

## Madrigalismy v hudebním díle Michnově

Tomislav Volek

Stojí-li v názvu konferenčního příspěvku slova o *madrigalismech* v hudebním díle Michnově, je přinejmenším účastníkům michnovské konference ihned zřejmé, že řeč bude o nějaké kompoziční a patrně i sociálněfunkční anomálii. Všichni vědí, že Michna žádné madrigaly nekomponoval. Jsou-li přesto tematizovány „madrigalismy“ tohoto skladatele, pak je zřejmé, že někde jinde v jeho díle, v jiných kompozičních druzích, lze konstatovat fenomény, které jsou příznačné pro madrigaly, a ovšem nikoliv pro ten kompoziční druh, ve kterém je nacházíme u Michny. Je-li tomu tak, pak je na místě klást otázku: jestliže tento český raněbarokní skladatel měl potřebu uplatňovat madrigalismy, proč nekomponoval madrigaly? Proč uplatňoval madrigalové prvky v jiných druzích skladeb? A v kterých?

Zastavme se u tohoto poněkud kuriózního fenoménu, který láká naši pozornost také tím, že disponuje zcela pozoruhodnou výpovědní kapacitou. Abychom ovšem mohli tento spletenec začít s potřebnou dávkou věrohodnosti rozplétat, musíme se k němu vydat velkým obchvatem a zasadit ho do širokého kontextu. Ke specifické michnovské problematice si musíme nejdříve vybudovat přístupovou cestu dešifrací historických fakt mnoha jiných rovin.

Obecně platí: aby mohl jakýkoliv hudební druh vzniknout a existovat, musí být splněny mnohé předpoklady. Nestačí k tomu jen existence nadaného skladatele, vždy je nutné i institucionální zázemí a situace navozující vznik sociální objednávky.

Madrigal vznikl – jak známo – v Itálii ve 14. století jako druh lyrické poezie. Velice záhy však začaly být madrigaly v Itálii zhudebňovány, takže rychle vznikl i hudební druh zvaný madrigal. Tento raný útvar se dnes v hudební historiografii označuje jako „trecento-madrigal“. Do souvislosti s Michnou však lze vztahovat až italský madrigal 16. a začátku 17. století. Šlo o hudební druh, představující světskou vokální kompozici komorního charakteru, patřící vyšší umělecké i společenské vrstvě, náročnou na skladatele i interprety. Protože každý hlas byl při provádění obsazován obvykle jen jedním či dvěma zpěváky, byli samozřejmým předpokladem existence hudebního madrigalu vždy i hudebně vysoce kultivovaní interpreti.

Pro naše úvahy je ovšem nejdůležitější další charakteristický znak madrigalu jakožto hudebního druhu: je to mimořádně silná a mnohostranná vazba hudby na slovo.

Základní estetický požadavek, kladený na skladatele madrigalů, totiž zněl: „imitar le parole“ (Gioseffo ZARLINO: *Istituzioni armoniche*, Benátky 1558 a mnoho dalších vydání). Napodobovat hudbou slova. Zcela základním požadavkem a konstitutivním prvkem tohoto hudebního druhu bylo vyjádřit hudbou text. Z realizace takového požadavku nutně vzcházela mj. silná výrazovost této hudby. To bylo v dějinách hudby novum. Obrovské novum! Lze říci, že právě italský madrigal představoval ten hudební druh, se kterým do evropské hudby vtrhl výraz, exprese,

afekt. „Im italienischen Spätrenaissance-Madrigal liegen die empirischen Voraussetzungen für die barocke Affektnachahmung.“<sup>1</sup>

Skladatelská invence madrigalistů se slovy napájí a ze slov těží, doluje z nich hudební nápad a jeho melodickou i rytmickou podobu. Sepětí s textem je tak těsné, že samostatný, na textu nezávislý melodický nápad, který by celku vtiskoval charakteristickou podobu a sám o sobě by měl zajištěnu posluchačskou přitažlivost, se u tohoto druhu objevuje zřídka. Není mu zde vymezen prostor, přestože jindy a u jiných druhů je hodnocen velmi vysoko.

V hudebním proudu madrigalu se bez přípravy a bez zdůvodnění samotným předchozím hudebním vývojem objevují tvary a obraty, které nevyplývají z předchozí hudby a které mají smysl jen ve spojení se slovem, které vyjadřují. Časté jsou neobvyklé harmonické obraty jakož i náhlá vybočení do jiných tonálních vazeb. Náhle se objevují a zase mizí neobvyklé útvary rytmické. Ke slovu hojně přichází expresivní chromatika, jakož i tónomalebné prvky, vzestupné či sestupné pasáže, rychlé běhy či naopak dlouze držené tóny, napodobení zvolání apod. Hudební diskontinuita poznamenává průběh celých vět. Právě souboru takových a dalších kompozičních fenoménů se dnes říká madrigalismsy.

Řekli jsme, že v madrigalu nemůže dostat prostor rozlehlá kantabilní melodie, protože by tím vokální part prokázal, že postrádá něco pro madrigal podstatného, totiž těsnou vazbu na zpívané slovo. Když se tak v italské hudbě po roce 1600 začalo opravdu dít a do hudební struktury se začala prosazovat kantabilní melodie, spojená s rostoucím kultem krásného zpěvu, volilo se pro takovou větu jako označení obvykle slovo „aria“. Tímto slovem se předem naznačovalo, že předváděná melodická krása je z „ovzduší“, ze vzduchu, tj. není závislá na zpívaném slově a může stát sama o sobě. Tím se také předem upozorňovalo, že v daném zpěvu nejde o madrigal, tj. zhudebněné slovo, v němž vokální linka vychází ze slova.

Tímto nově se objevivším akcentem na samostatnou melodii, na melodii o sobě, dospěl vývoj v Itálii k významnému slohovému přelomu. Podle měnících se estetických představ začal být skladbě dominantní sólový hlas skladby, jak ho uplatňoval sólový madrigal, monodie či árie, v rostoucí míře oceňován podle půvabu své melodické linky. Z této postupně rostoucí estetické preference postupně vyrostl kult pěvců, nositelů krásného hlasu, a v důsledku toho začal vícehlasý madrigal od třetího desetiletí 17. století rychle mizet z italské hudební scény. Patřila-li budoucnost pěveckým sólistům a prosazujícím se koncertantnímu principu, ztrácel interpretace náročný vícehlasý madrigal svou společenskou odezvu.

Madrigal italského 16. a počátku 17. století byl tedy prvním hudebním druhem, jímž hudba projevila svou schopnost účinně esteticky působit jako v ý r a z o v é umění, k čemuž ji přivedla snaha zhudebnit inspirativní básnický text. Estetický účín této hudby byl tak silný, že mu neodolali ani skladatelé chrámové hudby, – tedy kompoziční sféry, v níž byl jakýkoliv výraz po staletí přímo zakazován – a začali komponovat neliturgické duchovní skladby, v nichž se zcela zřetelně objevovaly tzv. madrigalismsy. Skladbám toho druhu se pak říkalo „duchovní madrigaly“ (viz Monteverdiho sbírku *Madrigali spirituali* z 1583, stejnojmennou sbírku L. Marzenia z 1584, četné skladby O. Lassa a dalších autorů té doby).

<sup>1</sup> DAMMANN, Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, s. 257.

Madrigaly generace Luca Marenzia, který zemřel 1599, obohacoval už mnohdy také – a to bude nepřehlédnutelné i v případě Michnově – barokní koncertantní prvek. Jak gradovala výrazovost hudby v případě madrigalů knížete Gesualda da Venosa už ani nepřipomínám, protože i kdyby se byl Michna s jeho díly setkal, jejich výlučnost a extrémní představový svět by pro něj byly zřejmě nepřijatelné.

Důležité bylo, že na sklonku 16. a na začátku 17. století italský madrigal začal pronikat i do dalších evropských zemí, tj. především k jejich panovnickým dvorům. U řady z nich působili italští hudebníci nebo Nizozemci, kteří předtím strávili mnoho let v Itálii a s jejími novými uměleckými tendencemi se identifikovali. Tak tomu bylo v císařské residenci v Praze, v bavorském vévodském sídle v Mnichově, v saských Drážďanech, dále na královském sídle ve Varšavě, u dvora dánského krále Christianse IV. a samozřejmě – byť za jiných podmínek – i v Nizozemí, k jehož specifičností patřilo silné angažmá místních hudebních tiskařů.

Jen dvě evropská etnika však měla ve vlastní zemi vedle institucionálních ještě i další vhodné podmínky k tomu, aby mohla italský madrigal na svém teritoriu plně domestikovat a učinit ho součástí své hudební kultury. Na prvním místě to byla alžbětinská Anglie. Jednak měla od šedesátých let 16. století u královského dvora italské hudebníky a navíc jí proces osvojování madrigalu usnadnilo její obrovské zázemí literární. Lze říci, že tamější skladatelé byli k madrigalové tvorbě přímo dotlačeni bohatstvím domácí anglické poezie, která se k zhudebnění po způsobu italských madrigalů přímo nabízela. Příznačná je přitom poznámka na titulních listech dvou sbírek italských madrigalů, které vyšly v roce 1590 v Londýně tiskem: jednou tam bylo uvedeno, že tyto madrigaly byly – „brought to speake English“, ve druhém případě tam stálo, že prostě byly „englished“.<sup>2</sup> Takto si Anglie osvojila především Marenziovy madrigaly. Mezi léty 1593 a 1601 vydal sbírky svých původních madrigalů na italské nebo anglické texty odchovanec oxfordské university a varhaník katedrály sv. Pavla v Londýně Thomas Morley. Na něho navázal v této produkci další oxfordský bakalář Thomas Weelkes. Jak skvělou a inspirativní škálu textů měl pro své madrigalové kompozice k dispozici Weelkes dokládá například jeho skladba *Mars in a furie*, v níž byl skladatel textem přímo tlačěn k harmonicky směrlým postupům. Avšak i v Anglii po roce 1620 madrigalová tvorba – v souvislosti s pronikáním nového slohu – dohasíná.

Druhou zemí, která včasně přejímala italskou madrigalovou produkci, bylo Německo. Situace se tu však velmi lišila od situace anglické. Na začátku i zde sice napomáhalo institucionální zázemí v podobě panovnických dvorů s italskými hudebníky v čele kapel. V Drážďanech to byl A. Scandello, který v Německu vydal tiskem dvě knihy svých italských madrigalů, v Mnichově na dvoře bavorského vévody to byl už vzpomenuť Orlando Lasso, který sice pocházel z flámského Henegavska, ale stal se z něho silně poitalštěný skladatel. Napsal přes 200 italských madrigalů a vyrostl v největšího autora madrigalů duchovních. Tisky jeho skladeb pronikaly i do Čech.

Z etnicky německých autorů madrigalů se mohl v Michnově horizontu objevit svým dílem také Hans Leo Hassler, žák benátského Andrea Gabrieliho.

<sup>2</sup> „The first sett, of italian madrigalls englished not to the sense of the originall dittie, but after the affection of the noate. By Thomas Watson gentleman. There are also heere inserted two excellent madrigalls of master William Byrds, composed after the italian vaine, at the request of the sayd Thomas Watson.“ Londýn 1590. – viz *RISM, Recueils imprimés XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles*. Ed. François Lesure, Henle Verlag München-Duisburg 1960, s. 352.

A pak tu ovšem byl německý raněbarokní gigant Heinrich Schütz. Ten žil a studoval v Benátkách u Giovanniho Gabrieliho 4 roky a 1611 tam vydal své mistrovské pětihlasé italské madrigaly na texty Guariniho, Marina ad. Roku 1613 se vrátil do Německa, po čase se tam stal dvorním kapelníkem saského kurfiřta v Drážďanech, aby v roce 1628 znovu cestoval do Benátek a poznal tam madrigalovou tvorbu Claudia Monteverdiho.

Schütz měl pro hudbu německého baroka zakladatelský význam podobně jako Michna pro baroko české. Schütz ovšem dostal narozdíl od Michny příležitost nejen dlouhodobě v Benátkách studovat, a dokonce i vydávat vlastní italské madrigaly, ale pak – s institucionální oporou saského dvora v zádech – přenést toto umění do německého prostředí i jazyka. V protestantském Německu dostal trvalou příležitost zhudebňovat pro chrámový provoz – byv poučen italskou madrigalovou produkcí – německé texty. To mělo pro německou národní kulturu epochální důsledky: touto cestou, cestou výrazového zhudebňování slova v národním jazyku, začal německý národní idiom už tehdy pronikat do sféry vysokého umění.

Schützem navozený směr vývoje německé vokální hudby podpořili svou tvorbou další dva skladatelé, kteří sice v Itálii nepobývali, ale jejichž dílo dokazuje, že se s italskou madrigalovou a koncertantní produkcí své doby důkladně seznámili a převzali z ní leckteré podněty. Byli to Samuel Scheidt a Johann Schein, autoři přibližně Michnovy generace.

Madrigal pronikal i do Polska, kde pro tamější rané baroko sehrálo významnou roli jak tamější dvouleté působení Luccy Marenzia, tak činnost Marca Scacchiho, který byl od roku 1628 ve Varšavě dvacet let dvorním kapelníkem. Když vedle Scacchiho působil u varšavského dvora nějaký čas Michnův polský vrstevník Bartolomiej Pękiel (+ kol 1670), nepřekvapovalo, že si pro své chrámové skladby vybíral k zhudebnění texty, které přímo volaly po uplatnění madrigalismů: *Audite mortales*, – *Domine, ne in furore tuo*, – *Dulcis amor Jesu*, – *O adoranda Trinitas* apod. Nepřehlédněte zde prosím ten rozdíl, jehož se budu dovolávat v závěru: zatímco madrigalem kompozičně poučení němečtí protestantští autoři komponovali na německé texty, jejich polští kolegové v katolické zemi mohli své madrigalové školení praktikovat jen na textech latinských. V takové situaci byl i Michna v Jindřichově Hradci.

Nuže: jak vypadal – nahlíženo z hlediska madrigalové produkce – český kontext, v němž se ocitl a tvořil skladatel Michna?

V Čechách byla situace úplně jiná než ve většině zmíněných zemích. Kulturním aktivitám byla velice příznivá v době, kdy byla Praha rezidencí císaře. Rudolfinský dvůr byl místem, kde byl vydatně pěstován i italský madrigal. Jenže: prostředí rudolfinského dvora zůstalo do té míry izolováno od ostatních kulturních regionů v zemi, že na české skladatele prakticky nemohlo mít bezprostřední vliv. Dvorní kapelník Philipp de Monte sice napsal množství madrigalů, ale tiskem je vydával v Německu a do české sféry v podstatě nepronikly.

Mimo pražský dvůr stály dvě významné skladatelské osobnosti, jež italské madrigaly znaly: v případě zcestovalého Kryštofa Haranta z Polžic to dokazuje jeho pětihlasá mše, komponovaná jako parodie Marenziova madrigalu *Dolorosi martir, fieri tormenti*. Je pravděpodobné, že Harant tuto italskou madrigalovou předlohu poznal za svých četných pobytů mimo Čechy.

Vynikající slovinský skladatel Jakob Handl-Gallus, žijící posléze v Praze, se dokonce v předmluvě k tisku svých *Moralii* svěřil, že byl často dotazován, proč ne-

komponuje také veselé světské madrigaly. Na to odpověděl, že dává přednost skladbám, které označuje jako *moralia*, tedy jakési morality světského ražení. Opět dodejme, že i v tomto případě jde o skladby, inspirované italskými madrigaly, ale komponované na latinské texty.<sup>3</sup>

Co jiného z madrigalové produkce předchozích generací se mohlo ocitnout v Michnově horizontu? Mohly to být samozřejmě některé z tisků madrigalových sbírek či antologií, jež italští tiskaři vydávali v druhé polovině 16. století každoročně po desítkách, a z nichž určité procento putovalo do zemí na sever od Alp. Lec-cos došlo i k nám, do sbírek rožmberských, k rudolfinskému dvoru, do hudební kapely olomouckého biskupa apod. I tento způsob kulturního importu mohl příležitostně Michnu zasáhnout.

Pak však u nás došlo k zásadnímu zlomu a změně situace, když roku 1612 královský dvůr zemi opustil. Nastoupila provincializace českého království a následující třicetiletá válka zemi i kulturně zdevastovala. Nezdevastovala však tvůrčí dispozice jindřichohradeckého varhaníka, básníka a skladatele Adama Michny. Ten ve svém rodném městě, které sice bylo několikrát také válečnými pohromami zasaženo, nikdy však ničivě, tvořil, a to jako silná, ale ovšem osamocená individualita. Ač neměl v zádech – s výjimkou chrámu, v němž působil jako varhaník – žádnou institucionální oporu, přece jen si dokázal – patrně i obratnými společenskými kontakty – vymoci určitý prostor pro svou tvorbu. Bohužel česká společenská objednávka zněla v jeho době jen na dva kompoziční druhy: na českou duchovní píseň a na latinskou chrámovou hudbu. Jen na tuto produkci měl odběratele. Pro tvorbu jiných druhů, například madrigalů, tu žádné předpoklady nebyly. Především tu pro ně chybělo institucionální zázemí. V Čechách nebyly organizace typu italských akademií a nebyli tu ani mecenáši jako v Itálii, kteří by při svém dvoře pěstování madrigalů financovali.

A nebyly tu ani další předpoklady pro vznik českých madrigalů, tj. a) zásoba sonetů, milostné poezie a podobných básnických textů, b) dostatek kultivovaných profesionálních i amatérských pěvců, schopných interpretovat náročné hudební struktury jako byl madrigal. (Byla tu zajisté literátská bratrstva, ale ta byla do té míry těsně spjata s chrámem, že pro pěstování světské vícehlasé hudby se institucionálním zázemím prostě stát nemohla.)

Toto vše chybělo, a nebylo nic platno, že zde byl umělecký tvůrce, který byl současně básníkem a skladatelem, který ve velkém rozsahu zhudebňoval i vlastní texty a který více než kdo druhý v zemi usiloval o hudebně výstižnou a poutavou podobu zhudebňovaných textů. Chtěl-li přesto své nadání také v tomto směru uplatnit, zbýval mu k tomu jen velice omezený prostor v rámci tradiční latinské chrámové tvorby s její kanonizovanou textovou složkou. Bylo to s ním v tomto ohledu podobné jako s polskými skladateli, kde ovšem existovalo ještě široké pole kompozičních možností ve sféře paraliturgické tvorby. V českých písních Michna své nadání v tomto směru uplatňovat nemohl. Už jejich strofičnost něco takového a priori vylučovala.

Zbývala tedy latinská produkce chrámová. Na první pohled je patrné, že Michnovi byl někdejší acappellový typ mše bez užití nástrojů a veškerý takzvaný *stile antico* 17. století na hony vzdálen. Nezanechal ani mši, v níž by byly vokální hlasy doprovázeny pouze generálbasem. Naopak ve své 3. mši ze sbírky *Sacra et*

<sup>3</sup> GALLUS-HANDL, Jakobus: *Moralia*, Nürnberg 1596.

*Litaniae* uplatnil dokonce ryze moderní techniku ostinátního basu, a to ve všech jejích větách. Jsme dnes schopni plně ocenit skladatelskou smělost tohoto počinu? Uplatnění ostinátního basu ve větším rozsahu představovalo neobvyklý kompoziční prostředek, v baroku příznačný jen pro určité formy, přičemž hudebnímu dílu se tím dostávalo cyklické spjatosti. (Tarquinio Merula uplatnil už v nešporách ze třicátých let oblíbený ostinátní bas, tzv. „Ruggiero“, v jiném případě zase bas zvaný „Romanesca“, a podobně tomu bylo i v některých duchovních madrigalech s instrumentálním doprovodem.)

Michnovy mešní skladby patří k dobovému typu takzvané „missa concertata“. Navíc, jak správně konstatoval jejich editor Jiří Sehnal, Michna „patří ke generaci zaalpských skladatelů, kterým tak učarovala výrazová stránka harmonie, že se kvůli ní zřekli polyfonie a zcela se přimkli k homofonii“.<sup>4</sup> Zastavme se na okamžik u této formulace. Že Michna není silný polyfonik, je evidentní a vyplyne to rázem z každého srovnání s německými a jinými polyfoniky oné doby, ale Sehnal ve své formulaci vyvozuje i určitý kauzální nexus: jako přední znalec Michnových chrámových děl na latinské texty tu říká, že Michna se zřekl polyfonie kvůli výrazovým možnostem harmonie. Poznatek o Michnovu příklonu k homofonii zajisté není důvod zpochybňovat a de facto nás znovu přivádí k italskému madrigalu jakožto základnímu modelu raněbarokní výrazové vokální hudby a tedy i jednomu ze základů Michnovy stylové orientace. Pouze výrok o „zřeknutí se polyfonie“ považuji za nesprávný, protože Michna se v žádné známé skladbě neprojevil jako vynikající polyfonik a je tedy zřejmé, že v tomto ohledu se neměl čeho zříkat...

Při popisu Michnovy 1. mše ze sbírky *Sacra et litaniae*, vydané v Praze 1654, dochází Sehnal právem k výroku, že v Gloria a v Credu Michna „podtrhuje dramatické pasáže textu a neváhá je zvýraznit drsně znějícími harmonickými spoji“.<sup>5</sup> Je tomu tak, a je nutné to náležitě vyzdvihnout u skladatele a básníka, kterého literární historikové, analyzující jeho českojazyčnou básnickou tvorbu, charakterizují jako „velkého českého lyrika“ (V. Černý ad.). Taková charakteristika je samozřejmě zcela oprávněná, ale lze s ní vystačit jen tehdy, omezíme-li zkoumání Michnovy tvorby jen na jeho českojazyčnou básnickou produkci. Jak naznačují některá místa jeho latinské chrámové tvorby, byl by se Michna – při existenci ještě jiných možností, než těch tvrdě omezených, které mu skýtala dobová společenská objednávka – se svými tvůrčími dispozicemi zřejmě dokázal uplatnit – podobně jako Schütz, Schein a další zaalpští skladatelé – i v jiných hudebních druzích.

V citované předmluvě ke své edici Michnovy 1. mše J. Sehnal na základě své analýzy této skladby dále právem soudí, že „Michna byl obeznámen se soudobou italskou madrigalovou tvorbou a monodií“. K jeho příkladům lze analogicky připojit i místa z dalších mší Michnových, například takřka celé Gloria z 5. mše, jež je takřka čítankovým hudebním vyjádřením afektu radosti (*laetitia*), jak si ho – jakožto dědic italské madrigalové tradice – představovalo evropské baroko. Opačný výrazový pól pak Michna znamenitě vyjádřil madrigalovou technikou v Credu téže mše při slovech „*passus et sepultus est*“, jakož i při slovech „*et mortuos*“, respektive „*mortuorum*“, atd.

<sup>4</sup> Jiří Sehnal v předmluvě k svému vydání 1. Michnovy mše, *Sacra et litaniae – pars I. Missa I*. Editio Supraphon, Praha 1990, s. III.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. IV.

Jestliže například ve *Svatováclavské mši*<sup>6</sup> Michna uplatní při slovech „Crucifixus etiam pro nobis“ takovýto chromatický sestup,

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in 3/2 time, with lyrics "Cru - ci - fi - xus". The bottom staff is a piano accompaniment in 3/2 time, with lyrics "Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:". Both staves are marked "Solo p". The piano part features a chromatic descent in the bass line, starting from a higher note and moving down step by step.

nejde tu v kontextu evropské katolické liturgické hudby o žádný unikát, ale protože jde o příkladný kompoziční postup, který se zrodil v italském madrigalu, je to nutné v zemi – která vlastní madrigalovou produkci neměla – konstatovat. Zvláště proto, že v liturgických skladbách řady pozdějších českých barokních skladatelů se takové madrigalismy neobjevují.

Zajisté, že madrigalismy v Michnově tvorbě nepředstavují žádné jeho kompoziční novum nebo specifikum, ale tím, že si je – ze zdrojů nám neznámých – osvojil a že je praktikoval i v liturgických skladbách, vnesl do české hudby něco, co se v ní do té doby neobjevilo. Pokud bychom to nekonstatovali, citelně bychom Michnův tvůrčí portrét ochudili.

V této souvislosti považuji za poněkud zavádějící, jestliže se mluví o kaleidoskopickém řazení úryvků v Michnových chrámových skladbách. Kdyby šlo o instrumentální skladbu, pak by taková charakteristika mohla být na místě, ale u vokálně-instrumentálního díla se při zkoumání hudebního tvaru musíme znovu a znovu ptát na vazbu takového hudebního segmentu na slovo, s nímž je spojen. Co si vynutila snaha o správnou deklamaci, co snaha o výraz? Silná vazba skladatele Michny na zhudebňované slovo liturgického textu byla pokračováním tradice italského madrigalu i raněbarokního moteta, a proto nedovolovala, aby se struktura hudební složky více osamostatnila, aby vycházela z hudebního nápadu, který by pak byl – nezávisle na slovu – dále rozvíjen a tím dával větě celistvější podobu. I u Michny k něčemu takovému dojde, ovšem zcela výjimečně – a zase jen v závislosti na textu. To když v *Requiem* zhudebňuje sekvenci *Dies irae*. Narozdíl od prózy ostatních částí liturgického textu ho zde veršovaný text se stabilním metrickým půdorysem ihned „svedl“ k uplatnění takzvané korespondenční melodiky písňového typu. (V některých částech sekvence se ovšem Michna bez typických madrigalismů neobejde, viz např. části „Quantus tremor...“ nebo „Lacrimosa dies illa...“.)

Na závěr ještě toto:

Dnešní etymologický výklad slova madrigal se pojí k latinskému „matrinalis“, ve smyslu mateřský, tj. jazyk mateřský, ergo původně šlo v Itálii o vědomé označení skladby, komponované zásadně v jazyku mateřském.

Je zřejmé, že v protestantských zemích s liturgií v národním jazyku pomohl italský madrigal a na jiné druhy vokální hudby přenesené madrigalismy (v protestantském Německu například na Schützovu sbírku motet *Cantiones sacrae* z roku 1625 apod.) iniciovat mnohem dříve vznik národních hudebních slohů než to bylo

<sup>6</sup> MICHNA Z OTRADOVIC, Adam Václav: *Missa Sancti Wenceslai*, in: *Musica Antiqua Bohemica*, Serie II, sv. 1, ed. Sehnal, Jiří, Státní hudební vydavatelství Praha 1966.

možné v zaalpských zemích katolických se silně redukovanou možností účasti národního jazyka na liturgii.

Česká hudba nedostala v době renesance (humanismu) a raného baroka příležitost k produkci hudebních madrigalů. Avšak v díle Michnově došlo k něčemu, co v kultuře malého českého etnika, jehož regulérní vývoj ve všech společenských a kulturních vrstvách je po staletí často narušován, nacházíme opakovaně, tj. že určité prvky uměleckého druhu, který v zemi nedostal nezbytné mimo umělecké předpoklady ke svému rozvoji, se zástupně a dočasně uplatňují v rámci druhu jiného. Tak se také hudebně významné madrigalismsy italského původu objevily v Michnově latinské chrámové produkci.

Pokud moje znalost sahá, do konce století na tuto Michnovu tvorbu v české hudbě nikdo nenavázal. Řečeno s dávkou jistého patosu: zase ta neblahá diskontinuita! Jak zásadní rozdíl v tomto ohledu shledáváme mezi osudy Michnovy tvorby liturgické hudby v latině a mezi osudy jeho české duchovní písně!<sup>7</sup>

Address: doc. dr. Tomislav Volek, Jílovská 65, 142 00 Praha 4, e-mail: volek@imus.cas.cz

### Madrigalisten in Michnas musikalischem Werk

Tomislav Volek

Die tschechische Musik verfügte in der Renaissance- und frühen Barockzeit über keine eigenständige Produktion von musikalischen Madrigalen. Für diese sowohl kompositorisch als auch interpretatorisch anspruchsvolle Form weltlicher Vokalkompositionen mit Kammermusikcharakter fehlten in Böhmen die institutionellen Voraussetzungen, die gesellschaftliche Nachfrage und schließlich Texte, die sich zur Vertonung eignen würden. Allerdings gelangten einige Elemente des Madrigal-Stils in das Werk des Komponisten und Dichters Adam Michna z Otradovic – ungeachtet dessen, dass er die für Madrigale charakteristische Idee des *imitar le parole* nur vertretend und gelegentlich zur Geltung bringen konnte, nämlich in der Kirchenmusik zu lateinischen Texten. An bestimmten Stellen erscheinen dort musikalische Gestaltungen und Wendungen, die nicht an vorhergehende Musik anknüpfen und deren Sinn sich lediglich in der Verbindung zum Wort erschließt, das sie ausdrücken. Das vertonte Wort führt bei Michna bisweilen zu ungewöhnlichen rhythmischen und harmonischen Gestaltungen, zum plötzlichen Ausweichen in andere Tonarten, sowie zu einer expressiven Chromatik und tonmalerischen schnellen Läufen. (Beispiel: *Gloria* und *Credo* aus Michnas 1. Messe der Sammlung *Sacra et Litaniae*, Prag 1654 u. a.). In protestantischen Ländern mit einer Liturgie in der Volkssprache (z. B. H. Schütz in Deutschland) halfen die Madrigalisten mit ihrer Verbindung zum Wort der Entstehung nationaler Musikstile sehr viel eher als es in den transalpinischen katholischen Ländern der Fall war, wo die Teilnahme der Volkssprache an der Liturgie in viel geringeren Maß gegeben war.

Deutsch von Ivan Dramlitsch

<sup>7</sup> S ohledem na diskusi po mém referátu, při níž jednomu diskutérovi zcela splynula v jedno afektivní teorie a z rétoriky vzešlá nauka o figurách, upozorňuji tímto dodatkem na skutečnost, že tyto dvě – pro baroko důležité – teorie nemají společný původ a nenacházely ve všech zemích stejné uplatnění v kompoziční praxi a v hudební teorii. Rolf DAMMANN ve své obsáhlé práci *Der Musikbegriff im deutschen Barock* dokumentoval, jak se na starší italskou praxi afekty naplněné hudby madrigalů dodatečně v Německu 17. století napojily pokusy o vybudování soustavy pojmů a systematicky uspořádané teorie na základě rétoriky. Mnozí italští hudebníci a teoretikové něco takového odmítali. Nauka o rétorických figurách se tak stala takřka výhradně německou teorií, vycházející z akcentu na rozumové dispozice člověka, zatímco italské pojetí výrazu a afektu v hudbě vycházelo ze schopnosti hudbou vyjádřit a na posluchače přenášet silný emocionální prožitek. Na tento vývojový proud navázal i Adam Michna.