

## Michna a jeho současníci

Jiří Sehnal

Adam Michna je vedle Pavla Vejvanovského nejvýznačnější postavou české hudby 17. století. O Michnovi bylo již mnoho napsáno, mnoho proneseno a jeho dílo prožívá postupně jakousi renesanci. Domníváme se, že ještě v žádné studii dosud věnované Adamu Michnovi nebylo řečeno poslední slovo. Autor této stati považuje i svou práci o Michnově písňové tvorbě<sup>1</sup> za úvod, který může být opraven, doplněn a rozšířen, protože stále zbývá mnoho nepoznaného v tom, co Michnově tvorbě předcházelo a co ji formovalo.

Při charakteristice a hodnocení skladatele se tážeme, co má společného se svými současníky a čím se od nich liší. Na prvním místě nás zajímá, jakou hudbu ve svém mládí poznal a kteří skladatelé mohli být jeho vzory. Důležitá je i znalost prostředí, ve kterém skladatel působil a společnost, pro kterou tvořil. V případě Adama Michny zůstává v otázce jeho latinské figurální tvorby mnoho nejasností.

Michna byl vychován jezuitou, s řádem udržoval po celý život čilé styky a také řád mu byl mimořádně nakloněn. Svědčí tom skutečnost, že od roku 1647 vycházela všechna jeho díla v Akademické tiskárně pražských jezuitů.<sup>2</sup> To vynikne tím spíše, když si uvědomíme, že kromě Bridelových *Jesliček* (1658) a Kadlinského *Zdoroslavička* (1665) nevydali pražští jezuité v 17. století žádné notované tisky. Byl Adam Michna tehdy jediný skladatel v Čechách nebo ho jezuité považovali za nejlepšího? Anebo byl Michna jediný skladatel v Čechách, který si mohl tisk svých skladeb sám zaplatit?

Jaká hudba byla v době Michnova mládí pěstována u jindřichohradeckých jezuitů, nevíme. Jasně do této otázky nevnesly ani dosavadní studie.<sup>3</sup> Jezuitský řád byl podle vůle svého zakladatele k hudební nádheře dlouho zdrženlivý a teprve po roce 1584 z pragmatických důvodů začal tolerovat ve svých kostelech varhany a figurální hudbu. To vše z ohledu na laickou veřejnost mimo řád. Uvnitř řádu si jezuité uchovávali původní strohou až vojenskou praxi.

Hudba pěstovaná v kostele San Apollinare v Římě, který patřil jezuitskému učilišti Collegiu Germanicu, byla určitě vzorem chrámové hudby pro chovance této koleje. Collegium však nebylo určeno pro členy řádu, ale pro mužskou mládež ze zemí ohrožených protestanstvím, se kterou se počítalo při obsazování vysokých církevních úřadů. Je pravděpodobné, že časem se hudba v Collegiu Germanicu stala příkladem i pro jezuitské koleje. Rozšíření skladeb Carissimiho, kapelníka v San Apollinare v letech 1629–1674, zprostředkovali v Evropě nejen jeho žáci ale především jezuitské koleje.<sup>4</sup> Před Carissimim tu řídili hudbu Ottavio Catalani

<sup>1</sup> SEHNAL, Jiří: *Písň Adama Michna z Otradovic (1600–1676)*. in: *Hudební věda* 12, 1975, s. 3–45.

<sup>2</sup> Je pravděpodobné, že Akademická tiskárna v Praze zajišťovala tisky i pro jiné koleje v Čechách. V roce 1659 vydala např. periochu hry *Beatrix martyrum soror* pro jezuitské gymnázium v Jindřichově Hradci, věnované kněžně Beatrice z Portia, rozené Kavkové z Říčan. Srovn. Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Bavar. 2194, I, 5, 5.

<sup>3</sup> Viz TROLDA, Emil: *Jezuité a hudba*. in: *Cyril* 66, 1940, s. 53–57, 73–77. Ani z *Litterae annuae Collegii Olomucensis* z let 1582–1642 se o hudebním repertoáru nic nedovíme. Moravský zemský archiv, G 12. II/17–18.

<sup>4</sup> SEHNAL, Jiří: *Giacomo Carissimis Kompositionen in den böhmischen Ländern*. in: *Muzikološki zbornik* 13, 1977. s. 29–30.

(1606–1608?, před 1613), Annibale Orgas (1613–1619) a Lorenzo Ratti (1619–1629).<sup>5</sup> Všichni tři patřili ještě k reprezentantům konzervativní dvojsborovosti a imitativního stylu.<sup>6</sup> Lze tedy říci, že teprve s Carissimim po roce 1630 vstupuje na půdu kostela San Apollinare hudba nového stylu.

Nemůžeme zatím prokázat, že jezuité v českých zemích znali a prováděli již ve třicátých letech hudbu nového stylu, využívající sólově lidské hlasy a nástroje. Vždyť nejstarší dochované skladby z jezuitského prostředí v koncertantním stylu u nás pocházejí až z padesátých let z Opavy.<sup>7</sup> Jestliže Michna využívá již ve svém prvním díle *Obsequium Marianum* (1642) výrazových prostředků nového stylu,<sup>8</sup> musíme se spolu s Otmarem Urbanem tázat, zda se Michna „skladebnému mistrovství neučil také někde mimo domácí prostředí“.<sup>9</sup> Je také zajímavé, proč *Obsequium* vyšlo ve Vídni. Urban to dává do souvislosti s Vilémem Slavatou, ale jasno v této otázce nemáme. Pokusme se zamyslet nad některými rysy Michnovy latinské figurální hudby.

1) Téměř vrozený sklon k homofonní sazbě. Homofonní věta dominuje v celé Michnově tvorbě. V předmluvě k *České mariánské muzice* ji autor nazývá „chorus monotessarus“. Polyfonie je nejsilněji zastoupena ve *Svatováclavské mši* a v *Requiem*, ale vždy jde jen o náznakovou polyfonii, kdy téma pouze prochází jednotlivými hlasy, aniž by tyto k ní vytvářely další kontrapunktující melodie. Polyfonie není Michnovi vlastní, podobně jako později nebyla silnou stránkou Vejvanovského. Je to překvapující, protože v jejich době patřila kontrapunktická věta ještě k samozřejmé technické výbavě chrámového skladatele.

2) Michna miluje antifonální střídání sólového hlasu s homofonními bloky sboru. Nejvýrazněji vystupuje tento rys v žalmech *Officia Vespertina*. Jde však o stejný princip, jaký Michna doporučil již uživatelům své *České mariánské muziky*.<sup>10</sup> Kontrast sólového hlasu a homofonního sboru byl Michnovi tak milý, že jej uplatňoval i ve svých mších. Pátá mše ze *Sacra et Litaniae* je komponována celá tímto způsobem pro sólový bas a sbor.<sup>11</sup> Střídání sóla a sboru bylo charakteristické pro litanie, což byl v Michnově době mimořádně aktuální druh zpívané modlitby, který jezuité pro její jednoduchost nadšeně propagovali.<sup>12</sup> Se střídáním sóla a homofonního sboru se potkáme spíše u Michnových současníků v Rakousku než v Itálii.

3) Michnova melodika se vyznačuje i ve mších písňovou invencí. U skladatele, který se tak úspěšně věnoval tvorbě duchovních písní, to neudivuje. Na věci nic nemění, že některé melodické nápady jsou často krátké, až krátkodeché. Totéž lze pozorovat u Alberika Mazáka a Vincenta Fuxe. Stojí za zmínku, že i anglický kritik R. L. H. vycítil písňovou melodiku *Svatováclavské mše* při jejím prvním provedení

<sup>5</sup> CULLEY, T. D.: *Jesuits and Music* I. Rome 1970, s. 113–130.

<sup>6</sup> Jejich skladby nám nebyly k dispozici. Jejich stylovou charakteristiku přebíráme z hesel v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.

<sup>7</sup> SEHNAL, Jiří: *Pavel Vejvanovskýs Beziehungen zu Schlesien*. V tisku.

<sup>8</sup> URBAN, O.: Diskusní příspěvek in: *Nové poznatky o starších dějinách české a slovenské hudby II*. Praha 1988, s. 211

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 208.

<sup>10</sup> *Krátká správa od autora k pobožnému těchto písniček spěváku*, in: MICHNA z Otradovic, A.: *Česká mariánská muzika*. Ed. Jiří Sehnal. Praha 1989, s. 6. A. Michna z Otradovic, *Compositiones*, vol. 1.

<sup>11</sup> Mše dosud není vydaná, ale je k dispozici na nahrávce Roberta Huga, Studio Matouš 1992.

<sup>12</sup> SEHNAL, Jiří: *Der katholische Kirchengesang im Rekatholisierungsprozeß in Mähren*. In: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei*. Hrsg. von L. KAČIC. Bratislava 2000. s. 190–191.

v Anglii. Svou recenzi nadepsal *Mellifluous Wenceslas Mass*,<sup>13</sup> při čemž vyzvedl její ušlechtilou prostotu a jakoby lidový půvab její melodiky a harmonie.

4) Michna se obdivuhodně dobře vyznal v užití výrazových figur. Při podrobné analýze *Officia vespertina*<sup>14</sup> zjistíme, že ovládal rétorické figury mistrovsky. Snad právě v tom se odrazilo jeho studium u jezuitů. Uvedme jako příklad zesílení výrazu slova opakováním a dramatických paus na slovech „conquassabit“ (capita), „fremet“ (dentibus suis), (mare) „fugit“, stoupání nebo klesání melodie ve výrazech „in coelo“, „exaltabit“, „qui in altis habitat“, „usque ad occasum“, použití koloratury na slově „Dominus“, dlouhé vydržování tónu na druhé slabice slova „clamabunt“, patetické zdůraznění citoslovce o v oslovení „O, Domine“ atd. Totéž můžeme sledovat ve mších, zvláště v Credo ve slovech „ascendit“, „descendit“, „et resurrexit“, „vivos et mortuos“, „mortuorum“. Ve Svatováclavské mši je „Et unam sanctam catholicam“ demonstrativně zvýrazněno náhlým přechodem všech vokálních hlasů do unisona, nad kterým triumfálně figurují trumpety.

5) Ve zvláště vypjatých místech negativních emocí, zejména při zmínce o bolesti, utrpení a smrti, jako jsou slova „mortuus et sepultus est“ používá Michna expresivních harmonických spojů: g moll – E dur nebo c moll – A dur, příznačných pro díla Gesualda da Venosa. Tyto akordy nemají ani jeden tón společný a dva tóny malé tercie v nich chromaticky stoupají o půl tónu. Michna znal tento spoj již v *Officiu*, kde ve slovech „gementes et flentes“ v *Sub tuum Praesidium* vystřídal postupně akordy g moll, E dur, C dur, F dur, D dur. Spoj mollového akordu s durovým, ležícím o malou tercii níže, představoval hudebně vystupňovanou bolest. Michna jej uplatnil ještě ve slovech „Lacrimosa dies illa“ v sekvenci *Dies Irae* v *Requiem* ze *Sacra et Litaniae*<sup>15</sup> a ve slově „passus“ v Credo *Svatováclavské mše*.<sup>16</sup> Vrcholem Michnovy harmonické odvahy, smíme-li to tak nazvat, je užití zvětšeného sextakordu (d-fis-b) na těžké době ve slově „flebant“ v žalmu *Officia In convertendo*. Zmíněných odvážných akordických spojů nepoužil nikdy ani Pavel Vejvanovský, ani Heinrich Biber, a pokud je nám známo, ani jejich vídeňští kolegové Antonio Bertali a Heinrich Schmelzer. Na otázku, kde Michna tento spoj poznal, neznáme zatím odpověď.

6) Z hlediska tektoniky a formy se u Michny setkáváme především s principem, který jsme v jeho písňově tvorbě pracovně nazvali přenášením motivu.<sup>17</sup> Poměrně krátký motiv je opakován na různých tónových stupních, při čemž dochází nejen k intervalovým změnám v jeho melodii, ale i k změně rodu použitých akordů. Takto tvořená hudební věta připomíná mozaiku různobarevných kamínků. Je to jakýsi primitivní způsob motivické práce, kterého užívali císařští kapelníci Giovanni Valentini a Antonio Bertali, u nás ještě Pavel Vejvanovský. Nejde však o sekvenci v běžném smyslu, protože motiv (model) není posouván mechanicky po stejných stupních, ale v libovolných intervalech. Sekvenci v pravém smyslu slova Michna stejně jako jeho současníci neznal.

<sup>13</sup> Daily Telegraph z 3. 12. 1968.

<sup>14</sup> Pět žalmů a jedno Magnificat z této rozsáhlé sbírky je připraveno k tisku v nakladatelství Bärenreiter, kterému chybějí prostředky k jeho vydání. Šťastnější osud mělo CD, připravené z tohoto díla Robertem Hugem, které vyšlo v ZHP Production, Praha 2001.

<sup>15</sup> *Requiem* dosud nebylo vydáno, ale existuje v nahrávce Roberta Huga, Studio Matouš 1992 a *Lacrimosa* je uveřejněno v díle POHANKA, J.: *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha 1958. Příklad č. 107.

<sup>16</sup> MICHNA z Otradovic, A.: *Missa sancti Wenceslai*. Ed. J. SEHNAL. Praha 1966. s. 65–66. MAB II/1.

<sup>17</sup> SEHNAL, J.: *Písňe Adama Michny ...* s. 26–27.

Barokní forma byla dokonalým opakem formy, kterou vytvořila doba hudebního klasicismu. Skladatelé baroka tvořili hudební větu sledováním emocí, které přinášel daný text. V instrumentální větě postupovali podobně, jakoby rovněž zhudebňovali jakýsi nevyslovený, pomyslný text. Názornou ukázkou toho jsou zejména sólové sonáty. Instrumentální věta si však brzy vynucovala jinou organizaci, která by ji učinila lépe pochopitelnou z jejího autonomního hudebního členění. Proto se od doby Monteverdiho začalo v instrumentální skladbě uplatňovat několik principů, které měly emotivně rozbitou větu nějak sjednotit. Formotvorný proces instrumentální věty nezůstal však bez vlivu ani na vokální skladbu.

7) Jedním z těchto prvků bylo zopakování motivu v průběhu hudební věty. V mešní kompozici, kde hudbu určuje text, je obtížné tento princip uplatnit. Jinak je tomu v žalmech, kde skladatel musí zpracovat často poměrně dlouhý text. Michna se v *Officiu* přesně řídil zásadou Tridentského koncilu, že liturgický text musí být přednášen srozumitelně a doslova. V případě žalmů není tento požadavek pro skladatele právě inspirativní, protože jde o poměrně dlouhé, obsahově bohaté texty. Michna mu na jedné straně vyšel vstříc tím, že pro méně schopné zpěváky připojil na konec *Officia* několik modelů pro zpěv ve stylu falso bordone, což byla v té době již dlouho zaužívaná, církví respektovaná praxe. Jeho vlastní tvůrčí přínos byl ve zhudebnění žalmů v novém figurálním stylu. Využil přitom maximálně recitativu sólového hlasu, výrazových možností rétorických figur a kontrastu mezi sólovým hlasem, nejčastěji diskantem a sborem. Z hlediska formy celého žalmu však šel ještě dále.

Završení každého žalmu tvoří doxologie *Gloria Patri...* Michna stejně jako jeho současníci ji zhudebnil odlišnou hudbou než vlastní žalm, ale bez přílišného opakování slov. Text žalmu se však snažil hudebně sjednotit buď opakováním tónového sledu, motivu nebo celého úseku, kterým žalm začíná. Tak například v *In exitu Israel* jsou tímto sjednocujícím motivem tóny sestupné kvarty *b-a-g-f*, v žalmu *Lauda Jerusalem* je to vzestupná stupnicová řada s frygickou kvartou *d-e-fis-gis-a-h-cis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>*. Na užití tohoto principu vidíme, že Michna postupoval při kompozici promyšleně. V žalmu *In convertendo* zopakoval úvodní koloraturní motiv i na prvních slovech doxologie, čímž skladbu i formálně uzavřel. V žalmu *Beatus vir* několikrát připomněl úvodní sopránové sólo, aby podtrhl základní myšlenku žalmu „Beatus vir, qui timet Dominum“. Ještě výrazněji postupoval v žalmu *Laudate pueri Dominum*. Zde použil úvodní basové sólo s odpovědí čtyř vyšších hlasů „Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum“ jako ritornel, který se v průběhu skladby pětikrát opakuje. Tím je podtržena základní myšlenka žalmu, a skladba jako celek získává obdivuhodnou jednotu a povznášející atmosféru. Stejnou kompoziční metodu použil cisterciák Alberik Mazák ve svém *Magnificat*, ve kterém opakuje po jednotlivých verších Mariina chvalozpěvu úvodní verš „Magnificat anima mea Dominum.“ Michna však se zase v prvním *Magnificat* spokojil jen s opakováním slova „Magnificat“ ve čtyřtónovém motivku *d<sup>1</sup>-g-a-h*. Domníváme se, že tak vyhraněný smysl pro výraz a formu při zhudebnění žalmů měl málokterý z Michnových současníků.

8) V Michnově době doznívala parodistická mše. V druhé mši ze *Sacra et litaniae*<sup>18</sup> s názvem *Již Slunce z Hvězdy vyšlo* nalézáme pozdní ohlas techniky parodie.

<sup>18</sup> MICHNA Z Otradovic, A.: *Sacra et Litaniae. Missa II.* Ed. V. BĚLSKÝ. Praha 1998.

Incipit nápěvu této prastaré české vánoční písně umístil Michna na počátek všech jejích částí. Michna se tak přihlásil nejen k tradici české duchovní písně, ale i k praxi parodie.

9) K základním stavebním principům raného baroka patřily variace nad ostinátním basem. Také tento princip má svůj původ v instrumentální hudbě a především v ní byl používán. Je až nepochopitelné, že variací nad ostinátním basem nepoužil ani jednou ve svých sonátách Pavel Vejvanovský, ač je jistě dobře znal ze skladeb svých současníků, zejména svého mladšího kolegy Heinricha Bibera. Na druhé straně však musíme uznat, že variace nad ostinátním basem byly doménou houslové sonáty, kdežto Vejvanovský psal jen sonáty ensemblové. Ve vokální hudbě světské i duchovní používal ostinátních basů hojně Monteverdi a jeho následovníci, ne však v celé mši. Ostinátního basu použil v duchovní hudbě i Heinrich Biber, např. v *Missa sancti Henrici* a v motetu *Nisi Dominus aedificaverit*.<sup>19</sup> V obou případech však je ostinátního basu užito jen v úsecích jedné části skladby, stejně jako to činil Monteverdi, nikdy v celém díle. Obdivuhodným způsobem vystavěl nad čtyřtaktovým ostinátním basem loretánské litanie „super 4 battudas“ Giovanni Valentini (Kroměříž 637, B XVI 10). Podle literatury použili ostinátního basu pro kompozici mše italští skladatelé Lorenzo Agnelli (1610–1674) z Bologne ve sbírce *Salmi e Messa* (1637), Tarquinio Merula (1594–1665), který kolem roku 1635 napsal mši na basový model Ruggiera a snad Gasparo Casati (1610–1641) v Novaře.<sup>20</sup>

O to více pak překvapuje, že se Michna odvážil uplatnit princip ostinátního basu ve všech částech mše. Do posledního důsledku tak učinil ve třetí mši ze *Sacra et Litaniae*.<sup>21</sup> Osmitaktový bas tu zopakoval celkem padesátkrát. Ostinátní bas tu figuruje jako norma, která celé mši vnutila sudé, čtyřdobé metrum, což bylo v mešní kompozici nezvyklé. Na jedné straně počítá daný bas v rámci deseti taktů s bohatou harmonií, na druhé straně sudé metrum inklinuje spíše k pomalému tempu a jednotvárnosti. V každém případě je třetí mše ze *Sacra et Litaniae* dokladem Michnovy poučenosti o soudobých skladatelských technikách a o jeho technické dovednosti. V česko-rakouské oblasti je vskutku ojedinělým jevem. Domníváme se, že i u Michny šlo o jakousi demonstraci zvládnutí technického problému podobně jako později u Vejvanovského v *Sonate tribus quadrantibus*. Tato sonáta je proniknuta při poslechu i při běžném čtení nerozeznatelnými, utajenými matematickými vztahy, což jinak tvůrčí povaze Vejvanovského nebylo vlastní.<sup>22</sup>

Kdyby mše v *Sacra et Litaniae* byly řazeny podle dob církevního roku, připadala by třetí mše na dobu postní, což by částečně odpovídalo jejímu charakteru. V celé mši kromě Kyrie se vyskytují naříkavé figury v lombardském rytmu, které jsou příznačné pro varhanní toccaty all'elevazione Girolama Frescobaldiho. Před „Crucifixus“ je vložena malá sonáta pro smyčce, nadepsaná „Tremolo“, kterého se užívalo k vyjádření silné bolesti a zármutku. Jak se má toto tremolo hrát, ponecháváme úvaze interpretů. Také časté užití chromatických tónů, které na nerovnoměrně laděných varhanách zněly drsně, odpovídalo charakteru postní doby. Někdo může namítnout,

<sup>19</sup> BIBER, H. I. F.: *Missa sancti Henrici*, DTÖ 25, 1918. Týž: *Nisi Dominus aedificaverit*. Leipzig 1972.

<sup>20</sup> Srovnej hesla zmíněných autorů v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.

<sup>21</sup> MICHNA Z Otradovic, A.: *Sacra et Litaniae - pars III. Missa III*. Ed. V. BĚLSKÝ. Praga 1999. A. Michna z Otradovic *Compositiones vol. 4*.

<sup>22</sup> HABERL, D.: *P. J. Vejvanovský: Sonata Tribus Quadrantibus*. In: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*. Brno 1994. s. 219–236.

že v postní době se nezpívá Gloria. Je to pravda, ale bylo několik výjimek, daných významnými svátky, jako byl například svátek sv. Josefa, sv. Benedikta a Zvěstování Panny Marie, které téměř vždy spadaly do postní doby, a na ty zřejmě Michna pamatoval. Záhadou zůstává tón *Es* v basovém modelu, který naše varhany určitě neměly. Hrál jej snad varhaník o oktávu výše? Michna není jediný autor 17. století, který tyto tóny psal. Tóny *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis* nacházíme občas i u jiných současníků Michny a Vejvanovského, ale vždy jde o výjimky, ne o běžnou praxi.

10) Od Michny se bohužel kromě krátkých úvodních sonát ve mších nezachovala žádná instrumentální hudba, ač ji náš skladatel možná také komponoval. Jeho instrumentace zřejmě odrážela možnosti vyspělých městských hudebních kůrů v jeho době. Nejsnáze byly dostupné smyčce a trombony, protože tvořily vedle cinků základ instrumentáře věžních trubačů. Věžní trubači byli většinou smluvně zavázáni účinkovat ve figurální hudbě ve farním kostele.<sup>23</sup> Trombon byl v chrámové hudbě zdomácněný od 15. století. Cinky jsou u Michny předepsány výslovně jen jako alternativní nástroje prvních a druhých houslí ve *Svatováclavské mši*. Možná by tu byly spíše na místě než housle, protože jejich party tu nepřekračují rozsah  $d^1$ – $d^3$ , výjimečně klesají na  $c^1$ , jakoby ani nepočítaly se spodním rozsahem houslí. Smyčcové nástroje, zvláště housle pronikly do kostelů až v 17. století. Schopnost hrát čistě rychlé pasáže v diskantové poloze a vyšší byla výsadou a předností houslí. U Michny až udivuje, jak byl s jejich hrací technikou obeznámen, jakoby sám byl dobrým houslistou. Jeho sonáty v chrámových skladbách dokazují, že kompozici nástrojové hudby ovládal.

Trompet použil Michna jen ve *Svatováclavské mši*, a nestalo se tak náhodou. Svou sazbou se *Svatováclavská mše* liší od jeho předešlých děl nejdelšími imitacími plochami (v *Kyrie* a v *Agnus*), vysokými nároky na vokální sóla, ale hlavně trumpetami, které tvoří korunu celkového zvuku. Dílo se nám dochovalo v nedatovaném opisu Pavla Vejvanovského z doby kolem roku 1670. Při známém vlasteneckém cítění Adama Michny neudivuje, že je věnováno svatému Václavu. Víme, že správcem statků olomouckého biskupa byl od roku 1644 bývalý Michnův druh z mládí Mikuláš Reiter z Hornberka (zemř. 1669), kterému Michna věnoval asi k padesátinám roku 1654 *Sacra et Litaniae*. Katedrální kostel v Olomouci byl totiž zasvěcen sv. Václavu a roku 1670 prohlásil papež Kliment X. svátek sv. Václava za závazný pro celou církev. Pražský arcibiskup Matouš Ferdinand Zoubek 15. září 1670 radostně sděloval olomouckému biskupovi, že „S. Wenceslaus orbi et urbi factus est gloriosus“ a vyzval ho, aby jeho svátek ve svém katedrálním chrámu zvláště důstojně oslavil.<sup>24</sup> Je tedy vysoce pravděpodobné, že *Svatováclavská mše* byla složena pro olomouckou katedrálu.

Použití trumpet v chrámové hudbě nebylo v té době ještě tak běžné jako o padesát let později, ale muselo být odůvodněno přítomností vysoce postavené duchovní nebo světské osoby. Olomoucký biskup Karel Liechtenstein-Castelcorno, byl rodem sice hrabě, ale z titulu jeho duchovní funkce mu příslušela též knížecí hodnost, kterou pražští arcibiskupové neměli. Použití trumpet ve *Svatováclavské*

<sup>23</sup> Z Michnovy doby připomeňme z moravských pramenů *Urbarium sive Regesta ... Laurentii Zwetleri... 1619* a *Ordo divinarum functionum ... 1675* pro kostel sv. Mořice v Kroměříži. ZA Opava, pobočka Olomouc. Též *Liber seu Matrica Ecclesiae Wysskowiensis... 1661*. Tamtéž CO 479.

<sup>24</sup> STEJSKAL, F.: *Svatý Václav. Jeho život a úcta*. Praha 1925. s. 157–158. Volná korespondence biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcorno 15. 9. 1670 v ZA Opava, pob. Olomouc.

*mši* je tedy odůvodněno nejen slavnostní událostí v katedrále, ale též vysokým společenským postavením olomouckého biskupa. Technicky jsou party trumpet na úrovni své doby, z čehož lze soudit, že Michna trubačskou hudbu dobře znal.

11) Při srovnání hudby *Sacra et Litaniae* a *Svatováclavské mše* se nám může jevit *Svatováclavská mše* stylově nápadně pokročilá, mladší a modernější než *mše ze Sacra et Litaniae*. Mezi vznikem obou děl je mezera asi dvacet let, což ze stylového hlediska znamená hodně. Nejvíce udivuje, že téměř sedmdesátiletý skladatel dokázal reagovat na nové stylové proudy. Proto byla na místě pochybnost, zda *Svatováclavská mše* nebyla připsána Michnovi nedopatřením a zda nejde o dílo některého jiného současníka Pavla Vejvanovského. Stavba celého díla, jeho melodika, způsob imitační práce, zacházení se sólovými vokálními hlasy a v neposlední řadě harmonie však vyvracejí všechny pochyby o Michnově autorství. Domníváme se, že Michna stačil i v pokročilém věku sledovat nové hudební směry, protože stylový posun jsme zaznamenali v drobnostech i mezi *Českou mariánskou muzikou* (1647) a *Svatoroční Muzikou* (1661).<sup>25</sup> Jestliže se skladatelův styl neopozdil na poli české duchovní písně, neustrnul ani ve figurální tvorbě.

V sedmdesátých letech 17. století patřily již Michnovy skladby ze *Sacra et Litaniae* k starší stylové vrstvě, reprezentované u nás jmény Valentini, Bertali, Dolar, Vincentius Fux. S žádným ze jmenovaných však nelze Michnu ztotožnit. Hudba těchto skladatelů, stejně jako hudba *Sacra et Litaniae*, začínala kolem roku 1680, kdy docházelo k rychlým stylovým změnám, ztrácet na aktuálnosti.

Na počátku 17. století byla Evropa zaplavována nepřehledným množstvím tištěné duchovní hudby z Itálie, s kterou je téměř nemožné se seznámit, protože je dostupná jen z malé části, a to v exkluzivních edicích. V našem textu jsme zmínili řadu skladatelů, u nichž jsme našli podobné rysy jako u Michny. Přesto se neodvažujeme žádného z nich označit za Michnův skladatelský vzor, čímž nechceme říci, že Michna jejich skladby neznal. Jsme naopak přesvědčeni, že Michna znal z tvorby svých současníků velmi mnoho. Svou až venkovskou prostotou je Michnovi velmi blízký Alberik Mazák, ale Mazákova hudba je melodicky méně vynalézavá než Michnova a Mazákova harmonie je sice modálnější ale přece jen zdrženlivější než Michnova. Carissimiho tázací floskuli (např. *g-fis-a*) Michna občas používal, ale jinak neměl se smyslovou líbezností tohoto mistra nic společného. Za pozornost by stál i výzkum skladeb Vincenta Fuxe (1606–1659), hudebníka císařovny Eleonory, vdovy po Ferdinandu II., které byly u nás dobře známy. Nechť není považováno za urážku našeho skladatele, řekneme-li, že jeho hudba je ve srovnání s jeho italskými současníky mírně řečeno poněkud zemitá.

Proto zůstáváme při hodnocení Michnovy tvorby velmi zdrženliví a varujeme před unáhleným hodnocením. Zatím se osmělujeme vyslovit jen domněnku, že dávka osobitosti, se kterou Michna zpracovával podněty jiných, byla tak velká, že je velmi nesnadné konkrétně určit osobnosti, které mu tyto podněty poskytly. Jsme si vědomi, že četba těchto řádků může být pro čtenáře zklamáním. Na druhé straně doufáme, že poukázáním na některé rysy Michnovy figurální tvorby usnadníme cestu dalším badatelům.

Address: Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc., Filipínského 3, 615 00 Brno

<sup>25</sup> SEHNAL, Jiří *Písně Adama Michny...* passim.

**Adam Michna und seine Zeitgenossen**

Jiří Sehnal

Der Beitrag stellt den Versuch dar, die lateinische Figuralmusik des tschechischen Komponisten Adam Michna z Otradovic (1600–1676) stilistisch zu charakterisieren und seine Stellung unter seinen Zeitgenossen zu bestimmen. Es werden typische Züge der Kompositionen Michnas vorgestellt: die Vorliebe für den antiphonalen Wechsel zwischen der vokalen Solostimme und dem homophonen Chorsatz, das Beherrschen rhetorischer Figuren, Besonderheiten in der Harmonie, das Streben nach der geschlossenen Form (Wiederholung gleicher Motive oder vokaler Refrains, Verwendung des Ostinaten Basses im Verlauf einer ganzen Messe), Instrumentation und Behandlung der Musikinstrumente, die Fähigkeit des Komponisten sogar im hohen Alter neue Musikströmungen zu reflektieren. Der Vergleich Michnas mit seinen Zeitgenossen ist sehr schwierig, da die Musik, die Michna in seiner Jugend und während seines Lebens kennenlernen konnte, nicht bekannt ist. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stellte er in Böhmen den einzigen bedeutenden Komponisten dar. Er war auch in der Lage, die meisten seiner Werke im Druck herausgeben zu lassen. Trotz mancher gemeinsamer Züge läßt sich Michnas Figuralmusik als Ganzes kaum mit dem Werk eines anderen seiner Zeitgenossen (z. B. A. Mazak, A. Bertali) identifizieren.

Deutsch vom Verfasser