



Komparační pohled na mýty a fakta hudební řeči renesance

PAVEL HOLUBEC



Summary

This contribution deals with musical language and historical context of musical art in the Renaissance, reflects facts and fables, which are connected with this theme, including comparative analysis of other periods of musical development.



Ve většině hudebně historické literatury nalezneme u pojmu hudební renesance časové rozmezí 15. až 16. století. Je však též historicky prokázáno, že za hudební renesanci je možné označit již celé 13. století, zejména v Itálii, ačkoli zrod a následný vývoj k vrcholu počíná v 1. polovině 15. století. Stejně tak je faktem, že se již století 16. silně oddaluje od typických znaků renesance. Pojem renesance se poprvé objevuje v roce 1550 a jeho autorem je italský malíř a „kunsthistorik“ Giorgio Vasari (1511–1574), po roce 1860 ho užívá pro umění 15. a 16. století švýcarský historik Jacob Christoph Burckhardt (1818–1897). Hudební renesance nehledá žádné inspirace v antické kultuře. Její orientace směřuje zcela jinam. Je udivující, že renesanci, která je vždy presentována jako obrat od „světového názoru“, jemuž vévodí náboženství, která stojí v opozici proti scholastické filozofii „*creatura non potest creari*“¹, vlastně vládne nizozemská polyfonie jakožto nový styl v sakrální hudbě. Dokonce si tento nový silně náboženský styl udržel po celé období svou vůdčí roli v rámci slohu. Ale styl nizozemské polyfonie, její obřadnost, vyhýbání se extrémům, důstojnost, až strojená uměřenost není jen záležitostí sakrálního umění, ale je to obecný ideál doby, renesančního vnímání estetiky. Renaissance, stejně jako gotika a barok jsou vlastně v hudebním umění obrazem třídního rozdělení společnosti.



České území nepatří mezi ohniska zrodu hudební renesance. Během vrcholné renesance hudební vývoj na našem území stagnuje a jedná se spíše o projevy pozdní gotiky. Svůj hudební rozkvět zažívá naše území v době obecného společenského vzestupu za Rudolfa II, před bitvou na Bílé hoře především díky hudebníkům a skladatelům z ciziny.

Hudební tvorba renesance přináší především kvantitativní rozvoj, což souvisí též s vynálezem nototisku Ulrichem Hahnem² v Římě v roce 1476, jak na poli světské, tak na poli sakrální hudby. Novinkou je vznik samostatných skladeb pro hudební nástroje. Hudba je převahou vícehlasá. Jednohlas, zejména gregoriánský chorál ustupuje do pozadí. Jako centra hudebního vývoje jsou mnohdy uváděny země dnešního Holandska, Belgie, Lucemburska a jim přilehlé pohraničí Francie. Nelze však hovořit o územích jako centrech, ohniscích, neboť je faktem, že drtivá většina holandských hudebníků působila mimo uváděnou oblast, především v Itálii. Skutečným centrem renesance je Itálie.

Velmi zajímavé je, že v 15. století vládou italské hudební renesanci cizinci, zejména Holanďané. Až v druhé polovině 16. století se prosazují italští hudebníci. Můžeme tedy polemizovat o tom, zda není přesnější spojit s pojmem „italská hudební renesance“ jen menší část 15. a 16. století. Markantní je to zejména v porovnání s italským rene-

sančním výtvarným uměním a jeho velikány jakými byli Leonardo da Vinci³ (1452–1519), Michelangelo Buonaroti (1475–1654) či Raffael Santi⁴ (1483–1520). Navíc italsí hudebníci se jako tvůrci madrigalů či představitelé benátské a římské školy silně odklánějí od ideálu hudební renesance. Mají však velký vliv na přechod k následující epoše raného baroka, jsou protipólem severoevropské polyfonii, jejich hudba je vertikální nebo v podobě madrigalu kombinuje ideál nizozemské polyfonie s vlastní akordickou, homofonní koncepcí. Madrigal však vzniká v 1. polovině 16. století jako umění se zárodky manýrismu s milostnými, pastorálními či satirickými tématy, mizí v něm ideál renesanční rovnováhy, tíhne k extrémům, narušuje tonalitu, rovnováhu hlasů, a to jsou jasné znaky následujícího hudebního období. A tak jeden z vrcholných druhů renesance, madrigal je možné považovat za krok k dalšímu stylovému období. Stejně jako kontrastnost a barevnost benátské školy, kterou dokonce ve svých vrcholech můžeme označit za rané baroko. Naproti tomu však římská škola a Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) patří spíše k udržovatelům tradice. V případě Palestriny jde o přísně sakrální umění ve službách církve, stejně jako umění Torquata Tassa (1544–1595), či Michelangela. Jeho styl je považován za vzor a ideál katolické sakrální hudby. Palestrina mimochodem spolupracoval na reformě gregoriánského chorálu a jeho reformní kroky byly používány od roku 1614 až do roku 1907.

Z hlediska historického mapování zemí důležitých pro vývoj renesančního období není možné zapomenout na Anglii, její přehledné rytmy a plné souzvuky. Je to kolébka období zvaného ars nova a přímý zdroj nizozemské vokální polyfonie. Dále je třeba uvést Španělsko, velkou oporu protireformace, místo vzniku jezuitského řádu, či místo, kdy se v instrumentální hudbě objevuje dosud neznámý výraz „fuga“ pro imitačně zpracované varhanní skladby na způsob ricercaru. Španělští skladatelé jsou dokonce velkými konkurenty Holanďanů přímo v centru sakrální hudby, v papežské římské kapele.

A samozřejmě nelze zapomenout ani na Francii v 15. století se svým dědictvím pozdní gotiky, chansonem – sentimentálním, hudebním druhem, později plným erotických námětů.

V souvislosti s vůdčí silou franko-vlámských hudebníků je zajímavé, že jedním z mála skladatelů a mistrů renesance, kteří pocházejí z Holandska, je Jacob Obrecht (1450–1505) z 3. generace skladatelů „nizozemské polyfonie“.

Hudební jazyk je možné slohově rozdělit na tři proudy zdánlivě samostatné. Sakrální vícehlasou hudbu latinského textu zastupuje mše jako nejpodstatnější druh renesanční hudby (moteto přetrvává, ale řadíme ho fakticky k hlavnímu církevnímu druhu hudby gotiky). Světské vícehlasé umění reprezentuje např. villanella. Mezi těmito dvěma hlavními proudy je spojka, umělý světský vícehlas v podobě chansonu a madrigalu. Co se týče světské hudby taneční, improvizované či různých forem variací, rád bych upozornil na existenci tzv. tanečních basů. Určitých ostinátních basových modelů, které použil též J. S. Bach v Goldbergových variacích.

Rytmická struktura vícehlasé renesanční hudby je přesným opakem gotické. Rytmus je nekomplikovaný, pulsace klidnější, nenajdeme zde stereotypní opakování rytmických modelů. Jde o nepravidelný proud kombinující sudé i liché rytmické skupinky. Rytmus je upozaděn oproti jiným hudebně vyjadřovacím prostředkům. V polyfonii jsou navíc hlasy vzájemně rytmicky nezávislé nebo se doplňují v komplementární podobě. Převládá především čtyřdobé metrum, ačkoli nepravidelný rytmický proud nelze vlastně ohraničit taktovými čarami. Je to obrovský zlom proti rytmu gotiky, který byl dosti výrazný, jednoduchý, pravidelně triolový v osminových metrech. Na sklonku gotiky prošel vývojem od původní výrazné jednoduchosti až k jemné manýristické složitosti. Renesanční rytmický styl odmítá opakování rytmických modelů, manýristickou složitost i izorytmii, pravidelnost přízvuků.

Tempo ve vícehlasé hudbě renesance je téměř neměnné a odpovídá našemu mo-

deratu, časově dnešní vteřině, pulsu klidně dýchajícího člověka. Renesanční teorie tuto „jednotku“ nazývá *tactus*. Chybí tempové změny, a pokud se vůbec tempo mění, tak jen zcela výjimečně, téměř „nečitelně“ obměnou výchozího tempa, a to především v kompozicích, kde nenajdeme polyfonní sazbu.

V melodice vícehlasu tíhne renesance silně k melismatice, melodika je prokomponovaná, je to, podobně jako rytmus, stálý proud nových nepravidelných motivů bez návratů. Spolu s rytmem patří melodika k nejmarkantnějším změnám v porovnání s gotickou hudbou, která v melodice preferuje sylabické postupy.

Charakteristika melodiky musí nutně odpovídat i formovým vzorcům. Hudbu renesance lze označit jako dobu bez pevných, ustálených formálních vzorců. Velké hudební plochy nejsou reprízové. Je zde jako v melodice či rytmu stálé přiřazování nových myšlenek, jež navíc nikdy nekontrastují. Jde o jakousi řetězovou formu známou již z gotických umělých polyfonních kompozic. Když se v hudbě renesance začínají objevovat tématické kontrasty, láme se renesanční období v epochu barokní. Nesmíme zapomenout, že jak renesance, tak gotika přináší v naprosté většině samostatné, jednověté kompozice. Cyklické formy jsou naprostou výjimkou. I vícehlasé pětidílné zhudebnění mešního ordinária není vlastně cyklem, neboť jednotlivé části jsou uváděny naprosto odděleně v rámci mešního obřadu.

Renesance je v drtivé většině pramenů uváděna jako období staré polyfonie, období vícehlasé hudby, jež spojuje hlasy z hlediska rytmu a melodiky samostatně. Je možné poznamenat, doplnit, že jde o období vrcholu této staré polyfonie. Stejně jako není možné nepřipomenout, že baroko tolik charakteristické homofonií, podřízenosti hlavnímu hlasu nevzniklo jako protipól renesance či gotiky. Typy homofonie a „homofonního vícehlasu“ existují samozřejmě jak v hudbě renesanční, tak v hudbě středověku. Samozřejmě, že homofonní plochy najdeme v nizozemské vokální polyfonii, v benát-

ském vícesborovém stylu, v římské škole, či v páté generaci skladatelů „nizozemské vokální polyfonie“, jde však o značně omezené užívání souzvuků akordového typu. Spojování těchto souzvuků má zcela jinou logiku než naše známá pravidla o spojování akordů v „klasické harmonii“. Naopak v umělém světském vícehlasu je možné analyzovat i extrémně volné postupy a sledy konsonantních akordů, chromaticky posouváných v tónovém prostoru bez vztahu k určité tónině, takže můžeme mít pocit hudby atonální.

Polyfonní myšlení a způsob jeho prezentování se v průběhu renesance značně mění. V 15. století byl nejběžnější trojhlas, poté se přechází ke čtyřhlasu a pro 16. století je charakteristický pětihlas, jenž vede k prudkému nárůstu počtu hlasů na konci hudební renesance. Vícehlasé myšlení renesance opustilo časté „proplétání“ jednotlivých hlasů v úzkém tónovém prostoru tolik příznačném pro gotiku. Hlasy jsou oddělené, a mají svou polohu. Tenor, kdysi vůdčí spodní hlas a kompoziční osa skladeb se zařazuje mezi vnitřní hlasy a tolik nekontrastuje svými dlouhými notovými hodnotami, které jsou myšleny spíše jako připomínka něčeho archaického. Tónový prostor hlasů nabývá obrovský rozsah proti rozsahem malému, sólistickému, vysokému („ženskému“) ideálu gotiky, v níž byl nejnižší právě tenor. Hlasy získávají svůj přirozený tónový prostor. Novinkou je basový hlas, basové polohy. Hudba tím získává naprosto jiný zvuk. Jinou barevnost. Barva a zvuk ztrácí svoji dřívější charakteristiku „sólovosti“, neboť jsou skladby skutečně prováděny „sborově“, v drtivé většině ve zdvojené formě pomocí nástrojů. Renesance je vlastně hudební umění vokálně-instrumentální. Je otázkou, zda je možné hovořit o vokálně-instrumentálním umění jako o faktu, když mají kompozice jasně sborovou fakturu, ale používají k interpretaci též hudební nástroje. V renesanci mizí též snaha o co nejmarkantnější odlišnost, volnost při spojování hlasů. Hlasy renesanční polyfonie jsou melodicky a rytmicky samostatné, ale zároveň nekontrastují. Charak-

teristickým kompozičním znakem je užívání imitace, jež je v průběhu renesance natolik propracovávána, že dochází k proimitování celých kompozic. Kánon, jako nejtěsnější tematická imitace, je nejelementárnější technikou epochy, bývá kostrou skladby, hlavní prostředek hudební konstrukce dovedený do neuvěřitelně složitých forem. V 16. století technika kánonu značně ustupuje, ale vrací se ve své vrcholné umělé složitosti v baroku v kompozicích J. S. Bacha. Renesanční vícehlas směřuje k důslednosti v práci s jednotlivými hlasy, a to jak po stránce textové, tak v melodice, tembru, rytmu a harmonii. Logicky tedy mizí gotická tradice sukcesivní techniky nebo oblíbené „parodování“. Mizí postupné přidávání, ubírání, horizontální vrstvení, doplňování hlasů či celých částí kompozic, využívání cizích částí kompozic, tedy jakási neuzavřenost skladby. Nabízí se paralela v architektuře, kdy v renesanci již není obvyklé stavby postupně dostavovat, jako při stavbě gotické katedrály. V malířství též mizí zobrazování děje v různých fázích, ale zaměřuje se na zachycení jedné situace. Snaha o důsledné podřízení vícehlasu zvukovému výsledku je vlastně významný a objevný přechod ke kompozicím, jejichž jasným kritériem je sluchový dojem. A opět paralela v jiných sférách umění. Gotická katedrála má mnoho zákoutí, renesanční chrám je však možné „uslyšet“ na první pohled. Renesanční obraz pomocí perspektivy znázorňuje scénérii v prostoru tak, jak se jeví ve skutečnosti. Je tedy jasné, že náhodné zaznívání disonancí v hlasech či „zmatená několikátovost“ mnohdy bez společného námětu logicky mizí a je tu snaha o vertikální myšlení v polyfonii, jež vede k souladu, harmonii. Vzniká tak uzavřená, předem promyšlená kompozice, „opus perfectum“. Tonální materiál renesanční vícehlasé hudby vychází především z církevních tónin a jen velmi poznenáhlu v průběhu 16. století směřuje k dnešním tóninám durovým a mollovým. V závěrečných akordových postupech zůstává až do konce 16. století poslední akord bez tercie, která jasně určuje tónorod. Ve stejné době přebírá v těchto pří-

padech vůdčí úlohu bas svým kvartovým či kvintovým skokem v postupech dominanty – tónika. Pokud se v závěrečném akordu objevuje tercie, zůstává vždy, a to až do konce 18. století „tvrdá“, tedy velká bez ohledu na tóninu. Je možné se domnívat, že jedním z kritérií tohoto durového konce, („otevření nebes“), této zvyklosti, byl nečistý kmitočet malé tercie v středotónovém systému. Pokud jde o závěrečné spoje, je tu hojně využívání spojů s dvěma citlivými tóny, pro silnou působivost (př. č. 1).

Polyfonní myšlení renesance jde ruku v ruce se snahou o harmonické souzvuky v předivu hlasů. Pokud vůbec ve středověku záleželo na souzvucích hlasů, tak jen výjimečně na předem určených místech kompozice, a navíc šlo o souzvuky kvart, kvint či oktáv. Tedy o souzvuky, které naše harmonické myšlení vlastně za akordické souzvuky nepovažuje. Renesance však prosazuje souzvuky tercií a sext či přímo souzvuky vyplněné tercií v celé kompozici a vytváří vlastně ideál konsonance, libozvuku. V tomto směru byla renesance vlastně ovlivněna „harmonickým myšlením“ pozdní gotiky. Tento proces však byl velmi dlouhodobý, postupoval nerovnoměrně a stále nalézáme kompozice, kdy skladatelé neberou ohledy na „logičnost“ sledů akordů, souzvuků při samostatném vedení hlasů. Harmonické spoje se objevují především v závěrech skladeb či oddílů a je z nich možno přecházet náznak harmonické logiky. Velmi zajímavé je porovnání harmonické logičnosti různých autorů napříč generacemi se zcela jinou, zvláštní harmonickou logičností, kterou je možné najít v „palestrinovské polyfonii“. Je to mj. dáno i tím faktem, že je Palestrina spíše dovrшитelem tradice přísně sakrálního umění „nizozemské polyfonie“, a z hlediska všech generací autorů se může zdát, že při práci s některými hudebně vyjadřovacími prostředky záměrně činní „krok zpět“. S tím souvisí i někdy uváděný mýtus o pravidelném a nepřerušovaném vývoji v polyfonním myšlení v průběhu pěti generací skladatelů „nizozemské vokální polyfonie“. Z oblasti hudební teorie – harmonie⁵ není možné vynechat jméno Gi-



useppe Zarlino⁶ (1517–1590). On je vůdčí postavou hudební teorie doby. V rostoucím počtu užívaných akordů doporučuje převádět všechny trojzvuky na durové a mollové, staví je proti sobě jako duální protiklady, neřadí jónskou a aiolskou tóninu k církevním modům. Prosazuje, aby byl bas základem souzvuků a vrchní hlas k němu tvořil protihlas. Tím vlastně předjímá následující monodiální období.

Jak jsem již výše uvedl, pro renesanci je typická snaha o pestrý tembr, míšení barev, což je zase krok k dalšímu slohovému období. Stejně jako benátská vícesborová technika předznamenává hudbu barokní. Nejen ve smyslu budoucího koncerta grossa či sólového koncertu, ale především v tom, že do hudby více než kdy dříve vstupuje v rámci kompozičních plánů prostor. A to je praxe příznačná především pro baroko a samozřejmě pro hudbu 20. století. Střídání dvou či více sborů bylo zejména na poměrně malých plochách z hlediska hudební faktury, a vůbec se nejednalo o čistě sborovou záležitost, nýbrž zase o záležitost vokálně instrumentální. Jestliže jsem uváděl, že tembr gotiky byl „živočišně“ energický, později krajně zjemnělý, tak naproti tomu v sakrální renesanční polyfonii je hudební zvuk až monumentální, ač vyrovnaný, bez přílišných změn, stále plynoucí. Opět je tu jistá paralela neustávajícího toku „bachovské“ hudby. Nemá však krajní, extrémní polohy období ohraničující renesanci, tedy gotiky a baroka. A to i v hudbě světské, tedy v pařížském chansonu či v italském madrigalu. Stejně tak tónomalba, imitace zvuků je vlastně jen zcela výjimečnou a pro renesanci jedinečnou specialitou chansonu, v níž vynikal zejména Clément Janequin (1485?–1558) patřící k 4. generaci hudebníků. K oné generaci, která jinak v sakrální hudbě opouští průzračnost a smyslovou jasnost vrcholných představitelů 3. generace hudebníků a vrací se k husté sazbě, výrazné složitosti a nepravidelnosti imitací, nepřehlednému vedení linií hlasů. V této generaci též přibývá plnost zvuku, temný až mystický tembr podpořený ještě biblickými

texty v motetu. Je to období, jež si zejména v mešní kompozici oblíbilo parodické postupy, tedy přebírání světských prvků do sakrální hudby, což nelibě nesli oficiální církevní hodnostáři. Ani zákaz na Tridentském koncilu (1545) oblíbenému parodování nezabránil. Pozoruhodný je fakt, že nikdy nedošlo k opačnému postupu, tj. přebírání sakrálního do světských kompozic.

Na počátku hudebního vývoje vztah hudby a textu nizozemská sakrální polyfonie v podstatě neřeší, hudba jen zdobí text, nevšímá si obsahu, slovních deklamací. Až později je srozumitelnost jedním ze základních dobových požadavků. Není možné zapomenout říci, že renesance se zaměřuje ve vztahu textu a hudby na jistou hudební symboliku, pro nás silně nepochopitelnou, pokud nemáme racionální zprostředkování, vysvětlení. Jde tu vlastně o mystickou symboliku náboženských pojmů, ať ve smyslu např. triol, tedy čísel (Svatá trojice), křížení hlasů (fenomén ukřížování) či symbol smuteční v podobě kodifikované. Ten značily např. černě vybarvené hlavičky not⁷. Nebyl to tedy znak jejich kratších hodnot, neboť v průběhu 15. století se zvětšily formáty rukopisů not a vyplňování hlaviček začalo být dosti nepraktické. Paralelou může být poznávání reality v jejích matematických zákonitostech v uměleckém myšlení da Vinciho. Naplnění srozumitelnosti textu a deklamačních pravidel nacházíme pak především v hudbě Palestrinově, díky střídání polyfonie s homofonií a díky complementárnímu rytmu. Palestrina však jako představitel ve službách „protireformace“ působí spíše jako pokračovatel tradice nizozemské polyfonie s převahou „gotické řeči“, ač vlastně tvůrce např. akordického myšlení. Autoři, kteří jsou vůdčími typy, novátory jsou především velký hudební cestovatel Guillaume Dufay (1400–1474) z 1. generace hudebníků, jehož teoretik a skladatel Johannes Tinctoris (1435?–1511) označuje za jednoho z tvůrců „nové hudby k poslechu“ (ars nova). Dále Josquin Desprez⁸ (1440?–1521), mistr převyšující výrazně skladatele a hudeb-



níky třetí generace, a Orlando di Lasso⁹ (1532–1594), směřující k baroknímu principu taktu, s překvapivou, ale jednoduše jasnou harmonií, jenž navíc lidové texty povýšil svou hudbou na skutečné umění, z 5. generace hudebníků a skladatelů – tedy autoři ovlivnění italskou hudbou. Josquin též pracuje s volnými řadami tónů, se zvláštními mody, které mají symbolický charakter. K oblíbeným vyjadřovacím prostředkům Lassa patří sekvenční technika či imitace. Jeho hudba se stává skutečným ideálem sluchového prožitku. Z jeho tvorby připomenu mši „*Missa l’homme armé super voces musicales*“, jejíž začátky jednotlivých mešních částí začínají vždy o tón výš v přirozeném hexachordu (Kyrie od *c/ut* v tónině jónské, Gloria od *d/re* v dórské, Credo od *e/mi* v tónině frygické, Sanctus od *f/fa* v lydické, první Agnus dei od *g/sol* v myxolydické a druhé Agnus dei od tónu *a/la* v tónině aiolské). Zajímavostí však je, že jednotlivé části, ač začínají jiným tónem z řady, jsou vždy v „dórském charakteru“ včetně ukončení.

V příkladu č. 2 je autorova volná řada tónů v rámci zmiňované symboliky, kdy každá

slabika textu má solmizační slabiku téže samohlásky.

Lze říci, že přesně vyznačený text pod notopisem je skutečně fenoménem hudby barokní. V renesanci se objevuje na jejím úplném konci. A na konci renesance mizí též všechny výše uvedené umělé postupy spekulativního charakteru ve vztahu hudby a textu a naplňuje se ideál sluchového vnímání. Tomu přispělo i opuštění církevních modů, výrazný vstup chromatiky a pro nás nezvyklý, ale pro konec renesance charakteristický sled akordických spojů. Je třeba z hlediska hudebního vnímání, harmonického slyšení připomenout, že tyto harmonické neobvyklosti nejsou, opět pro „naše slyšení“, nápadné. Složitosti konstrukce, křesťanská symbolika a sluchem sotva znatelné „extrémy“ nizozemské polyfonie jsou vlastně obdobou hudby gotické. Přidáme-li ještě silné zastoupení melismatické melodiky, uměřenost až „nudnost“ ve výrazu, jde vlastně v nizozemské polyfonii o silný návrat k ideálu období nadvlády gregoriánského chorálu. Hudba renesance není skutečně takovým protipólem, změnou proti gotickému umění.

Obrazová příloha

příklad č.1, Spoj bez zvýšených tónů a spoj s dvěma citlivými tóny



příklad č.2, Volná řada tónů vytvořená shodou se stejnými samohláskami solmizačních slabik (Josquin)



Poznámky

- 1 Z lat. „tvor nemůže být vytvořen“.
- 2 Ulrich Hahn z Ingolstadt (1425–1478), též Han, Haan, Utabricus Gallus.
- 3 Též Lionardo, Leonardo di ser Piero da Vinci.
- 4 Též Raphael, Raffaello Sanzio da Urbino.
- 5 Pojem harmonie renesance neznala.
- 6 Též Gioseffo Zarlino.

- 7 Běžné bylo i začernění hlaviček not ve smyslu zdobení, kolorování.
- 8 Též uváděn pouze jako Josquin, dále jako Josquin des Prez, nizozemsky Josken (Joseph) van de Velde, latinsky Josquinus (Jodocus) Pratensis.
- 9 Též Roland de Lassus. Jméno vzniklo z francouzského „de lassus“ (tam seshora). Lasso totiž pocházel z části hornaté henegavské provincie.

Literatura

1. HŮLA, Z. *Nauka o kontrapunktu*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1985.
2. PALISCA, V. C. (Ed.) *Norton Anthology of Western Music, Volume 1: Ancient to Baroque*, W. W. Norton and Company, Inc, 1996, New York, USA.
3. MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. r. o., 2000.
4. KOUBA, J. *ABC hudebních slohů od raného středověku k W. A. Mozartovi*. Praha: Supraphon, 1988.
5. SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství TOGGA agency, s. r. o., 2000.

Resumé

Příspěvek se věnuje hudební řeči a historickým souvislostem hudebního umění renesance, zamýšlí se nad fakty a mýty, včetně komparačního pohledu s jinými etapami hudebního vývoje.

Klíčová slova: polyfonie, homofonie, harmonie, imitace.

Keywords: Polyphony, Homophony, Harmony, Imitation.

Mgr. Pavel Holubec je učitelem hudební výchovy na gymnáziu J. Heyrovského v Praze a sbormistrem Dvořákova komorního sboru Kralupy nad Vltavou. V současnosti pracuje na doktorandské práci „Harmonické myšlení v intonaci“, kde propojuje znalosti a dovednosti z harmonie, hudební analýzy a vokální intonace.
pavel.holubec@gmail.com