

Česká píseň gotická

/ Autoreferát /

N á m ě t : Gotické lyrické písně na český text. Stanovit v národní evropské lyrice románské a germánské a obecné lyrice latinské česká specifika hudební, jejich závislosti na fonematice české řeči, vyhledat jejich historický vznik, nalézt jejich technologii a transnotovat je do moderního písma včetně pomocné notace choraliter. Zvláště důležitý výzkum týkal se rytmiky těchto písní.

Č a s o v á . h r a n i c e : Za terminus ad quem položen rok 1409/10 / dekret kutnohorský, kancionál vyšebrodský /. Jako všechna genetická data je i toto vročení orientační. Slohová perioda ukončuje se po vyvrcholení domácího formového tvoření v rámci karlovske evropské kultury / závišovský typ lejchu / a před simplifikací forem strofických, včetně národního zlidovění s nástupem písně nábožensky orientované. Především jde tedy o hranici technogickou, korespondující v tom s obecným stavem kulturně politickým.

L á t k a : Pracováno vesměs z původních, touto dobou vůbec dostupných pramenů, uložených v archivních fondech našich i cizích. Prameny byly sebrány ve fotokopiích, jejich komplet představuje první pramennou edici českých zpěvů tohoto typu. Současně slouží za kontrolu provedených transnotací. Nutnost pracovat znovu od základu, jakoby nebylo prací předchozích, vyplynula z neúplnosti ^{a nespolehlivosti} dosavadních publikací, ať starších nebo i nejnovějších / na př. Vanický přejímá i písarské poklesky Nejedlého, Pohanka vyhýbá se zásadně transnotaci, nečítajíc drobných poklesků /.

L i t e r a t u r a : Stavem vydaných pramenů je určen vztah k starší literatuře o předmětu. Pojednání vydaná před rokem plus minus 1900 se zapracovávají separátně jen potud, pokud je již užitá jinak, než ve spisech po tomto roce. Jinak se odkazuje právě k těmto spisům, v nichž už je obsažena. Protože i souborné knihy vydané po tomto roce jsou přirozenou cestou antikvovány, ne-

2. jen podle měřítek materiálových, nýbrž i, a to zejména, podle požadavků moderní metodologie, fruktifikují a rektifikují se vždy na příslušném technologickém místě samém, bez zaujetí stanoviska k těm částem, které jsou bez souvislosti s technologií. Týká se především nenáležitých textových kontaminací, upřílišněných ideových soudů, ne zcela fundovaných historických dedukcí a pod. / Tak se pracuje s příspěvky, které vyšly po těchto prvních souborných spisech z prvních desetiletí, s vypuštěním drobných příspěvků, pokud nemají požadovanou odbornou hodnotu. Při řečeném technologickém omezení byla předchozí literatura využita prakticky v úplnosti, a postup zpracování je zdůvodněn metodickou rozdílností mezi pracemi v podstatě kulturně historickými a těmito studii zásadně technickými.

Pokud běží o základnu literárně historickou a uměnoslovnou, opírá se předložená práce o výsledky Jana Vilikovského a Václava Černého.

Metodika: Metodikou exaktních věd poznávat objektivní znaky děl duchovědných. Při nebytí přímých pramenů z dob nejstarších vůbec a zlomkovitých pramenech /dob historických jediný pracovní způsob, zaručující dosažitelnou objektivitu. Způsob to, který již v dřívějších mých knihách ocenil Vladimír Helfert jako nový metodický směr v naší musikologii / Pazdírkův hudební slovník II. /

Rozvrh práce: Kapitoly I. a II. uvádějí prolegomena principů; kapitoly III. - VII. analyzují zpěvy románské, jako nejstarší vrstvu umělé tvořivosti; tance jako přeživší, ač stylisovaný projev tvořivosti lidové; strofy lejchy a cykly jako díla tvořivosti gotické. Kapitola VIII. navazuje po provedených rozborech zase na kap. II. a výtěžky shrnuje do zásad slohové technologie.

Předmluva: Motivuje pracovní postup a uvádí do notační a verbálně iktické znakové soustavy, užívané v rozborech a transnotacích. Soustava vypracována tak, že znaky vskutku reprodukují tvarový průběh staré notace a neustávají na běžném přepisu pouze diastematickém. Iktická soustava vyjadřuje nejen lokaci, nýbrž i graduální kvality iktů v métru.

Kap. I. Historické předpoklady. Vznik středověké hudební kultury chápán jako produkt sprášení zaalpské autochthonní kultury lidové jihoevropského gregoriánského chorálu. Je to se poslední fáze tohoto procesu odehrává ještě za theoretika Jo. de Grochea a Hieronyma de Moravia, lze vyjít z jejich doktrin a vyhledat principy obou větví, jež jsou v nich specificky obsaženy a přece se navzájem stýkají. Lze poznat z dochované látky i jejich stylisační působení. Z tohoto hlediska, a se zanedbáním hledisek kultovních, liturgických a j., provedena typologie chorálu, v níž se k příslušným typům formovým druží i příslušná přednostní technika. Zjištěna tónová látka octöechu, prosodická rytmika, technika imitační a variační, melismatická koloristika. Pro paganní oblast zaalpskou bylo nutno vyjít z pouček řečených theoretiků a Zichovy věty o vrozeném smyslu pro přirozené intervaly, rody a prvotakty. Pomocí akustických propočtů zachovaných hudebních nástrojů, zejména z teritoriálního okruhu naší země, bylo možné zjistit tónovou látku durovou a mollovou, supponované ladění, rudimentární rytmiku, koloristiku střídavými a průchodnými tóny, techniku cifrování a přenášení motivků. Podle zpráv rezultovaly i typy paganních písní. Proti tvarům chorálním postavil se typus, prostých tvarů strofických nebo stichických; proti umělé soustavě gregorianiky elementární osnova minimálního harmonického plánu. Tento paganní stav nazval jsem protohomofonií a vypracoval jeho pojem jako stylisačního stadia, které ponorně tvrdá v lidové tvorbě vůbec a v jistých písňových typech se koncepčně vždy znovu vynořuje. V kap. VIII. je k tomu konfrontována středověká nauka o rytmu písní s naukovou, kterou vyslovil pro svůj první typ moravských písní Leoš Janáček; shoda v koncepci i technice je naprostá. V důsledku tohoto výsledku a Zvonařovy these o durovém základu nejstarší vrstvy českých písní, dále podle akustických výsledků o nástrojích ukázalo se, že vedle hellenistického hudebního starověku latinity, jakožto vývojového výsledku z pravěkého stavu kměňů řeckých, je třeba zřídit hudební starověk zaalpský, jakožto vývojový výsledok vlastního pravěku, a v něm konstituovat tři vývojové fáze, praemusickou, protomusickou a musickou. Na území českém starověké fáze bylo dosaženo asi v době knížecí, takže při styku s chorálem setkaly se dvě vyspělé, ač osbité kultury. Vůbec ze styku obou ~~prv~~ starověků

4.
se vně latinské oblasti vyvinuly sprášené formy. Sekvence a tropus na větvi choralistické, umělá strofa a lejch na větvi paganní lyriky. Jimi nastupuje hudební středověk, a v jejich konečných tvarech vrcholí gotika.

Kap. II. R y t m u s a f o r m a . Nejsložitější otázka, týkající se

jak českého zpěvu, tak i jinojazyčného, pokud je založen na protosyllabismu. Nejprve podán přehled dosavadních soustav mensuralistických a modalistických, aby se osvětlily principy, jimiž se zpěvy v cizí literatuře přepisují. Ježto soustavy ty deformují tvary českých písní, ale zásady soustav přece se opírají o středověkou materii uměleckou i theoretickou, proveden rozsáhlý průzkum celou středověkou theoretickou literaturou / nejen v klasických edicích Gerberta Coussemaker, ale nových, jako Cserba, Rohloff a j., aby se našly doktriny, které by byly sice v traktátu obsaženy, ale vyhovovaly požadavkům i písni české. Šlo o oprávnění interpretovat texty nejen podle řeči románských ~~akfranzouzsk~~ germánských, jak se v literatuře dosud výhradně dalo, nýbrž i podle principů, jimiž se řídí řeč česká. Proto podána celá středověká nauka o skladbě - pokud se vztahovala ovšem na písni jednhlasé - jak ji traktuje učení modalistů i rytmiků-mensuralistů. Vysvětlena větná stavba, proporce slabik, jejich motus, proporce větná, technika lámání taktu / fractio modi / a spí spojené úkony metrické, vytvořen pojem melismatické ligatury. Domyšleny theoretické normy, kde nebyly dosloveny, ač myšleny a umělecky doloženy. V důsledku tohoto proniknutí do skladební techniky středověku bylo možné právě v neustáleném stavu mezi doktrinami modálními a mensurálními odkryt rytmický stav, založený na paralelismu verbálních iktů s těžkými dobami rytmických jednotek, stav, který jsem označil dopracovaným terminem modální takt. Modální takt je detailně ustrojen podle struktury národní řeči, je plně vyvinutou soustavou, již ^{se} ~~žádn~~ hudebně náležitě a přece jazykově věrně ^{rytmisace} protohomofonií jak doby románské, tak gotické. Zásady rytmisace tohoto typu jsou v této kapitole předestřeny a po resultátech jednotlivých analys shrnuty v kap. VIII. Theoretický průzkum dovedl k výsledku, že v české gotické lyrice uplatňují se dvě rytmické soustavy: soustava modálního taktu a soustava prvotaktu, a že záleží na uměleckém typu písni, v které soustavě se uskutečňuje.

5

Kap. III. Z p ě v y r o m á n s k é . Křesťanství přineslo na naše území

tak řečený liturgický typ podunajský. Sám reprezentuje již stav synthetisova-
ný z latinity a missionářsky kumulovaných variant irsko anglosaské, francké
a allemanské. Tím bylo české území zapojeno do jižní oblasti středoevropské
hudební kultury, charakteristické nejen jistou slohovou universalitou, nýbrž
také národními znaky. V obecné hudební mluvě vytvořily se hudební dialekty.
Nelze-li zatím v latinské produkci této oblasti dokázat zcela choralní dia-
lekt český, lze demonstrovat alespoň jisté sklony, které projevuje zpěv v
české zemi. Kromě některých melodických obrátů důležitá je technika tropovat
píseň nejenom interpolačními vložkami, nýbrž celou písní. Tedy vstup písně do
písně. Což je důležitý koncepční moment, který kulminuje ve vrcholném závišov-
ském lejchu. Pokud jde o obecné souvislosti, rozhodující je poznání, že se
v hudební mluvě této oblasti ustálily jisté melodické formule, které se staly
obecnými. Shoda jejich ve zpěvech různých proveniencí nedokazuje přejímání
a závislost, nýbrž příslušnost k téže hudební oblasti. Tyto obecné momenty
melodické jsou podstatné pro výklad umělé gotiky lyrické, jež není závislá
na německém minne - a meistersgesangu, nýbrž spontánně přes rozsáhlé časové
mezery zužitkovává obecné motivy; motivy to dokonce tak obecné, že mají v
chorální terminologii a notopisu zcela určité názvy a znaky / na př. motiv
ut re mi fa et converso, připisovaný Frauenlobovi a z ~~kr~~ odtud přenesený do
české písně, je ve skutečnosti obrát virga cum tripunctis, Nejedlý - Batka/.
Stanoveny tedy takové melodické obraty a formulky, jako nejmenší tektonické
jednotky v nápěvu, jak zpěvně, tak recitačně / pausationes/. Pak bylo možné
prokázat obecnost i singularitu obou románských kyriamin „Hospodine, pomiluj
ny a Svatý Václave“. Hospodine je píseň zachovaná ve třetím znění; demonstro-
ván její postupný vznik a v tom směru interpretovány historické prameny. Je
dílem této západoevropské hudební kultury, a pokud se předpokládají v ní
odezvy zpěvu východního, jde o odezvy ~~ky~~ přejaté ^{do} římského chorálu. Stanoven
její rytmický průběh od modálního taktu až do taktů XVII. století. Obdobně
postupováno u písně svatováclavské, v níž vývoj dospěl o tonálního modu až k
tonalitě a korespondenci immanentních tonálních funkcí. Také v této písni
je dochován celý proces od modálního taktu k rytmisaci taktem. Podle toho
určeno vřočení u obou písní.

Kap.IV. Tance, taneční písně a nástroje. Zachova-

né dva tance a taneční dějová píseň "V Strachotíně hájku" reprezentují zpěvy od počátku v přesném prvotaktu. Historicky jde patrně o písně starší, než ukazují zápisy a melodická stylisace. Jak ukazuje notový zápis tanců, byla notace pořízena už ve sféře měšťanské hudební kultury, odeznívající z okruhu královské umělé lyriky přemyslovské. Mohou tedy cum grano salis prostředkovat od románských kyriamin k lyrice lucemburské a nahražovat ztracenou lyriku XIII. století. Nasvědčují tomu formy. Protože tanec a taneční písně předpokládají hru na nástroje a protože moderní výzkum prokazuje, že gotická lyrika byla vždy písní doprovázenou, otevřela se s tanci druhá hlavní otázka této kapitoly. Prvá dotýká se forem. Nechce-li se hudební výzkum spokojit s výsledky literární vědy, které detailní tvary mohly být či byly k nám prostředkujícím minnelietem přeneseny, vyhledá zase hudebně absolutní formotvorné principy, které mohly přinášet formu osvětlit a štěpovat na formy autochthonní lyriky. Vysondován tedy z dosavadních výzkumů a ze zachovaných písní trobadorských systém, podle něhož se tyto formy vůbec utvářely pod hlediskem hudebním. Nalzen typ iterační a typ responsní, a techniky repetiční a ripressní. Zjištěno vedle formy obecné i formy obměněné. Ukázalo se, že podle těchto principů jsou tvořeny formy jak francouzské, tak německé i české, takže jde o působení principiální doktriny a nikoli o přejímání hotových tvarů.

Druhá otázka vztahuje se na hudební nástroje. Prozkoumány ojedinělé zmínky v traktátech o hře na nástroje, jejich stavbě a hodnocení, zprávy kronikářské a vyobrazení. Vypuštěny byly z úvahy sdělení, ač jinak kulturně historicky zajímavé, ať slovní či obrazové povahy, pokud ukazovaly, že nejsou hudebně logicky možné a neodpovídají hudební skutečnosti. Touto eliminací nabyly zvláštní ceny všechna sdělení hudebníků, i když jinak bývaly o nich vyslovovány pochybnosti / na př. rehanilitován de Machaut/. Zjištěny technické stránky hry, typy orchestrálních skupin, povaha gotického instrumentáře podle zvukových schopností.

V souvislosti s tím formulovala se otázka třetí, jak nástroje doprovázely. Prozkoumán tedy způsob, jak se kompozičně pracoval vícehlas z tohoto

hlediska. Z českých pramenů zapojena sdělení Petra Žitavského a Františka Pražského, z cizích zejména Hieronyma de Moravia. Po klassifikaci jednotlivých způsobů vícehlasu, které technicky byly vhodné k improvizovanému doprovodu, prováděnému podle usancí nebo z okamžité myšlenky, od prostého unisona k projekci do vedlejšího hlasu až k hlasu vypracovanému na kompoziční způsob, byly tyto techniky demonstrovány na příkladech českého vícehlasu a osvětleny výroky řečených theoretiků. Zejména kladným výtěžkem tohoto postupu bylo vyřešení dosud nepovšimnuté a nediskutované tak řečené druhé ruky, manus secundaria, kterou doporučuje Hieronymus de Moravia právě instrumentalistům, a z níž bylo možné vyčíst doprovod jak v dokonalých intervalech podle Františka Pražského, tak v nedokonalých podle Petra Žitavského.

Na podkladě těchto theoretických úvah byly provedeny analýsy zmíněných tří nápěvů k tanci a provedena jejich rekonstrukce. Doprovodná či souherní účast mohla tedy probíhat v unisonu, prodlevě, paralelismu prostém i kolorovaném, ale vždy tak, že zůstal zachován protohomofonický ráz slohu a techniky. Z diskuse theoretických návodů vyplývá, že všechny tyto způsoby dají se subsumovat pod pojem harmonisovaného basu nebo dané melodie. V podstatě běží jednak o polohu doprovodného hlasu, jednak o harmonisační obvyklost, a doprovod jen v tomto znění je příslušný gotické písni jednohlasé.

Kap.V. S t r o f y. S umělou strfou světské i duchovní písne ocitá se česká lyrika na půdě slohu gotického. Tento vývojový posun váže se těsně na okruh písne trobadorské. Otázka, zda jde při tom o nepřímý vliv francouzský či přímý vliv německý, je literárně historicky rozřešena v tom smyslu, že oplodňujícím vlivem byl vliv francouzský, přenesený v jeho raném slohu jiho-německou skupinou minnegesangu. Hudebně to souhlasí s podmínkami, které vznikly právě v oblasti podunajské, takže šlo o kontinuitní styk. Zvláště pak rozhodující bylo, že vliv tento na naši domácí lyriku byl proveden ve stadiu které bylo ještě velmi blízké stadiu lidovému, takže podněty mohly růst i na českém území dále v homogenní půdě. Historiograficky ohlašuje se v tu chvíli znovu potřeba dějinné koncepce české hudby. Vypsání dosavadní pojetí v naší literatuře a na základě hudebních analýs potvrzena koncepce

literárně historická jako platná i pro otázky hudební. Česká lyrika vyšla ze společného prostředkovaného zdroje a vlastních fondů, šla svým vlastním vývojem a její konečné melodie, jsou dochovány vesměs ze závěrečného stylu, reprezentují vlastní hudebně lyrický typ. Proto na území Čech v XIV. stol. je třeba rozehnat tvořivě a repertoirově tři souběžné slohové pásy: naturalisovaný minnesang typu Mülich von Prag, navštěvující „ušlechtilou rétoriku“ typu de Machaut a českou lyriku závišovského ražení.

Přímoú souvislost s českou minulostí románskou uchovaly si kyriamina Jezu Kriste a Buch všemohúcí. Sledován jejich rozvin směrem ke strofické písni a dokazována jejich nezávislost na písni analogického melodického sledu. Stanoveny vedle jednoduché strofy, postupující prostě po sticích / popěvky Pravdo milá, Přečekaje, Noci milá, Paní milá, Vikleřice / dva prototypy strof umělých: dvojdílná strofa A B / Andělíku/ a trojdílná A A B / Dřevo se listem odívá/. Pomocí zásad, vyvozených v kap. IV., sledován rozvin těchto forem v jednotlivých písních a zjištěna ^{prvá} kardinální vlastnost české gotické lyriky: na půdorysu prototypů v každé písni vytvářet formu vždy singulární. A to nejen pro strofu, dále opakovanou, nýbrž i pro jednotlivé oddíly písně jakožto celku. Tak se nalézají tvary redukované A A A' Doroto, tvary rozšířené A A B A, Na čest panně, AB AB BB Zdráva královno; tvary s proměnlivými strofami A B nebo A A B , nebo A A B B Vizmež pacholíčka a zvlášt specifický tvar ve směru připomenuté tendence interpoláční, kdy strofická píseň ^{Stala se věc} je proložena jubily, jako jub. I. A jun. II B jub. II B/2 C jub. II. B/2. Protože tento formový rozvoj je doprovázen thematickým prohlubováním, které od nethematické ještě písně Dřevo ~~rostu~~ roste až k jisté motivické práci, prováděné zejména variační technikou, lze tvary chápat nejen půdorysně, nýbrž i thematicky, a tím nalézat i možnou estetickou normu, jež se na písni kladla. Protože pak půdorysy prototypů jsou jednak dány v choralistice, jednak obsaženy v hudebně absolutní zákonitosti, vyplývá, že formy české jsou produktem autochthonním, podněceným právě stavbou českých slov a provedeným obecným technickým principem.

Z analys, které jsou prováděny standardně postupem od slabikočetné a iktické stavby k diastematickému průběhu a ke kadenci jakožto nejstabilnějšímu členu strofy, formuje se materie k poznatku o druhé základní

vlastnosti české lyriky, budovat vedle prostého strofického sledu strofickou píseň uspořádanou podle strof do organisovaného tvaru vyššího. Technika toho demonstrována v kap. VIII.

Kap. VI. Lejchy. Jestliže již strofická píseň v české lyrice směřuje za písní prokomponovanou, tím patrněji se to jeví v písní lejchové, jejíž dvojicový základ ze vždy nových motivů je takměř k tomu předurčen. Tak hned nejprostší dochovaný lejch v planktu „Pláči mému hodina“ motivickými prostupy ukazuje takové tvarové bohatství, že při vnitřní jinak symetrii dosahuje fakticky potencialitu zpěvu dramaticky prokomponovaného. Analýsa prokazuje, kterak lejch z podnětů sekvence, již česká hudba jinak horlivě pěstovala spěla k lejchové strofě, v lejchu s obměnami opakované. Lejchem do české lyriky nevstoupil jen jistý formový tvar, nýbrž i princip cykličnosti. Takový lejch reprezentuje píseň Otep myrrhy. Je koncipována jakoby trojdílná píseň, v níž schema lejchové dvojice je sice stabilisováno na AB / AB, ale ani jednou beze změny neopakováno. Nejde však ^{jen} o melodickou a metrickou fluktuáčnost korespondujících dvojic, nýbrž o skutečnost, že na půdorysu malé písňové formy stojí lejch. Další a poslední vývojový krok tímto směrem činí lejchy Závišovy. U něho strofická dvojice, či dvojitá strofa je vytvořena ze složitého útvaru, který jsem definoval jako cyklostrofu. Zásadně se v ní strofa tvoří ze strofett, a cyklostrofa z těchto strof. Individuálnost lejchu spočívá pak v rozmanitosti této vnitřní stavby v cyklostrofě. A opět, cyklostrofy jsou uspořádány na celkový půdorys písně architektonicky organisované jako celek.

Po tomto aspektem provedena analýsa všech zpěvů spojených se jménem Závišovým a ze všech dostupných pramenů. Nejdůležitější výtěžky, kromě řady technologických podrobností, týkají se tohoto: 1/ Z obecného motivického materiálu, doplněného vlastní invencí a stylisovaného specifickou technikou, vytvořil Záviš osobitou notu ve smyslu středověkého tonus, již meistersang případně jmenuje der Ton a my nota. 2/ Z této noty jsou vytvořeny všechny velké zpěvy Závišovy, zejména milostná píseň, O Maria a Gloria. 3/ Záviš textové předlohy záměrně upravoval podle potřeb hudební formy. Všechny tyto poznatky jsou podrobně demostrovány, doložena logičnost stavby

a důslednost aplikací, takže bylo umožněno provést rekonstrukci nezachované části cyklostrofy milostné písně a to s přesností, požadovanou pro rekonstrukce vědeckých faktů a uměleckých objektů. 4/ Z notačních zbytků, pozdější tradice a ze struktury děl vyvozena rytmisace Závišových zpěvů, souhlasně s navrženou teorií modálního taktu, již rytmisační zbytky v notaci potvrzují. 5/ Doloženo, že hudební motivika Závišova není odvozena z německého meistersangu, nýbrž spontánně tvořena a to pod stylisujícím ^{vlivem} vlašské ars novy. Což souhlasí s poznatky literárně historickými / Václav Černý /. Je tudíž nutné do průsečíku vlivů zavést i onen italský, má-li být postižena plnost hudebního dění nejen na celé řečené záaljské oblasti jižního pásma, nýbrž i v centrální Praze, tehdy na vrcholu evropské orientace. Postupující lyrisace tradičních forem postihla ovšem i formy chorální. Obě Kyrie i Alleluja Závišovy o tom svědčí. Je vůbec příznačným rysem, že se zhudebňují texty buď od počátku pojaté již jako písňová složka, anebo texty na hudební předlohu upravené. To se projevuje nejen v slovních a větných úpravách, nýbrž v celé přestavbě koncepce. Doklad o prvním milostná píseň v kontaminaci veršů na verš hudební, o druhém Gloria v změněném členění.

Mimořádný význam má Závišova technika, která pracuje s oddíly rytmisovanými a chorálními. Nejen že po hudebních větách střídá oddíly mensuraliter s oddíly choraliter, nýbrž i uvnitř jedné distinkce převádí větu bezprostředně na mensuraliter a tento úsek zpět zase do choraliter. Důležité hodnocení kritických tónů jako rytmicky modulačních.

Uzavírá se, že vedle strofické písně buďsi ve volné serii strof, buďsi architektonicky po slokách uspořádaná jakožto typické formě malé, v ležchu vytvořila se organisovaná forma jakožto forma velká. To vše stále ve formulačním okruhu jednohlasé lyriky románského stylu vůbec. Autorem všech zpěvů zatím spojených se jménem Závišovým byla umělecká osobnost, která poznala místní středoevropský okruh meistersangu, proniklý okruh lyriky francouzské a osobně přišla ve styk s mladým uměním italským. Sama však přináležela domácímu umění českému / způsob práce s jazykovými fonematy české řeči, operace s přízvukem, melodický spád paganní i v rámci umělé stylisace /. Hájí se tedy názor, že nápěv Závišův je rodilý

14

zpěv tradiční domácí lyriky, podnětený ars novou a samostatným projevem české tvořivosti a stylisace v rámci evropské renaissanční gotiky.

Kap. VII. C y k l y . Skladba cyklů je motivována dvěma podněty. Jednak řečeným sklonem po cyklickém zařetězení, jednak vůlí vyjádřit hudebně i dramatické děje. Přitom hlavní impuls vychází z gotické orientace vůbec, totiž stavět rozlehlejší formy z malých článků a výrazně je členit. Rozhodující je tedy tektonická funkce, a rozměrnost není zde záležitostí měrnou, nýbrž řádivou. Vnitřní organisace cyklu je tudíž podmíněna dramatickou koncepcí. V planktech P. Marie, v hře tří Marií a v Mastickáři není nových forem. Zužitkovávají se formy strofické a lejchové, avšak hlavní je, kterak jsou dané formy v základním i obměněném tvaru užívány. Především je jimi uskutečňována hudebně dramatická koncepce hry. V různém znění her uplatňuje se dvojí dramatická koncepce, a podle ní, a jen podle ní, je určen sled zpívaných strof, nikoli podle možného sledu dějového. Hra je tedy koncipována jako organismus hudební, i když mluvená část je v něm značná. / Srov. znění I B 12 a VIII G 29 /. Tím vším nabývají hry temporálního průběhu řekněme zpěvoherního, nikoli činoherního. Druhým hlavním výkonem těchto cyklů je přenos latinsky zpívané a choraliter založené melodie na slova česká, kdy se za prvé proměňují melismatické skupiny, za druhé přesunují ikty a za třetí proměňuje stylisace choraliter na modálně taktovou. Jde o důslednou čechisaci herních útvarů, které středověku bylo obecné. Právě na dramatických zpěvích odehrává se světový posun k lyrice v národních řečech nejpregnantněji. Při uvolnění dostatečně širokém, kdy padají i středověké ohledy, jako v Mastickáři, dochází na makaronskou čechisaci až do čistého dur a prvotaktu přímo tanečně popěvkového rázu.

Ideový souhrn analys . Výtěžky rozborů strof, lejchů a cyklů vykazují tři hlavní výsledky. I. Vytvořena nová nechorální píseň. II. Vypracována umělá strofa sloková a lejchová. III. Nalezena myšlenka hudebního cyklu a v něm idea formy hudebně absolutní. - K tomu vytvořena i náležitá technologie.

Kap.VIII. T e c h n o l o g i e . Na sloh se nazírá jako na součin ob-
 jektivních materiálových a technických dat ve vzájemných funkčních vztazích.
 Rozbor se provádí s vědomím, že všechny fenomény sem příslušející se ode-
 hrávají ^{na} ~~maximálně~~ materií české řeči, a jí jsou determinovány pozitivně i negativ-
 ně. Vedle nich ovšem platí zákonnosti hudebně absolutní, nezávislé na jazy-
 kové materií. Jednotlivé poznatky učiněné na jednotlivých písních, leckde
 zdánlivě protimluvné, protože odvozené z dílčích aspektů, v této kapitole sve-
 deny ^{do} ~~její~~ obecné soustavy. V syllabu mohou se tedy uvést jen základní these,
 nemá-li se kapitola vlastně znovu přepisovat. Specifickým produktem středo-
 věku je konstituce terčího harmonického rodu vedle durového a mollového.
 Nejde jen o tonalitu frygickou, nýbrž o pojem harmonického rodu, vzniklého
 právě sprášením přirozených rodů a stupnicových kategorií octoèchu (Tento
 rod in Mi vytrval až do Bacha, nepřímá vyznívá ještě v Tristanu.)

Na poli rytmickém středověkém specifikem je praktické zřízení modál-
 ního taktu. Rytmika umělé protohomofonie tvoří systém vzniklý prostoupením
 rytmiky prvotaktové a modální. Modální takt pořádá volné neschematické
 složení dob bez přízvuku na dobou přízvučnou, vyjádřenou buď skutečným iktem
 nebo délkou. O druhu a místě soustavy rozhoduje slovní látka sama; modální
 takty se konstituují v tom kterém jazyku zvlášť. Český modální takt je
 založen na protosyllabismu, doloženém již z doby Hospodine. Rytmika modální-
 mi takty tvoří ordinés bez omezení na jeden typ modelu. Podává se výklad o
 umístění tonů a včítání koloristiky do modálního taktu. / Syllabae, toni,
 flores / Základní zákonnitá rytmiika deklaruje volný rytmický, avšak rytmický
 průběh po modálních taktech, platných pro ten který slovní celek. V důsled-
 ku toho stanoveny čtyři rytmicko metrické typy. I. Pevné initium-další volný
 průběh. II. Fixní initium i vytvořená kadence, pojem volných vocum mediarum.
 III. Voces mediae v modálních taktech, initium a kadence pevné. IV. Voces me-
 diae ve skrze v taktech. / I. Hospodine, II. Sv. Václave, III. lyrické strofy a
 lejchy, IV. tance a taneční písně, lyrika výslovně mensurovaná /.

Stavba forem vyvozena z modálních taktů jako velká rytmiika. Stanoveny
 zásady parataxe a antitaxe. Vypracován pojem nejmenší ^{členských} ~~tektonických~~ jednotky
 vzhledem k jejímu rozměru a ^{menší} ~~nejmenší~~ tektonické jednotky vzhledem k jejímu
 řádu. Systematika formové architektury postupuje od nejmenší jednotky

článekové pars k vyšším distinctio, periodus, strofetta, strofa, cyklostrofa, při čemž nejmenší tektonickou jednotkou je vždy nejbližší ~~nižší~~ nižší článek pod formou, která se staví.

Gotická lyrika je omezena po výtce na tak řečené písňě strofické; viděno z hlediska potomní nauky o formách. Impuls k formové stavbě vychází z melodické myšlenky. Nápěv jest totiž v duchu doby hodnotit jako jedinou velkou ligaturu; v důsledku toho píseň jako jedinou obrovskou strofu, jakousi megastrofu. Odtud vyplývá systematika lyrických architektur. I. Skupina písni v užším slova smyslu strofických tvoří jednotlivé písňě ze strofy či strof do série bez apriorního normujícího plánu. Píseň skládá se tedy z řetězce strof-oddílů a řetězec lze podle potřeby rozšiřovat či zkracovat.

II. Skupina písni nomických / z ant. pojmu nomos pro organisované uspořádání uvnitř strofy / vytváří v písni tolik strof, kolik článků má strofa sama / příklad třídílná píseň z třídílných strof a pod.; zákon o proporcích /.

III. Skupina nomostrofická sdružuje oba principy a reprezentuje nejvyšší stav české lyriky. Další třídící hledisko je obsaženo v typologii užitých strof, při stavbě z jednoho typu jsou písňě monostrofické, při více typech jsou polystrofické. Kriteria to, která se vinou celou poetikou antiky a středověku. Smysl toho dění směřuje za stále prohloubenějším prokomponováním písni, i když vývoj nedosahuje volné komposice. Vše se sice děje secundum voluntatem artificis, ale rozhodné je, že se při tom stále přihlíží k latentní a specifické zákonitosti hudebně absolutní. Hledí se na výsledný tvar hudební a jemu se podřídí, kde je třeba, tvar slovesný. Vrchol tohoto dění je ve formách závišovských. Půdorys jejich je sekvencový; provedení buď sekvencové / oba lechy / nebo tropační / gloria /. Takto: První a poslední sekvencová dvojice, ať duplex či simplex, tvoří initium a terminatio zpěvu, a jsou myšleny choraliter; mají také chorální motiviku; v zájmu slohové jednoty se však přizpůsobují modálnímu taktu v metrickém průběhu. Střední dvojice jsou pravé voces ^(obsahují "molu") mediae, jsou myšleny mensuraliter, ale v provedení modálního taktu, po případě prvotaktu. Pak podtyp sekvencový řadí střední dvojice bezprostředně do série, kdežto podtyp tropační dvojice spojuje interpolacemi choraliter koncipovanými. Při tom střední části a závěry se

14.
ještě člení na poddíly tak rozpoznávané, že mají i vlastní nomenklaturu / milostná píseň/. Je zřejmé, že jde o kulminující tektoniku.

Interpolační princip na sekvencovém půdbrysu a aplikovaný v tektonice nomostrofické nemá v okolních hudebních kulturách obdoby. Strofy a lejchy jsou společným majetkem doby a česká hudba i v něm došla k svému vrcholu. Interpolační formy jsou ojedinělé. Odtud se v naší lyrice rysují dvě větve. Jedna směřovala podílem literárním k stil nuovo a podílem hudebním vytvořila tyto složité formy ~~strofické~~ tropické. Proto za změněných poměrů závišovská formulace s nástupem mimohudební ideje reformační ztratila opodstatnění a vyhynula i pod prahem technickým. Nelze ji najít ani stopově v invenci a technice písně huyitské a pohusitské, i když repertoirově dlouho přežila a vytvořila různoznění. Mezi oběma styly jako spojující články zůstaly jen obecnosti. Větev druhá však opřela se o jednoduchou a zjednodušenou strofu, byť i to byla strofa trojdílná, přizpůsobila se novým hudebním představám / i Boží bojovníci v dalším odvrhli svou repetitio a píseň stala se prostou písní strofickou. /a do nové doby vnesla důležitý princip hudební simplifikace, který je hlavním znakem reformační písně vůbec a svým významem převyšuje tonové shody. Strofická píseň stala se jinou a novou písní nové a také jiné doby. Kromě těchto hlavních thesís v této kapitole provedeno esteticko-technické vrocení české gotiky mezi románské umění ars antiquy a nového stil nuovo; mezi obě hranice, avšak blíže směrem k novému umění. Svědčí pro to kriteria formová i melodická, Píseň nemá ještě espressivo, ale plné cantabile a vyhledává pro ně vhodné slabiky. Charakteristické tóny ve stupnici chápe již i funkčně, jednou jako stupně, podruhé jako harmonické nositele. Vytváří si třetí harmonický rod. Hudebnímu zřeteli v nápěvu se dává přednost, kde by bylo slovním deformováno; avšak připodobnit se básnickému není rovněž zanedbáváno. Vládne, v pojetí i provedení, ušlechtilá vokalita. Obecné materie jsou sice nadále přijímány, avšak jen jako motivické prvky, nikoli melodické formule, a z nich vyvozována melodie nová. Variační a imitační technika patří k hlavní výzbroji jisté motivické práce. V důsledku toho přizpůsobuje se i notace, která podle generálního hlediska vykazovala by poruchy, ale umělecky je

právě náležitou soustavou pro modálně taktovou rytmiku. V souvislosti s usancemi notačními vypracována technika a pojem verbální ligatury, shrnující tony nad slovním celkem do vyšší jednotky.

Další jednotlivé theoretické poznatky a formulace jsou již tak těsnou součástí interpretace, že syllabus je nutně pomíjí.

Slohová periodisace. I. Románská doba duchovní písně kyriaministické a starší vrstva staročeské milostné lyriky. II. Přežívající písně taneční a tance, ač zachované v pozdní stylisaci. III. Styk s troubadourskou lyrikou, prostředkován^{ou} a v původní podobě přenášen^{ou} austrobavorským minneli^{em}. IV. Lucemburské období vlastní docha^{va}né lyriky milostné i duchovní; vrchol slohového prolnutí románského na půdě autochthonní lyriky české.

Josef Hlubek