

Dalším rysem italské renesanční kultury, jímž se vyznačuje ve srovnání se středověkem, je její sekularizace, zesvětštění. Nicméně rozdíl není třeba zveličovat. Studie vzorku naznačuje, že množství italských maleb se světským námětem se zvýšilo z přibližných 5 procent ve dvacátých letech 15. století na přibližných 20 procent ve dvacátých letech 16. století. „Sekularizace zde znamená pouze to, že nevelké množství světských obrazů se poněkud rozrostlo. V sochařství, literatuře a hudbě je obtížnější využívat kvantitativních metod nebo brát jako samozřejmost, že některé z nových druhů byly světské: například jezdecká socha, komedie a madrigal.

[...]

Třetím charakteristickým rysem obecně připisovaným kultuře renesanční Itálie, detailně probraným ve známé Burckhardtově knize o tomto tématu, je „individualismus“ [Kultura doby renesanční v Itálii, 1860, česky 1912]. Stejně jako „realismus“ je „individualismus“ termín, jenž se stal nositelem velmi mnoha významů [...]. Zde bude využito s ohledem na fakt, že umělecká díla z tohoto období (na rozdíl od středověku) byla vytvářena v osobním stylu. Avšak je to skutečně „fakt“? Divákům z 20. století se zdá, že středověké malby vypadají daleko méně jako díla různých individualit než malby renesanční, což ale může být iluze typu „všichni Čiňané vypadají stejně“ (jevící se Ne-Čiňanům). Svědectví současníků naznačují, že v 15. a 16. století se umělci i diváci vskutku zajímali o osobitost stylu. Ve své dílenské příručce Cennino Cennini doporučuje malířům, aby našli dobrý způsob, styl, „jenž je pro tebe vhodný“ (*pigliare buna maniera propria per te*). Ve svém pojednání o dokonalém dvořanovi a jeho porozumění pro umění Baldassare Castiglione připomíná, že Mantegna, Leonardo, Raffael, Michelangelo a Giorgione byli dokonalí, každý „ve svém stylu“ (*nel suo stilo*). Portugalský návštěvník Itálie Francisco de Hollanda učinil obdobnou poznámku o Leonardovi, Raffaelovi a Tizianovi: „Každý z nich maluje svým vlastním stylem“ (*cada um pinta por sua maniera*). V literatuře se nápodoba starých vzorů stala námětem debaty, v níž někteří protagonisté, zvláště Poliziano, útočili na ideál psaní, jež představoval Cicero, a svůj názor zdůvodňovali hodnotou individuálního sebevyjádření. Nápodoba klasických i moderních umělců a spisovatelů byla ovšem velmi častá a pravděpodobně se stala normou. Individualismus a zesvětštění se nedají označit za jev dominantní, nýbrž pouze za jev relativně nový, jímž se renesance liší od středověku.

(Burke 1996:25–32)

## Franko-vlámská vokální polyfonie (I. – IV. generace, benátská škola)

**I. generace.** První generace franko-vlámské školy navázala na bohatý odkaz francouzské ars novy, který navíc obohatila o prvky italské hudby. Tvorbu prvních nizozemských autorů rovněž výrazně ovlivnila *anglická kontrapunktická škola*, jež tvoří spojovací článek mezi Nizozemci a ars novou. Nejvýznamnějším představitelem této školy byl **John Dunstable**. O životních osudech tohoto autora toho mnoho nevíme. Narodil se pravděpodobně někdy po roce 1380 a zemřel v roce 1453. Dunstable rovněž působil ve službách hraběte Johna z Bedfordu, bratra krále Jindřicha V. Okolo 60 dochovaných skladeb prozrazuje autorovo znamenité kontrapunktické umění. Dokonale zvládnutá technika ukazuje na četné kontakty se zahraniční hudbou, především s italskou. Větší část Dunstableových děl je navíc obsažena v pramenech italské proveniencí. V autorově produkci převažují duchovní skladby. Antifony, hymny a sekvence, spolu s 13 izorytmickými motety a mešními kompozicemi byly ve shodě s dobovým trendem složeny na latinské texty. Světskou píseň, jež stála na okraji autorova zájmu, reprezentuje známá balata *O rosa bella*.

Dunstableovými mladšími současníky na kontinentě byli **Guillaume Dufay** a **Gilles Binchois**, autoři tzv. *burgundské školy* a vůdčí postavy první generace franko-vlámské polyfonie. **Guillaume Dufay** (kolem 1400–1474) se narodil v městě Cambrai v Henegavsku, které bylo duchovním centrem Burgundska. Odtud opakovaně podnikal cesty do Itálie. Působil jako zpěvák papežské kapely v Římě (1428–33), poté ve Florencii, Bologni a v severní Itálii jako kapelník na dvoře vévody Ludvíka I. Savojského. V posledních letech svého života, která prožil jako kanovník v rodném městě, zkomponoval například čtyřhlasou mši *Ecce ancilla Domini* (1463) a antifonu *Ave regina coelorum* (1464). Na dvěstě Dufayových skladeb se dochovalo převážně v italských rukopisech; patří k nim mešní věty a cykly, latinská moteta, magnificat, hymny, francouzské (ballaty, rondeau) a italské písně. Syntézou francouzské, italské a anglické hudby rozvinul Dufay osobitý způsob zpracování melodie, kontrapunktické polyfonie a textové deklamace. (Poprvé se v textu setkáváme s označením *magnificat*. *Magnificat* je vokální, popř. vokálně instrumentální skladba, která vzniká zhudebněním tzv. Mariina chvalo zpěvu – *Magnificat anima* *mea Dominum*.)

**Gilles Binchois** (kolem 1400–1460) narozený v Monsu, působil 1430–1456 jako zpěvák a instrumentalista ve dvorní kapele Filipa Burgundského. Binchois je autorem více jak 50 tříhlasých francouzských chansonů; tenor a kontratenor těchto skladeb tvoří oporu melodie v horním hlase, vynalézavé kadenční členění pak ote-

vírá novou cestu tohoto žánru. Dochovalo se rovněž 28 mešních vět, 4 magnificat a na třicet dalších skladeb na latinské texty (moteta, hymny). S jistotou můžeme tvrdit, že Binchois a Dufay se dobře znali. Oba pěstovali v duchu severofrancouzské tradice izorytmické moteto, vybavené přehlednou rytmikou a melodikou lidovějšího charakteru. Binchoisova hudba však byla jemnější a jeho zpěvná melodika měla blízko k Landiniho písňům.

**II. generace.** K významným představitelům následující generace Nizozemců patří **Jean Ockeghem** a **Antoine Busnois**. **Jeanu Ockeghemovi** (kolem 1425–1496) se hudebního vzdělání dostalo pravděpodobně u Binchoise. Působil jako sborový zpěvák v antverpské katedrále (1443/44), r. 1448 se stal členem kapely vévody Karla I. Bourbonského a později, od r. 1452 až do své smrti působil na francouzském královském dvoře v Paříži. Ockeghem je autorem převážně duchovních skladeb. Dochovalo se 10 mešních ordinárií, requiem a řada moteta; z oblastí světské hudby pak okolo 32 chansonů. Ockeghem se proslavil kontrapunktickou propracovaností svých skladeb, sklonem k racionalismu a hojným užíváním imitační techniky, jejíž nejpřísnější formou byl kánon. Unikátní je autorův 36hlasý kánon *Deo gratias*, který byl pro svou proslulost vydán roku 1568 tiskem.

**Antoine Busnois** (kolem 1430–1492) vstoupil r. 1467 jako zpěvák do služeb Karla Smělého Burgundského. Po r. 1477 se stal kapelníkem na dvoře arcivévody Maxmiliána. Zemřel v Brugách v roce 1492. Proslulých je autorových asi 60 tří- a čtyřhlasých chansonů, jež vynikají melodickou vynalézavostí a rétorickou elegancí. Z Busnoisovy duchovní tvorby se dochovaly tři mše, několik motet a magnificat.

**III. generace.** Předním autorem třetí generace byl **Josquin Desprez** (kolem 1440–1521 nebo 24). Tento skladatel, jenž se pravděpodobně vyučil u Ockeghema, působil v mnoha italských městech – např. v Miláně (1459–74), Římě (1486–99), Ferrare (1501–05), několik let byl ředitelem kůru v Cambrai a jistou dobu pobýval v Paříži a Modeně. Ke konci života by Josquin jmenován proboštem kostela Notre-Dame v Condé. Z autorova díla se dochovalo asi 20 dokončených mší, řada duchovních motet, hymnů, magnificat, žalmů a chansonů. Josquin běžně užíval čtyř-, pěti- a šestihlasou fakturu. Vrcholem jeho kombinačního talentu byl čtyřia-dvacetihlasý žalm *Qui habitat in adiutorio Domini*. K proslaveným dílům rovněž patří pozdní mše *Pange lingua* a *Da pacem*. I když si Josquin potrpěl na různé technické hříčky, jeho kompoziční styl již jimi není strháván. Ve svých skladbách, které se vyznačují smyslovou krásou a překvapivou subjektivitou výrazu, dbal autor na správnou deklamaci, v rovině technické se pak střídají imitační a polyfonně zpracované úseky s částmi homofonními. Josquinovo dílo významně přispělo k formování stylu *a cappella*. Od Josquina se rovněž traduje takřka apoštolská

posloupnost ve vztazích mistr – žák, jež spojuje Nizozemce s autory 16. století v Itálii a Italy s významnými Němci ze 17. století. Josquin učil Jeana Moutona, který učil Andreu Gabrieliho a jeho synovec Giovanni pak byl učitelem Heinricha Schütze.

**Jacob Obrecht** (Hobrecht, 1450–1505) se narodil v Bergen op Zoom (místo nedaleko Antverp); někdy se jako rodiště uvádí rovněž Utrecht, nebo dokonce některé z míst na poutní cestě rodičů na Sicílii. Obrecht se stal r. 1484 kapelníkem katedrály v Cambrai, později působil v Brugách, ve Ferrare a v antverpské katedrále Notre-Dame (od 1491). Při své druhé cestě do Ferrary podlehl Obrecht morové nákaze. Z autorova díla se dochovalo 26 mší, 32 motet a řada světských skladeb. Oceňovány jsou jeho motetové pašije, které na rozdíl od starších chorálních pašijí zhudebňovaly některé části pašijového textu vícehlasým způsobem. Jako cantus firmus pro své mešní kompozice autor volil jak nápěvy odvozené z gregoriánského chorálu, tak melodie, které pocházely z hudby světské (rovněž lidové). Specifickým rysem Obrechtova stylu byla schopnost budovat rozsáhlé kontrapunktické celky.

**Heinrich Isaac** (též Isaak; kolem 1450–1517) pocházel z Flander. O jeho mládí toho mnoho nevíme. První zprávy o tomto autorovi se objevují krátce po roce 1480, kdy působil jako varhaník ve Florencii a od roku 1484 na dvoře v Innsbrucku. 1497–1515 byl dvorním skladatelem ve službách císaře Maxmiliána. Zbytek svého života skladatel prožil ve Florencii. Časté cesty po hudební Evropě vtiskly Isaacovu hudebnímu stylu kosmopolitní ráz. Vedle četných písni tvořil vrchol jeho tvorby mešní kompozice (např. *Missa carmini*, kde se objevují nápěvy německých písni) a zhudebněné mešní proprium *Choralis Constantinus*, které dokončil Isaacův žák Ludwig Senfl.

**Pierre de la Rue** (kolem 1460–1518), jenž se pravděpodobně narodil v Turnai, působil jako zpěvák v sienské katedrále a ve dvorní burgundské kapele. Od r. 1516 dožíval v Courtrai, kde mu byl již dříve propůjčen kanonikát. Z tvorby Pierra de la Rue dnes známe více než 30 mší, na 40 motet a stejně tolik chansonů, dále pak lamentace a jedno magnificat.

Do třetí generace náleží i nejbližší Josquinův žák **Jean Mouton** (kolem 1459–1522). Podobnost kompozičního stylu obou autorů vedla dříve k záměně jejich děl. Mouton byl kapelníkem v Amiens a učitelem duchovní hudby v Grenoblu. Byl rovněž členem kapely královny Anny a po její smrti (1514) přestoupil do služeb Ludvíka XII. a Františka I. Mouton je autorem 14 mší, 110 motet, 10 magnificat a 25 chansonů. Příkladné zpracování cantu firmu, dokonalé ovládnutí techniky volné imitace, vyváženost melodií a jejich deklamační vztah ke zpívanému slovu, to vše patří k charakteristikám, jež tohoto autora řadí k největším skladatelům josquinovského období.

**IV. generace.** V této generaci se značně proměňuje obraz vlivu a působení nizozemské polyfonie. V Nizozemí dále tvořili Josquinovi žáci **Nicolas Gombert** a **Clemens non Papa**. **Nicolas Gombert** (kolem 1500 – asi 1556) působil od r. 1526 ve dvorní kapele Karla V. Závěr života prožil pravděpodobně v Turnai. Gombert je autorem asi 160 motet, 10 mší, 8 magnificat, 60 chansonů a jednoho dochovaného italského madrigalu. Většina těchto skladeb vyniká svou prostotou a výrazovou vznešeností.

**Jacques Clemens non Papa** (mezi 1510/1515 – kolem 1556), původním jménem Jacques Clément, pobýval jistý čas v Ypernu. V tomto městě si pravděpodobně zvolil také označení „non Papa“, aby se tak odlišil od tamního básníka Jacquese (Jacoba) Papa. Autorovy skladby se vyznačují jednodušším kontrapunktickým zpracováním, zvukovou plností a vyrovnanou melodičností. Na repertoáru se dodnes udržují autorova pěti- a šestihlasá moteta.

Nizozemská tradice se udržovala i ve Francii, kde vedle řady jiných významných autorů žil a působil **Clément Janequin** (kolem 1485–1558?). Jako duchovní tento autor pobýval v Bordelais a Anjou, od roku 1549 pak v Paříži, nejprve jako zpěvák (od 1555), později jako skladatel dvorní kapely. Janequin proslul jako autor tří- až pětihlasých tónomalebých chansonů (přibližně 280), jakými byly např. *La chasse*, *Le chant des oiseaux*, *Les cris de Paris*, *La guerre (Bitva)*, později známá pod názvem *La bataille*. Skladba znázorňuje bitvu u Marignana z roku 1515, které se pravděpodobně skladatel osobně zúčastnil. Janequin si vytvořil zvláštní třídílné schéma: pomalu – příprava k bitvě, rychle – bitevní vráva, pomalu – oslava vítězství. Janequin je rovněž autorem duchovních chansonů, žalmů a dvou (parodických) mší.

Všechny formy, které se objevily v jednotlivých generacích franko-vlámské polyfonie, potkáváme již na počátku celé epochy, ke své dokonalosti však byly přivedeny teprve později.

V první polovině 15. stol se výrazně proměnila podoba *moteta*. Angličtí autoři a autoři burgundské školy uplatňují převážně tříhlasou, sporadicky i čtyřhlasou sazbu. Kromě stylových a technických proměn byla rovněž zrušena vícetextovost a prosadilo se užívání jediného latinského textu, jenž byl povětšinou převzat z mešního *propria* či *ordinária*, výjimečně se vyskytla *moteta* neliturgická, slavnostní, smuteční apod. Jako nefunkční a zastaralá byla rovněž odmítnuta izorytmie a faktura, v níž dominoval tenor.

Velké oblibě se těšil *chanson* (tzv. *burgundský chanson*). Přestože se jednalo o skladbu zpracovanou polyfonně, byla v *chansonech*, na rozdíl od *motet*, tato technika jednodušší. Častý byl také výskyt *syrrytmie* a silila převaha vrchního sopranového hlasu.

Nejrozsáhlejší a reprezentativní formou byla *polyfonní mše*, navazující na Machaut. V podstatě se jednalo o motetový cyklus zhudebnující text mešního *ordinária*. V této souvislosti jsou zřetelné snahy uzavřít celý cyklus do jednotného rámce. Napomohlo k tomu například užití stejného *cantu firmu* (tenoru) pro všech pět částí – *tenorová mše*, a zavedení jednotného vstupního motivu na úvod každé věty. Princip (čtyřhlasé) tenorové mše se začal historicky prosazovat v průběhu 30. let 15. stol. u anglických autorů Leonela Powera a Johna Dunstablea. Všechny nabízené možnosti pak poprvé komplexně využil Guillaume Dufay v díle *Missa Caput* (kolem r. 1440). Logickým důsledkem dalšího vývoje bylo oslabení významu *cantu firmu* prostřednictvím melodického či rytmického zpracování (tzv. *kolorování*), čímž se strukturně přiblížil ostatním hlasům.

Nizozemci často přebírali *cantus firmus* přímo z gregoriánského chorálu. Objevovaly se rovněž případy, kdy za *cantus firmus* sloužily světské umělé či lidové písně nebo instrumentální melodie. Taková skladba pak byla označována jako *missa super*. Podle toho, na jaký nápěv byla mše konstruována, dostávala své jméno (*Missa super* ... a následoval název skladby použité v *cantu firmu*). Častá byla například *Missa super Ave Maria*, v níž byl použit mariánský chorální nápěv, nebo *Missa super l' homme armé* komponována na *cantus firmus* tehdy oblíbené vojenské písně o ozbrojeném muži. Jindy zase autor použil melodii, skupinu hlasů či dokonce celé části skladeb jiného díla. V takovém případě dostala mše název *missa parodia*. Parodické mše patřily k nejoblíbenějším žánrům josquinovské generace. Tridentýský koncil (1545–1563) sice v jednom ze svých usnesení takto vypracovanou mši zakázal, přesto se parodické mše objevovaly i po tomto období. (Přestože zmíněný žánr existoval již dříve, setkáváme se poprvé s označením *missa parodia* teprve v roce 1587 v díle skladatele Jakoba Paixe *Missa Parodia Motetta Domine de nobis auxilium Th. Crequilonis*.)

Obě první generace Nizozemců pěstovaly ve značné míře duchovní umění a plně spadaly do kulturního ovzduší pozdní severské gotiky. Uvedení skladatelé proto bývají někdy označováni jako reprezentanti pozdní, neboli tzv. barokní gotiky. První generace obvykle v kontrapunktických skladbách nepřestoupila dvojhlas, maximálně tříhlas. Vývoj šel však dál a i když se v druhé generaci stal čtyřhlas pravidlem, objevovaly se rovněž skladby komplikovanější. U druhé generace rovněž nacházíme různé technické hříčky, založené v podstatě na kánonickém *rondele*. Například Ockeghemova mše *Missa cuiusvis toni* (*Mše libovolné tóniny*) byla proveditelná pouhou záměnou klíčů ve třech různých tóninách. *Kánon*, jenž byl nazýván rovněž *fuga*, se stal oblíbenou formou ve druhé a třetí generaci. První hlas takto komponované skladby nesl označení *guida*, *proposta*, *antecedente* či *precedente*, následující hlas pak *consequente* či *risposta*. Vznikaly nejrůznější formy

kánonu např. račí kánon, kdy druhý hlas opakoval téma prvního hlasu pozpátku, nebo kánon zrcadlový, kdy byl druhý hlas tvořen opačnými intervaly než hlas vedoucí. Typickým projevem zdůrazňovaného technického zřetele byl hádankový kánon (*canon enigmaticus*), např. kánon *Ex una voce quator*, v němž měly být z jednoho hlasu postupně vypracovány zbývající tři hlasy. Běžné byly kánony v unisonu, oktávě, Ockeghem vytvořil kánon v kvartě. Existovaly kánony v augmentaci, kdy druhé téma nastupovalo v násobných rytmických hodnotách, či v diminuci, kdy se další hlas odvíjel v dílčích rytmických hodnotách. Všechny tyto způsoby pak mohly být vzájemně kombinovány. Kromě nových formových schémat, která se začala objevovat, můžeme hlavní přínos druhé generace Nizozemců spatřovat především ve využití principu *volné imitace*. Jak již označení prozrazuje, jednotlivé hlasy zpracované ve *volné imitaci* – přestože byly budovány ze shodných melodických a rytmických prvků – již nezachovávaly důsledně podobu modelu (tématu, jež je předlohou k imitaci).

Až do čtvrté generace Nizozemců probíhal aktuální hudební vývoj výhradně na sever od Itálie. V období vrcholné renesance však význam hudební Itálie opakovaně vzrostl a díky migraci nizozemských autorů můžeme na další vývoj pohlížet jako na nizozemsko-italskou syntézu. Příčiny změn, ke kterým došlo, vysvětluje americký muzikolog německého původu **Alfred Einstein** (1880–1952) ve studii *Krise v dějinách hudby* (in *Od renesance k hudbě dneška*, česky 1968)

„Jiným příkladem národní krize jsou dějiny italské hudby v 15. století. Kdybych se vás chtěl ptát na jméno nějakého velkého italského skladatele po smrti Francesca Landina v roce 1397 až po Costanza Festu, sotva byste mi mohli nějakého uvést. Nikdo to nedokáže. Je tu Antonio Squarcialupi, varhaník Lorenza de Medici. Avšak Squarcialupi byl snad dobrým varhaníkem a nepochybně dobrým improvizátorem, ale naprosto ne skladatelem. Je příznačné, že Squarcialupi nebyl schopen složit hudbu ke kancóně Lorenza de Medici a že o to musel požádat ve slavném dopise z 14. ... Guillauma Dufaye. Angličtí, francouzští a burgundští skladatelé zmonopolizovali umění kompozice v Itálii po celé století. Od Neapole až po Milán nenajdeme žádného italského skladatele v důležitém postavení [...]. Co bylo příčinou? Ne snad to, co by byl uvedl O. Spengler, nebezpečný diletant, kdyby byl něco věděl o dějinách hudby 15. století. Že totiž podle jeho alternační teorie umění byl vzestup výtvarného umění tak veliký, že hudba vedle něho musela odpadnout. Ale například v roce 1550 máme v Itálii vhodnou dobu pro obojí, pro hudbu a výtvarné umění, s Palestrinou a Michelangelem a Tizianem. Příčina je táz jako v Anglii po Purcellově smrti. Do Itálie vtáhlo z ciziny nové umění, které získalo převahu: umění Dunstaba, Binchoise a Dufaye. Umění, které bylo přijato bez váhání nebo téměř bez váhání: [...], protože 15. století nebylo stoletím nacionalismu jako století 19. a století 20.

Osud italské hudby je velmi svérázný. Od roku 1480 pozorujeme počátky nového národního umění v Itálii, frottole, nebo přesněji: frotolové kompoziční manýry. Neznamená to nic jiného než první příklad *moderního* způsobu kompozice. Nikdy nebylo dost jasně rozpoznáno, že frottole jsou rané, svou dobu předbíhající *monodie*, to znamená převládající vrchní hlas s textem a instrumentálním doprovodem, který se skládá z vlastního basového základu a dvou středních výplní hlasů. To bylo naprosto nové, protože bylo charakteristické pro hudební techniku ve středověku, že přidávala k jednomu hlasu druhý, motetus k tenoru, kontratenor k dvojhlase kompozici. Například v trojhlasé kompozici G. Dufaye tvoří každý hlas uzavřený celek a dva hlasy dohromady: AC, AB, BC jsou rovněž uzavřené celky. U frottole máme co činit se *simultánní* koncepcí hudební skladby. Vrchní hlas dominuje nad druhým, bas a střední hlasy neznamenají nic bez sopránů. A téměř všechny frottole jsou homofonní kompozice – nejsou-li homofonní, pak nejde o správné frottole.

V roce 1530 po krátkém časovém úseku přibližně padesáti let frottole zcela zmizely. Co se stalo? Mezitím rozvinuli velcí nizozemští skladatelé Obrecht, La Rue a především Josquin nový, vznešenější styl, totiž styl imitační, kombinaci středověké a moderní techniky nebo koncepce. (Stručně možno říci „grosso modo“: 16. století je v jistém smyslu stoletím přechodu, fluktuace.) Období mezi lety 1510 a 1530 bylo zase pro italskou hudbu národní krizí a snad také krizí v obecných dějinách hudby. Rozhodně to byla jedna z největších revolucí v dějinách hudby. Bylo to zrození, vstup do života nové polyfonie. Zároveň to byl přechod od konstruktivní, autonomní hudby k expresivní hudbě závislé na slovu. (Zase to vyjadřují velice povrchně, protože autonomní hudba vedle expresivní hudby – Palestrinovy mše – zůstává.)

Italové překonali krizi roku 1530 velkolepým příkladným způsobem: učili se. Dobří, ale méně důležití skladatelé Tromboncino a Ceresio a také jiní se odmlčeli. Velkými italskými skladateli prvními dvou třetin 16. století byli: Verdelot, Willaert, Arcadelt, Maistre Jehan, Giovanni Nasco, Rore. A teprve koncem století se setkáváme se jmény velkých *italských* skladatelů jako Lasso, Monte, Wert, Giovanni Macque. Byli to italská skladatelé, kteří se narodili na severu.“

(Einstein 1968:112–113)  
\* oficiální hud. instituce Vatikánu

**Řím.** Jedním z hlavních center italského hudebního života se stal Řím, ve kterém sídlila papežská kapela. Ta navázala na tradici *Scholy cantorum*, jež odvozovala svůj původ od papeže Řehoře Velikého. Příčiněním Sixta IV. (1471–1484) byl při Sixtinské kapli v letech 1473–77 založen pěvecký sbor, tzv. *Sixtinská kapela* (*Cappella Sistina*). V 15. století toto sdružení čítalo 14–24 zpěváků a vedle Italů zde zastávali důležitá místa především Nizozemci. V 16. stol., kdy počet zpěváků vzrostl na 30, můžeme mezi zpěváky nalézt rovněž řadu Španělů. Protože bylo zakázáno přijímat mladé chlapce, byly sopránové party svěřovány nejprve falzetistům, kteří byli v 16. stol. nahrazeni kastráty. Vyváženým protipólem mezi národně orientovaného souboru při Sixtinské kapli se stal sbor *Cappella Giulia*

→ VÝSOKÝ REZULTÁT HUSKÉHO HLASU, NEPRAVĚ 55  
NEMĚNĚNÉHO ZVUCU (NEBOJ OLVODOVOLU FISTULE)

při chrámu sv. Petra, ve kterém byli soustředěni především domácí Italští zpěváci. *Cappella Giulia* získala své pojmenování po štědrém příznivci papeži Juliu II., jenž v roce 1513 celé sdružení významně reorganizoval.

V letech (1541–1550) působil v Římě ve funkci papežského kapelníka (*Cappella Giulia*) Nizozemec **Jacob Arcadelt** (kolem 1500–1568). Věhlas si tento autor získal především svými madrigaly a motety. (Jeho první madrigalová kniha se například dočkala 40 vydání.)

*Benátská škola* je několik generací skladatelů, kteří v Benátkách žili a působili. V 16. století se v Benátkách rozvíjela madrigalová tvorba.

**Benátská škola.** Vedle Říma získala na kulturním významu i jiná italská města, která přijímala hudebníky do stálé služby. Nejlepší uplatnění nabývaly Benátky, těšící se všestranné politické a ekonomické konjunktuře. Benátskou hudbu reprezentovalo vokálně instrumentální sdružení při chrámu sv. Marka, založené roku 1491. Tento dóm byl dózecí svatyní, a proto místo tamního sbormistra bylo městským úřadem. Prvně jmenovaným byl Francouz Pierr de Fossis. Po jeho smrti prosadil dóže Andrea Gritti – navzdory nesouhlasu opozice – jmenování dalšího cizince **Adriana Willaerta** (mezi 1480/90–1562), který se stal zakladatelem tzv. *benátské školy*. Podle Zarlina Svědectví studoval Willaert v Paříži u Jeana Moutona. Před příchodem do Benátek působil ve Ferrare a v Miláně. Z Willaertova odkazu dnes známe okolo 350 motet, 9 mší, 65 francouzských chansonů, na 60 italských madrigalů, vilanelly a instrumentální skladby (*ricercar*). Dva kůry v katedrále sv. Marka, které stály proti sobě, vnukly Willaertovi myšlenku postavit na každý z nich samostatný sbor. S autorovým jménem jsou spojeny osmihlasé a dvojsborové *Salmi spezzati* (1550), které zakládají techniku rozdělených sborů – *a cori spezzati*. (Provozovací praxe, v níž se střídají různé sbory, je však mnohem starší.) Později vznikaly rovněž skladby pro více sborů (3–4). Kvůli většímu účinku pak byly v baroku sbory postupně zmnožovány a vznikaly skladby pro 5, 9, či 12 sborů. Takové skladby byly označovány jako *polychorické*.

Willaertova *benátská škola* prosadila postupně řadu technických řešení, jež jsou typická pro nastupující baroko: např. tendence stupňovat výrazové prostředky a přechod k dur-mollové tonální harmonii. Změny, které nastaly prostřednictvím Willaertovy tvorby, formovaly způsob hudebního myšlení řady následovníků. Na uvolněné Willaertovo místo u sv. Marka nastoupil v roce 1563 nakrátko Vlámský **Cyprian de Rore** (1516–1565), jenž proslul svými madrigalovými kompozicemi. (Od tohoto autora odvozuje později Claudio Monteverdi vznik *seconda pratica*.) Významné bylo působení Roreho nástupce **Giuseppe Zarlina** (1517–1590). Díky traktátu *Le istituzioni harmoniche* (1558) se Zarlino zapsal do dějin hudby jako nejvýznamnější teoretik 16. století. Zarlino porovnal nizozemskou polyfonní tradici, kterou mu zprostředkoval Willaert, s italskou hudební praxí a vytvořil teoretické principy nově nastupující harmonie. Dalším členem školy

Char. znaky více-sborové

→ větší doprovod → množství  
→ barevnost (hlasů), výraznost → afektu (výraz)  
→ zdobené (ornamentované) fráze → důraz a slova  
→ melodické rozdělení na krátké fráze → baroko  
→ více-sborová

byl **Claudio Merulo** (Claudio da Correggio, 1533–1604), jenž působil nejprve u druhých, později pak u prvních varhan v chrámu sv. Marka a jako dvorní varhaník v Parmě. Merulo vytvořil typ varhanní *toccaty*, který se objevil také ve skladbách Andrei Gabrieliho. Merulovy *toccaty* začínaly improvizovaným úvodem, po kterém následoval *ricercar* se dvěma mezihrami a skladba bývala obvykle ukončena virtuózně pojatým závěrem. Vedle Merula měl na rozvoj varhanní hudby vliv Benáčan **Girolamo Diruta** (1554 – po r. 1610).

Ke slávě *benátské školy* významně přispěli rovněž **Andrea Gabrieli** a jeho synovec **Giovanni Andrea Gabrieli** (1510–1586), varhaník u sv. Marka, byl jedním z prvních autorů, kteří zdůraznili souzvuk na úkor lineárně vedených hlasů. Dokonce i melodická složka ustoupila do pozadí, neboť akordická barevnost se měla stát oním základním prvkem, jenž ovládá hudební dílo. Gabrieli rovněž dbal na poetický výraz slova, který měla hudba co možná neadekvátněji vyjadřovat. Harmonická barevnost byla zesilována zvukovou rozmanitostí dosahovanou střídáním vokální a instrumentální složky či nezvyklým nástrojovým obsazením. Proslulé jsou jeho pěti- až šestnáctihlasé motetové cykly *Sacrae Cantiones* (1565–1578) a šestihlasé *Psalmi Davidici* (1583).

Co do věhlasu svého strýce překonal **Giovanni Gabrieli** (1557–1612), který po jistou dobu pobýval na mnichovském dvoře (1575–1579). Zde měl pravděpodobně možnost seznámit se s hudbou Orlanda Lassa. V roce 1584 se Gabrieli stal Merulovým nástupcem u prvních varhan v chrámu sv. Marka. V jeho skladbách již převažuje svobodná invence nad složitou kontrapunktickou konstrukcí. Církevní tóniny postupně mizí a jsou nahrazovány dur-mollovou harmonií a bohatou chromatikou. Gabrieli měl jedinečný smysl pro kompoziční stavebnost díla. Slavnostní nálada a hýřivá barevnost, kterou prokazuje většina Gabrieliových skladeb, podává svědectví o skvělé benátské kultuře na přelomu mezi renesancí a barokem. Významné jsou Gabrieliho *Sacrae symphoniae*, které vyšly ve dvou svazcích. V prvním svazku (1597) jsou skladby šesti- až šestnáctihlasé, ve druhém (1615) se dokonce objevují skladby až devatenáctihlasé. Význam Giovanni Gabrieliho spočívá mimo jiné v tom, že jako první přesně určil podíl vokálních a instrumentálních skupin. Volba nástroje již nebyla ponechána náhodě, nýbrž byla v partituru přesně vyznačena. Přitom je zřejmé, že Gabrieli pocítoval nástrojovou hudbu vokálně a s oblibou stavěl vokální a instrumentální složku proti sobě, v duchu koncertantního principu. Vedle *Sacrae symphoniae* patří k nejhranějším autorovým skladbám patnáctihlasé moteto pro tři sbory *Salvator noster*.

Nejreprezentativnější formou italské renesance byl *madrigal*. *Italský madrigal* vznikl v 30. letech 16. stol. spojením básnické formy s principy nizozemské polyfonie. Jako protějšek duchovního moteta se madrigal objevoval jako polyfonní

skladba (převážně) světského charakteru. Tento tzv. *novodobý madrigal* vznikl a vyvíjel se v blízkosti jiné formy – *frottoly*, většinou čtyřhlasé a homofonní strofické písně. Na rozdíl od *frottoly* však madrigal směřoval k uvolněnější, přesto však komplikovanější formě. Vše, co spojujeme se specifickým založením madrigalové techniky (která se neomezovala pouze na jednu hudební formu), má mnoho společného se sociální funkcí žánru, neboť madrigal byl v nejvyšší míře formou svobodného umění, uměním pro umělce, vytvářeným hudebníky pro malý kroužek milovníků a znalců, jež bylo provozováno především ve vyšší šlechtické a měšťanské společnosti. Ne náhodou pak bývá ve vztahu k madrigalu často vyslovováno označení *musica reservata*. Termín označoval hudbu, jež byla vyhrazena (rezervovaná) pro znalce. Ze sociologického pohledu se jednalo o aristokracii a vzdělané měšťanské vrstvy, jež měli k takové hudbě přístup a jevíli o ni zájem. Výraz *musica reservata*, který nejprve použil Willaertův žák A. P. Coclico v roce 1552 (v práci *Compendium musicaes* jako titul čtyřhlasého žalmového moteta), se vztahuje na silně expresivní světskou či duchovní hudbu, obsahující řadu chromatismů a disonancí.

*Madrigal* byl prováděn malými skupinami zpěváků (solistů, často z okruhu poučených diletantů). Mohl být zpíván buď bez nástrojového doprovodu, či s doprovodem – nejčastěji s loutnou. Původní čtyřhlas později ustoupil pětihlasu a šestihlasu. Ideálním seskupením však zůstával i nadále pětihlas, neboť šestihlasost, nemluvě o vyšším počtu hlasů, sváděla spíše k schematickému rozčlenění na menší sbory. Nejdůležitější novinkou bylo úplné vymizení cantu firmu a postupné přesouvání hlavní melodie do sopránu. *Madrigal* 16. století vycházel textově z předních italských básníků, z Petrarky, Ariosta a Torquata Tassa. Námětově zhuďebňoval látky milostné a pastorální, žertovné či didaktické. Objevovaly se též zahloubané meditace. *Italský madrigal* vynikal bohatou zpěvností a lehkou sentimentalitou. V tomto ohledu je snad nejtýpčtější skladbou madrigal o umírající labuti *Il bianco e dolce cigno* Jacoba Arcadelta.

Dějiny *novodobého madrigalu* spadají do období 1530–1620, jež bývá rozděleno na tři úseky:

V prvním z nich (1530–50, tzv. *raný madrigal*) jsou komponovány čtyřhlasé skladby, kombinující homofonii a polyfonii. Jako tvůrci raného madrigalu se prosadili **Costanzo Festa** (1480–1545, poprvé se skladba s tímto označením objevila v roce 1530 v názvu Festaova díla *Madrigali de diversi musici*), **Philippe Werdelot** (1490–1552), **Jacob Arcadelt** a **Adrian Willaert**.

Druhá fáze (1550–80, tzv. *klasický madrigal*) je reprezentována tvorbou **Adriana Willaerta** a jeho žáka **Cypriana de Rore**. Madrigalové kompozice tohoto období bývají pětihlasé (výjimkou není rovněž šestihlas). Do madrigalu postupně

proniká chromatika a tónomalba v souvislosti s dramatickými prvky textu, čímž byl připraven pozdější nástup *sólového madrigalu* a *madrigalových komedií*. Oba zmíněné typy sehrály na sklonku 16. století rozhodující roli při vzniku opery. Vrcholná díla tohoto období reprezentuje tvorba **G. P. da Palestriny**, **Orlanda di Lassa**, **Philippe de Monte** (1521–1603) a **Andrei Gabrieliho**.

Ve třetím období (1580–1620, tzv. *pozdní madrigal*) se zásluhou **Luci Marenzia**, **Gesualda da Venosy** a **Claudia Monteverdiho** prohloubila úloha *chromatického madrigalu*. Madrigal se stal také oblíbenou formou v Anglii a v Německu, kde se objevila řada italských madrigalových sbírek. V Itálii vzrostl význam *sólového madrigalu* a pod vlivem protireformace se prosazují sólové *duchovní madrigaly* (*madrigali spirituali*).

Mimo italské území se výrazně světský charakter projevil též ve francouzském *chansonu*. Francouzský *chanson* – protějšek italského *madrigalu* – vycházel strukturně ze skladeb autorů nizozemské školy. Jeho příznačným rysem byla přehledně uspořádaná rytmika a přesná deklamace. V 16. století vzniká také duchovní typ *chansonu* (*chanson spirituelle* či *chanson morale*), většinou se však jedná o novou textaci světských *chansonů*. Od sklonku renesance se význam slova *chanson* rozšířil natolik, že ve francouzské oblasti (a nejen v ní) fungoval jako označení pro strofickou píseň s různou tematikou.

V době, kdy v Itálii zněla hudba čtvrté generace Nizozemců, začalo se v Německu výrazně prosazovat reformační hnutí, které podnítil náboženský myslitel **Martin Luther** (1483–1546). Tato společenská změna proměnila rovněž pohled na hudbu. Během reformace například poprvé pronikl ve větší míře do liturgie lidový zpěv. Vznikl *protestantský chorál*, který se stalá nejtýpčtější formou německé reformace. *Protestantský chorál* vyrostl z gregoriánského zpěvu, především z hymnů a sekvencí, vedle toho čerpal podněty z české reformace, zvláště z českobratrské písně, najdeme v něm rovněž vlivy světské hudby, hlavně písní meistersingerů. Z protestantských písní je známá *Ein feste Burg*, jejíž autorství se přičítá samotnému Lutherovi. Protestantskou hudbu provozovala zvláštní chrámová tělesa, zvaná *Kantorei*. S reformací byl úzce svázán **Ludwig Senfl** (kolem 1486–1542, nebo 1543), žák Heinricha Isaaca a jeho nástupce na dvoře Maxmiliána I.

V období reformace, na pozadí vztahů politických, konfesijních a sociálních, se v evropské hudbě tvořily nové vztahy a spojení. Základní bylo rozdělení evropské duchovní hudby na katolickou a evangelickou, poměry v těchto dvou sférách však byly dosti rozmanité. Navíc se objevila kalvínská reformace, která se hudebně distancovala jak od katolicismu, tak od ostatních reformačních konfesí, kdežto luterství vytvářelo s katolickou hudbou částečně společný repertoár a přebíralo některé podněty kalvinismu. Největší osobností francouzské kalvínské reformace byl **Claude Goudimel** (kolem 1514–1572), jenž se stal obětí pogromu na stoupence hugenotů během Bartolomějské noci.

## První slohová syntéza

## (V. generace: O. Lasso, G. P. Palestrina a římská škola)

Poslední vývojová fáze nizozemského vícehlasu (1550–1620) je poznamenána snahou o maximální vyrovnanost melodicky samostatných hlasů a v jejich spojení imitací technikou. Spolu se směřováním k harmonické koncepci dochází ke zvýšení počtu hlasů a k vicesborovosti. Mezi tvůrčími osobnostmi pak nápadně vzrůstá počet italských skladatelů. K hlavním představitelům páté generace patří **Orlando di Lasso a Giovanni Pierluigi da Palestrina**.

Orlando di Lasso byl snad nejvýznamnější syntetickou osobností, kterou evropská hudba do té doby poznala. Autorova univerzálnost vede často ke srovnání se skladatelským typem, jakým byl Georg Friedrich Händel. Lasso se narodil kolem roku 1532 v Monsu v Henne-gavsku, kde se mu rovněž jako členu chlapeckého sboru v chrámu Saint-Nicolas dostalo prvního hudebního vzdělání. (Lasso lat. Orlandus Lassus, franc. Roland de Lattre; de lassus znamená tolik, jako *von dort oben [in den Bergen]*, tj. tam z vrchu, z hor.) Od dvanácti let autor působil v řadě italských měst a v roce 1553 se stal kapelníkem baziliky sv. Jana v Lateránu (Řím). Cestoval po Francii a Anglii a po krátké zastávce v Antverpách byl na podzim 1557 povolán do Mnichova do bavorské dvorní kapely vévody Albrechta V., kde působil nejprve jako tenorista a od roku 1564 až do své smrti 14. června 1594 jako kapelník. Za autorova života sestávala bavorská kapela z 56 vokalistů a 30 instrumentalistů, vesměs umělců pozoruhodné úrovně.

Lasso je zjevem vpravdě univerzálním a syntetickým. Lassovo dílo čítá na 2000 skladeb, v nichž se mísí vlivy nizozemské, italské, francouzské a německé. Někdy snad nejsou všechny prvky, ze kterých je jeho dílo vytvořeno, organicky dokonale spojeny (najdou se i skladby invenčně nevyrovnané), přesto nelze v Lassově případě hovořit o pouhém eklekticismu, neboť dramatismus a vypjatý subjektivismus dodávají jeho dílu svéráz a činí je nadčasovým. Lassovy skladby jsou často zpracovány kontrapunkticky, i když silně vystupuje zřetel souzvukový. Harmonické výslednice, vznikající na základě horizontálně vedených hlasů, znějí zvláště ve světských skladbách svérázně neotřele a někdy snad poněkud drsně. Vedle diatoniky, která zcela převládala v konzervativnější římské škole, objevuje se v Lassově díle hojně chromatika. Autorovy skladby byly většinou určeny vokálnímu obsazení. Jeho mše (více jak 70) postrádají pravou chrámovou monumentalnost a vážnost, neboť jsou častěji komponovány na cantus firmus světských písní a nemohou se proto vyrovnat mším Palestrinovým a Victoriovým. Z oblasti duchovní hudby pak Lasso zkomponoval řadu pašijí (4), magnificat (100), hymnů a litaní. Proslulé jsou rovněž dvojsborové *Kající žalmy Davidovy* (r. 1565). Znamenitou

úroveň mají moteta. Z Lassovy tvorby se nám dochovalo okolo 1200 těchto skladeb. Příčiněním autorových synů se pak některá z nich dočkala souborného vydání ve svazku *Magnum opus musicum* z roku 1604 (516 skladeb). Moteta jsou vzácně všestranná a bohatstvím invence vzbuzují dodnes úžas, a to jak ve skladbách technicky prostých, tak i v těch nejsložitějších. Velmi oblíbené jsou rovněž Lassovy italské madrigaly (přes 200), francouzské chansony (asi 150) a německé písně (téměř 100).

Lasso byl představitelem kosmopolitně orientovaného skladatele renesančního typu. Hluboká subjektivita jeho skladeb však již směřovala k baroku. Velikost Lassovy skladatelské osobnosti silně zapůsobila na další vývoj evropské hudby. Zvláště jeho více než třicetileté působení v Německu hluboce ovlivnilo celou tuto hudební oblast.

**Římská škola.** Římskou školu tvoří několik generací skladatelů, kteří v 16. století působili v papežské kapele. Římská škola, která byla snad nejznámější hudební školou období pozdní renesance, byla dokonalým prostředkem vyjádření idejí katolické protireformace, vzešlé z tridentského koncilu (1545–1563). Snahou a hlavním cílem protireformace bylo upevnit pozice katolické církve proti vlně reformačního hnutí. Smysl veškerého konání, umění z toho nevystupuje, měl být zaměřen na podporu církve, na její oslavu a zdůraznění její nezastupitelnosti v řadě oblastí lidského konání. Přes některé zákazy povolil koncil i nadále pěstovat duchovní vícehlasou (figurativní) hudbu, bylo však nutno dbát některých požadavků: text měl být maximálně srozumitelný, proto delší „zahuštěné“ textové pasáže měly být podkládány homofonní fakturou, zatímco v částech s méně rozsáhlým textem směla být zachována polyfonie; proti neúměrnému střídání afektů obsažených v madrigalových kompozicích měla být vážnost výrazu duchovních skladeb zachována podržením jednoho afektu; z mešních skladeb měl být vyloučen světský cantus firmus, podobně jako parodické mše – *missa parodia* (Lassovy a Palestrinovy skladby posledně jmenovaný požadavek velmi záhy porušily).

Skutečnost, že skladatelé římské školy působili v papežských službách, dala směr jejich uměleckému zaměření. Jejich tvorba spojující nizozemskou polyfonii a italskou melodikou je poznamenána převahou duchovních námětů. Římská škola nikdy nebyla jednostranně italská, což například dosvědčuje jméno jejího zakladatele, Nizozemce Jacoba Arcadelta, nebo skutečnost, že k jejím reprezentantům počítáme rovněž několi významných Španělů, kteří vytvořili jakousi španělskou větev.

Nejvýznamnějšími z autorů školy předpalestrinovské éry byli **Costanzo Festa** (kolem 1480–1545), **Giovanni Animuccia** (kolem 1500–1571), **Cristóbal de Morales** (1500–1553), **Bartholomé de Escobedo** (1500–1563).

Z autorů, kteří působili spolu s Palestrinou, se výrazně prosadil jeho žák **Marc Antonio Ingegneri** (1545–1592), jenž byl svému učiteli tak podoben, že jejich skladby bývaly někdy mylně zaměňovány. (Dnes je například jisté, že Palestrinovi připisovaná moteta *O bone Jesu a Tenebrae factae sunt* jsou skladbami Ingegneriho.)

Ve 2. pol. XVI. stol. a v 1. pol. XVII. stol. patřili ke skladatelům římské školy **Giovanni Maria Nanino** (kolem 1544/45–1607), jeho bratr **Giovanni Bernardino Nanino** (kolem 1560–1623), jejich žák **Felice Anerio** (okolo 1560–1614), dále **Francesco Suriano** (1549–1621), **Vincenzo Ugolini** (1570–1638) a **Antonio Cifra** (1584–1629).

K předním autorům této generace bezesporu náleží **Gregorio Allegri** (1582–1652). Jeho devitihlasé *Miserere*, určené k provozování během velikonočního týdne, patřilo po dlouhou dobu k tradičním skladbám *Sixtinské kapely*. Jedná se o skladbu s mimořádným účinkem, komponovanou falsobordonovou technikou. (Pod *falsobordone* si v tomto případě musíme představit jednoduchou syrytmickou harmonizaci chorálu.) Plastičnost díla je podtržena dvojsborovým obsazením (čtyř- a pětihlasý sbor). Obě skupiny se střídají v přednesu veršů žalmů, aby se pak na konci skladby spojily. Skutečné efektní vyznění spočívá v improvizovaných ozdobách. K téměř mystické tajuplnosti díla přispěl zákaz šíření a provozování mimo Sixtinskou kapli. Allegriho *Miserere* obdivovali např. anglický hudební historik Charles Burney (který dílo v roce 1771 vydal), J. W. Goethe a Felix Mendelssohn-Bartholdy. Čtrnáctiletý Mozart prý skladbu po jediném poslechu zapsal.

Klíčovou osobností římské školy byl **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (latinská podoba jména Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus), který spolu s Orlandem Lassem patřil k největším skladatelům druhé poloviny 16. století. Palestrina se narodil někdy mezi rokem 1525 a 1526 v městečku Palestrina, ležícím jihovýchodně od Říma. V dětství odešel do Říma studovat zpěv a později se stal dětským vokalistou chrámu Santa Maria Maggiore. Jak dlouho na tomto místě působil není známo, od 28. října 1544 však již zastával varhanické místo v katedrále sv. Agapita v Palestrině (do r. 1551). V letech 1542–50 byl palestrinským biskupem kardinál Giovanni Maria del Monte, jenž byl roku 1550 zvolen papežem a přijal jméno Julius III. Toto zdánlivě vedlejší připomenutí nabývá při líčení Palestrinova života na důležitosti. Skutečnost, že právě Julius III. byl skladatelovým prvním a nejtěštějším patronem, potvrzují následující události: 1. září 1551 byl Palestrina povolán do souboru *Cappella Giulia*; 13. ledna 1555 byl za svou uměleckou činnost bez zkoušky přijat jako zpěvák do *Sixtinské kapely*, jež fungovala jako oficiální hudební instituce Vatikánu – stalo se tak ovšem bez souhlasu ostatních členů, bez složení povinné zkoušky a navzdory Palestrinovu manželství. Po třech měsících papež

rozestane, dostojící, povinný, jež b.  
ne k tomu vedl z och. státní

Julius III. zemřel a jeho nástupcem se stal významný humanista Marcello Cervini, jenž přijal jméno Marcellus II. Pontifikát tohoto papeže však trval pouhých 22 dní (9. – 30. dubna 1555). (Na jeho památku, pravděpodobně však až v roce 1562, vznikla Palestrinova legendární šestihlasá mše *Missa Papae Marcelli* – tiskem 1567 – která ve vzorové podobě reprezentuje estetické požadavky tridentského koncilu.) Nastupující papež Pavel IV. však Palestrinovi připomněl nedodržení regulí nezbytných pro přijetí do *Sixtinské kapely* a ze svých služeb jej propustil. V té době Palestrina navíc vydal sbírku světských madrigalů, čímž proti sobě přísného papeže popudil. Přesto zbytek svého života skladatel prožil pod papežskou patronací. Po Animucciově smrti byl Palestrina r. 1571 přijat na místo druhého kapelníka svatopetrského chrámu (*Cappella Giulia*). Palestrina navíc spolupracoval na reformě gregoriánského chorálu. (*Editio Medicea* z r. 1614 byla používána až do vzniku *Editio Vaticana* z r. 1907.)

V období, během kterého autor nepůsobil v chrámu sv. Petra, vystřídal řadu kapelnických míst. Roku 1555 Palestrina nastoupil do baziliky sv. Jana v Lateránu (do r. 1560; podobně jako již dříve Orlando Lasso). Poté působil v chrámu Santa Maria Maggiore (1561–66) a v Tivoli ve službách kardinála Ippolita d'Este. Palestrina zemřel 2. 2. 1594 v Římě, tedy ve stejném roce jako Orlando Lasso.

Palestrina je autorem více jak 100 mší, které byly od r. 1554 souborně vydány ve 13 knihách. Autorova tvorba rovněž zahrnuje 7 motetových knih (přes 500 skladeb), řadu lamentací, hymnů a magnificat.

Ze mší jsou nejproslulejší šestihlasá *Missa Papae Marcelli* a osmihlasá dvojsborová mše *Hodie Christus natus est*, kde dvojsborovost vzniká netradičním způsobem, neboť dva sbory mají různé hlasové obsazení; první z nich je složen ze dvou sopránů, altu a basu, druhý sestává z altu, dvou tenorů a basu. Technicky dokonalé a oblíbené jsou rovněž další díla, např. šestihlasá mše *Assumpta est Maria*, pětihlasá *O sacrum Convivium* či čtyřhlasá *Iste Confessor*. Ze dvou mší *L'homme armé* je první pětihlasá, druhá čtyřhlasá. Z dalších skladeb vyniká soubor 29 pětihlasých motet *Cantica canticorum* zhudebnujících Salamounovu Píseň písní. Slavná je rovněž *Stabat Mater*, dále technicky jednoduchá, výrazově však úchvatná velkopáteční *Impropria* (Kristovy výčitky lidu) či *Lamentace Jeremiášovy*.

Palestrinovým skladbám je vlastní zpěvnost všech hlasů a ideální přizpůsobení požadavkům a možnostem lidského hlasu. Převážně lyrická melodika Palestrinových skladeb se pohybuje v malých sekundových krocích. Je-li jako prvku napětí užito většího intervalu, vrací se melodie opačným směrem, aby tento interval vyplnila opět kroky sekundovými. V těchto skladbách, komponovaných především v církevních tóninách, převažuje diatonika a chromatika je užita pouze umírněně. Palestrina dokonale ovládal přísný kontrapunkt a techniku volné imitace nizozemských autorů. Dovedl kombinovat klidná harmonická místa se vzrušenými částmi



pracovanými kontrapunkticky. Ani v nejsložitějším kontrapunktu však netrpěla srozumitelnost textu.

Palestrinův sloh či palestrinovský styl (*stile alla Palestrina*) je synonymem slohu *a cappella* (*stile antico*, *stile ecclesiastico*), vyznačujícího se dokonalou úsporností všech technických a výrazových prostředků tohoto oboru na poli církevní hudby. Musíme si však uvědomit, že ideál starého stylu (*stile antico*) a hudby *a cappella* vznikl teprve v baroku. Pravidla *stile antico* kodifikovali například zpěvák, skladatel a kapelník italského původu **Giovanni Andrea Bon-tempi** (1624–1705) ve spise *Nova quator vocibus componendi methodus* (Drážďany 1660) nebo rakouský teoretik a skladatel **Johan Joseph Fux** (1660–1741), který je autorem učebnice kontrapunktu *Gradus ad Parnassum* (Viedeň 1725). Názor, že Palestrina je vzorovým a nejoceňovanějším autorem své doby, hojně živil také romantismus 19. století. V té době byl autor zidealizován, ba téměř „institucionalizován“. Vzácná vyrovnanost hudby a slova učinila Palestrinu vzorem katolické duchovní hudby pro všechna následující století. Stal se rovněž ideálem reformního hudebního hnutí katolické (zčásti i evangelické) církve, které vzniklo v průběhu první poloviny 19. století a jež podle patronky církevní hudby sv. Cecílie získalo označení *cecilianismus*.

**Španělsko.** Hudba období vrcholné renesance, byť jen v menší míře, zasáhla také Pyrenejský poloostrov, zejména Španělsko, kde však měla převážně náboženský charakter. Nejprve byl vícehlas pěstován výhradně v církevních institucích, kde zůstával dlouho patrný vliv francouzské hudby období *ars antiqua*. Později vznikaly dvorní královské kapely, jejichž význam vzrůstal v průběhu 15. a 16. století. Tradice španělské hudby, která byla zprvu založena na antikizující jednoduchosti, byla v tomto období postupně ovlivňována nizozemskou polyfonií. Vůdčími osobnostmi zmiňovaného období byli **Pedro Escobar** (1465 – po r. 1535), **Juan de Anchieta** (1462–1523) a **Juan del Encina** (1468–1529).

Zvláštní kapitolu v dějinách španělské hudby tvoří skladatelé, jejichž tvorba souvisela s římskou školou. Jedním z prvních byl **Cristóbal de Morales** (1500–1553), jež pravděpodobně působil jako tenorista papežské kapely (1535–1545). Jeho díla byla hrána a tištěna nejen v Evropě, nýbrž i v Mexiku. Morales rovněž zastával hudebnická místa v katedrálách v Avile, Toledu a Malaze. Je autorem 21 mší, 91 motet, řady magnificat, lamentací, hymnů a několika madrigalů. Fragmentem zůstalo jeho *Officium defunctorum* (smuteční mše). Moralesovým žákem byl **Francisco Guerrero** (1528–1599), který po svém učiteli nastoupil na místo kapelníka katedrály v Malaze. (Spolu s Moralesem patřil Guerrero k nejvýznamnějším představitelům tzv. *andaluzské školy* 16. století.) Dalším z významných španělských skladatelů byl **Bartolomé de Escobedo** (1500–1563),

který bývá někdy označován za Victoriova učitele. Escobedo působil v Římě (1536–1554) a po svém návratu do Španělska se stal kapelníkem katedrály v Segovii. Tento autor, jež byl stylově blízký Moralesovi, komponoval výhradně duchovní hudbu.

Snad nejproslulejším španělským skladatelem vůbec a druhou nejvýraznější postavou římské školy byl **Tomás Luiz de Victoria** (ital. Tommaso Lodovico da Vittoria). Victoriovým rodištěm byla Avila ve Staré Kastilii. Jako rok autorova narození se uvádí 1540, nebo dokonce 1535, nejpravděpodobnější je ale 1548. Victoria byl příbuzným španělské mystické spisovatelky Terezie Avilské (1515–1582). Prvního hudebního vzdělání se mladému Victoriovi dostalo v chlapeckém sboru avilské katedrály, dalšího pak v jezuitské škole sv. Gila. Po mutaci Victoria odešel v roce 1565 do Říma, aby zde pokračoval ve studiu na *Collegiu Germanicu*.

*Collegium Germanicum* vzniklo roku 1552. U jeho zrodu stál zakladatel Jezuitského řádu Ignác z Loyoly. Záměrem ústavu bylo vychovávat německé kněží pro boj s luteranismem. Velikého rozkvětu ústav dosáhl pod patronací augsburgského biskupa, kardinála Otto Truchsesse von Waldburg. V době Victoriova příchodu do koleje bylo 200 studentů rozděleno na dvě skupiny; první z nich byla připravována na misionářskou činnost v Německu, druhá, větší část – především Italové, Angličané a Španělé – pak pomáhala finančně udržovat chod ústavu.

V roce 1569 se Victoria stal varhaníkem a zpěvákem chrámu Santa Maria di Monserrato v Římě. 1571 mu byla na *Collegiu Germanicu* svěřena výchova hudbymilovných studentů a po reorganizaci ústavu (1573) byl jmenován do funkce *maestro di cappella* (do r. 1577). Roku 1575 byl Victoria vysvěcen a do svého odchodu z Říma působil rovněž jako duchovní.

V knize mší věnované španělskému králi Filipu II. (*Missarum libri duo*, 1583) vyjádřil autor přání vrátit se zpět do Španělska a věnovat se kněžskému povolání. Král jeho prosbu vyslyšel a v roce 1587 jej jmenoval kaplanem císařovny Marie, dcery Karla V. a ženy rakouského císaře Maxmiliána II., která se svou dcerou, infankou Margaretou, žila v ženském františkánském klášteře Descalzas Reales v Madridu. Ve stejném ústavu skladatel působil také jako ředitel sboru a varhaník. Victoriovým posledním dílem bylo šestihlasé *Officium defunctorum*, slavnostní smuteční mše – *Requiem*, jež byla komponována na památku císařovny, zesnulé v březnu roku 1603 (tiskem 1605). Tomás Luis de Victoria zemřel 20. srpna 1611 v Madridu.

Victoria je autorem řady mší, motet, magnificat a hymnů. Všech 20 mší a většina ostatních skladeb bylo vydáno v řadě sbírek již za autorova života. (První moteta vyšla

již v r. 1572.) Z roku 1581 pochází sbírka *Cantica beatae virginis per anum* a soubor 32 čtyřhlasých latinských hymnů zpívaných na nešpory během velikonočního týdne *Hymni totius anni secundum sanctae romanae ecclesiae consuetudinem* (v dedikaci papeži Rehoři XIII. pak Victoria neponměl zdůraznit, že se věnuje výhradně duchovní hudbě). Další sbírka 53 čtyř- až dvanáctihlasých motet vyšla v roce 1583 (nese dedikaci Požehnané Marii Panně, matce Boží a všem svatým, vládnoucím v nebeském štěstí s Kristem). Z roku 1585 pochází sbírka *Officium Hebdomadae Sanctae*, zhudebnující texty náležející do velikonočního týdne (sbírka mimo jiné obsahuje skvělá moteta *O vos omnes*, *Tenebrae factae sunt*, *Caligaverunt oculi mei* či *Vere languores*).

Po dlouhá staletí zůstával Victoria pro širší publikum téměř neznámým autorem. Mezi střeoevropskou odbornou veřejností byl pak považován za pouhého Palestrinova epigona. Victoriovo dílo není navíc tak rozsáhlé, jako například dílo Palestrinovo či Lassovo, a je omezeno pouze na duchovní hudbu s latinskými texty. Přesto, i když Victoriov styl byl Palestrinovu velmi blízký, existuje řada významných odlišností. Victoriovy mše a moteta jsou výrazově pevnější, vášnivější a subjektivnější a v jeho vrcholných skladbách můžeme zřetelně rozeznat zaměření počínající barokní mystiky, například jeho dvojsborové *Ave Maria* s doprovodem varhan zní již zcela barokně. Victoriovo *Officium defunctorum* pak patří vedle legendární Palestrinovy *Missa Papae Marcelli* k nejúchvatnějším skladbám, vzniklým na konci renesance.

### Pozdní západoevropská renesance a manýrismus (Itálie a Anglie)

Závěrečné období renesance bývá někdy též označována výrazem *manýrismus*. To však s sebou přináší řadu nedorozumění, neboť obecně bývalo jako *manýristické* vysvětlováno umělecké dílo, které dosahuje jistého vrcholu technické virtuozity. Obsah takového díla je však rozporný a ve srovnání s klasickými vzory představuje úpadkové stadium, tj. postrádá jejich smysl pro vyváženou harmonii. Obrat v chápání *manýrismu* přišel koncem 19. století s nástupem vídeňské školy (Max Dvořák). *Manýrismus* byl rázem chápán jako svěbytný styl, jehož popření klasického kánonu je záměrné, neboť protikladný životní pocit je vyjadřován novými prostředky. Počet umělců označovaných za manýristy se rozšířil (Tintoretto, El Greco, Breughel, rudolfínští malíři), byl objeven *manýrismus* v architektuře (Palladio), v sochařství (Bologna) a v literatuře (Marino, Cervantes, Shakespeare, alžbětinská poezie). Obsah pojmu se pak rozšířil natolik, že na *manýrismus* začalo

být pohlíženo jako na cyklicky se vracějící protiklad klasiky v dějinách umění. *Manýrismus* pak podle toho můžeme vykládat i jako závěrečnou fázi rozvíjejících se stylů (závěrečná fáze antiky, gotiky, renesance atd.). Nejpropracovanější pojetí vykládá *manýrismus* jako vedoucí umělecký styl období, jež bývá pro Itálii datováno 1520–1620, pro ostatní Evropu pak o několik desítek let později.

„Značným problémem ‚manýristického univerza‘ je hudba, o níž novější literatura věnovaná manýrismu většinou nepojednává. Hudebně teoretická a hudebně historická literatura sama pojem *manýrismus* nenastolila, protože pojem *manýra* zde již fungoval jako označení řady technických postupů. Úvahy o manýrismu jako hudebně stylovém fenoménu či období se objevují až pod vlivem periodizací obecného či výtvarného stylového vývoje v souvislosti s precizací pojetí hudebního baroka. Důkladnější výklad pojmu *hudební manýrismus* přineslo až brněnské mezinárodní kolokvium 1970. Konstatovalo se, že manýristické hudební tendence 16. a 17. stol. souvisejí s vokální produkcí, zvl. pak s koncepcemi označovanými jako *musica poetica* a *musica reservata*. *Musica poetica* spojuje hudební projev často s novým typem introvertní poezie, která je předstupněm barokního individualismu. V souvislosti s vypjatými výrazovými tendencemi se využívají krajní hlasové polohy, často se střídají hlasové rejstříky, užívají se dynamické a fakturové kontrasty. Ve shodě se sémantickou intencí skladby je uplatňována echová dynamika, důsledně se střídají horizontální a vertikální plochy, melodický materiál se chromatizuje [...], tektoniku spoluručují *hudební rétorické figury*. Převládá aforičnost, kontrastnost a fantazijnost: ve vztahu k předchozí frotolové a villanelové tradici se jedná téměř o amorfní, volně koncipované miniatury. Tuto amorfnost podporuje harmonická labilita, neexistence principu harmonické kadence, disonantní napětí atd. Kromě zmíněné chromatizace se často objevuje kontrast vertikality a horizontality. Tato technika, navazující na benátskou školu druhé pol. 16. stol., je výrazně uplatněna u představitelů *chromatického madrigalu* (Monteverdi, Marenzio, Gesualdo da Venosa) a přeznívá až do poloviny 17. stol. (Schütz, Carissimi, Michna). [...] Průvodním zjevem manýrismu je též experimentování se zvukem a ténbrem (resp. i s nástrojem), a to s cílem ohromit a vzbudit podiv. Tyto snahy jsou srovnatelné s dobou oblibou experimentu vůbec (alchymie). Vhodným prostředím pro uplatnění těchto tendencí byla rudolfínská kapela (např. Luythonovo archicymbalum je zčásti srovnatelné s pokusy N. Vicentina). Malíř G. Arcimboldo za své pražské působnosti uvažoval o možnosti převodu akustických veličin v optické.“

(*Slovník české hudební kultury*: 538)

**Itálie.** Vývojově nejprůbojnější formou tohoto období byl *madrigal*, který programově a technicky těžil z výbojů benátské školy. Právě v madrigalu se odehrál boj o nový hudební výraz, jenž se jeví jakousi obdobou výtvarného a literárního manýrismu. K tomuto účelu posloužil světský madrigal daleko lépe, než-li konzervativně založené duchovní moteto.

+ 1613

K významným autorů madrigalových kompozic patřil Ital **Luca Marenzio** (1553/54–1599), jenž působil ve službách jednoho z nejtědřejších mecenášů té doby, římského kardinála Luigioho d'Este. Marenzio je autorem řady světských skladeb (asi 500 madrigalů a 80 villanel). Skladatelova proslulost byla mimořádná a jeho madrigalové sbírky se šířily po celé hudební Evropě. Marenziovy skladby vynikají neobyčejnou zpěvností, hraničící někdy se sentimentalitou. I když je Marenziovo umění konzervativnější, než je tomu v případě jeho mladšího současníka Gesualda, představuje výrazné vykročení od renesance k manýrismu.

Chromatický madrigal vrcholil v tvorbě knížete **Carla Gesualda da Venosa**. Gesualdo se narodil v Neapoli v roce 1561 jako syn jedné z nejpřednějších italských rodin; jeho matka byla sestrou kardinála Karla Borromejského a neteří papeže Pia IV. Gesualdův otec Don Fabrizio byl zakladatelem neapolské hudební akademie, kde studovala řada znamenitých hudebníků. V hudbě byl Don Carlo Gesualdo žákem jednoho z posledních Nizozemců Giovanneho de Macque. Roku 1586 se Gesualdo oženil se svou neteří Marií d'Avalos. Když ji dne 26. října 1590 po svém návratu z lovu překvapil „in flagrante“ s jejím dlouholetým přítelem Donem Fabriziem di Carafa, nařídil okamžitě zabít oba milence. Dvojnásobná vražda vyvolala v šlechtických kruzích zděšení, které odpovídalo významu Gesualdova rodu. V roce 1594 se Gesualdo oženil podruhé, tentokrát s vévodkyní Eleonorou d'Este, s níž odešel do Ferrary. Zde byl inspirován tehdejšími průkopníky chromatického madrigalu Luzasco Luzzaschim a Jaquesem de Wertem, kteří měli výrazný vliv na jeho další umělecký vývoj. Po návratu zpět do Neapole nechal Gesualdo ve svém zámku zřídit hudební akademii, která pravděpodobně trvala až do roku 1613. (Pro podobné akademie mohly skladatelé psát své skladby, aniž museli naslouchat dobovému vkusu či vkusu objednavatele.) Ve stejném roce, 8. září 1613, Gesualdo zemřel.

Gesualdo po celý život upadal do melancholie, hraničící s morbiditou. V jeho osobě se mísila neobyčejná vypjatost soukromého sexuálního života se záchvaty náboženské mystiky a přímo patologické hrůzy ze smrti. Za svého života stihl Gesualdo vydat 6 knih pětihlasých madrigalů (1594, 1594, 1595, 1596, 1611, 1611), celkem 132 skladeb, jež představují krajní umělecké výboje tehdejší doby. Protěžkem těchto světských skladeb byla responsoria komponovaná pro velikonoční týden a duchovní moteta. Ve všech zmiňovaných skladbách vytvořil Gesualdo nejmanýrističtější díla hudební historie. Snad až s otrockou důsledností se Gesualdo pokoušel o doslovné vyjádření všech textových odstínů hudbou, takže struktura jeho skladeb se rozpadá na menší části. Nedostatky v uchopení jednotného organického celku díla jsou zvláště užívaním dvojí faktury; první se vyznačuje sledem rychlých motivů v nejjednodušší harmonii, druhá je charakteristická výstředními harmonickými spoji, což mnohdy svádí k tomu, aby některá místa jeho

+ C. MONTESERRATI - MADRIGALS  
STR. 84 / KAPITOLA 10.1

Gesualdo: paslech ④ Miserere mer  
Kapitoly z dějin evropské hudby (12) ARDINGATE I. SEGLI. SE CHI...  
množství efektů

skladeb byla kladena do blízkosti wagnerovské a postwagnerovské chromatiky. Gesualdovy skladby často bývají „webernovsky“ zkratkovité, nabitě úžasnou energií. V nich autor využil úplnou chromatiku a velké nezpěvné melodické skoky. Nevykrytalizované tonální citění dovolilo Gesualdovi experimentovat s neomezenými prostředky předtonální harmonie. Jeho skladby zůstávaly po dlouhá staletí téměř nesrozumitelné a teprve skladatelé XX. století Schönberg, Webern, Křenek a Stravinskij objevili jejich výjimečnost.

Na sklonku renesance a manýrismu se projevil snahy využít madrigalovou formu v souvislé dramatické akci. Jednotlivé kusy pak byly na základě literárních předloh spojovány do uzavřených dramatických výstupů či rozsáhlejších cyklů. Oblíbené byly komické náměty, jejichž hlavními protagonisty se staly typizované postavy italských improvizovaných her z oblasti komedie dell'arte. První pokus o dramatický madrigal vyšel od **Alessandra Striggia** (1540–1592), známého především svou madrigalovou scénkou *O hašteřivých pradlenách* (1567). V osmdesátých letech 16. stol. se v Modeně výrazně prosadil **Orazio Vecchi** (1550–1605), autor madrigalů, kanzonett, árií a písní. Proslulost si tento autor získal především madrigalovou komedií *L'Amfiparnasso* (1594). Zcela v duchu lidového divadla vystupují v této hře postavy komedie dell'arte, jež zpívají v italských dialektech, španělsky a hebrejsky.

Musíme si uvědomit dobovou a prostorovou rozlehlost žánru, neboť komedie dell'arte prošla vývojem plným změn. Hrála se od konce renesance, v baroku a v rokoku (od pol. 16. stol. do konce 18. stol.) v Itálii a ve Francii a na zájezdech rovněž jinde po Evropě. Abychom počátky žánru lépe ozřejmili, vybíráme ukázkou z knihy *Ze světa komedie dell'arte* (1987) od **Karla Kratochvíla**.

„Komédie dell'arte pochází některými svými kořeny z lidového divadla a samozřejmě si udržela a pěstovala hudbu a zpěv. Podle provozních možností představovala hudba větší nebo menší složku. V představení ji provozovali herci sami na svých nástrojích. To nám dokazují obrazy z Trausnitz i sbírka Fossardova. Vokální složky v komedii dell'arte vycházely z lidových popěvek. Na zahraničních zájezdech byla hudební složka nepochybně silnější, významnější. Souviselo to s větší vybaveností takových společností, doklady o tom máme z činnosti souborů dell'arte u dvora pařížského a vídeňského.

Dokument o prvním představení dell'arte, které se konalo roku 1568 na bavorském dvoře, uvádí už hodně hudby a zpěvu. Po prologu byl zpíván pětihlasý madrigal, Pantalón, rytíř smutné postavy, hraje na loutnu a zpívá. V závěru prvního aktu zní opět hudba: pět viol da gamba a stejně tolik hlasů. Na konci druhého aktu zní hudba znovu: dvě loutny, drnkací nástroj, pišťala, basová viola da gamba a čtyři hlasy. Komédie končí italským tancem, zřejmě s hudbou. Toto představení však není typické. S hráli je amatérsky hudebníci, zaměstnaní u dvora, protože je v něm

hudby více než na kolik herecká společnost obvykle stačila. [V té době působil v Mnichově Orlando di Lasso.]

[...]

Z dobových záznamů víme, že i mezi herci dell'arte bylo mnoho vynikajících hudebníků. Francesco Gabrielli-Scapino ovládal řadu nástrojů a byla pro něho složena komedie, ve které se mohl svou dovedností blýsknout (jmenuje se *Gl' instrumenti di Scapino*). Podobným příkladem je i Carlo Cantù-Buffetto, rovněž hráč na několik nástrojů, s nimiž ho můžeme vidět na portrétu rytém Stefanem della Bella. Dalším dokladem je pro nás G. Gherardi-Flautino (otec principála Evarista Gherardiho), který znamenitě napodoboval dřevěné nástroje, zvláště flétnu. Komické masky jsou bez hudebního nástroje a bez zpěvu nemyslitelné, o čemž svědčí obrazová dokumentace, zprávy a scénáře. Ale i milovníci zpívali a hráli, byl to ovšem odlišný druh hudby a zpěvu.

Kromě těchto hudebníků – herců byla někdy v souboru i zpěvačka (la cantatrice), která bývala v menších souborech též tanečnicí a podle okolností hrála i na hudební nástroje. Některé herečky byly také oslavovány zpěvačkami. Obsazení nástrojů a kvalita hudební složky závisela na možnostech společnosti, ale potenciálně byla v každé komedii (alespoň kytara).“ (Kratochvíl 1987:402 a 406)

**Anglie.** Madrigalové umění se šířilo rovněž za hranicemi Itálie. V této době zaujímá mimořádné místo anglická pozdně renesanční kultura. Ještě na počátku století byla hojně pěstována světská vokální hudba, která vrcholila v polyfonní písni (jedním z řady autorů byl dokonce král Jindřich VIII.). V druhé polovině 16. stol. nabývala světská hudba na významu a svého vrcholu dosáhla v období let 1590–1620, tedy za panování královny Alžběty I. (1558–1603). Nejužívanější formy vycházely z italských vzorů – *madrigaly*, *canzonetty*, *balleti*, vyskytovaly se však rovněž formy domácí – *anglické písně*, *ayres* a *virginalové skladby*. V souvislosti s růstem významu italské hudby musíme zmínit antologii italského madrigalu *Musica transalpina*, s anglickým překladem původních italských textů, kterou sestavil a roku 1588 vydal Nicolas Yong.

Prvním významným skladatelem této éry byl **Thomas Tallis** (1505–1585), autor duchovních skladeb na latinské a anglické texty a rovněž skladeb světských a virginalových. Největší skladatelskou osobností pak byl nesporně Tallisův žák **William Byrd** (1543–1623). Byrd byl varhaníkem londýnské dvorní kapely (*Chapel Royal*), komponoval jak světskou hudbu madrigalového typu, tak instrumentální skladby a skvělá myšlenkově bohatá duchovní moteta. Když roku 1575 bylo patentem Alžběty I. dovoleno Byrdovi (společně s Tallisem) po jednadvalet let vydávat a prodávat své vlastní skladby, vyšla sbírka latinských motet *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur*. Vedle tří slavných mší (tří-, čtyř- a pěťhlasé) je Byrd rovněž autorem anglikánské liturgické hudby. Jeho virginalové skladby, pře-

Draw on sweet night  
light, stark'ness

devším některé dobové tance, tvoří počátek bohaté literatury tohoto nástroje. Byrdovy skladby prozrazují zřetelné harmonické citění a především v madrigalech se jasně projevuje vliv italské výrazové chromatiky, v některých dílech pak stopy italské vícesborové techniky. Autorova moteta se naopak vrací k staršímu archaizujícímu stylu. V době nástupu anglikánské církve zůstal William Byrd, podobně jako Tallis, věren katolické církvi. Směrem, který zřetelně naznačilo Byrdovo umění, pokračoval **Thomas Morley** (1557–1603), autor lehkých, melodicky bohatých gastoldiovských balleti, ayres, canzonett. Jedním z vrcholných autorských zjevů byl **John Wilbye** (1574–1638), jehož madrigaly patří k tomu nejlepšímu, co bylo v tomto žánru napsáno. Wilbyeho skladby bývají dokonce srovnávány s Gesualdem. Na rozdíl od něj však postrádají těžký neklid a prudké náladové zlomy. U smělých madrigalových skladeb varhaníka **Thomase Weelkese** (1575–1623) pak můžeme vystopovat vliv poněkud klasičtějšího a archaičtějšího umění Luci Marenzia. Zvláštní a zcela osobité místo zaujímá **John Dowland** (1562–1626), který po jistou dobu působil v Paříži a na dvorech ve Wolfenbüttelu a Kasselu. Dowlandovy skladby jsou zpěvné, místy obsahují příchut' romantické sentimentality a jejich melodika je srovnatelná s Arcadeltem či Marenziem. Vedoucí hlas těchto skladeb se téměř natrvalo přesunuly do sopránu a ostatní hlasy měly pouze doprovodnou funkci. Dowland sám doporučoval uvádět své kompozice způsobem, kdy vrchní hlas je zpíván a zbývající party jsou hrány na nástroje. V těchto Dowlandových pseudomonodiích můžeme sledovat počátky monodiálního zpěvu s doprovodem loutny, který byl v Anglii hojně pěstován v 17. století. K dalších významným autorům té doby patří rovněž **John Bennet**, **John Ward** a skladatel irského původu **Thomas Bateson**. Posledním skladatelem celé významné generace byl **Orlando Gibbons** (1583–1625). Tento znamenitý autor vokální a instrumentální hudby bývá pro kontrapunktické bohatství svých děl někdy nazýván anglickým Palestrinou.

I když všechny zdroje této znamenité hudebnické generace byly spotřebovány během půl století, nebyla v Anglii tradice madrigalového umění v podstatě nikdy zcela přerušena a udržela si trvalou oblibu u obecnosti i v pozdějších staletích. Na ostrovech vznikaly společnosti, které se hojně věnovaly pěstování madrigalového umění a v roce 1741, v nejméně historizujícím století vůbec, vzniklo v Londýně proslavené vokální sdružení *Madrigal Society*.

Jednou z nejvýraznějších postav alžbětinské poezie byl **John Donne** (1572–1631). Nebyl „básníkem z povolání“; byl tehdy běžným typem vzdělance, jedním z mnoha, kteří básnili spíše jen na okraji jiné „praktičtější“ činnosti. Jeho dobová popularita byla založena na pověsti sukničkáře a extravagantního rouhače, který svou zkušenost vepsal do veršů. I když tyto světské básně za jeho života

nevyšly, kolovaly v mnoha opisech, některé byly zhudebněny a tehdejší kavalíři je zpívali za zcela jinými, než uměleckými záměry. Podle alžbětinské (klasické) estetické konvence byly Donneho básně nepodařené. Jeho současníci mu vytýkali otevřené zobrazování erotických námětů či nekonvenční pojetí duchovních a mravních hodnot. Ben Johnson pak prohlásil, že za nedodržování metra si tento autor zaslouží šibenici. Dnešní čtenář, nezatížený alžbětinskou konvencí, může na Donneho básních ocenit mistrné využití paradoxu a jazykové hříčky, groteskní užití logické argumentace či rytmickou rafinovanost uvolněného metra.

### Twickenhamská zahrada

Vyprahlý vzdechy, v slzách utopený,  
sem jaro hledat přicházím,  
oči i uši mi zde plní  
balzám, jímž jindy všechno vyléčím.  
Sám sobě zrádce, přináším  
si lásku, jež vše v opak převtělí,  
žluč místo many nadělí:  
i sem, kde pravý ráj by mohl stát,  
mou rukou přinesen byl had!

Zdravější byl bych, kdyby tak jen směl  
v plen zimní noci to vše dát,  
kdyby mráz stromům pověděl,  
že do očí se nesmějí mi smát.  
Když neumím snést vlastní pád  
a nepřestanu milovat, ať přec  
jsem zaklet v necitlivou věc:  
buď v mandragoru, abych rostl dál,  
či v kašnu, abych život proplakal.

Milenci, do křišťálu nabírejte  
slzy, jež vínem lásky jsou,  
slzy svých milých vyzkoušejte –  
když jinak chutnají, tak jistě lžou.  
V očích se srdce nenajdou,  
Pláč neprozradí ti víc nitro ženy  
nežlí stín, jak jsou oblečeny:  
Ó zvrhlé pohlaví, v němž pravdu dí  
jen ta, co mě svou pravdou zahubí!

(Komu zvoní hrana [výbor z díla], Praha 1987, přel. Zdeněk Hron)

## Nástroje a instrumentální hudba v renesanci

Renesance zcela nové hudební nástroje nevytvořila, pouze vyřadila ty, které již dále nevyhovovaly a zdokonalila existující instrumentář. Oblíbeným nástrojem v tehdejší Evropě byla *loutna*, většinou jedenáctistrunná či dvanáctistrunná. Co do popularity s ní mohla soutěžit *kytara*. Zvukově nejzajímavějším drnkacím nástrojem byla *harfa*. Důležitou změnou v akordické hře bylo zavedení klávesových nástrojů. Spojením *psalteria* s klávesnicí mohlo vzniknout *clavicembalo*, spojením *monochordu* s klávesnicí pak *clavichord*.

Významná historická proměna souvisela s rozvojem a zdokonalením smyčcových nástrojů. Kolem roku 1500 se vyvinuly tenorová *viola da gamba* a altová *viola da braccio* (předchůdce dnešní violy – oba nástroje jsou rodově příbuzné, stavebně však podstatně rozdílné). Diskantový druh *violy da braccio* se v druhé pol. 16. stol. změnil ve *violino* neboli *housle*. Stalo se tak zásluhou brescijského nástrojaře **Gaspara da Saló** (1542–1609) a jeho cremonského vrstevníka, podle některých snad i jeho žáka, **Andrea Amatiho** (1513–1612?). Rovněž zbývající novodobé smyčcové nástroje souvisejí s *violou da braccio*, pouze *kontrabas* si uchoval znaky *violy da gamba*.

Vývojem prošly rovněž dechové nástroje. *Zobcová flétna* byla na počátku 17. stol. zastoupena 9 druhy, od supradiscantové (sopraninové) až po basovou. *Příčná flétna* začala do hudby pronikat teprve v průběhu 16. století. K šalmajům se pojily *bomharty*, z nichž například *kontrabasový bomhart* byl dlouhý až tři metry. Na konci 16. stol. byly starší *bomharty* nahrazovány *fagoty* (*dulciány*). Přechodně se v instrumentálních souborech udržovaly *krumhorny*, *cinky* a *basové cinky*, nazývané pro svůj tvar *serpenty*. Kolem 15. stol. se ustálil dnešní tvar *trubky*, vytvořené ze starší *businy*.

K velkým změnám došlo rovněž ve stavbě *varhan*. Ve 14. stol. se začaly užívat pedály, jejichž objev se přičítá Holanďanovi **Luisi van Valbeckemu**. V tomto století byla vytvořena zásuvková soustava, čímž byla umožněna rejstříková hra. 15. a 16. stol. přineslo menzurové rozlišení kovových a dřevěných píšťal a zvukové barvy byly dále rozmnoženy kryty a jazýčkovými hlasy. Počátkem novověku byly v Německu a v Nizozemí již poměrně dosti rozšířeny dvojmanuálové varhany s pedály.

\*\*\*

Do velké stylové změny kolem roku 1600 jsou dějiny hudby převážně dějinami hudby vokální a vokálních forem. To odpovídá pojetí křesťanství a současně představě tradované již od antiky, totiž že hudba k dokonalému vyjádření nezbytně potřebuje přirozený jazyk. Ještě v roce 1787, ve druhém svazku své *Kompositionslehre*, formuluje **Heinrich Christoph Koch** (1749–1816) estetickou premisu,