dílem. Společně zpívá dvacet čtyři hlasů, je to čtyřnásobný kánon, každý jednotlivý kánon má čtyři hlasy. Na druhé straně má Josquin i tak jednoduché kánony, řádku se zdají lidové.

4.3.3.3 Chanson a madrigal vrcholné renesance

Obrechtovy chansons se vyznačují na svou dobu mimořádnou a neobvyklou zálibou v holandských textech. Dalším typickým rysem, který je však v souladu s dobovými tendencemi, je opouštění tradičních pevných forem ve prospěch volnější formální struktury. Skladatelé stále více popouštěli uzdu volnější fantazii a stereotypní vzorce řádku formy nahrazovali volnými stovebními kombinacemi. V důsledku toho se chansons začaly stále více podobat motetům. Čtyřhlasá sazba definitivně vytlačila tříhlasou sazbu. Výchovní skladatelé Josquinovy generace působili v Itálii. Je to doba, kdy se sláva nizozemských hudebníků rozšířila jinde po celé Evropě, kdy jsou vyhledáváni a vítáni na všech evropských panovnických dvorech.

Heinrich Isaac je první velký nizozemský mistr, který má nadnárodní charakter, nebo ve své tvorbě zpracovává melodie francouzské, nizozemské, německé i italské, přičemž jejich specifické rysy pojal do svého stylu. Isaac rozkládá jednotu starého motetového stylu, když někdy klade kontrastní afekty těsně vedle sebe - zpívá, který později dle sledně vyvíjel Orlando di Lasso. Jeho chansons jsou často instrumentální variace na známé písně. Stává se

tvrcem nového instrumentálního stylu, kde melodika sice je –t nevychází – jako později v baroku – z charakteru nástroje, ale má ufl (hlavně altus a bassus) ne vokální charakter.

V 1. polovině 16. století se objevuje zcela nový druh chansonu nazývaný španělský, zhudebněná poezie moderních básníků. Jedním z nejslavnějších byl *Clément Marot*, jehož sonety a epigramy se staly předlohou i pro členění hudební struktury. Hudebníci se stále více snažili znázornit prostřednictvím hudby obsah slov a rádi si hrají se zvukomalebnými efekty. Skladateli *Clémentu Jannequinovi*, představiteli francouzské chansonové školy, se podařilo dosáhnout takového efektu, že v jeho chasonech opravdu slyšíme válkou v ústavu (*La Guerre*), –t betání zpraveného ptactva (*Le chant des oiseaux*) nebo konverzaci španělských drben (*Le caquet des femmes*).⁵⁴

Přívě pozornosti, která byla věnována deklamaci a vyjádření afektu, je pravděpodobné, že se vokální chanson provozovaly především nástrojov. Také docházelo k latinskému předtextování.⁵⁵

Do vývoje hudebních druhů v 16. století nepřehlédnutelně zasáhla Itálie se svým protěkem chansonu – *madrigalem*. Tento žánr se stal hlavně pro experimentátory, kteří se ve snaze o co nejvšerohodněji vyjádření emocionálního náboje zhudebněované poezie uchýlovali k nejrozličnějším chromatickým postupům. Polyfonní předivo hlasů uflívané spíše jako výrazový prostředek ustupuje homofonní organizaci hlasů, v hudebním myšlení se stále více prosazuje vertikála a pomalu se začíná rodit nový barokní sloh.⁵⁶

4.4 Nové proudy a národní styly v 16. století

V ústředním období mezi lety 1520–1550 zaznamenáváme rostoucí diferencovanost hudebního stylu. V každé zemi vznikají nové typy a formy, které modifikují dominantní kosmopolitní styl Nizozemců. Zároveň roste význam instrumentální hudby, ta se však stala doménou hudby až v 17. století.

V zásadě máme v tomto období po Josquinovi zaznamenat především stylové orientace:

⁵⁴ kolektiv autor : http://www.muzikus.cz/klasická-hudba-jazz-lánky/Tvá_I-VII, 2003, Tvá –tvtvá

⁵⁵ Hrková, N.: *Dějiny hudby II - Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 121-138)

⁵⁶ kolektiv autor : http://www.muzikus.cz/klasická-hudba-jazz-lánky/Tvá_I-VII, 2003, Tvá –tvtvá

1. Nizozemci v Nizozemí - navazují bezprostředně na domácí tradici (*Nicolas Gombert, Clemens non Papa a Jean Richafort*). *Nicolas Gombert* (asi 1495–1560) vyvíjí mnohem důsledněji a ve větší míře než jeho učitel Josquin imitaci. Vystihuje v tom všeobecnou tendenci doby, které přišly stavební metody minulých stylových období připadají staromódní a přežité. Tvořil hlavně duchovní polyfonní hudbu, typickými znaky jeho motetového stylu jsou především série imitací v t spojované kadencemi, sklon k jednoduchým krátkým kontrastním úsekům v trojdobém metru a faux-bourdonová harmonie, celkově pokojná a uniformovaná faktura - téměř nedramatický efekt v porovnání s Josquinovými díly.

2. francouzský styl ovlivněný chansonem (*Claudin de Sermisy, Pierre Certon, Clément Janequin*). Francouzští skladatelé tohoto období působili v církevních službách, a pokud vynikali v tvorbě chanson, samozřejmě skládali také duchovní hudbu. Navazovali přitom na nizozemskou polyfonní tradici, ale pod vlivem oblíbeného francouzského chansonu vytvořili nový typ francouzské mše. Charakterizuje ji akordický styl, převzatý z chansonu, dále ohled na srozumitelnost textu, krátké, zpravidla melodické fráze a dvojdobý rytmus. Ten samý styl se uplatňuje i v motetech.

3. vícesborová technika v Benátkách, jejímž předkopníkem byl *Adrian Willaert* (cca 1480–1562), který dal základy skladatelské benátské školy. Uplatnil pořádek na bezchybnou a výraznou deklamaci textu, jeho melodie respektuje hovorovou intonaci. Dalším významným Nizozemcem, jiným v tomto směru, byl *Jacques Arcadelt* (cca 1500–1568), pravděpodobně Palestrina učitel.

4.4.1 Duchovní vokální hudba v 2. pol. 16. století

V této době nemělo nic překážet srozumitelnosti posvátných liturgických textů, všechny šlo o melodie vokální i instrumentální, všechna hudba, která obsahovala svetské melodie nebo svetský text, to všechno se mělo z chrámu vyloučit. Polyfonní hudba musela být v souladu s církevními požadavky. Nový styl měl dbát hlavně na srozumitelnost textu, na správný latinský výslovnost a na umístění melismat v souladu s uměleckými a humanistickými zásadami.

Reformy Tridentského sněmu, probíhajícího v letech 1545–1563 ve svých periodách a zaměřeného hlavně na obranu před reformací, usměrnily vývoj církevní hudby především v

Itálii a Těpan lsku. V Nizozemí a Francii byla me-ní tvorba nepo etná. N mecko, zem reformace, se v rozvíjení katolické duchovní hudby ubíralo pom rn samostatnou cestou. Zvlá-tní rezistenci projevovalo v i pofladavk m Tridentského koncilu na hudbu: stále navazovalo na nizozemskou tradici a m-e, hlavn parodické, se nadále komponovaly za vyuffití sv tských skladeb. Jediný ústupek - a ani ten ne p íli- asto - se projevil v pojmenování m-í, které se jednoduchým ozna ením sine nomine, sine titulo vyhýbají tomu, aby upozor ovaly na p ítomnost sv tských melodií.⁵⁷

Nejv t-í postavou katolické protireforma ní hudby je **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (asi 1525 - 1594). Jeho skladatelský význam je nejvíce patrný ve m-ích. V jeho díle nalezneme v-echny dobové typy m-í: archaické, v kterých je uflit cantus firmus, kanonické, cyklicky varia ní, parodické a voln komponované. Palestrinovy m-e jsou ideálem rovnováhy a vyrovnanosti. Dílo je prodchnuto hlubokou zbofností. Jedná se o dokonalé zt lesn ní ideálu hudby a capella, o zp vnost v-ech hlas , o úchvatnou lyrickou melodiku. Pouffívá církevní tóniku, chromatiku má velmi umírn nou. Imitace je volná, kontrapunktické um ní dokonalé. P ehledn staví celky i detaily.

Historicky d leflitá jsou jeho p tihlasá *Offertoria pro celý církevní rok* z roku 1593. Jsou spole n s Lassovými offertorii prvními skladbami tohoto druhu, které byly zkomponovány ve volném motetovém stylu.⁵⁸

Dal-í významnou osobností ímské -koly byl Palestrin v sou asník **Tomás Luis de Victoria**, nejv t-í -pan lský skladatel období renesance (1548 - 1611), který studoval v ím na jezuitském kolegiu. Psal - jako v t-ina skladatel ímské -koly - výlu n hudbu pro pot eby církve. P esto v-ak jeho styl obsahuje prvky typické pro madrigal, p edev-ím schopnost ilustrovat text. Sv tským model m se v-ak vyhýbal. Jediná jeho m-e, v které se opírá o materiál p j ený ze sv tské hudby, je m-e *Missa pro Victoria*, zkomponovaná podle p edlohy Janequinova chansonu *La Guerre*. Jeho dílo je typické hlubokou zbofností a k es anskou láskou, stejn jako dílo Palestrinovo.

Nejv t-ím mistrem pozdn renesan ního nizozemského stylu je **Orlando di Lasso, téfl Roland de Lassus** (1532 - 1594). I kdyfl byl po v t-inu svého flivota p ipoután k Mnichovu,

⁵⁷ Hr ková, N.: *D jiny hudby II - Renesance*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005, str. 152-156

⁵⁸ P íloha .2: Exfanta, P vecký sbor Kaplice: *Renesan ní pop vky: skl. . 16 - p íklad z díla Palestriny, Velikono ní moteto - O bone Jesu*

procestoval celou západní Evropu. V jeho textech, jeffl zhudeb oval, i v jeho hudb samé, bychom marn hledali pokojnou vyrovnanost a harmonickou rovnováhu, vyváffenost, která - v r zných polohách i jako výsledek r zných kompozi n technických prost edk - tvo í základní charakter d l Josquinových a Palestrinových. Lassova melodická témata jsou nepokojná, p ekvapují velkými skoky, náhlými p erylvy, neo ekávaným za átkem i koncem.

Roku 1604 vydali Lassovi synové Rudolf a Ferdinand v Mnichov sbírku 516 motet svého otce pod názvem *Magnum opus musicum*.

4.4.1.1 Konkrétní p íklad podobných hudebních znak a prost edk v motetech, m-í a chansonech O. di Lassa

Pravidlo neo ekávanosti a velký z etel k textu

Palestrina buduje rozlehlé partie nebo i celé skladby v homogenním rytmu, Lasso rozdrobuje své skladby na men-í úseky s výrazn odli-nými rytmickými vzorci. Rytmus p ekypuje synkopami, typické je uffívání te kovaného rytmu, v domé st ídání partií s pravidelným rytmem a partií ost e synkopovaných, pomalých a rychlých. Rytmus je daný rytmem a p ízvukem slov. Dlouhým slabikám odpovídají dlouhé noty, krátkým krátké, te kované rytmy vyplývají z deklamace trojslabi ných slov. Náhlé zm ny tempa slouffí jako výrazové prost edky a snaha o zvýraz ování textu je jediným zákonem i pro stavbu melodie. Toto pravidlo neo ekávanosti je typické pro v-echny jeho flánry.

Malé intervaly, nap . malé sekundy, vyjad ují pokoru, pokání (ve m-ích), velké intervaly se ásto objevují u slov, která vyjad ují sílu, d v ru apod. Lasso dokonce respektuje i hovorovou v tnou intonaci: otázky zhudeb uje stoupající melodickou linií apod. Lassova melodická témata jsou plná flivelné síly nev-edního, neoby ejného pohybu.

Z Lassových 53 dochovaných m-í v t-inu tvo í parodické m-e na chansony, moteta, madrigaly nebo i jiné m-e.

Ani jedno z jeho motet na texty hymn nevychází z chorálních melodií. Forma jeho motet spo ívá z ídkakdy na starých pevných formových vzorech, v t-inou vyplývá z textu a z motivického obsahu.

Uváděné znaky a prostředky nalezneme v etných Lassových chansonech⁵⁹, ve kterých je neprokonatelným mistrem humoru a burlesky. O neobyčejné oblíbenosti jeho chansonů svědčí to, že je vydávají i hugenoti. Opatřují je však duchovními texty místo milostných.

4.4.2 Francouzský chanson

Francouzština byla vždy jazykem chansonu, podobně jako latina jazykem starší duchovní hudby. První polovina 16. století přináší vrcholný rozkvět francouzského chansonu. Svetská hudba se opět dostává do popředí tvorby nejlepších skladatelů doby a chanson se stává nejoblíbenějším uměním aristokratické a měšťanské společnosti. Rozkvět francouzského chansonu v první polovině 16. století ovlivnily tři momenty: 1. vliv populárních měšťanských písní, 2. působení italské světské renesanční hudby (frottola) a 3. rychlé, intenzivní šíření chansonů pomocí tisku.

Největší nakladatel chansonů byl Pařížan *Pierre Attaignant* (1500–1552), charakteristické rysy francouzského chansonu 16. století nese jeho *Tourdion*⁶⁰, píseň, která je u nás velmi dobře známá pod názvem Batalion.⁶¹ Jedná se o živý, skokový francouzský tanec, který následoval po volném, kročím tanci basse danse (tak jako po pomalé pavaně následovala rychlá gagliarda). Pomalý milostný tanec pak charakterizuje *Pavane*⁶² *Toinota Arbeau*.

V pařížské škole jsou osobnosti *Claudin de Sermisy*, *Clément Janequin* a *Pierre Certon*. Znakem jejich tvorby je úspornost výrazu, jednoduchost, vzdušná lehkost a taneční ráz. Nejčastěji taktem je 4/4. Ustupuje i práce s převzatými melodiemi. Autoři se pokouejí o realistickou tónomalbu (Zpěv ptáka, Skřivánek, fivanní fien, Lov, Válka apod.).

Na polyfonní chanson po roce 1550 měl rozhodující vliv francouzský literární humanismus, reprezentovaný skupinou básníků, kterou vedl básník *Pierre de Ronsard*. Skladatelé se pokouejí o citové zvýraznění textu, ba i jednotlivých slov. Je zde patrný vliv

⁵⁹ Příloha 2: Exfanta, Pevný sbor Kaplice: Renesanční popvky: skl. 15 - ukázka z díla Lassa - chanson *Bonjour, mon coeur*

⁶⁰ Příloha 2: Exfanta, Pevný sbor Kaplice: Renesanční popvky: skl. 13 - ukázka Pierre Attaignant - *Tourdion*

⁶¹ V úpravě Dušana Van ury - skupina Spirituál Kvintet

⁶² Příloha 2: Exfanta, Pevný sbor Kaplice: Renesanční popvky: skl. 14 - předklad tance, francouzského chansonu 16. století, *Toinot Arbeau - Pavane*

italské madrigalové hudby. Po et hlas se zvy-uje na p t afl -est. Objevují se i nápodoby italských skladeb.

Pojem chanson ozna uje v 16. století polyfonní vokální skladbu na sv tský francouzský text, určenou k provozování a capella, tj. bez ú asti nástroj . Interpretace byla sv ována mufl m, ve vy-ích hlasech chlape m (v aristokratických kruzích) a flenám (v kruzích m -anských). Bylo to komorní um ní, jednotlivé hlasy zpívali sólisté. Archivy -lechtických dvor dokazují, že ani kníflata nezam stnávala více než ty i afl p t zp vák .

Nová poezie si osvojuje lidov j-í rysy, bezprost edn j-í hovorový jazyk a p i budování formy dává p ednost krátkým strofám. Neomezuje se v-ak na stereotypní schémata, naopak, volnost formálního ztvár ování a -íroká -kála pouflívaných forem (i lidových) jsou jejími nejcharakteristi t j-ími rysy. M ní se i témata, nastupují milostná dobrodruflství, dvojsmyslné naráfkly i otev ené, nezakryté obscénnosti. V chansonech se vracejí motivy galantních p íhod a jejich nejoblíben j-ími hrdiny jsou nejednou mni-i a zpov dníci. Nechybí v-ak ani tematika touflebného smutku, melancholie, nejrad jí v-ak pa ífl-tí básníci vypráv jí anekdotické drobné p íb hy a jsou zrcadlem každodenního flivota lidí ve m st i na venkov . Tento popisný rys se vyskytoval i v madrigalu 14. století, nový chanson je v-ak vystav n logi t jí, koncentrovan jí, dbá na obratnou gradaci a dosahuje dramatického ú inků. Skladatelé zhudeb ovali básn sou asných i star-ích básník .

4.4.3 Italský madrigal

V této etap se poprvé setkáváme s ozna ením madrigal pro polyfonní sv tskou píse v ital-tin . V p ípad italského madrigalu hudba bez textu nebyla myslitelná. To bylo vzorem a cílem humanist . Madrigal - jako forma sv tské hudby - se vyvinul z váfln j-ího, náro n j-ího druhu frottoly, z canzony. Postupn si osvojuje polyfonii, která je založena na samostatnosti a rovnoprávnosti hlas , p i emfl v-ak nezapomíná na homorytmickou akordiku frotol, která mu dodává teplo, barvu a melodí nost a pomáhá p i zvýraz ování textu.

Madrigal 16. století má tyto charakteristické znaky: Jeho text má samostatnou literární hodnotu. Tento text se auto i snaží tlumo it hudbou, v d sledku které se ustaluje nestrofická prokomponovaná hudební forma m níčí se p ípad od p ípadu více podle obsahu než podle formální struktury poetického textu. Hlasy jsou individuální, rovnoprávné, v-echny p esn

deklamují text (v protikladu k frottole, v níž převládá nejvyšší hlas) a jsou vedeny homofonně nebo polyfonně.

Současně s rozvojem madrigalu vznikala z nejčastěji druh frottole nová forma polyfonní písně - *villanesca*. Vznikla v Neapoli, texty byly nejčastěji milostné, ale mnohem více než madrigal obsahují dvojsmysly a obscénnosti. Hudební styl je jednoduchý, akordický, počet hlasů je nejčastěji ustálen na třech s melodií v horním hlasu. Později se ujímá název *villanella*. Poetická struktura byla nejčastěji *ab* + refrén *ccc*. Taneční *baletto* mělo typický refrén *fa-la-la*. *Canzonetta* (někdy též nazývaná *aria*), se vyvinula v procesu zjemňování *villanelly* pod vlivem madrigalu. Postupně se flóry míchají a začínají se vyhybat termínu madrigal. Začínají se objevovat více námětů z každodenního života, a to s komickými prvky - říkáme jim madrigalová komedie⁶³.

V pozdním madrigalu vítězí zvýrazňování textu pomocí afektů nad ideálem dokonale vyrovnané polyfonie. Hudba se stává stále dramatičtější a snaha o vyjádření afektů nakonec nevyhnutelně ústí do vytvoření monodického stylu. V posledních letech 16. století jsou nejvýznamnějšími madrigalovými tvůrci *Andrea Gabrielli*, *Luca Marenzio* a *Carlo Gesualdo da Venosa*.

4.4.4 Těsně spojené villancico

Melodie villancica je v nejvyšším hlase, všechny hlasy nastupují obyčejně současně, někdy i v krátké imitaci, sloh je převážně homofonní. Nejvýznamnějším těsně spojeným skladatelem villancicos je *Juan del Encina* (1498-1529). Jedná se v též o milostné písně. Encina psal a provozoval také pastorální hry inspirované Vergiliem, čímž přispěl k vývoji těsně spojeného svetského divadla⁶⁴.

4.4.5 Německá píseň

Německá polyfonní píseň má melodii převzatou z populárních společenských, někdy i dvorských a milostných písní, které jsou umístěny zpravidla do tenoru. Koncem období

⁶³ Příloha 2: Exfanta, Pevný sbor Kaplice: Renesanční povíčky: skl. 4, Orlando Lasso, madrigalová komedie v českém překladu

⁶⁴ Příloha 2: Exfanta, Pevný sbor Kaplice: Renesanční povíčky: skl. 12, Juan del Encina, Si habrá en este baldrés

vystídala t íhlasou sazbu sazba ty hlasá, p í emfl tvrtý hlas, alt, je oby ejn jen vypl ujícím hlasem. Charakteristické je len ní struktury na krat-í úseky. V kompozí n - technických prost edcích navazuje na nizozemskou hudbu období Dufaye a Binchoise i Busnoise a Ockeghema.

V 15. a 16. století vznikl v N mecku rozsáhlý repertoár jednohlasé hudby meistersingr (mistr zp vák). Bylo to populární a roz-í ené um ní emeslnických m – anských vrstev. Meistersing i se pokládali za nástupce a d dice minnesangr , ale chybí jim citová bezprost ednost i plasti nost melodií. Pravideln po ádaly zápasy p vc . T i afl ty i zapisovatelé dbali na to, zda se zp váci neproh e-ují proti pravidl m tabulatur. Zdá se, fle se p i tom v novala v t-í pozornost textu neff hudb .

Ufl za Lutherova flivota vznikaly nové protestantské písn . Protestantská polyfonní hudba se vyvíjela podobn jako katolická. P evládal v ní vliv francouzsko-vlámské hudby, pozd ji s p ím sí italských prvk (Lasso) a benátského slohu (Gabrieli).

4.4.6 Anglická polyfonní hudba

Významným tv rcem anglického madrigalu je *Thomas Morley a John Bennet*. Nacházíme se v dob rozkv tu, v dob vlády královny Alflb ty I., kterou tém kařdí um lec op vuje. Bennet se i v p ípadech milostného lamenta více soust edí na eleganci výrazu neff na jeho citové p sobení. Na druhé stran nejsou vylou ena místa hluboké váflnosti afl patosu, pokud jsou motivovaná textem.⁶⁵ Nálada madrigal je prom nlivá, pohybuje se od nejsv tlej-í po nejtemn j-í.

4.4.7 Renesan ní polyfonie v echách

P estofle šprogresivníõ tvorba vznikala pom rn daleko od hranic eského království, p sobilo zde n kolik zajímavých osobností.

Kry-tof Hecyrus (1520 1593) pocházel z eského Krumlova, p sobil v t-inou v eských Bud jovicích, a to jako u ítel, m stský písa a po ovdov ní a vysv cení jako d kan. V roce 1561 vydal v Norimberku sbírku *Veteres ac piaie cantiones*, která obsahuje 63

⁶⁵P íloha . 2: Exfanta, P vecký sbor Kaplice: Renesan ní pop vky: skl. . 5, p íklad milostného madrigalu, John Bennet - Weep, o mine eyes

ty hlasých písní, hymn a ód na latinské a německé texty. Jedná se o jediný katolický tisk vícehlasých písní v době, je určen pro sbory – kolních fláků. Některé ze skladeb sbírky se staly velmi oblíbenými, například s písní *Fit porta Christi pervia*⁶⁶ se setkáváme v pramenech celé střední Evropy až do konce 17. století.

Později, pod vlivem německé reformace, se preferovala jako bohoslužebný jazyk čeština a chorální liturgické zpěvy se nahrazovaly duchovními písněmi.⁶⁷ Bohužel se mnoho kompletního hudebního materiálu nedochovalo (třicetiletá válka, sekularizační patenty císaře Josefa II., kvůli nimž byla zrušena literátská bratrstva a majetek dán do dražby apod.). Ze známých osobností můžeme jmenovat tyto: *Ondřej Chrysoponus Jevíšský, Jiří Rychnovský, Jan Trojan Turnovský, Pavel Spongopaeus Jistebnický*. Psali především užitkovou duchovní hudbu pro potřeby literátských bratrstev – mešní ordinaria a propria, písně a moteta.⁶⁸

4.4.8 Instrumentální hudba vrcholné a pozdní renesance - v kostele i k tanci

Okolo poloviny 15. století se instrumentální hudba začala zapisovat, což svědčí o jejím vyšším hodnocení i o zájmu širokých měšťanských vrstev bohatých měšťáků, které se vedle zájmu o hudbu zajímají.

Od začátku písemně zachycované instrumentální hudby můžeme zaznamenat dvě tendence: oddělení se a rast samostatnosti instrumentální hudby na jedné straně a obrát ovolně improvizovaného instrumentálního umění k špičkové kompozici 16. století na straně druhé.

Zároveň můžeme zaznamenat postupnou změnu zvukového ideálu. Místo staršího pestrého šedivého zvuku, který zvukovou barvu což nejvíce diferencoval různým vokálním obsazením, ale i nástroji různé zvukové barvy, nastupuje homogennější, splývavý, šsyntetický zvuk, ať již obsazením nástrojových skupin stejné rodiny, nebo kultivováním stylu a capella ve vokální hudbě. Praxe obsazování v podstatě až do roku 1600 byla podřízena náhodně, nástroje mohly být voleny libovolně. Přestože vznikají nové nástroje (viola da gamba, housle, cink, pozoun), vícehlasá hudba byla určena principiálně pro vokály.

⁶⁶ Příloha 2: Exfanta, Pevný sbor Kaplice: Renesanční popěvky: skl. 7, například písně ze sbírky eskokrumlovského rodáka

⁶⁷ Příloha 2: Exfanta, Pevný sbor Kaplice: Renesanční popěvky: skl. 9, například české duchovní skladby

⁶⁸ kolektiv autorů: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-lanky/Tva-I-VII>, 2003, tvářestá

V 1. polovině 16. století se udržovala tradice homogenních skupin - cinky, pozouny, gambové kvarteto a špifariõ, tedy flétna, citera, loutna a harfa. Afl koncem 16. století představuje *Giovanni Gabrieli* nový fenomén, který postavil proti sobě dechový a strunný soubor. Přeměna ansámblové praxe po roce 1500 vedla i k používání klávesových nástrojů, které mohly hrát buď celé, nebo části polyfonních skladeb. Nejvýznamnějšími seskupeními strunných nástrojů byly na začátku 16. století kvarteta viol da gamba a soubory louten.

Pravidlem se souhra akordických nástrojů, varhan, cembala a loutny a melodických nástrojů stala kupříkladu ve florentských intermediích afl od druhé poloviny 16. století.

Rozvinutý instrumentální vrcholné a pozdní renesance se mohl libovolně mísit s vokálními hlasy. Záleželo na přiležitosti, jak se rozhodli skladbu interpretovat. V duchovní hudbě se však užití nástrojů týkalo výlučně soubor složených z cinků a pozounů, při provozování hudby svetské nástrojů drnkacích, cembala a viol da gamba, stejně jako tichých dechových nástrojů.

5 Missa L'homme armé o analýza m-e a ukázka tematické práce s cantem firmem

Missa L'homme armé je první z řady m-í, v nichž je užit jako cantus firmus francouzská lidová píseň L'homme armé (česky Ozbrojený muž nebo Ozbrojenec), jejíž melodie se v době renesance stala nejpopulárnějším základem pro kompozici m-í. Zachovalo se přes 40 různých kompozic nazvaných Missa L'homme armé a používajících uvedenou melodii.

Text písně (česky asi: Ozbrojeného muže se má lov k bít; / v-ude bylo povoláno, / fle se má každý vyzbrojit / fleznou ko-ílí.) pravděpodobně v době po pádu Konstantinopole (1453) lidem připomínal potřebu bojovat proti tureckému nebezpečí. První známé kompozici na uvedené téma složil nejspíše Guillaume Dufay, k dalším autorům m-í L'homme armé patří Johannes Ockeghem, Josquin des Pres, Cristóbal Morales a Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nejen ale významní skladatelé pracovali s tímto cantem firmem, jen v jednom rukopisu z Neapole z 15. století je jich zapsáno hned šest od anonymních skladatelů.

G. Dufay (1397–1474), autor m-e L'homme armé⁶⁹, jím se bude rozbor týkat, byl burgundský hudební skladatel a hudební teoretik působící značnou část života také v Itálii a Savojsku. Je považován za zakladatele franko-vlámské školy a jednoho z nejvýznamnějších hudebních skladatelů rané renesance. Dochovalo se asi 200 jeho skladeb, jak duchovních (m-e, moteta a jiné), tak i světských (přibližně asi 80 písní). Dufay byl nejvlivnějším hudebníkem 15. století a jeho hudba byla opísována, zpívána a zpívána v-ude, kde zakoreněna polyfonie. Těmito v-ichními skladatelé přímé generace přejali některé prvky jeho stylu. Sám Dufay vypracoval mimořádnou syntézu stylu největších skladatelů bezprostředně předcházející generace, zejména Johannese Ciconii a Johna Dunstaba. Lze říci, že přechod mezi stylem počátku patnáctého století a přímým předkem Ars nova a následujícím renesančním stylem, byl téměř zcela dílem Dufayovým, konaným v časovém rozpětí více než přelomu století.

Za účelem tohoto rozboru si vybereme motivy, které se ve m-í objevují, označíme je jako *a, b, c, d, e, f*.

⁶⁹ Notový zápis celé m-e viz příloha 1 b)

a
b
c

d
e
f

Nep jde o analýzu komplexní, ale bude zaměřena na tematickou práci s melodií cantu firmu. Harmonie a imitativní práce mimo cantus firmus budou ponechány stranou. Předmětem rozboru budou dvě části mešního ordinária, a to úvodní část šKyrieě a závěrečné šAgnus Dei.

Přesto, třeba se harmonickému rozboru v novat nebudu, neodpustím si jednu harmonickou zajímavost, která je v partituře viditelná v podstatě na první pohled. Je to míšení tónin dur/moll, kdy je celý sopránový part psán bez předznamenání a ostatní hlasy se znaménkem šb. V sopránu jsou šbě každé vpisována vždy nad notu šh, nebo nejsou, podle toho, jak autor zamýšlel. Jelikož jsou všechny ostatní party psány striktně v moll, a v sopránu se žádný z motivů nájvu neobjevuje, durový náp v 'L'homme armé' v Dufayově mši je mollový.

5. 1. Vlastní analýza

5. 1. 1. Vztah Kyrie a Agnus Dei

Úvod a konec, tedy zahájení a vyvrcholení mešního ordinária, šKyrieě a šAgnus Dei, jsou pro účel tohoto rozboru vybrány záměrně. Z hlediska textu jsou obě části též idélné, v Kyrie ABA ó šKyrie eleison, Christe eleison a Kyrie eleisonō (šPane, smiluj se, Kriste, smiluj se, Pane, smiluj se) a v Agnus Dei AAB ó šAgnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobisō se opakuje dvakrát a závěrečné šDona nobis pacemō (šBeránku Boží, který snímá našich viny sv. ta, smiluj se nad námi, daruj nám pokoj). Text obou částí má tedy podobný charakter tematicky (šsmiluj se) i formálně (též idélnost), a je tudíž možné předpokládat i zajímavé hudební vazby mezi těmito dvěma částmi Dufayeho mše.⁷⁰

⁷⁰ Hudební příbuznost Kyrie a Agnus Dei je u skladatelů zhudebnujících ordinarium běžná.

5. 1. 2. Kyrie

Tematická práce s cantem firmem

V části A (šKyrie eleisonō) se objevují jen první tři motivy písně L'homme armé. Nejprve motiv *a* ve třetím taktu v tenorovém partu v nezmeněné podobě, pak se tenor na třetí takty odmlčí a následuje motiv *b*, který hned bez přerušení přechází do motivu *c*. Všechny tři motivy, tedy *a*, *b* i *c* jsou v části A v nezmeněné podobě a pouze v tenorovém partu. Poslední tři takty tenoru v A končí volným polyfonním závěrem, který lení část A a B. Pouze jediný motiv se objevuje v jiném hlasu než tenoru, a to v basu, který imituje motiv *b*, tedy sestupnou kvintu v závěrečném Kyrie.

The image shows a musical score for the Kyrie eleison. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison." The score is in G major and 4/4 time. The Tenor part is the most prominent, starting with a long note on 'Ky' and then moving through 'rie' and 'e'. The Bass part imitates the Tenor's motif *b* with a descending fifth interval. The Soprano and Alto parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic lines.

V šChriste eleisonō, tedy v části B, najdeme opět v tenoru nejdivější motiv *b*, který je mírně obměněn, označme ho tedy pro přehlednost *b'*, přechází v motiv *e* v téže nezmeněné podobě a následuje znovu motiv *e*, ale tentokrát s většími změnami hlavně rytmickými, tedy *e'*. Závěrečné šChriste eleisonō patří motivu *f* opět v tenoru.

Část C resp. A (podle textu) představuje pouze motivy *a*, *b*, *c*, a to hned dvakrát za sebou v tenorovém partu, a ukončuje tak celou úvodní část mešního ordinária.

Frekvenci výskytu motivů v Kyrie shrme takto: Motiv *a* se objevuje třikrát, *b* pětkrát, *c* třikrát, *e* dvakrát a *f* jednou. Jediný motiv bez zastoupení v Kyrie je tedy motiv *d*, který je ale velmi podobný motivu *e*, jinak je zde celý nápis v písně L'homme armé kompletní. Nejvíce

zastoupeny jsou motivy *a*, *b*, *c*, *p* i emfl sestupná kvinta, tedy motiv *b* se jeví jako nejdominantní.

Rythmus

Celá část šKyrieō je z hlediska rytmu zajímavá augmentací, tedy prodloužením notových hodnot, oproti nápvu.



Afl poslední šKyrie eleison v tenoru, s motivy *a*, *b*, *c* augmentované není, noty jsou zkráceny na půlku, čili se rytmicky objevují poprvé zcela shodně tak jako v písni.

Všechny motivy jsou rytmicky často shodné s motivy původními, ne však vždy. Mírné rytmické vybočení najdeme v motivu *c* *p* i jeho prvním výskytu v Kyrie, kdy je poslední nota motivu zkrácená na půlku a na ni navazuje polyfonní závěr, viz výše. Mírné obměnění je také motiv *b'* v šChristeō, kterému je přidána jedna nota opakovaním navíc. Hned v dalším šChristeō se objevuje rytmicky pozměňovaný motiv *e'*, kde se oproti šoriginálu objevují třináctinové hodnoty.

The image shows a musical score for a Kyrie, specifically measures 45 to 50. It consists of four staves: a vocal line at the top, followed by alto, tenor, and bass lines. The lyrics are: "e - lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - son." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Measure numbers 45 and 50 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Cantus firmus v celém Kyrie je pozvoln j-í a vlá n j-í, nefl v-echny ostatní hlasy, které jsou psány v krat-ích notách a rytmizované výrazn ji. O to zajímav j-í je záv re né šChriste, ve kterém se v tenoru objevuje tak ka doslovná citace celé písn v etn rytmických vztah . Jakoby cht l skladatel na konci v ty poslucha i p ipomenout primární melodický zdroj celé kompozice.

5. 1. 3. Agnus Dei

Tematická práce s cantem firmem

Jakkoliv jsme textov šAgnus Dei, roz lenili na AAB, z hlediska kompozice je nutné uvést ásti jako AA'B resp. AA'AB jifl kv li faktu e, protože v prvním šAgnus Dei se objevuje kompletní ty hlas, ve druhém se tenor odml í a ve t etím se Dufay op t vrací k ty hlasé faktu e.

V ásti A - šAgnus Dei se náp v objevuje poprvé úpln celý, v etn motivu d, který v šKyrie, jak ufl bylo e eno, chybí. A to v po adí a, b, c, b', b', d, e, f, a, b, c. Tedy krom motivu b', který imituje bas v sedmém taktu s p idanou notou šd,

a následně v tenoru p idanou pr chodnou notou šbõ (tím se motivy *b'* odli-ují od p vodní ísté sestupné kvinty), se v-echny motivy vyskytují za sebou s tím, že motivy *a*, *b*, *c* se na konci prvního šAgnus Deiõ opakují. Krom zmín ěné imitace motivu *b'* v basu, jsou v-echny ostatní p ítomny pouze v tenorovém partu. Zajímavý je za átek šAgnus Deiõ, kdy se motiv *a* objevuje v tenoru od t etího taktu, tedy úpln ě stejn ě jako v šKyrieõ.

Ve druhém šAgnus Deiõ (A²), ve které se tenor odml í, se jeví motivická práce nejzajímav ěji, jelikož úpln ě poprvé p ebírá cantus firmus alt a to nejprve motivy *a'*, *b'*, *c'* pouze ve dvojhlasu se sopránem, které jsou r zn ě rytmicky obm ěn ěné nebo s r zn ě vloženými pr chodnými notami zakomponované.

50 *s* lis pec-
ca - ta mun - di,
8 ca - ta mun - di,

Dále motivy a' (resp. a''), b' , c' p ebírá bas v šMiserereō a hned poté alt exponuje motiv d' , bas d' , a alt e' , f' a a' , b' , c' , které celou druhou ást šAgnus Deiō ukon ují.

65 re no - bis, mi - se
re, mi - se - re - re no - bis,
mi - se - re - re no - bis.
70 re - re no - bis.
mi - se - re - re no - bis.
- bis.

Ve t etím opakování šAgnus Deiõ se cantus firmus L'homme armé neobjevuje v fládném ze ty hlas , proto se rozbor této ásti týkat nebude a z staneme u ozna ení celého šAgnus Deiõ z hlediska textu jako AAB.

Vrchol celého me-ního ordinária pat í jifl tradi ní ásti šDona nobis pacemõ, tedy ásti B (z hlediska textu). Zde v rychlém sledu na sebe navazují v tenorovém partu motivy *a'* (resp. *a''*), *b*, *c*, *b'd*, *e*, *f*. V záv re ním šDona nobis pacemõ se je-t zopakují motivy *a*, *b* a *c*.

Co se tý e motivické inspirace v celém šAgnus Deiõ, motiv *a* se s obm nami nebo bez nich objevuje sedmkrát, *b* desetkrát, *c* sedmkrát, *d* t ikrát, *e* t ikrát a *f* t ikrát. Nejfrekventovan j-ími motivy jsou tedy *a*, *b*, *c*, sestupná istá kvinta (*b*) je navíc nejdominantn j-í. Hlavním hlasem, který cantus firmus prezentuje, je tenor, dále pak, jifl v men-í mí e, alt a bas. Soprán se motivické práce stranní.

Rytmus

V šKyrieõ nebyla v t-ina motiv tak rytmicky obm n na, jako v šAgnus Deiõ, p í emfl na motivu *a*, ozna eném vý-e jako *a''* toto demonstrujeme.

The image displays a musical score for a Kyrie section. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a cantus firmus line. The lyrics are: "di, do-", "do-", "na nobis, do-", and "na no-bis, na no-". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *2*. A measure number "115" is visible at the top of the first system.

Stejně tak se ale v mnohých případech motivy shodují s originálem, jindy jsou obměněny jen mírně. Nežádka jsou z etelně pítomny r zné pr chody a stídavé tóny vkládané do motivů v celém šAgnus Deiō.

První šAgnus Deiō je stejně jako šKyrieō psáno augmentovaně, ale jifl od druhého šAgnus Deiō se objevují v cantu firmu notové hodnoty stejné, jako v šorigináluō. Závěrečné šDona nobis pacemō ve zkrácených hodnotách kopíruje nápv L'homme armé striktně. Navíc je poslední šDona nobis pacemō zcela shodné se závěrem šKyrieō. Takfje jednak motivy *a*, *b*, *c* v tenoru, ale i všechny zbývající hlasy jsou zcela identicky zkomponované, kromě p edposledního taktu sopránu, kde Dufay zkracuje notu šaō a o osminu tak prodluřuje notu šgō.

5.1.4 Závěr rozboru

Pokusila jsem se demonstrovat prolínání světské a duchovní hudby na konkrétním příkladu - m-e (Missa L'homme armé G. Dufaye) s použitím světského cantu firmu lidové písně (L'homme armé) z 15. století. Analýza se týkala pouze dvou částí óšKyrieō a šAgnus Deiō, které jsou si z hlediska textu podobné jak tematicky, tak formálně.

V obou částech se nejčastěji objevují motivy *a*, *b*, *c* nápvu, přičemfj motiv *b* (sestupná istá kvinta) je s p evahou nejfrekventovanější. Nacházíme ho v těchto dvou částech hned patnáctkrát. Hlavním nositelem světského cantu firmu je tenor. V šKyrieō se pouze jediný motiv objevuje v jiném hlasu, basu, a to právě motiv *b*. V šAgnus Deiō je motivická práce

propracovan j-í ó mimo motivu *b* se v basu objevují i motivy *a*, *c*, i *d* a v altu dokonce *a*, *b*, *c*, *d*, i *f*. Záv r obou ástí (poslední šKyrieõ a šDona nobis pacemõ) je navíc identický, krom drobných zm n v p edposledním taktu sopránu, ili jsou si ob ásti podobny stejnou kompozicí finálních takt .

Dá se íci, fle v celkovém výrazu m-e nehraje melodie L'homme armé zásadní roli. Objevuje se v t-inou jen v jednom hlasu, ve st edních polohách, ve výrazn del-ích notách, nejvýrazn j-í a nejrytmizovan j-í melodie mimo cantus firmus jsou invencí autora.

6 Vliv hudby na člověka

Vliv hudby na harmonický rozvoj osobnosti člověka je nesporný. Hudba dokáže urychlovat fylogenetický a ontogenetický vývoj prakticky každého jedince, rozvíjí lidské emoce, motoriku i dovednosti, působí na lidskou psychiku a rozvíjí mechanismy lidského vědomí. Uvedené působení má v podstatě emocionální charakter, a proto nás nutí zaujímat vlastní stanoviska, formuje naše vlastní postoje a tím orientuje naše estetické a etické vztahy ke světu. Vzbuzený pocit estetického prožitku umocňuje úju kvality hudebního díla, kvality jeho vnitřního uspořádání, souvztažnost obsahu a formy atd. Obecně známá je schopnost hudby rozehrát, proměnit celého člověka, podnítit jeho pohybové reakce, obohatit citovou sféru, lidské myšlení. Hudba má kromě jiných tedy i funkci *terapeutickou*.

6.1 Reakce lidské psychiky

Psychické stavy a procesy stimuluje hudba již samotnými zvukovými podněty, zvukovým materiálem a jeho vlastnostmi. Působí uspokojení nebo neuspokojení, emocionálně vzrušuje nebo uvolňuje nervové napětí, vyvolává náladu a emoce (harmonii, extázi, rozladění, depresi, ohromení, pocit tajemna, aj.), mimohudební představy, a to již například svou intenzitou, změnou výškových tónů, rytmickou strukturou a tempem, tónovou barvou, aniž posluchač nachází mezi těmito jevy jakoukoli vnitřní spojitost, nové silné zvukové podněty člověka vzrušují, známá hudba v poměrně dynamice uklidňuje apod.

Hudební obraz, který je subjektivním odrazem objektivní reality a subjektivního světa, není pouhou estetickou informací, je spíše podnětem pro představovou a fantazijní činnost, instrukcí pro řízené imaginace, pro vytváření nových asociací a vnitřních obrazů. Posluchač v jakémsi tvořivém napětí se slyšitelným materiálem tvořivě zachází. Transformuje ho, vrací se nebo předbíhá tok hudby, stupňuje jeho výraz. Tóny, harmonické seskupení, rytmus, barva nacházejí v jeho myšlence různé významy. Fantazijní činností, spojováním paměťových stop, změnami nebo ztvárněním paměťových obrazů, vynecháváním nebo přidáváním detailů, zesílením vedlejších vlastností nebo získáním nových vztahů mezi dosavadními představami, vytváří novotvary, které jsou již šodletem do imaginárního světa a směřují k tomu, co by mohlo být nebo co si objekt přejí. I produkování fantazijních mimohudebních obsahů má svůj význam z hlediska rozvoje tvořivosti. Hudbou řízené snění

může mít vlastní logiku, která však podvědomě bude dále ovlivňována pokračujícím tokem hudby.

Lidská psychika celou radou procesů a stavů v různých vrstvách reaguje na hmotnou vrstvu, zvukový materiál (zvuky, tóny - síla, barva, délka), hudební významovou strukturu (idea, záměr) a především na obsahovou stránku (znak, hudební výrazové prostředky, hudební symboly), vyjadřující určitý smysl, sdělující určitý obsah a poskytující možnost aktivního spoluvytváření podvědomě vnímání umělecky hodnotné hudby nebo jejího provozování.

6.2 Terapeutické a socioterapeutické kvality hudby

Hudba spojená s pohybem má kladný vliv na celou soustavu psychofyzického rozvoje dítěte a jako jeden z neuroleptických činidel u nich snižuje projevy nervozity asi o 30 procent. Hudba se vyvíjí v psychiatrii, pediatrii, při odstraňování neuróz a funkčních poruch, psychicky podmíněných pohybových defektů, různých vad řeči. Zároveň má schopnost stabilizovat duševní rovnováhu u lidí zdravých, ale momentálně postižených, citově deprivovaných a frustrovaných. Kladně se osvědčila i u lidí s toxikomanii, v nichž rehabilitačních zdravotnických zařízeních, při rekonvalescenci, na operacích sálech, v nemocničních chodbách, v čekárnách apod. Hudba dokáže překrýt nepříjemné pocity, zpomalit mozkové vlny nebo je přímo ovlivňovat, víme, jaké frekvence působí na různé části těla a orgány, může ovlivňovat tělesnou teplotu, zvyšuje hladinu přirozených opiátů, endorfinů v krvi a zlepšuje proces učení.⁷¹

U mnohých národů jsou právě terapeutické a socioterapeutické kvality hudby pokládány za to hlavní při její tvorbě, interpretaci i percepci. Jakoby u nás bylo vnímání hudby přehodnocováno. Zabýváme se hlavně tím, kdy, jak a pro koho je hudba krásná, a nikoli zda, kdy a jak dokáže léčit jednotlivce, skupinu a vztahy v ní.⁷²

Z hlediska interpretačního, posluchačského, využití je třeba vnímat hudbu nejenom jako fenomén estetický, ale také z hlediska její mohutné socioterapeutické a individuálně terapeutické potence. V tomto případě nebudeme hudbu lenit podle vývojových kritérií. Nebude podstatné její duchovní, estetické zaměření. Zvláště, pokud se to týká renesanční

⁷¹Horáková, L.: Výtvarné, hudební a dramatické prvky ve výchově adolescentů, Diplomová práce PF OU, Ostrava 1995, kap. Vliv hudby na učení

⁷²Tománek, Z.: Hry s hudbou a techniky muzikoterapie, Praha 2001, str. 15 a 16

hudby, která má sv tskou a duchovní sféru tak úzce provázanou. Úrovní, prost edky, výrazem, estetickým a mofná i terapeutickým p sobením na lov ka.

Závěr

Renesanční hudba odráží určitou etapu v dějinách lidstva. Tato etapa má nesmírný význam pro další směřování společnosti a umění. Hudební pravidla plynou z nových, homofonních skladby, které, bohužel, jako by vytlačily ty starší z repertoáru sborů a hudebních ansámbly. Pokud se jim někdo vnuje, pak většinou jen její specifické části. Chtěl jsem podat obraz renesanční polyfonie v celku.

Ve své práci pomocí teoretických poznatků, zvukových nahrávek i notového materiálu dokládám, jak to všechno bylo možné v renesanční době striktně oddělit světské a duchovní prvky, znaky, postupy, náměty atd. Toto jsem konkrétně dokázala v kapitole 5 v nově analyzované mše, ve které je použito světský cantus firmus. Z analýzy i z vlastního CD jasně vyplývá prolínání světské a duchovní hudby v období renesance.

Příloha 1 dokumentuje ovlivnění světské a duchovní renesanční hudby na příkladu mše se světským cantem firmem.

Příloha 2 mapuje především pozdní renesanci v různých zemích Evropy 16. století. Nahrávka je amatérská, uvědomuji si kritéria, která nesplňuje. Nesnažím se o autenticitu renesanční hudby, ani hudební profesionalitu (použití violoncella, nerenesanční technika zpěvu, použití dvou dílů v příkladu, intonační nepřesnosti apod.) Nicméně je vhodná jako ukázka duchovní a světské renesanční hudby na území Evropy. Také je podle mě dokladem, že písně z různých zemí a s různým obsahem lze vnímat vedle sebe, aniž by to rušilo estetický a emocionální prožití.

Šeňdřívě než se v-eho je třeba dohlédnout na to, aby všechny části byly v souladu jedna s druhou, a v souladu jsou tehdy, když si velikostí, funkcí, druhem, barvou a jinými podobnými kvalitami odpovídají tak, že vytvářejí jedinou krásu. – L. B. Alberti⁷³

⁷³ Prokop, V. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*. Sokolov: O.K.-Soft, s. , úvod

Použitá literatura

Adámková, H.: Dějiny hudby, Ostrava: Skripta Janáčkovy konzervatoře a Gymnázia v Ostravě, 2010

http://hudobnik.wbl.sk/dejiny_hudby_-_skripta_-_srpen_2010.pdf

Ainsley, R.: Klasická hudba, Praha: Slovart, 2008

Cíkrle, K. a Sehnal, J. *Průručka pro varhaníky*. Rosice : Gloria 1999. 195 s. ISBN 80-86200-23X.

Čížek, B.: Hudební nástroje. 1. vyd. Praha: Aventinum, 2002

Horáková, L.: Výtvarné, hudební a dramatické prvky ve výchově adolescentů, Diplomová práce PF OU, Ostrava 1995

Hrůvková, N.: Dějiny hudby II - Renaissance. 1. vyd. Praha: Ikar, 2005

Mazurek, J.: Stručné dějiny evropské hudby, Ostrava: Montanex, 1992

kolektiv autor : <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-mlanky/Tva> I-VII, 2003

Oling B., Wallisch H.: Encyklopedie hudebních nástrojů. 1. vyd. Dobruška: Rebo Production, 2004

Prokop, V.: Kapitoly z dějin výtvarného umění, Obecní dějiny 1996

Psalterium, zpravodaj pro duchovní hudbu, vyd. Psalterium s.r.o., šéfredaktor Jiří Kub

Schneider, M.: Přehled dějin estetiky. 1. vyd. Dobruška: Ediční středisko PF JU Dobruška, 1997

Schuberth, D.: Církevní hudba, TF JU, http://kpt.ora.cz/documents/liturgika/cirk_hudba.htm

Manovský, Z.: Hry s hudbou a techniky muzikoterapie, Praha 2001

Umlauf, V.: Má církev v jednadvacátém století ještě kulturní poslání? Církev, Bůh a tak, <http://www.umlaufoviny.com>: 05.11.2009

Vítek, B.: Dějiny hudby, files.hudebni-nauka.webnode.cz/2000í_d_jin_hudby.doc, 1992

Zenkler, L.: ABC hudebních forem, Praha: Editio Praga, 1999

P ílohy

- P íloha . 1: a) Missa l'homme arme - zvuková ukázka
b) Missa l'homme arme - m-e, notový zápis
c) L'homme arme - melodie populární písn , notový zápis

P íloha . 2: Exfanta, P vecký sbor Kaplice: Renesan ní pop vky
- evropská hudba 16. století, vl. náklad 2002 Vyší Brod, 2007 Cetviny:

skl. . 3 - p íklad párové imitace, J. Desprez - In te Domine speravi

skl. . 16 - p íklad z díla Palestriny, Velikono ní moteto - O bone Jesu

skl. . 15 - p íklad Lassoova chansonu, Bonjour, mon coeur

skl. . 13 - p íklad tance, francouzského chansonu 16. století, P. Attaignant - Tourdion

skl. . 14 - p íklad tance, francouzského chansonu 16. století, Toinot Arbeau - Pavane

skl. . 4 - p íklad madrigalové komedie, Orlando Lasso - Sly- moje paní krásná (v eském p ekladu)

skl. . 12 - p íklad -pan lského villancica, Juan del Encina - Si habrá en este baldrés

skl. . 7 - p íklad písn ze sbírky eskokrumlovského rodáka - Fit porta Christi pervia

skl. . 9 - p íklad eské duchovní skladby, Jan Facilis Boleslavský - Kdyfl jsi v -t stí