

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

bakalářskou

Dagmar Čermáková

Specializace v pedagogice, Popularizace hudební kultury

Vedoucí práce: Mgr. Vít Aschenbrenner, Ph.D.

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 15. března 2015

.....
vlastnoruční podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Vítu Aschenbrennerovi, Ph.D., vedoucímu mé bakalářské práce, za odborné vedení a cenné rady a připomínky, které mi pomohly zpracovat tuto bakalářskou práci.

Obsah

Úvod.....	2
1. Nástin hudební historie.....	3
1.1. Počátky hudebních projevů.....	3
1.2. Středověk – hudba feudální společnosti.....	3
1.2.1. Chorál.....	6
1.2.2. Duchovní hudba.....	6
1.2.3. Světská hudba.....	7
1.2.4. Středověký vícehlas.....	8
1.3. Vývoj hudby středověku na území Čech.....	10
1.3.1. Liturgický zpěv.....	14
1.3.2. Duchovní hudba.....	19
1.3.3. Hudba světská.....	21
1.4. Hudba renesance ve světě.....	22
1.4.1. Liturgická a duchovní hudba.....	29
1.4.2. Světská hudba.....	29
1.4.3. Hudba instrumentální.....	31
1.5. Renesanční hudba v Českých zemích.....	32
1.5.1. Hudba liturgická.....	34
1.5.2. Hudba světského prostředí.....	37
2. Interpretace hudby středověku a renesance dnes.....	40
2.1. Pražští madrigalisté a Damiano Binetti.....	42
2.2. Dyškanti.....	42
2.3. Collegium Marianum.....	43
2.4. Liturgická hudba.....	44
2.4.1. Týnská škola.....	46
2.5. Charakteristika hudebních uskupení zabývajících se world music.....	47
3. Prestižní festivaly staré hudby a historicky-kulturní události.....	49
3.1. Evropský festival duchovní hudby, Šumava-Bayerischer Wald.....	49
3.2. Letní slavnosti staré hudby.....	50
3.3. Festival staré hudby v Českém Krumlově.....	50
3.4. Rudolfínské hudební léto.....	50
3.5. Historický víkend aneb Strašidla a mumraje plzeňské.....	51
3.6. Slavnosti pětileté růže.....	51
3.7. Královské stříbření Kutné Hory.....	51
Závěr.....	53
Resumé.....	54
Použitá literatura.....	55

Úvod

Cílem mé bakalářské práce je zasvětit čtenáře do historického vývoje hudební kultury od středověku do renesance. Následně poukázat na historický a současný vývoj hudby středověku a renesance ve světě a u nás. Jako další cíl mé práce jsem si vytyčila přiblížit výklad staré hudby dnešními hudebními umělci a uskupeními. Chtěla bych zmínit především jejich přístupu k hudební problematice v již zmíněných obdobích. V úvodu si dovoluji velmi stručně zmínit rané projevy hudebního života člověka společně s nástiněm objevování staré hudby v počátcích dvacátého století až do současnosti.

Hudební život je součástí hudebních dějin a lidské kultury obecně. Počátky hudby sahají až do doby pravěké. Nejstarší záznamy produkce hudebního života se týkají zpěvu, ale není je možné datovat. Zpěv se v té době nejspíše používal při práci nebo jako prostředek pro dorozumívání se na delší vzdálenosti. S postupem času si lidé ke zpěvu přidávali jednoduché nástroje, kterými byly například píšťaly, bubínky či jednoduchá chrastítka. Tyto zpěvy a hry měly nejčastěji charakter náboženský.

Zájem o interpretaci staré hudby vzrostl v evropské novodobé historii v druhé polovině dvacátého století. Prohlubování znalostí, zakládání samostatných oborů na vysokých školách a formování specifického publika je dokladem toho, že se zdaleka nejedná o módní záležitost jedné generace. Stejně výchovné tendence se objevily i v České republice. Dnes na českém trhu existuje poměrně značné množství kulturních činů. Stále častěji se objevují veřejné diskuze o způsobech interpretace toho či onoho uměleckého díla. Přesto, dáte-li se do řeči s někým, kdo starou hudbu interpretuje nebo pořádá koncerty, setkáte se nejednou s názorem, že je to obor v našich končinách stále nedocenený.

Interpretace hudby středověké a renesanční je dnes velmi ovlivněna náročností posluchače. V dnešní době se u nás stará hudba provozuje trochu „hurá“¹ stylem. Hudebníci nedělají rozdíly mezi hudbou středověkou a renesanční. Ve středověké hudbě pak nerozlišují, zda se jedná o skladby duchovní, liturgické, dvorské, studentské, vojenské či hospodské. Z dobových pramenů víme, že se toto velmi pečlivě rozlišovalo. Rovněž se v těchto obdobích rozlišovalo, které nástroje se pro jaké skladby hodí a které nikoliv. Velmi často se dnes používají bicí nástroje, které měly své místo v hudbě taneční a válečné, ale již velmi omezeně v hudbě dvorské a téměř byly vyloučeny v písních milostných, duchovních a liturgických. Především ve druhé polovině 14. století by se mohutným bubnováním, jak je dnes velmi oblíbené, zcela zakryla ohromná dovednost rytmických složitostí vrcholného období ars nova a ars subtilior. Interpretace staré hudby se v dnešní době v mnohém liší od originálu dané doby, jelikož dnešní člověk vnímá hudbu jiným způsobem než středověký či renesanční. Díky tomuto faktu mnoho hudebníků, kteří se alespoň z části živí hraním staré hudby pro veřejnost, musí do jisté míry tuto hudbu přetvářet a popularizovat pro sluch konzumentů 21. století.

1 Tímto slovním vyjádřením je poukázáno na způsob zpracování středověké a renesanční hudby, který se kolikrát neslučuje s dochovaným materiálem a s následnou dobovou interpretací daného období. Zpravidla tito hudebníci nauce staré hudby nevěnují dostatek času.

1. Nástin hudební historie

1.1. Počátky hudebních projevů

Hudba je součástí všech lidských společností bez ohledu na etnikum, stupeň historického vývoje a druhu společenského zřízení. Můžeme ji tedy považovat za bezprostřední a trvalou potřebu člověka. Nejstarší dochované prameny již z období mladšího paleolitu tvrdí, že tak tomu bylo od samých začátků vývoje člověka jako biologického druhu homo sapiens. Člověk tohoto druhu poprvé projevil svoji uměleckou aktivitu nástěnnými jeskynnými malbami, kultovními soškami žen z klů mamutů či z měkkého kmene stromu, zpěvem a obřadními tanci. Tyto zpěvy a tance byly doprovázeny již prvními primitivními hudebními nástroji, jimiž byly škrabky, bubínky nebo také jednoduché píšťaly².

Hudební nástroje se vyvíjely společně s vývojem kulturního života člověka. Utvářela se kultovní hudba ve službách magie, v ukolébavkách či v rozněčujících válečných tancích. Už v raném období člověka se v mnoha kulturách stala hudební dovednost součástí výsadní profese, například kouzelníci či šamani.³

1.2. Středověk – hudba feudální společnosti

Evropská hudební kultura se ve svých počátcích formovala jako kultura feudální společnosti. Středověk je tradiční označení dějinné epochy mezi koncem antické civilizace a začátkem novověku. Označení této historické epochy, jako středověk, se poprvé objevilo v renesanci. Středověk je obvykle ohraničen pádem Západořímské říše v roce 476 a pádem Konstantinopole roku 1453, případně objevením Ameriky Kryštofem Kolumbem roku 1492 či zveřejněním devadesáti pěti tezí Martinem Lutherem roku 1517. Hudební kultura středověku se formovala zhruba od 5. do 15. století. Poté následoval vývoj hudby renesanční, který se obvykle datuje až kolem roku 1600. Slohový mezník mezi těmito dvěma obdobími leží ve 14. století.

Pro hudební vývoj středověku jsou důležitá dvě hlediska. Především rozvinutí feudalismu a rozšíření křesťanství. To znamená období vzniku a vzestupu vývojové fáze feudalismu a universální vlády římské církve zhruba od 4. století do roku 1400. V tomto tisíciletém období se v celé Evropě ustálil specifický charakter rozvrstvení tehdejší společnosti. Jako byl klérus, šlechta či rytíři, kteří představovali poddaný pracující lid. Z pohledu mimo evropský kontinent se jeví evropská středověká civilizace, a tím i její kultura, jako výjimečná a jedinečná.

2 Nejstarší dochované píšťaly jsou přibližně z doby 100 000 let př. n. l. a jsou bez tónových otvorů. Nejspíše sloužily jen jako signální nástroje a vábničky. Z doby zhruba 30 000 až 20 000 let př. n. l. jsou již dochovány tyto dechové nástroje s několika tónovými otvory. Tyto nálezy jsou nesporným důkazem, že již v tak rané etapě historického a hudebního vývoje člověka existovalo rozlišování určitého počtu tónových výšek, třebaže z dnešního hlediska „nečistých“.

3 V této kapitole jsem informace čerpal z knihy Jaroslava Smolky a kolektivu, Dějiny hudby. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

V raném středověku se území Evropy začíná přetvářet a postupně zaniká doposud fungující římská městská civilizace, která se postupně mění na neucelené primitivní zemědělské civilizace. Na začátku 4. století se římská říše rozděluje na část východní a západní. Tímto počalo stěhování národů, které trvalo zhruba dvě staletí. Na území západořímské říše, která definitivně zanikla kolem roku 476, začaly vznikat neustálené státní celky ovládané barbary. Důležitým státem se stala koncem 5. století říše francká. Odolala nájezdům Arabů v 8. století a rozšířila se na území dnešní Francie, Německa a Itálie. Francké říši vládl Karel Veliký, který byl roku 800 korunován na římského císaře. Po vyhlášení tzv. ediktu milánského, roku 313, se křesťanství v Římě stalo státním náboženstvím a postupně pronikalo do barbarských celků, mezi které patří Germáni či Slované. V 6. století se oddělila západní církev od té východní a vytvořila si přísně centralistickou organizaci. Po rozpadu francké říše se počala v 9. až 10. století vytvářet podoba Evropy tak, jak ji známe dnes.

Ovšem ve vrcholném středověku se započaly vytvářet stabilizované monarchie, například Francie, Anglie, Polsko či Uhry a Čechy. Výrazně se zlepšila úroveň zemědělství, a to umožnilo postupné oddělení řemeslné výroby od zemědělské. V tomto vrcholném období začala vznikat města s vlastní samosprávou. Při městech se postupně rozvíjelo školství, které mělo příznivý vliv na pozdější zakládání univerzit. Církev si získala nezávislost na feudální moci, tím začala rozšiřovat svá pole působnosti, zvětšovala svůj majetek a stala se ve své podstatě sama mocným feudálem.⁴

Evropský středověk byl na rozdíl od starověku a novověku dobou, kdy církev a politické národy vytvořily jednotu společenství křesťanů, která byla řízena dvojí mocí, a to světskou a církevní. Hlavním posláním církve bylo šířit křesťanství, soustavy náboženského učení, etické zásady a soustavné provozování liturgie. Nedílnou součástí liturgie byly i zpěvy, které měly značný význam pro vývoj středověké hudby. Západní liturgie využívala latinského jazyka. Bylo tedy nutné zajistit pro duchovenstvo určitý stupeň vzdělání, který se v průběhu zdokonaloval. Kromě výuky latinského jazyka bylo vytvořeno tzv. sedmero svobodných umění, jehož součástí byla také ars musica. Díky působení církve začaly vznikat sítě institucí a bohoslužebných míst, např. kostely, chrámy, při kterých existovaly kapituly se svorným životem kněží. Po celý středověk se formovaly řeholní řády, jejichž představitelé pospolu žili v kláštorech⁵ nebo v městských konventech⁶. Až ve vrcholném středověku se započaly univerzity osamostatňovat a vymaňovat z církevního vlivu.

Šlechta ve středověku povětšinou žila z práce poddaného zemědělského lidu. V průběhu tohoto období se životní formy šlechty velmi odlišovaly a neustále proměňovaly. Šlechta vznikala ze členů vojenské družiny krále či knížete, který svým věrným služebníkům, tzv. vazalům, dával půdu jakožto léno, či feudum. Tato léna se v průběhu let a staletí stala dědičnými. Zprvu měla šlechta převážně vojenský charakter. Později se bojovníci měnili ve správce opevněných hradů, dvorské hodnostáře a postupně svrchované vladaře svého území.

4 Na konci 14. století jejich nešvary a neshody měly za následek, že se jinak tak pevné církevní vazby rozštěpily.

5 Benediktini, později cisterciáci a premonstráti.

6 Minorité, dominikáni, křižovníci apod.

Zemědělský lid byl povinen obstarávat půdu svých pánů a neměl tudíž žádný přístup ke vzdělání. I tak se na venkově rozvíjela specifická kultura a múzické umění. V raném středověku tato kultura ještě souvisela s pohanskými představami, přírodními kultury a magickými obřady. Se zakládáním měst, především od 12. století, vznikala další sociální vrstva osobně svobodných měšťanů. Ti se vnitřně rozlišovali na obchodnický patriciát, řemeslníky a chudinu. Zde se formoval život odlišným způsobem, než tomu bylo na venkově. Ve městech se střetávaly a potkávaly všechny stavy a vrstvy středověké společnosti. Zde se konaly veřejné slavnosti, trhy, produkce komediantů a hudebníků na náměstích, tržištích či putyk. Započala vznikat tedy specifická veřejná kultura.

Můžeme říci, že hudba ve středověku měla odlišný charakter, než má současný hudební život. Hudba společnosti sloužila především k určitým lidským činnostem. Při bohoslužbách či tanci byl hudební projev hlavní součástí. Kdežto při pracovní činnosti a družné zábavě plnila úlohu doplňkovou. Z úlohy služebné a funkční se hudba začala vymanovat až na sklonku středověkého období s příchodem vyspělých typů polyfonních skladeb. Ve středověku nebyl znám pojem originálního hudebního díla, dokonce ani pojem skladby. Až do vrcholného středověku vznikala hudba improvizací a ustalováním improvizovaného. Takto interpretované hudební projevy se uchovávaly v paměti a šířily ústní tradicí. Často s nepřesnostmi, novými variacemi a odchylkami. Hudbu bylo možné stále přetvářet, a to i když již byla zapisována. Každý hudebník měl určitý podíl na kolektivním vytváření a přetváření hudebního materiálu. Středověcí lidé věřili, že schopnost tvoření je výlučně boží vlastnost, a tudíž je člověk pouhým nástrojem v jeho konkretizaci.

Hudebníci většinou interpretovali hudbu vlastní či cizí, kterou si dle svého upravovali. Tyto osobnosti byly nazýváni jako *musicus*⁷. Středověké interprety lze dělit na pouhé spontánní muzikanty a zpěváky, jejichž doménou byl pouhý *usus*⁸. Doménou vzdělaných hudebníků byla *ars a scientia*⁹. Taková vzdělání byla možná získat pouze studiem tzv. svobodných umění na církevních školách a univerzitách. Avšak i nevzdělaní umělci uměli též vytvářet pozoruhodné hudební projevy.

Hudební notace nebyla dlouhou dobu zapotřebí, tudíž se vyvíjela velmi pomalu. Výjimkou však byl liturgický zpěv, který měl být přibližně od 8. století provozován v jednotném závazném znění. Ke správnému znění stačila tzv. neumová notace. Tato notace pomocí čárek, teček a háčků naznačuje přibližný výškový průběh melodie. S nárůstem liturgického hudebního materiálu začala narůstat potřeba spolehlivějšího notového zápisu, kterými ale neумы nebyly. Zavedly se tedy více spolehlivé linky, které umožnily přesný výškový zápis. Do této soustavy linek se též vpisovaly neумы. Důležité linky byly označovány písmeny g, d, f, či c. Z těchto písmen se v průběhu staletí vyvinuly hudební klíče ve tvarech tak jak je známe dnes. Počet linek v soustavě se ustaloval až do vrcholného středověku, jejichž konečná čísla byla čtyři či pět. Tvary používané pro neumovou notaci se proměnily v monumentální a kaligrafické znaky. Ty se na linkách obvykle označují jako chorální notace. Až ve 12. století byla rozvinutá notace, která zachycovala také délkové poměry tónů.

7 Hudebník, skladatel, případně též básník či upravovatel.

8 Uživatelská hudba.

9 Umění, nauka a věda.

Zpočátku se svojí podobou tato notace, zvaná modální a později menzurální, nelišila od té chorální. Znaky pro skupinu tónů a pro jednotlivé tóny dostaly určitý rytmický význam až se zavedením soustavy složitých pravidel. Tato pravidla byla měněna v průběhu 13. a 14. století. Tím se zvyšovala schopnost zaznamenat i složitější rytmické a metrické útvary.¹⁰

1.2.1. Chorál

Jak bylo již zmíněno v předcházející kapitole, církve západního světa ve své liturgii a zpěvu využívala latiny. Zdrojem veškerých textů byla bible, zejména Kniha žalmů. Chorál byl zpěvem výlučně jednohlasým.

Na počátku raného středověku započalo formování několika samostatných typů chorálu, např. římský, irský, ambrosiánský či galikánský. Jak bylo zmíněno výše, od 8. století nastala reforma a chorál byl v celé západní a střední Evropě sjednocen jako posvátný, jediný a závazný bohoslužebný zpěv církve. Od 9. století byl tento zpěv pojmenován jako Gregoriánský chorál podle papeže Řehoře Velkého¹¹.

Gregoriánský chorál představuje ohromný soubor rozdílných zpěvných typů a forem, které provázejí prakticky všechny bohoslužebné úkony. Hlavními úkony byly mše a kanonické hodinky¹². Vznikal staletým tvůrčím snažením dnes již neznámých zpěváků ve službách církve. Chorál působil též jako slohový základ ovlivňující evropskou hudební tvorbu skladatelů i hudbu lidovou.

Vícehlas do této hudební formy začal pronikat až od 9. století, zejména pak v kláštorech. Jednotný chorál byl zpíván jako první hlas, druhý hlas byl improvizován dle určitých pravidel tzv. organum. Tolerování vícehlasu církví bylo zapříčiněno pouze tím, že se znění chorální melodie v zásadě neměnilo. V 2. polovině 12. století se v pařížské katedrále Notre Dame rozvinula první polyfonní kompozice responsoriálních forem chorálu. I této formě církev vyhověla.¹³

1.2.2. Duchovní hudba

Duchovní hudba za svůj vývoj liturgickou funkci nezískala. Častěji vznikala a byla tradována jako vážná společenská hudba v komunitách kleriků v kláštorech, kapitulách či později ve společenství vzdělaných laiků. Některé útvary duchovní hudby se setkávaly s ohlasy ve všech vrstvách společnosti, např. písně.

Styl duchovní hudby zprvu vycházel především z chorálu. V pozdějších staletích pak spíše z charakteristického stylu nejmladší chorální tvorby severní části Evropy. Ve vrcholném středověku se poté více uplatňovaly vlivy soudobé světské hudby, do které zasahovala i polyfonie.¹⁴

10 V této kapitole jsem informace čerpala z knihy Jaroslava Smolky a kolektivu, *Dějiny hudby*. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

11 Věřilo se, že on byl ten, který jej složil.

12 Officia tvořila celodenní cyklus osmi pobožností. Tyto pobožnosti měly navzájem odlišný pořádek.

13 V této kapitole jsem informace čerpala z knihy Jaroslava Smolky a kolektivu, *Dějiny hudby*. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

14 V této kapitole jsem informace čerpala z knihy Jaroslava Smolky a kolektivu, *Dějiny hudby*. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

1.2.3. Světská hudba

Ani světská středověká hudba nebyla jednotného rázu, jelikož se do námětů a utváření zpěvných textů i do výběru hudebních nástrojů promítaly třídní a skupinové zvláštnosti. Oblast světské hudby je nejméně podložena historickými prameny. Z mnohých zpěvných forem známe jen texty či máme jen nepřímé zprávy. Autentický způsob interpretace zůstává tajemstvím a takřka všechny přejímané názory na ni jsou jen hypotetické.

V prostředí šlechty se uplatnilo hned několik typů hudby. Každá příležitost měla svůj specifický hudební doprovod, například rozmanité fanfáry trubek byly vyhrazeny pro uvítání šlechty, oproti tomu rohy a bubínky sloužily k ceremoniím, lovům a turnajům. Instrumentální hudbu k tanci, zábavě při hostinách a slavnostech zpravidla interpretovali najatí potulní hudebníci. Zhruba od 14. století si někteří panovníci i šlechtici udržovali stále a různě početné soubory instrumentalistů¹⁵. Světská středověká instrumentální hudba vznikala pouze improvizací. O její podobě není takřka žádného záznamu. V improvizaci pravděpodobně existovalo téma, které bylo oblíbeným popěvkem, písní nebo jen určitý melodický model. Toto téma bylo nejspíše opakováno, proměnlivě uspořádáno a stylizováno dle povahy nástroje. Vyhraněnější spojení s prostředím, ideologií a životním stylem šlechty měla vokální tvorba. Vokální hudbu zpravidla v latinském jazyce vytvářeli příslušníci kléru. Tato hudba sloužila k dvorské zábavě a k oslavě významných událostí. Do textu byly promítány světské, ale i duchovní momenty. Velmi častými náměty pak byly chvalozpěvy, písně o významných bitvách, smuteční zpěvy i milostná tematika.

Raný středověk byl bohatý na hrdinskou epiku v národních jazycích. Tento žánr se pěstoval převážně v šlechtických kruzích. Námětem hrdinské epiky bylo vyprávění o neuvěřitelných, často nadpřirozeně udatných činech legendárních bojovníků. Epika starogermánů odrážela přechod od rodové společnosti k feudální a od pohanského mýtu ke křesťanství. Zhruba od 6. století byla vokální a instrumentální světská hudba předkládána specializovanými pěvci¹⁶. Ti vytvářeli a předávali drobnější skladby dále. Zpěvní složka spočívala v opakování a obměňování určitých melodických formulí pro jednotlivé verše. Tyto skladby narůstaly a spojovaly se v rozsáhlejší výpravné zpěvy, které byly od 9. století již zapisovány. Svůj vývoj ukončily ve 12. století jako nezpívaný literární epos. Například románská epika zachycovala vyspělejší systém feudálních vztahů. Oproti tomu francouzský chanson de geste líčil od 12. do 13. století rytířský život, války, křížácké výpravy. Staroslovanská epika byla vytvářena v Rusku, kde později dvorská tematika přešla do lidové tradice a v obměnách se dochovaly do nové doby. Podobným způsobem byla vytvářena i epika jižních Slovanů.

S příchodem vrcholného středověku se začala vyvíjet dvorská lyrika. Feudální vztahy byly v tomto období upevněny a to vedlo k vyhranění životního stylu šlechty, která žila v mocných hradech, kde si vytvořila zvláštní morální zásady a společenská pravidla. Statečnost, věrnost, oddaná služba vazala pánovi a jeho vyvolené panny byly ctnosti rytíře, které byly často popisovány v četných „Zákonících lásky“ a opěvovány v písních.

15 Těmito instrumentalisty byli především hráči na drnkací nástroje, pišťce nebo hudce.

16 Takto vokálně a instrumentálně specializovaní umělci se často nazývali bardy, skaldy nebo scopy.

Námětem pro utvoření písně bylo především prostředí společenského života, diskuse o lásce a morálce. Ve 12. až 13. století měla dvorská lyrika jednohlasou formu s heterofonním instrumentálním doprovodem. V tomto období byla dvorská lyrika již spojována se jmény autorů textů. Mezi významné trubadúry patřili i lidé z okruhu šlechtického^{17, 18}

1.2.4. Středověký vícehlas

Byl to hudební projev používající několik samostatných hlasů, který rozvíjel vertikálně harmonickou složku. V Evropě tento hudební druh postupně získal prim a stal se pilířem vývoje umělé hudby. Právě ve středověku se odehrály první fáze vývoje vícehlasé hudby. V raném období se vícehlas interpretoval spíše improvizacími praktikami, ve vrcholném pak započal rozvoj polyfonní kompozice.

Improvizovaný vícehlas se prakticky vyskytoval a vyskytuje v lidové hudbě po celém světě. Jde o kombinování heterofonie, kdy druhý hlas sleduje hlavní nápěv, ale uplatňuje odlišné odchylky, ornamentální doplňky, s paralelním vedením hlasů. V jiných případech se mohou užívat ostinata, což je druhý hlas opakující určitý melodický motiv. Dále se objevuje imitace nebo také kánon. Tyto základní techniky vznikají během samovolné improvizace, zpravidla k dosažení výrazového stupňování. Lze předpokládat, že takový vícehlasý projev se rozvíjel již u některých kultur v pozdní době kamenné a ve středověku se mohl uplatňovat v lidové hudbě nebo v hudbě zběhlosti zpěváků, kteří se doprovázeli na hudební nástroje.

Mezi nejstarší přímé prameny vícehlasu na evropském kontinentu patří anonymní traktáty *Musica enchiridis* a *Scholia enchiridis* zhruba z 9. století. Ty se zabývaly naukou o improvizovaném vytváření vícehlasu. Nazývaly jej organum, které mělo svá pravidla a notové příklady. Hlavní melodií tohoto organa byl chorální nápěv, zvaný také jako *vox principalis*. Druhý hlas *vox organalis* se pohyboval ve spodních paralelních kvartách nebo kvintách. Tyto dva základní hlasy bylo možno zdvojit v oktávách. V průběhu 9. až 12. století přibývaly teoretické návody a konkrétní záznamy skutečné vícehlasé praxe¹⁹. Zhruba ve 12. století se rozšířil typ dvojhlasu, ve kterém k tónům chorální melodie byly zapojeny ve vrchním hlasu malé skupiny tónů až dlouhá melismata. Tento styl byl znám jako melismatické organum, které se rozvíjelo především ve francouzském klášteře St. Martial v Limoges a ve španělském klášteře Santiago de Compostella. V průběhu staletí se z organa začala vyvíjet skladební technika zvaná metoto. Ve svých počátcích se z organa odštěpilo tak, že vrchním hlasům klauzuly byly podloženy nové, navájem různé texty. Název metoto bylo zprvu přiřazováno k duplu, později začal označovat celou skladbu. Dalším specifickým druhem vícehlasé hudby bylo konduktus. Byl to druh vícehlasé latinské písně, ve kterém hlavní melodie, či nápěv byl umístěn do spodního hlasu²⁰.

17 Například William IX - hrabě z Poitiers, vévoda akvitánský. Raimbault de Vaqueiras, Giraut de Bornelh. Nejvýznamnější trubadúry byli koncem 12. a v 1. polovině 13. století Gace Brulé, anglický král Richard Lví Srdce, král Jindřich IV Navarrský.

18 V této kapitole jsem informace čerpala z knihy Jaroslava Smolky a kolektivu, *Dějiny hudby*. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

19 Například Winchesterský tropař z roku kolem 1050.

20 Významní představitelé středověkého vícehlasu byli například Magister Leoninus, který tvořil kolem roku 1180, za svůj život stvořil velkou knihu organ, kterou pojmenoval *Magnus liber organi*. Tato kniha byla ještě v duchu

Výše zmíněné hudební techniky a formy se vyvíjely v období zvaném Notre Dame, které trvalo od roku 1150 do roku 1250. Během něj pokračoval vývoj v těsné souvislosti s teorií, rozvíjela se také další pravidla a komplikovanější techniky.

V období zvaném Ars antiqua, trvajícím od roku 1250 až do roku 1320, došlo ke značnému rozšíření umělé polyfonie do zbylých zemí Evropy. Základem systému se stalo dělení na tři díly rytmických hodnot²¹. Tyto inovace byly odrazem zvýšené starosti o libozvučnost vícehlasu a rytmické rozlišování jednotlivých hlasů. Mezi hudebníky se velké oblibě těšilo i moteto. Hudební repertoár byl rozšiřován díky neustále novým textovým úpravám a obměnám hudby starších klauzul. V hudbě postupně začaly převládat francouzské světské texty. Některá moteta citovala refrény truvérských písní. Většina skladeb byla předávána anonymně, až kolem roku 1300 přinesl zajímavé rytmické zvláštnosti Petrus de Cruce²².

Další stupeň středověkého vícehlasu, který následoval po období Ars antiqua, se jmenoval Ars nova, nebo-li nové umění. Objevilo se ve 14. století v teoretických spisech představitelů nové generace. Do této tak zvané nové generace patřil Philippe de Vitry, Johannes de Muris a další. Mimo pronikavých přínosů do polyfonního tvoření se tvorba této generace přiblížila svébytnému a individuálnímu dílu, které bylo vyjádřením myšlenek svého autora. Nová prozkoumávání rytmického systému a notace dospěly k ojedinělým vyjádřením rytmických a metrických možností, které nebyly překonány do poloviny 20. století. Díky některým pravidlům, pronikala do melodiky stále silnější chromatika, umělé tóny zvané musica ficta. Moteto se v postupu let přetvořilo na tak zvané izorytmické. Toto moteto ovládala komplikovaná stavební technika využívající metricko-rytmických změn období ars nova. To umožňovalo vytvoření rozsáhlých, rozumně vystavěných struktur. Zpracování tenoru prostředky izorytmie připomíná některou seriální skladebnou techniku 20. století²³. Izorytmii můžeme chápat jako opakování určitého rytmického modelu v průběhu utváření melodického hlasu. Pro zhudebnění světských poetických textů a forem truvérského typu se vyvinula zvláštní vazba zvaná kantilénová píseň. Hlavním hlasem melodie skladby byl tak zvaný cantus, který byl zároveň nejvyšším hlasem.

dvojhlasé tvorby s převažováním melismatického orgána. Druhým významným představitelem byl Mistr Perotinus, který tvořil zhruba kolem roku 1200 a přepracoval sbírku Magistra Leoninuse. Užíval tříhlas i čtyřhlas, rozvíjel úseky v diskantovém stylu. Sám vytvořil též několik rozsáhlých konduktů.

21 Longa a brevis, která se dělila na tři semibreves.

22 Skladatel, teoretik a učitel 14. století. Narodil se poblíž Amiens v severní Francii. Studoval na magistra na univerzitě v Paříži.

23 Melodická řada byla nazývána color, rytmická zase talea. Splnutím těchto řad vznikla tenorová melodie, která byla základnou polyfonní konstrukce. Později k této základně přibyl ještě jeden podobný spodní hlas. Byl nazván kontratenor.

Doprovodné hlasy, tenor a kontratenor, tvořily instrumentální doprovod. Tato vazba pronikala postupně i do jiných hudebních druhů, například do zhudebnění liturgických textů a používána byla ještě v období renesance. Mezi významné autory tohoto období patří Philippe de Vitry²⁴ a Guillaume de Machaut^{25, 26}.

1.3. Vývoj hudby středověku na území Čech

Mluvíme-li dnes o českých zemích, máme na mysli dnešní území Čech a Moravy. V období středověku se však území českého státu často proměňovalo na různě dlouhé časové pásma. Dočasné připojování některých sousedících zemí mělo za následek vytváření institucionálního spojení, migraci hudebníků, asimilaci hudebního repertoáru i charakteru hudebního projevu vůbec. Územní hledisko hudební kultury ve středověkých Čechách nelze postihnout na dnešních mapách a popsat běžnými označeními, kterými jsou domácí a cizí. Z veškerých územních proměn zasáhlo do vývoje hudby nejprůkazněji připoutání Slezska k České Koruně, které postupně probíhalo od roku 1327.

Roku 973 začala vznikat diecéze pražská a roku 1063 pak olomoucká, ale i po jejich vzniku náležely české země nadále k arcidiecézi mohučské, a to až do založení pražského arcibiskupství roku 1344. V tomto období benediktýni neměli liturgii, která by jim byla nařizována ze zahraničního centra. Kdežto vztahy cisterciáckých a premonstrátských klášterů spočívaly na vzájemných vazbách jednotlivých konventů a na jejich závazné vazbě k centru Francie, Citeaux a Prémontré. Oproti tomu v českých zemích minorité s klaristkami²⁷ patřili ke společné bavorsko-česko-polské provincii.

Středověcí lidé si velmi dobře uvědomovali základní rozvrstvení své společnosti²⁸. Pro období mezi 9. a 10. stoletím je dosti zásadní soubor křesťanství s pohanstvím. Jelikož v obou případech byly hudební aktivity a projevy neodmyslitelnou součástí náboženských obřadů, s jistotou nemůžeme říci jaký byl na území Čech pohanský systém. Zdali se jednalo o ucelené a detailně ritualizované náboženství či o směs různých animistických přírodních kultů a praktik magie. Tato otázka má význam i pro posouzení základny, na které se formovala hudební kultura lidových vrstev. O lidovém zpěvu jsou patrné ony zmiňované pohanské přežitky.

24 Narodil se kolem roku 1291 a zemřel kolem roku 1361. Za svůj život byl klerikem zastávající úřadu u královského dvora. Byl váženým hudebníkem a básníkem. Z jeho hudby se však příliš nedochovalo, snad jen zlomek jeho celoživotní tvorby. Na konci života byl jmenován biskupem v Meaux. Výše zmiňované teoretické a notační inovace ars novy přednesl zhruba kolem roku 1315 v okruhu pařížské univerzity.

25 Narozen zhruba kolem roku 1300 a zemřel 1377. Byl nižším klerikem a sekretářem Jana Lucemburského. Od roku 1340 žil v Remeši a živil se jako kanovník, ale stále sloužil aristokracii, např. Boně Lucemburské nebo Navarrskému králi. Na sklonku života nechal uspořádat a opsat svá rozsáhlá básnická a hudební díla. Jeho mnohotvárné kantilénové písně jsou nejstaršími přesvědčivými doklady o záměrném vyjadřování odstínů nálad a souladu s obsahem textu. Je nejvýznamnějším hudebním skladatelem 14. století a zároveň i představitelem stylu Ars nova.

26 V této kapitole jsem informace čerpala z knihy Jaroslava Smolky a kolektivu, *Dějiny hudby*. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

27 Řád, který založil František z Assisi roku 1212 jako druhý menší řád na podnět svaté Kláry.

28 „Pracující mají život kněze a rytíře, rytíři mají bránit kněze a pracující, kněží mají učit a vychovávat rytíře a pracující k lidským způsobům a prosit za ně Boha.“ Takto zní jeden z mnoha principiálně shodných výroků tehdejších myslitelů.

Obsah těchto písní byl často zaměřen na chvalozpěvy zabezpečující plodnost, úrodu, zdařilé pracovní postupy a vůbec usilující o „ovládnutí“ přírody. Pohanské lidové písně byly často napadány církví jako bezobsažné písně, rozmařilé taneční písně či d'ábelské zpěvy. Lidové projevy středověku nebyly pouze hudebního charakteru, odrážela se zde taneční a divadelní složka s přírodními motivy.

Křesťanství, v době jeho zavázení na území Čech a Moravy, bylo již pevným, ideologickým, rituálním a institucionálním systémem. Křesťanský systém zde prosazoval diametrálně odlišný řád bohoslužeb. Bohoslužby se závazně soustředily do kostelů, které doposud pohanství neznalo. Vše probíhalo pravidelně a každodenně. Bohoslužby měly svůj hierarchizovaný kalendář, ve kterém nabývaly zvláštní závažnosti neděle a svátky. Vše bylo postaveno tak, aby křesťanské svátky a bohoslužby překrývaly ty pohanské. Křesťanské bohoslužebné hodinky byly též obohaceny o divadelní a zpěvné složky, avšak nástrojová hudba či taneční projevy byly v božích prostorách zakázány. Liturgické zpěvy byly interpretovány pouze knězem a jeho pomocníky, kterými zpravidla byli klerici. Pro český lid to bylo něco nového, neuvěřitelného. Začal zde vznikat nový řád hudebního života, který spočíval na určitých pevných centrech a jejich vynikajících zpěvných projevech.

Pohané si na nový řád křesťanských bohoslužeb zvykali dlouho. Kořeny zde zapouštěl velmi pomalu, nerovnoměrně a ne všeobecně. Proces christianizace pokročil zřejmě v 9. století dosti daleko na Moravě, kdežto do Čech postoupil až koncem století. V tomto období se nechávali pokřtít někteří šlechtici, jako například přemyslovský vévoda Bořivoj. Z toho vyplývá, že hudební kultura v prostředí formující se šlechty byla spíše nejednotná a dvojlomná již ve svém základním charakteru. Můžeme usuzovat, že ideje, látky a náměty křesťanského rytířství pronikaly na naše území v mnohem menší míře. První náznaky vzdělání a kultury se začaly projevovat nejdříve ve feudálních sídlech s vystavěnými kostely²⁹.

11. až 12. století je etapou upevňování vlády křesťanství v Českých zemích, ačkoliv jsou na začátku 11. století stále patrné zmínky o přežívání pohanství. V průběhu 12. století křesťanství definitivně zvítězilo a stalo se všeovládající ideologií. Nový náboženský kult vytvářel vnější životní rámec a členění času v měřítku roku³⁰, týdne³¹ i dne³². Se založením olomouckého biskupství roku 1063 byl dán podnět k vytvoření nového centra kultury a vzdělanosti, ale též odlišného repertoáru bohoslužebného zpěvu na Moravě. S nástupem 11. století započaly na českém venkově mohutné výstavby kostelů. Na konci této etapy existoval kostel takřka v každém větším osídleném místě. Tyto kostely patřily zakladatelům feudálům, kteří měli zisk i z církevních desátků. Kněží byli stále služebníky feudálů a jejich boj za vymanění z tohoto postavení byl dovršen až ve 12. století. Toto kněžstvo dosud nevytvářelo jedolitou vrstvu, a to především proto, že nežilo v celibátu, mělo své rodiny a bylo spojeno především se zájmy prostého lidu nežli se zájmy církve. V kapitulách při chrámech a v kláštorech byly uplatňovány spíše zájmy církve.

29 Pražský hrad, Budeč či slavníkovská Libice.

30 Advent, Vánoce, postní období a jiné.

31 Všední dny a neděle, svátky, pouti a jiné slavnosti.

32 Čas je udáván v termínech bohoslužebných aktů., například hodina jitřních chval, hodina nešporní a další.

Počet těchto institucí stále narůstal. V nich se navyšoval kolektiv kleriků v uzavřených komunitách se zcela specifickým řádem, který obsahoval mnohem více bohoslužebných úkonů, a to včetně zpěvu. V tomto období bylo na území Čech vystavěno kolem třiceti šesti klášterů. Zprvu pouze kláštery zasvěcené řádu svatého Benedikta³³, až po roce 1140 pak zejména řádu premonstrátů³⁴ spolu s řádem cisterciáckým³⁵. Premonstrátské a cisterciácké řády byly v té době úzce spojeny s nadnárodními a nadstátními organizacemi, a to díky svým řídicím centřům, které se nacházely ve francouzských konventech. Zde se každoročně konaly řádové směny a byly podporovány papežem. Mezi klášterními školami u nás a klášterními středisky v Bavorsku, Rakousku, Sasku a Polsku započaly vznikat těsné vazby. Příslušníci vyššího postavení, kterými byli biskupové, opati nebo kanovníci byli ve styku s církevními institucemi nejen středoevropskými, ale i západoevropskými. Někteří z nich studovali na kapitulních či klášterních školách v německých zemích, ve Francii a Itálii. Dozajista tyto skutečnosti měly vliv na pozvolné spojování české církve s mezinárodní církevní organizací a přispívaly k obohacování liturgického zpěvu a jeho potřeb, kterými byly zpěvní knihy, které byly později množeny v českých skriptoriích. V tomto období byl Český stát s konečnou platností státem Přemyslovců, kteří se postarali o vyhlazení rodové linie Slavníkovců a Vršovců. Násilí nižší úrovně bylo hlavní formou vlády a mocenských zápasů. V praxi to bylo tak, že kníže se svou družinou objížděl zemi, přičemž vybíral a vyjídal feudální rentu v naturáliích. Z nemnoha zápisů, které se z této doby dochovaly víme, že kníže dohlížel na správce hradů, konal soudy, udílel půdu svým družiníkům, kteří bývali vybíráni z řad poddaných. V průběhu 12. století se z dvorské služby pozvolna stávaly úřady a hradští správci usilovali o plné a tím pádem i dědičné dispoziční právo na svá léna, která byla dosud udělována pouze z vůle knížecí. Díky tomuto procesu se začaly formovat nové rodové šlechty, které se chtěly uplatňovat i v mezinárodních stycích a mít větší podíl na vnitřní politice. Ve statutech Konrádových roku 1189 byly tyto požadavky uzákoněny a daly za vznik nové cestě k vytvoření šlechty a šlechtických panství vrcholného středověku. Díky tomu se mohly začít uplatňovat i reprezentační a kulturní ambice šlechty. Je velmi pravděpodobné, že se česká šlechta setkávala na válečných výpravách, křížáckých taženích, poutích do proslulých posvátných míst s mezinárodními rytířskými mravy, rituály a uměleckou produkcí, která je provázela. Nelze vyloučit postupné pronikání této produkce do českých feudálních sídel, ani počátky domácí tvorby. Lidová kultura je celkem nejasná.

33 Tento řád je nejstarší existující mnišský řád západního křesťanství. Řídí se Řeholí svatého Benedikta z Nursie z počátku 6. století. Řehole byla sepsána pro mnišské společenství na Monte Cassinu.

34 Řád premonstrátských řeholních kanovníků. Název řádu vznikl dle jejich mateřského kláštera ve francouzském Prémontré, který založil v lesním údolí poblíž burgundského Laonu roku 1121 Norbert z Xantenu. Mezi hlavní zásady jejich řehole patřil asketický život, konání kněžských povinností mezi věřícími, charita, rozvíjení vzdělanosti a vědy. Premonstrátský řád se stejně jako cisterciáci rychle šířil po Evropě. Oba řády vytvořily pevné a vlivné organizace, které byly řízené z jednoho centra, z původních klášterů. Jejich představitelé významně zasahovali i do politického života. Premonstráti se řídí řeholí svatého Augustina.

35 Mnišský řád založený roku 1098. Řád žije dle přísných zásad klášterního života hlásaným Benediktem z Nursie. Navazuje na benediktinskou tradici, ačkoliv vznikl jako reformace benediktinského řádu. Název získal podle latinské podoby místa kde byl založen. Řád se dělí na mužskou a ženskou větev. Jeho členové se označují jako cisterciáci a cisterciáčky. Roku 1098 nespokojený opat z benediktinského kláštera Molesme založil spolu s dva a dvaceti mnichy klášter ve francouzském Citeaux. Tento klášter se stal centrem reformního hnutí v benediktinském řádu, které se odpojilo od přepychu a okázalosti. Soustředilo se především na prostotu a odříkání podle hesla sv. Benedikta, které benediktýni postupně opustili.

Lze ale předpokládat, že i na venkově počalo křesťanství překrývat zbytky pohanských pověr a zvyků. To mělo za následek sblížení lidové zpěvní a hudební kultury se zpěvem církve a hudbou feudálních vrstev.

13. až 14. století bylo etapou vrcholného středověku, která znamenala ve všech vrstvách dosažení vzorových předpisů. Církev se stala nejmocnější a nejmajetnější feudální institucí té doby. Tudíž byla nezávislá na státní moci. Boj o vlastní církevní jurisdikci byl dovršen na začátku 13. století. V průběhu 14. století bylo založeno pražské arcibiskupství, kterému se podřizovalo olomoucké biskupství a nové biskupství v Litomyšli. Na konci této etapy středověku měli Čechy a Morava kolem tři tisíce pět set kostelů. Nově bylo založeno sto sedmdesát osm řádových konventů, kterými byli dominikáni, minorité, kartuziáni a augustiniáni. Dohromady zde existovalo na dvou set čtrnáct řádů. Takto markantní rozmach měl pozitivní vliv na rozvoj církevního zpěvu. Postupem času se začaly objevovat veřejné projevy, které byly přípravou k reformaci církve. Kacířská hnutí přinášela nové impulsy pro duchovní zpěv širokých vrstev, která pak vyvrcholila v následujícím období. Šlechta vstupovala stále výrazněji do popředí. Politické a mocenské soupeření, jež se v tomto období odehrávalo na našem území mělo za následek časté krize a zvraty. Na konci 14. století se bezpochyby vědělo, že podpora zpěvu, hudby a příslušných institucí společenského hudební provozu je stavovskou povinností aristokracie a především panovníka. Z pramenů víme velmi málo, proto je velmi pravděpodobné, že se na území Čech a Moravy pěstovalo výjimečné, nárazové a nesoustavné umění, které převážně pasivně přijímalo podněty mezinárodní aristokratické kultury, například minnesang, potulní hudebníci, návštěvy cizí šlechty a hostování cizích hudebníků na slavnostech. Velmi významným prvkem této doby byla města, formování městského obyvatelstva a jeho sociální rozlišení. Městská pospolitost představovala organismus zásadně odlišný od pospolitostí venkovských či zemědělských. Tím se ve městech upevňovaly životní formy a zvyklosti, které se stávaly vlastně svého druhu hudebními událostmi zajišťovanými určitými osobami a institucemi. Význačnou zvukovou atmosféru města vytvářely zvony městských kostelů. Ty ohlašovaly pravidelně čas rozdílných bohoslužeb i mimořádné události. Pro oznamování blížící se návštěvy či vypuknutí ohně měli na starost pověžní hudebníci. V určitou denní dobu směli hrát i k poslechu. Městský pištec společně s bubeníkem vytrubovali a hlásali zprávy s nařízeními z obce. Město, ve své podstatě, zaměstnávalo mnoho hudebníků na různorodé příležitosti, kterými byly slavnosti, ceremonie, případně také večerní promenádní koncerty. Hudba se v té době rozdělovala na hudbu pracovní, reprezentativní i zábavnou. Trhy, hospody, lázně byly veřejnými podniky, které spolu se školou, s Karlovo univerzitou v Praze, s konventy řeholí dominikánů a minoritů dávaly prostor pro setkávání, střetávání a splývání nejrozličnějších hudebních projevů a stylových tendencí. Města té doby byla jakousi křižovatkou obchodu. Zde se setkávali a spolu žili příslušníci mnoha národností. Velmi silný příliv obchodníků a dělníků z ciziny nastal během roku 1300. Bylo pravděpodobné, že se potulní hudebníci z Čech takto dostávali do cizích krajů a jistě tomu bylo i naopak. Dalo by se říci, že většina měst od 14. století se podílela na mezinárodním provozu oné populární hudby. Nejvýznačnější postavení měla v tomto směru města pražská.

Středověkou hudbu nelze chápat jako hudbu dnešní, v dnešních běžných představách. Ve středověku neviděli hudbu jako souhrn hudebních skladeb, které mohou vznikat individuálně, originálně. Hudba dnešní doby žije převážně souhrnem rozličných koncertů s nejrůznějšími průvodními akcemi a různorodými formami institucionálního zabezpečení. Středověká filozofie nejpravděpodobněji na hudbu pohlížela jako na abstraktní vědu. Takřka jen jako na ztělesnění božského řádu. Středověký člověk nahlížel na hudební projevy jako na jednu ze složek svých životních aktivit a průvodních jevů životních forem. Ve zvukových projevech té doby byla rozpoznána schopnost plnit určité úlohy komunikativní, signální, sjednocující a přispívající k soustředění. Hudba v té době měla ve společnosti své přirozené uplatnění. K lepšímu pracovnímu výkonu napomáhaly jednoduché popěvky a říkadla. V mimopracovních aktivitách přispívaly hudební projevy k potřebě her, mezilidské komunikace a společenského zařazení, například tanec, divadlo a jiné. Hudební projevy bezpochyb zahrnovaly i emocionální kvality. Na druhou stranu měly tendence se vymanit ze spontaneity a směřovat k určité míře estetické potřeby a záliby.³⁶

1.3.1. Liturgický zpěv

V oblasti církve byl hlavním a intenzivně pěstovaným hudebním projevem bohoslužebný zpěv, který byl nazývaný chorál. V tomto období byl chorál již na vysokém stupni svého staletého rozvoje. Na území Čech byl chorál dovezen a zde přijat již jako hotový systém liturgické hudby. Začátek šíření křesťanství v Podunají je datován k 5. století. Šířeno bylo v různých formách jako ariánské i jako katolické.

Tyto křesťanské kulty měly své svérázné a nejednotné liturgie, a tím také zpěvy. Je pravděpodobné, že zmíněné liturgie byly podobné pozdější slovanské liturgii cyrilometodějské. Od 7. století do Čech pronikaly misie britské a iroskotské, které v 9. století dospěly až na Moravu. Misie z Franské říše zesílila na území Čech a Moravy až v 9. století. Slovanská liturgie s příchodem Cyrila a Metoděje na Velkou Moravu přetrvala do sklonku století. Odtud se dostala i do Čech a udržela se zde až do 10. století. V této době se na území Čech snažila prosadit i liturgie latinská.

Liturgický zpěv byl součástí mše, která byla již ustáleným rituálem. Skládala se výhradně ze zpěvu a zpěvní recitace. Mluvené slovo zaznělo jen při kázání. Některé části mše zpíval sám kněz či biskup. Na zbytku se podílel sbor kleriků a školených pěvců. Texty zpěvů byly spíše proměnlivé. Každou neděli a ve svátek se uplatňovaly jiné texty. Souhrnně se nazývaly *proprium missae*. Jejich charakter byl už vyhraněn a repertoár k užívaným svátkům zhruba hotov. Naproti tomu *ordinarium missae* byly zpěvy s texty, které ještě nebyly hotovy. Velmi důležitou bohoslužbou byly také kanonické hodinky, které se nazývaly *officia*. Tvořily celodenní cyklus osmi pobožností začínajících po půlnoci a pokračujících až do večera v určitých, obecně známých intervalech³⁷. Přesný výčet těchto hodiněk nelze ve stručnosti podat, jelikož za celý středověk se nepodařilo podrobnou osnovu oněch hodiněk sjednotit.

36 V této kapitole jsem se inspirovala knihou *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. ČERNÝ, Jaromír aj. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2., dopln. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s. ISBN 80-7058-163-8.

37 *Matutinum* byla hodinka po půlnoci. *Laudes* pak jitřní, při východu slunce a jiné. Například malé hodinky byly zcela jednoduché a krátké. Oproti jim jsou ostatní rozsáhlejší a na zpěv bohatší.

Díky tomuto faktu můžeme předpokládat, že v nejstarším období se provádění hodinkového officia na území Čech příliš neuskutečňovalo.

Z repertoárového hlediska nebylo podstatných rozdílů mezi latinským chorálem, který k nám pronikal již od 9. století, a mezi slovanským chorálem, který vytvořili Konstantin a Metoděj. Bylo však nutné složit texty a nápěvy pro nový slovanský bohoslužebný zpěv. Byly přeloženy liturgické texty z řečtiny a latiny, které se užívaly na s nimi spjatou melodii³⁸. Vzácnou památkou slovanské liturgie jsou tzv. Kyjevské listy, které obsahují formuláře mší pro všední dny a mši o sv. Klimentovi. S velkou pravděpodobností byla liturgie římská předlohou pro slovanskou liturgii, kterou obohatili o byzantské prvky. Obdobně tomu bylo i se zpěvní složkou této liturgie. Na tento fakt poukazují dvě známé skutečnosti. Během první cesty Konstantina a Metoděje do Říma papež uznal pravověrnost slovanské liturgie a s posvěcením přijal slovanské liturgické knihy. Spolu se slovanskými věrozvěsty onu liturgii zpívali i římsští biskupové. Nebylo tedy mezi liturgií římskou a slovanskou zásadních rozdílů. Druhou skutečností je okolnost, že ani v úporných stížnostech kněží z Franské říše a v jejich boji proti Konstantinovi a Metodějovi se neobjevují stížnosti proti liturgickému zpěvu jako takovému, nýbrž proti jazyku, ve kterém byla bohoslužba prováděna. Jazyková stránka cyrilometodějského obřadu byla zřejmě jedinou podstatnou odchylkou od západního způsobu aplikování liturgie, který spočíval v latině. Pro slovany srozumitelný slovanský jazyk liturgie velmi dobře upevňoval jejich křesťanské vyznání, ale také stimuloval a usnadňoval tvorbu liturgických textů a zpěvů.

Jak již bylo zmíněno výše, slovanská bohoslužba začala pronikat na území Čech a Moravy na konci 9. století. Slovanská liturgie se zde udržela jen do 10. století. Později nebylo biskupů, kteří by mohli světit nové kněze. I přes podmínky, které v Českých zemích panovaly neustala slovesná a slovesně zpěvní tvořivost, například staroslověnské liturgické zpěvy o sv. Václavu, officium o svatém Cyrilu a Metodějovi, legendy o životě kněžny Ludmily a životě sv. Václava. Legendu či její části bylo možné přizpůsobit k liturgickým zpěvným lekcím v slovanském hodinkovém officiu.

Přes všechnu snahu, koncem 10. století, nakonec zvítězil latinský gregoriánský chorál. Jemu ustoupily i latinské liturgie britských a iroskotských misionářů. Repertoár latinského chorálního zpěvu byl do našich zemí v 9. až 10. století pravděpodobně v úplnosti importován. Osvojení si latinské liturgie bylo pro domácí klérus samo o sobě náročné a trvalo dlouhou dobu. Jak bylo zmíněno výše provozování liturgie se konalo pouze v kostelech. Radikálně se omezila aktivní pěvecká účast věřících na bohoslužbě. Rituální úkony a zpěv směl vykonávat pouze klérus a jeho vybraní pomocníci. Ony zásady byly uplatňovány v latinské i slovanské bohoslužbě. Upevnění a šíření chorálního zpěvu u nás záviselo především na dostatečném počtu středisek liturgických obřadů a osob, které je prováděly. Bohužel výchova a školení domácího kléru byla západními misemi podceňena. To mělo důsledky pro šíření, kvalitu a kultivaci liturgického zpěvu, jelikož jeho znalost musela být osvojována dlouhým a pracným učením pod dohledem učitele.

38 V pramenech o svatém Konstantinovi se uvádí, že přeložil všechny církevní řád a své žáky naučil veškerým hodinkám, nešporám a obřadům mešním.

V této době liturgické knihy ještě zřídka obsahovaly notaci. Pokud notace byla součástí těchto knih, byla to neumová notace, která sloužila pouze jako mnemotechnická pomůcka. Určovala jen přibližné obrysy melodického průběhu. Zmínky o znalostech notace na území Čech se objevují v Kyjevských listech, které byly napsány kolem roku 900. Zde je patrná kombinace prvků znakového byzantského systému s prvky západními. S velkou pravděpodobností byla kvalita výuky liturgického zpěvu na Velké Moravě mnohem vyšší nežli na území Čech.

Pro prostý lid, který měl stále v živé paměti pohanské zvyklosti, byl v tomto období křesťanský obřad zcela nezvyklým procesem. Při procesích, pohřbech, svěcení chrámů, vítání církevních hodnostářů nebo při slavnostních státních aktech byly všude zpívány žalmy a litanie s invokacemi Kyrieleison – Christeleison, na nichž se směl podílet shromážděný lid. Již na počátku křesťanství u nás zněla tato řecká slova z úst lidu ve zkomolené podobě známé jako kirlešu, krilešu, krlesn, krleš a podobně.

V období 11. a 12. století se v církevní sféře podstatě rozšířila základna provozování liturgického zpěvu. Vzestup byl započat v poslední čtvrtině 10. století. Byla založena dvě biskupství, roku 973 v Praze a roku 1063 v Olomouci. Navyšoval se počet skupin kleriků z domácího obyvatelstva. Snad nyní v tomto prostředí se mohlo pěstování chorální zpěvu dostat na vyšší úroveň v plnosti repertoáru i možnostech interpretace. Započalo se zužitkovávat bohatství forem antifonických³⁹ a responsoriálních⁴⁰. Mimo kapituly a kláštery vládly poměry mnohem primitivnější. Liturgický zpěv tu byl pouze v rukou kněze a jeho žáka klerika, který četl epištolu a lekce, odpovídal knězi při mši a zpíval s ním žalmy. Vzdělávání se v chorálním zpěvu probíhalo pomalu i v nejpříznivějších podmínkách.

Ve 12. století již na území Čech pobývalo několik schopných a vzdělaných církevních hodnostářů, kteří prosadili ve svém dosahu vysoký standard bohoslužebného řádu, tedy i zpěvu. Je pravděpodobné, že na všech klášterních a kapitulních školách byla věnována pozornost výuce liturgického zpěvu a základům hudební teorie, která se v západní Evropě rozvíjela již od poloviny 9. století. Studenti těchto škol současně zpívali v chrámech. Jejich sopránové a altové hlasy umožňovaly dosud nebývalé zvukové obohacení chorálního zpěvu. To stačilo proto, aby nebyly vytvářeny zvláštní soubory chrámových zpěváků. Kapituly a kláštery v té době měly i své knihovny, ve kterých uschovaly převážně liturgické rukopisy. Pro mši to byly misály a graduály, pro officia breviáře, antifonáře, žaltáře, hymnáře a další typy. Je pravděpodobné, že i venkovští kněží byli vybaveni základními liturgickými knihami. Tyto knihy kněží a církevní hodnostáři nakupovali až z ciziny. Knihy byly cenným a vděčně přijímaným darem od „státních“ nebo církevních návštěv. Přední kláštery a kapituly vlastnily od 12. století písařské dílny, které se nazývaly skriptoria. V těchto dílnách se poté potřebné knihy dále množily. Ovšem stále se v této době zpíval chorál z paměti. Zpěvníky s notami sloužily jen k dodržování závazných a neměnných melodií pro předzpěváka, který zpěv zahajoval.

39 Kontrasty a souzpevy několika sborů.

40 Rozmanité střídání sólového a sborového zpěvu.

I přes nedostatek pramenů, není vyloučeno, že se na území Čech nedostala z ciziny nová tvorba liturgických zpěvů. Především zpěvy ordinaria missae a sekvencí. Předpokládá se, že kult světců domácího původu byl vždy nejsilnějším impulsem a důvodem pro novou tvorbu. Přenesení ostatků knížete Václava ze Staré Boleslavi na Pražský hrad roku 932 bylo faktickým svatořečením. Avšak první zmínky o Václavském kultu máme nejdříve z ciziny. Duchovní hry se na našem území vyvíjely až od 10. století. Jejich základem byly tropy, které měly formu dialogu a pojily se s vánočním a velikonočním intriitem. K původním tropům se postupem času přidávaly dramaturgické úpravy, a tak se formovaly nové typy her, o nichž máme bezpečně doklady z 12. století. Do liturgického zpěvu raného středověku spadal i počáteční úsek vývoje evropské polyfonie. Ve 13. až 14. století vznikaly nové zpěvní trendy, ale stále se pokračovalo v těch dřívějších. Narůstala mocenská, majetková a ideologická suverenita církve. Stále se zvyšoval počet řeholních konventů a počtu řeholníků v rádech českých zemích. Zcela převládaly řády sídlící a působící ve městech, jako byli chudobní františkáni či kazatelé dominikáni, kteří spolu s menšími řády tvořili hustou a mnohonásobně svázanou vnitrostátní i mezinárodní síť. Díky narůstajícímu počtu kleriků narůstal počet znalých liturgického zpěvu a vykonávaných bohoslužeb. Zpívané mše se uskutečňovaly vícekrát během dne. Mnoho svátků obsahovalo hojná procesí, která v Praze zavedl Karel IV. Shromazďoval ostatky svatých z celého světa. Tento akt byl nazýván jako Den svátostí s velkým procesím a vystavováním relikvií. Okázalost bohoslužebného rituálu dosahovala svého vrcholu v pompě a pestrosti složek, které se jich účastnily.

Od poloviny 13. století je doložená existence chrámových zpěváků, kteří byli školenými a placenými specialisty. Žáci církevních škol byli roztríděnými a materiálně zaopatřenými soubory chlapců, kteří se v Čechách nazývali bonifanti nebo dobří chlapci. Na Moravě tito chlapci byli nazýváni jako chudí žáci, kteří navštěvují chór. Chlapecký zpěv byl jen zpestřením zpěvu mužského, jehož postupnou institucionalizací⁴¹ bylo vidět ve zřizování vikářů⁴², kteří přebírali soustavné povinnosti zpěvu. I přes přísný zákaz církve prameny z této doby hovoří o pronikání instrumentální hudby do bohoslužebného zpěvu. Tolerovány byly pouze varhany, a to jako nenápadná podpora chorálního zpěvu.

Rozrůstání domácího církevního provozu si vyžádalo i určité reformy. Církev zreformovala vnitřní organizaci a vytvořila systém arcijáhenství⁴³, který vykonával dozor nad sítí farností. Díky snaze děkana Víta⁴⁴ o reformu liturgického zpěvu v Čechách vznikly nové zpěvní knihy. Sám dohlížel nad jejich správností a zasadil se o rozmnožení těchto knih pro další kapitulní a farní kostely. Z pramenů není bohužel známo, v jakém notačním systému byly nové knihy zapsány. Dosavadní zpěvníky byly vesměs psány neumovým notačním systémem. Závazné znění chorálních nápěvů mohla zajistit pouze tzv. chorální notace, užívající linkové osnovy a soustavy klíčů.

41 Je jako sociologický pojem nesmírně široká perspektiva procesuálního osvojování různých kulturních, společensko-právních pravidel, norem a zákonů.

42 Zástupce kanovníků.

43 Je titul a úřad duchovního. Ve středověké katolické církvi patřil k nejvýznamnějším úředníkům diecéze. Jeho význam ale upadl se zavedením úřadů vikáře a generálního vikáře. Úřad přežil u některých církví západního křesťanství, například v církvi anglikánské a u křesťanů sv. Tomáše.

44 Byl kanovníkem od 1234 a později i děkanem kapituly u sv. Víta v Praze. Stal se reformátorem církevního zpěvu v Čechách. Děkan Vít zemřel roku 1271.

Není vyloučeno, že se děkan Vít zasadil také o prosazování nového notačního systému u nás. V činnosti děkana Víta pokračoval biskup Tobiáš z Bechyně⁴⁵. Na sklonku 13. století byla unifikace liturgie a jejího zpěvu v Čechách dovršena. Oproti tomu Morava si uschovala v liturgii a také v notaci rozdílné rysy až do doby olomouckého biskupa Jana ze Středy. V polovině 13. století činnost pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic přinesla důslednou reformu. Pořídil nové skvostné knihy, do nichž bylo uloženo vše z tehdejšího zpěvu světského typu. V těchto zpěvnících je používán monumentální a vzorový typ specifické české větve chorální notace tzv. nota rhombica⁴⁶, která v českých zemích vyvrála v uplynulém století a byla užívána též na Moravě i v dalších staletích.

Od konce 13. století lze sledovat pozoruhodné známky vývoje nového originálního stylu menzurální polyfonní kompozice, která směřovala od improvizace k vytváření skladeb v pravém slova smyslu. Ve výchozích hlasech přestaly figurovat tradiční chorální nápěvy a objevovaly se nově tvořené melodie nebo nové úpravy melodií existujících. V přidaných hlasech se pak uplatňovaly promyšlenější stavební postupy, jako práce s motivem, symetrické formové zaokrouhlení. Často bylo užíváno principu výměny hlasů. Na samém konci tohoto období se do organálních skladeb promítaly vlivy z druhé vrstvy středověké polyfonie, například modální a menzurální rytmika, odlišné harmonické normy a vedení hlasů. Je pravděpodobné, že tato organální praxe byla otevřená podnětům z oblasti umělé kompozice a pronikla za brány klášterů do prostor světských kostelů, kde se stala obecným majetkem. Tyto nové polyfonní útvary byly kompozičně a interpretačně mnohem náročnější než improvizované staré organum. Vyžadovaly dokonale vzdělané hudebníky. Proto se v českých zemích potřebné podmínky pro užívání této produkce vytvořily až na samém konci 13. století. Pouze v takových institucích, které užívaly dobrých a ambiciózních zpěváků, kterých nebylo mnoho. Řada polyfonních liturgických skladeb u nás vznikla z italských a anglických hudebních stylů 13. a 14. století.

Chorál byl funkčně zaměřen a vázal se na předepsaný text. Nebylo tedy možné jakékoliv improvizace jako takové. Šlo pouze o jakési improvizaci vyplňování určité kostry skladby, která byla zpočátku ovlivněna psalmodií židovské synagogy. Takto strukturované hudební kostry se staly modely chorálních zpěvů. Při jejich vyplňování se zároveň upevňovaly typické krátké či dlouhé články. Nové nápěvy poté vznikaly tzv. centonizací⁴⁷. Ony dva způsoby vzniku melodií se dále opakovaly, zesilovaly a umocňovaly. Ustálené a známé melodie pak poskytovaly nové abstraktní modely a výplně. Někdy se jednalo jen o přetvoření starších melodií k novým textům. Středověká hudební produkce měla vlastně charakter svobodného hromadného využívání všech dostupných hudebních projevů, které se v součtu jeví jako typické, neboť spočívaly na typických modelech, motivů a byly typickým způsobem skládány do nových sestav. Tyto postupy jsou charakteristické i pro raný vícehlas.

45 Byl biskupem mezi léty 1278 až 1296. Byl nejvýznamnějším šlechticem své doby. Pocházel z významného českého rodu Benešoviců.

46 Kosočtvercová nota.

47 Různé kombinování známých motivů a melismat. Tento postup neměl daleko od hudebního skládání jako takového.

Naznačené poměry v oblasti hudební tvořivosti středověku se odrážejí v otázce tvůrců hudby⁴⁸. Ve středověku se nepovažovalo za nutné spojovat jména hudebníků s dílem, ačkoliv není vyloučeno, že ve svém okolí byli známi. Jako skladatelé byli označováni i básníci. Je tedy pravděpodobné, že ne všechna jména skladatelů ve středověku patřila právě hudebním skladatelům. Bylo běžné, že významnou skladbu složil i významný člověk⁴⁹. Skladatelé ve středověku byli nazýváni pouze jako hudebníci s přívlastky výborní, vynikající či nejlepší⁵⁰. Skladby, u kterých je možné domnívat se, že vznikly na území Čech zůstávají býti anonymními. Nelze prokázat, že určitou skupinu stylově shodných skladeb vytvořil jeden autor. Takto se dělo i po celé Evropě. Pouze rytířské zpěvy a vytríbená umělecká tvorba polyfonie, ve Francii a Itálii ve 14. století, mohou nabídnout zástupy osobností.⁵¹

1.3.2. Duchovní hudba

Liturgické zpěvy nebyly jedinou tvorbou českého kléru. Nová tvorba samozřejmě pramenila z náboženského života a myšlení kléru. Motivací této nové tvorby byly tvořivé potřeby, ambice vyjádřit se k aktuální problematice dané doby a zapojit se do společenské komunikace. V dobrém rozkvětu komunit klášterů, kapitul a jejich škol se tak ona mimoliturgická duchovní hudba stávala vnitřní komunikací, stavovskou hudbou, hudbou pro vážnou i sváteční zábavu. Byla vlastně jakousi propagací a popularizací náboženství. Sloužila jako komunikace mezi církví a ostatními vrstvami společnosti, které si tak osvojovaly duchovní kulturu a ideologii v podobě svátečního domácího či masového zpěvu. Ten však nebyl určen pro tak svaté místo, kterým byl kostel, ale směl znít při slavnostech církevních a státních mimo chrám.

V duchovním zpěvu v tomto období krystalizovaly písně nebo útvary, které měly některé výrazné písňové rysy, jež delší tradicí převládly, přehodnotily a přetvořily nepísňový základ. Texty těchto písní měly pravidelnou stavbu s opakováním stavebně totožných útvarů s pevně rozmístěnými rýmy. Z širšího hlediska je píseň zpěvem poezie a hudebním projevem člověku nejbližším a nejpřístupnějším. Proto je píseň nezbytnou a všudypřítomnou složkou společenské existence hudby.

48 Sv. Augustin tuto otázku vyjádřil výrokem „creatura non potest creare“, což znamená „stvoření nemůže tvořit“. Hudba byla vnímána jako něco, co již existuje a je dílem božím. Je možné ji jen odhalit a nechat projevit. Nejspíše proto se na středověkých miniaturách maluje sv. Řehoř s holubicí. Holubice představuje ducha svatého, který mu diktuje podobu gregoriánského chorálu.

49 Řehoř Veliký složil gregoriánský chorál. Sv. Vojtěch dle pramenů o dvě stě let později složil *Hospodine pomiluj ny. Závíš*, mučedník z rodu Vítkovců, složil o sto let pozdější píseň o světské lásce *Jižť mne vše radost ostává*. Místru Janu Husovi bylo zhruba o padesát let přiráženo několik písní. Nejspíš jen textová část oněch písní. Tito významní lidé měli či mohli mít, mimo nutných hudebních předpokladů, také nezbytné vzdělání k tomu, aby dokázali hudební produkci zachytit, zapsat hudební notaci.

50 Leoninus byl nazýván latinsky *optimus organista*, to jest nejlepší skladatel organ, doslovně organář. Perotinus byl zase *optimus discantor*, nejlepší diskantář. Philippe de Vitry byl perla hudebníků. Ten, který umí moteta jako nikdo jiný.

51 V této kapitole jsem se inspirovala knihou *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. ČERNÝ, Jaromír aj. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2., doplň. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s. ISBN 80-7058-163-8.

Duchovní tvorba měla u nás závažný charakter již od počátku. Proba boha o zachování základních hodnot byla v raném středověku aktuální pro příslušníky kléru i všech vrstev společnosti. Výrazně a působivě byla zformulována litanie *Hospodine pomiluj ny*, která byla ve své podstatě volným překladem zkrácené litanie ke Všem svatým. *Hospodine pomiluj ny* vznikla nejspíše v 11. století, ale není vyloučeno, že vznikla již dříve. Zpočátku směli onu litanii zpívat pouze členové kléru a přítomný světský lid ji uzavíral zvoláním „krleš“. Obdobné provedení měla píseň *Svatý Václave, vévodo české země*. Obecné uctívání knížete Václava počalo v 11. století a v polovině 12. století se stalo státní ideologií, která učinila ze sv. Václava symbol českého státu. V tomto období byl aktuální podnět k vytvoření a osvojení svatováclavské písně silnější. Písňová povaha je markantnější než u struktury *Hospodine pomiluj ny*, a to v textu i v nápěvu se uplatňují zvláštnosti veršové výstavby s rýmovaným zakončením. Litanie *Hospodine pomiluj ny* se stala písni lidovou spíše náhodně, kdežto píseň *Svatý Václave* byla patrně záměrně vytvořena pro lid.

V období mezi 13. a 14. stoletím se rozvíjela i hudba mimoliturgická. Především díky rozrůstání kléru a celého osvětí v řeholních konventech, kapitulách, farnostech, na školách a na univerzitách. Ve všech zmíněných institucích se rozrůstaly řady talentovaných a tvořivých jedinců, kteří rozvíjeli typy a formy duchovního básnictví a zpěvu ze známé tradice a poznávané z nových množících se zdrojů evropského umění. K propagaci a popularizaci mimoliturgické tvorby přibyla funkce estetická, která překonala raně středověký zdrženlivý a realisticky funkcionalistický postoj k uměleckým projevům. V prostředí kléru se vytvářel stále větší prostor pro osobní záliby a kolektivní zábavu.

Rejstřík duchovní lyriky zahrnuje drobné formy blížící se písni i skladby komplikovaných forem, zvaných lejchy. Jejich popularita byla v té době velmi velká. Nejproslulejší z nich byl lejch *O Maria mater Christi* zhruba z poloviny 14. století. Ten byl v různých formách spojen s liturgickými zpěvy *Aleluja*, *Kirie*, *Gloria* a s milostnými písněmi *Jež' mne vše radost ostává* a *Krátká mi se radost stala*. Tyto skladby byly v pozdějším období nazývány jako *Závišovy*. Melodika lejchů vycházela z pozdně středověké chorální melodie. Ta bývala pod tlakem menzurální polyfonie a světské hudby interpretované v jednoduché pravidelné rytmicí. V této době též vniká nové sblížení písňových útvarů vzešlých z pozdní chorální tvorby s latinskými písněmi, *cantiones*, vyrůstajícími z obecné soudobé melodie. Ta spojovala melodické postupy různých vrstev duchovní a světské hudby, polyfonie a lidové hudby.

Vzniká též styl, který se nazývá *conductus*. Jednalo se o písňový útvar s básnickým náboženským textem. *Conductus* byl tvořen tak, že hlavní nápěv z chorálu byl vložen do spodního hlasu. Kdežto vrchní hlasy byly komponovány zpravidla v diskantové technice. Tradice a produkce konduktových písni nebyla již pouze výsadou klášterů, ale i světských kostelů a studentů. Nejstarší pramen této hudby pochází z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodu z roku 1410. V českých zemích se konduktová produkce poměrně rozvinula a zmínky o ní lze nacházet ještě v 15. století ve spojení s bohoslužbou. Nepochybně měla prvotní uplatnění v zábavné společenské hudbě v komunitách kleriků a na školách.

V této neliturgické sféře se u nás rozvíjelo i izorytmické moteto. Tato konstrukčně náročná forma období ars nova nebyla určena pro liturgickou funkci. Udržování izorytmického moteta, řešícího spíše světské než náboženské problémy, vyžadovalo hudební znalce a milovníky hudby, kteří hledají jemnosti umění. V okruhu českého kléru však takto zaměřené středisko umělecké tvorby a recepce nenacházíme. Na konci středověkého období vzniká ještě hudební typ, který vzešel ze sloučení konduktové a kantilénové sazby. Instrumentální úvody, mezihry a závěry byly tvořeny jako melismatická kantilénová věta bez textu a prováděly se instrumentálně. Úseky s textem byly zpívány a tvořeny z konduktové, sylabické a syrrytmičké sazby. Ve své době se tyto písně těšily velké oblibě a praktikování po dlouhá období, snad až do 15. století. Posléze byly ve střetu s novým renesančním polyfonním stylem. Byly vnímány jako archaické, odštěpovaly se z nich jednotlivé hlasy a žily pak jako jednohlasé písně dalších století.⁵²

1.3.3. Hudba světská

Lidová kultura vycházela nejspíše z pohanského světového názoru, ve kterém se objevoval kult magie a magická obřadnost. Trvání těchto rituálních múzických projevů zřejmě dlouho vzdorovalo šíření nových křesťanských obřadů. Snad do 11. století byly církví odsuzovány pohanské písně a zvyky, které slované prováděli. Křesťané je s oblibou nazývali ďábelskými písněmi, rozmařilými tanečními písněmi či jako jalové hry a prozpěvování. Tyto pohanské projevy byly často součástí prací nebo zábavy prostého lidu. Dnes již nemáme prostředky k rekonstrukci tohoto pojetí hudby ani nálezy hudebních nástrojů nepomohou zjistit zvláštnosti tónového materiálu, melodiky nebo dokonce tonality.

Hudební kultura vznikající šlechty se pravděpodobně v tomto období výrazněji neodlišovala od lidové kultury. Však přijímání křesťanství a jeho zpěvu bylo nepochybně silnější než u prostého lidu. Knížecí děti zpravidla navštěvovaly církevní školu a učily se modlitbám a pění žalmů. Česká knížata s družinou měla často příležitosti seznámit se s dvorskou kulturou v německých zemích, kde se v 9. století udržovala tradice pozoruhodné karolinské renesance⁵³.

Velkomoravským dvořanům byly v té době otevřeny cesty na jih a slovanský východ. Tím se České země začlenily do okruhu mezinárodního působení potulných pěvců. Není vyloučené, že čeští pěvci zformovali epické příběhy o lucké válce, které jsou pravděpodobně z první poloviny 10. století, jako hrdinský epický zpěv. V textové složce tento zpěv pokračoval dle vžitých kompozičních pravidel, posloupnosti typických motivů, ve kterých se objevuje ještě pohanská magie a čáry, ale také prvky feudálního morálního kodexu. Hrdinné příběhy měly hudební podobu zdánlivě velmi prostou. Ve své podstatě to byla zpěvní recitace, při které ustálené melodické modely sloužily ke zvýraznění začátků a závěrů veršů. V té době instrumentální doprovod vznikal improvizací. Pojem šlechta v té době znamenala neusazená vojenská družina knížete a dočasné

52 V této kapitole jsem se inspirovala knihou *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. ČERNÝ, Jaromír aj. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2., dopln. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s. ISBN 80-7058-163-8.

53 Název pro obrodu kultury a vzdělanosti říše Karla Velikého trvající přibližně od 8. století do první poloviny 9. století. Karolínská renesance staví na myšlence obnovení antických tradic, vedle kterých se nově a výrazněji posazuje idea křesťanství.

správce hradů, případně jiné podobné úředníky. Až v průběhu 12. století se začala utvářet nová rodová šlechta, která budovala svá panská sídla, v nichž se poté mohla vytvářet určitá stavovská kultura sloužící k reprezentaci a zábavě. Dle historických a folklorních pramenů se zdá, že tehdy byla zformována pověst o původu přemyslovského rodu v epicky komponovaný zpěv. Ten byl vytvářen dle obdobných pravidel jako v předešlém historickém období zpěv o lucké válce. Je nesporné, že pokud v Českých zemích existovali na konci 11. století dvorští pěvci, pak právě tato rozsáhlá vyprávění o rodu Přemyslovců byla aktuální a žádoucí pro zvýšení prestiže přemyslovského krále nebo jeho následovníků. V době mezi koncem 11. století a začátkem 12. století víme o existenci dvorních pěvců⁵⁴. Začátkem 12. století dvorská kultura přestávala mít na hrdinské tématice zájem a přecházela k pěstování zpěvní lyriky. Zpěvní lyrika byla jakýmsi odrazem upevňování feudálních vztahů, vyhraněného životního stylu šlechty s jejím zvláštním morálním a společenským kodexem. Poměry v českých zemích splňovaly předpoklady pro novou vlnu rytířské kultury až ve 13. až 14. století za vlády posledních přemyslovských králů. Od 13. století se šlechta stala se svými mocenskými zájmy důležitým faktorem osudu českého státu. Její rostoucí bohatství vytvářelo pozvolna předpoklady k přepychovému životnímu stylu, se kterým zajišťovala kulturní záliby.

Světská produkce nebyla cizí ani kléru. Je známo, že v raném středověku byl klérus jedinou vrstvou tehdejší společnosti, ve které se udržovalo alespoň základní vzdělání⁵⁵. Vzdělaní klerici předávali své znalosti o studii písariiny či diplomacie negramotným feudálům. Vzájemné soužití kléru a panovnických dvorů vedlo k tomu, že část naukového materiálu nebo umělecké tvorby příslušníků kléru sloužilo zájmům, potřebám, zálibám šlechty. Analisty a kronikáře v kláštorech či kapitulách spojovalo se světským děním totéž pouto, co básníky a hudebníky, kteří u dvora králů či císařů vytvářeli oslavné, smuteční a milostné písně. Tato světská produkce se rozrůstala ve francouzských, italských a německých kláštorech již od 6. století. Ta především dosáhla pozoruhodných výsledků na dvoře Karla Velikého a nepochybně se uplatnila i na knížecím dvoře Velké Moravy a přemyslovských Čech. Bohužel se nedochoval žádný materiál, který by tuto skutečnost dokazoval. Ani skutečnost o žakovské vrstvě, která by na území Čech zajišťovala hudební produkci. Repertoár potulných i stálých muzikantů byl v podstatě totožný. Často záviselo na vynalézavosti a hudebních dovednostech těchto muzikantů, kteří improvizovali lyrické nebo taneční skladby. Ovšem přesná podoba těchto skladeb není známa. Základem písní bylo určité základní téma, které snad bylo oblíbeným popěvkem či abstraktnější melodický typ. Tento základ se opakoval, variačně měnil a stylizoval se dle možností daného nástroje. Pouze náhodou a zcela jedinečně byly některé modely zapsány. Instrumentální improvizace byly ve své podstatě jednohlasé, mohly být zpestřeny jednoduchými praktikami lidového vícehlasu^{56, 57}.

54 Kníže Vladislav I., syn krále Vratislava II., daroval půdu svému jokulátoru jménem Dobrieta. To bylo nejspíše v letech 1109 až 1117. V době, kdy žil Kosmas a připravoval se napsat svoji kroniku. Roku 1176 obdaroval kníže Soběslav II. podobně jokulátora Kojatu. Další jokulátory máme dosvědčeny ještě ve 13. století. Jokulátor byl dvorní pěvec, který interpretoval chvalozpěvy na svého pána.

55 Znalost písma, základy tzv. svobodných umění, právní nauka, filozofie.

56 Heterofonií, paralismy nebo prodlevou.

57 ČERNÝ, Jaromír aj. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2., dopln. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s. ISBN 80-7058-163-8.

1.4. *Hudba renesance ve světě*

Časové ohraničení období renesance je často uváděno v období od 14. století do konce 16. století. Slovo „rinascita“ je překládáno jako obrození či obroda. Počátek nového hudebního slohu se datuje od 30. let 15. století. Pohyblivé proměny kultury a umění byly odrazem krizové situace a nových vývojových prvků evropského feudalismu. Od začátku renesance se vyvíjel a přetvářel postoj lidí ke světu a k roli člověka v něm. Nové renesanční smýšlení se velmi lišilo od toho středověkého. Ono smýšlení bylo označováno jako humanismus. Ten vycházel prvotně ze zájmu o antiku, antickou literaturu a filosofii, kde bylo možno se s těmito myšlenkami setkat, oživit a šířit je prostřednictvím hlubšího studia klasických jazyků. Toto myšlení se vyhranilo k novému přesvědčení, že člověk je osobností, individualitou se samostatnou vůlí, že je středem svého světa, který svým jednáním může vládnout. Humanismus se rozvíjel dále svým úsilím o vysoké a všestranné vzdělání, také o výchovu harmonického, důstojného a mravně dokonalého člověka. Humanismus takto pokrokově prostoupil a ovlivnil snad všechny oblasti poznání a kultury. Přispěl také k vzestupu tzv. humanitních věd, ale současně i věd přírodních a techniky, které zbavoval zábran náboženských tezí. Vědecká díla se začala psát v národních jazycích a díky vynálezu knihtisku se stala dostupnými širší veřejnosti.

Základní rozvrstvení feudální společnosti se sice ve své podstatě nezměnilo, ale probíhalo další odlišování uvnitř společenských tříd. To působilo jako důležitý činitel pro vývoj kultury a umění v renesanci. Doposud jednotná a přísně centralizovaná církev se v průběhu rozštěpila. Reformační církve se začaly osvobozovat od diktatury Římu. Posléze samy opustily nebo oslabily princip centralismu. Zjednodušení obřadů mělo za následek omezení bohoslužebného zpěvu na jednodušší útvary. S užíváním národních jazyků při bohoslužbách byl výrazně posílen aktivní podíl shromážděných lidí, kteří se zapojili do zpěvu duchovních písní. Církevní posloupnost velmi dlouhou dobu nevěnovala pozornost stavu a charakteru církevního zpěvu. Ten nadále zůstával v rukách hudebníků, kteří byli zaujati hudebními, uměleckými otázkami techniky a stylu hudby.

Teprve až Tridentýský koncil⁵⁸ vyhlásil reformu, která odstranila pozdně středověkou chorální tvorbu a snažila se o posílení vážného, uměřeného a duchovního rázu chrámového zpěvu. Pro kulturní vývoj v období renesance měl velký vliv a značný význam i dvorský život v panovnických sídlech a na dvorech zámožné šlechty. Požadavky stavovské, ale i osobní reprezentace nutily aristokraty k velkorysému mecenášství, k vydržování hudebníků či malířů, k objednávání uměleckých děl a k pěstování společenského života, ve kterém bylo možné uplatnit mnohotvárné umělecké aktivity. V tomto směru se šlechtou soupeřilo i bohaté měšťanstvo.

58 Je 19. ekumenický koncil uznávaný katolickou církví. Svolal jej papež Pavel III. roku 1545 a zasedal v italském Trentu. Koncilu se účastnilo 255 biskupů, kteří řešili otázky protestanství a katolické reformace. Vytvořili celkem šestnáct dogmatických dekretů, které se věnují mnoha aspektům katolictví. Koncil zasedal od roku 1545 do roku 1563. Postupně mu předsedali tři papežové. Prvním byl již výše zmíněný papež Pavel III., druhý Julius III. a třetím předsedou koncilu se stal Pius IV. Jeho průběh se rozčlenil do tří období a dvaceti pěti zasedání. Velmi zřetelně vymezil katolickou nauku o spáse a ospravedlnění, svátostech a biblickém kánonu proti reformaci. Zasadil se o sjednocení liturgie v římskokatolické církvi. Omezil rozdílné místní činnosti. Tímto omezením byla následně upevněna podoba tzv. tridenté mše, která přetrvala v užívání římskokatolické církve až do obnovy liturgie po druhém vatikánském koncilu. Ta je v menší míře sloužena dodnes jako tzv. mimořádná forma mše svaté.

Méně majetní měšťané též přijímali tyto životní a společenské formy, proto se ve vrcholné renesanci zrodily umělecké žánry a příznačné stylové rysy související se svěbytnou kulturou měšťanstva.

Renesanční humanismus významně ovlivnil pojetí umění a chápání jeho smyslu. Proto v renesanci hudební kultura a hudba jako taková zaujímala již jiný postoj k člověku než tomu bylo ve středověku. Počítal s člověkem, nikoliv s Bohem jako s hlavním příjemcem a posluchačem hudebního projevu, jako tomu bylo ve středověku. Měřítkem krásy hudby již nebyla souhra autoritativní nauky s abstraktními matematickými poměry intervalů a souzvuků, ale s lidským smyslovým vnímáním a svobodnou rozumovou schopností. Ono pojetí se uplatňovalo i mimo světskou hudbu. Novým renesančním smýšlením byla zasažena i liturgická a duchovní hudba. Od sklonku 15. století vešel do užívání pojem skladatel, který se odlišil od středověkých pojmů pro označení hudebníků, např. musicus či cantor. Komponování hudby bylo vnímáno jako tvořivý proces samostatného objevování něčeho nového. Zkomponovaná, písemně upevněná hudba takto mohla přetrvat věky jako dokonalé a absolutní dílo. Renaissance rozpoznala a pochopila, že tvořivost neplyne z Ducha svatého, ani z pouhé nauky, ale že její podmínkou je vrozené nadání. Stávalo se, že významní skladatelé byli povyšováni do šlechtických stavů.

Již zmíněné pojetí hudby a hudební tvorby v tomto období se vztahovalo pouze na komponovanou menzurální polyfonii. Ta se postupem času stala všeobecně rozšířeným typem hudby. Typem postupně převládajícím a vzestupně se vyvíjejícím. Jednohlasá hudba a zpěv takřka ustoupily do pozadí. Nejspíše kvůli přetrvávání čerpání hudebních kompozic staršího středověku, který stál již mimo sféru uznávané umělecké tvorby. Proměna pojetí hudební tvorby nezasáhla do funkčních vazeb hudby k typickým lidským činnostem, ani do členění hudebních druhů společenské hierarchie pozdně feudální společnosti. Nicméně se toto rozlišení v období renesance výrazně uvolnilo. Příčina tohoto uvolnění byla ve společenských třídách a vrstvách, které již od sebe nebyly tolik odděleny. Již výše zmíněná polyfonie se stala společným hudebním typem, který se pozvolna stával silnějším a silnějším. Až převládající písemná tradice hudby dávala možnost rychlého přenášení hudebních skladeb z jedné sféry do druhé. Především po objevení a rozšíření nototisku.

Středověké potulné hráče a pěvce vystřídal profesionální a institucionalizované zajišťování hudebního provozu. Renesanční hudebníci se v průběhu 15. století stále častěji usazovali a vstupovali do stálých služeb šlechty, měst i církve. Vesměs všechny tyto vrstvy potřebovaly své instrumentalisty. Církev si k provozování vokálně-instrumentálních polyfonních skladeb najímala městské či šlechtické hudebníky. Šlechtické a panovnické dvory své hudební soubory zaměstnávaly pro signální či zábavné funkce. Města měla muzikanty pro obdobné příležitosti jako šlechtické a panovnické dvory. Skromnější středověké poměry byly v renesanci kvantitativně i kvalitativně překonávány. Dvorská hudba byla instrumentálně bohatší než ve středověku. Velké oblibě se v této době těšily především loutny⁵⁹.

59 Drnkací nástroj s charakteristickým vydutým korpusem a se zdvojenými strunami. Loutny se od sebe odlišují časovým a geografickým zařazením, systémem ladění, ostruněním či velikostí.

V renesanci dosahovaly lepšího společenského postavení a finančního ohodnocení spíše vokální kapely. Tato hudební uskupení byla najímána povětšinou katolickou církví ve větších chrámech nebo aristokracií na svých dvorech, aby zajistili slavnostní formy bohoslužeb. Kapely byly zajímavé svým pestrým spojováním a míšením typů repertoáru a interpretačních stylů, což se pak díky střídání zpěváků šířilo celou Evropou. Pěvci začínali s učením již v dětském věku, obvykle v církevní kapele jako tzv. pueri⁶⁰. V těchto institucích se chlapcům dostávalo hudebního i všeobecného vzdělávání. Pokud po prodělání mutace nepřišli o hlas, pokračovali v pěvecké dráze ve službách církve nebo šlechty. Díky poskytovanému vzdělání a praxi ovládali všechny druhy vokální hudby své doby. V 15. století měly kapely kolem dvaceti až třiceti zpěváků a varhaníka. Až v 16. století se počty začaly zvyšovat a utvářely se smíšené dvorské kapely ze zpěváků a instrumentalistů pro službu v chrámu, u tabule a v komoře. V čele takovýchto kapel stáli znamenití hudebníci a velmi často přední skladatelé své doby, kteří sami vyrostli v prostředí kapel a za vedení jejich učitelů a kapelníků. Například dvorskou kapelu v Mnichově vedl od roku 1564 Orlando di Lasso⁶¹. Za jeho vedení v roce 1569 měla tato kapela kolem 61 členů. V reformačních církvích se o bohoslužebný zpěv staralo sdružení měšťanů za spolupráce městských škol. Zpěv pro tato sdružení byl jakési vedlejší povolání. Některá dosahovala vysoké úrovně. Profesionální hudebníci v renesanci zajišťovali poměrně rozsáhlý hudební život, z části veřejný⁶² a z části soukromý, pro vybrané společenstvo⁶³. Tímto se začala výrazně rozvíjet interpretace hudby pro poslech a oceňování hudby jako předmětu přednostně estetického zájmu. Na to navázal rozvoj amatérského muzicírování, které se projevovalo ve všech vrstvách společnosti.

Díky rostoucímu celospolečenskému zájmu o hudbu se proměňoval i způsob jejího šíření. Pozvolna začala převládat písemná tradice hudby. Notace polyfonní hudby se s vývojem stále zjednodušovala. V polovině 15. století se doposud používaná černá menzurální notace přetvořila v bílou menzurální notaci. Ta již byla schopna podávat interpretovi jednoznačná pravidla, která nenutila uživatele k pracnému zkoumání zápisů. Notační činnost 15. století mohla ještě málo zkušeným hudebníkům působit značné potíže. Užívalo se složitější označování metriky, oblíbené byly hádankové pokyny pro interpretování kánonických hlasů. V 16. století notace od těchto nároků opustila a byla přístupná opravdu pro zpěv z listu. V renesanci představovaly notové materiály jakési rukopisné kodexy obsahující všechny hlasy skladby pohromadě na dvou stránkách rozevřené knihy. V polovině 15. století se hlasy začaly rozepisovat do zvláštních hlasových svazků menšího formátu. Díky vynálezu knihtisku se v 16. století urychlilo a zjednodušilo šíření hudby.

60 Chlapci.

61 Narodil se roku 1532 a zemřel kolem roku 1594 v Mnichově. Byl vlámským hudebníkem a jeden z nejvýznamnějších skladatelů 16. století. Spolu s Palestrinou je považován za vrcholného skladatele polyfonní hudby své doby. Za své zásluhy byl císařem Maxmiliánem II. v roce 1570 povýšen do šlechtického stavu a papež Řehoř XIII. mu udělil Řád zlatého rouna. Na sklonku života předal část svých kapelnických povinností synu Ferdinandovi. Zanechal po sobě obrovské dílo, více než dva tisíce skladeb všech tehdejších žánrů, sedmdesát mší, sto deset motet, francouzské šansony, italské madrigaly, německé písně, liturgickou hudbu ve stylu nizozemské vokální polyfonie a mnoho dalších.

62 Při městských ceremoniích a zvyklostech, v kostele.

63 Dvorní bohoslužba, dvorní hudba a produkce kapel či virtuosů v komoře.

Ve větších městech se stavěla nakladatelství⁶⁴ a obchody s hudebninami měly brzy celoevropský rozsah. Renesanční hudební teorie se zabývala skutečnou problematikou, kterou před ní kladl vývoj živé hudby⁶⁵. Nejdůležitějším tématem renesanční teorie byl kontrapunkt. Bylo to systematické utřídění a pojednání veškeré vícehlasé hudby své doby⁶⁶. Toto utřídění provedl nejvýznamnější teoretik 15. století Johannes Tinctoris⁶⁷ ve svém díle, které pojmenoval *Liber de arte contrapuncti*. Tinctoris svým ideálem o libozvučném kontrapunktu ovlivnil tvůrčí úsilí skladatelů vrcholné renesance. Teorie kontrapunktu dosáhla vrcholu v díle Gioseffa Zarlina⁶⁸, který dospěl k pochopení a výkladu úhrnných souvislostí a vazeb veškerých složek tvořících kontrapunktickou větu, kterou popsal ve svém spisu *Istituzioni harmoniche*.

Mimo závažných a pokrokových teoretických prací vznikaly a tiskem vycházely četné příručky, kompendia a učebnice. Byly užívány k soukromému vzdělávání i na školách. Zpočátku byly psány latinsky, později v národních jazycích. Výuka hudby se již neomezovala pouze na zpěv a teorii vokální hudby, ale i se rozvíjela výuka hry na nástroje. Pro samouky byly k dispozici příručky a instrukce, avšak přímou módou té doby byli spíše domácí učitelé, kteří pracovali pro šlechtu i měšťanstvo. Přirozenou příčinou zájmu o instrumentální hudbu se stal rozkvět výroby hudebních nástrojů.

Jednohlasá hudba a zpěv v období renesance vycházel ze starší středověké tradice. Chorál, který byl interpretován v latině, byl stále v katolické církvi závaznou součástí obřadů. Do něj postupně prostupovala menzurální rytmika a novodobé melodické myšlení, které vycházelo z melodiky písní a vícehlasých útvarů. Výše zmíněný Tridentický koncil odstranil z chorálu středověké tropy a sekvence. Melodická podoba chorálu se velmi lišila od tehdejšího hudebního cítění. Na základě toho byly učiněny pokusy o úpravy a zjednodušování chorální melodie. Prvotní reformace v českých zemích přinesla významné oživení jednohlasé hudby. Dále pak v Německu, Anglii a Francii. Stále zde byl používán chorál, který byl překládán do národních jazyků. Důležitý byl rozmach zpěvu obce věřících při bohoslužbách. S tím souvisela i vlna tvorby lidových a duchovních písní. Zásadní proměny reformačních liturgií se tak staly základem pro určité podoby kostelního zpěvu v jednotlivých protestantských církvích. Světský jednohlasý zpěv nebyl v pozadí, jak by se mohlo zdát, ale trval a rozvíjel se dále v lidovém a městském prostředí. Například v Německu byl v 15. až 17. století pěstován tzv. *meistersang*. Byl to zpěv mistrů pěvců, kteří se sdružovali do spolků. V těchto spolcích tvořili a provozovali písně dle specificky stanovených pravidel. Nejznámějším *meistersingerem* byl norimberský švec Hans Sachs⁶⁹.

64 V Benátkách od roku 1501 Ottaviano dei Petrucci, další poté v Paříži, Antverpách či Norimberku.

65 Například systém osmi církevních stupnic již neodpovídal dobové praxi a bylo nutno jej reformovat.

66 Improvizované *supra librum* i komponované *res facta*.

67 Byl to franko-vlámský skladatel a hudební teoretik. Narodil se kolem roku 1435 a zemřel kolem roku 1511.

68 Italský hudební teoretik, který se narodil roku 1517 a umřel roku 1590. Narodil se v Chioggia poblíž Benátek. Byl ve své době nejuznávanějším hudebním teoretikem kontrapunktu. Byl také první teoretikem, který upozornil na důležitost akordu. Do té doby byly trojzvuky chápány jako spojení dvou intervalů. Uvědomil si základní rozdílnost durového a mollového trojzvuku. Otevřel tak cestu k teorii harmonie zvuku. Vytvořil rozsáhlé dílo *Teorie kontrapunktu*.

69 Byl německý *meistersinger*, básník a dramatik. Vyučil se obuvníkem. Narodil se v letech 1494 a zemřel roku 1576. Povolání obuvníka vykonával od svých sedmnácti let. Začal cestovat a na cestách pracovat, takto se živil pět let.

Na začátku 15. století byla již umělá komponovaná polyfonie známa takřka v celé západní Evropě. Pomalu pronikala i do střední a východní Evropy. Ve slohovém spojení se v tomto období proluly a spojily tři zásadní prvky. Prvním byla staletá tradice hlavních zásad francouzského kontrapunktu a osvědčených forem moteta a kantilénové písně. Druhým zase překvapivá harmoničnost anglické vokální hudby. Třetím faktorem se stala výrazná melodičnost italského trecenta. To se při svém vývoji instinktivně orientovalo na opěrné body durové a mollové tóniny. Používání a rozvíjení oněch zmíněných faktorů mělo za následek radikální rozchod se slohem středověké polyfonie. Tím se vytvořily základy pro nový hudební sloh.

V tomto období již můžeme účelně vymezit jednotlivé hudební druhy podle kompozičně-technických pojmů než tomu bylo ve středověku. S výjimkou mše směly být různé druhy provozovány rozdílnými interprety a přijímány ve všech vrstvách. Světské písňové útvary byly v 15. století souhrnně pojmenovány jako chanson. Jejich základem byla francouzská kantilénová píseň. V chansonech převládal i francouzský text a milostné náměty, ze kterých se postupně vytrácely galantní prvky rytířské poezie. V oblibě byly stále tradiční básnicko-hudební formy⁷⁰. Vokálně-instrumentální sazba chansonu byla na počátku renesance důležitým polem slohových proměn. V druhé polovině byly chansony skládány ve složitějším kontrapunktickém zpracování a přecházely k vokálnímu obsazení. Mnohé starší chansony sloužily jako podkladový materiál k dalšímu zpracování v jiných druzích polyfonie, především ve mších.

Zhruba do poloviny 15. století dožíval typ izorytmického moteta, které bylo komponováno k slavnostním příležitostem dvorského či církevního života. Se stále vyvíjejícími se hudebními slohy tento typ moteta zanikl. Místo něho, jako přechodná forma, vzniklo písňové moteto. Tento typ měl jediný latinský text duchovního rázu. Nejčastěji se v těchto písních oslavovala Panna Marie. Avšak ono moteto mělo strukturu a všechny hudební znaky chansonu. Uplatňovala se v kostele, ale více oblíbená byla jako součást vážené společenské hudby u dvora, v kláštorech, v kroužcích hudebníků či neprofesionálů. Moteto v té době vykristalizovalo v rozsáhlou čtyř až šestihlasou kompozici s jedním latinským textem duchovního charakteru. Způsoby interpretace byly rozmanité a převažovala náročná kontrapunktická práce. Dle tematiky textu směla písňová moteta vstupovat, jako nezávazná vsuvka, do liturgické hudby nebo být provozována při slavnostních příležitostech. Pozadu ve vývoji nezůstávala ani mše. Kolem roku 1500 počali skladatelé užívaný *cantus firmus*⁷¹ melodicky parafrázovat ve všech hlasech a mše přecházela k prokomponované sazbě a vokálnímu obsazení.

Poté se rozhodl stát se meistersingerem v Innsbrucku, ale stal se jím až v Mnichově. Usadil se v Norimberku, kde se oženil a zemřel.

70 Ballade, rondeau, virelai či ballata.

71 Pevný předem daný hlas, který je základní melodií v kontrapunktických skladbách. Bývá komponován jako první a výchozí. Pravidla kompozice jsou mimořádně přísná. *Cantem firmem* ve vícehlasých mších jsou často melodie gregoriánského chorálu.

Prvotní vývoj renesanční polyfonie významně zasáhli zejména angličtí skladatelé, především Leonel Power⁷² a John Dunstable⁷³. Prvá generace nizozemských hudebníků, nazývaná burgundská, prosadila hlavní slohové znaky a stěžejní druhy renesanční hudby. Za zakladatelskou osobnost je považován Guillaume Dufay⁷⁴. Neméně důležitým autorem této generace byl i Gilles Binchois⁷⁵.

Skladatelé druhé generace rozvíjeli a rozšiřovali již nový polyfonní styl v celé Evropě. Působili v různých hudebních profesích, Antoine Busnois⁷⁶, Johannes Tinctoris⁷⁷, Johannes Touront⁷⁸. Ovšem nejvýznamnějším skladatelem této generace byl Johannes Ockeghem⁷⁹. Třetí generace Nizozemců opět a především hlouběji zužitkovala podněty italské renesanční kultury. V imitačním kontrapunktu či v kánonu dosáhla třetí generace vrcholu technické svrchovanosti. V tvorbě této generace vládla především výrazová uměřenost, soulad kompozičních prostředků s hudebním obsahem a vyváženost v užitých skladebných postupech. Nevýraznější osobností této syntézy dosavadního vývoje 15. století byl Josquin Desprez⁸⁰. Josquin Desprez nebyl jediným významným skladatelem třetí generace.

Na počátku 16. století byla nizozemská polyfonní tvorba rozšířena a přijímána již ve všech evropských zemích. Tímto se začaly vytvářet předpoklady pro osobité, národnostně či místně určité stylové odlišení, a to jak v druzích liturgické a duchovní hudby, tak zvláště v druzích světské hudby.

72 Rok narození neznám, pouze rok úmrtí 1445. Byl autor četných motet, částí mše a jedné z nejstarších tenorových mší. Tříhlasé Missa Alma redemptoris.

73 Narodil se kolem roku 1380 a zemřel roku 1453. Byl ve službách vévody z Bedfordu. V těch letech zřejmě pobýval ve Francii. Vytvořil přibližně 60 skladeb, vyznačujících se výrazně melodickým a konsonantním stylem. Tvořil mše, moteta, izorytmická a písňová moteta, dvě světské písně.

74 Narodil se v Bruselu 5. srpna 1397, zemřel 27. listopadu 1474 v Cambrai. Od dětských let se věnoval hudbě až do jeho stáří. Jako hudebník se pohyboval ve službách mezi Nizozemskem a Itálií. Všeestranné podněty zužitkoval ve své universální a stylově mnohotvárné tvorbě, která zasahovala do všech druhů soudobé polyfonie. Je autorem 81 chansonů, 13 izorytmických, 2 písňových a zhruba 60 liturgických motet. Dále 28 částečných a 10 úplných cyklických mší.

75 Narodil v letech 1400 a umírá kolem roku 1460. Těžiště jeho tvorby je v 56 chansonech. Většina z jeho hudby je jednoduchá a nese jasné obrysy, někdy i velmi prosté.

76 Znám je pouze rok úmrtí 1492. Ví se, že sloužil ve službách burgundského dvora a na kontě má kolem 63 chansonů.

77 Žil v letech 1435 až 1511. Působil ve Francii, Itálii a později v Uhrách. Byl významným teoretikem a skladatelem.

78 Činný mezi 1450 a 1480. Působil především ve střední Evropě. Snad přímo v Praze.

79 Začínal jako zpěvák v antverpské katedrále kolem roku 1443. Od roku 1452 působil na francouzském dvoře, kde se stal i kapelníkem. Ve velkých formách Ockeghem uplatňoval dlouhé fráze melismatické, rytmicky proměnné melodiky. Ve své vrcholné tvorbě usiloval o vokální sborový zvuk. Rozšířil tónový prostor do hlubokých basových poloh. Dochovalo se 22 chansonů, zhruba 12 motet a 10 mší.

80 Franko-vlámský hudební skladatel, který žil v letech 1450 až 1521. Nejspíše byl žákem Dufaya a Ockeghema. Byl nejslavnějším a nejvýznamnějším evropským skladatelem mezi Dufayem a Palestrinou. Je zpravidla považován za hlavní postavu franko-vlámské školy. Historici jej často považují za prvního mistra vrcholného renesančního polyfonního stylu vokální hudby, který vznikl právě v době jeho života. Za svého života byl ve spojení s francouzským dvorem Ludvíka XII. Stal se posléze duchovním a zemřel jako probošt v Condé. V průběhu 16. století získával pověst největšího skladatel své doby a jeho mistrovská technika a výrazovost byly obdivovány a napodobovány. Josquin psal duchovní i světskou hudbu. Využíval všechny vokální formy té doby, mše, moteta, chansonů či frottole. Usiloval o vytváření myšlenkově závažných a do detailů propracovaných děl, ve kterých by se spojoval racionální konstruktivismus s hlubokou citovou výrazovostí.

Světská hudba se počala rozvíjet rychleji i v zaalpských zemích, kam po roce 1500 z Itálie pronikal renesanční životní styl a s ním spojené formy renesančního výtvarného umění a literatury. 16. století proto představuje odlišnou vývojovou etapu renesanční hudby. Ve 20. letech nastal postupný přelom, kdy odcházeli z tvůrčího života představitelé třetí generace Nizozemců a jimi vytvořený všestranný styl se začal přetvářet. Nejmarkantněji se to projevilo v duchovní a liturgické hudbě. Během 16. století začaly vznikat nové slohové rysy. Na významu postupně začala získávat homofonní faktura, která prorůstala do polymelodického proudu jako kontrastní celek, až nakonec ovládla celé skladby či jejich oddíly.⁸¹

1.4.1. Liturgická a duchovní hudba

V 16. století se změnil postoj k hlavním druhům polyfonie i přesto, že tvorba souvisle navazovala na odlišnosti forem a jejich funkcí a stylových rysů dosažených v předešlém období. Došlo tedy k jejich postupné profilaci.

Komponování cyklických mší svým uměleckým významem v 16. století ustoupilo do pozadí. Prosadil se nový styl zvaný parodické mše, které se staly zároveň i všeobecnými. Tyto mše byly postaveny jako parafráze. Postupně se obměňovaly celé delší úseky jiné polyfonní kompozice, například moteta, chansonu či madrigalu. V této době termín parodia neznamenal ve svém obsahu to co dnes, nýbrž jen zpracování cizího vzoru, modelu, dle něhož pak mše měla pojmenování. Základní myšlenka parodické mše dovoľovala nejen dosti řemeslné komponování užívané chrámové hudby, ale i mnohotvárná a důmyslně propracovaná díla.

Nejpodstatnějším druhem vážné umělecké hudby se stalo moteto, které bylo oblíbené již od sklonku 15. století. Jeho pojetí bylo odrazem hlavního proudu slohového vývoje této etapy. V první polovině v něm vrcholil typ pěti až šestihlasé sazby. Každý textový úsek měl odlišné hudební téma. To bylo následně imitačně umístěno ve všech těchto hlasech a proměnlivě zpracováno v rámci dvacetitaktového oddílu. Ten poté splýnul k novému textu s novým tématem. Moteto mívalo obvykle dva díly. Základní myšlenka proimitovaného moteta vycházela z přísné polymelodie stejnorodých hlasů. Obsazení bylo čistě vokální a homofonie byla omezena na minimum. Až od druhé poloviny 16. století v motetech obrazotvorně svobodněji a stylisticky rozmanitěji se začalo utvářet střídání polymelodie s výstižně přednášenými homofonními oddíly. V tomto druhu moteta pokračoval důležitý rozvoj kompozičních prostředků až k chromatické harmonii a expresivní melodice. Již od 15. století se moteta používala v chrámové bohoslužebné hudbě, ve dvorském či městském hudebním životě. Typicky liturgickou funkci plnily skladby spíše méně náročné, vycházející z *canta firma*, který byl citován v tenoru nebo v soprán. Dále o chorál nebo o žalmové nápěvy a duchovní písně.

81 V této kapitole jsem se inspirovala knihou Jaroslava Smolky a kolektivu, *Dějiny hudby*. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

1.4.2. Světská hudba

V první polovině století se z tvůrčí práce vytrácel všestranný typ chansonu, který se počal používat v 15. století Nizozemci. Ten byl stále vázán na básnicko-hudební formy 14. století a na tradici dvorské písně. Nové písňové formy renesance počítaly s vysokým stupněm rozvoje renesančního básnictví v jednotlivých zemích. Texty těchto písní obsahovaly velmi živé vyprávění, uplatňovaly reálné postavy ze života a realistické líčení s upřímnějším lyrickým tónem. Sazba použitých veršů byla rozmanitější, ale strofická výstavba jednodušší, která se opakovala. Písně byly utvářeny v takovém charakteru, aby zachycovaly národnostní zvláštnosti a společensky- funkční vazby jednotlivých forem. V průběhu 16. století se tyto formy počaly vzájemně ovlivňovat a stěhovat do jiných zemí či prostředí.

Měšťané v Německu už od poloviny 15. století rozvíjely vícehlasé písně mající prostý nápěv v středním hlasu, v tenoru. Krajiní hlasy tak tvořily jednoduchý instrumentální doprovod. Tyto skladby byly povětšinou anonymního charakteru a jejich téma bylo charakteru milostného, ale i humorného a pijáckého. Pod rostoucím vlivem nizozemské polymelodiky se okolo roku 1500 prosazovala vokální sazba a umělejší zpracování.

Nizozemský chanson ovládal hudební tvorbu takřka sto let, ale na konci 15. století nastala obroda italských písňových forem. Ve Florencii za vlády Lorenza de Medici⁸² se konaly pestré a veselé karnevalové slavnosti. Ku příležitosti těchto veselí vznikaly jednoduché strofické čtyřhlasé písně na milostné motivy. Těmto formám se začalo říkat frottole. V takovýchto formách tvořil například Machetto Cara nebo Bartolomeo Tromboncino. Ti se však nemohli měřit s nizozemskými mistry, kteří v době svého působení v Itálii přejali mnohé rysy frottole do svých chansonů.

Rozvoj vícehlasých světských písní v národním jazyku se dotkl i Španělska. Písně se nazývaly villancico a byly provozovány ve dvorském prostředí a zapisovány do sbírek⁸³. Toto villancico bylo zpravidla čtyřhlasé a bylo obdobou italské frottole. Mezi přední známé autory patří Juan del Encina⁸⁴ a Francisco Peñalosa⁸⁵.

Nový typ doposud známého chansonu se zrodil těsně před rokem 1530. Centrem jeho tvorby a následně jeho šíření se stala Paříž. Zde nakladatelství Pierra Attaingnanta vydalo od roku 1528 do poloviny století více než padesát sbírek s téměř dvěma tisíci chansony. Témata byla především milostného, humorného i anekdotického rázu.

82 Narodil se roku 1448 a zemřel roku 1492. Byl italský politik a literát z rodu Medici, od roku 1469 vládce Florencie. Za svůj život se proslavil jako mecenáš umění, pod jehož vládou se Florencie stala centrem renesančního umění. Podporoval kroužek novoplatónských humanistů, z nichž nejznámějším byl Marsilio Ficino.

83 Například sbírka Cancionero musical de Palacio, která nejspíše vznikla na sklonku 15. století.

84 Vlastním jménem Juan de Feroselle. Byl španělský skladatel, básník a dramatik. Byl často označován za zakladatele španělského dramatu. Narodil se roku 1468 v Salamance pokřtěným židům. Po dokončení univerzity v Salamance se stal členem domácnosti Dona Fadriqua de Toledo, vévody z Alby. V roce 1492 předvedl svému patronovi dramatické dílo nazvané Triunfo de la fama, oslovující pád Grandy. V roce 1495 publikoval svůj zpěvník Cancionero, sbírku dramatických a lyrických básní. Kolem roku 1500 se přestěhoval do Říma. Zde sloužil jako hudebník u několika kardinálů a šlechticů. Roku 1518 vstupuje do řeholního řádu a vykonává pouť do Jeruzaléma, kde odsloužil svou první mši. Umírá v Salamance kolem roku 1533.

85 Narodil se v Talavera de la Reina v provincii Toledo. Hudebník v kapele prince Juana, později v papežské kapele v Římě.

Na tvorbě textů pro ony chansons se podíleli přední básníci francouzské renesance⁸⁶. Nové chansons byly nejčastěji čtyřhlasé skladby střídající lyrickou zpěvnou melodiku s parlandovou rytmickou deklamací. Mezi nejoblíbenější chansons své doby patřily především chansons programní a chansons vtipně zobrazující přírodní jevy, kterými byly například ptačí zpěvy, lovecké příběhy, bitvy nebo pouliční křik.

Kolem roku 1530 byla vydána tiskem sbírka, která se jmenovala *Madrigali de diversi musici*. Do hudebního světa tak vstoupila hudební forma, která se stala pilířem vývoje italské hudby vrcholné renesance. Madrigal nejpravděpodobněji vznikl ze snahy skupiny humanistů kolem kardinála P. Bemba o umělecky dokonalou básnickou formu. Ta měla nahradit lehkomyšlnou frottolu. Nestrofické madrigalové texty byly sentimentálně až vášnivě milostné, pastorální nebo meditativní. Staly se soukromou vokální komorní hudbou aristokratických společností a kroužků amatérů. Až na konci 16. století se na provozování madrigalu podíleli profesionální virtuosoové, zpěváci a zpěvačky. Madrigal hudebně vycházel z citlivě výrazného přednesu veršů a usiloval o vyjádření nálady a výrazu básně. V první vývojové fázi převažovala tří až čtyřhlasá skladba. V té nad imitačním zpracováním převažovala homofonie. S vývojem se homofonie měnila na polyfonii. Tyto citově vyjadřující se tendence byly poté vystupňovány na konci 16. století až k manýrismu ve všech složkách hudebního vyjádření vypjatých dramatických momentů. Claudio Monteverdi ve svém díle přechází z madrigalu k novému slohu doprovázené monodie.

V průběhu 16. století se v Itálii objevily ještě další písňové formy. Ve 40. letech to byla neapolská villanella. Významným autorem byl Baldissera Donato se svým *Il primo libro di canzone villanesche alla Napolitana* z roku 1550. V 60. letech to byla canzonetta a slavným představitelem této formy Orazio Vecchi, který má na kontě šest knih canzonett. Kolem roku 1600 přišlo na scénu balletto. Významný skladatel tvořící balletto byl například Giovanni Giacomo Gastoldi⁸⁷. Těmto oblíbeným formám byla společná jednoduchá tří až čtyřhlasá homofonní faktura, výrazná melodická převaha sopránu nad doprovodnými instrumentálními hlasy a přesná taneční rytmika. Díky všem těmto zmiňovaným prvkům si tyto formy získaly nesmírnou oblibu nejen v Itálii, ale také v Anglii a Německu.

86 Například Clément Marot, Pierre Ronsard a jiní.

87 Narodil se v Itálii v Lombardii kolem roku 1550 a umírá 4. ledna 1609. Byl italským hudebním skladatelem působícím na přelomu renesance a baroka. Se svým otcem odchází do Mantovy. Zde se stal zpěvákem v chlapeckém sboru baziliky Santa Barbara a studoval teologii. V roce 1575 byl vysvěcen na kněze a obdržel obročí s povinností vyučovat zpěváky chlapeckého sboru. Stal se také kapelníkem v chrámu svaté Barbory. V této funkci setrval až do své smrti. Mimo skladby pro potřeby chrámu komponoval hudbu podle požadavků prince Vincenza I. Gonzagy.

1.4.3. *Hudba instrumentální*

V období renesance došlo k neobyčejnému rozkvětu instrumentální hudby. Tak jako ve vokální hudbě se i v instrumentální rýsují dvě vývojové etapy. V 15. století byla podstatou instrumentální hudby stále převážně improvizace, kdežto v 16. století začínají dějiny samostatné instrumentální kompozice a pozvolné rozrůznění jejich druhů a forem. Avšak do počátku 17. století nebyla vyhrazena jasná pravidla instrumentálních forem a jejich pojmenování. Bylo zvykem, že se pod jedním názvem skrývaly skladby odlišného utváření a naopak hudební skladby shodného typu byly označovány několika různými názvy. Tvoření shodných forem se také pronikavě lišilo dle toho, zdali se jednalo o skladby pro sólové nástroje, či pro nástrojové soubory.

V 15. století byly taneční skladby improvizovány na základě určitých modelových melodií. Zpravidla při vícehlasé improvizaci probíhala modelová melodie v dlouhých hodnotách ve spodním hlasu. Pomalejší krokový tanec se nazýval basse danse, rychlý skočný tanec pak obvykle saltarello. V 16. století se takto kontrastní tance spojovaly do dvojic, přičemž druhý tanec, často na tři doby, byl dvoudobou variací tance prvního. Tyto dvojice tvořily v Itálii passamezzo a saltarello, ve Francii pavane a galliarde, allemande a courante, v Německu pak Dantz a Nachdantz. Z tohoto základu vznikla v 17. století barokní suite. Od 30. let 16. století vycházely sbírky tanců tiskem. Tance byly koncipovány pro sbory instrumentalistů, ale i pro sólové hudebníky. Formy ansámblové instrumentální hudby vycházely od 15. století z útvarů vokální hudby. Upravovaly se převážně písňové skladby, jako například chansons, později další formy světské hudby renesance, ale také moteta nebo části mší. Na konci 15. století komponovali mnozí přední autoři specifické tři až čtyřhlasé instrumentální skladby nazývané carmina. Tyto skladby vycházely z motet a písní. V polovině 16. století stálo vzorem proimitované moteto novému stylu ricercar. Nejčastěji byly takové skladby doprovázeny souborem viol. Obsazení bylo v principu zcela nezávazné.

Důležité pro vývoj instrumentální hudby byly úpravy a přetváření pařížského chansonu. Nejen ve Francii, ale zejména v Itálii, kde se canzon da sonar stal od poloviny 16. století určitou formou instrumentální hudby. Z chansonu převzal typické rytmické a melodické obraty, inspiroval se též ricarcarem, které vycházelo z motetové stavby, tanečními skladbami a s jejich homofonním stylem. Tento nový styl bylo možno provozovat nástrojovým ansámblem jako komorní hudbu či přizpůsobit pro loutnu nebo varhany. Zásadní proměnu v pojetí canzonu uskutečnil Giovanni Gabrieli⁸⁸ ve svém díle *Sacrae symphoniae*. Využil vícesborovou sazbu, jednotlivé sbory obsazoval skupinami příbuzných nástrojů. Tím usiloval o jejich kontrastní zapojování až do výsledného mohutného pléna.

88 Narodil se roku 1557 v Benátkách. Měl čtyři sourozence. Studoval u svého strýce Andreyho Gabrieliho, který byl skladatelem a varhaníkem v basilice svatého Marka. Později studii u strýce zanechal a odjel do Mnichova, kde se učil u Orlanda di Lasso. Po návratu do Benátek se roku 1584 stal varhaníkem a po smrti svého strýce i skladatelem basiliky svatého Marka. Zpočátku vydával své skladby společně se skladbami svého strýce, ale po vydání své *Sacrae symphoniae* roku 1597 se natolik proslavil, že své skladby mohl vydávat samostatně. Umírá roku 1612 na chorobu, která jej trápila již od roku 1606. Zapsal se do dějin jako představitel Benátské školy na přechodu renesance k baroku.

Díky tomu se stával canzon orchestrálním útvarem s výraznými rysy koncertantního střídání nástrojových skupin. Výsledek Gabrieliho skladeb, interpretovaných v rozlehlých prostorách benátského chrámu svatého Marka, byl velkolepý, vznešený a dynamicky zajímavý. Předznamenal novou slohovou epochu baroka.

Sólová instrumentální hudba používala formy ansámblové hudby, a to tance, ricercar a canzon. Jako u sborové instrumentální hudby nebyly ani zde vyhraněny pravidla a objevovaly se pod různými označeními, které měly v 16. století ještě zhruba totožný význam, například preludium, praeambulum, fantasia nebo toccata. Význam této produkce spočíval v rozlišení a přesnosti sazby a stylu hudby pro jednotlivé nástroje⁸⁹. Postupně tyto formy dostávaly zvláštní rysy a ustálenější výstavbu. V průběhu 16. století se v klavírní hudbě osamostatňovala forma cyklu variací na určitá témata. Nejvýznamnějšími autory sólových skladeb byli zpravidla sami přední instrumentalisté.⁹⁰

1.5. Renesanční hudba v Českých zemích

Orientační mezníky tohoto období jsou roky 1420 až 1620. V těchto letech se na českém území odehrála husitská revoluce a bitva na Bílé Hoře. Tyto obecně historické události měly jistě velký význam pro hudební vývoj na našem území. Za první výraznou krizi feudalismu v Evropě jsou považovány husitské války. V souvislosti s přesuny ve společnosti byla odstraňována nebo oslabena některá tradiční hudební centra středověku. Pravděpodobně byl zasažen hudební život v 15. století odchodem Němců a celkovou izolací české společnosti od evropské kultury. Husitství si vytvářelo vlastní konkrétní estetické ideály. Obyčejně zdůrazňované myšlenky o husitském odporu proti umělému vícehlasu, latině a světské hudbě představovaly pravděpodobně pouze stanoviska některých složek oné revoluce v určitých letech a místech. Husitství podstatně méně zasáhlo Moravu než Čechy. Zásadním přerušením hudebního vývoje nebyl zřejmě ani mezník epochy po Bílé Hoře. Události po bitvě na Bílé Hoře znamenaly radikálnější a mnohostrannější zásah do stavby hudebního života než husitská revoluce. V období husitské revoluce se začal v Evropě formovat nový styl nizozemské polyfonie. Husitství naši hudbu od nového evropského slohu na několik desetiletí izolovalo, kdežto Bílá Hora proces pronikání nového stylu do našich zemí urychlila.

Hudba 15. a 16. století procházela mnoha epochami v podobných rozhodujících obrazech jako hudba středověku. Valná většina umělé vícehlasé kompozice předbělohorské epochy se přestala po roce 1620 rozvíjet v souvislosti s nástupem nového slohu. S tím zřejmě souvisí i nesystematické dochování většiny vícesvazkových souborů hlasových knih s touto hudbou. Do starého repertoáru nadto zasáhla i protireformační cenzura, která české jednohlasé písně a chorální zpěvy vyřazovala nebo opatřovala novými texty.

89 Varhany, loutny a klávesové nástroje klavírního typu, jako byl clavichord, clavicembalo, spinet a virginal.

90 V této kapitole jsem se inspirovala knihou Jaroslava Smolky a kolektivu, *Dějiny hudby*. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

Mnoho typických rysů hudebních dějin 15. a 16. století na území Čech bylo podmíněno odlišnostmi sociálně politického a národnostního vývoje tohoto období, které bylo přímým nebo zprostředkovaným důsledkem husitské revoluce. Největší zásah do některých oblastí hudební kultury, především do života církevní hudby, znamenal počátek epochy husitských válek. V té době docházelo k likvidaci klášterů, ničení varhan a liturgických zpěvníků. Husitské zásahy postihly více Čechy nežli Moravu. Kvůli úbytku obyvatelstva i ekonomického ochuzení země husitskými válkami nastal velký úbytek hudebního děje do konce 15. století. Některé dobově význačné typy institucí a formy muzicírování, které ve vyspělých evropských zemích fungovaly již v 15. století, se nejspíše u nás začaly vytvářet teprve na samém konci epochy. Důrazné jsou v tomto směru rozdíly fungování hudební kultury vyšších vrstev feudální společenské hierarchie, které souvisí se změnami ekonomické i politické situace těchto vrstev. Husitství na našem území přerušilo a dlouhodobě omezilo panovnickou moc. Zásah do mocenských pozic katolické církve způsobil úbytek prostředí, ve kterém se mohla rozvíjet umělá hudební kultura. Ke zpětné stabilizaci hudební kultury došlo až v průběhu 16. století.

Ze všech těchto důvodů byl na území Čech v pohusitské době omezen rozvoj dvorských kapel, které byly hlavním nositelem vývoje evropské umělé polyfonie 15. a 16. století. Hlavním nositelem hudebního dění v této době se stalo městské prostředí, v němž se vytvořil široký rejstřík příležitostí k pravidelnému rozvíjení rozmanitých druhů hudby. Hudební formy epochy 15. a 16. století se od těch evropských příliš nelišily. Hudba se zde provozovala v podobných prostředích a typech institucí.

Husitství, jakožto prvá velká evropská reformace, přišlo s převratnou myšlenkou obecného kněžství. To znamenalo zrušení původně ostré přehrady mezi klerikem a věřícím. Věřící přestával být pouze pasivním článkem v bohoslužebném obřadu. Tento fakt měl velký vliv na hudební produkci a její formování. Husitství, sto let před Lutherem, rozvinulo aktivní pěveckou činnost obce věřících při bohoslužbě. Současně tím dalo podnět k rozvoji dosud jen sporadicky zastoupenému druhu hudby, který se nazýval duchovní píseň obce. Ono hudební pojetí u nás urychlilo proces laicizace v institucionální základně církevní hudby, které se projevilo především formováním chrámových pěveckých sborů z měšťanských amatérů. Reformační idea též pomohla k rozvoji češtiny v bohoslužebném zpěvu, a to nejen v písni obce, ale i v gregoriánském chorálu. To byla na počátku 15. století revoluční novinka pro celý západokřesťanský svět. Aktivní činnost věří obce postupem let pronikla i do katolického prostředí.

Hudební aktivitu let 1420 a 1620 na území dnešních Čech a Moravy lze do určité míry určovat také teritoriálně. V období předbělohorském patřily Čechy a Morava k nejhustěji osídleným státům Evropy. Z tohoto faktu lze usuzovat, že zde byla dosti intenzivní hudební produkce všeho druhu. Přímým hudebním pramenem této skutečnosti jsou velké rukopisné kancionály mnoha českých měst 16. století. Lze přirozeně předpokládat, že větší hudební provoz byl výsadou větších měst, zvláště ve správních a ekonomických centrech země.

Prvotní postavení v tomto směru měla po celou epochu Praha⁹¹. Praha se v této době směla vykazovat nejpestřejším rejstříkem hudebního života. Na Moravě pak úlohu hlavního města kulturního dění neslo Brno, jehož význam začal v 16. století překrývat Olomouc. V 16. století nastal rychlý rozvoj hornických měst. Jedinečná společenská skladba těchto měst naznačuje i některá specifika jejich hudebního života. Prameny naznačují poměrně jednotný typ městské hudební kultury na celém území Čech a Moravy, který se nelišil ani v německém prostředí. Ve městech svoji hudebně aktivní úlohu sehrávaly sbory Jednoty bratrské, sbory městských škol nebo jezuitských kolejí. Bratrské tiskárny v Ivančicích a Kralicích v této době produkovaly ty největší a nejkrásnější kancionálové tisky⁹².

V 15. a 16. století byla hudba do života lidí zapojena mnoha způsoby. Do provozování i poslechu se již v této době směly zapojit prakticky všechny složky obyvatelstva. Intenzita, náplň, organizovanost a frekvence byly rozdíly hudební aktivity v různých institucích tehdejšího života. Oproti etapě středověku bylo hudební prostředí 15. a 16. století více rozlišné a zároveň i stabilizované.⁹³

1.5.1. Hudba liturgická

Prostředí kostelů v 15. a 16. století stále patřilo mezi nejdůležitější a nejvíce vyhraněná hudební centra. Především městské chrámy, kde se udržovaly v poměrně značné a pravidelné frekvenci ustálené formy několika typů hudebních projevů. Více než v jiných evropských zemích se na území Čech provozování vícehlasé hudby soustředilo pouze do kostelního prostředí.

Provozování hudby v kostele, již od středověku, zajišťoval profesionální pěvecký sbor, varhaník, obec věřících a celebrant vykonávající bohoslužebný obřad. Stejně tomu bylo i v 15. a 16. století, avšak vliv husitství v Evropě luterská reformace povahu i vzájemný vztah těchto složek podstatně změnila. Jednou z nejvýraznějších novinek kostelního muzicírování byl rozvoj nového typu kostelních pěveckých sborů, literátská bratrstva. Typickým rysem těchto sdružení byla jejich neodborná povaha. Pěvecké sbory církve vrcholného středověku stavěly sbory z příslušníků kléru, oproti tomu literátské sbory byly složeny z dobrovolníků neduchovního stavu. Literátské sbory za svoje účinkování dostávaly příležitostné i smluvně zajištěné odměny.

91 V rudolfínské epoše to bylo jedno z nejlidnatějších měst střední Evropy. Počet obyvatelstva čítal na šedesát tisíc obyvatel.

92 Soubor duchovních písní určený pro křesťanskou bohoslužbu a soukromou modlitbu. Kancionály se v Evropě objevují ojedinele již od středověku. Jejich velký nárůst přinesla až revoluce v 16. století, kdy masové rozšíření kancionálů umožnil knihtisk. Prvními českými kancionály jsou převážně latinské písňové oddíly v rukopisných kodexech 15. století. Nejstarším českým sborníkem je Jistebnický kancionál, který vznikl zhruba roku 1430. Na něj navazují zpěvníky literátských bratrstev, především královéhradecký Kodex Franus z roku 1505, Chrudimský graduál z roku 1530 nebo Benešovský kancionál.

93 V této kapitole jsem se inspirovala knihou *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. ČERNÝ, Jaromír aj. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2., doplň. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s. ISBN 80-7058-163-8.

Další složkou zajišťující hudbu v kostele byl školní sbor. Ten byl složen z žáků partikulárních škol⁹⁴. Z těchto sborů byli vybíráni chlapečtí diskantisté ke zpěvu horních hlasů. Chlapecké žákovské sbory zastupovali literáty o všedních dnech zpěvem jednohlasého chorálu i jednodušších vícehlasů. Nahrazovali dokonce v plném rozsahu činnosti dobrovolných pěveckých sdružení z řad měšťanstva.

Významnou složkou, která se podílela na hudebním dění v kostele byla obec věřících⁹⁵. Ve středověku zpěvy obce věřících při bohoslužbě představovaly vedlejší a spíše neoficiální složku hudby zaznívající během liturgického obřadu. Tato složka zpěváků amatérů se začala soustavně a v širokém měřítku uplatňovat až v reformačních církvích. Zapojení věřících bylo podníceno iniciativou husitství již o plné století dříve než v luterské reformaci⁹⁶. Zpěvy obce byly v zásadě jednohlasé a bez nástrojového obsazení. Hudební zpestření představovaly především různé formy střídavého zpěvu, například dva vzájemně si odpovídající části sboru nebo sbor a sólisté. Takto interpretovaná hudební praxe byla zřejmě více rozšířena ve zpěvu Jednoty bratrské, kde byla v oblibě například kombinace dvou různých písních, které se střídaly po strofách mezi dvěma částmi obce věřících.

Instrumentální složku chrámové hudby v kostele zajišťovaly nejčastěji varhany. Do rozvoje varhanní hry v Čechách zasáhla husitská revoluce negativním způsobem. Husitství se stavělo proti nástrojové hudbě v bohoslužbě. Tím dalo podnět pro přímou likvidaci varhan v řadě kostelů. Velmi brzy po husitském běsnění začínají katolické kostely, kláštery i chrámy s výrobou nových hudebních nástrojů i varhan. Varhaníci působící v kostele byli stále osobami duchovního stavu ve službách církve. Postupně se častěji uplatňovali smluvně vázaní neodborníci nejen k církvi, ale i k městu. Pro některé bylo varhanictví obživou a hlavním povoláním. Mezi varhaníky patřili i muzikanti, kteří se přednostně věnovali světské zábavné hudbě ve službách města. Varhany nebyly jediným hudebním nástrojem, který se na kůru během bohoslužby objevoval. Byly zde i různé dechové a smyčcové nástroje, jež byly někdy v trvalém majetku literátského bratrstva. Nástroje používaly se jako doprovod k realizaci vokálního vícehlasu a pouze výjimečně se jednalo o samostatnou nástrojovou produkci. Samostatnou instrumentální složku v kostelním muzicírování představovaly skupiny hudebníků, kteří byli ve službách města nebo zámku.

V 15. a 16. století se v kostelech během bohoslužby mohl střídat v nejrůznějších kombinacích sbor s obcí věřících, jednohlas s vícehlasem, zpěv s nástroji, a to v rámci jedné skladby. Především během slavnostních bohoslužeb byly prováděny písně a chorální zpěvy v pestrém střídání úseků interpretovaných literátským sborem, obcí věřících, chlapeckým sborem a nástroji. Odlisný charakter si po celou epochu podržela bohoslužba Jednoty bratrské.

94 Byly to latinské školy, ve kterých se žáci připravovali na univerzitní studium, zejména pro duchovní povolání. Největší důraz byl kladen na latinu, která se dlouho pokládala za jediný jazyk pro vyšší vzdělanost. Latinské školy vznikaly nejprve při klášterech a biskupských kostelech, od 14. století i ve městech. Studium na těchto školách bylo bezplatné a v zásadě přístupné i prostému lidu. V Čechách byly v 16. století latinské školy vesměs podřízeny doзору Pražské univerzity, která také vzdělávala jejich učitele. Z těchto škol se postupem let vyvinula dnešní gymnázia.

95 Sociálně různorodé publikum shromážděné k obřadu a zpívající sborově duchovní písně v národním jazyce.

96 Luteránské církve jsou protestanským křesťanským vyznáním, které vychází z odkazu Martina Luthera a protestanské reformace. Vyznavači luteránské církve bývají označováni jako evangelíci.

Ta provozovala formalizovaný repertoár české duchovní písně a zčeštěného chorálu. Jednodušší provoz liturgické hudby byl i v řádových kostelích, který se leckdy omezoval programově na chorální zpěv. Snad až půl století po bitvě na Bílé Hoře lze sledovat uplatňování náročnějšího vícehlasu a bohatší instrumentální hudby i v řádových bohoslužbách. Hudební produkce řádů se neomezovala jen na kostel, ale lze hudební aktivitu sledovat i v řeholních domech jako centra pěstování hudby. Řeholní domy v té době byly například kláštery, koleje a jiné. Na území Čech se v konventech začal rýsovat bohatší hudební život až na konci 16. století.

Nejvíce obsaženým dochovaným hudebním okruhem u nás zůstává v 15. a 16. století jednohlasý liturgický chorál. Naprostá většina těchto zpěvů se v tomto období mnohonásobně opakuje. Zpěvní repertoár byl převzat z předchozí epochy. Z oblastí bohoslužebné hudby je chorál nejtěsněji svázán s minulostí. Jelikož je to tvorba důsledně anonymní nelze odlišit do jaké míry se v repertoáru pohusitské doby skrývá i soudobý zahraniční import. Lze předpokládat rozšiřování repertoáru v oblasti mešního ordinaria⁹⁷. Z menších zpěvů propriových se mohla tvorba soustředit především na Aleluja.

Nejvýraznější skupinu v kompozicích mešních zpěvů tvoří v pramenech 15. a 16. století Creda. Skupina je tvořena zhruba patnácti nápěvy, které se od ostatních chorálních zpěvů odlišují volně menzurálním rytmem. V literátských kancionálech se objevují až do Bílé hory. Tato Creda jsou zajímavá svojí formou. Formu tvoří dlouhý prozaický text, který je prokomponován, častěji opatřen kratší písňovou melodií. Melodie se neustále opakuje. Tím se vytváří kontrast mezi otevřenou formou textu a uzavřenou melodií, která je na něj aplikována. Nepochybně mezi český výtvar patří vánoční Creda, která skládají melodií k vyznání víry z celé skupiny populárních písňových nápěvů.

Po husitských válkách se do neobyčejné šíře rozrostly různé druhy úprav tradičního chorálního repertoáru. Jednalo se o zpracování předlohy technikou kontrafaktury⁹⁸ a tropování⁹⁹. Tyto úpravy byly odrazem hlubokých proměn v konfesijním vývoji našich zemí v husitském a pohusitském období. Kontrafakturování patřilo k běžným způsobům chorální tvorby té doby. Liturgicky nejzajímavější zvláštností českých zemí je mešní a hodinkové officium ke svátku M. Jana Husa. Tento svátek byl slaven od konce 15. století v kališnické církvi. Zřetelnou proměnou chorálu v 15. a 16. století byl jeho překlad do národního jazyka. Jediným obsáhlým souborem českého chorálního zpěvu z 15. století, který se dochoval, je Jistebnický kancionál¹⁰⁰.

97 Zpěvy Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus.

98 Nové otextování.

99 Vkládání textových nebo hudebně textových vsuvek.

100 Na jeho překladu se podílel, v míře zatím přesně nezjištěné, husitský kněz Jan Čapek. Tvůrce veškerých českých chorálních verzí lze hledat především v prostředí literátských bratrstev. Jmen je však známo nejvíce z řad Jednoty bratrské. Překládání chorálu do národního jazyka dosáhlo u nás v období pohusitském mimořádného rozsahu. Během počesťování docházelo i k hlubším zásahům do hudební složky nápěvu než v ostatní reformační Evropě. Rozsah a důslednost textového tropování, kterým se chorální melodie stávala jen materiálem k sylabickému nápěvu zcela odlišné povahy, je evropským specifíkem českého chorálního zpěvu 16. století.

Nejvíce prostoru během bohoslužby zaujímal jednohlasý liturgický chorál a píseň obce. Umělejší vícehlasý bohoslužebný zpěv byl zpravidla záležitostí slavnostních obřadů o nedělích a svátcích. Byl závislý na existenci kvalifikovaného pěveckého sboru, který nebyl na všech kůrech k dispozici. Vývoj kostelního vícehlasu byl u nás souvislým procesem pokračujícím z předchozí epochy. K nejdůležitějším druhům 15. a 16. století patří po celou dobu moteto, vícehlasá píseň, mešní ordinarium a proprium.

1.5.2. Hudba světského prostředí

Intenzivní pěstování hudby v ustálených formách se vedle kostelů provozovalo na dvorech feudální aristokracie, například na hradech, zámcích, palácích panovníka, šlechty i vysoké církevní hierarchie. Po konci husitské epochy se u nás dvorská hudební kultura rozvíjela v podobných formách jako ve zbytku Evropských zemích 15. a 16. století. Typickým jevem české situace byl odlišný rozsah tohoto dění. Dvorské kapely se, jako nositelé intenzivní a pravidelné interpretace hudby ve dvorském prostředí na území Čech, objevily až opožděně a v nesrovnatelně menším počtu než například v Německu. To vše kvůli husitským válkám. Nelze ale vyloučit, že příležitostná hudební produkce na šlechtických sídlech přetrvávala po celé 15. a 16. století. Na tento fakt poukazují zprávy o angažování jednotlivých hudebníků trubačů, pištců, zpěváků či loutnistů, také taneční sály s hudebními kruchtami¹⁰¹ na hradech a zámcích pohusitské éry. Dochované záznamy služebných úvazků rožmberských a frýdlantských hudebníků naznačují poměrně jednotný model činnosti těchto hudebních uskupení. Jejich nejčastějším působištěm byl ohoz zámecké věže, kde kromě signálů a příležitostných slavnostních fanfár prováděli dvakrát denně dobový repertoár vícehlasé hudby v realizaci dechových nástrojů. Oproti tomuto faktu nejsou písemné zmínky o účinkování těchto umělců v zámeckém prostředí. S porovnáním se zahraničními dvorskými kapelami byly ty české málo početné a instrumentálně malé.

Pražský hudební život byl též v první polovině pohusitské epochy podstatně omezen. Od konce husitských válek čeští panovníci sídlili na Starém Městě pražském společně s vládci Jagellonského rodu, kteří se od roku 1484 vrátili na Pražský hrad. Hudební produkce na Pražském hradě proto byla po celou první polovinu tohoto období nejvýš jen příležitostná a bez stálého místního hudebního souboru. Jagellovci měli v té době svoji kapelu v Uhrách, zatímco v Praze za jejich panování se objevovali pouze trubači. Pravidelnější a bohatší hudební život na Pražský hrad přinesl až nástup Habsburků. Za vlády Ferdinanda I. byla ve Vídni znovuobnovena habsburská dvorní kapela, která společně s císařem navštěvovala často i Pražský hrad. Avšak nejvýznamnější hudební kapitolou na pražském panovnickém dvoře byla léta 1583 až 1612, kdy habsburská vídeňská kapela společně s císařem Rudolfem II. trvale přesídlila na Pražský hrad.

¹⁰¹ Je vyvýšená, zpravidla zděná či dřevěná konstrukce v zadní části lodi kostela. Toto místo je zpravidla určené pro varhany, pěvecký sbor a hudebníky. Téměř vždy je umístěna proti hlavnímu oltáři. Někdy jsou kruchtly i ve dvou patrech nad sebou. U chrámů s centrální dispozicí je kruchta řešena ve formě ochozu a tím zaujímá prostor celého obvodu lodi.

S Rudolfskou kapelou se k nám dostal jeden z nejvýznamnějších a největších dvorských hudebních souborů tehdejší Evropy. Svým složením ani hudební produkcí se kapela nelišila od těch zahraničních. Pražský hrad byl za rudolfské éry centrem intenzivního a značně rozdílného hudebního provozu. Velká část činnosti dvorní kapely byla spjata s kostelním prostředím. Po roce 1556 byly pro katedrálu sv. Víta vyrobeny na svou dobu technicky jedinečné varhany. Tento fakt naznačuje významný podíl varhanní hry v tomto prostředí. Další, snad jen postupně rozvíjenou složkou hudby císařského dvora, byly hudební produkce při dvorských zábavách a hostinách v hradním prostředí. Zde se uplatňovaly komornější sestavy hudebníků s pestrým střídáním zpěvu s instrumentálními nástroji.

Školy, podobně jako kostely, patřily k nejpočetnějším centřům pravidelného pěstování hudby. Interpretace hudby na školách měla jednodušší formy než v dosud zmíněných institucích. Učitelé s žáky se mnohostranně zapojovali do hudebního života i mimo školní prostředí. Snad nejvýznamnější podíl na hudebním životě měly střední školy¹⁰², ve kterých bylo vyučování hudby nejdůležitější složkou. Novým směrem této epochy byl zvýšený důraz na hudební praxi¹⁰³.

Nežli hudební dění v prostorách školy byla atraktivnější mimoškolní aktivita žáků a učitelů v hudebním životě města. Širší uplatnění měl zpravidla kantor hudby, který býval často i vedoucím literátského kůru. Někdy též zastával úlohu varhaníka a objevoval se jako organizátor hudebních akcí i v jiných institucích. Žákovské sbory působily jako pravidelná složka městského hudebního provozu při nejrůznějších příležitostech¹⁰⁴.

Mezi stabilní složky městského hudebního života patřily instituce trubačů, které působily v městských branách nebo na radniční věži. Už od středověku patřili k vzorovým městským profesím jeden či dva trubači jako hlídači. Jejich nástroj sloužil spíše jen k signálním účelům. Teprve až od 16. století byl na území Čech trubač najímán častěji než ve století patnáctém.

Společně s uvedenými typy pravidelnější hudební aktivity vznikalo v 15. a 16. století neprofesionální pěstování hudby pro vlastní zábavu. Charakteristickým rysem tohoto typu muzicírování bylo rovnoprávné uplatnění žen¹⁰⁵. K jiným typickým druhům domácího muzicírování 16. století patřilo provozování duchovní hudby v domácím soukromí. Dále velmi zajímavým novým prvkem v neprofesionálním provozování hudby 16. století se stalo zakládání soukromých spolků k pravidelné interpretaci a rozvíjení vokální či instrumentální hudby.

102 Zvané též jako latinské nebo partikulární. Na vyšším stupni někdy také akademie a gymnázia.

103 Hudbou se však musí chápat především zpěv. Výuka nástrojové hry byla soukromou mimoškolní záležitostí. Hlavním cílem vyučování hudbě byla příprava zpěvního repertoáru pro kostel. To znamenalo nacvičit duchovní písně, chorál a vícehlasé skladby. Není vyloučeno, že se nacvičoval i světský repertoár pro mimoškolní produkce žáků. K praktické výuce byly vždy připojeny základy hudební teorie. Dochované prameny naznačují, že hudební náplň v 16. století se na různých typech středních škol od sebe příliš nelišila a odpovídala dobovému středoevropskému učení.

104 Mimo kostel byly žákovské sbory zaměstnávány jako hudební doprovod ke svatbám, k poutím, ke slavnostním průvodům nebo k pohřbům. Neoficiálně žáci a studenti muzicírovali v hospodách k tanci.

105 Záznamy v literatuře mluví o aktivitách v aristokratickém prostředí. Tyto aktivity se objevovaly už od poděbradské doby, popularita domácí hry na loutnu, klavichord se šířila hlavně v rudolfské epoše společně s pronikáním renesančního životního stylu.

Tato sdružení měla i svá jména¹⁰⁶. Sdružení vznikala v prostředí humanistické inteligence a hudba zde bývala spíše jen doplňkem schůzek určených k filozofické diskuzi nebo společné hostině. Společně se světskou písňovou tvorbou se v tomto období vytvářela i improvizovaná nástrojová hudba. Instrumentální hra byla vždy součástí zpěvu, teprve až v průběhu 15. a 16. století se začala část nástrojové improvizace postupně měnit na pevnou kompozici. Bohužel o existenci této improvizované instrumentální tvorby máme pouze nepřímá svědectví z dochovaných obrazových dokumentů a z archivních zpráv o existenci a činnosti muzikářů¹⁰⁷, o městských a dvorských trubačích a z části o neprofesionální hře na hudební nástroj. Jednalo se zvláště o taneční hudbu interpretovanou nejen na venkovském prostředí, ale i na městské ulici, v hospodě nebo při taneční zábavě v radničním sále. S tímto druhem nástrojové hry je spjatá i ansámblová nástrojová kompozice. Ta začala vznikat v průběhu 15. a 16. století notačním upevněním některých oblastí nástrojové improvizace nebo instrumentálního přepisu vícehlasých vokálních skladeb. Nástrojová hra tvořila v 15. a 16. století velmi širokou oblast muzicírování. Hudební nástroje byly nedílnou součástí vokální hudby všeho druhu. V tomto ohledu nebylo rozdílu mezi frekvencí instrumentální hry v Evropě a v Čechách.

Jedním z tradičních vyučovacích předmětů na středních i vysokých školách 15. a 16. století byla hudební teorie. Náplň této teorie s největší pravděpodobností vycházela z běžných zvyklostí středoevropské a německé jazykové oblasti. Tradice středověké hudební teorie dožívala v tomto období hlavně na pražské univerzitě. Ve srovnání se středověkým hudebním smýšlením byl novým rysem renesanční doby důraz na hudební praxi, který vedl k vytvoření učebnic základní hudební nauky¹⁰⁸. Nejpoužívanější učebnice vznikly v humanistickém Německu v první polovině 16. století. Šířily se pak společně s tamními vlivy humanistického školství i na území Čech.

Přestože byla výuka hudební teorie směřována na mezinárodně užívané zahraniční učebnice, objevilo se v průběhu pohusitské doby i několik hudebně teoretických spisů Českých autorů. Však tyto jednotlivosti nevytvářejí nějakou souvislejší tradici domácího myšlení, které jsou z větší části sestavené ze zahraničních pramenů. Hudba byla převážně zapojována do různých služebných funkcí, kterými byly liturgické obřady, slavnostní průvody, hostiny, tence či divadlo. Pěstování hudby účelně jen samo o sobě se objevovalo pouze v některých zvláštních situacích. Hudební použitelnost v různých situacích byla v té době více ceněna než její kvalita¹⁰⁹. Více nežli kde jinde se na území Čech skladatelé soustředili na ideologicky služebnou produkci, na církevní hudbu. Mimořádný rozvoj zpěvu v českém jazyce nastal v husitské době a především v 16. století. Tato doba ještě neusilovala o specifické národní rysy hudební řeči. Domácí zvláštnost spíše tvoří celková skladba repertoáru, celková struktura institucionální základny a souhrn způsobů zapojení hudby do života české společnosti 15. a 16. století.¹¹⁰

106 Akademie, collegium musicum, convivium musicum a jiné.

107 Profesionální muzikanti nižšího společenského postavení.

108 Ty byly obvykle nazývány latinsky Musica. S velkou pravděpodobností se na našich středních školách užívalo příruček od A. Omitoparcha (1517), N. Listenia (1533), J. Spangenberg (1536), A. P. Coclica (1552), H. Fincka (1556). V univerzitní výuce tyto knihy tvořily nanejvýš neoficiální doplněk tradičních pomůcek.

109 Krása hudby nebo její přílišná strukturální složitost byla v některých případech velmi nežádoucím jevem.

110 ČERNÝ, Jaromír aj. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2., dopln. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s. ISBN 80-7058-163-8.

2. Interpretace hudby středověku a renesance dnes

Od 2. poloviny 19. století dochází k rozvoji a rozvětvení hudebních představ. Především se jedná o zásluhu nově vznikající moderní univerzitní disciplíny muzikologie. Dochází tak k obohacování znalostí o hudebním životě v minulosti. Také jsou objevovány zapomenuté skladatelské osobnosti na základě vědeckého bádání v archivech a jiných pramenech. Jsou sestavovány soubory děl skladatelů, dochází k dokumentaci hudebnin, což je jeden z nejobtížnějších úkolů muzikologie. Zvláštností je především častá anonymita skladeb, chybějící údaje o dataci, původu a jednotnosti druhových označení. Dále také existují úpravy jednoho a téhož díla, což práci nadále znesnadňuje. Tyto nesnáze se překonávají pomocí tematických katalogů s hudebními incipity. S postupným poznáváním staré hudby docházelo ke zvyšování zájmu o dobové provozovací praktiky, které vědcům odhalovaly fakta, že interpretace staré hudby s využitím moderního nástrojového vybavení a s uplatňováním moderní hráčské techniky deformuje její zvukový obraz. Zároveň budily pocit naděje, že znějící podoba skladeb starších období je při studiu dobových provozovacích návodů do značné míry rekonstruovatelná. Například k jednohlasým písním francouzských trubérů byly přiřazovány klavírní doprovody ve stylu soudobých salónních písní či operních áriích.

Hudební produkce evropského a české středověku a renesance od 60. let 20. století nabývá na popularitě jak u nás tak v Evropě. Průkopnickou práci v oblasti staré hudby u nás představili svým úsilím dirigent Milan Munclinger, cembalistka Zuzana Růžičková, zakladatel Pražských madrigalistů Miroslav Venhoda či zakladatel Rožmberské kapely František Pok. Stará hudba začala brzy vzkvétat a začaly se objevovat kurzy Společnosti staré hudby, které se konaly v Kroměříži a ve Valticích. Mimo náš stát také probíhaly pravidelné festivaly a interpretační kurzy. Od začátku 20. století značně projevuje své snahy a úsilí hudební skladatel a stavitel hudebních nástrojů Arnold Dolmetche, který pořádal hudební festivaly v Haslemere v Anglii. Mezi velké projekty, realizované v 70. a 80. letech, patřilo zveřejnění kompletní korespondence A. Dvořáka, kompletace L. Janáčkovy díla a uspořádání katalogů řady významných českých a moravských historických hudebních sbírek.

Po pádu komunismu v roce 1989 a zřízení samostatné České republiky nastalo uvolnění hudebního života jako takového i trhu s hudebními informacemi. Počaly se objevovat četné nahrávací společnosti a vydavatelství. Pád komunismu taktéž znamenal pro řadu českých umělců návrat z ciziny do rodné vlasti, například pro Karla Husa, klavíristu Rudolfa Firkušného nebo dirigenty Zdeňka Mácala a Rafaela Kubelíka.

Postupné rozšiřování časové i geografické hranice hnutí pro starou hudbu se odráží celosvětově i v nárůstu počtu odborných periodik. Mezi nejvýznamnější patří Early Music (Velká Británie), Historical Performance (USA), Concerto (Německo) nebo Consort (Japonsko). Hudební vydavatelství také držela krok s rostoucí poptávkou na poli staré hudby. Otevírají se možnosti přístupu vědcům, studentům i umělcům pro studium urtextů od středověku po 20. století.

Oživení tradice interpretace staré hudby má dalekosáhlý dopad nejen na koncertní činnost, ale i na výuku hudby jako takovou. Mnoho uměleckých škol v Evropě i v Americe nabízí kurzy provozovací praxe staré hudby společně s hrou na staré hudební nástroje. Tento vývoj zvýšil ustálenou úroveň výkonu, a tím zapříčinil, že se tradičně vyškolení hudebníci začali zajímat i historickou interpretací, tím si byli více vědomi historických otázek. S tím ale přišla vlna odporu proti některým extrémním názorům na interpretaci staré hudby a stále se rozšiřujícím druhům výkladu o tom, co je a není více či méně autentické. V tomto ohledu pak dochází k dalšímu vývoji, kdy se pole staré hudby více a více specializuje a profesionalizuje, a to v přístupu k výkonu, organizaci či marketingu.

Vývojem interpretace staré hudby se v dnešní době zabývá značné množství hudebních vědců, organologů a paleografů, a tak průnik směrem k autenticitě interpretace dosahuje čím dál jasnějších obrysů. Znatelným úspěchem je, že se stará hudba stala již nedílnou součástí hlavního proudu hudebního života nejen v zahraničí, ale i u nás.

V současné době se často objevuje zbytečný konzervativismus a anachronismus opírající se o interpretační trendy začátku 20. století. Právě tyto přežitky kladou překážky a brzdí v rozvoji svobodného hudebního myšlení. Často zjednodušuje a osamostatňuje význam historických hudebních děl a postavení jejich tvůrců. Dnešní specializovaní hráči se uplatňují především ve specializovaných souborech. Kvalitní umělci koncertují také jako sólisté nebo členové komorních uskupení. Ve vyspělých kulturních komunitách se dnes často vyžaduje interpretace staré hudby na dobových nástrojích nebo jejich kopiích. To můžeme nazvat jakousi hygienou našeho estetického hudebně-historického vědomí. Kombinace starých a moderních hudebních nástrojů je neustále konfrontována špičkovými hudebními produkcemi, proto nelze s určitostí stanovit, zdali lze plnohodnotně kombinovat hru na dobový nástroj a na moderní hudební nástroje. Odborníci se domnívají, že střídání nástrojů a hudebních stylů je velmi zdravé a obohacující. Taktéž se domnívají, že oblast staré hudby si zaslouží stejnou profesionální pozornost jako všechny oblasti hudební kultury.¹¹¹

2.1. Pražští madrigalisté a Damiano Binetti

Soubor vznikl v roce 1956 a znamenal začátek moderní profesionální interpretace staré hudby v Čechách. Zakladatel souboru profesor Miroslav Venhoda vytvořil tradici komorního tělesa, které dramaturgicky objektivně a historicky zasvěceně odkrývá a zpřístupňuje hudební odkaz minulosti. Během svého působení Pražští madrigalisté nahráli řadu LP i CD desek. Základní repertoár tohoto souboru tvoří duchovní i světská tvorba 15. až 17. století. Členové souboru usilují o stylovou čistotu, podloženou studiem dobových informačních zdrojů a užívají autentické hudební nástroje či jejich kopie. Pozornost je věnována i skladbám známých i méně známých českých autorů. Vysoká profesionalita, netradiční obsazení, ambice pěvců i instrumentalistů, ale i ansámblové a stylové cítění umožňují široké dramaturgické možnosti.

111 HRŮZOVÁ, Mgr. Veronika. *Teoretické reflexe hudební výchovy: Vznik a vývoj podnětů k autentické interpretaci staré hudby* [pdf]. č. 1. 2013, 7 s. [cit. 13.4.2015]. Dostupné z: http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke_reflexe_hv_9_1/hruzova.pdf

Během své dlouholeté činnosti Pražští madrigalisté koncertovali ve většině evropských zemí, USA i Kanadě. Získali mnoho mezinárodních ocenění (Grand prix des discophiles belgique, Grand prix du disque Academie Charles Cross, Zlatá deska Supraphonu). Pravidelně jsou k vidění a slyšení na mezinárodních hudebních festivalech, například na Pražském Jaru, Schwetzingen Festspiele, Internationale Musikfestwochen Luzern, Festival de Wallonie a jiné.

Damiano Binetti se narodil v Itálii, kde studoval zpěv na konzervatoři Niccola Picinni v Bari pod vedením slavné italské sopranistky Anny Marie Balboni. Nedlouho po jeho ukončení studia na konzervatoři zahájil studia dirigování na pražské AMU. V Praze se také zúčastnil mistrovských kurzů, zaměřených na díla J. S. Bacha, kde se vzdělával u Helmutha Rillinga. Účastnil se takových festivalů, jakými jsou Pražské jaro, Landshut Music Sommer, Settembre Musica, Festival C. Monteverdiho v Cremoně, Music Festival v čínském Nanningu a jiné. Natočil velké množství CD nosičů, jejichž repertoár sahá od renesance k baroku, od symfonií k operní tvorbě. Jeho umění si mohli vychutnat posluchači Českého rozhlasu, Radia Bremen v Německu, Bavorského rozhlasu v Mnichově, Radia France International, Belgium National Radio. A mimo jiné se objevil i na obrazovkách české televize.¹¹²

2.2. *Dyškanti*

Soubor vznikl na podzim roku 1982 za účasti Martina Horyny, studentů hudební výchovy na českobudějovické Pedagogické fakultě a čerstvých absolventů konzervatoře. Ve svých počátcích v 80. letech soubor připravil monotematických náročných programů, se kterými se pravidelně představoval v Praze na koncertech v rámci Studia staré hudby. Jednalo se například o pořady Hudba v Českém Krumlově v 16. století nebo Česká řeč v hudbě renesance a baroka.

Soubor si brzy po svém založení vytvořil vlastní pojetí interpretace polyfonie, které je zdokumentované na nahrávkách z let devadesátých. Teprve až v 90. letech se do Čech začaly dostávat fascinující nahrávky staré hudby, které díky poučenosti svých interpretů zprostředkovávaly její autentickou zvukovou podobu. Pro mnoho domácích souborů to byla první inspirace k hledání odpovídající interpretace cestou nápodoby, pro Dyškanty jen potvrzení správnosti nastoupené cesty, kterou se dařilo realizovat i v tehdejších omezených podmínkách.

První polovina 90. let byla pro soubor ve znamení intenzivní koncertní činnosti a zahraničních zájezdů. V roce 1995 se Dyškantům podařilo realizovat dodnes vysílaný televizní pořad Hudba pětileté růže a pořad věnovaný hudební tvorbě Michaela Mayera, alchymisty a osobního lékaře císaře Rudolfa II. Bohužel v těch letech započalo opadání porevolučního nadšení a projevila se jistá únava a nutnost řešit osobní záležitosti. Díky tomuto faktu se soubor na několik let odmlčel. Až po necelých pěti letech Dyškanté začali opět vystupovat a v současnosti jsou mezi členy souboru jak ti, kteří pamatují jeho začátky, tak zpěváci a instrumentalisté o generaci mladší. Podobně jako před lety jsou to nejčastěji studenti, kteří se připravují na dráhu učitelů hudby, učitelů jazyků nebo profesionálních hudebníků.

112 MADRIGALISTÉ, Pražští. Pražští madrigalisté. MADRIGALISTÉ, Pražští. *Pražští madrigalist : Damiano Binetti* [online]. Wix site, 2014 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.praguemadrigalists.com/>

V dnešní době se soubor zaměřuje především na duchovní hudbu české renesance, nebrání se ani hudbě středověku a baroka a v posledních letech také hudbě světské a instrumentální. Repertoár souboru těží především z výzkumné činnosti svého vedoucího Martina Horyny, hudebního historika, editora památek staré české hudby a hudební teorie a pedagoga na Jihočeské univerzitě. Velká část repertoáru pochází z jeho práce s prameny české hudby 14. - 17. století a soubor má to štěstí, že tyto zapomenuté hodnoty uvádí v novodobých premiérách. Za dobu svého fungování soubor provedl více než 300 různých skladeb, od prostých písní až po technicky náročná moteta a rozsáhlé mešní cykly.¹¹³

2.3. Collegium Marianum

Pražský soubor byl založen roku 1997 a věnuje se provádění hudby 17. a 18. století se zaměřením na české a ve střední Evropě působící autory. Jako jeden z mála takto zaměřených souborů v České republice má na repertoáru nejenom koncertní díla, ale pravidelně se také věnuje scénickým projektům.

Soubor působí pod uměleckým vedením flétnistky Jany Semerádové, která zároveň hostuje jako sólistka u významných evropských orchestrů. Studium barokní gestiky, deklamace a tance Jany Semerádové umožnily rozšířit umělecký profil souboru od čistě hudebního zaměření k propojení s barokním tancem a divadlem a jsou tedy předpokladem nevšedních dramaturgií souboru s řadou novodobých premiér děl hudební historie. Soubor také úzce spolupracuje s předními evropskými dirigenty, sólisty, režiséry nebo choreografy. Další významná spolupráce souboru je též s loutkovým divadelním Buchty a loutky, se kterým Collegium Marianum předvádí originální projekty (loutková opera Calisto).

Soubor Collegium Marianum se těší uznání zahraniční i české odborné kritiky a pravidelně natáčí pro Českou televizi, Český rozhlas a zahraniční rozhlasové stanice. Soubor pravidelně vystupuje na festivalech a prestižních pódii, jako je například Tage Alter Musik Regensburg, Potsdam Festspiele, Mitte Europa, Festival de Sablé, Bolzano Festival, Palau Música Barcelona, Pražské jaro, Svatováclavský hudební festival.

V roce 2008 soubor zahájil úspěšnou spolupráci s hudebním vydavatelstvím Supraphon, které v rámci řady Hudba Praha 18. století vydalo již šest jeho nahrávek. V lednu 2010 Collegium Marianum obdrželo ocenění za zásluhy o kvalitu a šíření české hudby udělovaného českou sekcí Mezinárodní hudební rady UNESCO.¹¹⁴

2.4. Liturgická hudba

Jak bylo zmíněno v předešlých kapitolách mé práce, už od počátku křesťanství vznikaly v naší zemi specifické bohoslužebné zpěvy. Tyto zpěvy byly spojené s konkrétními událostmi či situacemi, kterými církve a společnost procházeli. Nejdůležitějšími dokumenty 20. století, které se týkají duchovní hudby a jejího využití v křesťanské liturgii, jsou Motu proprio papeže

113 . Dyškanti. *Dyškanti* [online]. 2008, 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.dyškanti.com/index.php>

114 MARIANUM, Collegium. Collegium Marianum: O souboru. MARIANUM, Collegium. *Collegium Marianum* [online]. č.1. Praha: Litea, 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.collegiummarianum.cz/>

Pia X. a Sacrosanctum Concilium, ústava o posvátné liturgii II. vatikánského koncilu. Mezi důležité pokoncilní dokumenty taktéž patří instrukce *Musicam Sacram*.

Dokument *Motu proprio Tra le sollecitudini* pochází od papeže Pia X., z roku 1903 a byl vydán v prvním roce jeho pontifikátu. Papež v tomto dokumentu reaguje na aktuální důsledek josefinských reforem na přelomu 19. a 20. století, které se projevívaly nevalnou úrovní církevní hudby obecně. Dokument je rozdělen na několik částí. Na začátku dokumentu Pius X. vyzdvihuje hudbu posvátnou jakožto nedílnou součást slavné liturgie. Snaží se o společné přispívání ke slávě Boží a vzdělání věřících, dále napomáhá ke zintenzivnění krásy a lesku církevních obřadů a vhodnou melodií doplňuje liturgický zpěv. Jako nejdokonalejší vzor liturgické hudby uvádí gregoriánský zpěv, který nejlépe odpovídá požadavkům pravé liturgické hudby. Pius X. připouští, že vlastnosti gregoriánského chorálu má i klasická polyfonie. Avšak vyloučena z chrámu není ani hudba moderního slohu, pokud není vytvářena na způsob světských děl. Duchovní jsou důrazně nabádáni, aby se při liturgických zpěvech používal „mateřský“ jazyk církve, čímž je latina. Jednotlivé části mše mají zachovat hudební formu, kterou jim dala církevní tradice. Opět je zde citován gregoriánský chorál. Rozdílný je způsob skladby introitu, graduale, antifony, žalmu, hymnu, Gloria in excelsis a jiné. Církevním hodnostářům jsou uděleny pokyny ke zvelebování liturgického zpěvu, obnově pěveckých škol a vzdělávání podle posvátného umění. Tento dokument je považován za nový zákoník církevní hudby, na který se ustavičně odvolávají veškerá pozdější papežská nařízení. Chránová hudba se zde označuje jako nutná povinnost slavnostní liturgie. Je silně zdůrazněna služební role církevní hudby. Obecně je připuštěna také hudba novodobější, neboť i ta je schopna nabídnout díla takové kvality, vznešenosti a vážnosti, že mohou být považována za vhodná, aby se podílela na liturgickém slavení.

Musicam Sacram je pokoncilní instrukce z 5. března 1967, která se nejvíce podílí na uvádění koncilních závěrů do praxe. Tato instrukce preferuje lidový zpěv a díla, která lidu umožňují spoluúčast při jejich provádění, například střídání zpěvu lidového se sborovým. Při výběru hudby je požadováno, aby se řídila především nově zavedenými liturgickými kritérii, a teprve poté, aby byla zařazována hudba ostatní. *Musicam Sacram* také apeluje na to, aby skladby byly použitelné i pro menší scholy. Je taktéž důležitá podpora činnosti celé věřící obce. Instrukce hovoří o služební funkci hudby, kdy působí v liturgii jako sjednocující činitel, což znamená že umělecký projev na sebe váže liturgický text.

„Církevní hudba bude tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním¹¹⁵“
Posvátnost je schopnost působit posvěcujícím způsobem. A tedy nevhodně vybrané písně, skladby či preludia mohou působit velmi rušivě, i když jsou duchovního charakteru a samy o sobě umělecky cenné. Za nevhodně vybrané jsou považovány tehdy, neodpovídají-li liturgické době, biblickým čtením liturgie daného dne nebo části mešní liturgie.

115 RATZINGER, J. *Das Fest des Glaubens*. Einsiedeln : Johannes Verlag, 1981 (2. vyd.), s. 86, in ŠMÍD, F. *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/predpisyn.htm

Jan Pavel II. ve svém dopise ke stému výročí *Tra le sollicitudini* zdůrazňuje, že je třeba kráčet ve stopách učení Pia X. a II. vatikánského koncilu. Je důležitá, aby hudba určená pro posvátné obřady měla za výchozí bod svátost. Reforma, kterou provedl Pius X., měla zvláště na zřeteli očištění církevní hudby od divadelní světské hudby, která v mnoha zemích zamořila repertoár a liturgickou hudební praxi. I v dnešní době je třeba zamýšlet se pozorně nad tím, zdali jsou všechny projevy figurativního umění a hudby schopny vyjádřit tajemství, jež církev uctívá v plnosti víry. Toto je zásadní postoj, proč nemohou být veškeré hudební formy považovány za vhodné pro liturgické slavení. Liturgická hudba musí odpovídat typickým požadavkům liturgie. Musí úplně splynout s texty, které prezentuje, také musí být v souladu s liturgickou dobou a příležitostí, ke které je určena a musí být v souladu s úkony, které obřad předkládá. V tomto ohledu často chybují liturgicky nevzdělaní varhaníci. Za největší problém v praxi je považováno nerespektování zvláštního charakteru adventní a postní doby v preludiích.¹¹⁶

Dnes v českých kostelích můžeme pozorovat čtyři druhy duchovní hudby. Gregoriánský chorál, který má povahu zajímavého hudebního exponátu či divadelního představení. Zpíván je stále v latinském jazyce. Jeho interpretaci mají na starosti stále specializované scholy¹¹⁷, často oděné do různých jakoby mnišských nebo kněžských rouch. Lidový duchovní zpěv, ve kterém jsou použity písně z kancionálů. Jsou zpívány především starší generací věřících od padesáti let výše. Mladí oproti nim mlčí a poslouchají. Figurální hudba latinská či v národním jazyku zaznívá u nás málo, jelikož období rozkvětu sborového zpěvu již dávno pominula. Vztah k této hudbě je také dán tradicí jednotlivých kostelů. Posledním druhem liturgického hudebního projevu u nás je moderní křesťanský song. Takto jsou věřícími nazývány písně ve stylu folku, poprocku. Jsou často zesílené pomocí elektroniky do neúnosného stupně hlasitosti a interpretované skupinkami převážně mladistvých zpěváků rozdílného stupně hudebního vzdělání.

Typickým problémem je latina, která je v gregoriánském chorálu přijímána jako něco samozřejmého. Oproti tomu má těžší postavení v hudbě figurální. Mladí kněží, kteří se latině nenaučili, ji bytostně nemají rádi a ve svých věřících pěstují názor, že poslední koncil latinu v liturgii zakázal. V dnešní době se latina do kostelů vrátit nemůže, jelikož je velmi málo těch, kteří ji znají alespoň pasivně. Lze si povšimnout, že je-li kostel plný při duchovním koncertu, většina jeho návštěvníků nepatří ke stálým návštěvníkům. Většina duchovních koncertů je pořádána pro nevěřící. Většina mladých kněží dnešní doby jsou po stránce uměleckého vkusu na velmi nízkém stupni. Jsou tolerantní k moderní hudbě v kostele. Jsou často přesvědčení že dnešní moderní hudba je dobrým nástrojem nové evangelizace. Chránová hudba přijala styl postmoderny. Církev vždy usilovala o stanovení hranice mezi světským a profánním.¹¹⁸

116 POLÍVKOVÁ, Milada. *Užití moderní duchovní hudby v liturgii katolické církve v českých zemích*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. Dostupné z: https://theses.cz/id/ql42dz/downloadPraceContent_adipIdno_3673. Diplomová. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Ing. Zdeněk Demel.

117 Mezi takové specializované scholy patří čeští Schola Gregoriana Pragensis. Jedná se o mužský pěvecký sbor, který byl založen Davidem Ebenem v roce 1987. Sbor se věnuje středověké duchovní hudbě se zaměřením na interpretaci gregoriánského chorálu. Spolupracoval s celou řadou špičkových českých i zahraničních umělců, například s Petrem Ebenem, Jiřím Bártou, Ivou Bittovou, Choeur grégorien de Paris, Boni pueri či Musica Florea.

118 SEHNAL, Jiří. Má církev v jednadvacátém století ještě kulturní poslání?. *Varhaníci brněnské diecéze* [online]. s. 4, 15.06.2012 [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: <http://varhanici-brno.isidorus.net/jiri-sehnal.pdf>

2.4.1. Týnská škola

Týnská vyšší odborná škola je specializované vzdělávací a kulturní centrum historických umění. Navazuje na ideje středověké latinské Týnské školy, která byla založena ve 13. století, a Rečkovy univerzitní koleje s názvem Collegium sanctissimae Mariae, založené roku 1438 měšťanem Janem Rečkem z Ledče k povznesení duchovní a vzdělanostní úrovně pražské Univerzity. V roce 1987 byla v historické budově Týnské školy na Staroměstském náměstí obnovena vzdělávací činnost se zaměřením na gregoriánský chorál, vícehlasý zpěv, latinský jazyk a historii. V roce 1990 byla škola zařazena do sítě škol a její působnost se přesunula do bývalého kláštera servitů u kostela sv. Michaela Archanděla na Starém Městě v Praze.

Od roku 1992 škola provozuje za spolupráce Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze bakalářské studium oboru Sbormistrovství chrámové hudby, jehož účelem je zvyšovat interpretační úroveň liturgické a duchovní hudby. Tento obor navazuje na českou kantorskou tradici, kterou absolventi oboru rozvíjejí a přinášejí tím do regionu zcela nový hudebně-vzdělávací prvek. V roce 2008 se k tomu oboru přidal nový specializovaný obor Historická hudební praxe. Ten má za úkol poskytnout teoretické a praktické vzdělání v oblasti hudby 17. a 18. století. Snahou je zapojení studia staré hudby do našeho vzdělávacího systému a přiblížit se tak standardu na evropských vysokých školách. Škola každoročně pořádá mezinárodní interpretační semináře s pedagogy a výkonnými umělci evropských vzdělávacích institucí.

Roku 1997 byl založen rezidenční soubor s názvem Collegium Marianum, který má za cíl znovuoživit hudbu 17. a 18. století. Jako jeden z mála profesionálních souborů tohoto zaměření v České republice má na svém repertoáru nejen čistě koncertní díla autorů českých či zahraničních, ale pravidelně připravuje unikátní scénicky-hudebně-dramatické a taneční představení. Soubor úzce spolupracuje s významnými evropskými choreografy, režiséry nebo sólisty a dirigenty. Pravidelně také hraje na hudebních festivalech a prestižních pódii v České republice a v zahraničí. V roce 2009 se Collegium Marianum stalo nositelem ocenění za zásluhy o kvalitu a šíření české hudby, kterou uděluje Česká hudební rada, která je českou sekcí nevládní organizace Mezinárodní hudební rady při UNESCO.¹¹⁹

2.5. Hudební soubory hrající world music

Jak jsem zmínila výše, rekonstrukce a interpretace staré hudby započala zhruba v 60. letech 20. století. Velký zájem narostl a stále narůstá i o rekonstrukci starých tanců, způsobu boje rytířů a o dobové odívání tehdejší společnosti. Věrnost zmíněných činností se liší s každým souborem. Dnes se u nás stará hudba provozuje dvojím způsobem, interpretačně věrně nebo s příměsí world music. Tyto hudební soubory často nedělají rozdíly mezi hudbou středověkou a renesanční. Ve středověké hudbě pak nerozlišují, zda se jedná o skladby duchovní, liturgické, dvorské, studentské, vojenské či hospodské. Z dobových pramenů víme, že se toto velmi pečlivě rozlišovalo. Rovněž se v těchto obdobích rozlišovalo, které nástroje se pro jaké skladby hodí a jaké nikoliv.

119 MARIANUM, Collegium. Týnská škola. MARIANUM, Litea. Týnská škola [online]. 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.tynskaskola.cz/>

Velmi často dnes tito hudebníci používají bicí nástroje, které měly své místo v hudbě taneční a válečné, ale již velmi omezeně v hudbě dvorské a téměř byly vyloučeny z písní milostných, duchovních a liturgických. Především ve druhé polovině 14. století, kdy by se mohutným bubnováním, jak je dnes velmi oblíbené, zcela zakryla ohromná dovednost rytmických složitostí vrcholného období ars nova a ars subtilior. Interpretace staré hudby se v dnešní době v mnohém liší od originálu dané doby, jelikož dnešní člověk vnímá hudbu jiným způsobem než středověký nebo renesanční. Díky tomuto faktu mnoho hudebníků, kteří se alespoň z části živí hraním staré hudby pro veřejnost, musí do jisté míry tuto hudbu přetvářet a popularizovat pro sluch lidí 21. století. Hudebníci, které můžeme vidět na historicky-kulturních událostech zpravidla hrají tzv. world music¹²⁰.

Oblíbeným historickým obdobím mezi těmito hudebníky bývá 11. až 16. století. Hudební materiál čerpají ze sborníků a kancionálů z celé Evropy. Mezi tyto dochované materiály patří soubor Carmina Burana, Cantigas de Amigo, Franusův kancionál¹²¹, Jistebnický kancionál, Speciálník královéhradecký¹²², sbírky sefardských písní, Klatovský kancionál, Vyšebrodský kancionál, Vyšehradský rukopis, Cantigas de Santa Maria a jiné. Tyto sborníky je možno snadno nalézt v knihovnách, archivech a dokonce již na internetových stránkách ve formátu pdf. Sborníky jsou psány v jazycích jako je latina, galicijština, occitánština, ladino, stará francouzština, němčina, angličtina. Velmi málo se v nich objevuje český jazyk. Hudebníci velmi často dochované skladby obohacují o své hudebně tvůrčí schopnosti.

Nejpoužívanějšími hudební nástroji jsou loutny, flétny, šalmaje, dudy a bicí nástroje. Věrohodnost dnešních nástrojů závisí na hráčských schopnostech a zvukové potřebě jednotlivých hudebních souborů. Častým názorem jednotlivých interpretů staré hudby je ten, že vzhled ovlivní negativně funkčnost a způsobuje těžší manipulaci s nástrojem. Například je velmi obtížné naladit cistru¹²³ s dřevěnou kolíkovou mechanikou, která se používala v renesanci, ale s moderním vysokým tahem strun, který se používá na moderních drnkacích nástrojích. Na kopii dobové cistry tento problém není, protože má mnohem menší tah strun. Díky tomu je mnohem tišší, tudíž by na ni nebylo možné hrát společně s velkým bubnem a dudy, což se také tehdy nedělalo, ale souborů hrajících world music se tato nástrojová kombinace používá často.

120 Toto označení se nejčastěji používá pro hudbu, která hudebně či literárně vychází z libovolné etnické tradice, kterou ovšem necituje doslovně, ale doplňuje ji o prvky jiných žánrů či ji přenáší do jiných sociálních nebo kulturních souvislostí.

121 Codex Franus je významným dílem české hudební tradice nejen svými rozměry, ale především svým obsahem. Dal jej dne 8. listopadu 1505 na vlastní náklady zhotovit zámožný hradecký soukeník Jan Franus.

122 Jedná se o klíčový český rukopisný pramen raně renesanční polyfonie z konce 15. století. Obsahuje tvorbu českých i evropských autorů. Rukopis byl náhodně nalezen roku 1901 v pražském antikvariátu muzikologem Dobroslavem Orlem, dnes je rukopis uložen pod signaturou II A 7 v Muzeu Východních Čech v Hradci Králové.

123 Deseti strunný hudební nástroj. Nástroj je příbuzný s loutnou, ale je historicky nepodložený.

K interpretaci staré hudby je nutné mít alespoň minimální hudební vzdělání, ačkoliv se zdá být výklad této hudby jednoduchým. U staré hudby můžeme brát navíc v úvahu fakt, že praxe provozování se neustále vyvíjí a v renesanci nebo baroku byla interpretace odlišná od současné. Tudíž pokud někdo má zájem provozovat historickou hudbu co možno nejvěrněji, v mezích možností a aktuálních znalostí, měl by si tyto odlišnosti osvojit, například frázování, zdobení, variace, práce s rytmem. Výrobu historických hudebních nástrojů zpravidla zajišťují profesionální výrobci hudebních nástrojů, kteří jsou obvykle i přáteli daných hudebních uskupení.

Odívání těchto hudebních souborů je různorodé. Záleží na okolnostech. Pokud se účastní neformálního vystoupení, pak neformální oděv, při oficiálnější koncertu příslušný oděv. Pokud vystoupení vyžaduje historické kostýmy, např. historický ples či jiná událost podobného rázu, pak jsou vhodné kostýmy dobové a geograficky odpovídající reáliím události. Avšak někteří tito umělci volí spíše praktičnost a funkčnost oděvu. Ty jsou zpravidla navržené bez ohledu na dobovou věrnost. Důležitá je především praktičnost tohoto oděvu. Je velmi důležité, aby tyto oděvy byly pohodlné a při dlouhodobém používání trvanlivé, variabilní a kombinovatelné pro zimu i léto. Mnoho hudebních sdružení počítá s neznalostí obecnstva a odborníci na dobové odívání jsou tedy často svědky interpretace středověké hudby muzikantem oděným v replice renesančního kostýmu a opačně.

Fungování dnešní společnosti je založeno na nabídce a poptávce. Za dobrý marketing lze považovat to, že lidé přicházejí sami, jelikož daný produkt či službu potřebují. Na potřebě a touze člověka závisí prostředí, ve kterém se pohybuje. Lze tedy mluvit o specifickém publiku koncertů staré hudby jinak jako o subkultuře. V oblasti kultury je tedy důležitá znalost publika v lokalitě, ve které se kulturní událost koná. Kvalita jednotlivé kulturní události je velmi závislá na podpoře ze strany vlády a ministerstva kultury.

Mezi hudební uskupení tohoto druhu patří především Krless¹²⁴, Quercus¹²⁵, Dei Gratia¹²⁶, Karmína¹²⁷, Peregrin, Řemdih, Góthien, Elthin, BraAgas a mnoho dalších. V dnešní době stále přibývá nových hudebních uskupení zabývajících se alespoň částečnou interpretací staré hudby.

124 Hudební soubor, který se zaměřuje na interpretaci evropské hudby z období 13. až 15. století. Ve své hudební produkci se kapela zaměřuje na písně a skladby hospod, tržišť, studentů a vagantů, dvorských hostin a lidových veselí. Dochvoaný materiál originálně upravuje a interpretuje, tzv. medieval crossover. Je to způsob, kterým Krless přistupují ke zpracování a interpretaci středověké hudby. Skupinu tvoří čtyři zpívající hudebníci. www.krless.cz

125 Jedná se o čtyřčlennou písveckou skupinu profesionálních hudebníků hrající středověké svqtské písně a tance ve vlastních úpravách se snahou přiblížit tuto hudbu dnešnímu posluchači. www.quercus-music.cz

126 Čtyřčlenná hudební skupina z jihočeského města Tábor, hrající historickou hudbu od 13. do 16. století. Písně jsou zpívány v originálních starých, mnohdy již dávno zapomenutých jazycích. www.dei-gratia.cz

127 Vokálně instrumentální soubor vznikl v Praze roku 1993 z dřívějšího Souboru starých lidových nástrojů. Jeho členové jsou většinou mladí absolventi pražské konzervatoře. Soubor se zabývá interpretací starých českých lidových písní, gotické, renesanční a barokní hudby světské i duchovní. www.karmina.cz

3. Prestižní festivaly staré hudby a historicky-kulturní události

3.1. *Evropský festival duchovní hudby, Šumava-Bayerischer Wald*

Jedná se o nesoutěžní setkání pěveckých souborů, instrumentálních souborů a přátel sborového zpěvu převážně z České republiky a Německa. Festival byl založen roku 1997 spolkem pro vokální a komorní hudbu Laetitia. Od roku 2008 organizaci festivalu zastřešuje Kolegium pro duchovní hudbu Klatovy ve spolupráci s Uníí českých pěveckých sborů.

Hlavním cílem tohoto festivalu je snaha o záchranu středoevropského kulturního dědictví, které spočívá na křesťanských základech, a oživením jednotlivých kostelů českobavorského pohraničí k přeshraničnímu setkávání evropských národů.

Festival, který je spíše nekomerční událostí, se koná každoročně na přelomu května a června především v lokalitách regionu Šumava – Bayerischer Wald. Za léta jeho fungování se místa konání v České republice rozšířila i mimo Plzeňský kraj na území kraje Karlovarského a Prahy.

Hudební náplň festivalu tvoří české i evropské duchovní skladby od gregoriánského chorálu po současnost. Festival vrcholí společným koncertem zúčastněných souborů, při němž zaznívají jedna nebo více společně nacvičených skladeb v provedení spojených festivalových sborů za doprovodu profesionálního orchestru. Na společném vystoupení se podílí kolem sto padesáti hudebníků.¹²⁸

3.2. *Letní slavnosti staré hudby*

Letní slavnosti staré hudby jsou jedinou festivalovou přehlídkou hudby historických uměleckých slohů v Praze a ve Středních Čechách. Festivalu se účastní mnoho špičkových zahraničních interpretů, kteří hrají na originály či kopie historických nástrojů, jak je známe z dobových rytin a obrazů. Festival je ojedinelý svým zaměřením na oblast barokního divadla a tance. Charakteristickou součástí těchto produkcí jsou dobové kostýmy, původní choreografie, barokní gestika, rétorika a líčení.

Jednou z předností festivalu je propojení krásné architektury s hudbou odpovídajících stylů. S velkým ohlasem se pravidelně setkávají koncerty a představení konané například v Břevnovském klášteře, Zámku Troja, Letohrádku Hvězda, interiérech méně známých pražských kostelů a dalších historických pražských prostorách.

Návštěvnický ohlas a kritiky v tisku opakovaně prokazují, že Letní slavnosti staré hudby se od svého založení roku 2000 staly neodmyslitelnou součástí pražské letní hudební scény i událostí s mezinárodním renomé, jež napomáhá řadit Prahu mezi významné kulturní metropole Evropy.¹²⁹

128 Evropský festival duchovní hudby: Šumava - Bayerischer Wald. . [online]. 2008 - 2014 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.fdh.sumavanet.cz/fdh/cs/ofestivalu.html>

129 MARIANUM, Cellegium. Letní slavnosti staré hudby. MARIANUM, Cellegium. *Letní slavnosti staré hudby* [online]. Litea, 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.letnislavnosti.cz/letni-slavnosti/program/program-2015/>

3.3. Festival staré hudby v Českém Krumlově

Jedná se o každoroční letní festival, který se zaměřuje na hudbu středověku, renesance, baroka a klasicismu v podání renomovaných staré hudby z České republiky i ze zahraničí. Součástí tohoto festivalu jsou koncerty etnické a alternativní hudby, world music, historický a výrazový tanec, workshopy a výstavy. Festival je členem mezinárodní organizace CEFEMA (Central European Festival Early Music Association), sdružující evropské festivaly staré hudby s hlavním sídlem v Utrechtu, a Českých kulturních slavností, zaměřujících se též na propagaci české hudby v zahraničí.

Jedná se o nejstarší festival svého druhu v České republice, dnes již evropského významu, který spolupracuje i s mnohými zahraničními festivaly obdobného zaměření, taktéž se podílí na interpretačních kurzech staré hudby. Od svého založení má festival jediného ředitele a tím je Dr. Hana Blochová, hudebnice, spisovatelka, historička a kritička umění, žijící v Českém Krumlově.¹³⁰

3.4. Rudolfínské hudební léto

Jedná se o velký hudební cyklus věnovaný rudolfínské době, který se vždy koná ku příležitosti velké letní výstavy Rudolf II. Město Praha za spolupráce Správy Pražského hradu a koncertního jednatelství FOK připravuje na celé toto hudební léto program, jehož koncerty se uskutečňují v Bazilice sv. Jiří na Pražském hradě.

V předešlých ročnících se festivalu zúčastnily dva soubory, jejichž uměleckým vedoucím je muzikolog Petr Daněk. Vokální Duodenu cantitans založilo dvanáct mladých lidí, v roce 1984, toužících objevovat a interpretovat hudbu české renesance. Soubor se během celé té doby systematicky věnuje tvorbě, která byla vydávána či interpretována v Čechách doby předbělohorské. V procesu hledání vlastního interpretačního stylu začala Duodena postupně spolupracovat s instrumentalisty, kteří hrají na kopie dobových nástrojů. Z nich pak vznikl samostatný soubor renesančních nástrojů, který má jméno Rudolfa II. přímo v názvu - Capella Rudolphina. Oba soubory spolupracovaly na vzniku řady specializovaných hudebních pořadů v České televizi a Českém rozhlase. Zároveň již nahrály čtyři kompaktní disky s hudbou vrcholné renesance.

3.5. Historický víkend aneb Strašidla a mumraje plzeňské

Mezi tradiční a významné historické akce patří bezpochyby Historický víkend. Tato kulturní událost baví obyvatele Plzně i obyvatele jejího okolí již dvacet let. Událost se koná vždy ve stejnou roční dobu, a to v polovině června v historickém centru města Plzně. Mnohé z programu se stalo tradičním. Na programu této akce nechybí sokolník, interaktivní dětská scéna s historickými hrátkami, průvod městem, noční „vejšlap“ strašidel či ohňostroj. Víkend je spojen s Folklorním festivalem.

130 ČESKÝ, Krumlov. Festival staré hudby. In: a Město Český KRUMLOV. *Český Krumlov: Světové dědictví UNESCO* [online]. 2006, 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.ckrumlov.info/docs/cz/festivalstar ehudby.xml>

3.6. Slavnosti pětileté růže

Slavnosti se konají ve městě Český Krumlov a jsou městskou historickou slavností, situovanou do doby panování šlechtického rodu Rožmberků, převážně pak Posledních Rožmberků, Viléma a Petra Voka z Rožmberka. Scénář jednotlivých ročníků slavností vychází z významných výročí města Český Krumlov a především z konkrétních dějinných událostí spjatých s rodem Rožmberků a tímto městem. Hlavními body programu jsou historické průvody z období gotiky a renesance, ve kterých účinkuje přes sedm set osob, rytířské turnaje, živé šachy s živými figurami, historický trh na zámku Český Krumlov, slavnostní ohňostroj nad městem, hudba, divadlo, historické tance, historický šerm, kejklíři a mnoho dalšího.

Slavnosti se konají tři dny, ve kterých proběhne téměř sto padesát vystoupení a programů na deseti scénách v historickém centru města. Tyto slavnosti každoročně navštíví více než dvacet tisíc návštěvníků. Od roku 1990, kdy byly slavnosti založeny, do roku 2012 navštívilo slavnosti přes tři sta čtyřicet osm tisíc návštěvníků.¹³¹

3.7. Královské stříbření Kutné Hory

Grandiózní program slavností navrácí Kutnou Horu, české královské důlní město, do počátku 15. století. Slavnosti trvají dva až tři a během nich ožívá celé město i královské sídlo v mincovně ve Vlašském dvoře. Fiktivním příběhem příjezdu a přítomnosti českého a římského krále Karla IV. s jeho dvorem. Tím se aktéři spolu s diváky navrácí do doby, kdy byla Kutná Hora na vrcholu své prosperity.

Na programu slavností bývá vítání krále bohatými a hrdými horníky, otevírání jarmarku, na loukách pod Vlašským dvorem se rozhořívají svatojánské ohně lidové veselice uspořádané horníky na počest jejich oblíbeného panovníka. Zářivá barevnost vrcholné gotiky, desítky praporců a stovky historických kostýmů naplňují kutnohorské malebné uličky. Je to ideální prostředí autentických historických kulis.

Scénář slavností vychází ze skutečných událostí i ze známé silné náklonnosti, které se Kutná Hora těšila u Karla IV. Nenásilnou a zábavnou formou seznamují diváky s tím, jak se dobývala stříbrná ruda a jak se zpracovávala až do podoby slavného stříbrného groše. Divákům přibližují zvláštnosti životního stylu středověkého horního města, všech vrstev jeho obyvatel, jejich osudy společné i osobní.¹³²

131 MRÁZEK, Lubor. Slavnosti pětileté růže: Český Krumlov. MRÁZEK, Lubor. HTML & CSS. *Slavnosti pětileté růže* [online]. 2014 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.slavnostipetilisteruze.eu/>

132 Královské stříbření Kutné Hory. . *Královské stříbření Kutné Hory* [online]. 2014 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.stribreni.cz/poradatel>

Závěr

Výsledkem mé bakalářské práce je přiblížení historického vývoje středověké a renesanční hudby. Stručná historická charakteristika jednotlivých období v časovém rozsahu od 9. do 17. století na území celé Evropy a Čech. Dále pak nastín fungování a způsob interpretace této hudby dnes.

Jako první je nastíněn historický vývoj středověké hudby ve světě. Bylo důležité tento fakt zmínit, jelikož vývoj středověké hudby ve světě byl důležitý pro ten u nás. V raném středověku se území Evropy počalo přetvářet. Zanikla dosavadní fungující římská městská civilizace a započala primitivní zemědělská civilizace. Tímto započalo stěhování národů, které trvalo zhruba dvě století. V průběhu vývoje středověké etapy se vytvářely stabilizované monarchie a církve se oprostila od feudální moci, tím začala rozšiřovat svá pole působnosti. Nejvýraznějším činitelem ve vývoji hudební kultury byla bezpochyby ona církev. Bylo důležité vymezit druhy hudební interpretace. Hudba se pěstovala ve všech prostředí té doby, např. hudba dvorská, duchovní, světská, lidová a jiné.

Po stručném přiblížení vývoje středověké hudby v Evropě přichází na řadu stručný vývoj této hudby na území Čech a Moravy. Zavedení církevního života na našem území bylo velmi složité a dlouhodobého rázu. Jeho přijímání trvalo několik staletí. Pohanské zvyky na našem území měly velmi silné kořeny a přetrvávaly ještě dlouho po přijetí křesťanství. Hudební vývoj na území Čech a Moravy se víceméně nelišil od toho v Evropě.

Velkou změnu v pěstování a rozvoji hudební kultury přinesla renesance. Od počátku renesanční doby se vyvíjel a přetvářel postoj lidí ke světu a k roli člověka v něm. Toto nové smýšlení bylo označováno jako humanismus. Oproti středověku měl pro kulturní vývoj v období renesance velký vliv a značný význam dvorský život v panovnických sídlech a na dvorech zámožné šlechty. Nový směr, humanismus, výrazně ovlivnil pojetí umění a chápání jeho smyslu. Díky tomuto faktu hudební kultura a hudba jako taková v renesanci zaujímal již jiný postoj k člověku než tomu byl v předešlém období. Počítal s člověkem, nikoliv již s Bohem jako s hlavním příjemcem a posluchačem hudebního projevu. Nové smýšlení zasáhlo všechny vrstvy hudby.

V poslední části mé práce jsem se zabývala problematikou interpretace hudby středověku a renesance dnes. Jakým směrem se od počátku 20. století vyvíjel zájem o starou hudbu a následně i o její interpretaci. V jakém rozsahu bylo možné věrně interpretovat tuto hudbu a zdali se stala součástí výuky ve všech školských zařízeních. Jakým směrem se s nástupem nového tisíciletí ubíral badatelský a interpretační vývoj staré hudby a jakým směrem se ubírá čerpání hudebního materiálu z historických pramenů dnes. Zdali hudebníci dodržují dochované melodie, nápěvy, texty a rytmiku nebo si písně upravují dle svého hudebního umu.

Resumé

Subject of my bachelor's thesis is medieval and renaissance music in czech lands of 21th century. For it's demarcation and characteristic was necessary short description about evolution of old music in the world and factors affecting medieval and renaissance music here.

First chapters shows evolution of world music. They point to specifications of evolution this music culture and diverse range of music essentials, what was evolved in all these centuries.

Rest of thesis is focused to interpretation music in medieval and renaissance in czech lands of 21th century. It points to uneasy task of musicians of this music to attract todays audience. Preserved sources are edited to attract todays difficult listener. Music of medieval and renaissance is for most of population hearing nonabsorbable.

Result of my thesis is zoom of uneasy task of interpretation of medieval and renaissance music today and points to long-time evolution of music culture here and in world.

Použitá literatura

Tištěné zdroje

ČERNÝ, Jaromír aj. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2., dopln. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s. ISBN 80-7058-163-8.

MAZUREK, Jan. *Stručný přehled dějin české hudby*. 1. vyd. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 1994. 73 s. Učební texty Pedagogické fakulty Ostravské univerzity.

POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. 3., (nezměn. 2.) vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, 260 s. ISBN 80-244-1257-8.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. První vydání. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0 1.

VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby: Faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. 1. vyd. Pardubice: Šorm Luděk, 1994. 261 s. ISBN 80-901702-0-X.

Webové zdroje

Ad vocem. MASPE. *Ad vocem* [online]. 2004. vyd. 2004, 2004 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [Www.advocem.sweb.cz](http://www.advocem.sweb.cz)

Církev československý husitská: Náboženská obec Praha 1. . *Církev československý husitská: Festival duchovní hudby CČSH* [online]. 2014 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.svmikulas.cz/festival-duchovni-hudby-ccsh>

Collegium pro arte antiqua. WEBARCHIV. *Collegium pro arte antiqua* [online]. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [Www.collegium.cz](http://www.collegium.cz)

ČESKÝ, Krumlov. Festival staré hudby. In: a Město Český KRUMLOV. *Český Krumlov: Světové dědictví UNESCO* [online]. 2006, 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.ckrumlov.info/do/cs/cz/festivalstarehudby.xml>

Evropský festival duchovní hudby: Šumava - Bayerischer Wald. . [online]. 2008 - 2014 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.fdh.sumavanet.cz/fdh/cs/ofestivalu.html>

Historický víkend: aneb Strašidla a mumraje plzeňské. . *Nadace 700 let města Plzeň: Historický víkend aneb Strašidla a mumraje plzeňské* [online]. 2012 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.nadace700.cz/hv/>

KADLECOVÁ, Tereza. Dei Gratia: Středověká kapela z Tábora. KADLECOVÁ, Tereza. *Dei Gratia: Středověká kapela z Tábora* [online]. 2012. vyd. 2012, 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://www.dei-gratia.cz/>

- Kolegium pro duchovní hudbu Klatovy. WEBZDARMA. *Kolegium pro duchovní hudbu Klatovy* [online]. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://kolegium.unas.cz/>
- Královské stříbření Kutné Hory. . *Královské stříbření Kutné Hory* [online]. 2014 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.stribreni.cz/poradatel>
- MALÁT, Kamil. Krless: Medieval crossover band. MALÁT, Kamil. *Krless: Medieval crossover band* [online]. 2009. vyd. 2009, 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: www.krless.cz
- MARIANUM, Cellegium. Letní slavnosti staré hudby. MARIANUM, Cellegium. *Letní slavnosti staré hudby* [online]. Litea, 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.letnislavnosti.cz/letni-slavnosti/program/program>
- MARIANUM, Cellegium. Týnská škola. MARIANUM, Litea. *Týnská škola* [online]. 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.tynskaskola.cz/>
- MARIANUM, Collegium. Collegium Marianum: O souboru. MARIANUM, Collegium. *Collegium Marianum* [online]. č.1. Praha: Litea, 2015 [cit. 2015-04-13]. Dostupné z: <http://www.collegiummarianum.cz/>
- MRÁZEK, Lubor. Slavnosti pětilisté růže: Český Krumlov. MRÁZEK, Lubor. HTML & CSS. *Slavnosti pětilisté růže* [online]. 2014 [cit. 2014-06-24]. Dostupné z: <http://www.slavnostipetilisteruze.eu/>
- NOSEK, Jaroslav. Karmína: Vokálně instrumentální soubor historických nástrojů. NOSEK, Jaroslav. *Karmína: Vokálně instrumentální soubor historických nástrojů* [online]. 2013, 28. 4. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://www.karmina.cz/>
- NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice: Subkultura interpretů a posluchačů*. Masarykova univerzita, 2010. Magisterská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce doc. PhDr. Mikuláš Bek, Ph.D.
- PETRÁŠEK, Roman. Středověká kapela Quercus. PETRÁŠEK, Roman. *Středověká kapela Quercus* [online]. 2011. vyd. 2011, 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://quercus-music.cz/ukazky.html>
- POLÍVKOVÁ, Milada. *Užití moderní duchovní hudby v liturgii katolické církve v českých zemích*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. Dostupné z: https://theses.cz/id/ql42dz/downloadPraceContent_adipIdno_3673. Diplomová. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Ing. Zdeněk Demel.
- POUSTKA, Jan. Elthin: Středověká hudba z Plzně. POUSTKA, Jan. *Elthin: Středověká hudba z Plzně* [online]. 2011, 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://www.elthin.cz/stredoveka-hudba.php>
- SEHNAL, Jiří. Má církev v jednadvacátém století ještě kulturní poslání?. *Varhaníci brněnské diecéze* [online]. s. 4, 15.06.2012 [cit. 2014-06-23]. Dostupné z: <http://varhanici-brno.isidorus.net/jiri-sehnal.pdf>
- RACEK, Jan. Úvod do studia hudební vědy. 2. rozšíř. a dopl. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949, 172 s

RATZINGER, J. *Das Fest des Glaubens*. Einsiedeln : Johannes Verlag, 1981 (2. vyd.), s. 86, in ŠMÍD, F. *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/archiv/predpisyn.htm

RUSZOVÁ, Helena. *Recepce gregoriánského chorálu v Českých zemích v letech 1850 - 1950*. Brno, 2011. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/252140/ff_b/dipl._pokrac.Dokument_aplikace_Microsoft_Word.pdf?lang=cs. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Mgr. Vladimír Maňas, P h.D.

WIKIMEDIA. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana