

Česká vícehlasá píseň před Adamem Michnou

Martin Horyna

Z díla Adama Michny se do dějin české hudby a slovesnosti trvale zapsaly zejména jeho duchovní písně. Významně zasáhl do vývoje žánru, který měl v jeho době u nás už několikasetleté dějiny, které se odehrávaly paralelně jak v oboru jednohlasé kancionálové písně, tak v oboru písňové tvorby vícehlasé. V podobě, v jaké Michna své písně publikoval, patřily do oblasti umělejší vícehlasé hudby, pozdější tradice však zařazovala jejich melodie spíš do oblasti lidového kostelního zpěvu.¹ Michnova osobnost vstoupila do dějin žánru v období velkých stylových změn a sama se o tyto změny zásadním způsobem zasloužila. Něco z těchto změn bylo připraveno Michnovými bezprostředními předchůdci, s většinou rysů jeho hudebního jazyka se však ve starší domácí produkci nesetkáme. Michnovy konkrétní vzory dosud nejsou známé.

Tato práce si neklade za cíl prokázat bezprostřední kontinuitu mezi předbělohorskou domácí tvorbou polyfonních písní a Michnovými skladbami, je jen určitým pokusem shrnout dějiny české vícehlasé písně z časového úseku přibližně vymezeného léty 1450 až 1650 s důrazem na závěrečné období celé této epochy, které už je vlastně také dobou Michnovou, a naznačit, které z mnoha stylů starší písňové tvorby patřily v Michnově době ještě k živému repertoáru. Opatrné výrazy jako „pokus“, „naznačit“ jsou namístě. Z našich písňových pramenů přelomu 16. a 17. století je jich totiž víc zcela nezpracovaných než těch, které jsou alespoň zčásti známé, a vydáno je velmi málo. O víc než o úvod do problematiky tedy opravdu nejde.

Duchovní píseň v mateřském jazyce přednášená celou shromážděnou obcí při bohoslužbě získala platnost liturgického zpěvu za reformace a v pobělohorské době byla u nás v kostele spíš trpěna pro svou oblibu a vžitost. Katolické kancionály však vycházely tiskem už v 16. století a dokonce už z předhusitské, tedy z předreformační doby známe poměrně velké množství písňové tvorby. Na jedné straně to byla duchovní píseň v mateřském jazyce psaná pro lidový zpěv na okraji bohoslužby,² na druhé straně dosud málo probádaný repertoár cantiones, strofických skladeb z oboru duchovní lyriky na latinské ale zčásti i české texty pěstované v komunitách vzdělaného kléru jak v době posledních Lucemburků, tak po celé 15. století a nakonec i v prostředí latinských literátských bratrstev v 16. století. Melodické bohatství repertoáru cantiones se stalo jedním z hlavních zdrojů nápěvů našich duchovních písní i v pozdějších stoletích.³

Paralelně s repertoárem jednohlasých cantiones vznikaly i vícehlasé písně. Z jejich produkce vzniklé zhruba od první poloviny 14. století do nástupu nizozemské polyfonie kolem poloviny 15. století se v našich pramenech dochovalo ko-

¹ Adam MICHNA z Otradovic: *Česká mariánská muzika*, ed. J. Sehnal, Praha 1989, s. 8.

² Patří sem čtyři nejstarší české duchovní písně *Hospodine pomiluj ny*, *Svatý Václave*, *Buoh všemohúcí* a *Jezu Kriste ščedry kněže*.

³ Moderní kritická edice chybí, k dispozici je jen zastaralé vydání Franusova kancionálu Dobroslava ORLA (Praha 1922). Jen zběžné porovnání repertoáru Franusova kancionálu a dalších dobových pramenů s kancionály od 16. do 20. století potvrzuje roli, jakou cantiones v dějinách českého kostelního zpěvu sehrály.

lem osmdesáti vícehlasých písňových skladeb jak na latinské, tak české texty. Tato archaická tvorba byla velmi oblíbená u konzervativních literátů přelomu 15. a 16. století, a díky tomu se také dochovala,⁴ nejoblíbenější latinské skladby byly v první polovině 16. století přeloženy do češtiny,⁵ vyskytují se ještě v rukopisných kancionálech napsaných na začátku 17. století.⁶ Dokonce existují případy zakomponování celých archaických dvojhlasů do pěti- či šestihlasých písní konce 16. století.⁷

Kolem poloviny 15. století se začínají u nás objevovat první pokusy vyrovnat se s novým slohem nizozemské polyfonie a zřejmě jsou to právě drobné písňové útvary, v nichž se tyto snahy projevují nejdříve. Pro stylově nejstarší z těchto pokusů je typická záliba v kvintakordech a sextakordech a v náznacích imitace, méně již v čistém vedení hlasů.⁸ Ovšem již kolem roku 1500 se objevuje pozoruhodně vyzrálá tvorba ve skupině českých a latinských písní zapsaných v tzv. kodexu Speciálník. Většina těchto skladeb je tříhlasá sólistická polyfonie s vysokým diskantovým hlasem. Vedle této tvorby začínají vznikat i písně pouze pro mužské hlasy literátských bratrstev, které se zdají být, vzhledem k menší pohyblivosti hlasů, už tehdy určeny spíše pro sborové obsazení.

Během první poloviny 16. století dochází k určité stagnaci tvorby v utrakvistickém a jazykově českém prostředí. Do kontextu německé raně luterské tvorby patří německé písně českolipského pastora Baltasara Harzera-Resinaria (kolem roku 1540),⁹ více na domácí podněty navazuje sbírka *Veteres ac piae cantiones* z roku 1561 od tehdejšího rektora českobudějovické školy Kryštofa Hecyra.¹⁰ Obsahuje 60 čtyřhlasých písní na latinské a německé texty určených pro katolické školy. Ve sbírce jsou početně zastoupené humanistické ódy, s řadou ze skladeb se setkááme o něco později – s českými texty v utrakvistických kancionálech a s německými a latinskými texty v Bardějově na Slovensku. Některé z písní a ód převzal Hecyrus ze starších edic, větší část sbírky zřejmě napsal sám ve stylu podobném písním Johanna Waltera.¹¹ Některé ze skladeb jeho sbírky přešly i do pražské školské učebnice *Libellus elementarius* z roku 1569¹² a do Prachatického kancionálu, jedna se dokonce dostala až do Holanovy *Kaple královské zpěvní* z roku 1693.¹³

Teprve kolem roku 1570 se hlásí o slovo nová tvorba určená pro utrakvistickou bohoslužbu. Do začátku 17. století jsme prozatím schopni rozeznat dvě generační vlny. Tvorba první z nich je téměř bez výjimky určena „ad voces aequales“, tj. pouze pro mužské hlasy členů literátských bratrstev nebo pouze pro vysoké chlapecké

⁴ Srv. OREL, Dobroslav: *Kancionál Franusův*.

⁵ K nejstarším pramenům patří Vodňanský kancionál (Vodňany, Městské muzeum a galerie, rkp. bez sign.) z doby po roce 1540. Vznikl v písafské dílně Jana Táborského, který je také autorem většiny překladů datovaných léty 1539–1542.

⁶ Sedlčanský kancionál Kopidlanského, Praha, Muzeum české hudby, rkp. bez signatury.

⁷ Několik takových zpracování se např. dochovalo od dvojhlasu *Nobis est natus hodie*. Srv. „Nastal nám den veselý“ v Benešovském kancionálu, f. 37v–38r.

⁸ Z publikovaných např. *Utěšený nám den nastal*, srv. VANIŠOVÁ, Dagmar: *Codex Speciálník ca 1500. Písně*, Praha 1990.

⁹ Zařazeny do *Newe Deutsche Geistliche Gesenge*, Wittenberg, G. Rhau 1544 (RISM 1544/21).

¹⁰ RISM 1561/1, Nürnberg, Montanus et Neuber 1561.

¹¹ Jeho podíl však nelze spolehlivě identifikovat.

¹² Srv. KABELKOVÁ, Markéta: *Hudba a škola v období české renesance*. Diplomová práce na FF UK, Praha 1984, s. 106–193.

¹³ *Fit porta Christi pervia*, srv. edici skladby a údaje o jejím rozšíření: *22 vícehlasých hymnů z rukopisu kaplanské knihovny v Českém Krumlově*, editor Martin HORYNA, České Budějovice 2000, s. VIII, XV, 55; u Holana na s. 152 s textem *Nejslavnější Král nebeský*.

hlasy a je dochována jednak v rukopisných kancionálových sbornících, jaké představují například Benešovský kancionál,¹⁴ Chlumecký kancionál,¹⁵ Sedlčanský kancionál Kopidlanského nebo Táborské kancionály,¹⁶ jednak roztroušeně v graduálech ve funkci tropů liturgických zpěvů. Skladebně je tento repertoár poměrně stereotypní, podíl diletantských skladeb je vysoký, tyto písně se nevyskytují v jiných pramenech než předbělohorských literátských zpěvnících. Pro tvorbu českých autorů sedmdesátých let 16. století je charakteristická záliba v přísně modální harmonii, s jakou bychom se v té době mimo repertoár literátských bratrstev nesetkali. Až na několik písní Jana Trojana Turnovského je všechna tato tvorba anonymní.

Příkladem tvorby druhé vlny z doby kolem roku 1600 jsou skladby zapsané v Prachatickém kancionálu.¹⁷ Jádro tohoto rukopisu bylo napsáno v Praze v roce 1610, jeho repertoár je určen pro novoutrakvistickou mešní a hodinkovou bohoslužbu, skladby interpretoval školní sbor se všemi zastoupenými hlasovými polohami od chlapeckého diskantu po bas.¹⁸ Podíl diletantských skladeb je menší než v repertoáru předchozí doby, mnohem častěji se vyskytuje cantus firmus v diskantu nebo homofonie. Kromě jedné písně Pavla Spongopaea jsou všechny skladby Prachatického kancionálu zapsány anonymně, ne všechny jsou pravděpodobně domácího původu.¹⁹ Skladby této vrstvy se dostaly i do slovenských pramenů, něco je v Bardějovských rukopisech, hodně v maďarském graduálu z Prešova z roku 1635,²⁰ jednotlivosti ještě u Holana.²¹ Tendence k archaické modální harmonii je patrná i u této vrstvy domácího repertoáru, v pozdějších pramenech je posuvkami přizpůsobována změněnému harmonickému vkusu a stále silnější tendenci k dur-mollové tonalitě. V rámci tohoto repertoáru se vyskytují i skladby ve stylu humanistické ódy, který byl u nás kolem roku 1600 ještě aktuální. Sbírká ód Jana Campana Vodňanského (1618)²² představuje jakousi směs dobových stylů reprezentovaných vícehlasou duchovní písní pro školní sbor, humanistickou ódou, metrickými žalmy a taneční (villanellovou) písní.

Tvorba z doby mezi léty 1600–1620 bezpochyby představovala hlavní část písňového repertoáru ve školském prostředí v době Michnova mládí, Michnovy čtyřhlasé a pětihlasé písně jsou psány pro stejné obsazení školního sboru.²³ Literátský repertoár „ad voces aequales“ zřejmě ustrnul na stylu a repertoáru z doby 1570–1580.

¹⁴ Praha, Archiv hl. města Prahy, rkp. bez signatury.

¹⁵ Praha, Muzeum české hudby, rkp. bez signatury.

¹⁶ Tábor, Okresní archiv, Sbírka rukopisů č. 182, 183, 184.

¹⁷ Prachatice, Okresní archiv, rkp. bez signatury.

¹⁸ Obdobnou sazbu má repertoár určený pro hodinkovou bohoslužbu, který se dochoval v Českém Krumlově. Interprety byla rovněž skupina školních žáků – choralistů. Srv. 22 *vícehlasých hymnů...* (viz pozn. 13), s. X–XI.

¹⁹ Sazba je totiž stejná jako u písňových skladeb z německé luterské oblasti. Několik málo vět lze identifikovat v katalogu německé tenorové písně (*Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580*, in: *Catalogus musicus IX*, RISM – Sonderband, 3 sv. Kassel 1986). Pro německé písně z pramenů po roce 1580 podobný srovnávací materiál publikován není.

²⁰ *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*, ed. I. FERENCZI, in: *Musica Danubiana* 9, Budapest 1988.

²¹ K. V. Holan-Rovenský: *Capella Regia musicalis*, Praha 1693, s. 248, *Sláva Bohu na výsosti*.

²² V témže roce 1618 vyšly v Praze Goudimelovy čtyřhlasé metrické žalmy se Strejcovými texty. Srv. POŠTOLKA, Milan: *Die „Odae Sacrae“ des Campanus (1618) und des Tranoscius (1629): ein Vergleich*, in *Miscellanea musicologica* 21–23, 1970, s. 107–152.

²³ Sazbou neodpovídají Michnovy písně obsazení literátských sborů a bezpochyby pro ně ani nebyly určeny. Srv. opačné tvrzení v SEHNAL, Jiří: *Písně Adama Michny z Otradovic (1600–1676)*, in: *Hudební věda* 12, 1975, č. 1, s. 6.

Stylově však Michnovi předchází ještě jedna nepřilíh početná vrstva tvorby přibližně z doby 1620–1640, která se objevuje ve skladbách Jana Sixta z Lerchenfelsu, čtyřhlasých písních z kancionálů Jiřího Hlohovského (1622) a Jana Svošovského (1624) a v různých dobových doplňcích starších rukopisných kancionálů.²⁴ Pro jejich sloh je typická akordicky doprovázená melodie v nejvyšším hlase nebo v tenoru nebo prostá akordická věta bez zřetelné melodie. Vedení hlasů je nedbalé, podobně jako později dost často i u Michny, ostatní hlasy mimo melodie a basu mají charakter harmonické výplně. V téže době zřejmě vznikají i ritornelové písně, jak je známe z pozdější Michnovy *Loutny české*. V Táboře se například dochoval kancionálový zlomek privátního charakteru²⁵ s diskantovými hlasy nejrůznějších písní,²⁶ je mezi nimi též diskantový part stručné instrumentální věty²⁷ a další čtyřhlasá skladba bez textu, která je úpravou Campanovy ódy č. 21 a je míněna zřejmě také instrumentálně.

Do téže doby se hlásí i první památky koncertantního slohu. Kromě torza sborníku obsahujícího hudbu tohoto stylu v Rokycanech²⁸ jsou to též kompoziční náčrtky většinou nedokončených skladeb zřejmě ze severních Čech.²⁹ Jsou psány pro nejrůznější kombinace sólových a sborových vokálních i instrumentálních hlasů a basso continuo.

Je jisté, že Michna poznal i jinou hudbu, než které byl věnován tento příspěvek. V době jeho mládí však to byla běžná součást kostelní užitkové hudby, které se nemohl během své školní docházky, ale ani později vyhnout. Stopy tohoto dědictví však nejsou v jeho tvorbě příliš zřetelné.³⁰ Že se Michna snažil o to přinést něco nového, je na první pohled patrné už z toho, že do svých sbírek zařadil jen své vlastní písně. Latinská předmluva k *České mariánské muzice* zmiňuje vědomou současnost hudebního jazyka sbírky.³¹ Snad to byla svým způsobem polemika s přežívajícím repertoárem minulosti, který se ještě naposledy objevuje u Holana.³²

²⁴ Nejvíce v Chlumeckém kancionálu.

²⁵ Tábor, Okresní archiv, Sběrka rukopisů č. 417, asi mezi 1624–1648, tři papírové dvojlisty.

²⁶ Ze skladeb známých odjinud zapsány diskantové hlasy písně *Svatý Václave* (Svošovského kancionál 1624), Campanovy ódy č. 38 (srv. Jan Campanus Vodňanský: *Carmina festiva*, ed. J. SNÍŽKOVÁ in MAB II/9, Praha 1978, s. 21, č. 16d).

²⁷ Ovšem bez hudebního vztahu k předchozí i následující písňové skladbě.

²⁸ Rokycany, okresní muzeum, rkp. A V 45.

²⁹ Ústí nad Labem, Městské muzeum, Sběrka knih č. 1.478. Bohemikální původ dosvědčuje torzo moteta k českým patronům.

³⁰ Modalismy v Michnových skladbách jsou v jeho době běžné, nemají nic společného s typem modality, jaký se vyskytuje v domácí tvorbě 1570–1620. Snad jen záliba v hemiolách a v proporcích připomíná metriku kolem roku 1600. K tomu blíže J. SEHNAL: *Písně...*, s. 13–19.

³¹ „...Cantionale hoc novum ... quo universae et Sodalitates Marianae, et Parochiales Paraeciae opportunius uterentur, patrio quidem idiomate, at stylo amoeniore, notis interim ad hodiernas leges musicas haud molliter religatis, choro tamen qui promptius obveniat monotessaro, Clio domestica concinnavit. (Tento nový kancionál ... jenž by vhodně používaly veškeré jak mariánské družiny, tak farní obce, sice mateřským jazykem, ovšem líbeznějším slohem, s notami mezitím připojenými, podle dnešních hudebních zákonů, a ne změkčile, alespoň pro sólový čtyřhlasý kůr, který se snáze vyskytuje, složila domácí Clio.) Srv. překlady J. Sehnala v J. SEHNAL: *Písně...*, s. 31, A. Michna: *Česká mariánská muzika*, s. 5, které (myslím neprávem) vztahují termín „monotessarus“ na homofonní styl skladeb.

³² To je míněno nikoli ve vztahu k obvyklému přejímání starých nápěvů, ale k přejímání jejich z hlediska doby „nemoderních“ vícehlasých zpracování. Kromě již zmíněných skladeb lze předpokládat asi u deseti dalších vícehlasých vět z Holanova kancionálu vznik kolem roku 1600 (např. *Prorokovali proroci*, s. 90; *Den Božího narození*, s. 109; *Radůj se všecko stvoření*, s. 124; *Doroto, panno čistá*, s. 161; *Radůj se lide*, s. 394). V podobně kompilovaném Božanově *Slavíčku rájském* (Hradec Králové 1719) už se skladby tohoto typu nevyskytují, s jedinou výjimkou: tři hlasů ze známého moteta Jakoba Handla-Galla (1550–1591) *Ecce quomodo moritur iustus*.

Je pravděpodobné, že zmínka Jana Hynka Dlouhoveského v předmluvě k Holanovu kancionálu o údivu, který vzbudila česká výprava v Římě v roce 1674 svým zpěvem hudby, jež se zjevně odchylovala od běžných dobových norem, se týká právě těchto starých zpěvů s jejich archaickou („staročeskou“) modální harmonií.

„Divil se sám Řím v čas svatého obecního Jubilaeum v létu 1674, když jsem já nehodný jsa tam s mnohými vzáctnými našimi vlastenci přítomný, z nejhlavnějšího kostela svatého Petra hned na svítání na den svatých Mláďátek s přes dvěstě Čechy a ještě jinšími připojenými Němci a Poláky s pěkným ordnuňkem, pořádkem a procesím veřejně do jinších ještě třech předních chrámův římských putoval: tu jsme celý den jako u nás po cestě vždycky písně hned od oltáře svatého Václava velmi drahého a mnoho tisíc stojícího (co jiný žádný národ nemá) tam patrona krále a knížete svého, ač jinší cizokrajany nás nerozuměli, však příjemnost a libeznost spěvu melodiji a tu naši sprostou staročeskou harmoniji, hloupou domácí Bohu milou muziku a pobožnost nad míru vychvalovali, knížata, kardinálové, biskupi a jinší vzáctni na cestě se zastavovali a za námi jdoucí i tam domácí z toho velmi se těšili a sobě zalibovali...“³³

S písňovou tvorbou bezprostředně předcházející epochy přelomu renesance a raného baroka se Adam Michna bezpochyby setkával po celý svůj život. Jeho dílo však patří po všech stránkách novému slohu a byl to především on, kdo vtiskl české písňové tvorbě kolem poloviny 17. století její charakteristické rysy. O zprostředkování repertoáru české kancionálové písně předbělohorské éry se zasloužily jiné osobnosti jeho současníků a následovníků, které se v ní snažily najít tradice jdoucí až do předreformační a předhusitské doby, zejména do doby Karla IV.³⁴ Určitý výběr starších melodií zůstal jejich prostřednictvím běžnou součástí kostelního zpěvu až do současnosti. Některé vícehlasé písňové skladby předbělohorského původu se udržely v povědomí do konce 17. století, pak však rychle vymizely. Michnovy čtyř- a pětihlasé harmonizace vlastních melodií je rychle následovaly, naposledy se objevily v Božanovu *Slavíčku rájském* (1719). Dále už žily jen nápěvy a texty.

Address: PhDr. Martin Horyna, Krajinská 26, 370 01 České Budějovice

Das tschechische mehrstimmige Lied vor Adam Michna

Martin Horyna

Die Studie beschäftigt sich mit dem mehrstimmigen Liedrepertoire in den böhmischen Ländern vor Adam Michna. Zusammenfassend wird die Geschichte der böhmischen mehrstimmigen Liederproduktion im Zeitraum von 1450–1650 dargestellt, wobei das Hauptaugenmerk auf Kompositionen und stilistische Schichten des älteren Repertoires gerichtet ist, die zu Michnas Zeiten noch ein lebendiger Bestandteil des Kirchengesangs waren. Seine mehrstimmigen Lieder schrieb Michna für die gleiche Schulchorbesetzung, für die auch beispielsweise

³³ Holan, f. A2rv.

³⁴ Srv. Holan, titulní list, předmluva.

se das Repertoire des Prachatitzer Gesangsbuchs (1610) oder die Oden Jan Campanus Vodňanskýs bestimmt waren. Michnas musikalische Sprache ist jedoch bewusst anders und gänzlich neu. Mehrstimmige Liedsätze der Spätrenaissance erscheinen in einheimischen Quellen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts neben zeitgenössischen Kompositionen. Danach verschwinden sie jedoch schnell; offensichtlich aufgrund ihrer archaischen modalen Harmonie. Dasselbe gilt nach einigen wenigen Jahrzehnten für Michnas Harmonisierungen eigener Melodien (offenbar aus dem selben Grund). In der Folge bleiben lediglich die Melodien und Texte erhalten.

Deutsch von Ivan Dramlitsch