

POZDNÍ BAROKO

Italská hudba pozdního baroka

V závěrečné fázi vývoje barokní hudby se událo ještě mnoho důležitých změn, nejen těch, jež nakonec vedly k postupnému rozkladu barokního stylu a jeho zániku, ale v tomto období – v posledních dvou desetiletích 17. století a v prvních desetiletích 18. století – vznikly dokonce některé nové formové druhy. Na prvním místě je nutno zmínit instrumentální koncert a jeho různé podoby. Zároveň se také dovršil vývoj kantáty a prudce se rozvíjely i ty druhy, jež se zformovaly a vykrytalizovaly již dříve, například opera. Zásadní podněty v hudební oblasti kulturního života i v této době stále ještě přicházely většinou z Itálie.

Vznik a vývoj barokního instrumentálního koncertu

Dovršením vývoje sólové a triové sonáty v 17. století se stal vznik instrumentálního koncertu. S protikladným vztahem skupiny sólistů a tutti na pódiu experimentovalo již od 70. let 17. století několik skladatelů. Velmi progresivní nápady uplatňoval v tomto směru ve svých sinfoniích a sonátách zvláště **Alessandro Stradella** (1639–1682). V jeho sinfoniích a sonátách se poprvé setkáváme i s tím, že skupina sólistů se nazývá *concertino* a větší seskupení se označuje termínem *concerto grosso*. Je tomu tak například ve Stradellově kompozici nazvané *Sonate di viole* (asi 1675), v níž skladatel použil „*Concertino di due violini e lauto*“ a „*Concerto grosso di viole*“. *Concertino* je trojhlasé, *concerto grosso* čtyřhlasé, jde tedy o obsazení, jež je prototypem *concerta grossa* Arcangela Corelliho. Stradellova víceúseková skladba se změnami metra (liché, sudé) a sazby (homofonní, polyfonní) je však založená na poměrně jednoduchém střídání menšího a většího tělesa, ještě však nedochází k jejich bližší konfrontaci (koncertu, tj. „souboji“). Koncertantní princip se zde zformoval zatím do své zárodečné podoby.

Prvními skladateli, kteří navázali na Stradellovy pokusy, byli Giovanni Lorenzo Gregori, Arcangelo Corelli a Giuseppe Torelli. Zatímco *Concerti grossi*, op. 2 (1698) **Giovanniho Lorenza Gregoriho** (1663–1745) obsahují sice svěží, invenční, avšak ještě poměrně tradiční skladby sonátového typu s krátkými sóly pro dvoje housle, dva další vynikající houslisté – Corelli a Torelli – vytvořili dva ze tří základních formových druhů instrumentálního

koncertu pozdního baroka: Corelli přivedl ke „klasické“ podobě *concerto grosso*, Torelli dokonce vytvořil sólový koncert. [Označení „*concerti grossi*“ sice ve své sbírce poprvé použil Giovanni Lorenzo Gregori, jeho skladby však spíše stylově náležejí *concerto grosso* v jeho nejranější vývojové fázi.] Jako nejstarší typ instrumentálního koncertu pojímalo italské pozdně barokní *concerto* navíc i tzv. tutti-koncert nebo *concerto-ripieno*, tj. koncert bez jakýchkoli sólových projevů, uchovávajících si většinu rysů ansámblové sonáty (často jej od ní víceméně nelze rozlišit).

Třemi základními druhy pozdně barokního koncertantního stylu, instrumentálního *concerta* tedy jsou:

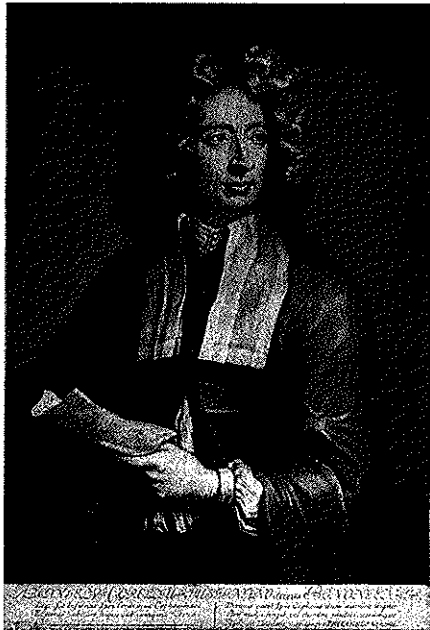
- 1) **Concerto grosso** jako koncert („souboj“) skupinky sólistů – původně v obsazení triové sonáty (dvoje housle + basso continuo) – a tutti (*ripieno*, nejčastěji ve čtyřhlasém vícenásobném obsazení každého hlasu, navíc s violou); *concerto grosso* je založeno jen na zvukovém a barevném kontrastu těchto skupin, tematický kontrast sólistů a tutti chybí.
- 2) **Sólový koncert (concerto)** pro jednoho nebo několik sólistů; jeho základním znakem je virtuosita sólových partů (zpočátku výlučně figurativních) oproti úderným, tematicky odlišným tutti, a z toho vyplývající tematický kontrast sólistů tutti.
- 3) **Concerto-ripieno** (tutti-koncert), bez sólových partií a jakéhokoli kontrastu na základě hudebního materiálu, je geneticky nejstarším typem koncertu, vyvinul se z ansámblové sonáty 17. století, jediný podstatný rozdíl, jímž se od ní liší, spočívá ve vícenásobném obsazení každého hlasu.

Kromě těchto tří základních druhů koncertů samozřejmě existovaly i různé mezitypy, ať již šlo o skladby obtížně jednoznačně zařaditelné, nebo založené na kombinaci výše uvedených druhů, když například jen úvodní věta koncertu obsahovala sólové prvky, zatímco další dvě typově patřily k tutti-koncertu a podobně.

Arcangelo Corelli

Rozhodující impulzy jak pro vývoj *concerta grossa*, tak triové sonáty a sólové houslové sonáty přinesl **Arcangelo Corelli** (1653–1713), jeden z nejlepších houslistů v dějinách. Pocházel z vesničky Fusignano nedaleko Boloně a v tomto významném středisku rozvoje instrumentální hudby také získal vzdělání (u prvních opusů si ke jménu připojil dodatek „Bolognese“, tj. „Boloňan“). Většinu svého plodného života však Corelli prožil v Římě (přibližně od roku 1671 až do smrti) jako proslulý virtuos, vyhledávaný pedagog a koncertní mistr souboru švédské královny Kristýny, jež konvertovala ke katolické víře a žila v Římě na stejné hmotné i duchovní úrovni jako na kterémkoli jiném královském dvoře. Corelli se pohyboval podobně jako Bernardino Pasquini, Alessandro Scarlatti a někteří další hudebníci neustále

druhy
instrumen-
tálního
koncertu



Arcangelo Corelli



Kardinál Pietro Ottoboni

v blízkosti kardinálů Pietra Ottoboniho a Benedetta Pamphilje, vedl dosti nákladný život (byl i poměrně zámožný, vlastnil například cennou sbírku obrazů, v níž nechyběl P. Brueghel, N. Poussin a jiní velcí itaľští, nizozemští a francouzští mistrři). Corelliho v Římě navštívili mnozí významní hudebníci nejen z Itálie, ale i z daleké ciziny, jedním z nich byl **Georg Muffat**, jenž zanechal důležité autentické svědectví o tom, co se dělo v Římě v 80. letech 17. století ve společnosti okolo Arcangela Corelliho. Muffat potvrzuje, že se již v této době prováděla Corelliho *concerta grossa*, jež vyšla tiskem až v roce 1714 [12 *Concerti grossi*, op. 6]. Orchestr, jež Corelli vedl, měl přitom někdy až sto padesát členů, kontrast obsazení triové sonáty a tutti musel být tedy mimořádný. Georg Muffat zprostředkoval ostatní Evropě i poznatky o způsobu Corelliho interpretace.

Corelliho
triové sonáty

Corelli ve svých koncertech *grossecch* vycházel z triových a sólových houslových sonát, jimž dal vlastně také vyvážený a definitivní tvar. Je v tomto smyslu dovršitelem vývoje všech tří druhů, z nichž sice žádný „nevynalezl“, ale všechny vybrousil do dokonalého tvaru. V triové sonátě dosáhl především mistrovské sazby dvou absolutně rovnocenných vrchních hlasů v sopránové poloze (Telemann se jednou vyjádřil, že dokonalá triová sonáta je taková, v níž nevíme „který hlas je první a který druhý“) a jejich generálbasového základu, který corelliovské sonátě dává jasný směr k pozdějšímu užívání harmonické tonality. Corelli zkomponoval čtyři opusy triových sonát – dvojice opusů označená čísly 1 a 3 obsahuje chrámové sonáty (*sonata da chiesa*),

opusy 2 a 4 jsou sestaveny z komorních sonát (*sonata da camera*). Tyto sbírky složené vždy z tuctu skladeb (dohromady tedy pojímají 48 triových sonát) vyšly v nesčetných vydáních nejen v Itálii, ale i v Amsterdamu, Londýně a jiných městech. Corelli v nich vytvořil referenční, dokonalou podobu triové sonáty, jež následujícím generacím sloužila jako vzor. Zdaleka nikoli všechny Corelliho chrámové sonáty ovšem mají základní čtyřdílnou podobu, tj. uspořádání vět ve smyslu pomalá (P) – rychlá (R) – pomalá – rychlá, jak to známe z první poloviny 18. století. V opusu 1 je pouze šest takových skladeb, v opusu 3 osm, v obou sbírkách najdeme ještě skladby s různorodým uspořádáním vět, dokládajícím teprve postupný přerod vícedílné canzony či triové sonáty na čtyřvětý cyklus sonáty *da chiesa*. Lze zde najít například i takovéto uspořádání vět:

R-P-R-R, R-P-R, P-P-P-R,
R-P-P-R-R, R-R-P-R apod.

Sestavy vět Corelliho sonát *da camera* jsou rovněž velmi různorodé, blíží se suitě, po úvodním preludiu následují taneční části jako allemanda, corraute, sarabanda, giga apod., ale i věty netanečního charakteru, ba dokonce ve druhém opusu je poslední triová sonáta (č. 12) *ciacconou*. Hranice odlišující sonátu *da chiesa* od sonáty *da camera* ostatně také není zdaleka ostrá: jak v Corelliho triových či sólových sonátách, tak i v koncertech *grossecch* mají například některé neoznačené rychlé části charakter gigy, pomalé části zase nesou charakter sarabandy apod.

Za přelomové a určující další směr vývoje jsou považovány i Corelliho houslové sonáty (op. 5). Podobně jako jeho triové sonáty pocházejí z různých období a sbírka dvanácti skladeb s legendární sonátou *La Folia* (op. 5, č. 12), jež vyšla tiskem v roce 1700, se skládá ze šesti chrámových a šesti komorních sonát v podobném uspořádání vět jako u triových sonát. Je to hudba stejně ušlechtilá a dokonalá jako první čtyři opusy, její technické požadavky jsou ovšem samozřejmě vyšší (přestože Corelli určitě nebyl přítelem jakkoli samoučelné virtuozity). Jako vynikající houslista využíval naplno všech možností, jež poskytoval tehdejší stupeň vývoje houslové techniky: časté dvojhmaty v polyfonických pasážích, virtuózní arpeggia, ale i rychlé etudové plochy a jímavou kantilénu v pomalých větách. Mnozí vynikající houslisté, ať

houslové
sonáty



Arcangelo Corelli:
Sonate à tres, op. 3 (1680)
– titulní strana

už šlo o Corelliho žáky nebo o jiné umělce (Geminiani, Veracini, Tartini, Du-bourg a další), vytvořili individuální verze Corelliho houslových sonát s vy-psanými ozdobami.

concerta
grossa

Concerti grossi, op. 6, jsou vlastně syntézou všeho, co Corelli přinesl v obo-ru triových a sólových sonát. I v tomto případě jde o opus, jenž vytvořil ideál-ní podobu – prototyp, jež se nerozpakovali přebírat nejen skladateli žáci, ale také všichni ostatní autoři včetně Georga Muffata a Georga Friedricha Händela. Sbíрка dvanácti skladeb obsahuje osm chrámových koncertů (*con-certi da chiesa*) a čtyři komorní koncerty (*concerti da camera*). Corelli v těch-to skladbách využívá podobně neustálených formových půdorysů jako ve sbír-kách pro menší obsazení a nasazuje i stejnou idiomatickou (tematickou) a totožné kompoziční postupy, jež však obohacuje o koncertantní princip – souboj malé skupinky v obsazení triové sonáty (*concertina*) se čtyřhlasým ripienem (*tutti*). Tematicky se sólové a tutti úseky ničím neliší a je zajímavé, že pouze ve dvou větách ze všech dvanácti koncertů Corelli výrazně preferuje první housle, tak-že jen tyto dvě části se svým charakterem blíží sólovému koncertu (*de facto* jsou to rychlé části studového charakteru ze sólové sonáty). I v nich však chy-bí jakýkoli (i ten nejmenší) tematický kontrast, jež do koncertu jako novinku přinesl Giuseppe Torelli. Sóla a tutti se u Corelliho střídají ve velmi flexibil-ním, neschematickém vztahu, avšak jiný než zvukový kontrast tady přece jen chybí (viz notový příklad na následující straně).

Výrazové bohatství, kterého Corelli i při této absenci dosahuje, je přesto udivující. Do jak dokonalé podoby skladatel svoje klenoty vybrousil, dokazují mimo jiné detailní interpretační pokyny – například na počátku neznámější-ho, „vánočního“ *concerta grossa* [*Concerto fatto per la notte di natale*, op. 6, č. 8] se závěrečným *Pastorale*. V úvodní pomalé části (*Largo*) tohoto koncer-tu v tónině g moll Corelli předepisuje, že se má hrát „tak, jak je to napsáno“ („*arcate sostenute è come stà*“), tj. bez přizdobování.

Corelli ve svých *concertech grossech* dospěl (podobně jako u většiny svých triových a sólových sonát) i k dokonalé syntéze polyfonické práce s tonalitou, k harmonii v podobě, která již neobsahuje zjevné stopy modalit. Pro Corelli-ho harmonii jsou charakteristické libozvučné sledy paralelních sextakordů, řetězy sekvencí vybudovaných na septakordech apod. Harmonie v symbióze s kantabilní melodičkou je jedním z progresivních rysů jeho hudby, dává jí pe-čeť ušlechtilé krásy. Corelli se stal svým vyspělým harmonickým myšlením stylovým výchozím bodem většiny skladatelů pozdního baroka. V Římě i v Itá-lii však reprezentoval pouze jeden proud houslové hry – tradiční, ušlechtilý.

Druhou větev houslové hudby – virtuózní – zastupoval další Říman, o ně-co starší než Corelli, **Carlo Ambrogio Lonati** (1645–1703). Jeho sonáty s bas-sem continuum z roku 1701 (z toho jedna pro „violino a cinque corde“, tj. pro pětistrunné housle) svou obtížností a virtuozitou v Itálii představují jistý protipól k H. I. F. Biberovi (Lonati podobně jako Biber s oblibou užíval přeládo-vání houslí, tzv. skordaturu).

Arcangelo Corelli:
Concerto grosso, op. 6, č. 8 (začátek druhé věty)

Giuseppe Torelli

Corelliho vrstevník, rodák z Verony **Giuseppe Torelli** (1658 až 1709) byl rovněž vynikajícím houslistou a odchovancem boloňské školy, dlouholetým členem tamějšího sdružení *Academia Filarmonica*. V kompozici byl progresivnější než Corelli a jeho experimenty s formou a obsahem instrumentálního koncertu zašly ještě dále. Torelli je skutečným tvůrcem sólového houslového koncertu (a stejně tak i koncertu pro dvoje housle), a navíc i spoluvůrcem trubkového koncertu. Přispěly k tomu nepochybně i ideální podmínky v boloňském kostele svatého Petronia, jehož soubor se přímo hemžil vynikajícími instrumentalisty: v Torelliho době tam například působil houslista Bartolomeo Girolamo Laurenti nebo první skuteční violoncellovi virtuosové Domenico Gabrielli a Giuseppe Jacchini a mnozí další vynikající hráči. Torelli byl nejprve violistou, později houslistou kapely u svatého Petronia, během krátké krize souboru odcestoval na sever, krátce se zdržoval i ve Vídni (pro dvůr tady zkomponoval oratorium) a v letech 1698–1699 působil jako kapelník v Ansbachu.

sólový
koncert
a Giuseppe
Torelli

Torelliho instrumentální hudba měla nesmírný význam zvláště pro další vývoj koncertu. Ve svém op. 5 se ještě drží tradice, když rozlišuje tutti-koncert a sinfonie (sonáty), ale po skromných pokusech s krátkými sóly, jež napsal pro jedny či dvoje housle v *Concerti musicali*, op. 6 (1698), naplno rozvinul svoje experimentální úsilí, které vyvrcholilo vznikem sólového koncertu. Nejprogresivnější Torelliho sbírka, kterou vydal po skladatelově smrti jeho bratr, malíř Felice, se sice nazývá *Concerti grossi*, op. 8 (1709), obsahuje však šest „regulérních“ koncertů pro dvoje housle („*con due violini che concertano soli*“, č. 1–6) a šest sólových koncertů („*con un violino che concerta solo*“, č. 7–12). Podstatným rozdílem oproti Corellimu a všem ostatním jeho současníkům je jednoznačný průnik virtuosity do formy Torelliho koncertu, jenž způsobil velké stylové inovace (na ně mohl bezprostředně navázat – a také to učinil – Antonio Vivaldi). Podobně jako v případě Corelliho opusu 6, i v Torelliho sbírce 12 koncertů, op. 8, jsou zahrnuty skladby starší (z 90. let 17. století) i novější, jež zkomponoval na konci života.

Nápad vložit virtuózní houslová sóla mezi úseky tutti je – stejně jako z něho vyplývající kontrast tutti a sól – mimořádně originální a Torellimu v tom-



Giuseppe Torelli

to ohledu patří nesporné prvenství. Kde se však tato sóla vzala? Odkud pocházejí? Pravděpodobnou odpověď nám dává několik kuriózních skladeb, zachovaných v notové sbírce chrámu svatého Petronia v Boloni, jež nesou označení *perfidia* (většina jich je anonymních, ale některé jsou i od Torelliho). Vlastně nejde ani o hotové skladby v pravém slova smyslu, spíše jsou to jakési krátké „kompoziční studie“ k problematice virtuosity, otázky jakéhosi až „zkaženého“ kontrastu založeného na ustavičných imitacích a „souboji“ dvou houslistů (tento typ kontrastu se nazýval „*contrapunto perfidiato*“, jak se o něm zmiňuje ještě i Johann Mattheson v roce 1739), na virtuózních figuracích, arpeggiích a jiných efektech nad mimořádně statickým basem (viz notový příklad):

perfidia



Giuseppe Torelli: Perfidia (G. 65)

Tyto skladby neměly samy o sobě žádný význam, nebylo možné je samostatně provozovat, respektive nemohly v bohatém hudebním provozu svato-petronijského chrámu sehrát žádnou roli. Ve skutečnosti však stačilo tyto virtuózní „studie“ vložit do koncertu mezi jednotlivé tutti úseky a forma, jež se neprávem připisuje Vivaldimu (nazývá se často nikoli zcela výstižně „ritornelová“), byla vlastně hotová. Jejím tvůrcem byl Giuseppe Torelli a schematicky ji lze vyjádřit takto (T = tutti, S = solo):

T - S - T - S - T - S - T

I - V - V - VI - VI - IV - V I (zjednodušený harmonický plán)

Nejedná se o typickou rondovou formu a samozřejmě ani o žádné ritornely (tj. doslovné opakování nějaké hudby, jak je známe například z opery 17. století či z vícesborovosti): tato forma má totiž nejen svůj tonální plán (zjednodušeně je znázorněn ve druhém řádku schématu), ale skladatelé včetně Torelliho s tutti-úseky navíc volně zacházeli, krátili je nebo rozšiřovali, vynechávali motivy či naopak doplňovali nové apod. Tři ze dvanácti koncertů Torelliho opusu 8 ostatně začínají netradičně sólem (č. 1, 2 a 8). Díly tutti jsou v Torelliho koncertech na rozdíl od Vivaldiho ještě ve většině případů vybudovány kontrapunkticky, na imitacích dvou až tří vyšších hlasů nad generálním basem. To dokazuje, že formovou matkou koncertu je sonáta. Sóla mají často charakter *perfidie*: Koncert pro dvoje housle a moll, op. 8, č. 2, dokonce začíná takovouto „perfidii“ (nedoprovázeným sólem dvou houslistů), poslední sólo v první větě Koncertu pro dvoje housle E dur, op. 8, č. 3, je vlastně také perfidie, a jestliže se harmonicky pohybuje na dominantě, je zároveň jakousi předzvěstí budoucí kadence sólového koncertu (viz notový příklad na stranách 240–241).

Torelli je však zároveň tvůrcem formy **sólového koncertu jako cyklu**. V jeho osmém opusu mají totiž až na jednu výjimku (šestý, „vánoční“ koncert) všechny koncerty půdorys trojvětého cyklu, jak jej známe u Vivaldiho a jeho následovníků. Střední pomalá věta je však v Torelliho koncertech většinou ještě třídílná: tutti je přerušeno virtuózním rychlým sólem (často etudového charakteru), což lze chápat jako pozůstatek víceúsekové sonáty 17. století. Tento typ střední věty se nazývá „torelliiovská střední věta“ (F. Giegling) a kromě Torelliho ji příležitostně ve svých koncertech používali jeho boloňští následovníci Giuseppe Matteo Alberti a Francesco Maria Manfredini, ale i Benátčané Albinoni a Vivaldi (op. 3, č. 10). Forma cyklu Torelliho sólových koncertů je tedy následující (má tento sled vět/částí):

1. rychlá – 2. pomalá/rychlá/pomalá – 3. rychlá.

Zvláště Torelliho houslové koncerty z osmého opusu se vyznačují velkou dávkou virtuozity a jsou technicky náročné. Torelli běžně využívá i sedmou polohu (i vyšší), sólista zdolává náročné figurace, různá arpeggia, barioláže, dvojhmaty i akordickou hru, skladatel někdy používá i zvláštní efekty, například hru nad hmatníkem („sopra il manico“, op. 8, č. 7). Houslové kon-

(Solo)

(Solo)

(Solo)

(Solo)

Tutti

Tutti

Tutti

(Solo)

155

Solo

Solo

un tasto solo

(Solo)

160

(Solo)

(Solo)

165

Tutti

Tutti

(Solo)

(Solo)

(Solo)

(Solo)

Giuseppe Torelli: Concerto E dur, op. 8, č. 3 (1. věta – závěrečné sólo a tutti)

certy e moll (op. 8, č. 9) nebo F dur (op. 8, č. 10) svou virtuozitou překonávají i většinu Vivaldiho raných koncertů. Většinu sóla v Torelliho koncertech doprovází jen continuo.

Geneze formy **trubkového koncertu** je trochu jiná. Na rozdíl od stavebného schématu houslového koncertu, při jehož vývoji sehrála rozhodující úlohu – zvláště z hlediska virtuozity – sólová sonáta a zprostředkovaně i perfidia, u zrodu trubkového koncertu stála vedle sonáty s účastí trubky (Maurizio Cazzati, op. 35) především dvojsborová technika, tj. polychorie. V chrámu svatého Petronia v 17. století při slavnostních bohoslužbách běžně zněly symfonie a sonáty s trubkami (v Itálii to byly výhradně trubky v ladění „in D“) a ne-

trubkový
koncert

bylo nic neobvyklého, když přitom najednou účinkovalo leckdy až sto hudebníků. V těchto skladbách trubky vystupovaly jako samostatný „sbor“, postavený proti smyčcovým nástrojům. Mnoho takových skladeb se dochovalo od P. Franceschiniho, D. Gabrielliho, G. Torelliho, G. Jacchiniho, G. Bononciniho, G. M. Albertiho a dalších vynikajících instrumentalistů-skladatelů při boloňském chrámu. V případě, že trubkový „sbor“ skladatel zredukoval na jednu nebo dvě trubky, máme vlastně před sebou sólový trubkový koncert, jenž se však z hlediska virtuozity nemohl porovnávat se svým houslovým protějškem. Boloňští skladatelé své skladby s trubkou, respektive několika trubkami ostatně nejčastěji nazývali *sonata* nebo *sinfonia*. To, že kořeny trubkového koncertu rostou z vícesborové sonáty, je dobře vidět například na *Sonátě con due trombe* **Petronia Franceschiniho** (1651–1680). Trubková sóla, doprovázená pouze continuum, jsou až na závěr skladby striktně oddělena od tutti partií smyčcových nástrojů. Party skladeb Domenika Gabrielliho a Giuseppa Torelliho jsou však už virtuóznější, violoncellista Gabrielli navíc využíval podobně jako jeho žák Jacchini v sólech (zvláště v tzv. torelliovské střední části) i violoncella jako nástroje trubce rovnocenného. Nádherné dueto trubky a violoncella je v Gabrielliho *Sinfonii con tromba*, a také v Torelliho *Sonátě per violini con tromba* (G. 8). Barokní přirozeně intonující trubka nebyla zdaleka tak pohyblivým nástrojem jako housle, a hlavně byl její tónový materiál omezen na řadu alikvotních tónů. V boloňských trubkových skladbách 17. století navzdory tomu nechyběly virtuózní šestnáctinové pasáže, trylky apod. Již jedna z nejstarších zachovaných Torelliho skladeb pro sólovou trubku, *Sonata con stromenti e tromba* (G. 1, 1690), obsahuje mnoho virtuózních běhů, a trubka se dokonce uplatňuje i v pomalých větách.

Přerod sonáty s trubkou (trubkami) v koncert nebyl tak zřetelný jako v případě sólových houslí. I forma trubkových koncertů Giuseppa Torelliho je jednodušší a sóla jsou většinou podstatně kratší než v houslových koncertech, složitějšímu modulačnímu plánu stála v cestě především technická omezení přirozené barokní trubky. V tzv. torelliovské střední pomalé větě se proto mimo jiné často využívá v roli střední rychlé části sólo houslí, violoncella nebo dueto trubky s některým smyčcovým nástrojem.

Jako poslední v pořadí vznikly v Boloni na přelomu 17.–18. století **violoncellový koncert** a **violoncellová sonáta**. Jejich kořeny je nutno hledat ve vyspělé violoncellové hudbě boloňských virtuosů, zvláště **Domenika Gabrielliho** (1651–1690), **Giuseppa Jacchiniho** (1663–1727) a **Antonia Marie Bononciniho** (1677–1726). Gabrielli je nejen tvůrcem nádherných nejstarších dochovaných violoncellových sonát s continuum (před rokem 1689), v nichž naplno rozvíjí možnosti svého nástroje (viz notový příklad na straně 244), ale zkomponoval i první skladby pro sólové violoncello bez doprovodu: *Ricerca* ty dokumentují Gabrielliho vysoké technické i kompoziční mistrovství a v daném žánru tvoří spolu s podobnými skladbami **Pietra Degliho Antoniho** (1639–1720) přímý předstupeň Bachových skladeb pro sólové violoncello.

loncello jako
sólový nástroj

Gabrielliho žák Giuseppe Jacchini začlenil postupně violoncello – kromě toho, že jej využíval v sonátách s continuum – jako sólový nástroj do koncertu: nejprve v kombinaci s jinými nástroji (s trubkou nebo s houslemi) a uplatněním violoncella ve virtuózních sólech, později vytvořil i první originální violoncellové koncerty (op. 3, 4).

Violoncellové sonáty Antonia Marie Bononciniho jsou technicky velmi náročné, byly určeny pravděpodobně pro tzv. violoncello di spalla. Podobně jako jeho boloňští předchůdci i bratr Giovanni, oblibil si také Antonio Maria Bononcini účast sólového violoncella i v náročných obligátních partech vokálních skladeb.

Jen o málo později než Corelli a Torelli se nové formě instrumentálního koncertu začali věnovat i někteří další skladatelé (Benátčanům Tomasovi Albinonimu, Antoniovu Vivaldimu a dalším se věnujeme trochu dále). Z římského okruhu byl nejvýznamnější **Giuseppe Valentini** (1681–1753), autor četných instrumentálních opusů, ale i vokální hudby. Jak jeho komorní hudba, tak i cenná sbírka koncertů *Concerti a quattro e sei stromenti*, op. 7 (1710), se vyznačuje velmi originálními, někdy až bizarními nápady v oblasti melodie a harmonie (místy dokonce blízkými lidové hudbě). Valentini si velmi potrpěl i na umění kontrapunktu a v několika koncertech, jež obecně kolísají mezi sólovým, ripienovým koncertem a koncertem grossem, zkomponoval poměrně dlouhé a technicky vytríbené fugy, svědčící nejen o jeho nevšední invenci, ale i o obdivuhodném kompozičním mistrovství.



Giuseppe Jacchini – dobová karikatura



Francesco Saverio Geminiani

Další stadium vývoje concerta grossa mají na svědomí vedle Georga Friedricha Händela příslušníci mladší generace italských skladatelů, Corelliho žáci, a z nich zvláště **Francesco Saverio Geminiani** (1687–1762) a **Pietro Antonio Locatelli** (1695–1764). Oba byli vynikajícími houslovými virtuosy, významnými tvůrci sólové sonáty a Geminiani – mimo jiné autor důležité houslové školy (*The Art of Playing on the Violin*, 1751) – udělal kariéru v Londýně, zatímco Locatelli se nakonec usadil

další vývoj
concerta
grossa

Domenico Gabrielli:
Sonáta G dur pro violoncello a basso continuo (začátek)



Pietro Antonio Locatelli

v Amsterdamu. Koncepčně vycházejí oba z Corelliho, avšak concertino příležitostně rozšiřují z tria na kvarteto (tj. i s violou), Locatelli dokonce i na kvinteto (s dvěma violami). Obsazení triové sonáty se sólovými nástroji se však nikdy zcela nevzdali a podobně jako u Corelliho si i jejich concerta grossa uchovávaly základní princip absence tematického kontrastu *sól* a *tutti*. Stejně jako Valentini, i tyto dva skladatelé s oblibou zařazovali do svých koncertů fugované části (Geminiani – *Concerti grossi*, op. 2 a op. 3, Locatelli – *Concerti grossi*, op. 1). Geminiani přepracoval na concerta grossa dokonce houslové sonáty z Corelliho opusu 5 včetně legendární *La Folie*.

Locatelliho koncertantní hudba má místy – i díky plné harmonii pětihlasého smyčcového orchestru – až romantický nádech. Z jeho koncertů je neznámější *Il pianto d'Arianna* (Nářek Ariadnin, op. 4, č. 6), více než dvacetiminutová programní skladba, jež kolísá mezi concertem grossem a houslovým koncertem s exponovaným partem prvních houslí, do nějž Locatelli vkomponoval mimo jiné skutečný recitativ (na způsob operního), ale i další velmi expresivní pasáže v duchu známého literárního námětu. Ve svých dvanácti houslových koncertech z opusu 3, nazvaného přízračně *L'Arte del violino* (dosl. Umění houslí, respektive Umění houslové hry), došel Locatelli v každém ohledu (virtuozita, hra ve vysokých polohách atd.) až na hranice technických možností houslové hry; využívá například 16. polohu. Sbíрка třívětých skladeb (už podle vivaldiovského modelu) obsahuje i 24 náročných virtuózních *capriccií*, jež bylo možné hrát jako kadence k rychlým větám koncertů, ale i samostatně. Jde o dotud nejnáročnější houslovou hudbu, kterou z hlediska obtížnosti překonal vlastně až Nicolò Paganini.

Benátky

Počínaje přelomem 17.–18. století převzaly po Boloni štafetu vůdčího činitele ve vývoji instrumentálního koncertu a instrumentální hudby jako celku Benátky. Benátská skladatelé jako Tomaso Albinoni, Giorgio Gentili, bratři Alessandro a Benedetto Marcellové, a zvláště Antonio Vivaldi dali vývoji sonáty i koncertu další rozhodující impulzy.

řínos Tomasa
Albinoniho

Tomaso Albinoni (1671–1751) byl synem bohatého benátského obchodníka a výrobce hracích karet a zpočátku se hudbě nevěnoval profesionálně – na titulních stranách svých prvních opusů se označoval „*musicò di violino dilettante veneto*“ [tj. „benátský houslista a milovník hudby“]. Termín „dilettant“ v té době neměl pejorativní význam, nýbrž přesně naopak. Albinoni se však později hudbě začal věnovat naplno a vydobyl si evropský věhlas nejen jako instrumentalista a skladatel, ale i jako renomovaný operní autor. Zkomponoval asi 50 oper a kratších serenat, jež byly velmi populární a uváděly se i mimo Itálii (nevyjímaje třeba Prahu). Centrem Albinoniho tvůrčí pozornosti však přece jen byla instrumentální hudba. Z dnešního pohledu je vlastně tím momentem, jenž spojuje Boloňana Torelliho a Benátčana Vivaldiho. Poměrně záhy, téměř současně s Torellim experimentoval s houslovými sóly v instrumentálních koncertech, avšak nedospěl tak daleko jako Torelli. Již jeho sbírka *Sinfonie e concerti*, op. 2 (1700), obsahuje půltucet koncertů, některé i s krátkými sóly prvních houslí. Pětihlasé symfonie (ve „francouzském“ obsazení se dvěma violami) jsou čtyřvěté [pomalá – rychlá – pomalá – rychlá] se svěžími rychlými fugami. V koncertech z této sbírky, ale i ve svém vrcholném opusu *Concerti a 5*, op. 5 (1707), ještě občas používá torelliovskou střední část, jeho krátká figurativní houslová sóla jsou však stále odvážnější. Albinonimu lze vyčítat snad jen trochu nadměrné využívání sekvencí. Albinoniho raná tvorba však měla zásadní význam pro Vi-



Zpěváci u svatého Marka
v Benátkách od Antonia Canaletta.
Kresba černou tužkou (1766);
velký chór (empora) zpěváků
(*Pulpitum magnum cantorum*)
se používal ještě i v 18. století.

valdiho: Albinoniho úderná témata rychlých tutti bloků a typický „drive“ jeho koncertů se mu staly vzorem. Pro témata z Albinoniho opusu 5 je charakteristická výrazná hlava a její zpracovávání tzv. technikou postupného rozvíjení (něm. Fortspinnungstechnik):



Tomaso Albinoni:
Concerto VII, op. 5 (téma tutti první věty)

I v této sbírce Albinoni zkomponoval závěrečné věty koncertů ve tvaru strhujících pětihlasých fug. Není divu, že se z jeho hudby poučil i mladý Johann Sebastian Bach – zkomponoval dvě fugy pro cembalo na témata z Albinoniho triových sonát.

V následujících opusech se naopak Albinoni inspiroval Vivaldim, a jeho hudba tak trochu ztratila pečeť originality: nepoužíval už pětihlasá, ale čtyřhlasá tutti, sóla jsou rozvinutá, ale přece jen více stereotypní než u Vivaldiho [převážně figurativní]. Již do následující sbírky dvanácti *Concerti*, op. 7, zařadil Albinoni i čtyři koncerty pro hoboj, a stal se tak spolu s Alessandro Marcellem a Vivaldim spolutvůrcem **hobojového koncertu**. Sóla Albinoniho hobojových koncertů (ve sbírce *Concerti*, op. 9, má vedle čtyř sólových hobojových koncertů i čtyři koncerty pro dva hoboje) se však virtuozitou nevyrovnaly houslovým, hoboj v té době ještě nebyl po stránce technických možností tak vyspělý. Na druhé straně poskytují skladatelovy pomalé věty velké množství pozoruhodných příkladů dokonalé barokní kantilény, Albinoniho adagia zvláště z hobojových koncertů jsou skutečně neopakovatelná [to nejslavnější, všeobecně známé „Albinoniho“ adagio je však podvrhem; z této „skladby“ se zachoval pouze basový hlas a krátký úryvek melodie].

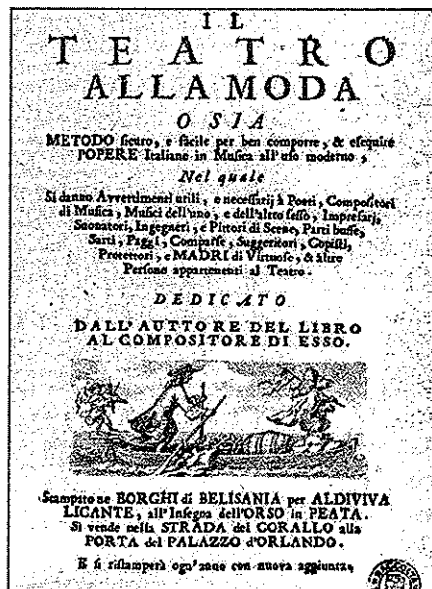
Alessandra Marcella (1669–1747), příslušníka významné benátské patri-cijské rodiny, proslavil v celé Evropě zvláště jeho nádherný hobojový *Koncert d moll*, jež Johann Sebastian Bach přepracoval pro sólové cembalo

(BWV 974). Unisonové téma první věty, dokonale ve své úspornosti, patří k prototypům „vivaldiiovských“ témat, střední věta zase přináší jednu z nejkrásnějších barokních kantilén. Neméně důležité jsou ovšem Marcellovy koncerty z cyklu *La Cetra*, v nichž preferuje dřevěné dechové nástroje (zobcové a příčné flétny, hoboje). Spolu s mladším bratrem Benedetto a Albinoni doplňuje slavný trojúhelník benátských hudebních „diletantů“ (česky „milovníků hudby“, z ital. „diletto“, tj. láska), ve skutečnosti skvěle připravených skladatelů a profesionálů v tom nejlepším slova smyslu.

Benedetto Marcello (1686–1739), v širším povědomí známý zvláště svým satirickým spisem o nešvarech dobové opery *Il teatro alla moda* (Divadlo podle módy, 1722), byl i vynikajícím skladatelem vokální hudby, sbírka jeho komorních kantát pro 1–4 hlasy s bassem continuumem *L'Estro poetico-harmonico* (1724 a později) představuje – navazujíc na Alessandra Scarlattiniho – skutečně exkluzivní, místy opravdu poněkud extravagantní hudbu s využitím neotřelých až extrémních harmonických postupů. Mimořádně vzdělaný Benedetto Marcello v jedné skladbě dokonce cituje melodie benátských aškenázských Židů. V oblasti instrumentální hudby jsou významné jeho *Concerti*, op. 1 (1707), v nichž uplatňuje podobně jako Albinoni krátká houslová a violoncellová sóla i svěží kontrapunkt, ale důležité jsou i jeho violoncellové sonáty, cembalová hudba, hudebně dramatická i církevní hudba.



Benedetto Marcello

Titulní strana satirického spisu Benedetta Marcella *Il Teatro alla moda* (1722)

Antonio Vivaldi

Karikatura Antonia Vivaldiho
(Pier Leone Ghezzi, 1723)

Vývoj instrumentálního koncertu dosáhl nepochybně svého vrcholu v tvorbě **Antonia Vivaldiho** (1678–1741), syna benátského houslisty („sonatore di violino“) Giovanniho Battisty Rossiho (přízvisko Antonia Vivaldiho „il prete rosso“, tj. ryšavý páter, však souvisí s barvou jeho vlasů). Antonio Vivaldi byl určitě žákem nejen svého otce, ale pravděpodobně také kapelníka při chrámu svatého Marka Giovanniho Battisty Legrenziho a brzy se vypracoval na jednoho z nejlepších houslových virtuosů své doby. S přestávkami, které vyplňoval svým zájmem o operní tvorbu a její inscenování v různých italských městech, působil ve funkci koncertního mistra („maestro de concerti“) v benátském sirotčinci Ospedale della Pietà, jedné ze čtyř institucí v Be-

nátkách (podobné byly i v jiných italských městech), jež bychom mohli dnes nazvat spíše konzervatořemi: Ospedale della Pietà bylo zařízení určené mladým dívkám a hudba byla podstatnou součástí jejich vzdělání. Pod Vivaldiho vedením tu působil vynikající dívčí orchestr, jeden z nejlepších v Evropě, jehož vystoupení si nenechal ujít žádný vzdělaný návštěvník Benátek. S tímto tělesem se spojuje i vznik velkého množství Vivaldiho koncertů, sonát a jiných skladeb pro různé nástroje. Protože musel zastupovat i často nepřítomného kapelníka Ospedale della Pietà Francesca Gaspariniho, zkomponoval i velké množství církevní hudby. Zejména kvůli svému zájmu o operu také absolvoval i četné umělecké cesty (i mimo Itálii). Jeho věhlas se však rychle rozšířil po celé Evropě především díky instrumentální hudbě. Kromě jiného byl i vyhledávaným pedagogem, v Benátkách ho například navštívil Johann Georg Pisendel a další němečtí, ale i francouzští a jiní houslisté. V roce 1740 se Vivaldi vydal na další z mnoha uměleckých cest, tentokrát do Vídně (spolu se zpěvačkou, svou favoritkou primadonou Annou Giròovou). Pravděpodobně doufal, že i díky své znač-

Ospedale
della Pietà



Antonio Vivaldi

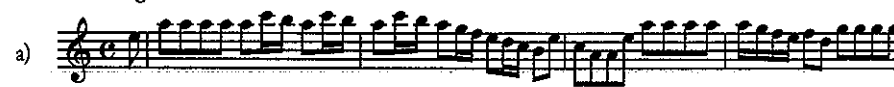
né popularitě získá pracovní uplatnění v císařské dvorní kapele, ale v roce 1740 zemřel císař Karel VI., skladatelův příznivec, a o rok později ve Vídni i Vivaldi sám.

Rozsah Vivaldiho tvorby je obrovský, zahrnuje jak opery a církevní hudbu, tak instrumentální hudbu, kromě jiného více než 450 koncertů.

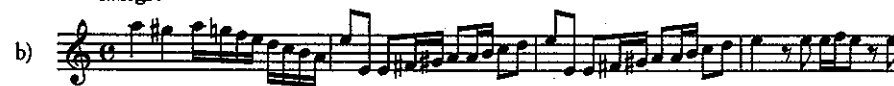
Vivaldiho sólóvé koncerty

Antonio Vivaldi navázal na nejlepší tradice benátské instrumentální hudby, především na Legrenziho, ale v koncertantním oboru zvláště na své předchůdce Giuseppa Torelliho a Tomasa Albinoniho (podstatně méně na Corelliho, *concerta grossa* se v jeho tvorbě ostatně vyskytují jen v omezeném množství; Vivaldiho koncerty s pestrým obsazením 2–4 i více nástrojů většinou už nemají s *concertem grossem* nic společného, jsou to vyspělé sólové koncerty pro více nástrojů). Od Torelliho převzal třívětý cyklus, jehož střední pomalá část je zpravidla už jen „arie“ sólového nástroje (tzv. *torelliovskou* střední část má například v Koncertu pro čtyři housle *h moll*, op. 3, č. 10, který přepracoval J. S. Bach pro čtyři cembala). Od Torelliho pochází i forma rychlých vět založená na střídání úderných *tutti* témat a virtuózních, i u Vivaldiho zpočátku především figurativních sól. Vivaldiho *tutti* jsou však již téměř bez výjimky homofonní, s výraznou hlavou tématu a jejím rozvíjením prostřednictvím sekvencí. Nejčastější typy vivaldiovských témat jsou následující:

Op. 3 č. 6 Allegro



Op. 3 č. 8 Allegro



Op. 3 č. 3 Allegro



Op. 3 č. 9 Allegro



Op. 4 č. 1 Allegro



RV 547 Allegro



Op. 8 č. 5

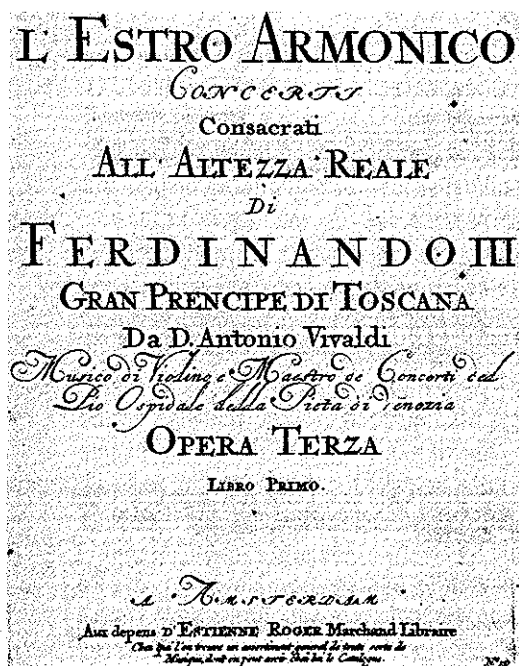


Některá typická témata úvodních vět koncertů Antonia Vivaldiho

Vivaldi formu koncertu do detailů propracoval a dovedl ji k dokonalosti: vivaldiiovský koncert kromě jiného charakterizuje bezbřehá pestrost, různorodost sól – od čistě figurativních, virtuózních až po tematická – a jejich vzájemné propojování či prolínání s tutti oddíly. Vivaldi sice v sólech používal také jednoduchý doprovod bassa continua, ale stále častěji i jiné druhy doprovodu, unisonovým „bassettem“ houslí a violy počínaje přes akordický orchestrální doprovod až po využívání tematických úryvků tutti jako doprovod sólových partií – v tom na něj geniálně navázal Johann Sebastian Bach. Vivaldiho forma koncertu vůbec není schematická, jen stěží bychom našli ve stovkách skladeb tohoto druhu dvě formálně úplně totožné (Stravinského známý aforismus, že „Vivaldi zkomponoval čtyřistakrát jeden koncert“, je daleko od pravdy, je nutno ho pokládat za typický výrok známého ironika). Vivaldiho forma instrumentálního koncertu se stala, jednoduše řečeno, pro skladatele všeobecně platným vzorem, nevyjímaje ani J. S. Bacha či vzdělaného flétnistu, teoretika, pedagoga a skladatele J. J. Quantze, který ji podrobně popisuje ve své učebnici flétnové hry (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752).

L'Estro armonico

Po prvních dvou komorních sonátových opusech vydal Vivaldi sbírku dvanácti koncertů, jež měla skutečně přelomový význam – *L'Estro armonico*, op. 3 (Harmonický rozmar; před rokem 1712). Obsahuje sólové houslové koncerty, dvojkoncerty a koncerty pro čtyři housle, od každého typu čtyři skladby. V některých koncertech Vivaldi zaměstnává navíc obligátní, sólové violoncello. Ačkoli v této sbírce evidentně navázal nejen na Torelliho sólový koncert, ale částečně ještě i na Corelliho concerto grosso, vytvořil absolutně originální hudbu, jíž se dostalo nevídané popularity napříč Evropou. Bach z této sbírky použil a upravil pro jiné obsazení (cembalo, varhany, respektive čtyři cembala) ne méně než pětúctet koncertů (č. 3, 8, 9, 10, 11, 12). V případě koncertů pro čtyři housle se Vivaldi nepochybně inspiroval svým učitelem Legrenzím, jenž zkomponoval pro totéž obsazení sonáty – podobně jako o půlstoletí dří-



Antonio Vivaldi: *L'Estro armonico*, op. 3 (asi 1711) – titulní strana

ve Giovanni Battista Buonamente a Salomone Rossi (samozřejmě bez kontrastu tutti a sól). Z hlediska formy ve Vivaldiho třetím opusu najdeme pochopitelně ještě i sólové koncerty ovlivněné koncertem grossem (*Concerto pro dvoje housle a violoncello d moll*, č. 11 s vynikající fugou, *Concerto pro čtyři housle F dur*, č. 7, poslední věta), narazíme zde dokonce na pozůstatky perfidie (úvod první věty *Concerta pro dvoje housle a violoncello d moll*) i torelliovské střední části (*Concerto pro čtyři housle h moll*, č. 10), skladatel však již v této sbírce dospěl k ideálnímu, po všech stránkách vyváženému tvaru instrumentálního koncertu.

V následujícím díle označeném opusem 4 a názvem *La Stravaganza* (asi 1715), jež obsahuje dvanáct sólových koncertů pro housle, Vivaldi stupňuje míru virtuozity, ale i harmonických výbojů (oboje je v souladu s názvem sbírky, v češtině odpovídajícím slovu „výstřednost“). Oboje dosáhlo vrcholu v jeho nejznámější sbírce *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, op. 8 (1725), se slavným *Čtverem ročních období* (koncerty č. 1–4). Trochu neprávem se zapomíná, že v tomto opusu Vivaldi zveřejnil také další tři programní houslové koncerty – č. 5 *La Tempesta di mare* (Mořská bouře), č. 6 *Il Piacere* (Láska) a č. 10 *La Caccia* (Lov) – a pět dalších stejně výtečných skladeb. Je ovšem pravda, že programní aspekt koncertů č. 5 a 10 je jen vnějškový, ilustrativní, podobně jako v dalších mnoha Vivaldiho skladbách s programními názvy (určených nejen houslím, ale i dechovým nástrojům): *Il Gardellino* (Skřivánek), *The Cuckoow* (Kukačka), *Il Ritiro* (Návrat), *Grosso Mogul* (Velký mogul), *La Notte* (Noc), dva další koncerty s názvem *La Tempesta di mare* apod. (několik z nich se dochovalo jen v rukopisech).

V prvních čtyřech nejznámějších koncertech z Vivaldiho opusu 8 však jde o programnost skutečnou, v období baroka ještě ojedinělou. Jde tu o programnost, jakou vlastně poznáme teprve v hudbě 19. století. Důvodem je skutečnost, že Vivaldi zkomponoval tyto čtyři koncerty podle – pravděpodobně vlastních – sonetů (Jaro, Léto, Podzim, Zima) a literární předloha do nejmenších detailů ovlivňuje nejen hudební obsah, ale i formu jednotlivých vět a formu cyklu všech čtyř koncertů. Na základě hudebního ztvárnění oněch čtyř básní lze dokonce říci, že Vivaldi vytvořil jakýsi programní „cyklus“ čtyř cyklických skladeb (tj. cyklus vyššího stupně): ve třetí větě *Concerta* č. 4 (Zima) se totiž objeví úplně nečekaně hudba ze zcela jiného koncertu – *Concerta* č. 2 (Léto), a to právě v návaznosti na program daný textem (teplý jižní vítr, který symbolizuje blížící se konec zimy). Literární program vlastně i docela rozvrací tradiční formu torelliovsko-vivaldiiovského koncertu se střídáním tutti a sól: například první věta *Concerta* č. 4 má pouze jedno dlouhé úvodní tutti přerušované krátkými virtuózními sóly, druhý úsek tvoří delší virtuózní sólo a závěr krátké tutti.

V detailech se Vivaldi samozřejmě vůbec nevyhýbá tradiční barokní programní ilustrativnosti, ať již jde o ilustrování ptačího zpěvu (skřivánka, hrd-

La Stravaganza

programní koncerty

Čtvero ročních období

14

Violino Primo *È à passo lento Per timor*
Caminar. Sopra il Ghiaccio Già cadere girsene intenti.

Allegro *In forte S'annunzia a cader à terra*

Di nuovo in sopra il
ghiaccio e correr forte

Caderi terra

Piano *5* *Sia l'el. Il Ghiaccio si rompe*

e si diserra *7 M* *Vento Sirocco Sentir uscir dalle serrate porte*

Sirocco Borea No. Tuà d'orti in guerra *1*

Quart'è l'verno mà tal che gioia apporta

Antonio Vivaldi: *Concerto L'Inverno* (Zima),
 op. 8, č. 4 (1725) – třetí věta (part prvních houslí)

ličky, křepelky) v první větě *Concerta č. 1* (Jaro), štěkotu psa (scéna spícího pastýře ve druhé větě téhož koncertu), o zvukomalebné vyjádření neklidného spánku opilců ve druhé větě *Concerta č. 3*, klouzání se po ledě (třetí věta *Zimy*), drkotání zubů (první věta *Zimy*) či pro Vivaldiho tak typických bouřek (zvláště v *Létě*) apod. Sonety jsou rozepsány i v notách, a Vivaldi k nim dokonce připojuje ještě četné další poznámky, jež mají interpretovi pomoci co nejvěrněji ztvárnit mimohudební program.

Ukázka sonetu *La Primavera* (Jaro) – originál a volný český překlad podle slovenského překladu Viliama Turčányho:

Amor dimostrativo
Amor innocente è imitolato
La Primavera

Jaro

(česky V. R. volně podle slovenského překladu Viliama Turčányho)

Amor è la Primavera e festosetti
 è salutar d'Augel con lieto canto,
 è l'Amor alto Spirar de Zeffiretti
 con dolce mormorio Scorrano intanto:

Jaro je tady a ptáčkové zpěvem jasným
 vítají jej a zdraví jej a uctívají,
 a potůčky dole jako smyčcem kouzelným
 s vánkem v šumění se předstihují.

Amor è coprendo l'aer di nero amanto
 è l'Amor è tuoni ad annuntiarla eletti;
 Amoreando questi, gli Augelletti
 rompono il nido al lor canoro incanto:

Vtom černý plášť již mrak obléká krajíně,
 v níž blesky bloudí jako poslepu,
 a jen co s bouřkou mizí hromy z doslechu,
 ptáčci zase již trylují své písně nevinně.

Amor è sul fronte ameno prato
 è l'Amor mormorio di fronde e piante
 è l'Amor è l'apparir col tido can à lato.

Na louce sametové jako zpívy vínem
 v lahodném šumu květů a stébel trávy
 spí pastýř koz a věrný pes bdí nad jeho snem.

Amor è nel zampogna all' Suon festante
 è l'Amor è Pastor nel tetto amato
 è l'Amor è l'apparir brillante.

Pastýřských píšťal slávi jej zvuk hravý,
 vily tančí pod jeho baldachýnem,
 když jaro omamné se ve spanku mu zjeví.

První dvě čtyřverší zhudebnil Vivaldi v úvodní větě koncertu („probouzení jara“), dvě následující trojverší jako volnou („spánek pastýřův“) a závěrečnou rychlou větu („pastýřův tanec s nymfami“). Podobné řešení uplatnil i v ostatních třech koncertech.

Celkově je nutno zdůraznit, že Vivaldiho *Čtvero ročních období* nejsou žádná *concerta grossa*, k nimž mají tak daleko jako málokterý barokní instrumentální koncert. Jsou to mimořádně virtuózní houslové koncerty, v jejichž průběhu se k sólistovi jen docela výjimečně připojují další hráči, například při nápodobách ptáčích zpěvu v prvním koncertu. A nejvíce ze všeho jsou tyto skladby opravdovou „zkouškou harmonie a invence“, jak to napovídá sám název celé sbírky.

Svůj nejznámější opus Vivaldi nepřekonal ani v následující sbírce dvanácti houslových koncertů *La Cetra*, op. 9 (Lyra, 1727), a v podstatě ani v žádném ze svých dalších dohromady více než 220 houslových koncertů. Vivaldi ovšem komponoval i sólové koncerty pro jiné nástroje, vlastně téměř pro všechny nástroje, jež byly v té době k dispozici, a napsal řadu skladeb pro různé kombinace sólových nástrojů. Tady je jejich přehled (podle tematického katalogu Vivaldiho díla od Petera Ryoma – Répertoire Vivaldi (RV):

Koncerty pro jeden sólový nástroj Koncerty pro dva sólové nástroje

více než 200 pro housle
27 pro violoncello
6 pro violu d'amour
1 pro mandolínu
3 pro flautino
3 pro zobcovou flétnu
15 pro příčnou flétnu
20 pro hoboj
38 pro fagot

28 pro dvoje housle
3 pro housle a violoncello
1 pro dvě violoncella
1 pro dvě mandoliny
1 pro violu d'amour a loutnu
1 pro dvě příčné flétny
3 pro dva hoboje
1 pro hoboj a fagot
1 pro dvě trubky
2 pro dva přirozene rohy

Dále Vivaldi zkomponoval celkem 32 koncertů pro více než tři nástroje (dva pro troje housle, pět pro čtvery housle), koncerty s mnoha (sólovými) nástroji (*concerti per molti instrumenti*), 49 ripienových koncertů (resp. symfonií nebo sonát) a také 15 komorních koncertů pro různé sólistické obsazení dechových a smyčcových nástrojů jen s continuoem (např. Koncert pro dvoje housle, loutnu a basso continuo, RV 93).

Udivující je zvláště vysoký počet koncertů pro fagot, ale tento fakt souvisí podobně jako celá pestrá paleta obsazení Vivaldiho koncertů zvláště se skutečností, že v orchestru Ospedale della Pietà účinkovaly skutečně vynikající hráčky; totéž platí i pro oblíbený žánr komorních koncertů pro různé kombinace dechových a smyčcových nástrojů. Zvláštní význam mají i „concerti per molti instrumenti“, v nichž Vivaldi použil i více než čtyři sólové nástroje. Jsou důležitým předchůdcem koncertantní symfonie, ale mají formu koncertu. Významné jsou samozřejmě i Vivaldiho sólové sonáty (zkomponované mimo jiné pro skladatelova snad nejlepšího žáka Johanna Georga Pisendela) a triové sonáty (op. 1, sbírka obsahuje mimo jiné sonátu *La Folia*).

církevní
hudba

S činností v Ospedale della Pietà souvisí i Vivaldiho církevní hudba. V tomto výjimečném souboru působily kromě instrumentalistek i vynikající zpěvačky, pro něž Vivaldi komponoval zvláště náročná sólová moteta, prováděná v rámci mše během ofertoria – zpravidla šlo o tří- či čtyřvěté cyklické skladby poskládané podle scarlattiovského modelu z recitativů, árií a závěrečných virtuózních „aleluja“ nebo „amen“. Na zpěvačky tady skladatel běžně kladl tytéž technické nároky jako na nástroj; virtuózní árie či „aleluja“ jsou plné koloratur, ozdob, samozřejmě byly kadence. Z dalších církevních skladeb (žalmy, části mše, antifony) je nejznámější *Gloria per voci e stromenti* (RV 589), jeden z mnoha důkazů Vivaldiho všestrannosti a kompozičního mistrovství (přestože si v této skladbě „vypomohl“ citacemi a přepracováním hudby benátského skladatele Giovanniho Marie Ruggeriho).

Z Vivaldiho oratorií se v úplnosti dochovala pouze *Juditha triumphans* (1716). Má mimořádné kvality a je zvláště zajímavá svým překvapivě bohatým instrumentářem, jenž se nápadně projevuje barevným bohatstvím této nádherné hudby. Vivaldi tu použil většinu tehdy známých nástrojů včetně v té době nového a konstrukčně ještě nedokonalého klarinetu. Orchester tvoří dvě zobcové flétny, dva hoboje, *salmoè* (chalumeau), dvě *clarení*, dvě trubky, tympány, mandolína, čtyři teorby, viola d'amore, tři violy da gamba (A, T, B), čtyřhlasý smyčcový orchestr a varhany. *Juditha triumphans* je spíše operou serií než oratoriem, nejen proto, že jí chybí postava *testa*. Nezpochybnitelné ovšem je, že v tomto díle Vivaldi vytvořil mimořádně dramatickou a účinnou hudbu s využitím všech svých silných stránek jak v áriích ovlivněných jeho koncerty, tak ve sborech. K vrcholům skladby patří scéna Holofernova okouzlení Juditou se silným erotickým nábojem.

opera

Se stejným zájmem a intenzitou, jež projevil při práci na instrumentální a církevní hudbě, se Vivaldi celý život věnoval i opeře, přestože ho dnes asi málokdo považuje za významného operního autora. O tomto zájmu podal autentické svědectví jistý mladý dramatik, a to nikdo menší než Carlo Goldoni, od něhož si Vivaldi nechal příležitostně – na počkání – přepracovat text jedné árie, s níž nebyl příliš spokojen. První – a hned úspěšnou – operu *Ottone in villa* zkomponoval Vivaldi v roce 1713 a opeře se pak věnoval až do konce své tvůrčí kariéry. Zkomponoval více než 50 oper, na vrcholu sil dokázal dokončit průměrně dva tituly ročně. Je pravda, že v jeho operách (v poslední době se stále častěji stávají součástí živého divadelního provozu) lze – na rozdíl od instrumentální hudby – nacházet jisté nedostatky, mnozí badatelé kritizují například secco recitativy. (Nakolik je tato kritika oprávněná, je neisté; v mnoha případech se z Vivaldiho oper zachovaly pouze árie a accompagnato recitativy, zatímco secco recitativy se musely dokoňovat, sporná je spíše kvalita některých libret, jež skladatel zhudebnil.) Vivaldi však měl nepochybně výrazný dramatický talent. Dokazují to četné árie v jeho operách (*Giustino*, 1724, *Farnace*, 1727, *Orlando furioso*, 1727, *Mon-tezuma*, 1733, *Olimpiade*, 1734, *Griselda*, 1735, *Bajazet*, 1735 aj.), v nichž s mimořádným citem používá k charakterizaci situace či afektu například obligátní sólové nástroje, nevýmaje například průrazný přirozený roh (v scénách hněvu) či zádumčivý chalumeau nebo jemné *salterio* (menší cimbál) v opačné výrazové poloze. Na druhé straně ve virtuózních da capo áriích Vivaldi kladl na zpěváky (zvláště na kastráty) maximální nároky, takže mnoho Vivaldiho árií patří k tomu nejobtížnějšímu, co kdy bylo pro zpěv napsáno. Nekonečné běhy koloratur, skoky přes dvě oktávy apod. dnes působí opravdu až „nelidsky“, v době největšího rozkvětu pěveckého umění kastrátů to ovšem nebylo nic bůhvíjak neobvyklého. Ve Vivaldiho operách se najde i řada mimořádně hodnotných accompagnato recitativů a ansámblů (například terceto „A battaglia, a battaglia!“ v *Monzetumovi*), zatímco závěrečné sbory nevynikají ničím pozoruhodným, většinou je ostatně zastupují ansámby sólových postav. Také menší Vivaldiho hudebně dra-

matická díla jako serenata *La Senna festiggante* (Oslavující Seina, 1726), kterou se pokusil ozvláštnit stylem francouzské hudby, mají nepochybnětelné kouzlo.

Rozsáhlé instrumentální i vokální dílo Antonia Vivaldiho patří k základním hodnotám hudby pozdního baroka. Doposud neznámé skladby se daří objevovat i v poslední době. V Drážďanech se nedávno našlo vynikající zhudebnění žalmu *Dixit Dominus* (RV 807), jeden z unikátních, dosud neznámých houslových koncertů se zachoval na Slovensku, částečně se podařilo zrekonstruovat operu *Argippo* (1730), jež měla premiéru v Praze, apod.

Instrumentální hudba současníků a následovníků Antonia Vivaldiho

Na dokonalou formu, již dal instrumentálnímu koncertu Antonio Vivaldi, navázali vlastně všichni evropští skladatelé, stala se pro ně jakousi normou, kterou bez výjimky respektovali.

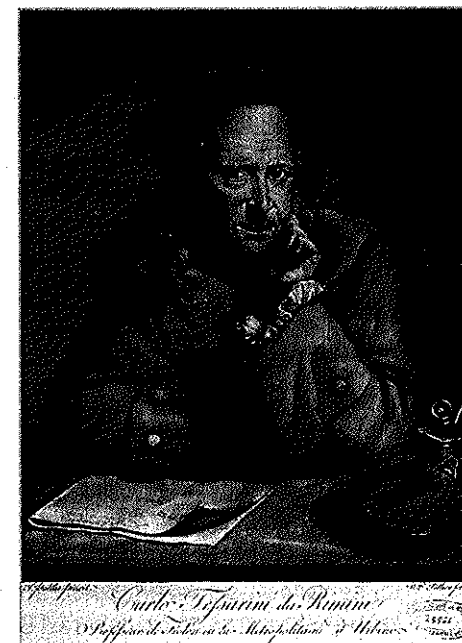
Z Vivaldiho italských současníků je nutné kromě těch, o nichž jsme v souvislosti s koncertem grossem psali výše, zmínit o něco staršího **Giorgia Gentiliho** (1669–1737), jenž se spolu s Albinonim v Benátkách podílel na rozvoji sonáty, ale i na procesu diferenciaci tutti a sóla v rámci koncertu, dále vynikajícího houslového virtuosa **Franceska Marii Veraciniho** (1690–1768), jehož přínos je však závažnější spíše v oblasti houslové sonáty než koncertu. Veracini kromě svých houslových sonát (nejznámější jsou *Sonate Accademiche*, op. 2, 1744) zanechal i velmi cenný rukopis, obsahující „studie“ podle Corelliho houslových sonát z opusu 5 (*Dissertazioni sopra l'opera Quinta del Corelli*, 1745). Koncerty **Evaristy Feliceho Dall'Abaka** (1675–1742) kolísají mezi tutti-koncertem a koncertem grossem podle corelliho prototypu. Tvorbě sólových houslových koncertů se více věnoval **Francesco Antonio Bonporti** (1672–1749), jeho nejznámějšími opusy jsou však *Invenzioni* pro sólové housle s cembalem (1712; některé se v minulosti připisovaly i J. S. Bachovi) a *Concertini e serenate per violino e basso*, op. 12, v nichž nechybějí krásné příklady afektivního instrumentálního recitativu.

V oblasti houslového koncertu si mezi Vivaldiho současníky a následovníky zaslouží kromě Pietra Locatelliho (o němž jsme se již zmínili) a Giuseppe Tartiniho (píšeme o něm na jiném místě) zvláštní zmínku ještě aspoň tyto autoři:

V Boloni byl nejvýraznějším pokračovatelem Torelliho **Giuseppe Matte Alberti** (1685–1751), který v jistém smyslu navázal i na Vivaldiho. Albertiho koncerty (pět houslových a pět ripienových, bez sóla) v jeho nejvýznamnějším opusu *Concerti per chiesa e per camera*, op. 1 (1713), jsou třídílné s delší a velmi kantabilní střední pomalou větou (u Vivaldiho tak dlouhou pomalou větou najdeme jen zřídka), výrazná témata rychlých vět Alberti ještě často



Giuseppe Matteo Alberti:
Concerti per chiesa e per camera, op. 1
(1713) – titulní strana



Carlo Tassarini

buduje imitace, stejně jako jeho předchůdce Torelli v chrámu svatého Petronia. Sóla Albertiho houslových koncertů jsou většinou jen figurativní, ale zároveň mimořádně virtuózní (včetně hry ve vysokých polohách). Trochu méně osobitý je další odchovanec boloňské školy **Francesco Maria Manfredini** (1688–1748), který působil později jako kapelník v Pistoii. Rovněž navazuje na Torelliho, jeho koncerty v nejdůležitější sbírce *Concerti grossi*, op. 3 (1715, svazek obsahuje po čtveřicích tutti-koncerty, houslové sólové koncerty a dvojkoncerty) se však nevyznačují patřičnou virtuozitou, některé z dvojkoncerty, psaných ještě na bázi absence většího kontrastu tutti a sóla, skutečně kolísají mezi koncertem grossem a houslovým dvojkoncertem (mnohá sóla dvojice houslí jsou však „senza basso“, tj. bez jakéhokoli doprovod). Ze všech skladatelů houslové hudby byl Manfredini snad nejvíce ovlivněn Corellim.

V Benátkách byl po Vivaldim dalším výrazným zjevem především **Carlo Tassarini** (asi 1690–1766), jenž porůznu působil i v jiných evropských centrech (mimo jiné u kardinála W. Schrattenbacha na Moravě). Tassarini se věnoval prakticky výhradně instrumentální hudbě a vnesl do ní nový „tón“, v jeho houslových koncertech komponovaných podle vivaldiho vzoru se už místy ozývá nový, zjednodušený styl hudby první poloviny 18. století. Jeho hudba působí velmi lehce, vzdušně, netrpí přehnanou virtuozitou, vyvolává spíše rozmarný, již v podstatě galantní dojem. Z jeho rozsáhlé tvorby

je důležitý instruktivní opus *Il Maestro e discepolo*, op. 2 (Učitel a žák, 1740), obsahující divertimenta pro dvojici sólových houslí. Antonio Vivaldi měl samozřejmě následovníky ve všech zemích Evropy, nevyjímaje takové osobnosti, jako byli J. S. Bach, G. Ph. Telemann či J.-M. Leclair (věnujeme se jim na jiném místě), v jeho stopách šli i mnozí další, dnes méně známí skladatelé (například Němci J. G. Pisendel, J. Meck aj.). Vivaldi byl bezpochyby v koncertantním oboru jedním z nejvýznamnějších tvůrců v hudebních dějinách.

Klávesové nástroje

Novinky, které do hudby přinesli Giuseppe Torelli, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi a další mistři instrumentální hudby (zvláště koncertu), trochu zastínily vývoj italské klávesové hudby. Protože pedagog a autor slavné učebnice generálního basu *L'Armonico pratico al cimbalo* (1708) **Francesco Gasparini** (1661–1727), od roku 1701 kapelník v benátském Ospedale della Pietà, se věnoval především opeře a nezachovala se od něho žádná díla pro klávesové nástroje, mezi generací G. Frescobaldiho, M. Rossiho, A. Mayoneho (a dalších představitelů raného baroka) a plejádou velkých italských skladatelů pro klávesové nástroje v první polovině 18. století v čele s Domenikem Scarlattim stojí trochu osamocený **Bernardo Pasquini** (1637–1710). Působil jako varhaník v různých římských kostelech (mimo jiné v chrámu Santa Maria Maggiore), nějakou dobu čas byl i ve službách Kristýny Švédské. Pohyboval se v blízkosti kardinála Ottoboniho a byl členem římské *Academie degli Arcadi*, kde se setkával s Corellim, Alessandrem Scarlattim, bratry Marcellovými a dalšími významnými hudebníky a literáty. Pasquini sice rovněž komponoval opery a církevní hudbu, avšak jeho odkaz v oblasti tvorby pro klávesové nástroje je významný nejen z kvantitativního hlediska. Ve svých toccatách, suitách a variačních cyklech navázal na Frescobaldiho, jeho hudba je ovšem z harmonického hlediska průzračnější, už jasně tonální, příbuzná Corelliho tvorbě. Zajímavostí jsou Pasquiniho sonáty pro dvě cembala, ve skladatelově rukopise skladby je zapsán pouze generální bas.



Autograf
Bernarda
Pasquiniho
(1703)

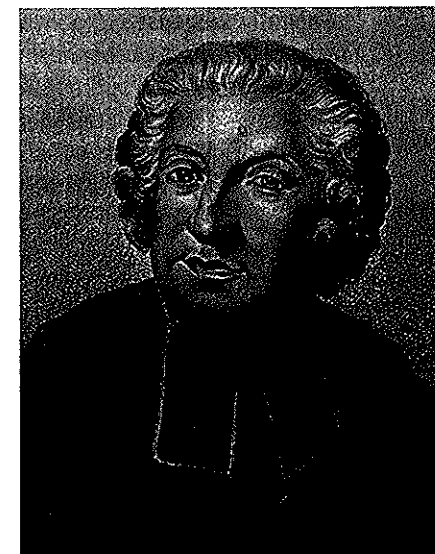
Neapolská opera, kantáta a oratorium – Alessandro Scarlatti

Neméně závažné změny jako v instrumentální hudbě se v Itálii odehrály i v opeře a hudebně dramatickém umění vůbec. Základní trendy vývoje určovali od konce 17. století skladatelé buď přímo působící v Neapoli, nebo nějakým způsobem svázání se silnou skladatelskou a pěveckou školou v tomto kulturním centru. Nejvýznamnějším byl nepochybně **Alessandro Scarlatti**, všestranný skladatel, jehož historický přínos je spojován především s operou. Předpokladem jeho operního novátorství ovšem byly zvláště básnické reformy dvou vynikajících libretistů, kteří dali operním textům, už několik desetiletí vlastně nezměněným, zcela nový tvar.

Básníci **Apostolo Zeno** (1668–1750) a jeho pokračovatel **Pietro Metastasio** (1698–1782), oba později působící na vídeňském dvoře, provedli skutečně podstatné strukturální zásahy do operního libreta. Jejich zásluhou vlastně vznikla *opera seria*. Apostolo Zeno z libreta odstranil komické prvky, čímž ho sice na jedné straně ochudil, ale v duchu tehdejší dobové estetiky opernímu libretu zabezpečil dotud nevidanou jednotu a celistvost. K ní přispěla i redukce počtu hlavních postav na pět, nejvýše šest (v opeře serii se zřídka setkáváme s více postavami). Italská opera neměla od konce 17. století – na rozdíl od celého předchozího vývoje – ani prolog. Jak Zeno, tak Metastasio se v samotných textech svých libret, básnicky na mimořádné výši, zaměřovali na důslednou diferenciaci metricky nevázaného textu, který se zhudebňoval ve formě recitativu, a vázaného (metrem, rýmem) textu árií. Zatímco v recitativu jako nositeli dramatickosti děje se uplatňoval zvláště jednodušší způsob doprovodu zpěváka/zpěváků pouhým *basse continuo* (*recitativo secco*), v árii, jejímž výlučným obsahem se stala reflexe pocitů, stavů hlavních hrdinů příběhu, se díky Metastasiovi stabilizoval jako téměř modelový typ třídílný symetrický útvar A–B–A' – *arie da capo*.

Zřetelné kořeny *da capo* árie sahají přibližně do poloviny 17. století, avšak až do konce uvedeného století nebyly její rozměry nikterak velké, proto se dnes tento starší, „předmetastasiovský“ typ árie nazývá také malá *da capo* árie. Virtuozita kastrátů a kult operních hvězd však přispěly k tomu, že rozměry árie postupně narůstaly: ze dvou- až třímínutové zpívané reflexe

reformy
operního
libreta



Pietro Metastasio

hlavního hrdiny (hrdinky), vhodně zapadající do dramaturgie příběhu (nerušící jeho dramatickosti), se postupně stal kvazisamostatný virtuózní „koncertní“, nejméně 7–8minutový kus, během něhož se děj skutečně na chvíli doslova zastavil a posluchač se mohl pokochat především individuálním projevem, ozdobami zpěváka, kastráta nebo primadony – opakování dílu A bylo přímo určeno k demonstraci vlastní ornamentace i celkového přednesu dané skladby. Když se později skladatelé – pod vlivem či tlakem publika – většinou vědomě zřekli jiných, starších typů árie (strofická árie s instrumentálním ritornelem, malá da capo árie apod.), virtuózní da capo árie se vlastně stala brzdou dramatickosti opery serie a přispěla k její stagnaci a postupnému zániku.

Celkově však byla tato důsledná diferenciací různých typů zpěvu v operě serii na přelomu 17.–18. století velmi přínosná. Po Metastasiových librettech sahali skladatelé ještě i ve druhé polovině 18. století (třebaže v té době už určitě nebyla nejmodernější). V době působení dvou velkých libretistů italské opery se tedy naplnil dlouhodobý, několik desetiletí trvající proces diferenciací původního vokálního (z velké části již výrazně belcantového) projevu, jehož základními složkami počínaje přelomem 17.–18. století byly:

recitativ zabezpečující pohyb, vývoj příběhu, a to ve dvou základních formách – *recitativo secco* pouze s *basse continuo*; *recitativo accompagnato* i s dalšími nástroji, respektive s orchestrem (tento recitativ byl většinou podstatně dramatictější než první typ);

árie zaměřená na reflexi duševního stavu, pocitů, myšlenek hlavních postav, ale i reflexi přírody apod.;

arioso se ustálilo jako určitý mezityp, spojující znaky obou předchozích typů hudby; někdy však nebývalo ani tak dramatické, jako především lyrické, často se vhodně využívalo na stěžejních místech příběhu.

typy árie

Současně probíhala i diferenciací samotné árie. V průběhu několika posledních desetiletí 17. století a na přelomu 17.–18. století bylo známo a používáno několik typů árie. Uvedme si zde z nich alespoň ty základní:

Nejjednodušší byla **strofická árie** o několika verších (stancích) a nejčastěji i s **instrumentálním ritornelem**; tento typ árie byl nejstarší, existoval již v raném baroku.

Árie da capo (malá a velká), jejíž účinnost byla zabezpečena jednotným afektem (například hněvem), ve středním dílu básník/libretista a v návaznosti na něj skladatel podávali jen jemný odstín tohoto afektu (například zmírnění hněvu na základě náklonnosti hrdiny/hrdinky k tomu, na něhož se

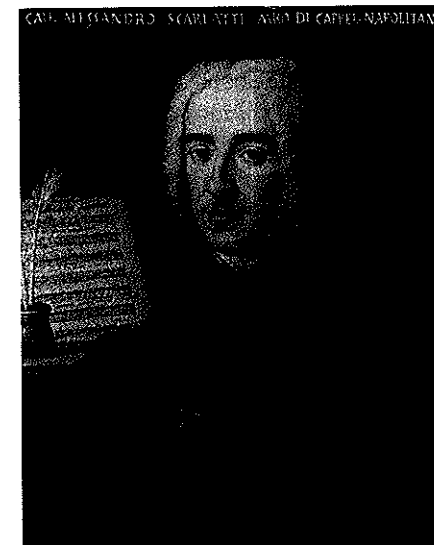
hněval/a); později se i vývoj velké da capo árie komplikoval, přibývaly nové typy, například s kontrastním středním dílem apod.

Devízová árie (s mottem na začátku; něm. *Devisenarie*) patřila k mladším vývojovým typům árie (od druhé poloviny 17. století), ale byla velmi oblíbená. Jejím základním formotvorným principem je krátký (jedno- až 1,5taktový) úvodní citát výrazného ústředního motivu vokálního hlasu, jenž okamžitě navozuje základní afekt árie, poté následovala krátká instrumentální mezihra a opakování úvodního výrazného motivu s jeho bezprostředním rozvinutím, pokračováním v koloraturách apod.

Další typy árie vrcholného a pozdního baroka vyplývaly ze specifčnosti sazby nebo z charakteru hlasu či postavy (například *aria all'unisono*, používaná často pro basové hrdinské postavy). Mezi jednotlivými typy árie ovšem neexistovala žádná ostrá hranice, naopak, mnozí skladatelé je často rádi a velmi nápaditě kombinovali (běžná byla zvláště kombinace árie da capo a devízové árie).

Na poměrně komplikovaném vývoji opery a jejích jednotlivých složek se od přelomu 17.–18. století podílelo mnoho skladatelů několika generací, rozhodující roli tady však sehrál Alessandro Scarlatti, nejvýraznější osobnost druhé, snad nejvýznamnější neapolské skladatelské generace (první reprezentoval ještě dosti osamocený F. Provenzale, nejsilnější byla třetí generace, již tvořili například L. Leo, L. Vinci, F. Durante, G. B. Pergolesi, J. A. Hasse a mnozí další, dnes daleko méně známí, ve své době ovšem v celé Evropě mimořádně populární skladatelé, působící i mimo Neapol, například G. Giacomelli, G. Orlandini a mnoho dalších).

Alessandro Scarlatti (1660–1725), žák Giacoma Carissimioho, působil především v Neapoli, kde byl úspěšným skladatelem oper i církevní hudby, ale i vyhledávaným pedagogem. Několik pobytů ovšem Scarlatti absolvoval – především v souvislosti s realizací svých oper – i v jiných italských městech, nejvýznamnější byly Scarlattioho opakované delší pobyty v Římě, kde se pohyboval v prostředí Kristýny Švédské, kardinálů Ottonboniho a Pamphilje a také svých kolegů Corellioho a Pasquiniho napojených na římskou hudebně-literární akademii Arcadia, ale i ve společnosti dalších Italů či mladého Georga Friedricha Händela. Toto prostředí uměleckého kvasu, a to



Alessandro Scarlatti

hlavně v oblasti světské kantáty a instrumentální hudby (concerto grosso), bylo pro Alessandra Scarlattiho nepochybně velmi inspirativní a vedle výdobytků benátské opery 17. století zásadně ovlivnilo i jeho vlastní operní i ostatní tvorbu.

kantáty

Kompoziční odkaz Alessandra Scarlattiho je skutečně rozsáhlý: pouze světských kantát se zachovalo více než 500, od skladeb co do obsazení nejednodušších, jen s *basse continuo*, až po kantáty s různými kombinacemi obligátních sólových nástrojů a doprovodného orchestru. Scarlattiho světská kantáta je už většinou v podstatě téměř hotovou cyklickou skladbou, tj. nejen celkem, poskládaným z vět navazujících na sebe *attacca*, ale se samostatnými částmi – recitativy, áriemi a popřípadě i instrumentálním úvodem (sinfonií) apod. Jestliže ve starších kantátách ještě Scarlatti občas používal jednodušší strofickou árii s *ritornelem*, v novější tvorbě okolo roku 1700 a později jednoznačně upřednostňoval virtuózní *da capo* árii. V mnoha Scarlattihových kantátách dosáhla virtuosita vysokého stupně: například v kantátě *Su le sponde del Tebro* mají soprán a sólová trubka v podstatě zcela rovnocenné party, jejichž základním znakem je velmi bohatá koloratura a koncertantní zpracování. Scarlatti volil ve svých kantátách sólové (obligátní) nástroje velmi promyšleně podle charakteru skladby a afektu konkrétní árie; zatímco ostatní italská skladatelé většinou upřednostňovali smyčcové nástroje, zvláště housle, on využíval na Itala nezvykle bohatou paletu smyčcových i dechových nástrojů. Nebyl sice prvním skladatelem, jenž komponoval árie s obligátními instrumentálními sóly, ale dovedl typ árie s obligátním sólovým nástrojem k dokonalosti. Italská kantáta dosáhla u Alessandra Scarlattiho na přelomu 17. a 18. století po Rossim či Carissimim úplně nového vývojového stupně. Na poli kantáty se Scarlatti odvažoval i největších experimentů, některé jeho skladby jsou opravdu extravagantní, a to z hlediska harmonie, náročnosti vokálního partu apod.

opera seria

Scarlatti důmyslně využíval možností instrumentálního obsazení i ve svých operách, kde jinak (u ostatních italských skladatelů) instrumentální složka

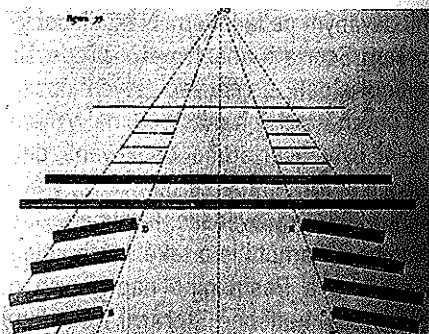
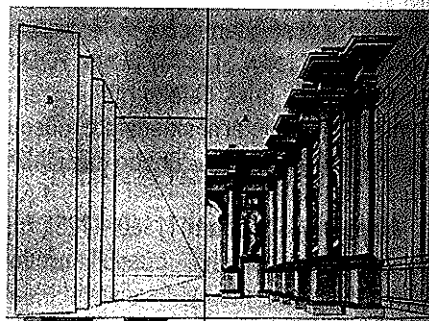


Schéma iluzivní scénické architektury podle Ferdinanda Galliho-Bibieny (*L'Architettura civile*, 1711)

nebyla dominantním prvkem. Zatímco se dotud v italské opeře doplňovala úvodní instrumentální hudba (sinfonie) většinou „ad hoc“, Scarlatti z ní učinil pevnou součást hudebně dramatického díla a podle vzoru formujícího se instrumentálního koncertu upřednostňoval formový typ sestávající ze tří krátkých částí: rychlé – pomalé – rychlé (nejčastěji v třídobém metru). I u Scarlattihových však najdeme jiná řešení. V operní předehře rád zaměstnával i dechové nástroje (trubky, flétny atd.). Z jeho rozsáhlé operní tvorby patří k nejvýznamnějším *La Statira* (1690), *Mitridate* (1707), *Tigrane* (1715), *Telemaco* (1717), a zvláště *Griselda* (1721). Zkomponoval i komické opery (*Il Trionfo dell'onore*, 1718 aj.) a početná menší hudebně dramatická díla (serenaty o jednom dějství). Jestliže některé rané opery obsahují ještě i komické scény, poslední Scarlattihova opera *Griselda* na libreto Apostola Zena je už typická opera seria, odpovídající požadavkům reformy vynikajícího básníka. Zvláště v posledních operách kladl Scarlatti často mimořádné nároky na pěveckou techniku (virtuózní koloratury).

Stejně významný byl přínos Alessandra Scarlattihova i v oblasti oratoria (věnoval se téměř výlučně *oratoriu volgare* – nejznámějšími zástupci jsou *La Giuditta*, okolo 1700, *Il primo omicidio*, Prvotní hřích, 1707, *La Vergine addolorata*, 1717) a církevní hudby, v níž se mu snažili konkurovat (úspěšněji než v opeře) i další současníci a příslušníci mladší generace, zvláště Francesco Mancini a Francesco Durante. Scarlatti zkomponoval řadu mší, žalmů, antifon, motet a jiných kratších liturgických skladeb, jeho slavné *Stabat Mater* pro soprán, alt a orchestr zastínila až skladba na stejný text Giovanniho Battisty Pergolesiho, jednoznačně vycházející ze scarlattiovského vzoru (obsazením, ale i celkovou koncepcí). Nemálo prvků neapolského stylu jak v opeře, tak v církevní hudbě, jež se připisují mladší generaci, nacházíme – a zdaleka nikoli jen v jakési zárodečné podobě – už u Alessandra Scarlattihova. I v církevní hudbě vytvořil Scarlatti mnoho vynikajících a velmi originálních děl – jeho figurální pašije (*Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem*, okolo 1680) byly v té době v Itálii spíše výjimkou, stejně jako je vynikající zhudebnění Lamentací proroka Jeremiáše (*Lamentazioni per la Settimana Santa*, 1708) výjimečné nejen v kontextu italské hudby (na rozdíl od Francie se v Itálii a ostatní katolické Evropě nepochybně upřednostňoval zpěv gregoriánských lamentací), ale i svým zpracováním. Mimořádně náročnou skladbu (nejen výrazově, ale především technicky, hlasovým rozsahem atd.), zkomponovanou – podobně jako většina jeho hudby – pro kastráty, charakterizují i pozoruhodné melodicko-harmonické výboje. Je to exkluzivní umění, patřící k vrcholům sólového pěveckého repertoáru vůbec. I pro Scarlattihovu církevní hudbu a oratorium je podobně jako pro jeho opery typická především velká virtuosita, skvěle však ovládal i *stile antico*, zkomponoval v něm několik skladeb a *cappella*, například mši *Missa Quatuor Vocum* (1706, věnovanou kardinálovi P. Ottobonimu), *Missa Clementina* (1716), *Missa ad usum Capellae pontificiane* (1721) aj., v nichž užívá všech fines palestrinovského kontrapunktu (vý-

Scarlattihova
oratoria
a církevní
hudba



Alessandro Scarlatti: 12 sinfonie di concerto grosso (Sinfonia prima)

chodisko v nápěvech gregoriánského chorálu, techniku kánonu – *Messa tutta in canone di diversa* – apod.).

instrumentální
hudba

Alessandro Scarlatti napsal také velké množství vysoce hodnotné instrumentální hudby od klávesové přes komorní až po instrumentální koncert a concerto grosso. V posledně jmenovaném žánru následoval tak jako většina skladatelů té doby corelliovský vzor (důvěrně jej poznal během svého římského pobytu). Jeho nejnámější sbírky jsou *12 sinfonie di concerto grosso* (kolem 1715), v nichž použil i dechové nástroje, a *VI Concerts in seven parts*, které však vyšly až po skladatelově smrti (1740) v Londýně. V obou sbírkách vychází z corelliovského modelu a rozvíjí jej.

následovníci
Alessandra
Scarlattiho

Ve stopách Alessandra Scarlattiho šla celá silná mladší generace skladatelů, odchovanců neapolské školy či umělců nějakým způsobem spojených s Neapolí: **Francesco Durante**, jenž komponoval především církevní hudbu, **Nicola Porpora** (to ovšem byl spíše jeden z nejtýpčtějších barokních světoběžníků, delší dobu působil mimo jiné v Benátkách či Londýně), **Leonardo Leo** (1694–1744), **Leonardo Vinci** (1690–1730), oba nepostradatelní zvláště pro rozvíjející se komickou operu, dalším vynikajícím odchovancem neapolské školy byl Němec **Johann Adolf Hasse**. Velká část tvorby těchto skladatelů se stylově pohybuje na nových pozicích (galantní styl). Pevně zá-

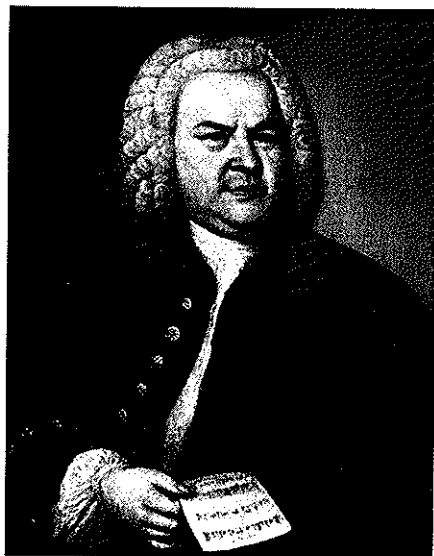
klady hudebního projevu, jenž se nazývá neapolská škola, však položil po Franceskovi Provenzalem právě Alessandro Scarlatti, jeden z nejvýznamnějších operních skladatelů v dějinách.

Velké syntézy pozdního baroka

Vývoj barokní hudby se dovršil v tvorbě dvou velkých osobností pozdního baroka, dvou skladatelů, kteří vytvořili impozantní dílo nejen z hlediska kvantity (ta byla v 17.–18. století do jisté míry běžná), ale zvláště po stránce umělecké hodnoty a celkového historického přínosu. Hudební řeč jak Johanna Sebastiana Bacha, tak Georga Friedricha Händela sice programově nesměřovala vpřed, do budoucnosti, ale oba skladatelé v ní dospěli k univerzálnosti a zároveň k individualitě, jaké se podařilo dosáhnout jen málokterému skladateli v dějinách. Osobnosti Bacha a Händela byly přitom dosti protichůdné a jejich různost se projevovala jak v obecně lidské rovině, tak ve skladatelské. Bach – spíše introvert – se celý život pohyboval na poměrně malém prostoru severního Německa, byl spokojen s místem lipského kantora (což samozřejmě nebyl bezvýznamný post a dával mu značný prostor k seberealizaci), jeho život plynul v kruhu velké rodiny relativně klidně a monotónně, přestože naplněn až nepochopitelně intenzivní prací. Extrovert Händel byl typickým světoběžníkem (přestože druhou polovinu života prožil na jednom místě), rád si užíval, jeho život starého mládence se pohyboval v extrémních výkyvech, střídaje velké úspěchy a strmé pády. Bach a Händel se nikdy neseťkali a ani nebyli v úzkém písemném kontaktu, jako například Händel s Telemannem či Matthesonem. Oba přitom požívali ještě za života mimořádné vážnosti, nesmírně vzdělaný Bach byl sice považován za svého druhu podivína, nezapadajícího do doby, v níž žil, živelného Händela naopak Angličané přijali ještě za života za svého „národního“ skladatele a dnes se o něj v historickém povědomí s Němci dělí, jakkoli Händel stejně jako Bach vyšel z tradice německé evangelické hudby. Nejdůležitější je však přece jen nenapodobitelně individuální charakter jejich hudební řeči, hudebního stylu obou skladatelů, jenž čerpal – byť dosti rozdílným způsobem – i z jiných, především italských a francouzských zdrojů.

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach, jeden z největších tvůrčích duchů hudebních dějin, byl nejen dovršitelem dvousetletého vývoje německé evangelické církevní hudby luteránské konfese, ale svým univerzalizmem a maximalismem také z jistého úhlu pohledu důležitým mezníkem hudebního vývoje vůbec: můžeme mluvit (podobně jako například v jiné historické rovině u Beethovena), o hudbě „před Bachem“ a „po Bachovi“, zvláště pokud jde



Johann Sebastian Bach

o kontrapunkt. Takhle ale Bachovu uměleckou osobnost chápaly až následující generace, jeho současníci ho viděli více jako dovršitele dosavadního hudebního vývoje.

Johann Sebastian Bach pocházel ze široce rozvětvené hudebnické rodiny, jejíž kořeny jsou v německém Sasku. Jeho předkové žili nějakou dobu v Uhersku, prapraděd Veit Bach, který se živil jako pekař, však již v 16. století odešel do Saska. Profesionální hudebníky registruje bohatě rozvětvená bachovská genealogie teprve jednu či dvě generace před Johannem Sebastianem. Někteří členové Bachovy rodiny, jako například Johann Christoph Bach (1642–1703) nebo Johann Ludwig Bach (1677–1731), byli významnými hudebníky, nemluví o synech J. S. Bacha, z nichž byli nejtalentovanější Wilhelm Friedemann (1710–1784), Carl Philipp Emanuel (1714–1788) a nejmladší Johann Christian (1735–1782), všichni ovšem patřili až následující stylové epoše. Johann Sebastian se narodil 21. března 1685 v Eisenachu a od raného mládí získával důkladné vzdělání – nejen hudební, k němuž patří v jeho případě jistě i organologické, ale i to širší, všeobecné. Hudební historie patrně nezná mnoho takto všestranně vzdělaných skladatelů, jako byl Johann Sebastian. Vynikající znalost bible a teologie vůbec, ale i dalších věd se projevovala v celé skladatelově tvorbě. Bach byl celý život hluboce věřícím člověkem a svou víru manifestoval mimo jiné i ve své tvorbě.

Gymnaziální studia absolvoval v Lüneburgu a novější výzkumy potvrdily, že byl v hudbě skutečně žákem Georga Böhma, významného varhaníka v tamním kostele svatého Jana. Dokazuje to nejstarší zachovaný Bachův rukopis, v němž jako čtrnácti- či patnáctiletý chlapec zapsal tzv. novou německou varhanní tabulaturou skladby Johanna Adama Reinckena (mimo jiné chorál *An Wasserflüssen Babylon*) a Dietricha Buxtehudeho – je to dosud nejstarší známý Bachův rukopis.

Bachova cesta vzhůru však navzdory talentu podpořenému nadlidskou pílí pohříchu nebyla jednoduchá ani přímočará. Sám si ji nikterak neulehčoval, nikdy nešel cestou nejmenšího odporu, nikdy se nehnal za něčím, co slibovalo vnější efekt. Byl to člověk nanejvýš náročný nejen na sebe, ale i na druhé. A pracoval na sobě systematicky, důsledně a dlouhodobě. Nejprve se prosadil jako výborný varhaník. Jeho první místo v Arnstadt (1703–1707) jej však neuspokojovalo, výrazně lepší to nebylo ani v Mühlhausenu (1707–1708), vhodný úvazek získal až v roce 1708 ve Výmru. O nástupnictví

po Dietrichu Buxtehude, jehož legendární interpretační výkony si přišel poslechnout pěšky, na jeho exponovaném místě varhaníka v Lübecku neměl asi – podobně jako Händel – zájem (kdoví, zda to nebylo kvůli tomu, že získání funkce bylo prý podmíněno sňatkem s Buxtehede dcerou, jež neoplývala fyzickou krásou...), ale trpělivě čekal na svou příležitost a usilovně studoval. A je třeba říci, že na svých prvních působištích studoval všechno, co jen šlo, co se mu dostalo pod ruku. Studoval nejen hudbu osvědčených mistrů, vynikajících protestantských skladatelů od Schütze až po Buxtehede, Reinckena, Kuhnaua, J. Ph. Kriegera a dalších svých bezprostředních předchůdců, ale i francouzskou, a zvláště italskou instrumentální hudbu. Vlastnil tak například úplný opis Frescobaldiho sbírky *Fiori musicali*, ve Výmru se tehdy, tj. v prvních dvou desetiletích 18. století, důkladně zaobíral snad nejexponovanějším evropským skladatelem Antoniem Vivaldim, ale i dalšími Italy – A. Corellim, G. Legrenzim, T. Albinonim, G. Torellim, A. a B. Marcellovými, ale i jinými skladateli (včetně výmarského prince a vicekapelníka Johanna Ernsta, velkého obdivovatele Italů). Snad to na nás dnes působí překvapivě, ale studoval i jejich kontrapunkt, vždyť proč by jinak komponoval fugy na Corelliho, Legrenziho či Albinoniho témata. Největším mistrem kontrapunktu v historii se Bach nestal ze dne na den, ale tvrdou prací a usilovným studiem. Se stejnou důsledností ovšem přistupoval například i k detailnímu studiu italského instrumentálního koncertu či klávesové i církevní hudby svých německých předchůdců. Jen pokud si uvědomíme tyto skutečnosti, pochopíme, proč Bach dospěl tak daleko v evangelické církevní hudbě, ve varhanní hudbě či v koncertantním oboru. Typickou skladbou z jeho nejranější tvorby pro klávesové nástroje je *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* („Capriccio na odchod milovaného bratra“ Johanna Jakoba do války proti Švédům) pro cembalo, zkomponované ještě v Arnstadt. Skladba je poznamenána silnými frobergerovskými i francouzskými vlivy, ale prozrazuje zvláště osobitý bachovský smysl pro humor jak ve „Všeobecném lamentu přátel“ či v *Arie di postiglione*, tak v závěrečné fuze na téma s imitací poštovního rohu (*Fuga all'imitazione della cornetto di postiglione*).

Ve svých prvních třech působištích se Johann Sebastian Bach věnoval především tvorbě pro evangelický chrám – varhanní hudbě a kantátě, jež byly základní složkou bohoslužby. V obou oborech se osvědčil jako mimořádný znalec evangelické duchovní písně (nazývané také protestantský chorál).

V oboru varhanní hudby již v této době vytvořil některá svoje základní díla. U Bacha (a jeho generace) se definitivně ukončuje proces oddělení preludia a fugy (toccaty a fugy, fantazie a fugy) a jejich konstituování do formy „nerozlučné“ dvojice, respektive jakéhosi minicyklu. Bach komponoval skladby starého buxtehudevského typu, kde jsou tyto dva prvky propojeny, jen výjimečně (známá *Toccatà d moll* pro varhany, BWV 532, Bachovo autorství této skladby se občas zpochybňuje, avšak dosud se ho nepodařilo vy-

varhanní
hudba

vrátit). Takové rané varhanní skladby, jako například *Preludium a fuga c moll*, BWV 549, určitě ještě nepředstavují Bachovo vrcholné umění, přestože již nesou mnohé rysy jeho pozdější vyspělé varhanní kompozice: kontrapunktické mistrovství a smysl pro proporčnost formy, důraz na pedálovou hru absolutně rovnocennou s manuály apod. Bach byl od mládí vynikajícím varhaníkem a hráčem na klávesové nástroje a tohoto jeho umění si cenili všichni jeho současníci bez výjimky (i po skladatelově smrti). Typickými ranými, ale zároveň již zralými varhanními skladbami Johanna Sebastiana Bacha z výmarského období jsou například *Preludium a fuga D dur*, BWV 532, *Toccatá, adagio a fuga C dur*, BWV 564, nebo *Preludium a fuga a moll*, BWV 543. Jsou to skladby ještě dosti silně ovlivněné studiem italské hudby. Vyznačují se značnou virtuozitou, „koncertantností“, pohyblivými šestnáctinovými fugovými tématy, typickými spíše pro koncert:

Fuga



Johann Sebastian Bach: téma varhanní Fugy D dur, BWV 532

Jde o skupinu většinou už zralých skladeb, jimž nelze ani v nejmenším upřít absolutní kompoziční dokonalost, typickou pro všechny Bachovy vrcholné opusy. Již ve svých prvních působistích se Bach intenzivně věnoval i zpracovávání chorálů, ve Výmaru napsal *Varhanní knížku* (*Orgelbüchlein*, 1713–1717), sbírku, jež patří nejen k pilířům jeho díla, ale k základním položkám celé varhanní literatury.

Z varhanní tvorby tohoto období jmenujme jako příklad ojedinělého kompozičního mistrovství například *Passacaglii*, BWV 582, kterou Bach napsal pravděpodobně v závěru svého pobytu ve Výmaru. Tento kolosální variační cyklus, do něhož skladatel zakomponoval i závěrečnou fugu (*Thema fugatum*), je vystavěn příznačně na tématu zčásti převzatém od francouzského varhaníka Andrého Raisona, avšak rozvinutém a přetvořeném do podoby typicky bachovského tématu, jež se vždy vyznačuje dokonalými proporcemi.



Johann Sebastian Bach: chorál *Wir Christenleut*, BWV 612, z *Varhanní knížky* (*Orgelbüchlein*, 1713–1717) – závěr skladby je doplněn tzv. novou německou varhanní tabulaturou.

Hodnocení Bachovy rané kantátové tvorby je složitější, protože novější výzkum podstatně změnil datování vzniku jednotlivých kantát a jejich chronologii, a Bachovo autorství některých, zvláště raných děl dokonce vyloučil (například u kantáty *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*, BWV 15, již zkomponoval Johann Ludwig Bach). Zůstává ovšem skutečností, že kantátě se Bach věnoval prakticky po celý život a patří k základním kamenům jeho rozsáhlého díla.

Na počátku své kantátové tvorby Bach navazoval na své předchůdce, v jeho prvních kantátách ještě dominuje biblický citát (z hlediska textu) a chorál (evangelická duchovní píseň). Tyto kantáty z let 1707–1708 (například *Aus tiefer Not rufe ich Herr zu dir*, BWV 131, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, tzv. *Actus tragicus*, BWV 106 aj.) mají ještě rysy, respektive nesou stopy duchovního koncertu – členitost a mnohoúsekovost, jež je dána mimo jiné textovou předlohou, spočívající na jednotlivých verších chorálu. Názorně to vidíme na kantátě *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (*Actus tragicus*) pro dvě flétny, dvě violy da gamba, soprán, alt, tenor, bas (s výjimkou sopránu jsou hlasy obtěžkány i sóly) a basso continuo. Zvláštní nástrojové obsazení

raná kantátová tvorba

dodává celé této smuteční skladbě, počínaje již krátkou úvodní *Sonatinou*, osobitý zvukový kolorit. Po instrumentálním úvodu následuje delší *Coro* s několika sóly a tempovými změnami, v čemž lze spatřovat evidentní pozůstatek duchovního koncertu. Ve třetí části – duetu altu a basu („*In deine Hände*“) – Bach cituje ve vyšším hlase chorál (melodii duchovní písně) v kontrapunktu ke zdobné melodii v basu. Tento kompoziční postup, jenž velmi připomíná práci s chorálem ve varhanní tvorbě, Bach hojně využíval ve svých kantátách i později. Skladba končí závěrečným sborem. Ke staršímu typu, vycházejícímu ještě z duchovního koncertu, patří i chorálová kantáta *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4, v níž Bach postupně různým způsobem zpracovává sedm veršů textu až po závěrečný čtyřhlasý jednoduchý chorál. Jaké bohatosti později Bach dosáhl různými způsoby využití protestantského chorálu v kantátě, ukazuje například srovnání s rozměrnou slavnostní kantátou *Ein feste Burg ist unser Gott*, BWV 80, z lipského období, v níž se vyskytují citáty Lutherovy písně od jednoduchého unisona sboru přes „klasické“ čtyřhlasé sborové zpracování, kontrapunktické zpracování až po chorál jako kolorovaný cantus firmus.

První Bachovy kantáty vzniklé v Mühthausenu odpovídají koncepci vztahu hudby a slova, již teoreticky zformuloval ještě Caspar Ziegler (1621–1690) ve své práci *Von den Madrigalen* (1665) a která byla pro německé protestantské skladatele druhé poloviny 17. století jakousi normou. Ziegler – inspirovaný italskou hudbou – sice píše o „stylo recitativo“ a o árii jako o základních složkách veškeré vokální hudby včetně církevní, ale to je koncepce vycházející ještě z někdejších italských kompozičních novinek poloviny 17. století. Avšak již ve Výmaru kolem roku 1713 Bach zareagoval na patrně rozhodující reformu v evangelické barokní církevní hudbě, kterou zformulovali němečtí básníci, zvláště Erdmann Neumeister, a komponuje nový typ kantáty s áriemi a recitativy. Erdmann Neumeister (1671–1756) uveřejnil v roce 1705 první část své sbírky textů *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music* (v letech 1708, 1714, 1716 atd. pak vydával další díly), jež se svou novostí a moderností stala „biblí“ všech německých evangelických skladatelů. Na Neumeisterovy myšlenky navázal a jeho novou koncepci brzy dále rozvinul Christian Friedrich Hunold (nazývaný také Menantes, 1680–1721), vydavatel jeho základního díla – *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* (Zcela nový způsob, jak dospět k čisté a galantní poezii, 1707), které již samotným názvem naznačuje, o co v té době německým básníkům šlo. Text církevní kantáty tito literáti vyvázali z výlučné závislosti na biblickém slovu a chorálu (duchovní písní), ba co víc, preferovali dva nové prvky dotud v prostředí evangelické církevní hudby neznámé, jež převzali z italské hudby (a poezie), prvky charakteristické především pro operu – recitativ a árii. Neumeister, Hunold-Menantes a po nich někteří další (z nejdůležitějších bachovských libretistů zmiňme ještě alespoň S. Francka, F. Henriciho zvaného Picander a M. Zieglerovou) vytvořili množství nádherných básnických textů-reflexí, plných afektů a popisujících

reforma
evangelické
kantáty

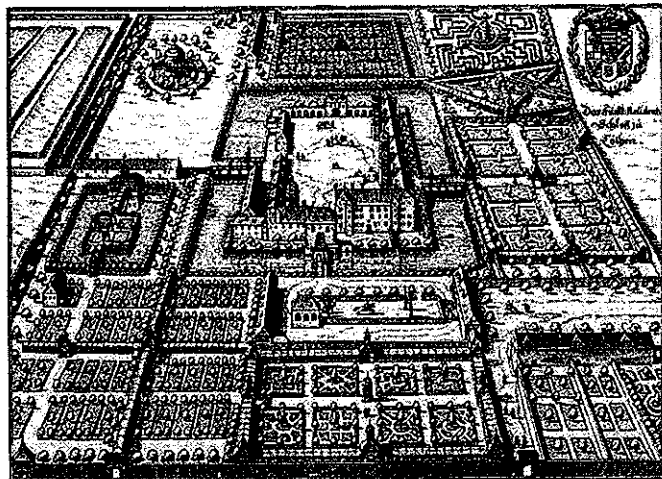
různé biblické události, které evangeličtí faráři zvěstovali věřícímu lidu v Božím slovu a kázání. Sáhli po nich bez výjimky všichni významní skladatelé evangelické církevní hudby na počátku 18. století – J. Kuhnau, G. Ph. Telemann, Ch. Graupner, G. H. Stölzel, J. F. Fasch a mnozí další, a samozřejmě i Bach. Jako už to většinou bývá se vším novým, na počátku se projevil jistý „radikalismus“: básnické texty recitativu a árie zpočátku zcela zatlačily chorál a bibli do pozadí, až postupem času se síly vyrovnaly, na čemž má podstatnou zásluhu právě Johann Sebastian Bach, jemuž byla bytostně cizí jakákoli jednostrannost. Přestože se kantátovému oboru věnoval již ve Výmaru, kde do roku 1717 napsal několik základních skladeb svého bohatého odkazu v tomto žánru – jak velké dvojdílné kompozice prováděné před kázáním a po něm (*Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21), tak sólové skladby (*Widerstehe doch der Sünde*, BWV 54), to podstatné ze svých kantát vytvořil až ve funkci lipského kantora.

Bachovy sólové kantáty mají jednodušší strukturu, například nádherná kantáta pro alt a orchestr *Widerstehe doch der Sünde*, BWV 54, je sestavena z árie, recitativu a další árie (je to jedna z nejkrásnějších a nejzajímavějších Bachových árií vůbec), jež je ve skutečnosti mistrovskou čtyřhlasou fugou (první hlas tvoří alt, druhý housle unisono, třetí violy, čtvrtý bas), využívající kromě kontrapunktických fines (stretty, permutační kontrapunkt) i harmonické bohatství tématu s klesající chromatickou hlavou a jejím „koloraturním“ zakončením (a zároveň nejdůležitějším kontrasubjektem). Tyto dva prvky symbolizují „hřích“ (hlava), respektive „dávla“ (nebo jeho symbol „hada“ – zvlněná koloratura) v textu „wer Sünde tut, der ist vom Teufel“ („kdo hřeší, patří ďáblu“). Kantáta pro bas a orchestr *Ich habe genug*, BWV 82, má naproti tomu pět částí a sestává ze střídajících se árií a recitativů.

V roce 1720 se Bach ucházel o významný post kantora v Hamburku, ale místo hudebníka ve službách církve nezískal; již dříve mu však (po různých peripetiích ve Výmaru) byl svěřen odlišně zaměřený post světského hudebníka – kapelníka v Köthenu, kde působil v letech 1717–1723.

Köthen

Kapelnické místo u hudbymilovného anhaltského knížete v Köthenu bylo nepochybně mezníkem v Bachově životě a umělecké dráze, přestože tam nepůsobil dlouho. Bylo to dosti exponované pracovní postavení a nanejvýš náročnému Bachovi se při jeho zastávání dostalo nejlepších možných podmínek, avšak víceméně jen v souvislosti s instrumentální hudbou. Dvůr v Köthenu totiž konfesijně nepatřil k luteránům, ale k reformované církvi, v jejichž chrámech nezněla zdaleka tak hodnotná hudba jako v evangelických (luteránských). I v Köthenu se v kostele zpívaly v podstatě jen žalmy, v jednonohlasé formě nebo v nejlepším případě v jednoduchých úpravách a cappel-la. Bach tu však měl k dispozici instrumentální soubor výborné úrovně (sám



Zámek v Köthenu

kníže Leopold často usedal v orchestru u houslového pultu), jenž často bavil hudbymilovného knížete, podobně jako Bach sám, hrou na cembalo a jinou komorní hudbou provozovanou v jeho komnatách. Bachovo köthenské období se proto spojuje převážně s instrumentální hudbou. Bach tu mohl zkomponovat jen několik oslavných kantát, prováděných o knížecích narozeninách, na Nový rok nebo při jiných podobných slavnostních příležitostech. Vedle nepolevujícího pilného studia tak Bach v Köthenu vytvořil i svá první vrcholná instrumentální díla: první díl *Dobře temperovaného klavíru* (*Das Wohltemperierte Klavier*), tzv. *Anglické suity*, *Partity* a *Chromatickou fantazii a fugu* (BWV 903) pro cembalo (ale i první díl sbírky *Klavierübung*), *Braniborské koncerty*, skladby pro sólové housle a violoncello (bez doprovodu) a řadu dalších základních položek světové instrumentální literatury. Bach, jenž byl ve všem, co dělal, nesmírně autokritický, své skladby často opravoval, přepracovával, vylepšoval, vracel se k nim i později, a tak v některých případech dodnes není jisté, kde vlastně některé z nich vznikly. Základ jeho köthenské tvorby však bezpochyby tvoří instrumentální hudba.

V Köthenu také Bach uskutečnil myšlenku kompozice preludií a fug ve všech čtyřiaadvaceti prakticky realizovatelných tóninách. K nápadu jej inspiroval Andreas Werckmeister, jenž svým objevem tzv. temperovaného ladění teoreticky vyřešil problém nedokonalosti tehdejší intonace klávesových nástrojů v tóninách s více předznamenáními. Ve svém *Dobře temperovaném klavíru* využil – nepochybně i s pedagogickým záměrem (dominujícím v dvouhlasých *Invencích* a tříhlasých *Sinfoniích*) – všechny tóninové možnosti uplatnění v té době už stabilizovaného miniaturního cyklu, respektive dvojice preludií a fugy. Už v prvním dílu [1722] najdeme dlouhou řadu velice originálních skladebných koncepcí. V preludiích Bach nabízí nejrozličnější myslitelné typy od nejjednoduššího arpeggiového (č. 1 C dur) stylu přes figurativní sazbu (č. 2 c moll, č. 5 D dur aj.), ariózní pojetí (č. 8 es moll), toccatové

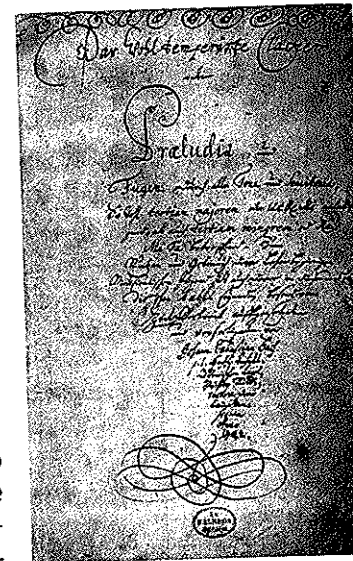
Dobře
temperovaný
klavír

řešení (č. 21 B dur) až po preludium ve formě regulérní triové sonáty (č. 24 h moll). Snad ještě bohatší je škála Bachových řešení fugové formy: každá z nich přináší jakoby jeden kontrapunktický problém a řeší ho komplexně a dokonale, například ve Fuze dis moll (č. 8) inverzi a augmentaci, ve Fuze č. 1 C dur těsný (*stretto*) apod. Bach také virtuózně používá jak stylus gravis (Fuga č. 8 dis moll aj.), tak i stylus luxurians (č. 2 c moll, č. 7 Es dur a mnohé další). Některé fugy jsou tak originální, že je nemohl zkomponovat jiný skladatel než Bach (nikoho jiného by nic podobného ani nenapadlo): například Fuga č. 5 D dur s tématem, jež se hodí spíše do francouzské ouvertury, nebo dvojhlasá Fuga č. 10 e moll, připomínající spíše toccatu. Jak virtuózně ovládal práci s chromatikou, názorně ukazuje ve Fuze č. 24 h moll – „dodekafonické“, extrémně chromatické téma vlastně využívá všech dvanácti tónů chromatické stupnice. Na mnohých místech si v různých fugách Bach doslova pohrává s přehodnocováním funkce tematického a spojovacího materiálu apod.

Zřejmě z toho důvodu, že v prvním díle *Dobře temperovaného klavíru* Bach nevyčerpal všechny možnosti, vytvořil o něco později v Lipsku i druhý díl (1744), v němž zužitkoval nebo přepracoval i některé své starší skladby. Ve druhém dílu se už tolik nezaměřoval na řešení kompozičního ztvárnění dvojice preludium – fuga či fugy samotné, spíše chtěl (podle Mira Bázlika) předestřít jiné možné řešení aplikace fugové formy v konkrétních tóninách. A tak je i druhý díl *Dobře temperovaného klavíru* (zvláště fugy) sestaven z neopakovatelných originálů: Fuga č. 3 Cis dur má charakter až jakési kontrapunktické improvizace (téma si nastupuje, „jak chce“, či spíše jak chtěl Bach...), ve skutečnosti jde o tradiční kontrapunktický druh s volnějším zpracováním tématu, známý jako tzv. *capriccio*; ve dvojité Fuze č. 18 gis moll zase neopakovatelným a i v kontextu vlastního díla výjimečným způsobem konfrontuje diatoniku a chromatiku apod.

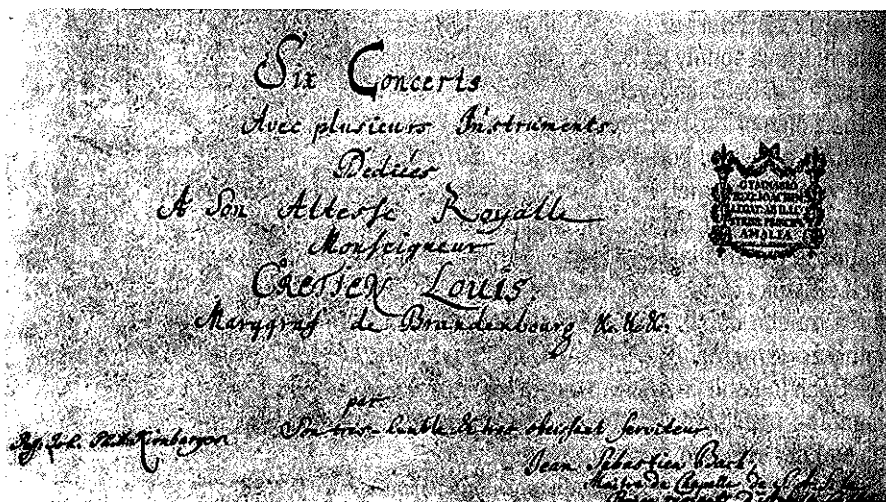
Čas a místo vzniku je u několika Bachových instrumentálních skladeb považováno za ne zcela jisté. Platí to především pro některé koncerty, zvláště cembalové, jež jsou většinou úpravami starších nedochovaných koncertů pro jiné nástroje.

O cyklu šesti koncertů běžně známém pod označením *Braniborské koncerty* ale určitě víme, že vznikl v köthenském období. Nejsou to žádná koncerta grossa, jak se to někdy nesprávně zjednodušuje. Obsah těchto koncertů nejlépe vystihuje původní název na titulní straně Bachova autografu: *Six concerts avec plusieurs instruments*, tj. „Šest koncertů pro různé ná-



Titulní strana autografní partitury prvního dílu Bachova *Dobře temperovaného klavíru* (1722)

Braniborské
koncerty



Johann Sebastian Bach – titulní strana autografní partitury tzv. Braniborských koncertů
(Six concerts avec plusieurs instruments)

stroje" (respektive doslova „s různými nástroji“). Tento půltucet skladeb je jedním z mnoha Bachových nenapodobitelných experimentů. O něčem podobném tomu, co v něm nacházíme, totiž nikdo z ostatních skladatelů ani neuvažoval. Bach, mající skutečně detailní přehled o italském instrumentálním koncertu, především o jeho dokonalé vivaldiovské podobě, jež se stala závaznou pro skladatele v celé Evropě včetně Německa, Francie či Anglie, se přesto pokusil jít ještě dále. Rozhodl se udělat něco, co dotud nikdo bezesbytku nedokázal, a pokusil se – dnes víme, že úspěšně – ukázat, co vše je v žánru instrumentálního koncertu možné.

Každý ze šesti koncertů má zcela odlišné, velmi specifické obsazení (v závorce je tónina, basso continuo je samozřejmostí):

1. (F) sóla – tři rohy (corni da caccia), dva hoboje, fagot, violino piccolo; orchestr (tutti).
2. (F) sóla – trubka, flétna, hoboje, housle; orchestr (tutti).
3. (G) troje housle, tři violy (da braccio), tři violoncella, b. c. (tj. violone + cembalo).
4. (G) sóla – dvě zobcové flétny („in echo“), housle; orchestr (tutti).
5. (D) sóla – příčná flétna, housle, cembalo; orchestr (tutti).
6. (B) dvě violy da braccio, dvě violy da gamba, violone, cembalo.

Z hlediska obsazení lze považovat za nejdůležitější experimenty koncertů č. 2, 3 a 6.

Ve druhém koncertu použil Bach čtyři rovnocenné sólové sopránové nástroje (dechové, resp. smyčcový) v téže poloze, z nichž každý dokonce hraje v typickém bachovském kontrapunktickém pletivu hlasů (jde o čtyřhlasý

převratný kontrapunkt) totéž, co hraje na jiném místě každý z ostatních nástrojů. Jde tu nepochybně mimo jiné o experiment s barvou zvuku, s jeho detailními odstíny. Bacha pravděpodobně inspirovaly Vivaldiho koncerty pro čtvery housle, nepoužil ovšem čtyři stejné nástroje jako Vivaldi, ale zkusil to jinak, typicky po bachovsku: použil čtyři různé sopránové nástroje. Ve skutečnosti jde tedy o minuciózní experimentování s nástrojovou barvou, pro niž měl Bach všeobecně mimořádně vypěstovaný smysl, stejně jako pro mnoho jiných rozměrů hudby.

Koncert č. 3 je pozoruhodným experimentem nejen s obsazením, ale zároveň i s formou koncertu. Koncert je určen pro 11 hráčů. Bach tu vlastně pomocí sólistického obsazení (po třech zástupcích houslí, viol a violoncell) s bassem continuumem zužitkoval typickou formu italského (vivaldiovského) koncertu s tutti a sóly. Koncert má navíc jen dvě věty, spojovací článek pomalé střední věty tvoří pouhé dva akordy, doplnit ji tedy vlastně musí interpret.



Johann Sebastian Bach: Braniborský koncert č. 3 (začátek) – Bachův autograf

Koncert č. 6 je stejně odvážným zvukovým experimentem jako dva předchozí. Bach se zde vědomě zřekl základní nástrojové polohy koncertu – sopránové, tj. houslí, a zvukově posunul celé těleso do temné altové až basové polohy, využil k tomu dvojice viol da braccio a viol da gamba. Koncert je určen pro pouhých šest hráčů, jde tedy o komorní koncert. Bach navíc na úkor své oblíbené violy da gamba povýšil na sólovou úroveň nástroj, jenž dotud nebyl etablován jako sólový – v tomto případě dvojici viol da braccio. Violy da gamba (respektive dvojici těchto viol), jednomu z nejušlechtilějších barokních nástrojů a zároveň jednomu ze svých nejoblíbenějších, svěřil v podstatě jen doprovodnou funkci „výplně“ mezi altovou polohou dvojice sólistů a bassem continuumem, nástroj dávno etablovaný v roli typického sólisty tedy v podstatě degradoval na pouhý doprovod; ve střední pomalé větě violy da gamba dokonce vynechal docela.

Bach ovšem v *Braniborských koncertech* experimentuje i v několika dalších rovinách. V první skladbě vlastně kříží koncert se suitou nejen co do „francouzského“ obsazení, ale ke třem základním větám přidává dva tance (menuet a tanec označený „alla polacca“, tedy barokní poitalštěnou polonézou), exponované přirozené rohy konfrontuje s „lullyovským triem“ a sólovými houslemi apod. V triu závěrečné věty (*Polacca*) například basový hlas ke dvěma sólovým rohům svěřil v unisonu sopránovým hobojům, takže obvyklou funkci jednotlivých nástrojů zásadně přehodnocuje. Koncert č. 4 je vlastně rafinovaná kombinace náročného houslového koncertu s principem echa (naplňují jej dvě flétny), v baroku tak oblíbeným. Nejnámější koncert č. 5 je zase regulérním trojkoncertem (podobným jako Bachův Koncert a moll pro flétnu, housle a cembalo, BWV 1044), avšak díky rozsáhlé, mimořádně náročné kadenci v první větě je cembalo povýšeno nad ostatní dva sólové nástroje.

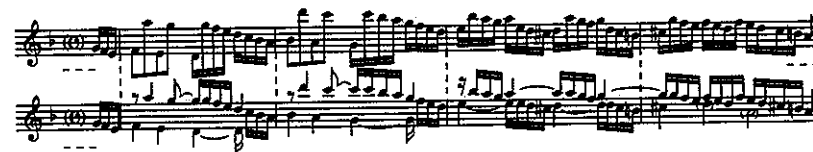
Detailní analýza všech šesti skladeb by odhalila ještě mnoho originálních, neopakovatelných řešení: například ustavičný kánon dvou viol da braccio v první větě šestého koncertu, jehož hlasy nastupují v minimálním odstupu jediné osminové hodnoty (pomlky).

Problematiku *Braniborských koncertů* lze stručně shrnout asi v tom smyslu, že v nich Bach dovedl koncert, jednu z reprezentativních barokních forem, až na hranice jejich možnosti. Jako cyklus i jako jednotlivé skladby jsou vlastně „Braniboráky“ nezařaditelné do tradičních kategorií instrumentálního koncertu (concerto grosso, sólový koncert, tutti-koncert).

V Köthenu pravděpodobně vzniklo i několik dalších Bachových instrumentálních koncertů. Johann Sebastian Bach je po právu považován za tvůrce cembalového koncertu. Dospěl k jeho podobě prostřednictvím intenzivního studia houslových, hobojevých a jiných koncertů italských skladatelů zvláště ve Výmaru. Na skladbách A. Vivaldiho či A. Marcella, ale i G. Ph. Telemanna či saského knížete Johanna Ernsta studoval detailní možnosti transformace a stylizace sólových houslových partů do cembalové podoby. Porovnání originálů a Bachových úprav v *16 koncertech pro sólové cembalo* (BWV 972–987) je velmi poučné, ukazuje, jak důkladně Bach pronikl do struktury italského koncertu, nemluvě například o pozdější úpravě Vivaldiho Koncertu h moll pro čtyři housle, op. 3, č. 10, na verzi se čtyřmi cembaly, v tomto případě i s orchestrem (další Vivaldiho koncerty upravil Bach pro varhany, podobně jako jeho příbuzný – skladatel a teoretik Johann Gottfried Walther přepsal pro varhany koncerty Torelliho, Albinoniho, Gregoriho, Tagliettiho, Gentiliho a dalších). Přehodnocení příznačných prvků houslové techniky a jejich stylizace do cembalové faktury jsou ve všech těchto skladbách dokonalé. To byla cesta, kterou se Bach dopracoval k autentickému koncertu pro cembalo s průvodem orchestru. Je pravda, že v případě jeho některých vlastních cembalových koncertů s orchestrem šlo původně o houslové koncerty. Faktem však zůstává, že *Koncerty pro cembalo d moll* či *f moll* a další jsou základními kameny tohoto nástrojového

ostatní
instrumentální
hudba

oboru stejně jako koncerty pro dvě či tři cembala. Bach se v nich podobně jako v *Houslových koncertech a moll* či *E dur* nebo v *Koncertu pro dvoje housle d moll* už podstatně odklání od svých italských vzorů: přibližně dvojnásobný rozsah jeho koncertů oproti italským je jen vnějším znakem (a také cosi napovídá o myšlenkové závažnosti těchto skladeb). Podstatnější jsou však dokonale (i kontrpunkticky) propracované doprovody sólových partů, tematická práce s materiálem tutti i sól, jejich vzájemné průniky. Pro Vivaldiho a jeho italské současníky ovšem rozhodně není charakteristická ani zřetelná tendence k polyfonické stylizaci celé textury. Bachovo myšlení bylo výrazně polyfonické, a to i v případě stylizace jediného hlasu. V tom se jeho melodika zásadně odlišuje například od melodiky Händelovy. S takzvanou zdánlivou nebo skrytou polyfonií (něm. Scheinpolyphonie) se lze u Bacha setkat velmi často, byl v této disciplíně skutečným mistrem stejně jako ve zpracování pravé, skutečné polyfonické sazby. Příkladů skryté polyfonie by se dalo v jeho tvorbě najít nepočítaně (cit. podle Jana Kouby):



Nejvýrazněji se tento jev pochopitelně uplatňuje v Bachových skladbách pro sólové housle a violoncello. Jeho *Šest sonát a partit pro housle* (BWV 1001–1006) a *Šest suit pro violoncello* (BWV 1007–1012) sice nestojí na počátku sólové literatury pro oba zmíněné nástroje, Bach ale tento specifický obor v obou případech přivedl k dokonalosti, a to nejen z hlediska náročnosti, nástrojové obtížnosti. Základním rysem jeho skladeb pro sólové nástroje je právě silné polyfonické cítění, ale i reálná polyfonie ve tvaru, s níž se dotud nebylo možné v repertoáru pro sólové nástroje setkat (například ve skladbách pro sólové housle H. I. F. Bibera, J. P. Westhoffs či J. J. Walthera).

Do köthenského období patří i vznik orchestrálních ouvertur (respektive suit, BWV 1066–1071), v nichž Bach podal početné důkazy své obsáhlé znalosti nejen italské, ale i francouzské hudby. Francouzskou hudbu, v Německu již v 17. století nesmírně populární, studoval Bach s touž důsledností a zanícením jako italskou. Je příznačné, že pro účely kompozice své cembalové hudby například převzal a používal tabulku ozdob, kterou zpracoval clavecinista J.-H. D'Anglebert a již zřejmě považoval za dokonalou (Francouzi byli v otázkách ornamentační praxe mistry respektovanými celou Evropou). Ve čtyřech *Ouverturách* pro orchestr skladatel samozřejmě předestřel, tak jako ostatně v celé ostatní tvorbě, typicky bachovskou variantu řešení, v tomto případě svou vlastní vizi francouzské orchestrální předehry, respektive suity. Vždyť hudbu, jako jsou slavní, ve své krystalicky prosté kráse a dokonalosti neopakovatelný *Air* z druhé suity D dur nebo závěrečná *Badinerie* ze



Johann Sebastian Bach:
Adagio ze Sonáty č. 1 g moll pro sólové housle,
BWV 1001 (první strana autografu)

Suity h moll mohl stěží vytvořit jiný skladatel (*Air* je snad nejkrásnějším příkladem bachovské „nekonečné“ melodie, takové, jaké komponoval mimo jiné v pomalých větách svých instrumentálních koncertů, například v *Koncertu pro hoboje a housle*, BWV 1060). Mistrovské skladby jsou propracované do nejmenších detailů, a to včetně Bachových oblíbených kontrapunktických „kousků“: v triu k *Polonaise* ze *Suity h moll* pro sólovou flétnu a orchestr hravou rokokovou melodii sólového nástroje (flétny) „shodí“ z vysoké sopránové polohy do basu a vytvoří k ní figurativní variaci flétnového hlasu, která manifestuje jeho kontrapunktické mistrovství a mimořádnou představivost.

Během köthenského pobytu Johann Sebastian Bach zkomponoval jen několik kantát (*Durchlaucht' ster Leopold*, BWV 173a, kterou v Lipsku později upravil na církevní kantátu *Erhöhtes Fleisch und Blut*, BWV 173) k různým slavnostním příležitostem, kompozici církevní

hudby pro evangelický chrám se věnoval teprve po splnění ostatních povinností. Začal tu však nejspíš pracovat například na svých *Janových pašijích*, přestože o tom někteří odborníci v poslední době pochybují.

Lipsko

Přestože se v Köthenu Bach necítil špatně, přece jen měl pocit, že se jeho hudebnické a skladatelské touhy („konečný cíl“, tj. chválit hudbou Hospodina) tak docela nenaplnují, obrazně řečeno neměl příležitost „chválit Stvořitele“ tak, jako by chtěl, jak si to představoval. Proto se přihlásil ke konkurzu na uvolněné místo lipského kantora po zesnulém Johannovi Kuhnauovi. Fakt, že Bacha v tomto výběrovém řízení městští radní vybrali až ve třetím kole, může znít překvapivě jen na první pohled. První kolo vyhrál Georg Philipp Telemann, v té době všeobecně považovaný za nejlepšího německého skladatele, ve druhém rada vybrala darmstadtského kapelníka Christopa Graupnera, a Bacha vybrali teprve ve třetím kole. Městská rada, před níž se tehdy hudebníci o svá místa ucházeli (protože i jako církevní hudebníci byli vlastně magistrátními zaměstnanci), rozhodovala zřejmě spravedlivě. O Bachových schopnostech určitě nikdo nepochyboval, možná však

Kostel a škola
svatého Tomáše
v Lipsku



jisté obavy vzbuzoval jeho maximalismus a náročnost, což pozdější konflikty s lipskou městskou radou koneckonců potvrdily. Telemann však o místo nakonec neměl zájem, Graupnera neuvolnil jeho zaměstnavatel, a tak se J. S. Bach v roce 1723 ocitl v Lipsku na kantorském místě, vlastně ve funkci městského hudebního ředitele zodpovědného za veškerý hudební provoz nejen v kostele svatého Tomáše, ale ve všech čtyřech největších lipských chrámech (kromě toho měl povinnosti ve škole). Byla to funkce velmi zodpovědná, spjatá s velkým množstvím povinností. Nutnost kompozice nové kantáty pro každonedělní bohoslužbu byla pouze jednou z nich. Bach byl v každém ohledu perfekcionista, nejvyšší náročný i na své hudebníky, zpěváky tomášské školy a hudebně zabezpečit na jím požadované umělecké úrovni všechny bohoslužby nebylo nikterak snadné. K dispozici měl zhruba padesát zpěváků tomášské školy, z nichž však náročnější repertoár (kantáty) v kostelích svatého Tomáše a Mikuláše mohla zpívat sotva polovina. Orchester byl okolo roku 1730 složen z 12–15 hráčů (plus výpomocní hudebníci zvláště v sekci dechových nástrojů), nikdy však nebyl plně obsazen, což Bachovi samozřejmě nemohlo vyhovovat. Navíc takových hráčů, jako byl vynikající trumpetista Gottfried Reiche, bylo mezi instrumentalisty nemnoho. Lehké to s Bachem neměla ani městská rada, musela se několikrát zabývat jeho žádostmi a stížnostmi na nedostatečné pracovní podmínky.

Bachovo lipské působení se dělí na dvě výrazné, z časového hlediska i s ohledem na tvorbu velmi rozdílné etapy: delší, první etapa od nástupu do funkce až po počátek 40. let 18. století byla naplněna neuvěřitelně intenzivní kompoziční prací (zvláště na kantátách), organizací hudebních produkcí, zkoušek apod., ale i činností v lipském collegiu musiku. Druhá, kratší etapa vlastně zahrnuje poslední léta Bachova života, v nichž se už nevěnoval kompozici kantát, ale de facto sumarizoval svůj odkaz a vytvořil svá vrcholná kontrapunktická díla – *Hudební obětinu* a *Umění fugy*. Už během první etapy, v roce 1736 byl Bach jmenován královským dvorním skladatelem polského krále, původně saského knížete Augusta II. Silného, který konvertoval na katolickou víru. Byl to nepochybně fakt potvrzující, jak velké autoritě se Bach těšil.

pašije K prvním skladbám, jež Bach v Lipsku vytvořil a provedl, patří *Janovy pašije* a *Magnificat*, *Janovy pašije* tady pravděpodobně jen dokončil (Bach některá svá díla často dlouho přepracovával, a to tak, že je nejen přizpůsoboval konkrétním provozovacím podmínkám co do obsazení, ale neustále je vybrušoval, zdokonaloval – přestože se nám to dnes zdá nepochopitelné). V této geniální skladbě Bach vytvořil mimořádně dramatickou hudbu, jež naznačuje, že za jiných životních okolností by byl i výjimečným operním skladatelem. Je pravda, že *Janovy pašije* – podobně jako *Matoušovy* – dobovou operu v mnohém překonávají. Dramaturgie obou kompozic je dokonalá. Spojení mimořádně dramatického „děje“, obsaženého zvláště v recitativích Evangelisty a krátkých dialozích Krista s dalšími postavami, s meditativními áriemi a chorály nebylo ničím novým, podobná řešení mají i pašije G. Ph. Telemanna, J. Matthesona a dalších severoněmeckých protestantských skladatelů. Tento typ pašijí vykrytalizoval jako výsledek dlouhodobého procesu v podstatě již na přelomu 17.–18. století, v témže období jako evangelická duchovní kantáta. Základem nového hudebního výrazu pašijí, jehož v nejdokonalější podobě dosáhl Johann Sebastian Bach, byla reforma a nový přístup k textu: odklon od strohé citace evangelijní historie Kristova pronásledování, mučení a smrti (jakkoli dramatické!) a současné propojení tohoto textu s reflexivním básnickým textem, komentujícím konkrétní situaci.

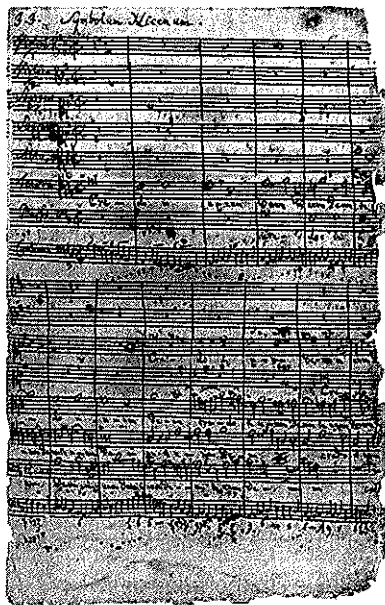
Základní princip obou cyklů Bachových dochovaných pašijí, vycházející z nového přístupu k textu, je stejný, jeho realizace je však velmi individuální. Zatímco *Janovy pašije* jsou v obsazení komornější, v monumentálních *Matoušových pašijích* Bach navázal na tradici německé protestantské (Schützovské) vícesborovosti 17. století a použitím dvou sborů nejen dosáhl monumentálního účinku celkového vokálně-instrumentálního obsazení, ale těchto dvou sborů také cílevědomě využívá z „dramaturgického“ hlediska: jestliže Coro I je sborem Evangelisty a Ježíše, druhý sbor je v podstatě neutrální a reprezentuje vlastně shromáždění věřících, oba tak mají výraznou dramatickou funkci, druhý vstupuje i přímo do „děje“ jako izraelský lid (různými výkřiky apod.), apoštolové apod. V obou svých pašijových veledílech Bach podobně jako v kantátové tvorbě s rozmyslem využívá instrumentace. Johann Sebastian Bach prokazuje ve všech svých skladbách včetně čistě in-

strumentální hudby mimořádný smysl pro zvukovou barvu, a i v pašijích s ní pracuje tak detailně a s tak promyšlenou dokonalostí, jak to nedokázal žádný z jeho současníků, a dokonce se dá říci, že se mu v tomto ohledu vyrovná jen málokdo v celých dějinách hudby. Sólové obligátní nástroje (ale i doprovodné) volí Bach v dokonalém souladu s textem a afektem té které árie či ariosa tak, aby co možná nejvíce posílil jejich účinek. Využívá k tomu nejmenější barevné valéry fléten, hoboju (včetně oboe d'amore a oboe di caccia), nemluví o intimních, komorních nástrojích, jako jsou viola da gamba, nebo dokonce loutna (ve starší verzi *Janových pašijí*). Kombinace dvou viol d'amore a loutny jako doprovodného tria v árii „Betrachte meine Seel“ je neopakovatelná podobně jako kombinace dvou hoboju da caccia v árii „Ach Golgatha“ z *Matoušových pašijí* a mnoho jiných příkladů Bachovy geniální instrumentace. Zcela specifické místo má v obou pašijových kompozicích stejně jako v kantátách sólová viola da gamba: její osobité zvukové barvy Bach využíval k docílení výrazu nejhlubšího smutku – k nejkrásnějším příkladům v dějinách v tomto smyslu patří árie „Es ist vollbracht“ (*Janovy pašije*) a „Komm süßer Kreuz“ (*Matoušovy pašije*).

Společným rysem obou Bachových pašijových cyklů je i mimořádně pestrá paleta kombinací všech tří základních hudebních složek pašijí – recitativu, árie a chorálu. Bach je velmi promyšleně kombinuje včetně často využívaného ariosa (které sám označuje „recitativo“, protože „recitativo secco“ – téměř výlučně vyhrazené Evangelistovi – neoznačuje nijak; pro Bacha to bylo samozřejmé, vždyť šlo o doslovný citát z bible, o biblický text, Boží slovo). Ba často tyto útvary doslova spojuje, respektive propojuje tak, že například do árie pronikne chorál, a s podobnou bezprostředností konfrontuje i chorál a recitativ atd. Bachova celková hudební koncepce obou pašijových děl má tedy velmi daleko k jakkoli schematickému uspořádání recitativů (pašijových biblický text), árií (meditace, reflexe postav) a chorálových citací (vyjadřujících postoj shromáždění, vždyť šlo o úpravy všeobecně známých duchovních písní). Bachovy experimenty pro nás v tomto ohledu nabývají dojmu nevyčerpatelnosti, v basové árii „Gebt mir meinem Jesu wieder“ z *Matoušových pašijí* dokonce spojuje, respektive originálním způsobem kříží formu árie s formou houslového koncertu.

Třetím obrovitým dílem Bachova lipského období je vedle dvou pašijových kompozic *Mše h moll*, skladba, jejíž jednotlivé části vznikaly v různých obdobích a Bach na nich pracoval delší dobu. Lipský kantor zkomponoval několik skladeb určených k protestantské bohoslužbě (missa brevis, sestávající pouze z Kyrie a Gloria), ale *Mše h moll* významně přesahuje všechno, co dotud (a z jistého hlediska i později) vzniklo v oboru kompozice mešního cyklu. V roce 1733 dokončil Bach monumentální Kyrie a Gloria a tyto dvě části ordinaria věnoval katolickému saskému panovníkovi a polskému králi Friedrichovi Augustovi II., mimo jiné se zajímavou dedikační formulací, jež dokazuje, že hudbu všeobecně chápal stále v tradičním (od středověku postulovaném) smyslu i jako vědu (scientia), nikoliv jen jako umění (ars). Později doplnil dal-

Mše h moll
a *Magnificat*



Johann Sebastian Bach:
Symbolum Nicenum (Credo) ze Mše h moll,
BWV 232, první strana autografu

dokazují, že Bach reagoval osobitým způsobem na hudební novinky, které se zřetelně projevovaly již kolem roku 1730: podobně jako árie „Et exsultavit“ z *Magnificat*, i tato věta nese stopy galantního stylu – ozdobnou, hravou melodií, ve své struktuře velmi členitou (v *Magnificat* má navíc taneční charakter polonézy, typického a patrně nejoblíbenějšího tance oné doby). A nebyl by to Bach, kdyby i v této skladbě nevyužil typické barvy obligátních sólových nástrojů. Sólo pro corno di caccia v „Quoniam tu solus Sanctus“ patří kromě toho v literatuře pro přirozeně intonující roh k nejtěžším.

Stejně pozorně, jako naslouchal novým „tónům“ v hudbě první poloviny 18. století, jež ostatně výrazně reprezentovali i jeho synové (do své hudby však novoty na rozdíl od nich zakomponovával velmi opatrně a spíše nenápadně), Bach respektoval i tradiční hodnoty. Jen nemnoho barokních skladatelů se k nim hlásilo tak zřetelně jako on nebo například Monteverdi. Výrazem této úcty jsou jeho skvělá *moteta* ve starém stylu (*stile antico*); v některých z nich použil ještě i vícesborovou techniku, jeden ze základních prvků německé protestantské hudby od počátku 17. století.

Stěžejní položkou Bachovy skladatelské pracovní náplně byla v Lipsku kantáta. Zvláště v prvních letech se jí věnoval velmi intenzivně, musel zkomponovat novou kantátu pro každou neděli a každý svátek celého liturgického roku. V letech 1723–1727 vytvořil pět kompletních kantátových cyklů, z nichž se však zachovalo jen torzo (asi dvě pětiny). Útlum v kantátové tvorbě Johanna Sebastiana Bacha nastal po roce 1735.

kantáty
lipského
období

ší části (Credo, Sanctus napsány již v roce 1724, Agnus Dei), které vznikly částečně i přepracováním jiných skladatelových starších kompozic. Monumentální celek, skladba, již vlastně vzhledem k jejímu mimořádně velkému rozsahu ani dost dobře nelze provést v rámci liturgie, se jako celek za skladatelova života provedení nedočkala. *Mše h moll* je v každém ohledu snad největším doložitelným příkladem koncertantní mše (*missa concertata*), jejího barokního kantátového typu (něm. Kantatenmesse; nověji nazývaná i „číslovaná mše“, něm. Nummernmesse, což je ještě méně vhodné pojmenování). Ve všech částech se střídají sólová čísla – árie a dueta – se sborovými, buď monumentálními fugami jako úvodní Kyrie apod., nebo expresivními homofonními částmi (pokud lze vůbec v Bachově případě mluvit o homofonii...), jako je například *Crucifixus*, příbuzný Bachovým pašijím. Některé části, jako například „Laudamus te“ z *Gloria*,

Tato Bachova intenzivní kompoziční činnost souvisí s dlouhodobou praxí v evangelických kostelích luteránské konfese pěstovanou od 16. století, kdy se před kázáním provádělo moteto nebo shromáždění věřících v menších kostelích zpívalo vhodnou duchovní píseň. Tato praxe byla v lipském kostele svatého Tomáše živá ještě na přelomu 17.–18. století, kdy byl kantorem Johann Schelle, ba částečně ještě i za jeho nástupce Johanna Kuhnaua, Bachova přímého předchůdce. Moteto bylo v té době už nemoderní, duchovní píseň vytěsnila na jiná místa bohoslužby zvláště neumeisterovská reforma a modernizace kantáty. Proto Bach musel zkomponovat tolik nových skladeb (samozřejmě u toho využíval i svých starších kompozic, respektive jejich částí a přepracovával je pomocí tzv. kontrafaktury, ale i podstatnějšími kompozičními zásahy).

K některým příležitostem vytvořil Bach dokonce kantátové „cykly“, například *Vánoční oratorium* (*Weihnachtsoratorium*, BWV 248, 1734–1735) je vlastně cyklem šesti kantát provozovaných počínaje prvním svátkem vánočním (25. prosince) po Zjevení Páně (6. ledna, lidově *Tři králové*).

Bachovu kantátovou tvorbu charakterizuje mimořádná pestrost kompozičních postupů. Pokud jde o celkovou koncepci, na počátku skladeb s větším obsazením účinkuje nejčastěji buď sbor v různých podobách – slavnostní prokomponovaný sbor s trubkami (některé takové sbory mají dokonce charakter polonézy, například v kantátě *Singet dem Herren ein neues Lied*, BWV 190), chorální fuga apod., nebo instrumentální věta (sinfonia, sonata, concerto). Pro potřeby instrumentálních úvodů Bach upravoval a používal i některá svá starší díla, například *sinfonia* v kantátě *Ich liebe den Höchsten vom ganzen Gemüte*, BWV 174, je vlastně prokomponovaná první věta *Braniborského koncertu* č. 3 (použil zde ovšem i dechové nástroje), *sinfonia* ke kantátě *Falsche Welt, dir traue ich nicht*, BWV 52, je „bývalou“ první větou *Braniborského koncertu* č. 1, *sinfonia* ke kantátě *Wir müssen*



Johann Sebastian Bach:
Lobet Gott in seinen Reichen
(Oratorium Festo Ascensionis Christi – Oratorium
ke svátku Nanebevstoupení Páně), BWV 11
– první strana autografu

durch viel Trübsal pro varhany a orchestr, BWV 146, je přepracovaná úvodní věta cembalového (původně houslového) koncertu d moll (BWV 1052), Preludio z Partity E dur pro sólové housle (BWV 1006) použil Bach dokonce dvakrát – ve „svatební“ kantátě *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*, BWV 120a, a v kantátě *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, BWV 29, – v obou případech pro sólové varhany a orchestr. Velmi mnoho kantát však začíná přímo árií, a některé dokonce i secco recitativem (*Ein Herz, das seinen Jesum lebend laß*, BWV 134, *Der Friede sei mit dir*, BWV 158), doprovázenem (Mein Gott wie lang, BWV 155) nebo ariosem (*Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem*, BWV 159). Závěr kantát tvoří jednoduchá čtyřhlasá chorálová úprava nebo prokomponovaný sbor, chorální fuga apod.

V kantátách Bach dosáhl mimořádné pestrosti kompozičních postupů i v rámci jednotlivých vět, a to nejen například používáním nevhodnějších sólových obligátních nástrojů v áriích (nejčastěji používá hoboj a jeho různé druhy – da caccia, d'amore, ale i další sólové nástroje – zobcové a příčné flétny, trubku a „trombu da tirarsi“, tj. trubku se snízcem vhodnou k provádění chorální melodie, přirozený roh atd.) nebo různorodým využitím chorálového nápěvu ve sborových úsecích (sborová fuga s chorálem v sopránů, jako například v *Herr Gott, dich loben alle wir*, BWV 130), ale zvláště kombinováním jednotlivých součástí kantát – recitativu, árie, sboru (v celé pestrosti jednotlivých typů). Ty pak s velkou efektivitou spojoval i v rámci jedné věty, například v kantátě *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, BWV 3, zkombinoval recitativ s chorálem, recitativ přerušují chorálové vstupy v jednoduché čtyřhlasé úpravě, již Bach používal většinou pro závěrečnou část kantátové stavby. Takové spojování recitativu s chorálem nacházíme v kantátách zcela běžně. V chorální kantátě *Wer nun den lieben Gott läßt walten*, BWV 93, jsou oba recitativy „zkříženy“ s chorálovým nápěvem ještě úžeji: v prvním („Was helfen uns die schweren sagen?“) přechází chorál plynule do recitativu a naopak, ještě dramatičtěji pojal Bach s využitím podobného postupu druhý recitativ (accompagnato) „Denk' nicht in deiner Drang“; kromě první árie využívá chorálové melodie ve všech částech této kantáty (tj. v úvodním sboru, duetu a samozřejmě i v závěrečné jednoduché čtyřhlasé úpravě). Možnosti citace chorálu (včetně „obyčejného“ 9. žalmového tonu, tzv. tonus peregrinus v kantátě *Meine Seel' erhebt den Herrn*, tj. v německém Magnificat, BWV 10) a jeho zpracování jsou v Bachově podání téměř nevyčerpatelné.

světské
kantáty

Paleta světských kantát z lipského období je rovněž mimořádně bohatá. Několik kantátových kompozic věnoval Bach různým výročím a slavnostním příležitostem, jako například instalaci městské rady, univerzitě apod., ale i saskému dvoru Augusta III. v Drážďanech. Skladatelovo autorství dvou kantát na italské texty – *Amore traditore*, BWV 203, a *Non se che sia dolore*, BWV 209, se však dnes považuje za sporné. Některé světské kantáty jsou označeny „drama per musica“ (*Zerreiet, zersprenget, zertrummert die Gruft*, „Der zufriedengestellte Aeolus“, BWV 205, zkomponovaná ke jmeninám oblíbeného rektora lipské univerzity, *Geschwinde, ihr wirbelnden Win-*

de, „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“, BWV 201, jež je jakousi Bachovou „obranou hudby“ proti těm, kteří hlásali zbytečnost, ba dokonce škodlivost hudebního studia, nebo *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, „Hercules auf dem Scheidewege“, BWV 213). Ve skladbách jako *Schweigst stille, plaudert nicht*, BWV 211 (v širším povědomí žije jako „Kávová kantáta“, kolem 1734), projevil Bach svůj osobitý humor v různých situacích a škádlených Schlendriana a jeho dcery Liesgen. Její árie „Heute noch“ patří právem k neznámějším Bachových melodiím. Nápaditost a vtip (respektive vtipné kompoziční řešení) však Bach někdy projevil i ve vážných skladbách: například v kouzelné altové árii („Esurientes implevit bonis“) z *Magnificat*, kde se slovy „bohaté propustil s prázdnotou“ zůstane sólový hlas viset sám i bez doprovodu continua a v samotném závěru se objeví jediný tón v basu (pizzicato jako v celé árii).

V Lipsku se Bach pochopitelně věnoval i instrumentální hudbě, a vytvořil tak monumentální díla, jako jsou druhý díl *Dobře temperovaného klavíru* nebo *Goldbergovské variace* (*Aria mit verschiedenen Veränderungen*), jež vyšly jako čtvrtý díl jeho sbírky *Clavierübung* (1741). Ve třiceti variacích dokázal Bach své neopakovatelné kontrapunktické mistrovství, na jednoduchou melodii se sestupným basem, jež použili i Georg Friedrich Händel, Gottlieb Muffat aj., zkomponoval kánony ve všech (i nezvyklých) intervalech od primy po nónu a celý cyklus má přitom promyšlenou stavbu: mezi jednotlivé kánony jsou vloženy figurální (ornamentální) nebo „charakteristické“ variace (francouzská ouvertura, siciliana, triová sonáta, ale i fughetta apod.) a celý cyklus uzavírá závěrečný quodlibet s citacemi lidových melodií (včetně všeobecně známé Bergamasky). Podle tradice byla skladba určená k potěše hraběte Keyserlinga, trpícího nespavostí, jemuž měl v těchto potížích ulevit cembalista J. T. Goldberg, Bachův žák. Druhý díl sbírky *Clavierübung* obsahuje zase tzv. *Italský koncert* (*Concerto nach italienischer Gusto*, BWV 971) a francouzskou ouverturu (*Ouverture nach französischer Art*), dvě skladby reprezentující dva základní styly v barokní hudbě tak, jak je chápe Bach. Obě skladby jsou dalším dokonalým svědectvím o tom, že jednotlivé zdroje hudebního stylu u Bacha dokonale splynuly, lipský mistr je přetavil do svého velmi osobitého, neopakovatelného individuálního hudebního jazyka.

I ve varhanní tvorbě dosáhl Bach hranice dokonalosti v takových skladbách, jako je *Prelidium a fuga e moll*, BWV 548, s geniálním „trychtýřovitě“ se rozvírajícím chromatickým fugovým tématem, především ale mimořádným bohatstvím zpracování tzv. protestantského chorálu (chorální předehry, fantazie, fugy atd.). V tomto smyslu je příznačný název *Sechs Choräle von verschiedener Art*, BWV 645–650 (tzv. *Schublerovy chorály*, překlad originálního názvu je „Šest chorálů na různý způsob“), respektive *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* (tzv. *Lipské chorály*). Pět ze šesti *Schublerových chorálů* (BWV 645, 647, 648, 649, 650) jsou upravené árie, dueto nebo závěrečný chorál z Bachových kantát (BWV 140, 93, 10, 6, 137), což samozřejmě nelze považovat za nedostatek invence (či snad časové tísně); je to

instrumentální
hudba lipského
období

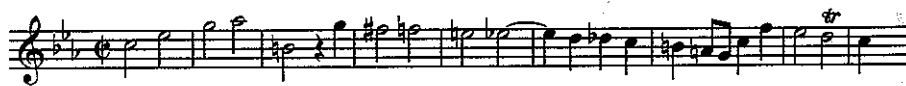
naopak spíše projev Bachova komplexního, syntetizujícího myšlení, jež živila bohatá varhanická praxe, a zvláště jeho vysoce nadprůměrná skladatelská představivost. Evangelickou duchovní píseň (protestantský chorál) měl skutečně dokonale „v krvi“, a projevem jeho myšlení je potom také využití chorálového nápěvu, jako například v kantátě *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, jejíž oba díly končí sborovým zpracováním chorálu v duchu Bachových varhanních skladeb. K nejnáročnějším skladbám nejen ve skladatelově tvorbě, ale v celé varhanní literatuře patří zřejmě jeho *Triové sonáty*, BWV 525–530, zvláště díky absolutní nezávislosti tří hlasů (dvou manuálů a pedálu).

Hudební oběťina a Umění fugy

Druhou, podstatně kratší lipskou etapu a zároveň závěrečnou etapu bohatého a prací naplněného Bachova života tvoří jeho mistrovská kontrapunktická díla – *Hudební oběťina* (*Musikalisches Opfer*, 1747) a *Umění fugy* (*Kunst der Fuge*). K nim lze přiřadit i *Kánonické variace na Vom Himmel hoch da komm' ich her* [BWV 606, vyd. 1748], jež Bach zkomponoval jako vlastní tvůrčí vklad u příležitosti vstupu do učené hudební společnosti svého žáka a ctitele Lorenze Mizlera von Koloff, která považovala hudbu („*musica*“) de facto stále za součást kvadrivia, tj. za vědeckou disciplínu stojící ve vzdělávacím systému vedle aritmetiky, geometrie a astronomie (ač v té době už dávno všichni považovali hudbu za součást „*ars*“, tj. umění, bez bližšího vztahu k fenoménu „*scientia*“, tedy k vědecké exaktnosti). Tato tři díla představují vrchol Bachova kontrapunktického umění a kontrapunktu vůbec (při vši úctě například k *Dobře temperovanému klavíru*, *Goldbergovským variacím* a dalším skladatelovým veledílům).

Hudební oběťina byla vlastně výsledkem Bachovy návštěvy u syna Carla Philippa Emanuela Bacha za notovým zápisem („NB über diese Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ – „Poznamenávám, že nad fugou, kde je v kontrasubjektu použito jméno BACH, její autor zemřel.“)

Hudební oběťina byla vlastně výsledkem Bachovy návštěvy u syna Carla Philippa Emanuela Bacha, jenž byl dvorním hudebníkem Bedřicha (Friedricha) II. Velikého (mocného protivníka katolických Habsburků, konkrétně Marie Terezie), výborného znalce hudby a hráče na příčnou flétnu. Bach během této návštěvy u Bedřicha mimo jiné improvizoval na téma, které mu král zadal, a po návratu do Lipska na toto téma vypracoval různé kontrapunktické skladby jako ukázkou toho, co všechno lze kompozičně vytěžit z jediného tématu (tj. ukázkou svého kompozičního mistrovství, ale o to Bachovi určitě nešlo v první řadě). Toto téma nazval příznačně „královské“ (v orig. *Thema regium*):



Johann Sebastian Bach:
Hudební oběťina (*Thema regium*)

Z nepochybně velmi originálního tématu, na něž by mohl být hrdý i on sám, vytvořil Bach dva ricercary (tříhlasý a šestihlasý), několik kánonů – v různých intervalech, nekonečný, račí, hádankový atd. – a z úcty k Bedřichovi jako výbornému flétnistovi přidal i triovou sonátu pro flétnu, housle a cembalo.



Závěr nedokončené *Fugy a 3 soggetti* z *Umění fugy* Johanna Sebastiana Bacha (autograf) s poznámkou Carla Philippa Emanuela Bacha za notovým zápisem („NB über diese Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ – „Poznamenávám, že nad fugou, kde je v kontrasubjektu použito jméno BACH, její autor zemřel.“)

I svým posledním, nedokončeným dílem nazvaným *Umění fugy* chtěl Bach nepochybně ukázat možnosti kontrapunktu, jeho meze, které byly pro tohoto autora velmi vysoko, asi nejvýše ze všech tvůrců v hudebních dějinách. Na díle pracoval delší dobu a zvolil si téma, na němž demonstroval, co vše je možné docílit zpracováním jeho základní podoby (například včetně využití francouzského stylu – č. 6 „*in stylo francesce*“, zrcadlové fugy apod.). Prvních třináct skladeb je příznačně nazváno *contrapunctus*, následují čtyři kányony, dvě fugy pro dva nástroje (cembala) a *Fuga a 3 soggetti*, kterou Bach již nestihl dokončit: při větě spojující tři témata, k nimž přidal typickým způsobem ještě svůj „podpis“ B–A–C–H jako téma čtvrté, klesla jeho ruka definitivně (Johann Sebastian Bach zemřel 28. července 1750 v Lipsku). Tato závěrečná skladba se dodnes hrává z úcty ke skladatelovu originálu většinou nedokončená, k ní se namísto závěru přidává Bachův chorál *Vor Deinen Thron tret' ich* (BWV 668) z „18 lipských chorálů“. Až na dvě věty pro dvě cembala je celé *Umění fugy* v partituře zapsáno přesně tak, jak se zapisoval stylus gravis od konce 16. století až do počátku 19. století. Nemá to nic společného s nástrojovým určením, přísný kontrapunkt se zkrátka podle staré tradice zapisoval tímto způsobem. Skladby zahrnují všechny možné kontrapunktické postupy, varianty tématu (viz notové příklady na následující stránce), dvojitou i trojitou fugu atd.

Contrapunctus 1



Contrapunctus 4



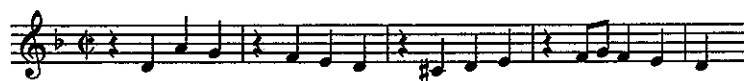
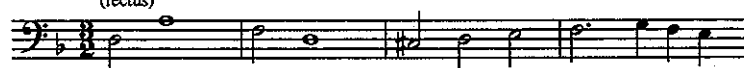
Contrapunctus 5



Contrapunctus 14



Contrapunctus 11

Contrapunctus 12
(rectus)

(inversus)



Fuga a 3 Soggetti



Ukázky některých témat
z *Umění fugy* Johanna Sebastiana Bacha

Johann Sebastian Bach ve své skladatelské tvorbě čerpal z různých zdrojů – počínaje tradicí německé duchovní písně (protestantského chorálu) i německou evangelickou hudbou 17. století a konče italskou a francouzskou instrumentální hudbou vrcholného a pozdního baroka. Navzdory tomu je jeho hudební jazyk neopakovatelně individuální, Manfred Bukofzer v souvislosti s Bachem výstižně píše o „splynutí stylů“, zatímco u Händela šlo podle něj o „stylový soulad“.

Georg Friedrich Händel

Händel se narodil 23. února 1685 v Halle a byl otcem-lékařem předurčen – a byl to v té době u německých vzdělavců typický postup – k právnické dráze. V roce 1702 se zapsal na univerzitu, studia však nedokončil a věnoval se výhradně hudbě. Jeho prvním učitelem byl varhaník Friedrich Wilhelm Zachow a byl zřejmě dobrým pedagogem, protože nesporně talentovaný Händel se stal už v mládí výborným varhaníkem, jako 16letý zastával funkci varhaníka v hlavním kostele města Halle, které patřilo k nejdůležitějším centrům jeho rodného Saska. Již v té době Händel intenzivně čerpal z jednoho ze základních zdrojů své budoucí hudební řeči – z německé protestantské hudby luteránské konfese a z její dlouhé tradice. Od mládí Händela spojovalo přátelství s Telemannem a Matthesonem, s nimiž oběma absolvoval i cestu do Lübecku, aby se seznámil s varhanní hrou legendárního Dietricha Buxtehudeho. V roce 1703 – i díky Matthesonovi – získal Händel místo v Hamburku, jejich celoživotní přátelství nenarušil ani duel, jež spolu v té době také svedli. Hudba lákala mladého „bonvivána“ Händela stále víc a skutečnost, že tak brzy našel své první významné hudebnické místo, nasměrovala celou jeho další životní dráhu. Získal místo houslisty a později cembalisty v slavné hamburské opeře, a v tomto nejvýznamnějším hanzovním městě se také záhy etabloval i jako skladatel.



Georg Friedrich Händel

Hamburské intermezzo

Hamburská opera na Husím trhu (Gänsemarkt) prožívala koncem 17. století a na počátku 18. století svoje nejlepší období. Byl to jeden z nejvýznamnějších operních domů v neitalské Evropě, v němž dominovala snaha uvádět opery s německými librety. Hamburk i celé Německo však tehdy nepochybně zažívalo období velmi silného vlivu francouzské hudby a francouzské opery. Koncem 17. století se o to zasloužil hlavně bratislavský rodák **Johann Sigismund Kusser** (1660–1727), Lullyho žák, podle Johanna Matthesona vzor „dokonalého kapelníka“ té doby, autor nejen několika oper, z nichž je nejznámější *Erindo* (1694), ale také množství instrumentální hudby, již vévodí nejdůležitější sbírka francouzských ouvertur *Compositio de musique* (1682). Francouzské vlivy se však v Německu projevovaly nejen tím, že se v praxi pěstovala francouzská operní přehra nebo instrumentace preferující dechové nástroje („lullyovské trio“), ale i ve struktuře nově psaných německých oper, a to zvláště významným podílem baletu a sborů. Už první dochovaná hamburská opera s libretem v německém jazyce od **Johanna Georga Conradiho** (asi 1645–1699) *Die schöne und getreue Ariadne* (1691) vykazuje tyto rysy. Nejslavnější éru zažila opera na Husím trhu za dob působení **Reinharda Keisera**, **Georga Philippa Telemanna**, **Johanna Matthesona** (mimo jiné opera *Boris Gudenow, oder Der durch Verschlagenheit erlangte Trohn* s monumentálními sbory, 1710) i za krátkého Händelova působení. Jeho *Almira* (1705) na německý text v Hamburku zaznamenala velký úspěch, ale mladý Händel tušil, že se musí ještě vzdělávat, a to hlavně ve skladatelském řemesle (další opery z hamburské etapy Händelova života se nedochovaly).

Italské intermezzo

Řím

Händelova první delší cesta proto vedla do Itálie. Kolébku barokní hudby procestoval Händel v letech 1706–1710, postupně navštívil Benátky, Florencii, Řím, Neapol, vlastně většinu významných hudebních center Apeninského poloostrova. K nejděším a z hlediska dalšího Händelova vývoje rozhodujícím patřil pobyt v Římě. Händel se tu pohyboval ve vysokých kruzích kolem markýze Francesca Ruspoliho, kardinálů Giovanniho Colony, Benedetta Pamphilje a Pietra Ottobonih (na jejich texty zkomponoval několik světských kantát), v prostředí slavné akademie Arcadia, jejímiž členy byli Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Alesandro Scarlatti a další významné italské hudební a umělecké osobnosti. Bylo to mimořádně inspirativní prostředí, v němž vznikala nová hudba doslova ze dne na den, ba někdy během jediného dne: podle dobových svědectví napsal ráno libretista (například kardinál Pamphilj – *Hendel non puo mia musa*, 1708) text kantáty, odpoledne jej Händel zhudebnil a večer již byla skladba ve společnosti vzdělanců

provedena. Další historické prameny se zmiňují o legendární soutěži dvou vynikajících hráčů na klávesové nástroje – Händela a mladého Domenika Scarlattih. Ve hře na cembalo prý zvítězil Scarlatti, ale jako varhaník byl shledán lepším Händel.

Händel si však především dokonale (a rychle, respektive ihned) osvojil italský zpěvný styl, a i proto byl hned v Itálii mimořádně oblíben (Italové jej nazývali „caro Sassone“, tj. „drahý Sas“). Kromě několika světských kantát (některé jen pro zpěv s *basse continuo*) v Římě zkomponoval i svá vrcholná díla v oboru katolické duchovní hudby. Zhudebnil několik žalmových textů, v nichž ukázal podobně jako v oratoriích a kantátách, jak velký dramatický skladatel v něm roste. Zvláště žalm *Dixit Dominus* je zcela výjimečnou skladbou, přestože hodnotných zhudebnění tohoto dramatického textu je v dějinách poměrně mnoho. V rozsáhlé skladbě použil Händel dotud nevídané (či spíše neslychané) postupy, které připomínají až mozartovský dramatismus. Sborové fugy a slavnostní tutti se střídají s mimořádně účinnými, expresivními sóly a duety, skladatel se v zájmu dramatickosti nerozpakuje vpadnout do sól různými, charakterem zcela odlišnými sborovými komentáři apod. Sborové části jako „*Conquassabit*“, kde je sborová sazba roztrhána „na cimpr camp“, a v opačné výrazové poloze sólové „*De torrente in via*“ apod. přinášejí dotud v hudbě (zvláště církevní!) nevídané kontrasty. Svými skladbami, zkomponovanými během italského pobytu, se protestant Händel zařadil mezi nejvýznamnější skladatele katolické duchovní hudby. V Itálii vytvořil i oratoria *Il Triomfo del tempo e del disinganno* (1707) a *Il Resurrezione* (1708), která později v Anglii podstatně přepracoval. Své nové opery s velkým úspěchem uvedl nejen ve Florencii (*Rodrigo*, 1708), ale i v Benátkách (*Agrippina*, 1709).

Pobytem v Itálii Händel určitě získal dobré základy pro svá další hudebně dramatická díla, opery a oratoria. Vyzkoušel si tu vlastně většinu postupů, jichž potom tak účinně využíval ve svých vrcholných skladbách, například typickou sazbu sborových fug, sestávající z několika (nejčastěji tří) pásem: z držených tónů v některém (často nejvyšším) hlase a z pohyblivých 1–2 tematických hlasů (témat nebo jejich částí, tj. motivů). Velký význam mělo i to, že se Händel důvěrně seznámil s italskou instrumentální hudbou, zvláště s corelliovským koncertem *grossem*, jež se pak stalo základem skladatelova individuálního instrumentálního stylu. Jeho druhým a rovnocenným zdrojem byla francouzská hudba (nejen ouvertura), s níž se mohl důvěrně seznámit již v Německu, kde byla francouzská hudba velmi populární.

katolická
duchovní
hudba

Londýn

Händel se z Itálie vrátil ještě do rodného Německa, ale brzy se z Hannoveru, kde díky diplomatu a skladateli **Agostinovi Steffanimu** (1654–1728), s nímž se seznámil v Římě, získal místo kapelníka hannoverského kurfiřta (1710), vydal na další cesty. Již v témže roce jej zlákala jedna z největších evropských metropolí – Londýn. I tam se prosadil operou: velký úspěch *Rinaldo* (1711) zřejmě Händela motivoval k rozhodnutí, že se do této země záhy vrátí. Netrvalo to dlouho, v roce 1712 se skladatel v Londýně usadil natrvalo – s výjimkou krátké epizody, kdy byl ve službách vévody z Burlingtonu, resp. vévody z Chandosu v Cannons (do roku 1719). Německo už potom jen několikrát na krátkou dobu navštívil, intenzivní kontakty s domovinou však pěstoval až do konce života.

italská
opera
v Londýně

V Anglii se Händel etabloval nejprve jako operní skladatel a velice rychle si získal i přízeň nového krále Jiřího I. (1714), někdejšího hannoverského kurfiřta. Když navíc získal v roce 1726 anglické občanství, poangličtil si dokonce jméno a podepisoval se George Frideric Handel, ale korespondenci psal nadále i německy nebo francouzsky.

První etapa Händelova londýnského působení, odpovídající přibližně rokům 1712 až 1732–1734, byla vyplněna především intenzivní operní tvorbou, avšak nejen tvorbou, ale i intendantskou činností, které se většinou tehdejší skladatelé museli věnovat sami (museli se starat o inscenování svých děl). Händelovy operní aktivity se zpočátku úspěšně rozvíjely, podporoval je, a brzy i institucionálně zastřešil dokonce král (1719, operní společnost se nazývala Royal Academy of Music). Händel však neměl v Londýně jen příznivce: v této metropoli bylo dost lidí, kteří mu nebyli nakloněni nebo kteří si přáli sledovat spíše souboje operních společností, v nichž se umělci konkurenti vzájemně podráželi. Proto část londýnské šlechty Händelovi předhazovala různé, samozřejmě nikoli podřadné soupeře – N. Porporu, G. B. Bononciniho, s nímž Händel zpočátku spolupracoval. V roce 1733 vznikla dokonce konkurenční aristokratická operní společnost (Opera of the Nobility), jež se střídavými úspěchy podkopávala Händelovy umělecké i ekonomické úspěchy na tomto poli. Obě společnosti se předháněly v angažování slavných zpěváků, kastrátů a primadon, a to byl ještě ten nejméně sporný způsob jejich tvrdého konkurenčního boje. V Händelově operní společnosti se také objevily osobnosti jako sopranistka Faustina Bordoniová či Francesca Cuzzoniová (podle jedné historiky musel Händel dokonce řešit jejich vzájemný spor, jenž vyvrcholil tím, že si nejen obrazně, ale doslova „vjely do vlasů“...), kastrát Carestini, Senesino, basista A. Montagnana a mnozí další, v té době ještě převážně italscí umělci. Tvrdý konkurenční boj skončil v roce 1737 krachem obou společností a Händelovým psychickým i fyzickým zhroucením.

Händel se však v Londýně od počátku intenzivně věnoval nejen opeře, ale i duchovní a instrumentální hudbě, mimo jiné pro vévodu z Chandosu

zkomponoval 12 slavných anthemů (*Chandos anthems*, 1718). Skladatelův odkaz v oblasti instrumentální hudby je stejně důležitý jako v operní nebo oratorní oblasti. Händelova činnost byla přitom i v tomto směru velmi různorodá, sahá od skladeb pro sólové nástroje přes komorní, ansámblovou hudbu až po orchestrální tvorbu včetně takové, jež byla primárně určena k provádění v plenéru, na volném prostranství (tj. nikoli v koncertní síni nebo v salonu).

Jako vynikající hráč na klávesové nástroje se Händel pochopitelně intenzivně věnoval tvorbě pro cembalo a varhany. Spolu s Johannem Sebastianem Bachem a Gottliebem Muffatem patří k nejvýznamnějším tvůrcům pozdně barokní cembalové suity. Jeho cembalová hudba byla tak populární, že vycházela tiskem dokonce v pochybných, tzv. pirátských vydáních (bez vědomí skladatele, často na základě různých, ne vždy důvěryhodných opisů), a to zvláště v Nizozemsku. Händel se proto rozhodl vydat svých osm nejznámějších cembalových suit u svého „dvorního“ vydavatele Johna Walshe v Londýně. Toto vydání *Suite de pièces pour le clavecin* z roku 1720 je mimořádně důležité i proto, že notový zápis některých pomalých vět (air apod.) Händel obohatil o návrh, jak lze jednoduchou melodii ozdobit (*Air con variazioni* ze Suity č. 3 d moll, *Adagio* ze Suity č. 2 F dur – viz obrázek níže). Jde

hudba
pro klávesové
nástroje

Georg Friedrich Händel: Suita č. 2 pro cembalo
– Adagio se skladatelskými původními ozdobami

o velmi vzácný autorský, a tedy autentický popis správné interpretace barokní instrumentální hudby, zatímco v mnoha jiných případech, například u zmiňovaných nizozemských (ale i francouzských) vydavatelů se obchodně zdatní editoři uchýlovali k různým trikům (například při vydávání známých Corelliho houslových sonát použil vydavatel formulaci „s ozdobami, jak je hrál sám pan Corelli“). Většina Händelovy cembalové hudby však zůstala v rukopisech. Jeho suity mají na počátku většinou ouverturu nebo preludium („stylus phantasticus“), svědčící o skladatelově invenci a naznačující, jak asi mohly vypadat Händelovy pověstné improvizace. Za úvodní větou často následuje fuga, jež má na rozdíl od bachovské fugy často rovněž poněkud „improvizační“ charakter. Témata fug jsou velmi výrazná, originální, jejich zpracování však není ani zdaleka tak přísné jako u Bacha (například pokud jde o zachovávání počtu hlasů apod.). Podobný charakter mají i známé varhanní fugy ze sbírky *Six Fugues or Voluntaries* (1734). Mimořádnou invenci však Händel projevovat také v allemandách, courantách či gigách, ale zvláště v pomalých větách, v mnoha dnes již proslavených sarabandách či airech, nemluvě o variacích (nejznámější variace z cembalové Suity č. 5 E dur byly známé i pod názvem *The harmonious blacksmith* – Harmonické kladivo).

varhanní
koncerty

Snad ještě o něco větší význam než cembalová hudba má Händelova tvorba pro varhany. Lze jej totiž právem považovat za tvůrce sólového varhanního koncertu s doprovodem orchestru. V Anglii vlastně založil tradici tohoto druhu sólového koncertu, protože tam na jeho dílo navázali početní následovníci, například Charles Avison, Thomas Augustin Arne a další (v jiných zemích se v té době pěstoval varhanní koncert nepoměrně méně intenzivně). Händel byl vynikajícím hráčem na varhany a improvizátorem mimořádných kvalit. Existuje velké množství důvěryhodných dobových svědectví, která potvrzují, že tato skutečnost v Anglii od počátku přispívala ke skladatelově popularitě. Händel hrával varhanní koncerty během církevních (zvláště oratorních) i koncertních produkcí a jeho sólové výkony se velmi rychle staly jejich neodmyslitelnou součástí. K *Varhannímu koncertu F dur*, op. 4, č. 4, existuje dokonce autentický sbor („Alleluja“), jenž navazoval přímo (attacca) na poslední fugovanou část koncertu. Za Händelova života vyšel tiskem soubor jeho varhanních koncertů – *opus 4* (1738) a posmrtně byl vydán *opus 7*, obě sbírky existují v několika vydáních, poprvé vyšly u Johna Walshe. [Další neopusovaná sbírka varhanních koncertů na základě úprav jeho jiných skladeb vyšla rovněž po Händelově smrti.] Intimní poslední *Koncert* č. 6 z první sbírky byl původně harfovým koncertem. Obě nejznámější sbírky Händelovy instrumentální hudby potvrzují, že podíl sólistovy improvizace byl v těchto skladbách mimořádný. Na mnoha místech nejen v pomalých větách, kde to znamenalo v podstatě kadenci, ale i v rychlých částech jsou varhanní sóla jen naznačena: buď se tu vyskytuje jen poznámka „*solo ad libitum*“, nebo je vypsán jen úvod, první takty a pokračování s toutéž poznámkou je ponecháno na interpretově libovůli.

Forma Händelových varhanních koncertů je velmi variabilní. Skladatel v ní spojil prvky italského koncerta s francouzskou ouverturou, mnohé koncerty mají taneční věty (menuet apod.). I počet a pořadí zastoupených vět je neustálené. Tato skutečnost souvisí rovněž s konkrétními okolnostmi vzniku jednotlivých skladeb a se silným improvizačním akcentem v nich obsaženým.

Händel ovšem zkomponoval i mnoho komorní hudby, sólové a triové sonáty, v nichž rovněž vycházel z italských vzorů (zvláště z Corelliho), ale nepoužíval jen Italy preferované housle, ale často – opět podle francouzského způsobu – dopřál prostor k uplatnění i dechovým nástrojům. Tento rys je ostatně charakteristický i pro Händelovu rozsáhlou orchestrální tvorbu – koncerta grossa, koncerty pro dva orchestry (*concerti a due cori*) apod. Dvě sbírky koncert gross vyšly i tiskem a byly ve své době populární stejně jako varhanní koncerty. Zatímco v *Concertech grossech*, op. 3 (1735, nazývaných pro výrazný podíl dechových nástrojů někdy i „hobojové koncerty“), skladatel opět dosti nápadně spojuje znaky italského a francouzského stylu, slavnější sbírka *Concerti grossi* (*Twelve Grand Concertos*), op. 6 (1739), obsahuje dvanáct koncertů zkomponovaných podle corelliovského vzoru. Händel nejenže převzal corelliovský model koncerta grossa s triem smyčcových nástrojů (s dvojicí houslí a violoncellem) jako concertinem, ale i kompletní formu koncerta grossa včetně vztahu concertina a ripiena, založeného výlučně na zvukovém kontrastu. Koncerty z opusu 3 – podobně jako mnohé z početných pouze v rukopisech dochovaných koncertů (včetně skladeb označených *concerti a due cori*) – v tomto směru výrazněji kolísají mezi concertem grossem, sólovým koncertem a francouzskou ouverturou, Händelovo dokonalé osvojení si francouzského stylu se však projevuje i v šestém opusu: Concerto X začíná francouzskou *Ouverture*, tvoří ji vlastně i první dvě věty Concerta V. Je to však hudba skrznaskrz händelovská, nemluvě o částech, jako je Aria (s variací) v Concertu XII – to je dokonalá paralela k Händelovým pomalým vokálním kantilénám – nebo jako je naopak úderný synkopický Hornpipe v Concertu VII. Také v concertech grossech a v orchestrální hudbě jako celku Händel rád používal fugovou formu, vždyť byl jejím velkým mistrem. Avšak i tyto fugy mají – podobně jako cembalové či varhanní – podstatně jiný charakter než Bachovy kontrapunktické kompozice. Bach by si například sotva zvolil jako fugové téma jeden opakovaný „rytmizovaný“ tón, jak to učinil Händel v Concertu VII:

concerta
grossa



Georg Friedrich Händel: Concerto grosso, op. 6, č. 7
– téma první věty

Vodní hudba
a Hudba
k ohňostroji

V Händelově rozsáhlé orchestrální tvorbě zaujímají výjimečné postavení ještě minimálně dvě skladby: *Vodní hudba (Water Music)* a *Hudba k ohňostroji (Music for the Royal Fireworks)*. Obě tato plenérová díla jsou spjata s královským dvorem. V prvním případě jde o původně tři zcela samostatné suity, jež nejen vznikly v různé době, ale liší se navzájem i nástrojovým obsazením, a dokonce také tóninou (první suite F dur, asi 1715; druhá suite D dur, asi 1717; třetí suite G dur, asi 1736). Hrály se během královských „výletů“ na Temži. Takováto „vodní hudba“ („*musica navalis*“) byla oblíbeným druhem aristokratické zábavy nejen v Londýně. Händelovy skladby složené zvláště z tanců jsou z nich ale určitě nejznámější. Jestliže šlo o hudbu hranou na volném prostranství, dominují v obou plenérových skladbách dechové nástroje, zvláště – z pochopitelných důvodů – v *Hudbě k ohňostroji*. Tato skladba vznikla k oslavám cášského míru (1749) a byla provedena velkým interpretačním aparátem: 12 hudebníků hrálo part prvního hoboje, 8 hráčů part druhého hoboje, 4 hráli třetí hoboje, 8 první fagot, 4 druhý fagot, dále účinkovaly tři trojice přirozených rohů, tři trojice trubek, tympány, smyčcový orchestr, continuo, podle tehdejších účastníků produkce to bylo dohromady na 100 muzikantů. Podobně jako ve varhanních koncertech a v koncertech grossech, i v obou výše zmíněných skladbách vytvořil Händel mnoho svých typických „nesmrtelných melodií“, ať už je to „Largo alla siciliana“ nazvané *La paix* (Mír) nebo rychlá závěrečná *Réjouissance* z *Hudby k ohňostroji* apod.

církevní
hudba

Händel se intenzivně věnoval i tvorbě anglikánské církevní hudby a navázal na její nejlepší tradice včetně odkazu svého bezprostředního předchůdce Henryho Purcella. Anglická hudba byla tedy po německé, italské a francouzské čtvrtým zdrojem Händelova individuálního hudebního stylu, jenž se snad nejnepřítivěji projevil v jeho oratoriích. Texty k hudbě pro anglikánskou církev byly převážně anglické, Händel komponoval především typické anthemy a ódy k různým slavnostním příležitostem, v nichž se spojovaly potřeby protokolu královského dvora s církevními potřebami: *Korunovační anthem* (*Coronation Anthems*, 1727) nebo zmiňované *Chandos anthems*, zkomponované během skladatelova krátkého působení ve službách vévody z Chandosu v Cannons, jsou podobně jako „Dettingenské“ či „Utrechtské“ *Te Deum and Jubilate* mimořádně slavnostní skladby, v nichž Händel nechává naplno rozvinout svůj vrozený smysl pro pompéznost mohutných, nejčastěji polyfonicky koncipovaných sborů se zvukovou korunou trubek v ostrém kontrastu se sólistickými úseky, naplněnými – šlo-li o oslavné skladby – často virtuózní hudbou. Händel však právě tak dobře ovládal celý zbytek škály výrazového spektra: stejně účinná díla vytvořil ke smutečným příležitostem.

Přesto se dá říci, že doménou první etapy dlouhého londýnského působení Georga Friedricha Händela byla opera, jíž se věnoval nejintenzivněji až do chvíle, kdy se dostal vinou definitivního krachu *Royal Academy* na pokraj svých fyzických i psychických sil. Jedním z hřebíků do rakve Händelových

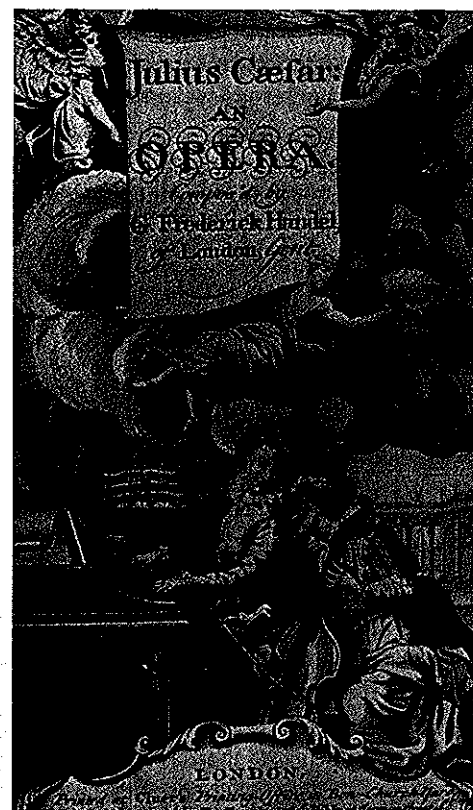
operních zájmů se stal dotud nevidaný úspěch na divadelní scéně, jehož dosáhli svou satirou *The Beggars Opera* (Žebrácká opera, 1728) libretista John Gay a průměrný – trochu paradoxně stejně jako Händel z Německa pocházející – skladatel Johann Christoph Pepusch. Tento paskvil sestavený zvláště z odrohoveček a z různých pokleslých úprav hudby cizích skladatelů přijalo publikum s nadšením nejen kvůli jeho společenskokritickému tónu, ale i proto, že radikálně napadl všechny slabiny opery serie – zkostnatělé libreto, nereálné, skutečnému životu vzdálené postavy hlavních hrdinů i celkově strnulou pózu tohoto hudebně dramatického druhu. Gay s Pepuschem učinili středem zájmu hrdiny vzešlé ze spodiny společnosti, děj založili moderně řečeno na „akci“ a podpořili jej primitivním hudebním ztvárněním.

Navzdory tomu všemu v Londýně stále ještě hudební praxi dominovala, tak jako ve většině evropských hudebních center, italská opera seria, žánr, který se sice pomalu, ale s nezvratnou jistotou propracovával ke svému zániku. Händel však na tom neměl nejmenší podíl, ba právě naopak: to, co

dokázal ze stále výraznější schematizované a „kanonizované“ italské opery vytěžit, z něho činí jednoho z největších mistrů hudebně dramatického umění celé hudební historie. Händelovo rozsáhlé operní dílo je po stránce hudební kvality mimořádně vyrovnané, takže dnes jen s obtížemi chápeme – bez uvědomění si konkrétních historických souvislostí – proč některá opera zaznamenala bouřlivý úspěch a jiná propadla. Počínaje Händelovou londýnskou operní prvotinou – *Rinaldem* (1711) – s geniální árií „*Lascia ch'io pianga*“, jež se stala doslova modelem jednoho konkrétního typu händelovské árie ve skladatelově bohaté výrazové paletě (jejím předobrazem byla instrumentální *Sarabanda* z první Händelovy opery *Almira*), typu, jenž se nadále nezaměnitelně spo-

The Beggars
Opera

Händelovy
londýnské
opery



Titulní strana prvního vydání opery *Giulio Cesare* (1724) Georga Friedricha Händela

juje s Händelovým jménem, se vine řetěz hodnotných oper – a jedna byla lepší než druhá: *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Partenope* (1730), *Ezio* (1732), *Orlando* (1733), *Ariodante* (1735), *Alcina* (1735) atd. až po poslední opery *Xerxes* (*Serse*, 1738), *Imeneo* (1740), *Deidamia* (1741) a *Semele* (1744) z období, kdy již hlavní sférou Händelova zájmu bylo oratorium. Ve 20.–30. letech osmnáctého století, tedy v operní etapě své londýnské kariéry, Georg Friedrich Händel každý rok zkomponoval a uvedl průměrně dvě opery.

Odpověď na otázku, jak Händel dosahoval mimořádného dramatického účinku svých skladeb, není jednoduchá. Pravda je, že pokud šlo o výběr libret a jejich literární kvalitu, nebyl asi tak náročný jako Monteverdi či Mozart. Jeho mistrovství a umělecká velikost spočívá v tom, že žádané dramatickosti dosahoval především hudebními prostředky. Händel zdaleka neupřednostňoval například jen velkou árii da capo, jak to dělala většina jeho italských současníků. Nezřekl se ani starších typů árie a cítil-li, že by to mohlo přinést dramatický účinek, klidně sáhl i po pozapomenuté strofické árii s instrumentálním ritornelem (jinými skladateli považované za zastaralou), vhodně využíval všech typů včetně árie s mottovým začátkem nebo jednoduché árie s continuum atd. V operě *Alcina* se dokonce s velkým efektem vrátil i ke „starému“, dávno zapomenutému monteverdiovskému stile concitato (*accompagnato „Ah Ruggiero crudel“*).

Přehled základních typů árií v Händelových operách (a jejich typických příkladů):

typy
Händelových
árií

Pomalé árie

„**Sarabanda**“ (3/2) – árie Almireny „Lascia ch'io pianga“ (*Rinaldo*);
„**Siciliana**“ (6/8 nebo 12/8) – „Me restano le lagrime“ (*Alcina*);
Pomalá kantiléna (3/4 nebo C) – *largo* „Ombra mai fu“ (*Serse*).

Rychlé árie

Virtuózní s koloraturou – árie Morgany „Torna mi vagheggiar“ (*Alcina*);
„All'unisono“ – árie Pallanteho „Col raggio placido“ (*Agrippina*).

Händel využíval v áriích i dalších tanečních modelů (*menuet*, *bourrée*, *gavotte*), dále v operách komponoval krátkou *ariettu*, árii pouze s *bassem* continuum, árii s instrumentálním ritornelem, árie da capo s různými obligátními nástroji, árie da capo s kontrastním středním dílem atd. Stejně širokou paletu měl k dispozici i v *ariosech* („*Vaghe fonti*“ s *pikolami* v *Agrippině*). V případě, že to vyžadoval text, nebo kvůli dosažení patřičné dramatickosti neváhal Händel použít rytmické změny (*Poppeina* árie „*Bel piacere*“ z *Agrippiny*, kde střídá tříosminový a dvoučtvrtový takt, v mimo-

řádě dramatickém *accompagnatu* „*Oh stigio larve*“ z *Orlanda* zase použil v krátkém úseku z hlediska kontextu „neurčitý“ pětiosminový takt).

Podobně „*pestře*“ postupoval Händel i v recitativech, v nichž vhodně kombinoval styl *secco* s dramatickým *accompagnatem*. Jeho recitativy zdaleka nejsou jen jakýmsi „přechodem“ od jedné árie da capo k další, jak to často vidáme u Italů, nýbrž mají svoje nezastupitelné místo v dramaturgii opery. I pomocí těchto různorodých prostředků se mu podařilo vytvořit z antických postav (*Giulio Cesare*, *Agrippina*) nebo z postav rytířských eposů (*Alcina*) živé hrdiny, kteří ještě i dnes dokážou oslovit city posluchačů a diváků. Silný dramatický účinek Händelových oper je tím obdivuhodnější, že musel podobně jako každý jiný skladatel vycházet vstříc rozmarům primadon a kastrátů a často jim psát árie „na tělo“ apod. Ovšem, jednoduše řečeno, Händel uměl zkomponovat cokoli, jak úžasné virtuózní kolorатурní árie (jako je například árie Morgany „*Torna mi vagheggiar*“ z *Alciny*), tak i typická händelovská *larga* (*Ruggierova* árie „*Verdi prati*“ z téže opery nebo legendární *largo* „*Ombra mai fu*“ z *Xerxa*). A přitom zůstal vždy osobitý, neopakovatelný, tak odlišný od obvyklé mělkosti a povrchnosti většiny produkce italské opery serie té doby. Händel totiž – ač komponoval italskou operu – v melodice, harmonii i v dalších parametrech neustrnul jen na jedné stylové rovině opery serie, ale spojoval její kantabilitu (*bel canto*) s originální melodičností anglické hudby; v instrumentaci nesou jeho opery zase všeobecně mnoho rysů francouzské opery (zvukovou barevnost aj.), z níž samozřejmě převzal i závažnou úvodní *ouverture*. V operách *Ariodante* a v *Alcina* dokonce čerpal z francouzského prostředí ještě více, důležité místo v nich má taneč (balet), jakkoli skladatelovy záměry tehdejší londýnské publikum docela nepochopilo, resp. nedocenilo.



Georg Friedrich Händel:
Kantáta *Ho fuggito amore anch'io*,
HWV 18
(autograf) – árie
„*E troppo bella*“

Neméně výrazného efektu dosahoval Händel i ve svých menších hudebně dramatických útvarech, například v jednoaktové masce (serenatě) *Acis and Galatea* (1718), do níž vložil tolik nádherné a dramatické hudby, kolik jiní prominentní doboví operní skladatelé neměli v celovečerních operních veledílech o třech dějstvích.

Stručnou charakteristiku Händelovy operní tvorby lze uzavřít konstatováním, že Händel byl nepochybně nejvýznamnějším operním tvůrcem v době mezi Monteverdim a Mozartem, což dokazuje mimo jiné skutečnost, že většina jeho oper je už půlstoletí samozřejmou součástí repertoáru operních domů na celém světě.

Händelova
oratoria

S operou ovšem prožil Händel v Londýně nejen mnoho radosti, ale snad ještě více neúspěchů a trápení. Proto se jeho zájem stále častěji obracel k oratoriu. To, co vytvořil v tomto speciálním hudebně dramatickém oboru, je snad sub specie aeternitatis ještě větším tvůrčím počinem než jeho příspěvek k vývoji opery. Lze říci, že Händel vlastně vytvořil zcela nový druh, respektive typ oratoria, jenž přinesl oproti tradičnímu latinskému či italskému oratoriu tolik inovací, že v celých dějinách tohoto žánru těžko najdeme podobný kvalitativní skok, a tím i něčí porovnatelný přínos. Zkušenosti, jež získal v dobách mládí v Itálii, v Anglii opět podstatným způsobem obohatil, počínaje výběrem námětů přes dramaturgické zpracování libret a konče jejich zhudebněním s mimořádně širokou paletou možností a kompozičních řešení (podobně jako v operách). To, jak velkou váhu Händel své oratorní tvorbě připisoval, si možná uvědomíme tváří v tvář skutečnosti, že na rozdíl od operní tvorby existuje dostatek dokladů o skladatelově úzké spolupráci s libretisty (samozřejmě nebyli stejně jako v jiných případech vždy ideální či kongeniální).

Ačkoli si Händel náměty pro svá oratoria vybíral téměř výhradně ve Starém zákoně, jeho oratorium je veskrze anglické – a zdaleka nikoli jen z jazykových důvodů. Výběrem námětů se jeho některé monumentální skladby – spolu s okolnostmi svého vzniku a provedení – staly jakýmsi „národními epejemi“. Angličané je na rozdíl od italské opery přijali za své, a to nejen v souvislosti s politickou situací, například se zlomením odporu proti králi v *Judovi Makabejském* (1747). Některé skladby, uváděné převážně koncertně, se totiž spojovaly například s různými charitativními akcemi (zvláště *Mesiáš*), z jejichž výnosu se podporovaly chudobince, opuštěné děti apod. Svědčí to o nepochybné Händelově filantropii, ačkoli na druhé straně nebyl zanedbatelný ani ekonomický přínos početných repríz. Mnoho oratorií vyšlo tiskem, uváděla se také opakovaně a i na několika místech mimo Londýn. (Uvádění händelovského oratoria si dokonce udrželo souvislou tradici ještě i bezprostředně po autorově smrti, což rovněž přesvědčivě dokládá předchozí tvrzení.)

Podobně jako v opeře, i mezi Händelovými oratorii je obtížné vyzdvihnout jedinou skladbu. Také zde skladatel dosáhl mimořádné vyrovnanosti a velmi vysoké umělecké úrovně. Z celé řady oratorních děl zkomponovaných v An-

glii, od *Esther* (1720) přes *Deborah* (1733), *Athaliu* (1733), *Saula* (1739), *Izrael v Egyptě* (1739), *Mesiáše* (*Messiah*, 1741), *Samsona* (1741), *Semele* (1744), *Herkula* (*Hercules*, 1744/45), *Baltazara* (*Belshazzar*, 1745), *Judu Makabejského* [*Judas Machabaeus*, 1747], *Joshuu* (1748), *Susannu* (1749), *Šalamouna* (*Solomon*, 1749) až po *Theodoru* (1750) a *Jephtu* (1751) se vlastně vymykají pouze světská oratoria na mytologické náměty *Semele* a *Hercules* (obě označovaná také jako „anglické opery“; *Hercules* má původní podtitul „A Musical Drama“), ale i nejznámější Händelovo dílo *Mesiáš* (*Messiah*, 1741). Jeho námět (libreto) totiž spojuje starozákonní texty s novozákonními, respektive jejich básnickými reflexemi, jednota židovské a křesťanské tradice je tu nápadnější než kdekoli jinde. Skladba se známou instrumentální *Pifou* (sicilianou napodobující dudácký projev) ve vánočním oddílu, sopránovými áriemi „Rejoice, rejoice“, „I know that my Redemer liveth“ či „He shall feed His flock“ (vokální sicilianou), ale i monumentálními sbory v čele s proslulým „Alleluja“ se vyznačuje mimo jiné dokonalou proporčností a vyvážeností jednotlivých kompozičních složek. V oratoriu *Izrael v Egyptě* je zcela netypicky pověřen úkolem být hlavním hrdinou a nositelem děje pěvecký sbor (přesněji řečeno většinou dvojsbor), sólové výstupy (árie, dueto) jsou v této skladbě vlastně jen epizodami: oproti 20 sborovým vstupům je v tomto oratoriu pouze sedm árií, jedno dueto a čtyři recitativy. Je to zcela atypické a v praxi výjimečné řešení, a to i přesto, že Händel všeobecně přisoudil sboru ve svých oratoriích nezvykle důležitou roli. Dramatické scény odchodu Izraelitů z Egypta, líčení hrůz, jež Hospodin způsoboval Egypťanům (krupobití ve sboru „He gave then hailstone for rain“, komáři a kobylky v „And the came all manner of flies“ apod.), je hudebně zpracováno tak mistrovsky a účinně, že nemá v hudebně dramatické literatuře obdoby stejně jako sborové fugy („Sing ye to the Lord“ a mnoho dalších i v ostatních oratoriích). Zpracování sborových partií, ale i jejich dramatická funkce v Händelových oratoriích v porovnání s Carissimim ukazuje, jak dlouhou cestou musel projít tento hudebně dramatický druh za sto let své existence. Také v oratoriích zužitkoval Händel svou velkou zvukovou představivost, v *Saulovi* například použil zvonkohru nejen v instrumentální *Sinfonii di carillon*, ale dokonce i jako doprovod následujícího recitativu. Fakt, že v oratoriích podobně jako v operách a instrumentální hudbě Händel často používal či upravoval své starší skladby či hudbu jiných skladatelů (s oblibou citoval zvláště Gottlieba Muffata, ale i Stradellu, Kerlla, Strungka či méně známé autory jako F. X. Habermanna a F. Uria), vůbec nesnižuje velikost jeho tvůrčího odkazu. Byl to běžný dobový postup, k němuž se uchýlovali všichni skladatelé.

Přesně s touž virtuozitou, s níž se Händel pohyboval v terénu operní (i oratorní) árie, dokázal ovládnout i kompoziční zpracování sborových částí svých oratorií. A v monumentálních fugách, v dramatických zlomech či slavnostních finále se mu vyrovná jen málokterý skladatel v historii. V *Izraeli v Egyptě* Händel dokonce použil sborový recitativ. Uvědomíme-li si v této souvislosti zároveň historické okolnosti provádění většiny jeho skladeb před

Mesiáš

Izrael
v Egyptě



Karikatura Georga Friedricha Händela („The Charming Brute“) od Johna Goupyho (1754)

početným (i několikatisícovým) publikem, pochopíme, proč Angličané Händela přijali „za svého“, proč je pochován mezi nejvýznamnějšími osobnostmi království ve Westminsterском opatství (zemřel v Londýně 14. dubna 1759), proč mu slavný François Roubiliac vytvořil bustu už za života (1738) a proč mu tolik významných umělců vzdalo hold svými sochami či portréty (Roubiliac, Houbraken, Hudson aj.; v podstatě jsou poctou i výstižně Händelovy karikatury od Johna Goupyho, na nichž je jako vynikající varhaník vyobrazen coby „Okouzlující netvor“ za svým nástrojem).

Georg Friedrich Händel je opravdu německým i anglickým skladatelem zároveň. Na svou domovinu v Londýně nikterak nezapomněl, zkomponoval tu například svých známých *Devět německých árií* (*Neun deutsche Arien*, kolem 1729) na krásné poetické texty německého básníka Bartholda Heinricha Brockese i pašijové oratorium *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1716), podle téhož autora textu nazývané *Brockesovy pašije* (tento text zhudebnili i G. P. Telemann, R. Keiser a J. Mattheson). Händel se suverénně pohyboval v různých stylech a zhudebňoval většinou

paralelně italské, anglické, zpočátku i německé a latinské texty. Ke každému textu přistupoval jako zasvěcený znalec několika jazyků velmi citlivě, nezáleželo na tom, šlo-li o anglické texty například v *Ódě na svatou Cecílii* (1739) nebo v *Ódě na narozeniny královny Anny* (1713), anebo o německé texty ve výše zmíněných kompozicích. Jak dokonale dokázal jakýkoli text umocnit svou hudbou, svým nanejvýš individuálním hudebním jazykem, ukazuje například porovnání raného italského oratoria *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (kolem 1707) a jeho přepracované pozdní anglické verze *The Triumph of Time and Truth* (1757), jedné z posledních Händelových skladeb. Z hlediska hudební řeči Händel dokázal skutečně ideálně „uvést v soulad různé styly“ (Bukofzer), jež v jeho hudbě nesplynuly v jeden neoddělitelný hudební organismus jako u Bacha, ale naopak, jejich specifčnost zůstala zachována. Avšak rozhodující je, že navzdory tomu je i Händelův hudební projev výsostně individuální a stejně neopakovatelný jako Bachův.

Německá hudba první poloviny 18. století

Ačkoli dala německá hudba v první polovině 18. století světu jednoho z největších skladatelů a uměleckých vele duchů všech dob – Johanna Sebastiana Bacha, lipský kantor nebyl jediným významným německým skladatelem pozdního baroka. Přestože Bacha všichni uznávali jako vynikajícího varhaníka a znalce kontrapunktu, některých jeho současníků si doba cenila více, především Georga Philippa Telemanna, ale například i darmstadtského kapelníka Christopa Graupnera. Všechny historické, sociologické, estetické a jiné souvislosti dnes ani nejsme schopni rekonstruovat, a jednoznačně odpovědět na otázku, proč tomu tak bylo, by ani z dnešního pohledu nemělo valný smysl. Nejjasnější jsou vlastně ty okolnosti, které se týkají oblasti estetiky a souvisejí s tvrdou kritikou Bachova stylu některými příslušníky mladší hudebnické generace, zvláště Johanna Adolpha Scheibeho, jenž jej považoval za zastaralý, řečeno dnešní terminologií za neaktuální, nemoderní. Scheibe byl jednoznačným přívržencem tehdy nového jednoduchého způsobu kompozice, který byl jasným protikladem „učeného“, tj. kontrapunktického způsobu komponování. Na Scheibeho ostré výpady reagovali mnozí Bachovi žáci a přívrženci, zvláště Johann Abraham Birnbaum, jenž se Scheibem neúnavně polemizoval a Bacha bránil. Je pravda, že i další němečtí hudebníci první poloviny 18. století, kteří nebyli tak radikální jako Scheibe, zřetelně stáli na pozicích tehdejší „nové hudby“, jmenujme aspoň dva nejdůležitější – **Johanna Matthesona** (1681–1764) a **Johanna Joachima Quantze** (1697–1773). Oba byli jako skladatelé i interpreti – Quantz byl jedním z nejlepších flétnistů své doby a jeho vynikající škola hry na příčnou flétnu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) je dodnes právem legendou – zároveň výbornými znalci hudby jiných zemí (italské, francouzské) a Quantz byl rovněž zastáncem tzv. „smí-

šeného vkusu“ („*vermischter Geschmack*“), který tyto relativně různorodé styly spojoval a rozhodující měrou přispěl ke stylovým změnám v hudbě první poloviny 18. století. Protože byli Mattheson i Quantz také vynikajícími teoretiky (Mattheson vzhledem ke svým zdravotním problémům tak trochu z donucení), zdaleka nepatřili mezi tak vyhraněné radikály jako Scheibe.

Vývoj německé hudby byl v první polovině 18. století celkově dosti složitý, ovlivňovalo jej mnoho různých okolností a podmínek, jejichž výsledkem byla blahodárná a oplodňující různost a bohatství stylových proudů.

německá
pozdně
barokní
opera

Operu v Německu už od 17. století ovlivňovala zvláště francouzská a italská hudba. Vlašské podněty přinesli do Německa mnozí italská hudebníci, kteří ve střední Evropě dlouhodobě či krátkodobě aktivně působili. V oblasti opery a vokální hudby je z tohoto hlediska snad nejdůležitější osobností skladatel a diplomat **Agostino Steffani** (1654–1728), jenž působil v Hannoveru a v dalších německých městech. Francouzské kompoziční novinky zase přivezl od Lullyho z Paříže (přímo od pramene) Johann Sigismund Kusser, dlouholetá opora hamburské opery, nejlepšího operního domu v celém Německu. Vysokou uměleckou úroveň hamburské opery na Husím trhu pomáhalo udržovat několik významných osobností – J. Mattheson, G. Ph. Telemann, G. F. Händel a jiní, ale nejvýznamnější byl nepochybně příspěvek **Reinharda Keisera** (1674–1739), dodnes ne zcela doceněného operního skladatele (jeho zajímavá duchovní hudba je dokonce úplně neznámá). Za Keiserova dlouholetého působení se hamburská opera posupně dopracovala ke svým inscenačním specifikům, dramaturgicky nosnými librety počí-



Johann Adolph Hasse



Slavná zpěvačka Faustina Bordoniová,
manželka Johanna Adolpha Hasseho

naje a zvláštní kombinací francouzských, italských a domácích prvků při jejich zhudebnění konče. Za Keisera se v hamburské opeře pod tlakem italské opery dokonce prosadila vícejazyčná (italsko-německá) libreta. V Keiserových operách (*Croesus*, 1710 aj.) ještě italský styl opery série 18. století nepřevládá. Ten se v Německu dočkal jednoznačné nadvlády až v díle **Johanna Adolpha Hasseho** (1699–1783), který poté, co působil v Itálii, ve Vídni a krátkou dobu i v dalších evropských metropolích (Londýn), zastával do roku 1764 funkci dráždanského kapelníka, potom žil střídavě ve Vídni a v Benátkách. Hasse – manžel slavné zpěvačky Faustiny Bordoniové – byl snad „nejitalstějším“ německým skladatelem vůbec. Jako mimořádně plodný skladatel nejen v operním oboru, ale i na poli církevní a instrumentální hudby byl ve své době právem velice oblíbený. Jeho opery (většinou na libreta Pietra Metastasia), z nichž jsou nejznámější *Artaserse* (Artaxerxes, 1730) a *Adriano in Siria* (1752), se uváděly ještě i ve druhé polovině 18. století po celé Evropě, od Německa po Itálii, od Londýna po Madrid a významným způsobem přispěly k formování raně klasicistního stylu (Hasseho si jako operního skladatele mimořádně cenili i významní představitelé hudebního klasicismu včetně Mozarta).

V německé církevní hudbě první poloviny 18. století se mísily především vlivy starší tradice tvorby pro evangelické chrámy ze století předchozího s tendencemi novějšími, italskými. Nejvýznamnější skladatelé generace J. S. Bacha v této oblasti – **Christoph Graupner** (1683–1760), **Johann Friedrich Fasch** (1688–1758), **Gottfried Heinrich Stölzel** (1690–1749), a samozřejmě na prvním místě **Georg Philipp Telemann** (blíže se mu věnujeme o něco dále) – měli však cosi společného: všechny rozhodujícím způsobem ovlivnila Neumeisterova reforma kantáty. Jejich kantátová tvorba patří už k vykrystalizovanému typu bachovské kantáty a je stejně rozsáhlá jako Bachova. Graupner, Stölzel i Fasch zkomponovali velké množství kantát (Graupner 1418, Stölzel 472, Faschových kantát se dochovalo jen asi třicet, většina se ztratila) určených na celý církevní rok a k různým dalším církevním i světským příležitostem, ale psali také pašije a další evangelickou duchovní hudbu. Preferovali novou, „galantní“ kantátu, jejímž základem byl po instrumentálním úvodu sled recitativů a árií, k nim většinou připojovali krátká sborová čtyřhlasá zpracování chorálů nebo prokomponované sbory. Podobně jako J. S. Bach využívali ve svých kantátách pestrého instrumentálního obsazení (Graupner hlavně chalumeau), zvláště dechových nástrojů, jež němečtí skladatelé považovali na rozdíl od Italů za zcela rovnocenné smyčcovým. Až na Telemanna je však celkový koncept jejich skladeb přece jen většinou tradičnější a ve využívání různých nástrojových kombinací méně nápaditý, než bylo pojetí Bachovo.

Všichni uvedení skladatelé se intenzivně věnovali také instrumentální hudbě, především koncertu, sólové a triové sonátě, ale i orchestrální suitě. I v této oblasti jejich tvorby dominovaly dechové nástroje, a to od sonát přes sólový koncert s nejrůznějšími kombinacemi dechových nástrojů až po concerto

duchovní
hudba
Bachových
současníků

instrumentální
hudba

grosso. Hudbu italských vzorů (zvláště Vivaldiho) Němci cenným způsobem obohatili o celou paletu dechových nástrojů, počínaje „vymírajícím“ chalumeau s charakteristickým neopakovatelně zádumčivým tónem (ve své tvorbě tento nástroj uplatnili zvláště Graupner a Telemann) a konče v té době snad nejmódnějším nástrojem – příčnou flétnou. Kromě Graupnera, Fasche či Stölzela se o vývoj instrumentální hudby podstatným způsobem zasloužili i další němečtí skladatelé a zároveň většinou vynikající interpreti, především **Johann Joachim Quantz**, berlínský flétnista Friedricha II., ale i členové slavné kurfiřtské kapely v Drážďanech – houslista **Johann Georg Pisendel** (1687–1755), Vivaldiho žák (Vivaldi, ale i Albinoni mu věnovali několik koncertů, respektive sonát), a drážďanský kapelník **Johann David Heinichen** (1683–1729), mimo jiné vynikající znalec teorie a praxe generálního basu, navazující zase na Francesca Gaspariniho (tiskem mu vyšly dvě učebnice, z nichž je významná zvláště druhá – *Der Generalbaß in der Composition*, 1728).

Samostatnou kapitolu v německé instrumentální hudbě první poloviny 18. století tvoří tvorba **Silvia Leopolda Weisse** (1687–1750), vynikajícího loutnisty, působícího především ve službách drážďanského dvora, někdy právem nazývaného „Johannem Sebastianem Bachem loutnové hudby“. Ve svých suitách i jednotlivých skladbách (tance, variační formy, fantazie, několik *tombeau* atd.) Weiss dospěl k dokonalé symbióze fantazijního francouzského loutnového stylu s „německou“ tendencí k důsledně polyfonicky zpracované sazbě. Ve Weissově rozsáhlé pozůstalosti (více než tisíc skladeb) se dochovala i komorní hudba, například skladby pro flétnu a loutnu (koncerty se bohužel z větší části ztratily).

Georg Philipp Telemann

Nejvýznamnějším Bachovým současníkem byl však nepochybně **Georg Philipp Telemann** (1681–1767), ve své době všeobecně považovaný za nejlepšího německého hudebního skladatele. Telemann, pocházející z Magdeburku, nebyl – stejně jako mnoho jeho německých kolegů – rodiči vychovávan ani rodově předurčen ke skladatelské dráze. Univerzitní studium v Lipsku nedokončil, na celé čáře u něj zvítězila hudba. Telemann byl mimořádně vzdělaným hudebníkem, a to zvláště literárně, například jeho básně – sonet na smrt Johanna Sebastiana Bacha či verše jako ohlednutí za životem houslového virtuosa Johanna Georga Pisendela – mají nespornou uměleckou hodnotu.

Prvním významným hudebnickým úvazkem Georga Philippa Telemanna byla funkce kapelníka ve slezském Sorau (dnes Żary v Polsku), kterou získal v roce 1705. Přestože se tam zdržel jen krátkou dobu, ve své autobiografii zmiňuje, jak důležitý pro něj tento pobyt byl. Zvláště intenzivně ho oslovila hlavně tamější lidová hudba, s níž se setkal v hostincích a na svatbách. Polská lidová kapela se skládala z houslisty, dudáka, trombonisty a hráče na

malé varhánky (regál) s typickým průrazným „vrčivým“ zvukem. Při mimořádných příležitostech se prý sešlo až několik desítek lidových hudebníků z širokého okolí, kteří hrávali v tomto obsazení. Podle svých vlastních slov Telemann právě tady načerpal tolik invence, že mu vystačila na celý život. A Telemann skutečně v hudební historii patří mezi „geniální melodiky“, mezi skladatele, jejichž melodická invence byla téměř nevyčerpatelná. Polských (ale i hánáckých) intonací lidové hudby využil neopakovatelným způsobem nejen ve svých „polských“ koncertech a sonátách, ale najdeme je v celé skladatelské tvorbě, zvláště pak v jeho instrumentální hudbě.

V roce 1708 se Telemann stal koncertním mistrem a později kapelníkem v Eisenachu, roku 1712 odešel za lukrativním postem městského hudebního ředitele do Frankfurtu nad Mohanem a v roce 1721 se stal evangelickým kantorem a městským hudebním ředitelem v Hamburku, kde zůstal až do smrti. Přilákala ho tam nepochybně nejen vynikající opera na Husím trhu, ale i všestranná možnost uplatnění (a zvláště v církevní hudbě), zřejmě proto nereflektoval ani na místo kantora v Lipsku (1722). Hamburk, velké a bohaté město s 25 tisíci obyvateli, byl baštou německého osvícenství a přinejmenším stejně významným kulturním centrem jako Lipsko. Telemann tam našel nejlepší podmínky pro svou mnohostrannou skladatelskou činnost: komponoval kantáty a pašije pro evangelickou církev, úzce spolupracoval s hamburskou operou, psal vokální světskou a instrumentální hudbu pro hamburské collegium musicum. Udržoval kontakty s většinou známých německých hudebníků své doby, s Johannem Matthesonem ho spojovalo důvěrné přátelství, udržoval korespondenci se svým současníkem Johannem Jakobem Waltherem i s příslušníkem mladší generace Carlem Heinrichem Graunem.

Telemannův skladatelský odkaz je skutečně impozantní. Pojímá více než tři tisíce skladeb, všechny hudební druhy a žánry bez výjimky, od opery až po hudbu pro klávesové nástroje. Z jeho oper jsou *Der geduldige Sokrates* (Trpělivý Sokrates, 1721) a *Pimpinone* (1725) dodnes trvalou součástí repertoáru operních scén. Telemann i jako člověk sršel humorem a jeho přínos k vývoji opery buffy je celkově (nejen ve výše uvedených dílech) mimořádný. Žil velmi dlouho a prodělal velký stylový vývoj od vrcholného baroka, z něhož vyšel díky výborné znalosti francouzské hudby (Lullyho), a tradice německé evangelické duchovní hudby i italské hudby přes pozdní baroko až na samý



Georg Philipp Telemann

Hamburk

dílo

Silvius
Leopold Weiss

zdroje
Telemannovy
tvorby

práh klasicismu. V jednotlivých národních stylech se pohyboval se suverenitou (a samozřejmě je také kombinoval) porovnatelnou s málokterým z jeho současníků. Díla, která vznikla v Hamburku, představují vrchol Telemannovy tvorby – jak ve světském, tak v církevním oboru. Stylově asi nejdále pokročil v kantátě *Ino* (1765), v jedné ze svých posledních skladeb vůbec. *Ino* je dokladem toho, že Telemann ani ve vysokém věku neztratil nic ze své vysoce nadprůměrné hudebnické vnímavosti a kreativity. Na základě hodnotného libreta vytvořil v této prokomponované skladbě mimořádně dramatickou hudbu, jež svým vyzněním dokonce předjímá hnutí Sturm und Drang.

Telemannova
evangelická
duchovní
hudba

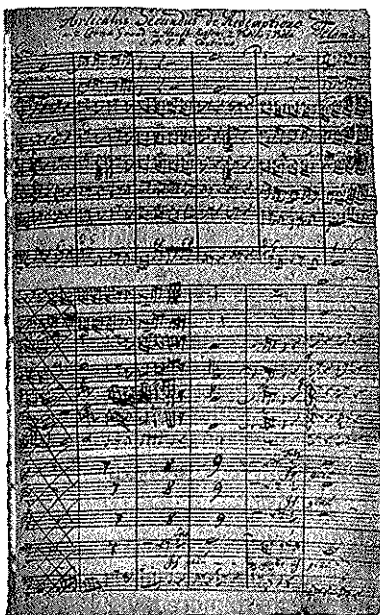
Jádro Telemannovy vokální tvorby však tvoří evangelická církevní hudba. Zkomponoval několik úplných cyklů kantát na celý církevní rok (dohromady více než 1400 kantát!), některé vyšly i tiskem, například *Harmonischer Gottesdienst* (doslova Harmonická bohoslužba, 1725) nebo *Musikalisches Lob Gottes* (doslova Hudební chvála Boha, 1744). Telemannovy kantáty byly určeny nejen pro účely bohoslužby, kde měly tradiční místo v časovém sousedství kázání, ale – jak sám v některých případech zdůrazňuje – i k různým jiným pobožnostem a k rozjímání („Andacht“). Týká se to zvláště jeho početných kantát s vysloveně komorním obsazením (například kantát pro sólový hlas s basem continuem, 1727). V kantátách většího obsazení Telemann nevyužívá obligátních sólových nástrojů tak důsledně s cílem dosáhnout konkrétní zvukové barvy, jak to dělal Bach, ale i tyto skladby přinášejí mnohá netradiční, někdy velmi moderní a progresivní kompoziční řešení.

Telemann byl jedním z prvních skladatelů, kteří reagovali na Neumeisterovu reformu, a zhudebnil nové, moderní kantátové texty. Důležitou složkou Telemannovy církevní hudby jsou i oratoria a pašije. Jen pašijových kompozic napsal více než čtyřicet a skladby, jejichž libreto je výlučně básnickým textem a necituje přímo z evangelí, patří k tzv. pašijovým oratoriím. Telemannova pašijová hudba, již se věnoval celý život (počínaje *Brockesovými pašijemi*, 1718), má základní rysy totožné s Bachovým stylem, využívá týchž prvků – recitativů, árií, sborů. Snad není tak nápaditá v jejich kombinování a vzájemném pronikání, jako to dokázal jen Bach, snad Telemann nevyužívá dramaturgicky tak rafinovaně čtyřhlasé sbory zpracovávající chorálové nápěvy, ale v žádném případě to není jakási „plochá“ hudba, zkomponovaná podle vzoru italské opery. Ve svých pašijích vytvořil Telemann mimořádně účinnou a dramatickou hudbu, v níž využívá nejen svého oje-

dinělého smyslu pro zvukovou barvu (jenž byl podstatně odlišný než Bachův) a další prvky hudební kompozice, ale i (respektive zvláště) svůj vytrýbený literární vkus, charakteristický skutečně úzkým vztahem ke zhudebňovanému slovu.

Stejně zásadní význam měl Telemann i pro vývoj instrumentální hudby. Nebereme-li v úvahu vysoce nadprůměrné kvantitativní rozměry této jeho tvůrčí oblasti – jen suit s různým orchestrálním a komorním obsazením zkomponoval celkem okolo tisíce (!) –, je jeho přínos přinejmenším tak závažný jako v oboru vokální tvorby. Francouzská ouvertura (suite) ho inspirovala od mládí a mnozí Telemannovi současníci tvrdili, že její kompoziční finesy ovládal snad ještě lépe než Francouzi. Telemann i v ní často uplatňoval svoje literární nadání a svérázný humor: některé suity mají literární konotace, například suite *Burlesque de Quixotte* nebo gulliverovská suite podle Jonathana Swifta pro dvoje housle uveřejněná v časopise *Der getreue Music-Meister* (1728–1729). V této skladbě je podobně jako v literární předloze všechno obráceno naruby, Telemann sem zařadil například pomalou brobdingnagskou (Brobdingnag je smyšlená země podle Swifta, pozn. překl.) gigu, v originálu notovanou v 24/1 taktu, ačkoliv se jedná o jeden z nejrychlejších suitových tanců, liliputánskou chaconnu, jež zabírá pouhých několik taktů (skutečné chaconny byly zpravidla velice dlouhé; Telemann ji navíc napsal v 3/32 taktu...) apod. Podobný charakter mají Telemannovy orchestrální suity *La Bizarre*, *La Putain*, *Les nations anciennes et modernes* (Národy staré a moderní), *Alster* (obsahuje mimo jiné část „koncertující žáby a krkavci“), *Burlesque* (s postavami commedie dell'arte jako Colombina, Pierot, Harlequin apod.) aj. Snad nejdůležitějším Telemannovým příspěvkem v této oblasti instrumentální kompozice jsou tři svazky jeho rozsáhlé sbírky *Musique de table* (čes. Hudba ke stolu, respektive „k hostině“, 1733). Každý díl (*production*) je sestaven ze šesti skladeb různého obsazení: 1. *ouverture* (orchestrální suite), 2. *quatuor* (kvartet s různými kombinacemi dechových a smyčcových nástrojů s continuumem), 3. *concerto* (sólový koncert pro více nástrojů), 4. *trio* (triová sonáta), 5. *solo* (sólová sonáta), 6. *conclu-*

instrumentální
hudba Georga
Philippa
Telemanna



Georg Philipp Telemann:
Ich glaube an Jesum Christum,
první strana autografu

SONATES
*Pour deux Flûtes Traversieres,
Deux Flûtes Douces,
ou deux Violons.*
PAR
M^R. TELLEMANN
*Maitre de Chapelle et Directeur
de la Musique à Hambourg.*
NOUVELLE EDITION.
Gravés par Joseph Louis Renou.
Prix 6^{rs}
A PARIS,
Chez { M^r. Le Clerc le Cadet, rue d'Honore à la Ville de Constantinople vis à vis
le Collège de l'Oratoire.
M^r. Le Clerc, M^r. rue du Roule à la Croix d'Or.
M^r. Babin, rue d'Honore à la Règle d'Or.
Avec Privilège du Roy.

Georg Philipp Telemann:
*Sonates pour deux flûtes traversieres,
deux flûtes douces ou deux violons*
(1736–1737) – titulní strana

Musique
de table

sion (závěrečná skladba). Tak například první ouvertura je určena dvěma příčným flétnám s orchestrem, druhá trubce a hoboji s orchestrem, první koncert flétně, houslím a violoncellu, druhý trojici houslí, třetí dvěma přirozeným rohům atd., celkově však Telemann upřednostňuje – tak jako všichni němečtí skladatelé – dechové nástroje. V *Musique de table* vytvořil tolik nádherné hudby, mimořádně bohaté na melodické nápady a tak hýčící nástrojovou barevností v různých kombinacích sólového i orchestrálního obsazení, že i kdyby byl zkomponoval jen tento jediný opus, zapsal by se do dějin jako skladatel, jenž významně přispěl k vývoji instrumentální hudby. Některé ouvertury navíc dosahují jak svou stylizací, tak náročností sólových partů úrovně koncertu.

koncerty
a komorní
hudba

Georg Philipp Telemann zanechal i velké množství koncertů a sonát pro většinu tehdy používaných sólových nástrojů a jejich různé kombinace. Podobně jako ostatní němečtí skladatelé vycházel z italských vzorů, především z Vivaldiho, jeho koncerty se však od „všeobecného vzoru“ výrazně liší nejen specifickou „telemannovskou“ melodikou, navazující na zmiňované lidové inspirace, ale i bohatstvím formálních řešení (s oblibou využíval čtyřvětého cyklu). I Telemann s oblibou zaměstnával dechové nástroje. Rád je zapojoval v komorní hudbě, jež je ze všech oborů jeho tvorby pravděpodobně stylově nejprogresivnější. Najdeme tady sice i díla tradičnější, řekněme poměrně blízká typu corelliovské triové sonáty (*VI Sonates en trio, Les Corelizantes, 1737*), avšak převažují skladby, v nichž se jednoznačně ožívá duch rokoka a galantního stylu. Občas to naznačují samotné názvy početných sbírek, jež vyšly v Paříži: *Nouveaux Quatuors en Six suites* pro flétnu, housle, violoncello a basso continuo (1738) či *Quatrième livre de Quatuor à Flute, Violon, Alto Viola et Basse* (1752). Je to stejně jako v případě četných pouze v rukopisech zachovaných trií, kvartetů, kvintetů a skladeb pro jiná komorní obsazení hudba nejvyšší umělecké hodnoty. Mnohé komorní kompozice – *Sonates méthodiques* (1728/29), sonáty pro dvě flétny nebo housle bez continua, skladby pro cembalo aj. – mají i výrazný pedagogický aspekt (například ty, jež vyšly v časopise *Der getreue Music-Meister*).

Telemannovo mimořádně rozsáhlé dílo – a to i se znalostí dobových relací, kdy několik stovek skladeb z pera od jednoho autora nebylo ničím neobvyklým – tvoří kupodivu neobyčejně kvalitativně vyrovnaný celek. Telemann se skutečně suverénně pohyboval ve všech žánrech, kompozičních technikách i „národních“ stylech, včetně progresivního německého „smíšeného stylu“, sám přiznává, že ve své hudbě spojil německá, francouzská, italská, anglická a polská východiska. Právem se řadí nejen k největším mistrům pozdního baroka, ale i k průkopníkům nového stylu.

Hudba první poloviny 18. století ve střední a severní Evropě

Střední Evropa přispěla do zlatého fondu evropské barokní hudby výraznou měrou i v první polovině 18. století. Také v období pozdního baroka byla nesporně nejvýznamnějším středoevropským hudebním centrem **Vídeň**, kde souvisle pokračovala tradice nejvyšší úrovně hudební kultury ze 17. století, zvláště díky císařské dvorní kapele. První polovinu 18. století lze považovat za poslední období jejího rozkvětu. Císař Karel VI. byl – podobně jako jeho otec Leopold I. a starší bratr Josef I. (vládl jen krátce, a to v letech 1705–1711) – také skladatelem, především však vytvářel jak duchovní, tak světské hudbě nejlepší podmínky k provozování a rozvoji. Léta panování Karla VI. (1711–1740) se vyznačují nejen největším obsazením dvorní kapely co do počtu členů, ale i působením několika výjimečných osobností. Poté, co nastoupila na trůn císařovna Marie Terezie (vládla v období 1740–1780), postihla vídeňskou dvorní kapelu jako důsledek politických poměrů (jinými slovy válek, jež panovnice musela vést) přísná restriktivní opatření, která znamenala její v čase postupující úpadek. Úrovně, jíž se mohla pyšnit v 17. století a v první polovině 18. století, již císařská dvorní kapela nikdy nedosáhla.

Po Antoniu Draghim se stal dvorním kapelníkem **Marc'Antonio Ziani** (1653–1715), poslední z „velkých“ Italů v této funkci. Ziani byl znamenitým skladatelem církevní hudby, které se věnoval přece jen více než světské. O tu – a zvláště o operu – se staral především dvorní teorbista a později

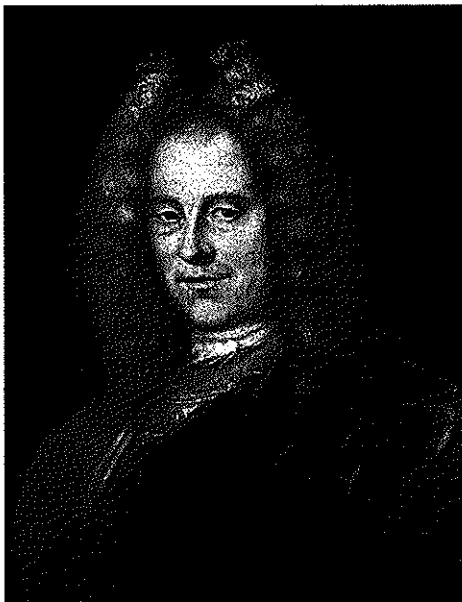
císařská
dvorní kapela
v první
polovině
18. století



Císařský dvorní trubač a tympanista

Johann
Joseph Fux

skladatel **Francesco Bartolommeo Conti** (1681–1732), krátce i **Giovanni Bononcini** (1670–1747) a další. K podstatným změnám ve vídeňské dvorní kapele však došlo za **Johanna Josepha Fuxe** (1660–1741), Zianiho nástupce ve funkci kapelníka, velmi ambiciózního a dodnes neprávem poněkud podceňovaného skladatele, ale i vynikajícího hudebního teoretika a pedagoga. Fux byl náročný a vládl dvorní kapele tvrdou rukou, podobně jako kdysi Lully v Paříži. Rozhodoval prakticky o všem (císař jeho rozhodnutí jen „podepisoval“), vykonal však mnoho užitečné práce vedoucí ke



Johann Joseph Fux

stabilizaci a dalšímu zvýšení úrovně souboru. Jediný z Fuxova okolí, kdož si uchoval relativní samostatnost, byl vícekapelník **Antonio Caldara** (1670–1736), již před svým příchodem do Vídně uznávaný a plodný skladatel (zvláště v Římě u F. Ruspoliho) především operní a církevní hudby. V hudebně dramatickém oboru patří Caldara jako snad nejbližší spolupracovník Pietra Metastasia k nejreprezentativnějším tvůrčím osobnostem opery pozdního benátského typu, všechna jeho hudba měla i během celého vídeňského působení více italských stylových znaků než Fuxova, jenž jako teoreticky mimořádně vzdělaný hudebník čerpal z různých zdrojů, vedle italské operní (ale i instrumentální) hudby jej inspirovala zvláště francouzská. Fux se jako vynikající kontrapunktik, v barokní epoše patrně nejlepší vedle Johanna Sebastiana Bacha, věnoval velmi intenzivně zvláště duchovní hudbě. Mistrně ovládal jak „stile antico“, tak i moderní koncertantní styl barokní církevní hudby. Dokazují to jeho četné mše, litanie, nešpory, ofertoria a další církevní hudba, jež došla značného rozšíření po celé střední Evropě (podobně jako tvorba Caldarova a dalších vídeňských skladatelů). Ani z tohoto hlediska nelze Fuxův vliv podceňovat, nemluvě o jeho latinské učebnici kompozice *Gradus ad Parnassum* (Schody, resp. stupně na Parnas, 1725), jež byla záhy přeložena do všech světových jazyků (němčiny, angličtiny, francouzštiny). Tuto klasickou učebnici – nejen kontrapunktu (včetně stylu luxurians), ale i moderního, „nevázaného“ způsobu komponování, tj. nekontrapunktického – dobře znali všichni významní skladatelé 18. i 19. století (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms ad.).

vliv Fuxovy
učebnice

Fux se intenzivně věnoval i instrumentální hudbě, sbírka *Concentus musico-instrumentalis* (1701) prozrazuje jeho velmi zevrubnou znalost francouzského stylu: Komponoval také oratoria a pozoruhodný odkaz, jež zanechal i v operní tvorbě, se rozhodně nevyčerpává slavnou operou *Costanza e fortezza* (Stálost a statečnost, 1723), provedenou s nejvyšší pompou na Pražském hradě u příležitosti korunovace Karla VI. za účasti hudebních osobností z celé Evropy (kromě členů císařské dvorní kapely se představení zúčastnil například J. J. Quantz, loutnísta S. L. Weiss, houslisté F. Veracini a G. Tartini a další velké postavy pozdního baroka; za přítomnosti nemocného Fuxe dirigoval obrovský aparát jeho zástupce Antonio Caldara). Mnozí očití svědkové toto představení označili za jednu z největších hudebních událostí oné doby. O monumentální scénu s mnoha proměnami se autorsky postarala slavná dvojice dvorních architektů Galliů-Bibienů, baletní

Costanza
e fortezza



Giuseppe Galli-Bibiena (1696–1756):
scénický návrh k operě Johanna Josepha Fuxe *Costanza e fortezza* (Praha 1723) – výřez

hudbu, jež měla ve vídeňské dvorní opeře tradičně významné místo, zkomponoval houslista a koncertní mistr tělesa Nicola Matteis ml. *Costanza e fortezza* výstižně ilustruje nejen Fuxův kompoziční styl, ale i specifičnost vídeňské dvorní opery. Na vídeňském dvoře se nepěstovalo v pravém slova smyslu italské „drama per musica“, ale jeho zvláštní místní varianta, již skladatelé nazývali nejčastěji „festa teatrale“ (divadelní slavnost) apod. Hudebně vídeňská pozdně barokní opera spojovala prvky italské opery serie s francouzskou vážnou operou (tragédie en musique), ve Fuxově dramatu *Costanza e fortezza* proto mají významné místo sbory a balet, které italská opera vůbec neznávala. Fux kromě toho v této skladbě využil – ještě o poznání masivněji než v jiných svých operách – nezvyklým způsobem kontrapunkt. Kromě souvislosti s charakterem libreta (jehož děj čerpá z římských dějin) to bylo dáno i mimořádně slavnostní příležitostí, na jejíž počest své slavné dílo zkomponoval.

další
vídeňští
skladatelé

Téměř stejně významným skladatelem církevní hudby, jako byli Fux či Caldara, byl i dvorní varhaník **Johann Georg Reinhardt** (asi 1677–1742), jiný varhaník vídeňské dvorní kapely, snad nejznámější Fuxův žák **Gottlieb Muffat** zase podstatně zasáhl do vývoje hudby pro klávesové nástroje. Velká část Fuxovy, Caldarovy a Reinhardtovy tvorby je vlastně přímým pokračováním pompézního stylu vídeňské církevní hudby 17. století (A. Bertali aj.). Zejména jejich závažné církevní skladby (mše, Te Deum apod.), komponované k různým slavnostním příležitostem, svým charakterem zcela odpovídají tzv. císařskému baroku v architektuře, jež reprezentují například Fi-

scher z Erlachu, Galli-Bibiena aj. Například v Te Deum výše zmíněných autorů se na určitých místech často vyskytují slavnostní improvizované vstupy 4–8 trubačů s tympánisty, nazývané „*Toccata di trombe*“.

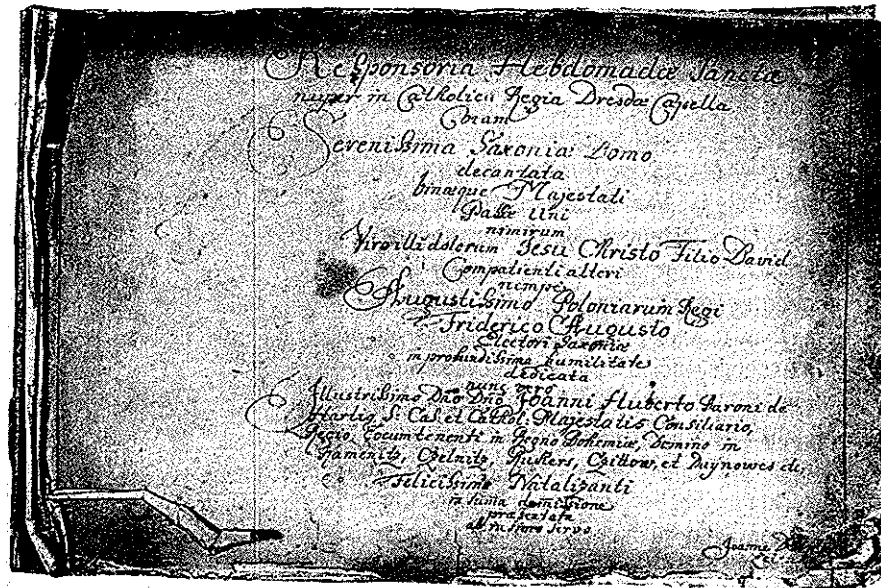
Gottlieb Muffat (1690–1770), nejtalentovanější syn Geoga Muffata, spojil ve své tvorbě pro cembalo a varhany v dokonalé jednotě prvky italského klávesového galantního stylu s francouzským rokokem. Základem Muffatovy vysoce individuální hudební řeči byla důkladná znalost polyfonie, získaná jak studiem u Fuxe, tak studiem tvorby Frescobaldiho či skladatelových předchůdců na vídeňském dvoře – Johanna Jacoba Frobergera, Johanna Caspara Kerlla a dalších. Muffatovy reprezentativní sbírky *Componimenti musicali* (1739) pro cembalo a 72 *Versetz sammt 12 Toccaten* (1726) pro varhany patří k tomu nejlepšímu, co pro klávesové nástroje v první polovině 18. století vzniklo, první sbírka je porovnatelná s cembalovými suitami J. S. Bacha či G. F. Händela. Podobné kvality má ovšem celý rozsáhlý odkaz (toccaty, capriccia, ricercary, cembalové suity atd.) tohoto skladatele, dochovaný většinou v rukopisné podobě.

Mezi nejlepší žáky Johanna Josepha Fuxe patřil také **Jan Dismas Zelenka** (1679–1745), vynikající skladatel, občas právem nazývaný „český Bach“, odchovanec pražských jezuitů, později kontrabasista a dlouholetý člen drážďanské dvorní kapely. Zelenka je jen jedním z mnoha pozoruhodných představitelů české hudby pozdního baroka, rozhodně však nejvýraznějším.

Čechy
a Morava



Gottlieb Muffat: *Componimenti musicali* (1739) – titulní strana



Jan Dismas Zelenka: *Responsoria Hebdomadae Sanctae* (kolem 1723) – titulní strana autografu

Jeho mše, žalmy, litanie a další duchovní skladby prozrazují nejen důkladné kontrapunktické školení, ale i evidentní mistrovství a talent. Zelenkovy *Lamentace proroka Jeremiáša* (1722–1723) patří ke klenotům postní hudby evropského baroka podobně jako jezuitská školská hra *Sub olea pacis et palma virtutis* (1723), provedená v rámci oslav pražské korunovace Karla VI. Obdobu k takovému množství nádherné, invenční a nesmírně zvukově barevné hudby, v níž se kříží důvěrná znalost dobového stylu, určeného italskými vzory, s domácími kořeny (jemnými náznaky intonací české lidové hudby), jako se skrývá v těchto pouhých dvou skladbách, bychom asi jinde stěží hledali. Zelenka je však také autorem vynikající komorní hudby (např. náročných triových sonát) a orchestrálních skladeb, mimo jiné kuriózní předehry *Hipocondrie* (1723), plné překvapujících melodických nápadů a harmonických zvrátů.

Praha patřila v první polovině 18. století k nejvýznamnějším hudebním střediskům střední Evropy, ale příliš za ní nezaostávala ani další města v Čechách a na Moravě. V pražském paláci Kinských účinkovali nejlepší evropští umělci, v zámeckém divadle hraběte Františka Antonína Sporcka v Kuksu uváděla Denziova divadelní společnost pravidelně nová díla italské opery serie (mimo jiné Vivaldiho či Albinoniho), podobný charakter a úroveň měla hudba v rezidencích Dietrichsteinů, Rottalů nebo v paláci knížete Questenberka (sám byl výborným loutnistou) v moravských Jaroměřicích nad Rokytnou.

Vedle Jana Dismase Zelenky dále k významným českým skladatelům pozdního baroka, respektive první poloviny 18. století náležejí zvláště **Josef Ignác Brentner** (1689–1742), působící v Praze, autor hodnotné církevní i instrumentální hudby (sbírka *Horae pomeridianae*, op. 4, 1720), **Šimon Brix** (1693–1735, mimo jiné prominentní skladatel žánru „musica navalis“, tj. „vodní hudby“, prováděné pravidelně na Vltavě), pražský benediktin **Gunther Jacob** (1685 až 1734), **Jan Václav Leopold Dukát** (1684 až 1717), **Bohuslav Matěj Černožský** (1684–1742), minorita, jenž působil delší dobu i v italské Padově (z jeho tvorby se zachovalo několik krásných církevních skladeb, svědčících o skladatelově kontrapunktickém mistrovství, autorství většiny „jeho“ varhanních skladeb se však ukázalo jako sporné, ve skutečnosti šlo o skladby Frobergerovy, Kuhnauovy, Černožského žáka J. N. Segera aj.), **Jan Zach** (1713–1773) a **František Ignác Tůma** (1704–1774), žijící trvale ve Vídni, všestranný skladatel církevní i instrumentální



František Ignác Tůma

hudby, který obstál v tvrdé konkurenci vídeňských hudebníků. V první polovině 18. století se mimo rodnou vlast uplatnili mnozí čeští hudebníci, například v Bavorsku působící **Josef Antonín Plánický** (1691–1752), jehož sbírka motet *Opella ecclesiastica* (1723) patří ke klenotům sólisticky pojaté duchovní hudby pozdního baroka. Pro církevní hudbu střední Evropy mimořádně významný skladatel, kapelník v chrámu svatého Víta **František Xaver Brix** (1732–1771) patří větším dílem své rozsáhlé tvorby již klasicistnímu období. O vysoké úrovni hudební kultury v Čechách v období baroka svědčí i dochované hodnotné hudebně teoretické práce: věcný hudební slovník *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (1701) Tomáše Baltazara Janovky a *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719) Maurizia Vogta vyšly i tiskem a reflektovali je mnozí hudebníci a hudební teoretikové ve střední Evropě.

Také na Slovensku působilo v první polovině 18. století několik významných osobností. V jezuitském prostředí se pohyboval **František Xaver Budinský** (1676–1727), skladatel, jenž si dokonale osvojil pozdně barokní italský styl. Jeho církevní hudba (Miserere, loretánské litanie, árie, antifony), ale i dvě symfonie, nejstarší skladby svého druhu na Slovensku, jsou v každém případě porovnatelné s evropskou dobovou produkcí. Odchovancem trnavských jezuitů byl i vídeňský rodák a vynikající cembalista **Joseph Umstatt** (1711–1762), který potom ve třicátých letech 18. století působil zhruba deset let ve vynikající kapele uherského primase Imricha Esterházyho v Bratislavě, velkého mecenáše umění (zaměstnával mimo jiné slavného Georga Rafaela Donnera). Později byl Umstatt v službách brněnských Dietrichsteinů a saského ministerského předsedy hraběte Brühla v Drážďanech, až nakonec získal nejvyšší možný post dvorního skladatele a biskupského kapelníka v bavorském Bamberku. Protože působil postupně ve Vídni, na Slovensku, na Moravě i v Německu, je Joseph Umstatt nejen typickým středoevropským skladatelem, ale patří i k nejvýznamnějším průkopníkům stylových změn v první polovině 18. století. Je autorem velkého množství církevní a komorní hudby, symfonií i koncertů pro nejrůznější nástroje, v nichž vycházel tak jako ostatní skladatelé oné doby z vivaldiovského vzoru (jeho koncerty pro cimbál, které napsal v Drážďanech pro Pantaleona Hebenstreita, patrně nejslavnějšího hráče na tento nástroj, se bohužel nezachovaly). Zvláště v Umstattových cembalových skladbách, plných fantazie a zvláštních nápadů (místy připomínajících až Carla Philippa Emanuela Bacha), lze vysledovat stále výraznější odklon od barokního stylu a zároveň směřování ke stylu raně klasicistnímu. Tyto tendence jsou u Umstatta výraznější než například v hudbě G. Ch. Wagenseila či M. G. Monna, hlavních představitelů tzv. vídeňské školy raného klasicismu. Umstatt patří k nejvýraznějším reprezentantům galantního stylu a rokoka ve střední Evropě.

Bohatý hudební život ovšem v 18. století pulzoval i mimo Bratislavu a západní Slovensko, tedy lokality, které vždy těžily z blízkosti Vídně. K nejvýznamnějším hudebním střediskům patřily piaristické koleje a kláštery v Podolínci, Prievidzi a Nitře. O úrovni hudebních produkcí v Podolínci vypovídá

Slovensko

například vzácná sbírka italských koncertů (obsahuje například skladby G. Torelliho, T. Albinoniho, G. M. Albertiho, A. Vivaldiho, G. Valentiniho aj.), jež hrávali žáci piaristů během bohoslužby (mše) přesně tak, jak se to dělávalo v Itálii či ve Vídni. Jeden z mnoha podolínských piaristických skladatelů **P. Ferdinand Pankiewicz** (1701–1772) dokonce komponoval vedle církevní hudby podobné koncerty i sám. Originálním skladatelem pastorální hudby byl v Podolinci **P. Peter Petko** (1713–1793). Vedle jezuitů a piaristů patřili k nejdůležitějším nositelům hudební kultury stejně vzdělaní františkáni, mezi nimiž byl také imponující počet skladatelů. Hudebně nejvýznamnějšími františkány byli **P. Pantaleon Roškovský** (1734–1789), vynikající varhaník, jehož rozsáhlé sborníky cembalové a varhanní hudby *Cymbalum jubilationis* a *Musaeum Pantaleonianum* patří k nejvýznamnějším pramenům klávesové hudby ve střední Evropě (obsahují skladby J. C. Kerlla, J. J. Fuxe, obou Muffatů, Händla, Plattiho, Umstatta a mnoha dalších italských, rakouských a německých skladatelů), **P. Paulín Bajan** (1721–1792), autor řady zajímavých pastorel, **P. Juraj Zrunek** (1736–1789), skutečný autor známé latinsko-slovenské vánoční mše (*Harmonia pastoralis*), dlouhá léta chybně připisované P. Edmundovi Paschovi, a **P. Gaudentius Dettelbach** (1739–1818). Větší část tvorby všech těchto skladatelů však již patří – podobně jako tvorba vynikajícího tenoristy **Andrese Rennera** (asi 1729–1794) – do klasicistního období.

Polsko

Také polská hudba prožívala v první polovině 18. století svůj zlatý věk. Způsobily to mimo jiné politické poměry, když polskou korunu získal August III. Silný (1697), a Polsko se tak dostalo do personální unie se Saskem. V tomto období Polsko žilo velmi intenzivním a bohatým hudebním životem nejen ve Varšavě, kde prosperovala italská opera, ale i v menších šlechtických rezidencích, nemluvě o tradičně vysoké úrovni kulturního života v Krakově, Vratislavi i v jiných velkých městech. Vliv italské hudby v Polsku byl i v první polovině 18. století stále velmi silný, přestože tam již nepůsobilo tolik italských hudebníků jako v předchozím století. Z domácích skladatelů patří k nejvýznamnějším **Grzegorz Gervasy Gorczycki** (1667–1734), skladatel hodnotné pozdně barokní duchovní hudby koncertantního stylu, **Ferdinand Szymon Lechleitner**, jezuita **Jacek Sczurowski** a **Józef Kobierkiewicz** (všichni tři působili v první polovině 18. století), z nichž poslední je autorem zajímavých vánočních pastorel.

Skandinávie

Ze skandinávských zemí mělo v první polovině 18. století nejvyšší hudební úroveň Švédsko. Nejenže tam nadále trval import kvalitního repertoáru z Evropy, německé, ale také italské hudby, ale mezi domácími hudebníky se vyprofilovaly i některé výrazné skladatelské osobnosti. Na prvním místě je to **Johan Helmich Roman** (1694–1758), všestranný skladatel církevní i instrumentální hudby (koncerty, sólové sonáty a další komorní skladby, suity, symfonie atd., nejznámější je suita *Drottningholmsmusique*), avšak Evropa znala především cembalovou a další instrumentální hudbu **Johana Agrella** (1701–1765), působícího mimo jiné v Německu, jednoho z mnoha skladatelů pohybujiících se na rozhraní baroka a raného klasicismu.

Galantní styl a rozklad (zánik) barokního stylu v Itálii

K postupnému rozkladu a zániku barokního stylu přispěli skladatelé několika zemí, rozhodujícím způsobem však zvláště francouzští clavecinisté svými rokokovými miniaturami a italští skladatelé různých žánrů a druhů instrumentální hudby (a záhy i církevní). Zvláště italská hudební móda zaplavila počínajíc dvacátými léty 18. století brzy celou Evropu a s velkým zájmem se setkala především v Německu. V názvech mnoha sbírek či skladeb německých skladatelů z tohoto období se lze setkat s formulací, že jsou zkomponovány podle „soudobého italského vkusu“ („*in giusto italiano*“, „*nach jetziger welscher Art*“ apod.). Ze strany německých skladatelů a vydavatelů nešlo zdaleka jen o jakýsi reklamní trik s cílem zpopularizovat tehdy moderní či „módní“ hudbu a dosáhnout jejího nejvyššího možného prodeje: tato hudba byla totiž ve skutečnosti výrazem dosti radikálního obratu od barokního vkusu i stylu dotud komponované hudby. Základem byl výrazný odklon od polyfonického myšlení a způsobu kompozice (německy nazývaného „gelehrt“, tj. učeného) s několika rovnocennými hlasy a příklon ke zjednodušenému způsobu komponování, nazývanému v Německu i jinde francouzským slovem „galant“.

giusto
italiano

Tento zjednodušený, italský způsob myšlení, jenž původně vzešel z cembalové literatury, ale brzy zdomácněl i v komorní a orchestrální hudbě, spočíval v redukci pletiva několika hlasů na dva krajní: bas a diskant. Už u Antonia Vivaldiho a jeho generačních vrstevníků najdeme nemálo skladeb, v nichž je čtyřhlasá orchestrální sazba redukována na tři hlasy (tím, že první a druhé housle hrají v unisonu, střední hlas violy má výlučně charakter výplně a je zcela závislý na basovém hlasu). V tvorbě mladší generace italských skladatelů (narozněných kolem roku 1700) tento proces faktické redukce hlasů pokračuje tím, že často i viola hraje jen v oktávových paralelách s violoncellem a kontrabasem. Střední hlasy tedy docela vypadly a v orchestru je nahrazuje jen cembalo (generální bas). Dochází tedy k radikální polarizaci struktury sazby na soprán a bas.

jednodušší
způsob
komponování

Současně s tímto procesem však probíhaly podstatné změny i v samotné melodické a harmonické struktuře hudby. Lze je považovat za stejně významný znak „homofonizace“ původně hustého pletiva hlasů barokních skladeb. Harmonický pohyb, tempo harmonických změn se v hudbě první poloviny 18. století (zvláště od 20.–30. let) výrazně zpomaluje. Nejvýrazněji to lze pozorovat na změně charakteru basového hlasu. Typický barokní pohyblivý („kráčející“) bas se zklidňuje, z barokního basového hlasu, jenž se většinou pohyboval v protipohybu vůči vedoucímu melodickému hlasu, se stává dosti statický bas, setrvávající na jednom tónu (respektive z harmonického hlediska na jedné funkci):

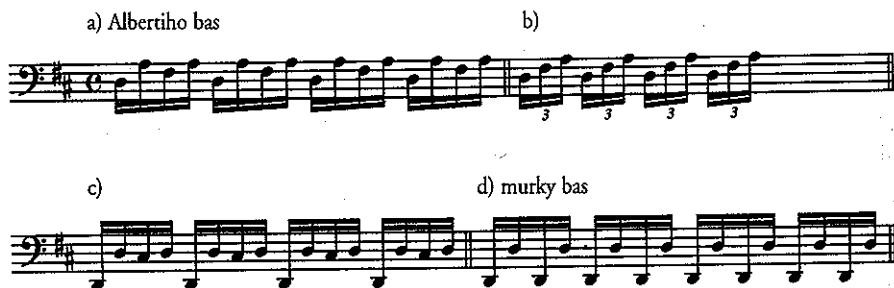


a) typický basový hlas na přelomu 17. a 18. století
b) typický basový hlas v hudbě od 20. – 30. let 18. století

Druhý typ basového hlasu je typický pro galantní hudbu jak pro klávesové nástroje, tak orchestrální, komorní (či dokonce vokálně-instrumentální, světskou i církevní). Tento typ je charakteristickým znakem generálbasové homofonie první poloviny 18. století jako přímého předchůdce homofonie následujícího stylového období – klasicismu. (V klasicismu se tento proces dovršil v tom smyslu, že basový hlas s příslušnou akordickou „nadstavbou“ nemusel znít stále, ale například jen na těžkých dobách.)

Prvotní impulzy pro zjednodušení skladebné struktury vyšly od cembalistů a byly kromě jiného podmíněny sociologicky, novou sociální funkcí hudby, již se věnovalo stále více skutečných amatérů, hráčů se slabším nebo minimálním hudebním vzděláním. Vznikly první sbírky cembalové hudby pro „znalce a milovníky“ (něm. „für Kenner und Liebhaber“), a novým prvkem jsou tu právě ti milovníci hudby (pro znalce se hudba komponovala vždy). Italští cembalisté, jako byli například **Domenico Alberti**, **Giovanni Benedetto Platti** a další, v první polovině 18. století zavedli a používali jednoduché basové doprovodné figury, jež bez problémů zvládli i amatéři. Hudební dějepisce tu základní nazvalo „Albertiho bas“. Takových figur bylo ovšem více, k nejjednodušším patřil lomený oktávový bas, tzv. murky (angl. fádní, pozn. překl.) bas apod.:

tvorba
pro cembalo



Typické cembalové basové doprovodné figury,
první polovina 18. století

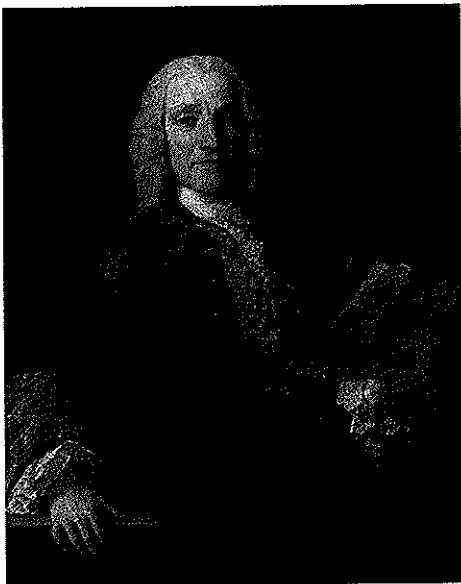
SONATE
Da Cimbalo di piano, e forte
detto volgarmente di martelletti
DEDICATE
A SUA ALTEZZA REALE
IL SERENISSIMO D. ANTONIO INFANTE
DI PORTOGALLO
È Composte
Da D. Lodovico Giustini di Pistoia
Opera prima
FIRENZE M DCCXXXII.

Lodovico Giustini (1685–1743): *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, op. 1 (1732) – titulní strana

Domenico Alberti (kolem 1710–1740) byl pouze jedním z mnoha dnes víceméně neznámých nebo málo známých italských cembalistů první poloviny 18. století, kteří však sehráli důležitou roli v procesu hudebně stylových změn dvacátých a třicátých let 18. století. Patřili k nim například **Lodovico Giustini** (1685–1743), skladatel, jenž zkomponoval první skladby pro nový klávesový nástroj Bartolomea Cristoforiho nazývaný „fortepiano“ (12 *Sonate da cimbalo di piano e forte*, 1732), v Německu působící **Giovanni Benedetto Platti** (1697–1763), jehož cembalové sonáty jsou pozoruhodné svou důstřednou čtyřvětostí, nikoli tedy svou jednovětou či nejvýš dvouvětou stavbou, jak to bylo pro Italy typické, **Giovanni Marco Placido Rutini** (1723–1797), který dovršil stylový přerod italské klávesové hudby, a mnozí další, mezi nimi i vynikající virtuoska **Maria Teresa Agnesiová** (1720–1795). K tomuto stylu se ve své tvorbě pro klávesové nástroje uchýlil dokonce tak tvrdý zastánce polyfonického způsobu kompozice, jakým byl **Padre Giambattista Martini** (1706–1784), jedna z největších teoretických a kompozičních autorit 18. století, u něhož skládal zkoušku před přijetím do boloňské Akademie i mladý Mozart. Většinou církevních skladeb Padreho Martiniho (duchovní hudbě zasvětil významnou část svého odkazu) však dominuje „stile antico“.

V oboru klávesových nástrojů byl ale nepochybně ze všech skladatelů nejvýznamnějším a nejprogressivnějším **Domenico Scarlatti** (1685 až 1757). Protože byl synem slavného Alessandra Scarlattiho, dostalo se mu

Domenico
Scarlatti



Domenico Scarlatti

nepochybně nejlepších teoretických i praktických základů hudebního vzdělání. Od mládí patřil k nejlepším evropským cembalistům a rychle se šířící zvěsti o jeho geniální hře přispěly k tomu, že jeho cembalové skladby začaly vycházet i v Anglii a jinde (navzdory skutečnosti, že španělský královský dvůr, kde Scarlatti strávil podstatnou část života, tomu bránil). Je příznačné, že tyto skladby nenesou jen prostý název „sonáty“, ale často se zdůrazňuje jejich pedagogický aspekt: v Anglii a Francii vycházely pod označením *Essercizi per gravicembalo* (tj. Cembalová cvičení, Londýn 1738) nebo *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin* (Londýn 1739), *Pièces pour le clavecin* (Paříž 1742, 1747). Většina

Scarlattioho sonát se však dochovala jen v rukopisech (například v rozsáhlé sbírce pro španělskou královnu Marii Barbaru). Scarlattioho sonáty mají ve skutečnosti do jisté míry charakter „etud“, skladatel si totiž často vybírá jeden z technických problémů cembalové hry a ten pak řeší v průběhu celé skladby, například akordické rozklady, různé typy figurací, křížení rukou (jež měl zvláště v oblibě), běhy, repetované tóny apod. Tato okolnost dodává jeho sonátám na první pohled charakter monotematickosti.

Scarlattiovska sonáta, často stavějící na motorickém pohybu (ačkoli v ní na zmiňované jednoduché typy doprovodných basových figur narážíme jen velice zřídka) a občas i na prvcích periodického myšlení (dvojtaktí, čtyřtaktí), však přináší zcela nový způsob práce s tematickým materiálem: často již není přísně monotematická, ale objevuje se v ní i „druhé“ téma (zpravidla stejně výrazná myšlenka jako úvodní, nejčastěji v paralelní nebo stejnojmenné mollové tónině), jakkoli se jeho charakter většinou podstatně neliší od tématu prvního, až na výjimky tedy ještě nemá kontrastní charakter. Domenico Scarlatti ovšem v rámci typické dobové dvojdílné formy /:T-D://:D-T:/ směruje k reálné třídílnosti s dokonalou reprízou pouze výjimečně, například v *Sonátě C dur* (K. 159), o „provedení“ na počátku druhého dílu, tj. o tematické práci s materiálem tady nemůže být ani řeči (nanejvýš o jejím zárodečném stadiu, navíc je tato sonáta výrazně monotematická). Nemálo především raných sonát je jednak výrazně kratších a monotematických – K. 1 (d), K. 4 (g), K. 8 (g), K. 9 (d), ale i K. 375 (G), K. 397 (D), K. 430 (D) apod., jednak ve většině Scarlattioho sonát nedochází v rámci druhého dílu k návratu „hlavního“ tématu, ale jen k tonální centralizaci.

Sonáty Domenika Scarlattioho jsou velmi specifické a ve většině případů se již skutečně nápadně vzdalují baroknímu stylu. Protože Domenico Scarlatti prožil velkou část života v pohodlí španělského královského dvora (spolu s kastrátem Farinellim), mají mnohé jeho cembalové skladby výrazný španělský kolorit, projevující se snad ještě více v oblasti harmonie než melodiky, například v sonátách K. 19 (D), K. 193 (Es) a K. 492 (D). Harmonie je v některých Scarlattioho skladbách velmi „hustá“, hemží se sledy septimových, nónových a různě ozvláštěných („zahuštěných“) disonantních akordů s tím, že Scarlatti navíc hojně využívá různá lomení akordů, a zvláště ozdobu nazývanou *acciaccatura* (Francesco Gasparini ji vysvětluje jako „simultánní mordent“), znamenající akordický sekundový (tj. disonantní) příraz a jeho rychlé rozvedení; v některých skladbách se vyskytují celé sledy, „řetězy“ sestavené z takových postupů. Důležitým znakem Scarlattioho cembalových sonát, který je odlišuje jak od tvorby skladatelových italských současníků, tak i od ostatní tehdejší evropské produkce cembalové hudby, je i jejich výrazný homofonní charakter, přesahující rámec generálbasové homofonie pozdního baroka. S tak výraznou opozicí diskantové melodie a vůči jejímu doprovodu (akordického, figurativního aj. charakteru) se nelze setkat u žádného z jeho současníků. Scarlatti však využíval – zvláště v raných sonátách – i imitace, většinu jeho sonát charakterizuje absolutní rovnopráv-

znaky
Scarlattioho
sonát

španělský
kolorit

85

SONATA
XXIV.

Domenico Scarlatti: *Sonáta A dur*, K. 24
z *Essercizi per gravicembalo* (1738)

nost partů obou rukou a časté je i dokonalé využívání celého rozsahu nástroje. Snad nejvíce se však skladatelova cembalová hudba od tvorby jeho současníků liší (a převyšuje ji) svou mimořádnou invenčností, mnoho Scarlattioho sonát má vysloveně „rapsodický“ charakter s početnými césurami, korunami, generálními pauzami i kadencemi. Méně využívá tradičnějších tanečních modelů (K. 78 giga + menuet, gavota apod.), pastorale (K. 446, K. 513) či fugové formy (K. 58, K. 93, K. 30 – slavná „kočičí fuga“).

Domenico Scarlatti se věnoval i vokální hudbě (zvláště v prvním tvůrčím období, které trávil v Itálii), je autorem několika oper a zajímavých církevních skladeb, jeho hlavní přínos ale hudební historikové přece jen spatřují v hudbě pro cembalo (více než 550 sonát), kterou podstatným způsobem posunul směrem k postupně se formujícímu novému klasicistnímu slohu.

Podobný charakter jako italská cembalová hudba měla v první polovině 18. století i komorní a orchestrální hudba. Jejímí hlavními představiteli byli Giuseppe Tartini, Baldassare Galuppi a bratři Giuseppe a Giovanni Battista Sammartiniové.

Giuseppe
Tartini

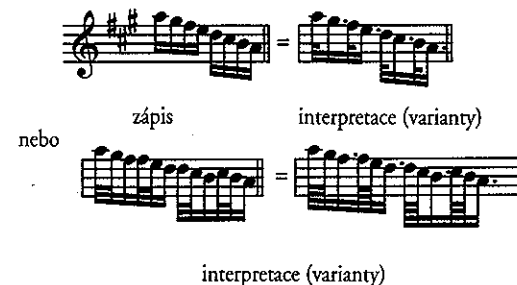
Vynikající houslový virtuos **Giuseppe Tartini** (1692–1770), pocházející ze slovinského Pirana, byl sice v houslové hře samoukem (kariéru houslisty si definitivně vybral poté, co v roce 1716 v Benátkách vyslechl hru Francesca Marie Veraciniho), avšak zároveň byl skutečným následovníkem a pravým dědicem odkazu Antonia Vivaldiho. Pokud jde o formu nástrojového koncertu, hlavního hudebního druhu, jemuž se věnoval, neodklonil se – podobně jako většina příslušníků jeho generace – nijak podstatně od vivaldiovského modelu. Obsahově se však jeho koncerty lišily zásadní měrou, a to nejen daleko vyšším stupněm virtuozity, ale i stylově. Tematika jak sólových partů, tak i tutti je v Tartiniho houslových koncertech výrazně členitá, mnohoúseková, na rozdíl od plynulého rozvíjení motivu (respektive tématu) u Albinoniho či Vivaldiho ji většinou charakterizuje přiřazování krátkých článků (dvojtakti, čtyřtakti). Tartini již jen zřídka používá vysloveně motorická, figurativní sóla vivaldiovského typu, sólové party jeho koncertů jsou přitom velmi ná-



Giuseppe Tartini
(rytina Carla Calcinota, 1745)

ročné. Tím vším a navíc mimořádnou bohatostí vypsání ozdob (k nimž se mohly přidávat další ozdoby, které spoluvytvářely individuální styl každého interpreta) působí jeho hudba na první poslech trochu manýristicky (nikoli ovšem v negativním, pejorativním slova smyslu). Můžeme tady mluvit o manýrismu v roli finálního, zjemnělého, na detail zaměřeného stadia určitého stylu (konkrétně vivaldiovského). Giuseppe Tartini se ve svých koncertech, ale i sonátách či symfoniích již jednoznačně a zřetelně odkláněl od pozdně barokního stylu. V jeho skladbách již žije duch klasicismu, zjednodušení hudební struktury v několika parametrech. Tartiniho hudbě je vzdálen barokní patos, naopak, je velmi hravá, rafinovaná, taková, jaká byla podle svědectví současníků i skladatelova interpretace. Nejen Tartiniho nejnámější houslová skladba, *Sonáta Ďáblův trylek* (*Il trillo del diavolo*, kolem 1740), jež je plná náročných pasáží, trylek v dvojmatech apod., nám ukazuje, že její autor jako houslista neznal technické problémy. Podobně vysoké parametry splňuje i *Sonata Didone abbandonata* (Opuštěná Dido, op. 1, č. 10) a mnoho dalších z více než 130 houslových sonát a asi 140 houslových koncertů. Tartiniho hudba však není nikterak jednostranně virtuózní, poté, co jeho tvorba dosáhla z hlediska virtuozity vrcholu (okolo roku 1740), došlo ve skladatelově kompoziční filozofii k zásadnímu obratu a výrazně se přiklonil k jednoduchosti a kantabilitě.

Velmi důležitým pramenem poznání Tartiniho osobitého interpretačního stylu je jeho *L'Arte dell'arco* (50 variací na gavotu Arcangela Corelliho). Tartini se věnoval převážně instrumentální hudbě a podle Quantzova svědectví se společně s Vivaldim nejvíce zasloužil o šíření tzv. lombardského stylu v interpretaci hudby první poloviny 18. století. Jeho základní princip spočívá ve zvýrazňování hry expresivních, ponejvíce šestnáctinových figur prostřednictvím tečkovaného rytmu nebo jiných rytmických obměn:



Notový příklad – lombardský rytmus

Tento způsob interpretace se uplatňoval nejen v instrumentální, ale i ve vokální hudbě 18. století a patří k základním znakům galantního stylu i způsobu hry.



Satirická kresba a verše opěvující slavného kastráta Gaëtana Majorana (1703–1783), zvaného Caffarelli (na obrázku je ve předu v podobě kočky). Ostatní hudebníci na kresbě (zleva) – Domenico Scarlatti, Giuseppe Tartini, Giuseppe Sammartini, Pietro Locatelli a Salvatore Lanzetta.

Tartini, jenž byl i významným hudebním teoretikem (zabýval se hudebně akustickými otázkami) a jako jeden z mála houslistů vytvořil i skutečnou školu (tzv. toskánskou nebo také „školu národů“, přijímal totiž žáky z celé Evropy), svůj mimořádný pedagogický talent uplatnil při výchově řady žáků, z nichž již většina patřila svou činností a tvorbou klasicistnímu období (Pietro Nardini, Maddalena Sirmenová-Lombardiniová a mnozí jiní).

Dalším z významných italských skladatelů, kteří se ve své zemi přičinili o zánik barokního stylu, byl Benátčan **Baldassare Galuppi** (1706–1785), jistou dobu působící i na petrohradském dvoře carevny Kateřiny. Byl mimořádně všestranným skladatelem, a tak se věnoval jak církevní hudbě, tak operě a instrumentální hudbě, z níž si zaslouží zmínku především jeho sonáty pro cembalo. Přestože se nevyznačují tak silným individuálním charakterem jako cembalové skladby D. Scarlattioho, nový galantní způsob kompozice v nich převažuje. Jako autor hudebních dramát Galuppi úzce spolupracoval s Goldonim a vypracoval se k postavení jednoho z historicky nejvýraznějších představitelů opery buffy (*Il Filosofo di campagna*, 1754). V rozsáhlé církevní tvorbě je dědicem nejlepších benátských tradic (Legrenziho, Vivaldiho atd.), i zde hrají prim nové prvky, mnoho sólových skladeb charakterizuje silná expresivita, i když Galuppi výborně ovládal i „starý styl“ (polyfonii).

Bratrská dvojice **Giuseppe Sammartini** (1695–1750) a **Giovanni Battista Sammartini** (asi 1700–1775) se podobně jako Tartini věnovala převážně instrumentální hudbě a komponovala koncerty pro různé nástroje (symfonie, sólové a triové sonáty, kvartety a další komorní hudbu). Zasluhou novějších výzkumů se na světlo boží dostaly i dosud neznámé a zajímavé duchovní skladby mladšího z obou bratrů. U Giovanniho Battisty Sammartiniho, žijícího v Miláně, je odklon od baroka patrnější než u jeho staršího bratra, jenž prožil většinu života v Londýně (kde byl nesmírně populární). V posledním období se však podíl G. B. Sammartiniho na formování klasicistního stylu částečně přehodnocuje: ukazuje se, že skladby (především symfonie), o nichž se kdysi předpokládalo, že vznikly ve dvacátých letech 18. století, napsal jejich autor až o dvě či tři desetiletí později. To však nijak nezmenšuje význam obou skladatelů ani pro vývoj symfonie, ale ani smyčcového kvartetu (v té době – až do šedesátých let 18. století – nazývaného nejčastěji „quadro“), k němuž přispěli i další italské skladatelé, jako například **Francesco Durante** (1684–1755). Jeho raný opus *Quartetti concertanti* – 8 koncertů v typickém galantním stylu – stojí vlastně na počátku vývoje smyčcového kvartetu: skladby lze hrát jako skutečné orchestrální koncerty s bassem continuum (dokonce s krátkými sóly), ale i sólisticky bez generálního basu, tj. jako kvartety.

Galantní styl se svým zjednodušeným způsobem kompozice se ovšem výrazně projevoval i v italské vokální, respektive vokálně-instrumentální hudbě. K jejím nejvýraznějším představitelům patřili někteří skladatelé poslední generace tzv. neapolské školy: kromě Franceska Duranteho, plodného (a vynikajícího) skladatele církevní hudby a významného pedagoga, to byli zvláště skladatelé intenzivně se zabývající především operou – **Leonardo Leo** (1694–1744), **Leonardo Vinci** (kolem 1690–1730), zcela „poitalštěný“ Němec **Johann Adolph Hasse**, a zvláště **Giovanni Battista Pergolesi** (1710–1736).

Největší rozruch na tehdejší hudební scéně způsobil nejmladší z nich – Pergolesi. Zemřel velmi mlád (ještě o deset let dříve než Mozart nebo Purcell), v 18. století však patřil k nejhranějším evropským skladatelům. Platí to zvláště o jeho dvou stěžejních a dodnes nejznámějších dílech, jimiž jsou *Stabat Mater* a intermezzo *La Serva padrona* (Služka paní). Slavná sekvence *Stabat Mater* (1736), poslední Pergolesiho skladba, vyvolala ihned naprosto protichůdné reakce. Jedni ji velebili jako vzor nové duchovní hudby, jiní zatracovali jako hudbu nevhodnou do kostela (nýbrž do opery), takovouto církevní hudbu považovali za skandál. Skladba, jež vznikla na objednávku šlechtického sdružení při neapolském chrámu Sedmibolestné Panny Marie, aby nahradila už „obehranou“ podobnou skladbu Alessandra Scarlattioho, věrně následuje svého předchůdce, svůj vzor: obsazení pro dva kastráty (soprán, alt) a orchestr bylo zřejmě součástí objednávky, ale i koncepce a rozvrh obou skladeb jsou velmi podobné. Pergolesiho zhudebnění velmi expresivního mariánského textu je samozřejmě stylově podstatně

instrumentální
hudba

vokální
hudba

Giovanni
Battista
Pergolesi

Stabat Mater

odlišné od Scarlattioho kompozice. Pergolesi sice ve dvou fugatech přenechává místo i polyfonickému zpracování, ostatní části jsou ovšem zkomponovány v krajně vypjatém galantním stylu, využívajícím ve zjednodušené (nejčastěji jen reálně dvojhlasé) sazbě „rozpínavou“, extatickou melodiku, opírající se často o chromatické lamentózní basy a „prošpikovanou“ mnoha rafinovanými minuciézními ozdobami, jež této hudbě dodávají manýristický rozměr. Pergolesi však napsal hudbu pozoruhodně posluchačsky účinnou, jež nedávala spát mnoha skladatelům různých generací. Existuje několik více či méně radikálních úprav tohoto díla (Giovanni Paisiello), různí autoři z něj čerpali formou „výpůjček“ či kontrafakury (včetně například Johanna Sebastiana Bacha), nesmírně populární skladba sloužila mnoha skladatelům jako vzor a napodobovali její styl. Je ale nutné poznamenat, že tento expresivní styl církevní hudby „nevynalezl“ Pergolesi, krystalizoval několik desetiletí zejména v neapolské škole a jeho základy položil už Alessandro Scarlatti. Pergolesi mu však dal ve *Stabat Mater*, ale i v *Salve Regina* a dalších duchovních kompozicích (nejen pro sólové hlasy) dokonalý tvar.

La Serva
padrona

Komické intermezzo *Služka paní* (původně dvě intermezza mezi dějstvími skladatelovy opery *Il Prigionier superbo*, 1733), jež mělo právě tak velký význam pro rozvoj opery buffy jako *Stabat Mater* pro další vývoj církevní hudby, přineslo další novinky. Tato skladba, která si svou genialitou nezadá se *Stabat Mater*, má však pochopitelně naprosto odlišný charakter. Namísto krajní expresivity dal Pergolesi přednost jednoduchému ději (typickému pro intermezza) se dvěma zpívanými postavami (Uberto a Serpina) a jednou němou (Vespone), a realizoval mimořádně dramatickou akci. Dokonalého komického účinku dosáhl jednoduchými prostředky: melodika je celkově „krátkodechá“, v delších recitativích a jednoduchých da capo áriích jsou oba protagonisté nejen z hlediska dramaturgického (libreta), ale i pomocí hudební řeči vtahováni do ustavičné konfrontace v početných dialozích a různých komických situacích, v nichž rafinovaná služka nakonec dosáhne svého. Také touto skladbou, jež všude vzbudila velký ohlas (v Paříži vyprovokovala roku 1752 tzv. válku buffonistů, již po-



Pier Leone Ghezzi – karikatura Giovannioho Battisty Pergolesiho (1736)

kračovaly tradiční spory o italskou a francouzskou operu) a byla až do konce 18. století jednou z vůbec neuváděnějších v celé Evropě, vytvořil Pergolesi určitý prototyp hudebního zpracování libreta s komickou zápletkou. Podobný charakter a kvality má i jeho další komické intermezzo *Li-vietta e Tracollo*.

Pergolesi je také autorem hodnotných vážných oper (k nejznámějším patříla *Olympiade* z roku 1735 a *Adriano in Siria*, 1734) a velmi cenné církevní hudby (mši, žalmů atd.). Jeho umělecký věhlas dosáhl v 18. století takového stupně, že se stal nejčastější obětí podvrhů v hudebních dějinách. Z kdysi Pergolesimu připisované instrumentální hudby ve skutečnosti tento skladatel nezkomponoval ani notu. Autorem trio-vých sonát, jež oslovily Igora Stravinského (jednu z nich zpracoval v baletu *Pulcinella*), je ve skutečnosti málo známý (rozhodně však nikoli druhořadý) skladatel **Domenico Gallo** (kolem 1730–1775), autorem „Pergolesiho“ sonát pro cembalo je **Padre Martini**. Šest nádherných koncertů *Concerti armonici*, považovaných za Pergolesiho (ale i Händelova a mnoha dalších méně známých skladatelů) díla, jejichž autorství snad nejdéle zaměstnávalo celé generace hudebních historiků, ve skutečnosti zkomponoval **hrabě Unico Wilhelm van Wassenaer** (1702–1766), nizozemský šlechtic a talentovaný skladatel především instrumentální hudby. Tyto skladby z roku 1740 s dokonalou plnou sazbou reálně šestihlasého smyčcového ansámblu s bassem continuumem mají až romantický ráz, jejich invenčnost, polyfonické zpracování a další pozoruhodné vlastnosti nám napovídají, že jejich autor (ačkoliv jím není mnoha legendami opředený Pergolesi) nebyl žádný „kleinmeister“.

Francouzská vokální a instrumentální hudba první poloviny 18. století (rokoko)

Vývoj francouzské hudby probíhal v první polovině 18. století dosti komplikovaně. Opera a dvorská hudba byly v prvních desetiletích ještě stále pod vlivem Jeana-Baptisty Lullyho (jeho opery se uváděly i v 18. století), zásadní kompoziční novinky nepřinesla ani církevní hudba. Největší pokrok zana-

„pergolesiana“

VI. CONCERTI ARMONICI

Quattro Violini obligati, Alto Viola
Violoncello obbligato e Basso continuo

Dedicati

All' Illustrissimo Signore

IL SIGNORE CONTE

di BENTINCK

etc. etc. etc.

Dal suo humilissimo Servitore

C. Ricciotti detto Bacciccia.

LONDON Printed for John Johnson at the Shop in Cross-Street,

Com 211 Concertos in Score	Violins 8 Concertos ditto Opera, 6th
Com 212 Concertos in Parts	Violins 8 Concertos ditto Opera, 6th
Com 213 Sonatas in Score	Composers for a C. Flute Op. 24
Com 214 Sonatas in Parts	Composers for a C. Flute Op. 24
5. Musical Concertos in Concerto Opera, 10th	Composers for a C. Flute Op. 24
5. Musical Concertos Opera, 21	Bugle Concertos
Violins 5 Concertos for Violins, Op. 24	Trumpets 22 Concertos Opera, 24
5 Concertos for Flute Opera, 24	22 Concertos Opera, 24
22 Concertos from Scarlatti	Scarlatti's Concertos
11 Trumpets 12 Concertos for Violins Op. 24	Mozart's Concertos

Hrabě Unico Wilhelm van Wassenaer:
VI Concerti armonici – titulní strana sbírky mylně
připisované Giovannimu Battistovi Pergolesimu

menala instrumentální komorní hudba – ansámblová a sólová tvorba pro cembalo (clavecin). Na této půdě dozrála stylová odnož francouzského baroka nazývaná rokoko, jejíž první výhonky se objevily v loutnové a clavecinové literatuře již ve druhé polovině 17. století (o nich jsme se již stručně zmínili).

Někteří skladatelé, jako například vynikající houslista **Jean-Marie Leclair** (1697–1764), byli pod silným vlivem italské hudby. Jeho četné houslové sonáty a koncerty sledují corelliovské a vivaldiovské vzory (byl žákem Itala Giovanniho Battisty Somise), Leclairův mimořádný melodický talent jim však dodává typický francouzský esprit. Ačkoliv Leclaira nelze v žádném případě považovat za konzervativního skladatele, jeho hudbu lze označit spíše za galantní než rokokovou. Duchu francouzské hudby (rokoka) více odpovídají Leclairovy flétnové skladby.

Především však ve Francii v první polovině 18. století vyvrcholil vývoj hudby pro **violu da gamba**, a to v tvorbě takových skladatelů a zároveň virtuosů hrajících na tento nástroj, jako byli Marin Marais, Jean-Baptiste Forqueray a další. Francie v této oblasti svým způsobem převzala vývojové otěže od Anglie a Španělska a umění hry na violu da gamba tam dosáhlo patrně svého posledního velkého vrcholu (s výjimkou osobností, jako byl v Německu například Carl Friedrich Abel).

Marin
Marais

Nejvýraznějším představitelem francouzské hudby pro violu da gamba byl bezpochyby **Marin Marais** (1656–1728), asi nejslavnější hráč na tento nástroj v historii. Jeho učitelem byl **Monsieur de Sainte-Colombe** (kolem 1640 – kolem 1700), legendární a dodnes tak trochu záhadná postava, jež ovšem měla největší zásluhu na tom, že se viola da gamba – původně již od renesančních dob součást asi nejtypičtějšího consortu (ansámblu), složeného z tří až pěti i více nástrojů různé velikosti a tónového rozsahu – prosadila také (nebo vlastně především) jako sólový nástroj. Maraisův *Tombeau pour*

Monsieur de Sainte-Colombe (Náhrobek pana Sainteho-Colomba, 1701), jedna z jeho nejnámějších skladeb, je příznačným dobovým pokloněním se památce velkého učitele. Marin Marais se od mládí pohyboval v prostředí královského dvora Ludvíka XIV., nejprve jako hráč na violu da gamba, později se po Lullyho (u něhož studoval kompozici) a Camprově smrti dokonce propracoval na kapelnické místo. Příležitostně komponoval i opery a církevní hudbu, ale jeho hlavní přínos spočívá v tvorbě pro „jeho“ violu da gamba. V pěti knihách *Pièces de viole* (Skladby pro violu,



Marin Marais

1686, 1701, 1711, 1717, 1725), jež obsahují více než 550 skladeb pro jednu, dvě nebo tři violy da gamba, posunul Marais techniku hry na violu da gamba na zcela novou úroveň. Nástroj, jenž má podobné dispozice jako loutna, Marais maximálně využívá v celé široké paletě jeho možností polyfonické a akordické hry, arpeggií, ozdob, používaje při tom prvky obvykle svěřované loutně nebo clavecinu, především tzv. lomený styl. Rafinovanost a detailní propracování různých způsobů a možností hry na violu da gamba, jichž Marin Marais dosáhl, v podstatě nepřekonal žádný z jeho následovníků. Maraisovo kompoziční mistrovství odhaluje například jedna z jeho nejhranějších skladeb *Le tableau de l'opération de*



Marin Marais

taille (Operace žlučníku, 1717) pro violu da gamba nebo dílo nazvané *Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont de Paris* (Zvonkohra u svaté Jenovéfy v Paříži, 1723) pro komorní obsazení se sopránovým nástrojem, violou da gamba a cembalem – v druhém případě jde o rozměrné variace na třítónový basový model d–f–e, založený na elementárním harmonickém spoji T–D.

Poněkud ve stínu Marina Maraise žili další významní francouzští hráči a zároveň skladatelé pro tento nástroj, jako například **Antoine Forqueray** (asi 1671–1745) a jeho syn **Jean-Baptiste Forqueray** (1699 – asi 1780), **Louis de Caix d'Hervelois** (asi 1680–1759) a další. Tvorba těchto autorů svou kvalitou za Maraisem nikterak nezaostává, avšak jejich skladbám občas chybí pečť hráčské geniality jejich slavnějšího kolegy. Skutečností ovšem zůstává, že v tvorbě všech těchto skladatelů včetně Maraise, ale i v orchestrální hudbě takových tvůrčích duchů, jakým byl například **Jean-Féry Rebel** (1666–1747), jehož geniální ztvárnění chaosu (*Cahos* ze suity *Les Éléments*, 1737) anticipuje úvod Haydnova *Stvoření*, v podstatě styl pozdního baroka dozívá. Progressivní rokokové prvky přinesla především cembalová (clavecinová) hudba.

Třetí generace francouzských clavecinistů byla pravděpodobně nejsilnější: jména jako **Louis-Nicolas Clérambault** (1676–1741), **Louis Marchand** (1669–1732), **Jean-François Dandrieu** (1682–1738), **Louis Claude Daquin** (1694–1772), **Michel Corrette** (1707–1795), a zvláště **François Couperin** a **Jean-Philippe Rameau** – jmenujeme-li alespoň ta nejnámější – jsou pro vývoj literatury pro klávesové nástroje v 18. století velmi důležitá. Někteří z nich přitom, jako například Rameau či Clérambault, zanechali trvalý kompoziční odkaz i mimo obor klávesových nástrojů (tj. clavecin, pro varhany psali hlavně četné vánoční *noëls*). Clérambaultovy kantáty a moteta ze svého autora činí jednoho z nejlepších pokračovatelů Marka-Antoina Charpen-

třetí generace
clavecinistů

tiera ve francouzské vokální hudbě. Všichni tito skladatelé však byli především vynikajícími hráči na klávesové nástroje, a nic na tom nemění ani skutečnost, že podle známé dobové zprávy se Louis Marchand radši vyhnul přímému muzikantskému souboji s Johannem Sebastianem Bachem. Tvorba těchto skladatelů v oblasti cembalové miniatury je mimořádně nápaditá. Například Michel Corrette, velmi plodný a všestranný skladatel a významný pedagog (napsal učebnice pro několik v té době nepoužívanějších nástrojů), ve své cembalové skladbě znázorňující námořní bitvu Francouzů s Angličany neváhal při napodobování zvuku střelby z kanónů předepsat hru celou dlaní (z dnešního pohledu to vlastně byl jakýsi klastř). Z hlediska stylového vývoje, ale i z pohledu závažnosti skladatelského odkazu si přece jen největší pozornost zaslouží hudba dvou velikánů – F. Couperina a J.-Ph. Rameaua.

François Couperin

François Couperin „Le Grand“ (1668–1733) vyšel ze široce rozvětvené hudebnické rodiny, v níž lze zaznamenat několik generací výborných hudebníků (strýc Louis Couperin zaujímá mimořádně důležité místo ve vývoji francouzské klávesové hudby 17. století), a byl také z celého rodu pravděpodobně nejslavnější – asi nebyla náhoda, že se u jeho jména ocitl přídomek „Velký“. Život strávil z největší části v Paříži a talent, jež zdědil, rozvíjel velmi rychle a efektivně: v roce 1693 se stal učitelem cembala u vévody burgundského a v roce 1694 královským dvorním cembalistou. Později se pole jeho působnosti u dvora rozšířilo i na církevní hudbu.

Couperinova učebnice cembalové hry *L'art de toucher le clavecin* (Umění cembalové hry, 1716) patří k základním dílům pedagogiky klávesových nástrojů. Epochální význam však mají zvláště jeho čtyři svazky cembalové hudby *Pièces de clavecin* (dosl. „Cembalové skladby“, resp. „kusy“, 1713, 1717, 1722 a 1730), jejichž prostřednictvím se vlastně dovršil vývoj francouzské cembalové rokokové miniatury. Tolik rafinovanosti (v pozitivním slova smyslu!) při aplikaci původně loutnového „lomeného stylu“ (*style brisé*), tak dokonalý smysl pro proporce a tak boha-



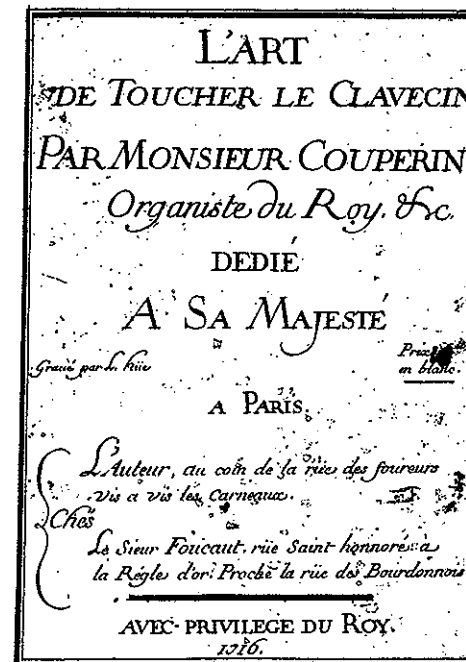
François Couperin

Pièces de
clavecin

tou melodickou a harmonickou invencí nenajdeme u žádného jiného francouzského autora cembalové hudby. Není divu, že se již za skladatelova života Couperinova hudba stala základním studijním materiálem cembalistů i za hranicemi Francie. Couperin přitom ve svých čtyřech svazcích nesleduje koncept „francouzské“ suity, počet vět (de facto skladeb či – vzhledem k jejich miniaturnímu rozsahu – většinou spíše skladbiček) v jednotlivých cyklech, jež nazývá „Ordres“ (francouzské slovo „ordre“ znamená „pořádek“, „řád“), se pohybuje mezi čtyřmi a dvaadvaceti. Couperin kromě allemand, courant, saraband, gig a dalších módních tanců, ale i variačních forem (passacaille) komponoval i „charakteristické kusy“, skladby, jež vybavil pouze francouzským názvem označujícím náladu hudby, inspirační zdroj, či dokonce program, jakkoli jde zatím o programovost

vnějšíkovou, popisnou, jak se s ní v hojně míře setkáváme v renesanční a starší barokní hudbě. Skladba *Les fastes de la grande et ancienne Mxnstrndxsx* (poslední slovo je Couperinův kapric, správně má být *Ménéstrandise*, v překladu „Svátky velkého a starodávného hudebnického spolku“) má dokonce pět „dětství“, v nichž Couperin ilustruje a s laskavou ironií komentuje to, co se zřejmě běžně odehrávalo během setkání hudebnického spolku (členů gildy „ménétriers“) – zobrazuje provazochodce, komedianty s medvědem a opicemi, příchod vznešených menestrelů atd. až do chvíle, kdy se celá společnost rozprchne.

Podobných mistrovských příkladů ilustrativní programovosti najdeme v Couperinových *Pièces de clavecin* celou řadu. Víc než pozoruhodná je již samotná paleta témat, která skladatel ve svých typicky rokokových miniaturách zpracovává. Sahá totiž od zamilovaného slavíka (*Le Rossignol en amour*) či motýlů (*Les Papillons*) přes sestru Moniku (*La Seur Monique*) až po žence (*Les Moissoneurs*), mysteriózní barikády (*Les Baricades Mistérieuses*) nebo „malé nic“ (*Le Petit-Rien*). Přitom mnohé tance i věty neoznačené jako tance mají názvy, jež pravděpodobně jen naznačují charakter skladby a jsou proto většinou ženského rodu, respektive nesou ženský určitý člen podle francouzského slova „pièce“ (česky „kus“, resp. „skladba“), na-



Res. F. 63

François Couperin: *L'art de toucher le clavecin* (1716) – titulní strana

The image shows three staves of musical notation for François Couperin's 'Les Folies françaises ou les Dominos'. The first staff is titled 'La Virginité' and is marked 'Sous le Domino couleur d'innocence'. The second staff is titled 'La Paudeur' and is marked 'Sous le Domino couleur de Rose'. The third staff is also titled 'La Paudeur' and is marked 'Sous le Domino incarnat'. Each staff includes a title, a subtitle, and musical notation with various markings like 'premier couplet', '2^e couplet', and '3^e couplet'.

François Couperin: *Les Folies françaises ou les Dominos* ze 13. ordre *Pièces de clavecin*, třetí svazek, 1722

varhanní
hudba

název „couplet“, počet kupletů byl různý, po zaznění každého se vracelo téma. Tato forma charakterizuje hudbu francouzských clavecinistů stejně výrazně jako variační opakování tance s názvem „double“ hudbu anglických virginalistů. Oba způsoby se ze svého domovského prostředí rozšířily do mnoha dalších zemí a dočkaly se tam značné obliby.

Tak jako tomu bylo u ostatních francouzských clavecinistů, zvláště u Clérambaulta a Rasona, stala se i v případě Couperinově varhanní hudba stěžejní součástí tvorby pro klávesové nástroje. Francouzští clavecinisté napsali řadu nádherných cyklů, tzv. versetů (mnoho z těchto sbírek vyšlo také tiskem), tj. většinou kratších varhanních skladeb sloužících jako doplněk ke zpívanému jednohlasnému latinskému chorálu – tradičnímu gregoriánskému nebo k nově komponovanému „plainchantu“ (věnovali jsme se mu již dříve, na stranách 163–164). Při přednesu chorálu sloužily varhanní mezihry stejně jako v italské hudbě (Frescobaldi aj.) k tomu, aby se zpěváci neodchýlovali od správné intonace, ale také k tomu, aby si odpočinuli, takže například v žalmech zpívali jen každý druhý verš, o ostatní se postaral varhaník. Podobná situace nastávala v hymnech nebo částech mešního ordinaria atd., kde hrál varhaník například po každé intonaci „Kyrie“ krátkou mezihru. Tato hud-

příklad *La Laborieuse* („pracovitá“), *La Ténébreuse* („temná“), *L'Audacieuse* („odvážná“), *La Majestueuse* („majestátní“) apod.

Couperinovou oblíbenou formou (ale i ostatních francouzských clavecinistů) bylo rondo. Francouzi rondo milovali, se sobě vlastním mistrovstvím jej komponovali a úspěšně přenesli z loutnového a cembalového prostředí do všech ostatních hudebních žánrů (včetně vokálního, a dokonce i církevního). Více či méně komplikovanou a modifikovanou rondovou formu, vycházející z individuality jednotlivých tanců, má i řada skladeb ze sbírky *Pièces de clavecin*. K názvům skladeb v takových případech skladatel připojoval doušku „en rondeau“ (gavotte en rondeau, bourrée en rondeau), takže jde o gavotu, bourrée apod. v rondové formě. I téma v těchto skladbách nese označení „rondeau“, mezihry mají

ba se samozřejmě nejčastěji improvizovala, ale francouzští skladatelé zanechali snad nejvíce nádherných příkladů, jak ve skutečnosti vypadala zpívaná bohoslužba jen s gregoriánským chorálem a varhanami. François Couperin zkomponoval dvě takovéto varhanní mše (*Pièces d'orgue*, 1690): mši zkomponovanou pro velké slavnosti ve farních kostelech (*Messe à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles*), v níž zpracovává nápěvy gregoriánské mše „*Cunctipotens genitor Deus*“, a mši určenou pro mužské a ženské kláštery (*Messe pour les couvents de religieux et religieuses*). Tato nádherná hudba – stejně jako varhanní skladby Clérambaultovy a dalších clavecinistů – je nejen jakousi varhanní modifikací či pendantem cembalové miniatury, z níž převzala některé prvky („lomený styl“, pestrý arzenál ozdob atd.), ale navíc dává vyniknout i kontrapunktickému mistrovství stejně jako mimořádné zvukovosti a barevnému bohatství francouzských varhan. Couperin a další skladatelé mnohé aspekty zvukové stránky a registrace naznačují již samotnými názvy jednotlivých vět, jako například „*jeu de tierce*“, „*duo*“, „*récit*“, „*jeu de trompette*“, „*jeu de cormorne*“, „*plein jeu*“ atd. Je příznačné, že takovéto „registrační“ pokyny často nacházíme i ve vícehlasé vokální, zvláště duchovní hudbě: mohli bychom je označit (u Charpentiera a dalších) jako „*trio*“, „*duo*“, „*recitativ*“, „*s trubkami*“, „*pleno*, respektive *tutti*“ apod.

K vícehlasé duchovní (tzv. figurální) hudbě se varhanní versety nepoužívaly. V této oblasti Couperin vytvořil rovněž mnoho krásných skladeb, motet a především mimořádně hodnotné sólistické *Leçons de ténèbres* na texty Lamentací proroka Jeremiáše, jež v ničem nezaostávají za podobnými slavnějšími skladbami Charpentierovými.

Nelze se alespoň krátce nezmínit o Couperinových velkých zásluhách v oblasti ansámblové instrumentální hudby. Pěstoval nejen typicky francouzský druh „*pièces de clavecin en concert*“, tj. skladby pro cembalo s dalšími nástroji, především houslemi a ve Francii tolik oblíbenou violou da gamba, ale vědomě se snažil čerpat i z italské hudby. Kromě *Concerts royaux* (Královské koncerty, 1714, 1722), patřících první z uvedených linií, vydal i *Les Goûts réunis* (1724, doslova „Sjednocený vkus“), kde se úspěšně pokusil spojit „nespojitelné“ – francouzský a italský styl. Couperin, jenž patřil k velkým obdivovatelům Corelliho a k nejhorlivějším propagátorům italského stylu ve Francii, vzdal hold oběma nejvýraznějším reprezentantům těchto stylů („vkusů“) – francouzskému Lullymu i italskému Corellimu: *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli, Grande Sonade en Trio* („Parnas aneb Apoteóza Corelliho, velká triová sonáta, 1724) vyšla ve sbírce *Les Goûts réunis*, o dva roky později vydal Couperin *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire d'incomparable Monsieur de Lully* (Instrumentální koncert s názvem Apoteóza zkomponovaná na paměť nenapodobitelného pana Lullyho, 1726). Couperin si obou starších kolegů nesmírně vážil, v závěru první skladby Corelliho symbolicky přivádí v doprovodu múz na Parnas; to je od francouzského skladatele v podstatě neslýchané gesto a někteří jeho současníci by to vnímali snad až jako projev „kacířství“, nikoli však vzdě-

Couperinova
ansámblová
hudba

laný a širokým rozhledem oplývající Couperin. Ve druhé skladbě, jež je ve skladatelově ansámblové tvorbě nejrozsáhlejší, jde ještě dále: v první větě [Apoteóza Lullyho] sestupuje Apollon na Elysejská pole k Lullymu jako největšímu francouzskému skladateli; ve druhé větě jsou Lully a Corelli přesvědčováni tom, že spojení francouzského a italského stylu přinese dokonalost v hudbě – výsledkem tohoto spojení je Couperinův „Pokus ve formě ouvertury“; třetí věta nazvaná „Mír na Parnasu“ je velká *Sonade en trio*.

Díky Françoisi Couperinovi nastalo sjednocení italského a francouzského stylu v instrumentální hudbě – nejen v teoretické, ale především ve věcné rovině, tj. v kompozici – daleko dříve než v opeře.

Jean-Philippe Rameau

Mladší z dvojice velikánů francouzského rokoka **Jean-Philippe Rameau** (1683–1764) se zapsal do hudebních dějin nejen jako skladatel, ale i jako jeden z nejvýznamnějších hudebních teoretiků všech dob.

Pocházel rovněž z hudebnické rodiny (jeho otec byl varhaníkem v Dijonu), měl tedy všechny předpoklady získat důkladné hudební vzdělání. Působil nejdříve jako varhaník v Avignonu a v Clermont-Ferrandu, od roku 1706 krátce v Paříži, ale už v roce 1709 nastoupil na otcovo místo v Dijonu. V roce 1722 se definitivně usadil v Paříži, v roce 1745 se stal dvorním skladatelem krále Ludvíka XV.

Oběma činnostem, komponování a hudební teorii se Rameau věnoval souběžně vlastní celý život. Jeho četné hudebně teoretické spisy, z nichž jsou nejvýznamnější *Traité de l'harmonie* (Spis, respektive pojednání o harmonii, 1722) a *Démonstration du principe de l'harmonie* (1740), byly skutečně průkopnické. Formuloval v nich jako první v dějinách

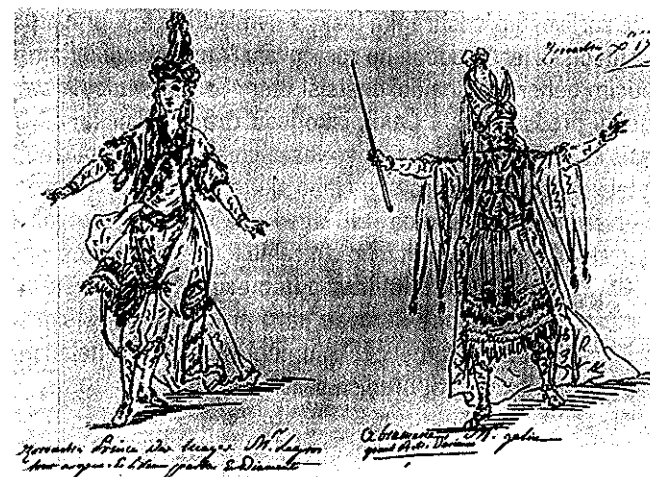
základní teoretické principy funkční harmonie, jež samozřejmě v praxi již dávno existovala. Ve svých teoretických spisech Rameau často dělal kompromisy, někdy v řešeních problémů převažuje postoj praktika-skladatele nad postojem „čistého“ teoretika, přihlížení k hudební praxi ovšem není jejich slabou stránkou, spíše naopak.

Jako skladatel se Rameau orientoval především na instrumentální a vokální světskou hudbu. Tři svazky *Pièces de clavecin* (1706, 1724, kolem 1728) se vyrovnají Couperinovým, v těch mladších se dokonce ještě více blíží klasicistnímu stylu než jeho starší kolega. Sazba Rameauových cembalo-

vých skladeb je i díky ilustrativnosti některých skladeb (*Les Cyclopes* – Kyklopy, *La Poule* – Slepice apod.) velmi pestrá, nápaditá, různorodá, jistým způsobem blízká Domenikovi Scarlattimu, přestože mají nepřehlédnutelného ducha francouzské hudby. Ve skladbách jako *L'Enharmonique* zase Rameau v praxi aplikuje své vysoce nadprůměrné teoretické vědomosti. Stejně důležité z hlediska vývoje stylu jsou i mimořádně cenné a stylově ještě progresivnější *Pièces de clavecin en concert* (1741), kde k cembalu přistupuje příčná flétna a viola da gamba. Rameau v těchto kompozicích dospěl stylově snad ještě dále než ve skladbách pro sólové cembalo, jejich rokokového „ducha“ místy obohacují již zjevné klasicistní intonace. Podobně jako Couperin, vzdal i Rameau v několika skladbách hold svým starším kolegům, například vynikajícím hráčům na violu da gamba (*La Marais*, *La Forqueray*).

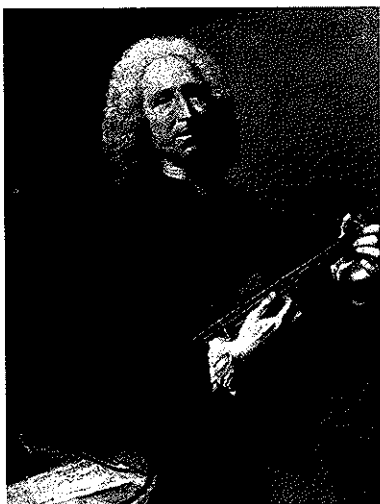
Ve vokální hudbě patří Rameau spolu s L.-N. Clérambaultem, J. Bodinem de Boismortier, M. Pignoletem de Monéclair a dalšími k nejlepším reprezentantům francouzské kantáty první poloviny 18. století, jeho hlavní přínos však představuje především hudebně dramatická tvorba. Rameau byl prvním francouzským skladatelem, jenž se odvážil nespokojit se s modelem francouzské opery vytvořeným Lullym. Téměř půlstoletí se tradice lullyovské tragédie en musique udržela v nezměněné podobě, její vývoj neposunul podstatněji vpřed ani takový dramatický talent, jakým byl André Campra. Teprve Jean-Philippe Rameau francouzskou operu 17. století částečně osvobodil ze zajetí jejích stereotypů a konvencí vyplývajících z dvorského prostředí Ludvíka XIV. – ve svých posledních operách *Zoroastre* (1749) a *Abaris ou le Boréades* (1751) dokonce odstranil prolog jako dotud samozřejmou úvodní apoteózu krále, tradiční francouzskou ouverturu v některých svých dílech (*Zoroastre*, *Platée*) nahradil modernější programní

Rameau
a opera



Návrhy kostýmů k opeře *Zoroastre* (1749) Jeana-Philippa Rameaua

teoretik
J.-Ph. Rameau



Jean-Philippe Rameau

instrumentální
hudba

ouverturou, odvážil se rozšířit výběr témat, odpovídajících stále silnějšímu dobovému osvícenství 18. století (balet *Les Indes galantes*, 1735 aj.). Celkově však navázal na Lullyho, přijal základní typy staršího hudebně dramatického umění: vážnou *tragédie en musique* 17. století, jež se v jeho době už běžně nazývala *tragédie lyrique*, a také *comédie-ballet* (baletní komedii). Důležité místo si i v jeho skladbách nadále uchoval tanec (balet). Rameau zkomponoval sedm oper, deset baletů a ve většině těchto opusů přinesl i podstatné inovace týkající se především jejich samotné hudební složky. Silnou stránkou Rameauových oper je zvláště instrumentace, jeho barevná paleta je podstatně bohatší než u Lullyho či Campry. Dodnes se mu občas vyčítá příliš komplikovaná, místy až extravagantní harmonie (to zřejmě souviselo s jeho hlubokými teoretickými vědomostmi), a také hustá orchestrální sazba, Rameau ale vždy důsledně sleduje dramaturgii libret a jednotlivé nástroje nebo jejich různé kombinace používá velmi promyšleně tak, aby dosáhl co nejlepšího dramatického účinku. Ve svých vážných operách *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737) a *Dardanus* (1739) Rameau přinesl mnoho nádherné a dramatické hudby, jejíž vokální složku charakterizuje jisté zjednodušení a posílení přirozenosti projevu oproti barokně strnulému a konvencemi sešněrovanému lullyovskému prototypu. Zároveň je jeho hudba instrumentačně velmi bohatá, Rameauova orchestrace je zcela neoposlouchaná, s mimořádně nápaditými nástrojovými kombinacemi jak v áriích, tak v baletech (včetně bicích nástrojů – v téměř všech hudebně dramatických dílech se vyskytují jeho pověstné *tambourins*). Svě nesporné dramatické mistrovství prokázal Rameau i v oblasti *comédie lyrique* a *comédie-ballet*, například v *La Naissance d'Osiris* (1754) nebo v odvážné *Platée* (1745, tato *comédie-ballet* byla provedena u příležitosti svatby francouzského dauphina se španělskou infantkou Marií Terezií, jež nevynikala velkou krásou...), neotřelé nejen co do námětu, podle něhož chce Jupiter vyléčit Juno ze žárlivosti předstíráním lásky k nymfě Platée, která je podobná žábě, ale i z hlediska jeho hudebního zpracování. V této skladbě Rameau poskytl budoucím generacím nejdokonalejší vzory baletní hudby a své nedostížitelné hudební představitosti. Části, jako jsou *Orage* (Bouřka) či *Air pour des fous gais et des fous tristes* (Tanec veselých a smutných bláznů), svědčí o skladatelově velkém mistrovství i jeho skutečně výjimečné invenci, pokud jde o ztvárnění přírodních jevů apod. Stejně jako jeho vážné opery, jsou i tyto skladby potvrzením toho, že cesta k operní reformě v polovině 18. století (Ch. W. Gluck) byla zdoluhavá a Rameau je na této cestě významným mezníkem. Jean-Philippe Rameau patří právem k největším tvůrčím duchům v oboru hudebně dramatického umění 18. století, a nejen proto, že v mnohém ohledu překračoval hranice barokního stylu.

PŘEHLED UDÁLOSTÍ A OSOBNOSTÍ

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1545–1563	Tridentský koncil (začátek katolické obnovy)	P. Veronese: <i>Svatba v Káni Galilejské</i> (1563)	
1551	Collegium Romanum		
1553	upálení Michaela Serveta		
1555	Augšpurský mír (rovnoprávnost evangelíků a katolíků)	G. Agricola: <i>12 knih o hornictví</i> (Basilej 1555)	N. Vicentino: <i>L'antica musica ridotta...</i> (1555)
1556–1598	Filip II. – španělský král		
1558–1603	Alžběta I. – anglická královna	W. Shakespeare (1564–1616)	G. Zarlino: <i>Institutioni harmoniche</i> (1558) † A. Willaert (1562)
1562–1594	Občanská (náboženská) válka ve Francii (24. 8. 1572 vyraždění tři tisíc hugenotů, tzv. bartolomějská noc)		
1563–1584		postaven Escorial (sídlo španělského krále)	
1564–1576	Maximilián II. – císař	† Michelangelo (1564) Buonarroti	
1569		† P. Brueghel st.	
1567			* C. Monteverdi
1568–1575		postaven jezuitský kostel Il Gesù v Římě	
1570			Académie de poésie et de musique
1571	bitva u Lepanta (oslabení moci Turků ve Středomoří)		
1575	založení Congregatione dell'Oratorio (oratoriáni)		
1576–1612	císař Rudolf II. (český král do 1611, uherský do 1608)	1579–94 Bible králická (překlad jednoty bratrské)	
1578			G. de' Bardi: <i>Discorso mandato</i>
1580	personální unie Španělska a Portugalska	T. Tasso: <i>Osvobozený Jeruzalém</i>	
1581			V. Galilei: <i>Dialogo della musica antica et della moderna</i> (Firence) <i>Ballet comique de la Roynie</i> (Paříž)
1582	zavedení gregoriánského kalendáře (Řehoř XIII.), protestanti teprve kolem 1700		

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1584			O. di Lasso: <i>Psalmi poenitentiales</i> † A. Gabrieli
1585			A. a G. Gabrieliové: <i>Concerti per voci e stromenti</i>
1587	popravena Marie Stuartovna		
1584–1585	začátky anglického osídlování Ameriky		Florentská intermedia
1589–1610	Jindřich IV. – francouzský král		
1592–1604	Zikmund III. Vasa – švédský král [začalo pronikání Švédů do Evropy]		
1594		† J. Tintoretto	† O. di Lasso † G. P. da Palestrina O. Vecchi: <i>L'Amfiparnasso</i>
1596	brestská unie – přičlenění části pravoslavné církve na polsko-ukrajinském pomezí k římské církvi	J. Kepler (1571 až 1630): <i>Mysterium cosmographicum</i> Tycho de Brahe (1546–1601): <i>Epistolarum astronomicarum liber primus</i>	
1597			J. Peri: <i>Dafne</i> J. Dowland: <i>The first book of songs or ayres</i>
1598	Edikt nantský (náboženská svoboda hugenotů)		
1598–1605	Boris Godunov – ruský car		
1598–1621	Filip III. – španělský král		
1600		W. Shakespeare: <i>Hamlet</i> (1599–1602) El Greco: <i>Vzkříšení Páně</i> Caravaggio: <i>Večeře v Emmaužích</i> upálení Giordana Bruna Jan Jesenský usku-tečnil první anatomickou pitvu v Čechách	J. Peri: <i>Euridice</i> E. de Cavalieri: <i>Rappresentazione de anima e di corpo</i> Artusihio kritika Monteverdiho W. Gilbert: De Magneto
1602		T. Campanella: <i>Sluneční stát</i> (utopie)	G. Caccini: <i>Le nuove musiche</i> L. Grossi da Viadana: <i>Cento concerti ecclesiastici</i>
1603–1625	† Alžběta I., anglická královna [vymřeni Tudorovců], Jakub I. (Stuart) anglickým králem	W. Shakespeare (1564–1616): <i>Macbeth</i> (1603–1606)	

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1604–1606	Bockajovo povstání v Uhersku (1606 náboženská svoboda protestantů)	M. de Cervantes y Saavedra (1547–1616): <i>Lachrimae</i> (1604) <i>Don Quixote</i> (1605)	J. Dowland: <i>Lachrimae</i> (1604) C. Monteverdi: 5. kniha madrigalů (1605), <i>seconda prattica</i> J. Burmeister: <i>Musica poetica</i> (1606)
1607	vznik prvních jezuitských redukcí v Jižní Americe		C. Monteverdi: <i>Orfeo</i> C. Monteverdi: <i>Scherzi musicali</i> (prima a seconda prattica)
1608		P. P. Rubens (1577 až 1640) začal pracovat v Antverpách	
1609	Rudolfův majestát, zaručující náboženskou svobodu v Čechách	J. Kepler: <i>Astronomia nova</i>	
1609–1610	definitivní vyhnání Maurů ze Španělska	1609 Galileo Galilei (1564–1642) vynalezl dalekohled; J. Kepler (1571–1630) roku 1610 sestrojil astronomický dalekohled	C. Monteverdi: <i>Mariánské nešpory</i> (1610)
1609–1612			Heinrich Schütz poprvé v Itálii
1610–1643	Ludvík XIII. – francouzský král	† Caravaggio (1573–1610) Shakespeare: <i>Bouře</i> (1610–11)	
1611–1632	Gustav Adolf II. – švédský král		1612 † G. Gabrieli
1612–1619	Matyáš II. – německý císař (1608 uherský, 1611 český král)		
1613	nástup dynastie Romanovců na ruský carský trůn		
1614		† El Greco (1541–1614) J. Napier vynalezl logaritmické tabulky (<i>Mirifici logarithmorum canonis descriptio</i>)	
1615			G. Gabrieli: <i>Canzoni e sonate</i> G. Frescobaldi: <i>Toccate d'intavolatura</i> M. Praetorius: <i>Syntagma musicum</i>
1617			B. Marini: <i>Affetti musicali</i> J. H. Schein: <i>Banchetto musicale</i>
1618–1648	třicetiletá válka, boj o nadvládu v Evropě (Habsburkové), konfesní konflikty	1618 objevil W. Harvey (1578–1657) krevní oběh: <i>Exercitatio anatomica</i> , 1628	R. Descartes: <i>Compendium musicae</i>

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1619	Fridrich Falcký – český král		Heinrich Schütz: <i>Psalmen Davids</i>
1619–1637	Ferdinand II. – císař, český a uherský král		
1620	bitva na Bílé hoře (porážka českých stavů), začátek rekatolizace v Čechách	F. Bacon (1561–1626): <i>Nové organon</i>	
1621			† J. P. Sweelinck
1624–1642	kardinál F. Richelieu ministerským předsedou Francie	H. Grotius: <i>De iure belli ac pacis</i> (1625)	C. Monteverdi: <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i> („stíle concitato“), 1624
1624–1708		stavba Versailles (J. H. Mansart)	S. Scheidt: <i>Tabulatura nova</i>
1625–1649	Karel I. – anglický král		
1626		Vysvěcení chrámu svatého Petra v Římě, G. L. Bernini postavil hlavní oltář (dok. 1665)	† J. Dowland
1631		J. A. Komenský (1592–1670): <i>Brána jazyků otevřená</i>	S. Landi: <i>Sant'Alessio</i> (prov. také 1632, 1634)
1635		založena Académie française † Lope de Vega (1562–1635) F. von Spee, S. J.: <i>Der Trutznachtigall</i>	G. Frescobaldi: <i>Fiori musicali</i>
1636			Heinrich Schütz: <i>Musicalische Exequien</i>
1637		R. Descartes (1596–1650): <i>Discours de la methode</i>	první veřejné operní divadlo v Benátkách (San Cassiano)
1637–1657	Ferdinand III. – císař, český a uherský král		
1638			W. Lawes: <i>Britannia triumphans</i>
1639–1641	švédské tažení do Čech	P. P. Rubens: <i>Paridův soud</i> (1639)	
1640	samostatnost Portugalska	† P. P. Rubens (1577–1640)	
1641			C. Monteverdi: <i>Selva morale</i>
1642	dobytí Olomouce Švédy	† Galileo Galilei (* 1564) Rembrandt van Rijn: <i>Noční hlídka</i>	C. Monteverdi: <i>Korunovace Poppeina</i>
1642–1648	občanská válka v Anglii (1649–53 republika)		
1643		E. Torricelli vynalezl rtuťový barometr	† C. Monteverdi † G. Frescobaldi

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1643–1661	J. Mazarin (1602–1661) vládl za nezletilého Ludvíka XIV.	L. Bernini (1598–1680): <i>Extáze svaté Terezy</i> (1645–1652)	
1645		H. Rembrandt van Rijn: <i>Svatá rodina</i>	
1646	užhorodská unie – přičlenění části pravoslavné církve v Uhersku k římské církvi		
1648–1654	kozácké povstání Bohdana Chmelnického		
1648	Vestfálský mír (konec třicetileté války)		
1649		R. Descartes: <i>Passions de l'âme</i>	
1650	vysvěcen první katolický kostel v Pekingu		A. Kircher: <i>Musurgia universalis</i> * Arcangelo Corelli
1653			
1653–1658	O. Cromwell – lord protektor v Anglii		
1654	připojení Ukrajiny k Rusku rezignace Kristýny Švédské na trůn	J. A. Komenský: <i>Orbis sensualium pictus</i>	
1658–1705	Leopold I. – císař, český (1658) a uherský (1655) král		* G. Torelli (1658)
1660	„restaurace“ v Anglii (návrat Stuartovců na trůn)		* A. Scarlatti
1661–1715	Ludvík XIV. – francouzský král	† D. Velázquez (1599–1660)	
1662–1722	vláda císaře Kčang-si v Číně, vrchol tolerance vůči jezuitům (po jeho smrti byli pronásledováni)		
1665		† N. Poussin (1594–1665)	
1665–1700	Karel II. – španělský král (poslední Habsburk)		
1666		založena Académie des sciences v Paříži Molière: <i>Misanthrop</i>	v Bologni založena Academia filarmonica
1667		† F. Borromini (1559–1667)	M.-A. Cesti: <i>Il Pomo d'oro</i> † J. J. Froberger
1668		Molière: <i>Lakomec</i>	* F. Couperin
1669		† Rembrandt (1606–1669) H. Grimmelshausen: <i>Simplicissimus</i>	
1670–1671	Odhalení spiknutí F. Wesselényiho a potlačení povstání Františka I. Rákócziho v Uhersku – začátek rekatolizace v Uhersku	Molière: <i>Měšťák šlechticem</i> (1670) B. Spinoza (1632–1677): <i>Tractatus theologico-politicus</i> (1670)	Académie royale de musique (1671)

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1672–1685	pokračování protihabsburského odboje v Uhersku (1678 povstání I. Thökölyho)		1672 získal J. B. Lully královské privilegium k provádění opery
1673		† J.-B. Poquelin (Molière, 1622–1673): <i>Zdravý nemocný</i>	
1674–1696	Jan III. Sobieski – polský král		† G. Carissimi (1674)
1675	F. J. Spener: <i>Pia desideria</i> (vznik pietismu)		A. Stradella: <i>San Giovanni Batista</i>
1677		J. Racine (1639–1699): <i>Faidra</i>	
1678			* A. Vivaldi hamburská opera na Husím trhu
1680		† G. Bernini (1598–1680)	D. Buxtehude: <i>Membra Jesu nostri</i>
1681	tzv. šoproňské artikuly (částečná svoboda protestantů v Uhersku)	† P. Calderón (1600–1681)	* G. Ph. Telemann A. Werckmeister: <i>Orgel-Probe oder kurtze Beschreibung ... wohl zu temperieren</i>
1682	Petr I. – ruský car	I. Newton objevil zákon o gravitaci (kolem 1682) † C. Lorrain (1600–1682) † E. Murillo (1617–1682)	H. I. F. Biber: <i>Missa Salisburgensis</i> Provádění concert gross (vyd. 1714) A. Corelliho v Římě (podle svědectví Georga Muffata) * J.-Ph. Rameau
1683	porážka Turků u Vídně (zásluhou J. Sobieského, polského krále, 1674–1696) a jejich postupné vyhnání ze střední Evropy		
1684		G. W. Leibnitz (1646–1716): <i>Nova methodus pro maximis et minimis</i> I. Newton: <i>De motu corporum in gyrum</i>	
1685	zrušení ediktu nantského (1598)		* J. S. Bach * G. F. Händel * D. Scarlatti
1687		I. Newton (1643–1727) publikoval <i>Philosophiae naturalis principia mathematica</i> (gravitační zákon)	† J.-B. Lully
1689	car Petr I. se chopil vlády (1689–1725)		H. Purcell: <i>Dido and Aeneas</i> (1689)
1690		J. Locke (1632–1704) vydal <i>An Essay concerning human understanding</i> (Dvě rozpravy o vládě) Ch. Huygens (1629–1695) – teorie světelných vln	Georg Muffat: <i>Apparatus musico-organisticus</i>

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1691			A. Werckmeister: <i>Musicalische Temperatur</i> * G. Tartini
1692	toleranční edikt císaře Kčang-si (rozvoj křesťanských misí v Číně)		
1694	vznik Bank of England		
1695		† J. de la Fontaine (1621–1695)	† H. Purcell J. S. Kusser kapelníkem hamburské opery
1697–1733	August II. „Silný“, saský kurfiřt – polský král		
1699		† J.-B. Racine (1639–1699)	
1700		založena Pruská akademie věd, prvním prezidentem G. W. Leibnitz	J. Kuhnau: <i>Musicalische Quacksalber</i>
1701–1714	„válka o španělské dědictví“ (nástupnictví Habsburků, respektive Bourbonů)		
1703	založení Petrohradu (hlavní město Ruska 1712)		G. F. Händel v Hamburku
1703–1711	povstání Františka Rákociho II. v Uhersku (1711 satmarský mír)		
1704		I. Newton: <i>Optics or a Treatise of the Reflections, Refractions, Infections and Colour of Light</i>	† H. I. F. Biber † M.-A. Charpentier † císař Leopold I. † Georg Muffat
1705–1711	Josef I. – císař, český a uherský král		E. Neumeister: <i>Geistliche Cantaten</i> (1705 a později; reforma evang. kantáty)
1706–1710			G. F. Händel v Itálii
1707		* C. Goldoni (1707–1793)	† D. Buxtehude
1708			J. S. Bach ve Výmaru
1709		výroba porcelánu v Míšni	G. F. Händel: <i>Agrippina</i> † G. Torelli B. Cristofori – vynález mechaniky fortepiana
1711		1711–1722 postaven Zwinger v Drážďanech	Händel (<i>Rinaldo</i> , 1711), usadil se v Anglii Vivaldi: <i>L'Estro armonico</i> , op. 3
1711–1740	Karel VI. – císař, český (1723) a uherský král (Karel III., 1712)		
1713	pragmatická sankce (nástupnictví Habsburků na trůnu)		† A. Corelli F. Couperin: <i>Pièces de clavecin</i> , 1. svazek

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1713	Utrechtský mír (uzavřen mezi Anglií a Francií)		Händel: <i>Utrechtské Te Deum a Jubilate</i>
1714			* Ch. W. Gluck * C. Ph. E. Bach
1714–1727	Jiří I. (hannoverská dynastie) – anglický král		
1715–1774	Ludvík XV. – francouzský král (1715 † Ludvík XIV.)		
1716		J. B. Fischer von Erlach (1656–1723): stavba kostela sv. Karla Boromejského (Karlskirche) ve Vídni (1716–1737)	F. Couperin: <i>L'art de toucher le clavecin</i> A. Vivaldi: <i>Juditha triumphans</i>
1717–1723			J. S. Bach v Köthenu
1718		G. D. Fahrenheit vynalezl teploměr	
1719		D. Defoe (1660–1731): <i>Robinson Crusoe</i>	Royal Academy of Music v Londýně (Händel)
1720			J. S. Bach: <i>Sonáty a partyty pro sólové housle</i>
1721		† J.-A. Watteau (1684–1721), J. B. Fischer von Erlach: <i>Entwurf einer historischen Architektur</i>	J. S. Bach: <i>Braniborské koncerty</i> G. Ph. Telemann v Hamburku
1722	založení Východoindické společnosti		J. Ph. Rameau: <i>Traité de l'harmonie</i> , J. S. Bach: <i>Temperovaný klavír I</i> B. Marcello: <i>Il Teatro alla moda</i>
1723			J. S. Bach kantorem v Lipsku, <i>Janovy pašije</i> J. J. Fux: <i>Costanza e fortezza</i>
1724			G. F. Händel: <i>Giulio Cesare</i> F. Couperin: <i>Les Goûts réunis</i>
1725			† A. Scarlatti A. Vivaldi: <i>Il Cimento dell'armonia</i> , op. 8 J. J. Fux: <i>Gradus ad Parnassum</i> G. Ph. Telemann: <i>Pimpinone</i> Concerts spirituels v Paříži
1726		J. Swift: <i>Gulliverovy cesty</i>	
1727	Jiří II. – anglický král		
1728		A. F. Prévošt: <i>Manon Lescaut</i>	<i>The Beggars Opera</i> (J. Gay – J. Ch. Pepusch)

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1729	J. Wesley založil společenství na podporu zbožnosti (později metodistická církev)		J. S. Bach: <i>Matoušovy pašije</i> (první provedení 17. 4.)
1730		J. Ch. Gottsched: <i>Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen</i>	
1732			* J. Haydn
1733			† F. Couperin vznikla <i>Opera of Nobility</i> v Londýně G. Ph. Telemann: <i>Musique de table</i> G. B. Pergolesi: <i>La Serva padrona</i> J. S. Bach: <i>Mše h moll</i>
1735		C. Linné (1707–1778): <i>Systema naturae</i> (Systém přírody) – základy moderní systematiky rostlin a živočichů Hornická škola v Banské Štiavnici (1762 akademie)	G. F. Händel: <i>Alcina</i> J. S. Bach: <i>Clavierübung II</i>
1736			† G. B. Pergolesi: <i>Stabat Mater</i>
1737			J.-Ph. Rameau: <i>Castor et Pollux</i> J. A. Scheibe: <i>Der Critische Musicus</i> (1737–1740) – 1737 útok J. A. Scheibeho proti J. S. Bachovi
1738			G. F. Händel: <i>Serse, Varhanní koncerty, op. 4</i> D. Scarlatti: <i>Essercizi</i> uzavření hamburské opery
1739			G. F. Händel: <i>Izrael v Egyptě</i> J. Mattheson: <i>Der vollkommene Kapellmeister</i> J. V. Stamic v Mannheimu
1740	† císař Karel VI. (20. 10.)		
1740–1780	vláda Marie Terezie (česká a uherská královna) v habsburských zemích		
1740–1786	vláda Fridricha II. v Prusku (1740–42 první válka o Slezsko, 1744–45 druhá válka o Slezsko)		
1741			† A. Vivaldi G. F. Händel: <i>Mesiáš</i> (premiéra 1742)

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1742			J. S. Bach: <i>Goldbergovské variace</i>
1744			J. S. Bach: <i>Temperovaný klavír II</i>
1745–1765	František Lotrinský (manžel Marie Terezie) – císař	první překlad bible do slovenštiny (tzv. kamaldulská bible, 1745–1759)	
1746		Ch. Batteux (1713–1780): <i>Traité Les beaux arts</i>	
1747			J. S. Bach: <i>Musicalisches Opfer</i> G. F. Händel: <i>Juda Makabejský</i>
1748	Cášský mír	M. V. Lomonosov (1711 až 1765) – zákon o zachování hmoty a energie Ch. de Montesquieu (1689–1755): <i>O duchu zákonů</i>	
1749			J. S. Bach: <i>Kunst der Fuge</i> G. F. Händel: <i>Hudba k ohňostroji</i> B. Galuppi: <i>Il Filosofo di campagna</i> † J. S. Bach
1750		A. G. Baumgarten: <i>Aesthetica</i> (1750–1758)	
1751–1772		Encyklopedie (D. Diderot a J. d'Alembert)	F. Geminiani: <i>The Art of Playing on the Violin</i> (1751)
1752		J.-J. Rousseau (1712–1778): <i>Le devin du village</i>	G. F. Händel: <i>Jephte</i> J. J. Quantz: <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen</i> spor buffonistů v Paříži (Pergolesi <i>La Serva padrona</i>)
1753		B. Franklin vynalezl bleskosvod (nezávisle na něm P. Diviš, 1754)	C. Ph. E. Bach: <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> (první díl; druhý 1762)
1755		L. Euler: <i>Institutiones calculi differentialis</i>	první smyčcové kvartety J. Haydna
1756			* W. A. Mozart L. Mozart: <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i>
1756–1763	sedmiletá válka		
1757			† D. Scarlatti † J. V. Stamic

Období	Společnost, politika, náboženství	Věda a umění	Hudba
1759		J.-M. Arouet (Voltaire, 1694–1778): <i>Candide</i>	† G. F. Händel J. Haydn: <i>1. symfonie</i>
1762		J.-J. Rousseau (1712 až 1778): <i>Du contrat social</i> [O společenské smlouvě] D. Diderot: <i>Le neveu de Rameau</i> (Rameauův synovec)	Ch. W. Gluck: <i>Orfeo ed Euridice</i>
1762–1796	Kateřina II. – ruská carevna		
1764		J.-M. Arouet (Voltaire): <i>Filozofický slovník</i>	† J.-Ph. Rameau J. Haydn kapelníkem v Esterháze J.-J. Rousseau: <i>Dictionnaire de musique</i> (vyšel 1767) G. Ph. Telemann: <i>Ino</i>
1765	Josef II. – vládne spolu s Marií Terezií	G. E. Lessing: <i>Laokoon</i>	
1767	vyhnání jezuitů z Jižní Ameriky; začátek restrikcí vůči řeholím (zvláště jezuitům) ve Francii	G. E. Lessing: <i>Hamburská dramaturgie</i>	† G. Ph. Telemann Ch. W. Gluck: <i>Alceste</i> W. A. Mozart: <i>Apollo et Hyacinthus</i>
1769		parní stroj (J. Watt)	
1770			† G. Tartini
1772	první dělení Polska		
1773	zrušení jezuitského řádu		
1774		J. W. Goethe: <i>Utrpení mladého Werthera</i>	
1776	vznik Spojených států amerických		
1779		G. E. Lessing: <i>Moudrý Nathan</i>	
1780	po Marii Terezií nastoupil na trůn Josef II. (císař od 1764)		
1781		I. Kant (1724–1804): <i>Kritika čistého rozumu</i>	

LITERATURA

Všeobecná

- Abraham, Gerald: A Concise History of Music, London 1979 (slov. Stručné dejiny hudby, Bratislava 2004).
- Abraham, Gerald (ed.): The Age of Humanism 1540–1630, The New Oxford History of Music 4, London 1968.
- Abraham, Gerald (ed.): Concert Music 1630–1750, The New Oxford History of Music 6, London 1968, New York 1986.
- Abbiati, Franco: Storia della Musica, sv. 3 (Settecento), Milano 1941.
- Adler, Guido: Handbuch der Musikgeschichte, Berlin 1930.
- Blume, Friedrich: Barock, in: Die Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, Kassel – Basel – London 1974, 1983, s. 168–232.
- Blume, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965.
- Boetticher, Wolfgang: Von Palestrina zu Bach, Stuttgart 1959, Wilhelmshaven 1981.
- Braun, Werner: Die Musik des 17. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4, Laaber 1981.
- Braun, Werner: Deutsche Musiktheorie des 17. bis 18. Jahrhunderts, 2. Teil: Von Carissimi bis Mattheson, Darmstadt 1994.
- Bukofzer, Manfred: The Music in the Baroque Era, New York 1947 (vyšlo jako Hudba v období baroka, Bratislava 1986).
- Burney, Charles: A General History of Music, London 1776–1789 (moderní vydání London 1935).
- Carter, Tim – Butt, John (Ed.): The Cambridge History of Seventeenth-Century Music, Cambridge University Press 2005.
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 18. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5, Laaber 1985.
- Dart, Thurston R.: The Interpretation of Music, London 1954.
- Dolmetsch, Arnold: The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries, London 1944 (česky vyšlo jako Interpretace hudby 17. a 18. století, Praha 1958).
- Donnington, Robert: The Interpretation of Early Music, London 1963.
- Federhofer, Hellmut: Die Glaubensspaltung und ihr Einfluß auf die Barockmusik, in: Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik (Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1994), (Ed. Pavol Polák), Bratislava 1997, s. 17–24.
- Fellerer, Karl Gustav (Ed.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2 sv., Kassel 1972.
- Frotscher, Gottlob: Aufführungspraxis alter Musik, Wilhelmshaven 1963, 1971.
- Grout, Donald J. – Palisca, Claude V.: A History of Western Music, New York 1960.
- Grout, Donald J.: On Historical Authenticity of the Performance of Old Music, Cambridge (Mass.) 1957.
- Handschin, Jacques: Musikgeschichte im Überblick, Luzern 1948, Wilhelmshaven 1982.
- Haas, Robert: Musik des Barocks, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1928.
- Haas, Robert: Aufführungspraxis, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1931.

- Harnoncourt, Nicolaus: Der Musikalische Dialog, Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart, Salzburg 1984; slov. Hudobný dialóg (Myšlienky k Monteverdimu, Bachovi a Mozartovi), Bratislava 2003.
- Hill, John Walter: Baroque Music – Music in Western Europe 1580–1750, 2 sv., New York 2004, 2005.
- Lewis, A. – Fortune, Nigel (ed.): Opera and Church Music 1630–1750, The New Oxford History of Music, 5. sv., London 1975.
- Palisca, Claude V.: Baroque Music, Prentice-Hall, Inc., 1968.
- Polák, Pavol (Ed.): Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik (Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1994), Bratislava 1997.
- Riemann, Hugo: Geschichte der Musiktheorie, Leipzig 1921.
- Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte, sv. 2, Das Generalbasszeitalter, Leipzig 1922.
- Rosand, Ellen (ed.): Baroque Music, 2 sv., New York 1985.
- Sachs, Curt: Barockmusik (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26), Leipzig 1919–1920, s. 7–28.
- Schulenberg, David: Music of the Baroque, 2 sv., Oxford – New York (Oxford University Press) 2001.
- Slovenská hudba – antológia Renesancia a barok, 20 (1994), 3–4, 636 s.
- Stauffer, George B. (Ed.): The World of Baroque Music – New Perspectives, Bloomington 2006.
- Strunk, Oliver (Ed.): Source Reading in Music II – The Baroque Era (Ed. Margaret Mura), New York 1998.
- Stricker, Rémy: Musique du baroque, Paris 1968.
- Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock, München 1888.

Základní pojmy

- Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985.
- Bartel, Dietrich: Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music, Lincoln 1997.
- Christensen, Jesper B.: Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1997.
- Clercx, Susanne: Le Baroque et la Musique (Essai d'esthétique musicale), Bruxelles 1948.
- Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967.
- Descartes, René: Vášně duše (čes. překl. Les Passions de l'âme), Praha 2002.
- Dykast, Roman: Hudba věku melancholie, Praha 2005.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: Zum Figur-Begriff der Musica poetica, in: Archiv für Musikwissenschaft, 16 (1952), 1/2, s. 57–69.
- Federhofer, Hellmut: Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Acta musicologica, 65 (1993), s. 119–133.
- Harrán, Don: Word–Tone Relations in Musical Thought from Antiquity to the Seventeenth Century, Neuhausen – Stuttgart 1986.
- Krones, Hartmut: Musik und Rhetorik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 6, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1997, s. 814–852.
- Polák, Pavol: Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu, Bratislava 1974.

- Unger, Hans Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert, Würzburg 1941, Hildesheim – Zürich – New York 2000.
- Walterskirchen, Gerhard: Stilfragen der Generalbaßpraxis, in: Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik (Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1994), Bratislava 1997, s. 133–141.

Rané baroko v Itálii

- Abert, Anne Amalie: Claudio Monteverdi und das musikalische Drama, Lippstadt 1954.
- Apel, Willy: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967.
- Apel, Willy: Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert, Wiesbaden 1983.
- Apel, Willy (edited by Thomas Brinkley): Italian Violin Music of the Seventeenth Century, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1990.
- Apel, Willy: Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi, in: The Musical Quarterly, 24 (1938), 4, s. 413–437.
- Arnold, Denis: Cavalli at St Marks, in: Early Music, 4 (1976), s. 266–274.
- Arnold, Denis: Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance, London 1979.
- Arnold, Denis: Monteverdi, London 1963.
- Arnold, Denis – Fortune, Nigel (ed.): The Monteverdi Companion, New York 1968.
- Boyden, David D.: The History of Violin Playing From its Origins to 1761 and its Relationships to the Violin and Violin Music, Oxford 1965.
- Bradshaw, Murray: Cavalieri and Early Monody, in: The Journal of Musicology, 9 (1991), 2, s. 238–253.
- Bradshaw, Murray C.: Text and Music in the First Monody, Cavalieri's Lamentations and Responsories of 1599 and 1600, in: Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz 1991, s. 333–347.
- Brown, Howard Mayer: The Geography of Florentine Monody – Caccini at Home and Abroad, in: Early Music, 9 (1981), 2, s. 147–168.
- Carter, Tim: Music in the Late Renaissance and Early Baroque Italy, Portland 1992.
- Carter, Tim: Jacopo Peri (1561–1633), His Life and Works, New York 1989.
- Carter, Tim: Jacopo Peri (1561–1633), Aspects of His Life and Works, in: Proceedings of the Royal Musical Association, 105 (1958–1959), s. 50–62.
- Carter, Tim: Monteverdi's Musical Theatre, New Heaven 2002.
- Carter, Tim: On the Composition and Performance of Caccini's „Nuove Musiche“ (1602), in: Early Music, 12 (1984), 2, s. 208–217.
- Carver, Anthony: Polychoral Music – A Venetian Phenomenon?, in: Proceedings of the Royal Musical Association, 108 (1981–1982), s. 1–24.
- Chafe, Thomas: Monteverdi's Tonal Language, New York 1992.
- Charteris, Richard: Giovanni Gabrieli (ca. 1555–1612), A Thematic Catalogue of his Music with a Guide to the Source Materials, Stuyvesant 1996.
- Charteris, Richard: Newly Discovered Parts and Annotations in a Copy Giovanni Gabrieli's Symphoniae Sacrae (1615), in: Early Music, 23, (1995), 3, s. 487–496.
- Charteris, Richard: The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works – Indications in the Early Sources, in: Music and Letters, 71, (1990), 3, s. 336–351.
- Dixon, Graham: The Origins of the Roman „Colossal Baroque“, in: Proceedings of Royal Musical Association, 106 (1979–1980), s. 115–128.
- Engelbrecht, Christiane: Eine Sonata con voce von Giovanni Gabrieli, in: Kongress-Bericht Hamburg 1956, Kassel – Basel 1957, s. 88–89.

- Fenlon, Iain: Music and Spectacle at the Gonzaga Court c. 1580–1600, in: Proceedings of the Royal Musical Association, 103 (1976–1977), s. 90–105.
- Fortune, Nigel: Italian Secular Monody from 1600 to 1635, in: The Musical Quarterly, 39 (1953), s. 171–195.
- Grout, Donald J.: A Short History of Opera, 2 sv., 1947, New York 1965.
- Harrán, Don: Salamone Rossi, Jewish Musician in the Late Renaissance Mantua, Oxford University Press 1999.
- Hill, John W.: Beyond Isomorphism toward a Better Theory of Recitative, in: Journal of the Seventeenth-Century Music, Volume 9 (2003), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Hill, John W.: Florence – Musical Spectacle and Drama 1570–1650, in: The Early Baroque Era from the Late 16th Century to the 1660 (Ed. Curtis Price), New York 1993, s. 121–145.
- Hill, John W.: Oratory Music in Florence I. – „Recitar Cantando“ 1583–1655, in: Acta musicologica, 51, 1979, s. 108–136.
- Hill, John W.: Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto, 2 sv., Oxford University Press 1997.
- Hitchcock, Wiley H.: Vocal Ornamentation in Caccini's „Nuove Musiche“ (1602), in: The Musical Quarterly, 56 (1980), 3, s. 389–404.
- Hogwood, Christopher (ed.): The Keyboard in Baroque Europe, Cambridge University Press 2003.
- Jackson, Roland: On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background, in: The Musical Quarterly, 57 (1971), 2, s. 255–269.
- Kendrick, Robert L.: What's so Sacred about Sacred Opera? Reflections on the Fate of a (Sub)Genre, in: Journal of the Seventeenth-Century Music, Volume 9 (2003), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Kenton, Egon: Life and Work of Giovanni Gabrieli, American Institute of Musicology, (Roma) 1967.
- Koldan, Linda Maria: Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi, Kassel – Basel – London – New York 2005.
- Krummacher, Friedhelm: Phantastik und Kontrapunkt zur Kompositionsart Frescobaldis, in: Musikforschung, 48 (1995), 1, s. 1–14.
- Kurtzman, Jeffrey: Deconstructing Gender in Monteverdi's L'Orfeo, in: Journal of the Seventeenth-Century Music, Volume 9 (2003), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Kurtzman, Jeffrey: Essays on the Monteverdi's Mass and Vespers of 1610, Houston 1979.
- Leopold, Silke: Die Anfänge der Oper und die Probleme der Gattung, in: Journal of the Seventeenth-Century Music, Volume 9 (2003), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Leopold, Silke: Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982.
- Leopold, Silke: Monteverdi in Transitions, Oxford 1991.
- Malipiero, Gian Francesco: Claudio Monteverdi, Milano 1929.
- Morelli, Arnaldo: The Chiesa Nuova in Rome about 1600 – Music for the Church, Music for the Oratory, in: Journal of the Seventeenth-Century Music, Volume 9 (2003), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Moore, James H.: Vespers at St'Marks – Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli, 2 sv., Ann Arbor (Mich.) 1981.

- Moser, Andreas: *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923; 2. přepracované a rozšířené vydání Moser, Andreas – Nösselt, Hans-Joachim, Tutzing 1966.
- Murata, Margaret: „Singing“, „Acting“ and „Dancing“ in Vocal Chamber Music of the Early Seicento, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 9 (2003), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Musch, Hans: *Stile di durezza e ligature*, in: *Die Süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert* (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 6, ed. Walter Salmen), Innsbruck 1980, s. 141–153.
- Newcomb, Anthony: *Frescobaldi's Toccatas and Their Stylistic Ancestry*, in: *Proceedings of Royal Musical Association*, 111 (1984–1985), s. 28–44.
- Newcomb, Anthony: *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, Princeton (N. J.) 1980.
- O'Reagan, Noel: *Asprillio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 6 (2000), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Palisca, Claude V.: *Aria Types in Earliest Operas*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 9 (2003), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Palisca, Claude V.: *The „Camerata Fiorentina“ – A Reappraisal*, in: *The Garland Library of the History of Western Music IX* (Ed. Ellen Rosand), Opera I, New York 1985, s. 45–80.
- Parrott, Andrew: *Návrat k Monteverdiho nešporom z roku 1610*, in: *Slovenská hudba* 21 (1995), 4, s. 503–510.
- Parrott, Andrew: *Transpozícia v Monteverdiho nešporoch z roku 1610* (Obrana „úchylky“), in: *Slovenská hudba*, 18 (1992), 1, s. 83–115.
- Price, Curtis (ed.): *The Early Baroque Era – From the Late 16th Century to the 1660s*, Prentice Hall 1993.
- Racek, Jan: *Stohové problémy italské monodie*, Praha – Brno 1938.
- Roche, Jerome: *Giovanni Antonio Rigatti and the Development of Venetian Church Music in the 1640s*, in: *Music and Letters*, 57 (1976), 3, s. 256–267.
- Roche, Jerome: *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984.
- Rolland, Romain: *Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*, Praha – Bratislava 1967.
- Rosand, Ellen: *Barbara Strozzi, „virtuosissima cantatrice“ – The Composer's Voice*, in: *The Journal of American Musicological Society*, 31 (1978), 2, s. 241–281.
- Schrammek, Bernhard: *Zwischen Kirche und Karussell – Soziales Umfeld und Werk der römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi*, Kassel – Basel – London 2001.
- Selfridge-Field, Eleanor: *Instrumentation and Genre in Italian Music 1600–1670*, in: *Early Music*, 19 (1991), 1, s. 61–67.
- Selfridge-Field, Eleanor: *The Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975.
- Silbert, Doris: *Francesca Caccini, Called La Cecchina*, in: *The Musical Quarterly*, 21 (1946), 1, s. 50–62.
- Silbiger, Alexander: *Keyboard Music before 1700*, New York 1995.
- Silbiger, Alexander: *Passacaglia and Ciaccona – Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 2 (1996), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Strainchamps, Edmond: *Marco da Gagliano in 1608 – Choices, Decisions, and Consequences*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 6 (2000), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>

- Stubbs, Steven: *L'armonia sonora – Orcestrácia continua v Monteverdiho Orfeovi*, in: *Slovenská hudba* 21 (1995), 4, s. 495–502.
- Szweykowska, Anna (ed.): *Polemiki wokót „Musica moderna“* (Agostino Agazzari – *La Musica ecclesiastica*, Marco Scacchi – *Breve discorso sopra la musica moderna*), Kraków 1993.
- Szweykowski, Zygmunt M.: *Giulio Caccini, kodyfikator nowego wykonawstwa figur ozdobnych. Z problemów wokalnejszej praktyki wykonawczej wczesnego baroku*, in: *Muzyka* 1988, 1, s. 95–122.
- Szweykowski, Zygmunt M.: *Między sztuką a ekspresją*, I. Florencia, Kraków 1992, II. Rzym, Kraków 1994.
- Szweykowski, Zygmunt M.: *Sprezzatura a grazia – klúč k estetice vokálnejszej lyriky raného baroka*, in: *Slovenská hudba* 18 (1992), 1, s. 71–81.
- Szweykowski, Zygmunt M. a kol.: *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech II, Technika polichóralna*, 2 sv., Kraków 2000.
- Štědroň, Miloš: *Claudio Monteverdi, génius opery*, Praha 1985.
- Winter, Paul: *Der mehrchörige Stil*, Frankfurt am Main 1964.
- Winterfeld, Karl von: *Gabrieli und sein Zeitalter*, 3. sv., Berlin 1834.
- Worsthorne, Simon Towneley: *Venetians Theatres 1637–1770*, in: *Music and Letters*, 20 (1948), 3, s. 263–275.

Rané baroko v Německu, Nizozemsku a Anglii

- Abert, Anna Amalie: *Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones Sacrae von H. Schütz*, Wolfenbüttel 1935.
- Adrio, A.: *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935.
- Ashbee, Andrew – Holman, Peter (ed.): *John Jenkins and his Time*, *Studies in English Consort Music*, Oxford 1996.
- Bittinger, Werner (Ed.): *Heinrich Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV)*, kleine Ausgabe, Kassel 1960.
- Blume, Friedrich: *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925.
- Brieg, Werner: *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz*, *Schütz-Jahrbuch* 1981, s. 24–28.
- Brookes, Virginia: *British Keyboard Music to c. 1660, Sources and Thematic Index*, Oxford 1996.
- Caldwell, John: *English Keyboard Music before the Nineteenth Century*, Oxford 1973.
- Carver, Anthony F.: *Cori spezzati – The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 2 sv., Cambridge 1975, 1988.
- Curtis, Alan: *Jan Reinken and a Dutch Source for Sweelinck's Keyboard Works*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nedertanse Muziekgeschiedenis*, 20 (1964/65), 1/2, s. 45–51.
- EGgebrecht, Hans Heinrich: *Heinrich Schütz – Musicus Poeticus*, Göttingen 1959.
- Dirksen, Pieter: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck, Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997.
- Dirksen, Pieter (ed.): *Sweelinck Studies*, Utrecht 2002.
- Harley, John: *Orlando Gibbons and The Gibbons Family of Musicians*, Aldershot 1999.
- Heinemann, Michael: *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993.
- Holman, Peter: *Dowland – Lachrimae (1604)*, Cambridge 1999.

- Holman, Peter: *Four and Twenty Fiddlers – the Violin on the English Court 1540–1690*, Oxford University Press 1993.
- Huber, Walter Simon: *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*, Kassel – Basel 1961.
- Johnson, Cleveland: *Vocal Compositions in German Organ Tablatures 1550–1650* (A Catalogue and Commentary), New York – London 1989.
- Kelnberger, C.: *Text und Musik bei John Dowland – Eine Untersuchung zu der Vokal-kompositionen des bedeutendsten Komponisten der englischen Renaissance*, Passau 1999.
- Kirchner, Gerhard: *Das Generalbass bei Heinrich Schütz*, Kassel – Basel 1956.
- Koch, Klaus-Peter (ed.): *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV)*, Wiesbaden 2000.
- Limon, Jerzy: *The Masque of Stuart Culture*, Newark 1990.
- Meyer, Ernst Hermann: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa. Mit einem Verzeichnis deutscher Kammer- und Orchesterwerke des 17. Jahrhunderts* (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 11), Kassel 1934.
- Meyer, Ernst Hermann: *English Chamber Music*, London 1946 (něm. Leipzig 1958).
- Moser, Hans: *Heinrich Schütz*, Kassel 1936.
- Noske, Frits: *The Vocal Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis VIII/1*, Bydgoszcz 1988, s. 747–764.
- Petzdold, Richard (ed.): *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Kassel – Basel – London – New York 1972.
- Pirro, André: *Heinrich Schütz*, Paris 1913 (?1924).
- Poulton, Diana: *John Dowland*, London ?1982.
- Schering, Arnold: *Zur Metrik der Psalmen von Schütz*, in: *Festschrift Herrmann Kretschmar*, Leipzig 1918.
- Schiernig, Lydia: *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1961.
- Skei, Allen B.: *Heinrich Schütz – A Guide to Research*, New York 1981.
- Volckmar-Waschk, Heide: *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz – Entstehung, Texte, Analyse*, Kassel – Basel – London – New York 2001.
- Walker, Thomas: *Ciaccona and Passacaglia Remarks on Their Origin and Early History*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1968), s. 300–320.
- Walls, Peter: *Music in the English Courtly Masque 1604–1640*, Oxford University Press 1996.
- Ward, John M.: *Newly Devis' Measures for Jacobean Masques*, in: *Acta musicologica*, 60 (1988), 2, s. 111–142.

Hudba vrcholného baroka

- Allsop, Peter: *The Italian „Trio“ Sonata from its Origins until Corelli*, Oxford 1992.
- Anthony, James R.: *The French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland ?1977.
- Baoussant, Philippe: *Jean-Baptiste Lully ou le musicien du soleil*, Paris 1992.
- Blume, Friedrich: *Dietrich Buxtehude in Geschichte und Gegenwart*, in: *Syntagma musicologicum* (ed. Martin Ruhnke), Kassel 1963, 1. sv., s. 351–363.
- Brown, Howard Mayer (Ed.): *Italian Opera 1660–1770*, New York 1974.
- Buch, David J.: *The Sources of Dance Music for the Ballet de cour before Lully*, in: *Revue de musicologie*, 82 (1996), 2, s. 314–331.

- Buff, Iva M.: *A Thematic Catalogue of the Sacred Works of Giacomo Carissimi* (Music Indexes and Bibliographies 15), Hackensack (N. J.) 1979.
- Burden, Michael: *Let ye – Soft Ayre Move in a Murmuring Maine, Divorce the Windows et Display the Scene*, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1991, s. 377–404.
- Burrows, David L.: *Antonio Cesti on Music*, in: *The Musical Quarterly*, 51 (1965), 3, s. 518–529.
- Caluori, Eleanor: *The Cantata of Luigi Rossi, Analysis and Thematic Index*, 2 sv. (Studien in Musicology 49), Ann Arbor (Mich.) 1981.
- Cessac, Catherine: *Élisabeth Jacquet de La Guerre – une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles 1995.
- Cessac, Catherine: *Marc-Antoine Charpentier*, Portland 1995.
- Charteris, Richard: *Newly Discovered Sources of Music by Henry Purcell*, in: *Music and Letters*, 75 (1994), 1, s. 16–32.
- Christaut, Marie-Françoise: *Le Ballet de cour au XVIIe siècle*, Genève 1987.
- Cooper, Barry: *English Solo Keyboard Music of the Middle and Late Baroque*, New York 1989.
- Crowther, Victor: *The Oratorio in Bologna 1650–1730*, Oxford University Press 1999.
- Culley, Thomas D.: *Jesuits and Music, A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and their Activities in Northern Europe*, Rome 1970.
- Daverio, John: *In Search of the Sonata da Camera before Corelli*, in: *Acta musicologica*, 57 (1985), 2, s. 195–214.
- Dearnley, Christopher: *English Church Music 1650–1750*, London 1970.
- Dent, Edward J.: *Foundations of English Opera*, Cambridge 1928.
- Dixon, Graham: *Carissimi*, Oxford 1986.
- Drescher, Thomas: *Bierfiedler, Kustgeiger, Virtuosen – Soziale Schichtung und Repertoirefragen bei Violinspielern zur Zeit Bibers*, in: *Heinrich Franz Biber (1644–1704) – Kirchen und Instrumentalmusik* (Kongressbericht, ed. Gerhard Walterskirchen), Salzburg 1977, s. 132–136.
- Durosoir, George: *L'air de cour en France 1571–1655*, Liège 1991.
- Eidler, Arnfried – Krummacher, Friedhelm: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), Kassel – Basel – London 1990.
- Geck, Martin: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel – Basel 1965.
- Ghislanzoni, Alberto: *Luigi Rossi, biografia e analisi delle opere*, Roma 1954.
- Gianturco, Carolyn: *Alessandro Stradella 1639–1682, His Life and Music*, Oxford 1994.
- Gianturco, Carolyn: *The Oratorios of Alessandro Stradella*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 101, 1974–1975, s. 45–57.
- Gianturco, Carolyn – McCrickard, Eleanor: *Alessandro Stradella (1639–1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Stuyvesant (N. Y.) 1991.
- Glover, Jane: *Cavalli*, London 1978.
- Glover, Jane: *The Peak Period of the Venetian Public Opera – the 1650s*, in: *Proceedings of Royal Musical Association*, Vol. 102 (1975–1976), s. 67–82.
- Gosine, Jane C.: *Questions of Chronology of Marc-Antoine Charpentier' „Meslanges Autographes“ – an Examination of Handwritings Styles*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 12 (2006), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>

- Grusnick, Bruno: Die Dübensammlung – Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung, 3 sv., in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, Vol. 46, Uppsala 1965, s. 27–82, Vol. 48, s. 63–186.
- Gustafson, Bruce: *French Harpsichord Music of the Seventeenth Century, A Thematic Catalogue*, Ann Arbor (Mich.) 1979.
- Harris, Ellen T.: *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford 1987.
- Heyer, John Hajdu (ed.): *Lully Studies*, Cambridge University Press 2000.
- Hitchcock, Wiley H.: *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, in: *The Musical Quarterly*, 41 (1955), 1, s. 41–65.
- Hitchcock, Wiley H.: *Les Oeuvres de / The Work of / Marc-Antoine Charpentier – Catalogue raisonné*, Paris 1982.
- Hitchcock, Wiley H.: *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford 1990.
- Hitchcock, Wiley H.: *Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française*, in: *Journal of American Musicological Society*, 24 (1971), 2, s. 255–281.
- Holman, Peter: *Henry Purcell*, Oxford 1994.
- Holman, Peter: *Purcell's Orchestra*, in: *The Musical Times*, Vol. 137, No. 1835, 1996, s. 17–32.
- Isherwood, Robert M.: *Music in the Service of the King – France in the Seventeenth Century*, Ithaca 1973.
- Jeans, Susi: *Geschichte und Entwicklung des Voluntary for Double Organ in der englischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Kongress-Bericht Hamburg 1956*, Kassel – Basel 1957, s. 123–126.
- Jones, Andrew V.: *The Motets of Carissimi*, Ann Arbor 1982.
- Karstädt, Georg: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV)*, Wiesbaden 1985.
- Kilian, Dietrich: *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes, Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung (diz.)*, Berlin 1956.
- Kintzler, Catherine: *Poétique de l'opéra française de Corneille à Rameau*, Paris 1991.
- Kintzler, Catherine: *De la Pastorale à la Tragédie lyrique – Quelques éléments d'un système poétique*, in: *Revue de musicologie*, 72 (1986), 1, s. 67–96.
- Krummacher, Friedhelm: *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 33)*, Kassel – Basel – London – New York 1978.
- Krummacher, Friedhelm: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen Evangelischen Kantate (Untersuchungen zum Repertoire evangelischen Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert)*, Berlin 1965.
- Krummacher, Friedhelm: *Über das Spätstadium des geistlichen Konzerts in Norddeutschland*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 25 (1968), s. 278–288, 26 (1969), s. 63–79.
- La Gorce, Jérôme de: *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002.
- La Gorce, Jérôme de: *L'Orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau*, in: *Revue de musicologie*, 76 (1990), 1, s. 23–43.
- La Gorce, Jérôme de – Schneider, Herbert (ed.): *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*, Hildesheim 1999.
- La Laurencie, Lionel de: *Lully*, Paris 1911, New York 1977.
- Legrand, Raphaëlle: *La Rhétorique en scène – Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique*, in: *Revue de musicologie*, 84 (1998), 1, s. 79–91.
- Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004.

- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera 1597–1940*, Oxford 1943, Genf 1955.
- Maral, Alexandre: *La Chapelle Royale de Versailles sous Louis XIV – Cérémoniel, liturgie et musique*, Sprimont 2002.
- Massenkeil, Günther: *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 13 (1956), 1, s. 42–60.
- McCleve, Sarah Y. – Burgess, Geoffrey (ed.): *Dance and Music in the French Baroque Theatre – Sources and Interpretations*, London 1998.
- McGuinness, Rosamond: *English Court Odes 1660–1820*, Oxford 1971.
- McLeod, Ken: *Narrating a Nation – Venus on the late Seventeenth-Century English Stage*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 11 (2005), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Newman, Joyce E. W.: *Jean-Baptiste Lully and his Tragédies lyriques*, Ann Arbor (Mich.) 1979.
- Parrott, Andrew: *K interpretácii hudby Henryho Purcella*, in: *Slovenská hudba* 21 (1995), 4, s. 511–551.
- Perreault, Jean-Marie: *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel*, Searecron 2004.
- Pociej, Bogdan: *Klawesyniszczy francuscy*, Kraków 1969.
- Powell, John S.: *Music and Theatre in France 1600–1680*, Oxford University Press 2000.
- Price, Curtis A.: *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge 1984.
- Rasch, Rudolf – Dirksen, Pieter: *Eine neue Quelle zur J. J. Frobergers Claviersuiten von Michael Bulyowskys Handschrift*, in: *Musik in Baden-Württemberg (Jahrbuch, ed. G. Günther – R. Nägele)* 2001, s. 133–153.
- Riedel, Friedrich W.: *Die Zyklische Fugen-Komposition von Froberger bis Albrechtsberger*, in: *Die Süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 6, ed. Walter Salmen)*, Innsbruck 1980, s. 154–167.
- Riedel, Friedrich W.: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel – Basel 1960.
- Robinson, Michael E.: *Neaples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972.
- Rosand, Ellen: *Opera in the Seventeenth-Century Venice, The Creation of a Genre*, Berkeley 1991.
- Rose, Gloria: *The Cantatas of Carissimi*, in: *The Musical Quarterly*, 48 (1962), 2, s. 204–215.
- Rosow, Lois (ed.): *Le Théâtre de la Gloire – Essays on Persée, Tragédie en Musique de Quinault and Lully*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 10 (2004), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>
- Sartori, Claudio (a. k. o.): *Giacomo Carissimi, Catalogo delle opere attribuite*, Milano 1975.
- Schmidt, Carl B.: *Antonio Cesti's „Il pomo d'oro“ – A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 29 (1976), 3, s. 381–412.
- Schneider, Herbert: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing 1981.
- Schoenbelen, Anne: *Cazzati vs. Bologna 1657–1671*, in: *The Musical Quarterly*, 57 (1971), 1, s. 26–39.
- Schoenbelen, Anne: *Performance Practices at San Petronio in the Baroque*, in: *Acta musicologica*, 41 (1969), 1/2, s. 37–55.

- Scholz, Gottfried: Kunst als Mittel der Politik – Die Harmonia in Ballet de la Roynie (1581), in: Musikgeschichte als Verstehensgeschichte (Festschrift Gernot Gruber zum 65. Geburtstag), Ed. J. Brüggel, F. Fördermayr, W. Suitner, T. Hochradner, S. Mauser, Tutzing 2004, s. 713–726.
- Schulze, Walter: Die Quellen der Hamburger Oper 1678–1738, Hamburg – Oldenburg 1938.
- Shay, Robert – Thompson, Robert: Purcell Manuscripts – the Principal Sources, Cambridge University Press 2000.
- Silbiger, Alexander: The Roman Frescobaldi Tradition c. 1640–1670, in: Journal of American Musicological Society, 33 (1980), 1, s. 42–87.
- Smither, Howard E.: A History of Oratorio I, The Oratorio in the Baroque Era – Italy, Vienne, Paris, Chapel Hill 1977.
- Smither, Howard E.: A History of Oratorio II, The Oratorio in the Baroque Era – Protestant Germany and England, Chapel Hill 1977.
- Snyder, Kerala J.: Dietrich Buxtehude, Organist in Lübeck, New York 1987.
- Spitzer, John – Zaslav, Neal: The Birth of the Orchestra – History of an Institution 1650–1815, Oxford 2005.
- Stein, Beverly: Carissimi's Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality, in: The Journal of Musicology, 19 (2002), 2, s. 264–305.
- Swale, J. David: A Thematic Catalogue of the Music of Giovanni Legrenzi (1626–1690), disertace, 3 sv., University of Adelaide 1983.
- Vanscheeuwijck, Marc: The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna, History, Organisation, Repertory (Études d'Histoire de l'Art 8), Bruxelles 2003.
- Walterskirchen, Gerhard: Chaconne und Passacaglia in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský (Ed. Jiří Sehnal), Brno 1994, s. 133–139.
- Webber, Geoffrey: North German Church Music in the Age of Buxtehude, Oxford 1996.
- Westrup, Jack A.: Purcell, London 1937, 1980.
- Wolff, Hellmut Christian: Die Barockoper in Hamburg 1678–1738, 2 sv., Wolfenbüttel 1957.
- Wolff, Hellmut Christian: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937.
- Wood, Caroline: Music and Drama in the Tragédie en musique 1673–1715, Jean-Baptiste Lully and his Successors, New York 1996.
- Zimmerman, Franklin B.: Henry Purcell 1659–1695, His Life and Times, Philadelphia 1983.
- Zimmerman, Franklin B.: Henry Purcell (1659–1695). An Analytical Catalogue of his Music, London 1963.
- Zimmerman, Franklin B.: The Anthems of Henry Purcell, New York 1971.

Barokní hudba ve Španělsku, Portugalsku a v zámořských oblastech

- Anglès, Higinio: Orgelmusik der Schola Hispanica, in: Festschrift Peter Wagner, 1926.
- Ayarre, Jarne: Francisco Correa de Arauxo, organista sevilliano del siglo XVII, Sevilla 1986.
- Bohlman, Philip V.: Traditional Music and Cultural Identity – Persistent Paradigm in

- the History of Ethnomusicology, in: Yearbook for Traditional Music, 20 (1988), s. 26–42.
- Christensen, Thomas: The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory, in: Journal of Music Theory, 36 (1992), 1, s. 1–42.
- Jones, Stephen: Source and Stream – Early Music and Living Traditions in China, in: Early Music, 24 (1996), 3, s. 375–388.
- Lopez-Cacho, José: Historia de la música española, 3 sv., Madrid 1988.
- Ray Catalyne, Alice: Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla (Mexico), in: Anuario (University of Texas Press), 2 (1966), s. 75–90.
- Stein, Louise K.: Opera and the Spanish Political Agenda, in: Acta musicologica, 63 (1991), s. 125–167.
- Stein, Louise K.: Songs of Mortals, Dialogues of the Gods – Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain, Oxford 1993.
- Stevenson, Robert: The Afro-American Legacy to 1800, in: The Musical Quarterly, 54 (1968), 4, s. 475–502.
- Subirá, José: Historia de la música española y hispanoamericana, Barcelona 1953.
- Taylor, Thomas F.: The Spanish High Baroque Motet and Villancico – Style and Performance, in: Early Music, 12 (1984), 1, s. 64–73.
- Tyler, James – Sparks, Paul: The Guitar Music and the Music from the Renaissance to the Classical Era, Oxford 2002.
- Hudba 17. století ve střední a východní Evropě (Rakousko, Polsko, Čechy a Morava, Slovensko, Skandinávie, Ukrajina a Rusko)**
- Rakousko**
- Adler, Guido: Ferdinand III., Leopold I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik, Wien 1892.
- Adler, Guido: Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., Wien 1892, Farnborough 1971.
- Chafe, Thomas E.: Heinrich Biber – Ein Überblick über Leben und Werk, in: Heinrich Franz Biber (1644–1704), Musik und Kultur im Hochbarocken Salzburg (Studien und Quellen), ed. P. Petrus Eder OSB – Ernst Hintermaier, Salzburg 1994, s. 17–32.
- Chafe, Thomas E.: The Church Music of Heinrich Biber, Ann Arbor 1975, 1987.
- Eder, P. Petrus OSB – Hintermaier, Ernst (ed.): Heinrich Franz Biber (1644–1704), Musik und Kultur im Hochbarocken Salzburg (Studien und Quellen), Salzburg 1994.
- Federhofer, Hellmut: Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker, in: Hans Albrecht in Memoriam, Kassel 1962, s. 109–115.
- Flotzinger, Rudolf: Fux-Studien, Graz 1985.
- Flotzinger, Rudolf: Zur Musikanschauung des Johann Joseph Fux (1660–1741), in: Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik (Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1994), Bratislava 1997, s. 63–72.
- Gruber, Gernot: Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 9), Graz 1969.
- Gruber, Gernot – Flotzinger, Rudolf (ed.): Musikgeschichte Österreichs, 2 sv., Graz 1977, 1979, 1995.
- Hintermaier, Ernst: H. I. F. Biber und die Musik in Salzburg, in: Heinrich Franz Biber (1644–1704) – Kirchen und Instrumentalmusik (Kongressbericht, ed. Gerhard Walterskirchen), Salzburg 1977, s. 26–39.

- Hintermaier, Ernst (ed.): Die Musikemporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg, Salzburg ²1991.
- Hochradner, Thomas: Zur Ausprägung der Kirchenorgel in Salzburg, in: Heinrich Franz Biber (1644–1704) – Kirchen und Instrumentalmusik (Kongressbericht, ed. Gerhard Walterskirchen), Salzburg 1977, s. 84–112.
- Hochradner, Thomas: Quellenforschung in Ost- und Westeuropa – Das neue Werkverzeichnis für Johann Joseph Fux (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 20), Graz 1997.
- Höfler, Janez: Janez Krstnik Dolar, in: Musikforschung, 25 (1972), 3, s. 310–314.
- Kirkendale, Ursula: Antonio Caldara, sein Leben und seine venezianisch-römische Oratorien, Graz – Köln 1966.
- Köchel, Ludwig Ritter von: Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543–1867, Wien ¹1869, Hildesheim ²1976.
- Köchel, Ludwig Ritter von: Johann Joseph Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740, Hildesheim ¹1974.
- Krämer, Waltraute: Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677–1711 (disertace), Wien 1965.
- Krones, Hartmut – Antonicek, Theophil – Hilscher, Elisabeth Th.: Die Wiener Hofmusikkapelle, Wien 2003.
- Lies, Andreas: Wiener Barockmusik, Wien 1946.
- MacIntyre, Bruce: The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period, Ann Arbor (Mich.) 1986.
- Pritchard, Brian: Antonio Caldara, Essay on his Life and Times, Aldershot 1987.
- Radulescu, Michael: Die 12 Toccate von Georg Muffat, in: Die Süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 6, ed. Walter Salmen), Innsbruck 1980, s. 169–184.
- Riedel, Friedrich W.: Der „Reichstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Kongressbericht Kassel 1962, Kassel 1963, s. 34–36.
- Riedel, Friedrich W.: Die Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740) – Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, München – Salzburg 1977.
- Riedel, Friedrich W.: Galanter Stil im Schaffen von Johann Joseph Fux (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 19), Graz 1996.
- Riedel, Friedrich W.: Krönungszeremoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter, in: Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik (Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1994), (ed. Pavol Polák), Bratislava 1997, s. 109–132.
- Riedel, Friedrich W.: Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen J. J. Fux und J. S. Bach (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 5), Graz 1963.
- Riedel, Friedrich W.: Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von Alessandro Poglietti und Johann Kaspar Kerll, in: Archiv für Musikwissenschaft, 19 (1963), 2, s. 124–142.
- Salmen, Walter (Ed.): Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert, Innsbruck 1986.
- Seifert, Herbert: 1619–1705: „Die kaiserliche Hofkapelle“ – Italienisches Barock in Wien, in: Musica Imperialis, 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998, Wien 1998.
- Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985.

- Škulj, Edo (ed.): Dolarjev zbornik, Ljubljana 2002.
- Walterskirchen, Gerhard (ed.): Heinrich Franz Biber (1644–1704) – Kirchen und Instrumentalmusik (Kongressbericht), Salzburg 1977.

Polsko

- Feicht, Hieronym: Muzyka w okresie polskiego baroku, in: Z dziejów polskiej kultury muzycznej I – Kultura staropolska (ed. Zygmunt M. Szwejkowski), Kraków 1958, s. 157–229.
- Jasiński, Tomasz: The Stylus a cappella in the Music of Bartłomiej Pękiel – Artistry and the Transposition of Tradition, in: Musica Iagellonica, Vol. 2, Kraków 1997, s. 151–160.
- Malinowski, Władysław: Polifonia Mikołaja Zielenckiego, Kraków 1981.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara: Kaspar Förster Junior, Zarys biografii, katalog tematyczny utworów, in: Muzyka, 1987, 3, s. 3–82.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara: The Sacred Dramatic Dialogue in Seventeenth-Century Poland – Facts and Suppositions, in: Musica Iagellonica, Vol. 1, Kraków 1995, s. 7–21.
- Słownik muzyków polskich, 2 sv., Kraków.
- Stęszewsk, Zofia: Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej, in: Z dziejów polskiej kultury muzycznej I – Kultura staropolska (ed. Zygmunt M. Szwejkowski), Kraków 1958, s. 230–262.
- Szwejkowski, Zygmunt M.: Marcin Mielczewski, Studia, Kraków 1999.
- Wardęcka-Gościńska, Alicja: Gregorz Gervasy Gorczycki, Katalog tematyczny, Kraków 1986.
- Wilde, Alexandra: Twórczość Jacka Sczurowskiego, in: Muzyka, 36 (1991), 1, s. 45–67.
- Żórawska-Witkowska, Alina: Das Ensemble der Italienischer Oper von Antonio Lotti am Hof des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen August II. des Starken (1717–1720), in: Musica Antiqua Europae Orientalis IX, Bydgoszcz 1991, s. 478–504.

Čechy a Morava

- Berkovec, Jiří: České pastorely, Praha 1987.
- Bužga, Jaroslav: Hudební barok, in: Československá vlastivěda IX, Umění, Hudba, Praha 1971, s. 87–105.
- Bužga, Jaroslav: Příspěvky k životopisu Jana Dismase Zelenky, in: Hudební věda, 21 (1984), s. 137–145.
- Chew, Geoffrey: The Christmas Pastorella in Austria, Bohemia and Moravia (disertace), Manchester 1967.
- Freeman, David E.: The Opera Theater of Court Fr. A. Sporck in Prague, Stuyvesant (N. Y.) 1992.
- Fukač, Jiří: Der tschechische Musikbarock und methodologische Probleme seines Studiums (Zur Kritik des Begriffs- und Periodisierungssysteme), in: Sborník prací Brněnské univerzity, 17, Brno 1978, s. 7–20.
- Haberl, Dieter: P. J. Vejvanovský – Sonata tribus quadrantibus, in: Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský (ed. Jiří Sehnal), Brno 1994, s. 219–236.
- Helfert, Jaroslav: Hudba na jaroměřickém zámku, Praha 1924.
- Nettl, Paul: Musik-Barock in Böhmen und Mähren, Brünn 1927.
- Racek, Jan: Duch českého baroka, Brno 1940.

- Reich, Wolfgang: Jan Dismas Zelenka, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV), 2 sv., Dresden 1985.
- Sehnal, Jiří: Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století, Olomouc 1988.
- Sehnal, Jiří: Pobělohorská doba (1620–1740), in: Hudba v českých dějinách, 1983, 1989, s. 147–215.
- Sehnal, Jiří: Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži, Kroměříž 1993.
- Sehnal, Jiří: Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Collection, Olomouc 2008.
- Sehnal, Jiří: Písně Adama Michny z Otradovic (1600–1676), in: Hudební věda, 12 (1975), s. 3–45.
- Sehnal, Jiří: Počátky opery na Moravě, in: Acta Universitatis Palackianae Olomouci, Facultas Philosophica, Supplementa 23, Praha 1974, s. 55–77.
- Sehnal, Jiří: Trubači a hra na přirozenou trompetu na Moravě v 17. a 18. století, in: Acta Musaei Moraviae 73, Brno 1988, s. 176–191.
- Sehnal, Jiří (Ed.): Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský, Brno 1994.
- Sehnal, Jiří – Pešková, Jitřenka (ed.): Caroli de Liechtenstein-Castelcornio Episcopi Olomucensis Operum artis musicae collectio Cremsirii reservata, 2 sv., Praha 1998.
- Schoenbaum, Camillo: Die „Opella ecclesiastica“ von Joseph Anton Planicky (1691?–1732), eine Studie zur Geschichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock, in: Acta musicologica, 25, 1/3, 1953, s. 39–79.
- Smolka, Jaroslav: Fuga v české hudbě, Praha 1987.
- Smolka, Jaroslav: Hudba českého baroka, Praha 2005.
- Stockigt, Janice B.: Jan Dismas Zelenka (1679–1745) – A Bohemian Musician at the Court of Dresden, Oxford University Press 2000.
- Trojan, Jan: Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.–19. století, Brno 2000.
- Trojan, Jan: Modální prvky v nástrojové hudbě P. J. Vejvanovského, in: Hudební věda, 15 (1978), s. 234–246.
- Votek, Tomislav: Baltazar Janovka, představitel české barokní hudební a vzdělanecké tradice, in: Hudební věda, 9 (1972), s. 344–356.
- Votek, Tomislav – Skalická, Marie: Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern, in: Acta musicologica, 39 (1962), 1/2, s. 64–72.

Slovensko (Uhersko)

- Bárdos, Kornél (ed.): A Magyarországi zenetörténet II. 1541–1686, Budapest 1990.
- Burlas, Ladislav – Fišer, Ján – Hořejš, Antonín: Hudba na Slovensku v XVII. století, Bratislava 1954.
- Ferenczi, Ilona – Hulková, Marta (ed.): Tabulatura Vietoris saeculi XVII, Bratislava 1986.
- Gester, Jean-Luc: Premier bilan de l'oeuvre religieuse de Samuel Capricornus et ébauche d'une chronologie, in: Slovenská hudba 22 (1996), č. 3–4, s. 424–434.
- Hulková, Marta: Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Levoča (Leutschau) – Übereinstimmungen und Unterschiede (16.–17. Jahrhundert), in: Musicologica Istropolitana II (2003), Bratislava 2003, s. 51–113.
- Hulková, Marta: Levočská zbierka hudobní (disertační práce), 2 sv., Bratislava 1985.
- Kačic, Ladislav: Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podolínci v 17. a 18. storočí, in: Musicologica slovacica et europaea XIX, Bratislava 1994, s. 79–107.
- Kačic, Ladislav: Hudba baroka, in: Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť (ed. Oskár Elschek), Bratislava 1996, s. 54–74.
- Kačic, Ladislav: Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhun-

- dert, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 33, Budapest 1991, s. 5–107.
- Kačic, Ladislav: Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1563–1830), in: Musicologica Istropolitana II (2003), Bratislava 2003, s. 31–50.
- Kačic, Ladislav: Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 40, Budapest 2000, s. 177–198.
- Kačic, Ladislav: Vivaldiana in der Sammlung der italienischen Konzerte der Piaristen in Podolínc, in: Studi vivaldiani 6–2006, Venezia 2006, s. 17–39.
- Kačic, Ladislav: Zborníky Pantaleona Roškovského pre klávesové nástroje, in: Musicologica slovacica XII (K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí), Bratislava 1988, s. 145–211.
- Kačic, Ladislav (ed.): Pestrý zborník / Tabulatura miscellanea, Bratislava 2005.
- Kalinayová, Jana a kol. (ed.): Hudobné inventáre a repertoár vachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí, Bratislava 1993.
- Matúš, František: Zachariáš Zarevúcky – biografia. Príspevok k poznaniu hudobného baroka na Slovensku (disertační práce), Prešov 1976.
- Mokrý, Ladislav: Počiatky hudobného baroka na Slovensku, in: Hudobnovedné štúdie 7, Bratislava 1966, s. 97–108.
- Murányi, Róbert Á.: Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa), Bonn 1991.
- Petőczová, Janka: Polychorická hudba na Slovensku, I. V európskej renesancii a baroku, v chrámovej hudbe na Slovensku, II. Na Spiši v 17. storočí, III. Antológia, Prešov 1998–1999.
- Rybarič, Richard: Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I (Stredovek – renesancia – barok), Bratislava 1984.
- Rybarič, Richard: Opus Musicum Samuela Capricorna (1655), in: Musicologica slovacica V, Bratislava 1974, s. 7–49.
- Rybarič, Richard: Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia, in: Musicologica slovacica IV, Bratislava 1973, s. 7–83.
- Szórádová, Eva: Historické klavíry na Slovensku (klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry), Bratislava 2004.
- Wurm, Karol – Gergelyi, Otmar: Historické organy na Slovensku, Bratislava 1982, 1989.
- Zavarský, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650, in: Hudobný archív 2, Martin 1977, s. 9–121. Príspevok k dejinám hudby v Kremnici v rokoch 1651–1800, in: Hudobný archív 3, Martin 1981, s. 287–386.

Skandinávie

- Bengtsson, Ingmar: J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier, in: Studia musicologica Upsaliensia, Vol. 4, Uppsala 1955.
- Helenius-Öberg, Eva: Johan Helmich Roman – Liv och verk genom samtida ögon, Stockholm 1994.
- Holm, Anna Lena: Tematisk förteckning örer J. H. Romans vokalverk (HRV), Stockholm 1994.
- Norlind, Tobias: Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630–1730, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1 (1900), 2, s. 165–212.
- Vretblad, Patrik: Johan Helmich Roman (1694–1758), Svenska musikens fader, 2 sv., Stockholm 1914.

Ukrajina a Rusko

- Calaj-Jakimenko, Oleksandra (ed.): Nikolaj Pavlovič Dileckij – Grammatika muzykaľnaja (faksimile a moderní vydání), Kijev 1970.
- Dolskaya-Ackerty, Olga: The Early Kant in Seventeenth-Century Russian Music (dissertation), University of Kansas 1983.
- Dolskaya-Ackerly, Olga: Vasilii Titov and the „Moscow“ Baroque, in: Journal of the Royal Musical Association, Vol. 118, No. 2, 1993, s. 203–222.
- Gerasimova-Persidskaja, Nina: Charakternyje kompozicionnyje čerty mnogoglasija partesnych koncertov XVII st., in: Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz 1969, s. 369–400.
- Gerasimova-Persidskaja, Nina: „Malyje formy“ v rusko-ukrajinskoj muzyke 17. v., in: Musica Antiqua Europae Orientalis VII, Bydgoszcz 1985, s. 621–635.
- Gerasimova-Persidskaja, Nina: Polyphony in the Ukrainian Music in the 17th Century, in: Musica Antiqua Europae Orientalis, IX/1, Bydgoszcz 1991, s. 405–420.
- Gerasimova-Persidskaja, Nina (ed.): Mikola Dylets'kyj – Chorovi tvory, Kyjiv 1981.
- Jensen, Claudia R.: A Theoretical Work of Late Seventeenth-Century Muscovy – Nikolaj Diletskii's „Grammatika“ and the Earliest Circle of Fifths, in: Journal of the American Musicological Society, Vol. 45, No. 2 (1992), s. 305–331.
- Jensen, Claudia R.: Music for the Tsar – A Preliminary Study of the Music of the Muscovite Court Theater, in: The Musical Quarterly, Vol. 72, No. 2, 1995, s. 368–401.
- Protopopov, Vladimir (ed.): Nikolaj Dileckij – Ideja grammatiki musikijskoj (Pamiatniki ruskogo muzykaľnogo iskusstva 7), Moskva 1979.
- Protopopov, Vladimir: Tvorenia Vasilija Titova – vydajuščogo ruskogo kompozytora vtoroj poloviny XVII – načala XVIII veka (K probleme partesnovo stilja), in: Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz 1972, s. 845–865.
- Protopopov, Vladimir: Tvorčestvo Simeona Pekalickogo (XVII vek), in: Musica Antiqua Europae Orientalis, IX/1, Bydgoszcz 1991, s. 456–467.

Pozdní baroko**Instrumentální koncert a sonáta:**

- Allsop, Peter: Arcangelo Corelli, „New Orpheus of our Time“, Oxford University Press 1999.
- Antonicek, Theophil – Hilscher, Elisabeth: Vivaldi, Graz 1997.
- Berger, Jean: Notes on Some 17th Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna, in: The Musical Quarterly, 37 (1951), 3, s. 354–367.
- Boyden, David D.: The Corelli „Solo“-Sonatas and their Ornamental-Additions by Corelli, Geminiani, Dubourg, Tartini and the „Walsh“ Anonymous, in: Musica Antiqua Europae Orientalis III, Bydgoszcz 1972, s. 591–607.
- Careri, Enrico: Francesco Geminiani (1687–1762), Oxford 1994.
- Dunning, Albert: Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Zeit, 2 sv., Buren 1981.
- Dunnig, Albert: Some Notes on the Biography of Carlo Tessarini and His Musical Grammar, in: Festschrift Erich Schenk, Graz – Köln – Wien 1962, s. 115 až 120.
- Finscher, Ludwig: Corelli als Klassiker der Trio-Sonate, in: Studi Corelliani (1° Congresso internazionale), Fusignano 1968, s. 23–31.
- Giazotto, Remo: Tomaso Albinoni (1671–1750), Milano 1945.
- Giazotto, Remo: Vivaldi, Milano 1965.

- Giegling, Franz: Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts, Kassel – Basel 1948.
- Heller, Karl: Antonio Vivaldi, The Red Priest of Venice, angl. Portland 1997 (něm. Leipzig 1991).
- Heller, Karl: Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis, Leipzig 1971.
- Hutchings, Anthony J. B.: The Baroque Concerto, London 1965.
- Kendall, Alan: Vivaldi – His Music, Life and Times, London 1978.
- Kolneder, Walter: Antonio Vivaldi, Leben und Werk, Wiesbaden 1965.
- Kolneder, Walter: Antonio Vivaldi, Dokumente seines Lebens und Schaffens, Wilhelmshaven 1979.
- Koole, Arend: Pietro Antonio Locatelli da Bergamo, dissertation, Amsterdam 1949.
- Marx, Hans-Joachim: Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli, in: Analecta musicologica (Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, ed. Friedrich Lippmann), sv. 5, Köln – Graz 1968.
- McVeigh, S. – Hirschberg, J.: The Italian Solo-Concerto 1700–1760 – Rhetorical Strategies and Style History, Woodbridge 2004.
- Moser, Andreas: Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923; 2. přepracované a rozšířené vydání Moser, Andreas – Nösselt, Hans-Joachim, Tutzing 1966.
- Newman William: The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello, in: Acta musicologica, 29 (1957), 1, s. 28–41.
- Newman, William: The Sonata in the Baroque Era, Chapel Hill 1959.
- Newman, William: The Violin Sonatas of Albinoni an Vivaldi, in: The Journal of American Musicological Society, 5, (1952), 2, s. 99–113.
- Pincherle, Marc: Corelli et son temps, Paris 1956.
- Pincherle, Marc: Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948, 1968.
- Pincherle, Marc: Antonio Vivaldi, Paris 1955.
- Rinaldi, Mario: Antonio Vivaldi, Milano 1943.
- Rinaldi, Mario: Arcangelo Corelli, Milano 1954.
- Ryom, Peter: Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi, Les compositions instrumentales, Copenhagen 1986.
- Ryom, Peter: Antonio Vivaldi, Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke, Leipzig 2007.
- Ryom, Peter: Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (kleine Ausgabe), Leipzig 1974.
- Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, 1927.
- Selfridge-Field, Eleanor: The Music of Benedetto and Alessandro Marcello, A Thematic Catalogue with Cometary on the Composers, Repertory and Sources, Oxford 1990.
- Selfridge-Field, Eleanor: The Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi, Oxford 1975, London 1994.
- Talbot, Michael: Albinoni, Leben und Werk, Adliswil 1980.
- Talbot, Michael: Tomaso Albinoni, the Venetian Composer and his World, Oxford 1990.
- Talbot, Michael: The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century II, in: Music and Letters, 52 (1971), s. 159–172.
- Talbot, Michael: A Thematic Catalogue of the Orchestral Music of Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751), in: Royal Musical Association Research Chronicle 13, 1976, s. 1–26.
- Talbot, Michael: Vivaldi, London 1978, 1984, 1993.

- Vatielli, Francesco: *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927.
 Vatielli, Francesco: *Le genesi del concerto strumentale e Giuseppe Torelli*, in: *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927, s. 191–237.
 Vatielli, Francesco: *Primordi dell'arte dell'violoncello*, in: *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927, s. 117–148.
 Wissick, Brent: *The Cello Music of Antonio Bononcini – Violone, Violoncello da Spalla and the Cello „Schools“ of Bologna and Rome*, in: *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Volume 12 (2006), Number 1, <http://www.sscm-jscm.org/>

Opera, kantáta, oratorium:

- Borren, Charles van den: *Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitaine*, Bruxelles 1922.
 Crowther, Victor: *The Oratorio in Bologna (1650–1730)*, Oxford 1999.
 Dent, Edward J.: *Alessandro Scarlatti*, London 1905.
 Dent, Edward J.: *Alessandro Scarlatti. His Life and Works (New Impression with Preface and additional Notes by Frank Walker)*, London 1960.
 Dent, Edward J.: *The Operas of Scarlatti*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4 (1902), 1, s. 143–156.
 Freeman, Robert: *Apostolo Zeno's Reform of the Libretto*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1968), s. 321–341.
 Gianturco, Carolyn – McCrickard, Eleanor: *Alessandro Stradella (1639–1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Stuyvesant (N. Y.) 1991.
 Grout, Donald J.: *Alessandro Scarlatti, An Introduction to His Operas*, Berkeley 1979.
 Pečman, Rudolf: *Hudební kontexty staré Itálie*, Brno 2006.
 Rostrella, Giancarlo: *Alessandro Scarlatti (Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti, s. 317–595)*, Torino 1972.
 Schering, Arnold: *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911.
 Strohm, Reinhard: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen 1979.
 Strohm, Reinhard: *Dramma per musica – Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven (Yale University Press) 1997.

Johann Sebastian Bach:

- Bach-Dokumente (ed. H. J. Schultze), 3 sv., Leipzig 1963, 1969, 1972.
 Boyd, Malcolm: *Bach – the Brandenburg Concertos*, Cambridge 1993.
 Boyd, Malcolm: *Johann Sebastian Bach*, Stuttgart – Kassel – München 1992.
 Breig, Werner: *Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigen Choralatz*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 45 (1988), 3, s. 165–185, 45 (1988), 4, s. 300–319.
 Breig, Werner: *Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge*, in: *Musikforschung*, 48 (1995), 1, s. 14–52.
 Butt, John: *Bach – Mass in B minor*, Cambridge 1991.
 Dadelsen, Georg von: *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958.
 Dürr, Alfred: *Bachs Kantatentexte, Probleme und Aufgaben der Forschung*, in: *Bach Studien* 5, Leipzig 1975.
 Dürr, Alfred: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel – München 1971, 1995.
 Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach, St. John Passion – Genesis, Transmission and Meaning*, Oxford 2000.

- Dürr, Alfred: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach Jahrbuch* 1957, Kassel – Basel 1976.
 Dürr, Alfred: *Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe*, in: *Musikforschung*, 45 (1992), 2, s. 17–138.
 Forkel, Nikolaus: *O životě, umění a uměleckých dílech Johanna Sebastiana Bacha*, Praha 1953.
 Geck, Martin: *Bach – Leben und Werk*, Reinbeck bei Hamburg 2000.
 Geck, Martin: *Johann Sebastian Bach. Johannespassion*, München 1991.
 Geck, Martin: *Köthen oder Leipzig? Zu Datierung der nur in Leipziger Quellen erhaltenen Orchestermusik Johann Sebastian Bachs*, in: *Musikforschung*, 47 (1994), 1, s. 17–24.
 Geiringer, Karl: *Johann Sebastian Bach*, New York 1966.
 Küster, Konrad (Ed.): *Bach Handbuch*, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1999.
 Lester, Joel: *Bach's Work for Solo Violin – Style, Structure, Performance*, New York 1999.
 Medňanský, Karol: *Passiones Bachianae. Cesta k vrcholu violy da gamba*, Prešov 2007.
 Medňanský, Karol: *Postavenie violy da gamba v kantátach Johanna Sebastiana Bacha*, Prešov 2006.
 Parrott, Andrew: *The Essential Bach Choir*, Woodbridge 2000 (něm. Kassel – Basel 2003).
 Platen, Emil: *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion*, Kassel 1999.
 Rampe, Siegbert – Sackmann, Dominik: *Bachs Orchestermusik – Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel – Basel – London – New York – Prag 2000.
 Rifkin, Joshua: *Bach's „Orchestre“*, in: *Early Music*, 14 (1986), 4, s. 566–567.
 Rifkin, Joshua: *Bach – A Preliminary Report*, in: *The Musical Times*, 123 (1982), 1677, s. 747–754.
 Schering, Arnold: *Bach und das Symbol*, *Bach Jahrbuch*, Leipzig 1928.
 Schering, Arnold: *Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936.
 Schering, Arnold: *Über Bachs Parodieverfahren*, *Bach Jahrbuch*, Leipzig 1921.
 Schmieder, Wolfgang: *Bach-Werke-Verzeichnis, Thematisch-systematisches Werkverzeichnis seiner Werke (BWV)*, 1990.
 Schultze, Hans-Joachim (ed.): *Johann Sebastian Bach, Leben und Werk in Dokumenten*, Leipzig 1975.
 Schulenberg, David: *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992.
 Schulze, Hans-Joachim: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig – Dresden 1984.
 Schulze, Hans-Joachim – Wolff, Christoph: *Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, 7 sv., Leipzig – Dresden 1985.
 Silbiger, Alexander: *Bach and the Chaconne*, in: *The Journal of Musicology*, 17 (1999), 3, s. 358–385.
 Smend, Friedrich: *Bach in Köthen*, Berlin 1951.
 Smend, Friedrich: *Bach-Studien (Gesammelte Aufsätze und Reden)*, ed. Christoph Wolff, Kassel – Basel 1969.
 Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, 2 sv., Leipzig 1873, 1880.
 Stinson, Russell: *Toward a Chronology of Bach's Instrumental Music – Observation on Three Keyboard Works*, in: *The Journal of Musicology*, 7 (1989), 4, s. 440–470.

- Williams, Peter: *The Organ Music of J. S. Bach*, 3 sv., Cambridge 1980–1984.
 Williams, Peter: *Bach – The Goldberg Variations*, Cambridge 2001.
 Wolff, Christoph: *Bach – Essays on his Life and Music*, Cambridge 1991, ²1994.
 Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000.
 Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach – The Learned Musician*, New York 2000.
 Wolff, Christoph: *Überlegungen zu Bachs Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mittel-europäische Kontexte der Barockmusik* [Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1994, ed. Pavol Polák], Bratislava 1997, s. 223–226.
 Wolff, Christoph (Ed.): *Die Welt der Bach-Kantaten*, 3 sv., Stuttgart – Weimar – Kassel, 1996, 1997, 1999.
 Wolff, Christoph – Koopman, Tom (ed.): *Die Welt der Bach-Kantaten*, 3 sv., Kassel – Basel – London – New York – Prag 2006.
 Wollny, Peter: *Ein Quellenfund zur Frühgeschichte der h-Moll-Messe*, in: *Bach-Jahrbuch* 1994, s. 163–169.
 Zavorský, Ernest: *Johann Sebastian Bach*, Bratislava ¹1971, Praha ²1985.

Georg Friedrich Händel

- Abert, Hermann: *Händel als Dramatiker*, Halle 1929.
 Abraham, Gerald (ed.): *Handel. A Symposion*, Oxford 1954.
 Baselt, Bernd: *Händel auf dem Wege nach Italien*, in: G. F. Händel und seine italienische Zeitgenossen [Bericht über die wissenschaftlichen Konferenz zu den 27. Händelfestspielen], ed. Walther Siegmund-Schultze, Halle 1979, s. 10–21.
 Best, Terence: *Händels Solosonaten*, in: *Händel-Jahrbuch* 23 (1977), s. 21–43.
 Burrows, Donald – Ronish, Martha J.: *A Catalogue Handel's Musical Autographs*, Oxford 1994.
 Cherbuliez, Antoine: *Georg Friedrich Händel, Leben und Werk*, Olten 1949.
 Chrysander, Friedrich: *G. F. Händel*, 3 sv., Leipzig 1858, 1860, 1867; ²1919.
 Chrysander, Friedrich: *Händel's biblische Oratorien*, Hamburg 1897.
 Dean, Winton: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959.
 Dean, Winton: *Handel and the Opera seria*, London ²1970.
 Deutsch, Otto Erich: *Handel, A Documentary Bibliography*, London 1955.
Händel-Handbuch, 4 svazy, Leipzig 1978–1986 [obsahuje tematický seznam děl – HWV]: Bd. 1 – Lebens- und Schaffensdaten, Thematisch-systematisches Verzeichnis, Bühnenwerke (1978); Bd. 2 – Thematisch-systematisches Verzeichnis, Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik (1984); Bd. 3 – Thematisch-systematisches Verzeichnis, Instrumentalmusik, Pasticci, Fragmente (1986); Bd. 4 – Dokumente zum Leben und Schaffen (1985).
 Holman, Peter: *Did Handel Invent the English Keyboard Concerto?* in: *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1883, 2003, s. 13–22.
 Lang, Paul Henry: *George Frideric Handel*, New York 1966.
 Larsen, Jens Peter: *Händel's Messiah, Origins – Composition – Sources*, Copenhagen 1957.
 Larsen, Jens Peter: *Probleme der Händel-Überlieferung*, in: *Musikforschung* 34 (1981), s. 137–161.
 Mainwarring, Charles / Mattheson, Johann (překl.): *Georg Friedrich Händel, Lebensbeschreibung*, Hamburg 1761.
 Marx, Hans-Joachim: *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo*

- Corelli, in: *Analecta musicologica* [Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, ed. Friedrich Lippmann], sv. 5, Köln – Graz 1968.
 Marx, Hans-Joachim: *Händel in Rom – seine Beziehung zu Benedetto Card. Pamphilj*, in: *Händel-Jahrbuch* 29 (1983), s. 107–118.
 Montalto, Lina: *Un mecenato in Roma barocca – Il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653–1730)*, Firenze 1955.
 Müller-Blattau, Joseph: *Georg Friedrich Händel*, Potsdam 1933 [přepřacované vydání Mainz 1959].
 Myers, Clara: *Handel, Dryden and Milton*, London – Cambridge 1956.
 Myers, Clara: *Handel's Messiah, A Touchstone of Taste*, New York 1948.
 Myers, Clara: *Opera in England from 1656 to 1728*, Cleveland (Ohio) 1906.
 Pečman, Rudolf: *Georg Friedrich Händel*, Praha 1985.
 Rackwitz, Werner: *Georg Friedrich Händel, Lebensbeschreibung in Bildern*, Leipzig ²1988.
 Rolland, Romain: *Händel*, Praha 1959.
 Serauky, Walter: *Georg Friedrich Händel, sein Leben, sein Werk*, Kassel 1956.
 Siegmund-Schultze, Walther: *Georg Friedrich Händel*, Leipzig 1962, ²1982.
 Siegmund-Schultze, Walther – Sasse, Konrad (ed.): *Georg Friedrich Händel, Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert*, Leipzig ¹1977, ²1984 [obsahuje mj. životopisy Ch. Mainwarringa v Matthesonově překladu z roku 1761, Ch. Burneyho, J. A. Hillera, L. Gerbera aj.].
 Smith, R.: *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995.
 Strohm, Reinhard: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985.
 Strohm, Reinhard: *Händel in Italia, Nuovi Contributi*, in: *Rivista italiana di musicologia*, vol. IX, 1974.

Georg Philipp Telemann

- Baselt, Berndt: *Zum Typ der komischen Oper bei Georg Philipp Telemann*, in: *Georg Philipp Telemann, ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche* (Konferenzbericht), Magdeburg 1969.
 Dadelsen, Georg von: *Telemann und die sog. Barockmusik*, in: *Musik und Verlag* [Karl Vötterle zum 65. Geburtstag], Kassel – Basel – Paris – London – New York 1968, s. 192–199.
 Fleischhauer, Günter: *Einflüsse polnischer Musik im Schaffen Georg Philipp Telemanns*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle*, 25 (1976), 3, s. 77–89.
 Hoffmann, Adolf: *Die Orchestersuiten von Georg Philipp Telemann*, Zürich 1969.
 Klessmann, Eckhard: *Georg Philipp Telemann*, Hamburg 2005.
 Koch, Klaus-Peter: *Die polnische und hanakische Musik im Telemanns Werk*, 2 sv. [Magdeburger Telemann-Studien 6, 7], Magdeburg 1982, 1985.
 Kross, Siegfried: *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*, Tutzing 1969.
 Landmann, Ortrun: *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seine Werke* (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens 4), Dresden 1983.
 Lange, Carsten: *Aspekte der Text-Musik-Beziehungen in Georg Philipp Telemanns Passionsoratorien*, in: *Slovo a hudba ako štruktúrálna-architektonický celok hudobného myslenia 17.–18. storočia* [Sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference], Prešov 2006, s. 127–156.

- Menke, Werner: Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann (TWV), 2 sv., Frankfurt am Main 1983, 21995.
- Rackwitz, Werner (Ed.): Georg Philipp Telemann – Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen [Eine Dokumentensammlung], Leipzig 1981.
- Repisch, Ralph-Günther – Hobohm, Wolf: Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann, Oschersleben 1998.
- Ruhnke, Martin: Telemann im Schatten von Bach? in: Hans Albrecht in Memoriam, Kassel – Basel – New York 1962.
- Ruhnke, Martin (Ed.): Georg Philipp Telemann. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (TWV), Instrumentalmusik, 3 sv., Kassel 1984, 1992, 1999.
- Ruhnke, Martin: Briefwechsel – Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, hrsg. von Hans Grosse – Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972.
- Unverricht, Hubert – Koukal, Petr – Bein, Werner (Ed.): Musik in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf (Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenzen in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau), Sinzig 1991.

Galantní styl a rokoko

- Anderson, Graham: Rameau's *Platée* – Bourlesque or Grotesque? in: *Early Music*, 11 (1983), 4, s. 505–508.
- Beaumont, O.: Couperin – Le musicien de roi, Paris 1998.
- Boyden, David D.: The Missing Manuscript of Tartini's „*Traité d'agrémens*“, in: *The Musical Quarterly* 46 (1960), 3, s. 315–328.
- Brainard, Paul: Tartini and the Sonata for Unaccompanied Violin, in: *Journal of the American Musicological Society*, 14 (1961), 3, s. 383–393.
- Bücken, Ernst: Die Musik des Rokoko und der Klassik, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1932.
- Christensen, Thomas: Rameau and Musical Thought in the Enlightenment, Cambridge 1993.
- Clark, Jane: Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music, in: *Early Music*, 4 (1978), 1, s. 19–21.
- Dounias, Minos: Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Wolfenbüttel 1935.
- Dunning, Albert: Un gentilhomme hollandais, diplomate-compositeur à la cour de Louis XV. – Nouvelles recherches sur le comte Unico Wilhelm van Wassenaer, in: *Revue de musicologie*, 74 (1988), 1, s. 27–51.
- Foster, Donald: Jean-Philippe Rameau – A Guide to Research, New York 1989.
- Freeman, Daniel E.: The Earliest Italian Harpsichord Concertos, in: *The Journal of Musicology*, 4 (1985/1986), 2, s. 121–145.
- Ginzburg, Lev: Giuseppe Tartini, Moskva 1969.
- Gustafson, Bruce – Fuller, David: A Catalogue of French Harpsichord Music (1699–1780), Oxford 1990.
- Hell, Helmut: Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Tutzing 1971.
- Hochradner, Thomas: Für und Wider einen Stilwandel um 1720/30, in: *Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik* (Ed. Pavol Polák), Bratislava 1997, s. 29–40.
- Hofman, Shlomo: L'oeuvre de clavecin de François Couperin le Grand – Étude stylistique, Paris 1961.
- Hucke, Helmut: Pergolesi – Probleme eines Werkverzeichnisses, in: *Acta musicologica*, 52 (1980), 2, s. 105–225.

- Jacobi, Erwin R. – Wager, Willis: G. F. Nicolai Manuscript of Tartini's „*Regole per ben suonar il Violino*“, in: *The Musical Quarterly*, 47 (1961), 2, s. 207–223.
- Jurek, Bohumil: Le Baroque et le Rococo en musique, in: *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, 10 (1979), 2, s. 207–214.
- Kárpáti, János: Domenico Scarlatti, Budapest 1959.
- Keller, Hermann: Domenico Scarlatti, ein Meister des Klavierspiels, Leipzig 1957.
- Kirkendale, Warren: Die Fuge und Fugato in der Musik des Rokoko und der Klassik, Tutzing 1966.
- Kirkpatrick, Ralph: Domenico Scarlatti, Princeton (N. J.) 1953.
- Kirkpatrick, Ralph: Domenico Scarlatti's Early Keyboard Works, in: *The Musical Quarterly*, 37 (1951), 2, s. 145–160.
- Kokole, Metoda (ed.): Giuseppe Tartini in njegov čas / Giuseppe Tartini e il suo tempo (Piran 1997), Ljubljana 1997.
- Lester, Joel: *Compositional Theory in the 18th Century*, Cambridge 1992.
- Mellers, Wilfried: François Couperin and the French Classical Tradition, London 1987.
- Milliot, S. – De la Gorce, Jérôme: Marin Marais, Paris 1991.
- Paymer, Marvin E.: Giovanni Battista Pergolesi 1710–1736, A Thematic Catalogue of the Opera Omnia, New York 1977.
- Petrobelli, Pierluigi: Tartini, le sue idee e il suo tempo, Lucca 1992.
- Pociej, Bogdan: *Klawesyniści francuscy*, Kraków 1969.
- Radice, Mark A.: The Nature of the „Galant Style“ – Evidence from the Repertoire, in: *The Musical Quarterly*, 83 (1999), 4, s. 607–648.
- Radiciotti, Giuseppe: Giovanni Battista Pergolesi, Leben und Werke, Zürich – Stuttgart 1954.
- Radiciotti, Giuseppe: *Le Opere di G. B. Pergolesi*, Milano 1935.
- Rice, Paul F.: The Fontainebleau-Operas of Jean-Philippe Rameau, in: *The Journal of Musicology*, 6 (1988), 2, s. 227–244.
- Savage, Roger: Rameau's American Dancers, in: *Early Music*, 11 (1983), 4, s. 441–452.
- Sheldon, David A.: The Galant Style Revisited and Re-Evaluated, in: *Acta musicologica*, 47 (1975), 2, s. 240–270.
- Sheveloff, Joel: Domenico Scarlatti – Tercentenary Frustrations, in: *The Musical Quarterly*, 71 (1985), 4, s. 399–436, 72 (1986), 2, s. 138–156.
- Steahlin, Martin: Giuseppe Tartini über seine künstlerische Entwicklung, ein unbekanntes Selbstzeugnis, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35 (1978), 4, s. 251–274.
- Sutcliffe, W. D.: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth Century Musical Style*, Cambridge (N. Y.) 2003.
- Wörmann, Wilhelm: Die Klaviersonate Domenico Albertis, in: *Acta musicologica*, 25 (1955), 3/4, s. 84–112.