

JANA PERUTKOVÁ

**PROBLEMATIKA GALANTNÍHO STYLU VE SVĚTLE
DOBOVÝCH PRAMENŮ (S BLIŽŠÍM ZAMĚŘENÍM
NA HUDEBNĚ DRAMATICKOU TVORBU)**

Studie se zabývá termínem *galantní styl*, přičemž bude poukázáno na relevanci pojmu nejen z hlediska estetického a sociologického, ale i ryze hudebního. Je zaměřena především na období geneze tohoto stylu, nikoli jeho koexistenci s pozdějšími stylovými proudy, jakými jsou například *empfindsamer Stil* nebo *Sturm und Drang*. Pozornost bude přitom věnována zvláště operní tvorbě.¹

Část hudební produkce vzniklá v období cca 1720–1780, tedy mezi vrcholně barokními díly Bachovými a Händelovými na jedné straně, a Haydnem, Mozartem a Beethovenem – tradičními reprezentanty vídeňského klasicismu – na straně druhé, byla velmi dlouho označována jako „hudba stylového přechodu“. V muzikologických úvahách o tomto období bylo dříve často nedostatečně přihlédnuto k těmto důležitým jevům: teritoriální příslušnost zkoumané skladby, dále příležitost či účel, k němuž bylo hudební dílo vytvořeno, a v neposlední řadě objednavatel. Mnohdy jsou přitom tyto faktory pro hudební styl děl vznikajících v daném období rozhodující. Stačí poukázat na stylové rozdíly mezi „tradiční“ duchovní hudbou (mše, oratoria) a „moderní“ symfonickou tvorbou například u Jana Václava Stamice (1717–1757) či Františka Xavera Richtera (1709–1789). Někdy se ono „rozkročení“ mezi starým a novým způsobem komponování projevuje i v rámci jednoho žánru, jako například v instrumentálních dílech nedávno znovuobjeveného skladatele Františka Jiráčka (1698–1778).²

Zmíněná „hudba přechodu“ byla od přelomu 19. a 20. století muzikology většinou definována jako „*předklasicismus*“, v úvahu byl brán i termín „*rokoko*“.³ Chyběla však širší reflexe dobových stylových pojmů, jakými jsou „*galanter Stil*“ nebo poněkud pozdější „*empfindsamer Stil*“ – (po)citový styl. Tyto termíny začaly být zohledňovány v širším měřítku až koncem 20. století, avšak jejich

¹ Studie vznikla s podporou GA ČR v rámci projektu č. 408/09/0334.

² O něm více Kapsa, Václav: *Hudebníci hraběte Morzina. Příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka*. Praha 2010.

³ Bücken, Ernst: *Die Musik des Rokoko und der Klassik*. Potsdam 1932.

zkoumání zůstalo dodnes spíše na partikulární bázi. Jako první se sice pojmem „galantní styl“ zabýval Hugo Riemann v hesle „*Galanter Stil*“ v r. 1900 ve svém Musiklexikonu, přesto zůstal – s výjimkou práce Ernsta Bückena z dvacátých let 20. století – nadlouho osamocen.⁴

Jako nejrelevantnější stylové označení se v souvislosti s hudbou cca po r. 1720 jeví dobový termín „galantní styl“. Doposud o něm v tomto smyslu pojednávají spíše dílčí kapitoly v monografiích či studie. Ty jsou navíc většinou zaměřeny na hudbu instrumentální, zatímco hudebně dramatickým kompozicím reprezentujícím metastasiovský typ opery se nevěnují vůbec či se o nich zmiňují pouze okrajově. Výjimku tvoří kniha Daniela Heartze z r. 2003, má však spíše shrnující význam a nepřináší mnoho nového.⁵

Věnujme se nyní genezi termínu galantní styl. Je nutno si přitom uvědomit, že termín „galantní“ byl v souvislosti s hudbou používán v různých významových nuancích a často se pro „nový“ styl, odlišující se od barokního, zejména kontrastního způsobu psaní, používaly i jiné výrazy, jak se o tom zmíníme níže.

Slovo „galantní“ má původ ve francouzštině. Ve Francii byl tento termín v 17. století používán ve společenskokritické rovině a rovněž byl spojen s literaturou, především pak s poezií, postupně však získával i jiné významové konotace, někdy i pejorativní. V hudbě je možno jej najít v názvu dnes ztraceného baletu Jean-Baptisty Lullyho *La galanterie du temps* (1656) a v díle André Campry *L'Europe galante* (1697). D. Heartz uvádí, že počínaje tímto Camprovým dílem se stal ryze francouzský žánr opéra-ballet druhem galantních slavností (tzv. „fêtes galantes“) spojujícím textové, vizuální a hudební prvky. *L'Europe galante* nemá takřka žádný děj, jeho jednotlivá dějství – nazvaná podle jednotlivých zemí (Francie, Itálie, Španělsko a Turecko) – jsou propojena pouze tematikou milostných zápletek. *Les Indes galantes* (1735) Jean-Philippe Rameaua završují žánr opéra-ballet a přesouvají dějiště milostných hrátek až na vzdálené kontinenty. V tomto smyslu se ostatně výraz „galanterie“ používal v první polovině 18. století běžně i v češtině – znamenal „milostné dobrodružství“.

Termín *galant* posléze přejali němečtí spisovatelé a teoretikové.⁶ V souvislosti s hudbou se poprvé významně uplatňuje v r. 1713 ve spisu Johanna Matthesona (1681–1764) s obsáhlým názvem *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant homme einen vollkommenen Begriff von*

⁴ Riemann, Hugo: *Galanter Stil*. In: Musik-Lexikon. Poprvé se toto heslo objevuje v pátém vydání z r. 1900. Bücken, Ernst: *Der galante Stil: eine Skizze seiner Entwicklung*. In: *ZfMw*, Jg. 6, 1923/24, s. 418–30. Poté je zásadnější studií o galantním stylu až Hoffmann-Erbrecht, Lothar: *Der „galante Stil“ in der Musik des 18. Jahrhunderts. Zur Problematik des Begriffs*. In: *StMw*, Bd. 25, 1962 (Festschrift für Erich Schenk), s. 252–260.

⁵ Heartz, Daniel: *Music in European Capitals: the Galant Style, 1720–1780*. New York 2003.

⁶ O této problematice, stejně jako o tom, jaké byly dobové požadavky na „galantního muže“ a o společenském posunu tohoto fenoménu z dvorského prostředí do měšťanských vrstev, pojednává podrobně Petersen-Mikkelsen, Birger: *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson: eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (=Eutiner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 1). Berlin 2002, s. 12 n. (Dále jen Petersen-Mikkelsen 2002).

der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge (neboli *Nově vydaný orchestr, aneb univerzální a důkladný návod, kterak může galantní muž získat dokonalý přehled o vznešenosti a důstojnosti ušlechtilé hudby, dle ní formovat svůj vkus, porozumět odborným termínům a šikovně těžit z této znamenité vědy*).⁷ Matthesonův „*Galant homme*“ byl – podle dobových charakteristik⁸ – muž sledující ve všech směrech módní trendy, který má dobrý vkus, rozsáhlé znalosti ve všech oborech umění, je milovníkem hudby a je o ní zpraven natolik, že je schopen kritického úsudku. Rozhodujícím kvalitativním kritériem je přitom to, co je uchu galantního muže příjemné na poslech. Termín „galantní“ je zde tedy užít především ve smyslu sociologickém. Matthesonovi nejde v tomto spisu o profesionálního hudebníka či skladatele, obrací se výhradně k recipientům hudby, především pak opery. Tento jeho spis ještě tedy nelze spojovat s galantním stylem v ryze hudebním významu; „galantní“ zde spíše znamená „módní“ či „jdoucí s dobou“.

Ani další dvě Matthesonovy knihy týkající se orchestru – *Das beschützte Orchestre* (1717) a *Das Forschende Orchestre* (1721) – a dokonce ani jeho stěžejní teoretické dílo *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), které je jakousi encyklopedicky pojatou učebnicí hudební teorie a kompozice, nepřináší podrobnější definici týkající se galantního stylu, i když se o něm na několika místech zmiňuje. V posledně jmenovaném díle je ovšem kladen velký důraz na melodii. Právě ono zdůraznění nového pojetí melodie, jež se v nově se formujícím stylu stala primární složkou hudebního díla, je možno najít již dva roky předtím v Matthesonově spisu *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburg 1737), a dále mj. v pojednání *Abriß einer Abhandlung von der Melodie. Eine Materie der Zeit* německého teoretika Ernsta Gottlieba Barona (Berlin 1756).⁹

Německý skladatel a hudební kritik Johann Adolph Scheibe (1708–1776) konstatoval ve svém časopisu *Der critische Musikus*, že nový styl je v mnohém lepší než starý.¹⁰ Oceňoval Johanna Sebastiana Bacha, ale zároveň mu vytýkal jeho přílišnou složitost. V r. 1737 o něm píše: „*Tento velký muž by vzbudil úžas celých národů, kdyby měl více příjemnosti, a kdyby [...] krásu svých kusů nezatemňoval přílišným uměním*“.¹¹ Oním přílišným uměním myslel přemíru kontrastu a vytýkal tedy Bachovi paradoxně podstatný a dnes nejvíce ceněný element jeho tvorby. Vzbudil tím dokonce polemickou odezvu Johanna Abrahama Birnbauma

⁷ Mattheson, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen*. In: *Die drei Orchestre-Schriften*. Laaber 2002.

⁸ Více o tom Petersen-Mikkelsen 2002, s. 10–18.

⁹ *Ibid.*, s. 276 n.

¹⁰ Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musicus*. Reprint Hildesheim, 1970, s. 62.

¹¹ *Ibid.* Dne 14. května 1737 napsal Scheibe o Bachovi: „*Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte*.“

publikovanou v r. 1738, v níž tento docent rétoriky mj. napsal: „*Tento skladatel [Bach] totiž neplytvá svými nádhernými prostředky na pijácké písně a ukolébavky, ani na nějaké podobné pošetilé galantní kousky.*“¹² Obě tato písemně vyjádřená stanoviska dokazují, že již v první polovině 18. století vedle sebe existovaly dva styly – „starý“, označovaný ve své době rovněž jako „přísný“, „vázaný“ či „učení“, který je dnes nazýván vrcholným barokem a jehož typickými reprezentanty jsou Johann Sebastian Bach či císařský dvorní kapelník Johann Joseph Fux, a sloh „nový“, „galantní“ apod., jež dnes také lze nazývat jako raně klasičtý styl.¹³ Neznamená to ovšem, že se jednalo o jakousi neprostupnou hranici – například v Bachově tvorbě je možno nalézt náznaky galantního stylu, a to již v jeho köthenském období.¹⁴ Slovo „galantní“ se dostalo i do názvu jednoho jeho díla.¹⁵ Důkazem jeho neutuchajícího zájmu o tento styl je rovněž jeho přepracování slavného *Stabat Mater* G. B. Pergolesiho, které pochází pravděpodobně z let 1745–47 a je podloženo novým textem *Tilge, Höchster, meine Sünden* (BWV 1083/243a).¹⁶

Nový, galantní styl byl reakcí na množství kontrapunktické hudby komponované v první polovině 18. století. Návrat k homofonii, která ostatně stála u samého zrodu barokní hudby a která de facto permanentně koexistovala s barokním kontrapunktem, byl požadován stále častěji. Ostatně v první polovině 18. století se běžně vyskytovaly prosté homofonní věty vedle částí polyfonních v rámci jedné skladby, kterou mohla být například chrámová sonáta. O galantních prvcích se v druhé polovině 18. století poněkud paradoxně hovořilo i v takovém výsostně kontrapunktickém žánru, jakým jsou fugy: „*Pokud však jsou mezivěty vypracovány něžnými a lichtenými myšlenkami, jaké strpí i klavír, či běhy a triolami, nebo myšlenkami divadelního a komorního stylu, a běda kdyby běžely v mnoha terciích a sextách: pak se takové fuze říká galantní.*“¹⁷

¹² Jedná se o stať s názvem *Unpartheyische Anmerckungen über eine bedenckliche stelle in dem Sechsten stück des Critischen Musicus*. Zde Birbaum mj. píše: „*Dieser componist verschwendet ja eben nicht seine prächtigen zierrathen bey trinck- und wiegen liederen, oder bey andern läppischen galanterie stückgen.*“ Citováno podle Neumann, Werner, Schulze, Hans-Joachim (eds.): *Bach-Dokumente*. Bd. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685–1750*. Kassel 1969, s. 302.

¹³ Tohoto termínu – „*early classical style*“ – užívá například Markstrom, Kurt Sven: *The operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. (= Opera series No. 2.) New York, 2007, s. xvi.

¹⁴ O tom Eppstein, Hans: *Johann Sebastian Bach und galante Stil*. In: Birtel, Wolfgang, Mahling, Christoph-Hellmut (edd.): *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*. Bd. 2. Heidelberg 1986, s. 209–218.

¹⁵ Bach, Johann Sebastian: *Clavier Übung bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten, und andere Galanterien; denen Liebhabern zur Gemüths Ergozung verfertigt* [...] Partita I (Leipzig, 1726).

¹⁶ Seznam literatury o tomto díle přináší Heidrich, Jürgen: *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Studien zur Ideengeschichte „wahrer“ Kirchenmusik*. (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 7). Göttingen 2001, s. 65.

¹⁷ Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig 1790:

Termín „galantní“ se kolem roku 1740 stále častěji vyskytoval jako synonymum slova „moderní“. Kromě slova „galant“ či „galante Schreibrart“ byly v německých spisech či předmluvách k hudebním dílům ve stejném významu užívány termíny „neue Art“ (= nový způsob), „der neue Gusto“ (= nový vkus) apod. Zřetelně byl tedy pocíťován kontrast mezi „starou“ a „novou“ hudbou. Hudba měla být určena – řečeno dobovým jazykem – spíše milovníkům hudby než znalcům, měla především dojímat („rühren“) a líbit se („gefallen“), měla být příjemná na poslech („anheimlich“) a přirozená („natürlich“). Slovo „Galant“ nebo „Galanterie“ se v Německu často objevovalo i v titulech instrumentálních kompozic.¹⁸

Jedná se o výrazy převážně estetického charakteru, z nichž Carl Dahlhaus vyvodil, že galantní styl je primárně estetickou a sociologickou záležitostí a nemá výrazné rysy v oblasti kompoziční techniky. Tento závěr však není možno přijmout bez výhrad. Jistě je nutno nahlížet na galantní styl v celé jeho komplexnosti, tedy i z hlediska společenského a estetického.¹⁹ Ryze hudební rysy tohoto stylu ještě nejsou v traktátech první poloviny 18. století – tedy v době, kdy ona změna kompozičního způsobu práce nastupuje – pregnantně a obsírně definovány. Lze je však vyčíst sekundárně z toho, co bylo důležité pro teoretiky, skladatele, interprety i recipienty. Například Johann Joachim Quantz (1697–1773) sice ve svém proslulém spisu *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen* obhajuje oprávněnost kontrapunktu a jeho užitečnost pro získání většího rozhledu hudebních amatérů, na druhé straně ovšem uvádí: „Je však pravda, že staří skladatelé se zahloubali tolik v hudebních umělostkách a v jejich užívání zašli tak daleko, že pro ně téměř zapomněli na to nejdůležitější v hudbě, míním tím dojemnost a líbeznost.“²⁰ Skladatelům radí, že především „[...] Musí náležitě vyjádřit city. Vytvořit plynulou melodii, v modulaci být sice svěží, ale přirozený, a přesný v metru, udržovat stále světlo a stín.“²¹ Zde se již tedy jedná o hudební

„Wenn man aber die Zwischensätze mit zärtlichen und schmeichelhaften Gedanken, welche auch ein Piano leiden, oder mit Läufern und Triolen, oder mit Gedanken des Theater- und Kammerstils, wehe in vielen Terzen oder Sexten einhergehen, verfertigt: so wird die Fuge eine Galanterie-Fuge genannt.“ Citováno podle: Kirkendale, Warren: *Fuge und Fugato in der Kammernmusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing 1966, s. 121–122.

18 O tom Radice, Mark A.: *The Nature of the „Style Galant“: Evidence from the Repertoire*. In: MQ, Vol. 83, No. 4, 1999, s. 607–647.

19 Dahlhaus, Carl.: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Sonderdruck aus: Dahlhaus, Carl (ed.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5. Laaber 1985, s. 24–32. Píše mj.: „[...] dass es sich primär nicht um eine stilistisch-kompositivstechnische, sondern um eine ästhetisch-gesellschaftliche Kategorie handelt [...]“, a dále „Es handelt sich nicht um eine Satztechnik, die durch eine Schilderung ihrer kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen und Konsequenzen erklärbar ist, sondern um einen Komplex ästhetischer Kriterien, die sozialpsychologisch dechiffriert werden müssten.“

20 Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*, Berlin 1752. Česky jako *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Překlad Vratislav Bělský. Praha 1990, s. 20. Dále jen Quantz 1752 (1990).

21 Ibid., s. 21.

– a nejen pouze o estetické – požadavky na zkomponování dobré skladby. Jistě nejsou formulovány dnešním muzikologickým jazykem, jsou však zcela jednoznačně srozumitelné.

Přesnější definice lze najít v dílech vznikajících s určitým časovým odstupem, tedy ve druhé polovině 18. století. Galantní sloh neztrácí ani v této době svou relevanci. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) ve svém *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* z r. 1753, resp. 1762, rozlišuje mezi stylem učeným („gelehrtes Stil“) a stylem galantním. Dále hovoří – stejně jako německý teoretik Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) v knize *Anleitung zum Clavierspielen* – o galantním způsobu doprovodu.²² Galantní způsob kompozice však ani v těchto spisech není nijak blíže definován. Zde je tedy doklad, že v rámci provozovací praxe kolem r. 1750 se jednalo o poměrně běžně používaný, zjevně všeobecně srozumitelný termín. Postupem času se definice stávaly obšírnějšími, jako například u Daniela Gottloba Türka (1750–1813):

„Ve volném (galantním) skladebném slohu nedodrží skladatel gramatická pravidla vždy tak přísně. Nechá například nastoupit některé disonance nepřipraveny; přeloží jejich rozvedení do jiných hlasů nebo je zcela pomine; ponechá disonance déle působit než konsonance (což se v přísném slohu nevyskytuje); kromě toho vybočuje modulacemi; dovolí si mnohé ozdoby; směšuje více průchodných tónů; zkrátka pracuje více pro ucho a vystupuje – pokud to tak smím říci – méně jako učeně se jevící skladatel.“²³

Skladatelé postupně začali díky vzestupu měšťanstva počítat s amatérským muzicírováním. Vznikaly sbírky, jež byly určeny jak hudebním znalcům, tak milovníkům hudby (*für Kenner und Liebhaber*).²⁴

²² Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin 1753 (1. díl), 1762 (2. díl). Česky jako *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno 2002. Některé Bachovy instrukce se přímo týkají hry v galantním stylu. V předmluvě k prvnímu dílu svého spisu uvádí: „K tomu se ještě požaduje, aby hráč na klávesové nástroje ovládal dokonale umění generálbasu, uměl jej zahrát [...] harmonicky přísně právě tak jako galantním způsobem [...]“ („[...] bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant [...]). Friedrich Wilhelm Marpurg mj. píše: „Bey längern Vorschlägen ist es allezeit besser, denselben ordentlich auszuschreiben, so galant es auch aussieht, solches nicht zu thun.“ Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin 1755. Faksimile Hildesheim 1970, s. 48. Podobné názory najdeme též v jeho spisu *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1755–60. Reprint Hildesheim 1974.

²³ „In der freyen (galanten) Schreibart befolgt der Tonsetzer die grammatischen Regeln nicht immer so strenge. Er läßt z. B. gewisse Dissonanzen unvorbereitet eintreten; er verlegt die Auflösung derselben in andere Stimmen, oder übergeht sie ganz; er giebt den Dissonanzen eine längere Dauer; als den Konsonanzen, (welches in der strengen Schreibart nicht statt findet); er schweift außerdem in Ansehung der Modulation aus; er erlaubt sich mancherley Verzierung; mischt mehrere durchgehende Töne ein; kurz, er arbeitet mehr für das Ohr; und tritt – wenn ich so sagen darf – weniger als gelehrt scheinender Tonsetzer auf.“ Türk, Daniel Gottlob: *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*. Leipzig 1791. Citováno podle: Sheldon, David A.: *The Galant Style Revisited and Re-Evaluated*. In: *Acta Musicologica*, Vol. 47, fasc. 2, 1975, s. 268.

²⁴ Dokladem toho je např. šest sbírek sonát, rond a fantasií C. Ph. E. Bacha, jejichž určení je vždy „für Kenner und Liebhaber“ a které vycházely tiskem v letech 1780–87.

Zřejmě nejpréhlednější a nejkompexnější dobový text o stylové problematice v 18. století se nachází v lexikonu Heinricha Christopha Kocha (1749–1816), který zjevně navazuje na Tūrka. Koch píše, že volný neboli nevázaný styl, nazývaný též galantní, je vhodný pro divadlo a komorní hudbu:

„*Volný způsob [komponování] se nazývá takový styl, při němž gramatická pravidla, jež se odvíjejí od zpracování věty v přísném slohu, nejen dovolují mnoho výjimek, nýbrž jsou zde melodické úseky a různé sledy akordů řazeny volněji než v přísném slohu nebo ve fuze.*“²⁵ Dále stanovuje, že galantní styl se od přísného liší těmito znaky:

1. „*mnohotvárnějším zdobením melodie a rozvržením hlavních melodických tónů výraznějšími odsazeními a zářezy a většími změnami rytmických úseků [tj. rozmanitějším rytmem], zvláště však těsným řazením takových melodických úseků, jež k sobě vzájemně ne vždy stojí v nejbližším vztahu atd.*
2. *méně komplikovanou harmonií a*
3. *tím, že ostatní hlasy slouží hlavnímu hlasu pouze jako doprovod a jakožto doprovodné hlasy většinou nemají žádný zcela bezprostřední podíl na vyjádření pocitů atd. Všechny druhy jednotlivých částí větších zpěvních kusů, jako árie, sbory apod., všechny druhy baletní a taneční hudby, stejně tak jako vstupní kusy [předehry], koncerty a sonáty, které nejsou psány na způsob fugy, lze počítat k hudebním dílům [komponovaným] volným způsobem.*“²⁶

V závěru úvahy o tomto stylu Koch uvádí: „*Při tomto druhu hudby nemá být ucho šimráno, nemá dávat obrazotvornosti přiležitost k libovolné hře myšlenek, nýbrž má se dotýkat srdce.*“²⁷

²⁵ Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main 1802. Faksimie-Reprint, ed. N. Schwindt. Kassel 2001.: Heslo „*Freye Schreibart*“, sl. 579: „*Freye Schreibart wird derjenige Styl genannt, bey welchem nicht allein die grammatischen Regeln, die von der Behandlung des Satzes in der strengen Schreibart abgezogen sind, viele Ausnahme leiden, sondern auch die melodischen Theile und die verschiedenen Folgen der Akkorde lockerer an einander gereihet sind, als in der strengen oder fugenartigen Schreibart.*“

²⁶ *Ibid.*, heslo „*Styl*“, sl. 1453: „*Die freye oder ungebundene Schreibart, die man auch den galanten Styl nennet, unterscheidet sich von der vorhergehenden,*
 1. *durch mannigfaltigere Verzierung der Melodie, und Zergliederungen der melodischen Hauptnoten, durch mehr hervorstechende Absätze und Einschnitte, und durch mehr Abwechslung der rhythmischen Theile derselben, und besonders durch das Aneinanderreihen solcher melodischen Theile, die nicht immer in der nächsten Beziehung auf einander stehen u.s.w.*
 2. *durch eine weniger verwickelte Harmonie, und*
 3. *dadurch, daß die übrigen Stimmen der Hauptstimme bloß zur Begleitung dienen, und als begleitende Stimmen mehrentheils keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrücke der Empfindung haben u.s.w. Alle Arten der einzelnen Sätze größerer Singstücke, als Arien, Chöre u. dergl.; alle Arten der Ballet- und Tanzmusik, so wie auch alle Einleitungsstücke, Concerte und Sonatenarten, die nicht fugenartig sind, rechnet man zu den Tonstücken in der freyen Schreibart.*“

²⁷ *Ibid.*, sl. 1454: „*Bey dieser Art der Musik soll nicht das Ohr gekitzelt, nicht der Einbildungskraft Gelegenheit zu einem willkürlichen Spiele der Ideen gegeben, sondern das Herz gerührt werden.*“

Jakési shrnutí pak přináší švýcarský filozof, estetik a matematik Johann Georg Sulzer (1720–1779), který uvádí: „*V uplynulém století dostala hudba zavedením opery a koncertů nový rozmach. Začalo se znovu pěstovat umění harmonie a do zpěvu se dostalo více melismatických ozdob. Z toho postupně vzešel takzvaný galantní neboli volnější a lehčí kompoziční sloh a větší rozmanitost v taktu [rytmu] a hudebním pohybu.*“²⁸

Sulzer zde naráží na fakt, že galantní styl v operní hudbě měl svá zvláštní specifika. Prostota melodií, tak typická pro instrumentální skladby napsané v tomto stylu, zde často ustupuje do pozadí před výraznými pěveckými koloraturami, jak se o tom ještě zmíníme níže. Ostatní rysy hudební struktury v opeře se však takřka ve všem shodují s výše uvedenými charakteristikami.

Zatímco galantní styl v instrumentální hudbě, zejména pak německé, případně i francouzské provenience (Couperin), je v novější muzikologické produkci již víceméně dostatečně reflektován, jinak je tomu u operní tvorby. Je to zřejmě do jisté míry dáno rovněž faktem, že současná muzikologie, zejména pak rakouská a německá, vychází ze vzorců silně ovlivněných německou kulturou druhé poloviny 19. století, respektive přelomu století devatenáctého a dvacátého.

V druhé polovině 19. století položil rakouský muzikolog Eduard Hanslick (1825–1904) ve své pozoruhodné habilitační práci *Vom Musikalisch-Schönen* metodologické základy pro estetiku absolutní hudby.²⁹ Zde stanovil jako ideál ryze nástrojovou hudbu, která byla podle jeho názoru mnohem vhodnější pro hudební vyjádření než hudba obsahující slovo, tedy vokálně-instrumentální. Vzorem mu přitom především byla instrumentální hudba tzv. vídeňského klasicismu. Obsah hudby Hanslick spatřoval v ní samotné a prvořadá byla pro něj forma. Vokálně-instrumentální formy, zejména pak opera, byly v jeho pojetí poněkud upozaděny. Jeho pasáže pojednávající o recitativu, konstatování, že opera je především hudbou a nikoli dramatem, přirovnání opery k morganatickému manželství hudby a poezie, a vyslovení soudu, že hudební krásno nespočívá ve zobrazování citů – to vše jde proti základním estetickým konceptům hudby 17. a především pak první poloviny 18. století.³⁰ Jako určitý ahistorismus se též může jevit Hanslickova kritika afektové teorie, v níž se odvolává na Matthesonův spis *Der vollkommene Capellmeister* a Heinichenovu učebnici *Der Generalbass in der Composition*.³¹

²⁸ „*In den letztverwichenen Jahrhundert hat die Musik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verzierungen in der Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählich die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannigfaltigkeit der Takt und der Bewegungen in der Musik ausgekommen.*“ Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln: nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2. Auflage, Dritter Theil. Leipzig 1779, s. 280.

²⁹ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 1854. Český O hudebním krásnu. Praha 1973.

³⁰ *Ibid.*, s. 55–60.

³¹ *Ibid.*, s. 89.

Také Guido Adler a Hugo Riemann se při svých úvahách o klasicismu v hudbě opírali především o instrumentální hudbu, tedy sonáty a symfonie. Muzikologické nazírání na vídeňský klasicismus tak stále ještě i v dnešní době zohledňuje více instrumentální hudbu jakožto primární nositelku hudebního vývoje, zatímco hudebně dramatická produkce tohoto období neoprávněně zůstává – až na některé výjimky, například na Mozartovy vrcholné opery – doposud spíše stranou. Navíc je ještě dodnes při definicích pojmu „klasicismus“ mnohdy brán v úvahu především „vídeňský klasicismus“ (*Wiener Klassik*), ačkoliv je tento termín v mnoha směrech problematický.³²

Poměrně výrazné manko v moderních analýzách i syntetických pohledech na operní hudbu prvních dvou třetin 18. století v poslední době korigují například Reinhard Strohm, Michael Talbot, Lawrence E. Bennett, Norbert Dubowy, Kurt Sven Markstrom, Raffaele Mellace či Roland Schmidt-Hensel. Přesto je nutné na tomto poli učinit ještě mnohé.

Je nesporné, že v 18. století byl základním výrazovým prostředkem zpěv, dominantním žánrem bylo *dramma per musica* a významným sociologickým fenoménem kult pěveckých hvězd. Nelze pak zapomínat ani na chrámovou hudbu, kde hrál zpěv a především vztah hudby a slova nemenší roli. Působení tohoto hudebního stylu, reprezentovaného permanentně cestujícími umělci a nazývaného většinou „*stile italiano*“ nebo „*maniera italiana*“, sahá od Lisabonu až po Petrohrad.³³ Jedinou výjimku tvořila hudebně autonomní Francie, avšak i do hudby komponované na jejím území pronikaly některé italské prvky, zejména pak v oblasti melodiky.³⁴ Je přitom zajímavé, že mnozí z největších představitelů italské opery 18. století byli skladatelé, jejichž mateřštinou byla němčina: Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Christoph Willibald Gluck, Johann Christian Bach, či Wolfgang Amadeus Mozart. Připomeňme rovněž pražského rodáka Josefa Myslivečka. Především se ovšem jedná o hudbu, která je nezastupitelně spjatá s textem a pracuje se sémantickými prostředky.

Stylové změny zasáhly nejvíce operní árie, jejichž charakter se začal pozvolna měnit již po r. 1710. Party sólistů byly stále virtuóznější a obsahovaly četné koloratury, komponované především na klíčová slova, případně na poslední slovo verše. Důraz na technickou brilantnost souvisel s oblibou pěveckých hvězd, především pak kastrátů, pro něž byla typická tzv. *aria di bravura*. Tvrzení, že se v těchto áriích dramatický prvek zcela vytrácel, působí dnes spíše jako klišé, neboť vztah hudby a slova je i v těchto virtuózních áriích respektován a vyjádřen adekvátními hudebními prostředky, především z oblasti hudební symboliky. Přibližně od dvacátých let 18. století spíše docházelo k pozvolné změně celkového

32 O tom více Gruber, Gernot (ed.): *Wiener Klassik: Ein Musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*. Wien-Köln 2002.

33 O tom více např. Mellace, Raffaele: *Johann Adolf Hasse*. Palermo 2004, s. 20.

34 M.-A. Charpentier pod vlivem studia u Carissimiho, F. Couperin (*Le Parnasse ou l'apothéose de Corelli, Nouveaux Concerts ou les Goûts réunis* – obě díla z r. 1724), Jean-Maria Leclair ad.

pojetí dramatického elementu v áriích, které souviselo jak s proměnou vkusu publika, tak s novým pojetím dramatu v libretech, v neposlední řadě pak s provozovací praxí operní hudby. Afekty se stávaly značně typizovanými; například árie s afektem vzteku byla často velmi hybná, zkomponovaná v mollové tónině, obsahovala četné běhy, arpeggia, rozsáhlé koloratury ve vokálním partu apod. Technicky velmi náročné árie komponoval například Antonio Vivaldi v Benátkách, Georg Friedrich Händel v Londýně a jiní. Zejména lze ovšem tuto typizaci a důraz na virtuozitu nalézt v dílech skladatelské generace narozené v devadesátých letech 17. století a spjaté především s Neapolí, jako byli například Leonardo Vinci (1690?-1730), Leonardo Leo (1694–1744), Johann Adolf Hasse (1689–1783), o něco dříve narozený Nicola Porpora (1686–1768) či mladší, ale záhy umírající Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). Všichni tito autoři velmi často komponovali na libreta Pietra Metastasia, jenž byl bezesporu největším tvůrcem tehdejších operních textů a byl rovněž výrazně múzickou osobností, jak dokazuje jeho korespondence.

A právě výše zmínění skladatelé, umělecky spjatí s Neapolí, jsou hlavními reprezentanty galantního stylu v italské vážné opeře. Ve starší literatuře bývají mnohdy souhrnně označováni termínem „neapolská škola“ (někteří operní skladatelé jsou zase uměle řazeni do školy „benátsko-neapolské“). Tyto termíny vázané na jednotlivé lokality však stylovou problematiku italské opery první poloviny 18. století nepostihují v plné šíři a mohou být do značné míry i zavádějící. Právem tedy nejsou v novější muzikologické literatuře užívány a neužíváme je ani zde.

Vraťme se nyní k pramenům, které pojednávají o galantním stylu přímo v opeře: snad nejpřesvědčivější definice vztahující se k opernímu, tj. „divadelnímu“ stylu, v němž komponovali uvedení skladatelé, pochází paradoxně z učebnice klavírní hry již zmiňovaného D. G. Türka: *„Divadelní styl je v určitém ohledu méně vázán na pravidla (raději bych řekl, že divadelní styl nepotřebuje být tak školený; tím však nejsou omlouvány chyby proti pravidlům harmonie atd.); zato musí být výraz ohnivý, skvostný a velmi charakteristický. Tento výraz často hraničí dokonce s malířským zpodobněním. Divadelní styl se zkrátka snaží představit city a vášně v celé jejich velikosti a za účelem dosažení tohoto konečného účelu si vypořádává mnohými prostředky, v církevním stylu nepovolenými.“*³⁵

V několika pramenech pocházejících přibližně z poloviny 18. století nacházíme názor, že posluchač by měl být operou dojat, což lze považovat za jedno

³⁵ „Der Theaterstyl ist in einer gewissen Rücksicht weniger an die Regeln gebunden (ich möchte lieber sagen, der Theaterstyl braucht weniger Schulgerecht zu sein; doch werden dadurch Fehler wider die Regeln der Harmonie e.c. nicht entschuldigt); dagegen muß der Ausdruck feurig, glänzend, und in einem hohen Grade charakteristisch sein. Oft gränzt dieser Ausdruck sogar an das Mahlerische. Kurz der Theaterstyl sucht die Empfindungen und Leidenschaften um ihrer ganzen Größe darzustellen, und bedient sich zur Erreichung dieses Endzweckes mancher im Kirchenstyle nicht erlaubte Mittel.“ Türk, Daniel Gottlob: *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig-Halle 1789. Faksimile Bärenreiter 2009, s. 403. Oním „malířským zpodobněním“ naráží Türk na oblast zvukomalby.

z klíčových slov pro galantní styl. Například Johann Joachim Quantz uvádí, že pro posouzení kvality opery je třeba vědět, „[...] *zda byla většina posluchačů hudbou dojata a vtažena do citů představovaných na scéně, takže nakonec opouštějí hlediště s touhou slyšet dílo častěji.*“³⁶

Galantní názvuky ve vokálně-instrumentální hudbě je možno nalézt i u skladatelů působících ve Vídni. Zde ovšem byla situace značně specifická, neboť císař Karel VI. upřednostňoval kontrapunktické umění a v oblibě měl díla Johanna Josepha Fuxe, jednoho z největších kontrapunktiků té doby. V souvislosti s osobitým hudebním vkusem císaře používají někteří rakouští muzikologové termín „*Kaiserstil*“, který se snaží aplikovat na hudbu po vzoru historiků umění.³⁷

Přesto se prvky galantního slohu u řady dvorních skladatelů projevují, zejména u Antonia Caldary, Georga Reuttera a především u Francesca Bartolomea Contiho, a to často v menších vokálně-instrumentálních dílech – kupříkladu v některých holdovacích serenádách, v nichž vystupovaly v dětském věku obě arcivévodkyně – Marie Terezie a Marie Anna.

V této souvislosti je velmi pozoruhodný názor Johanna Joachima Quantze, který se zúčastnil provedení Fuxovy opery *Costanza e fortezza* napsané k narozeninám císařovny Elisabethy Christiny a dávané v Praze během korunovačních slavností v r. 1723.³⁸ Jelikož bývá z tohoto textu často citováno pouhých několik vět vytržených z kontextu, a také proto, že zde Quantz přináší některé velmi přesné hudební charakteristiky pro galantní sloh, jež navíc uvádí do spojitosti s provozovací praxí, přinášíme zde citát v kompletní podobě: „*Skladba byla od císařského vrchního kapelníka, starého slavného Fuxe. Byla vytvořena spíše církevně než divadelně; přitom však velmi okázale. Vzájemné koncertování [soupeření] a vztahování houslí v ritornelech sestávajících většinou z vět, které by na papíře mohly často vyhlížet poměrně stroze a suše, působilo ovšem zde, při tak velkém a početném obsazení, velmi dobře – ba lépe, než by v tomto případě činil galantnější a mnoha drobnými figurami a rychlými notami zdobený zpěv [podtrženo J. P.]. Neboť nelze nezmínit, že galantnější zpěv nástrojů, který se na malém prostoru a při přiměřeném obsazení vždy vyjímá lépe, není možno provést od tolika osob, které nadto nejsou zvyklé hrát spolu, s patřičnou homogenitou: také rozloha prostoru brání při provádění mnoha drobných a z rychlých not sestávajících figur jejich zřetelnosti. O této pravdě jsem se přesvědčil při mnoha příležitostech, také v Drážďanech, kde jindy tak suché Lullyho předehry – byly-li prováděny celým orchestrem – měly vždy lepší účinek, než mnohem libivější a galantnější předehry*

³⁶ Quantz 1752 (1990), s. 207.

³⁷ Například studie Hilscher, E. T.: *Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasio Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*. In: Sommer-Mathis, A., Hilscher, E. T. (eds.): *Pietro Metastasio, uomo universale (1698 – 1782)*. Wien 2000, s. 63–72.

³⁸ Nejnověji o provedení této opery studie Spáčilová, Jana, Vácha, Štěpán: *New Insights into the Performance of Fux's Opera Costanza e Fortezza in Prague in 1723*. In: *International Journal of Music Iconography*, Vol. 34, nr. 1–2. New York 2009, s. 44–72.

*jiných proslulých skladatelů, které si naopak v komorním prostředí bezesporu před oněmi podržely nesrovnatelně větší přednosti.*³⁹

Na základě výše uvedených skutečností a znalostí řady hudebních děl vytvořených v tomto období je možno konstatovat, že hudba zkomponovaná v galantním stylu se vyznačovala těmito hudebními charakteristikami: výrazným odklonem od kontrapunktu, zjednodušenou fakturou, sklonem k pravidelnému a symetrickému utváření hudebních frází, důrazem na kantabilitu melodie, která byla volnější a v jistém smyslu bohatší (včetně nového pojetí melodických ozdob), v oblasti rytmu pak hojnými triolami, synkopami a drobnými notovými hodnotami, a konečně zpomalením a zjednodušením harmonického průběhu; bas v souvislosti s mizejícím kontrapunktem pozvolna opouštěl princip „kráčivosti“ v protipohybu ke svrchním hlasům a stával se statičtější; často pulsoval v osminách, někdy měl i šestnáctinový průběh. V opeře je pak galantní styl spjat s četnými koloraturami vokálních partů.

Z výše uvedených skutečností vyplývá, že současně se změnami sociologickými a estetickými, které se počaly projevovat přibližně od dvacátých let 18. století, docházelo v části hudební produkce ke změnám v oblasti kompoziční techniky. Ty byly nejdříve reflektovány v předmluvách k hudebním dílům, případně v jejich názvech apod., zatímco v dobových teoretických spisech či lexikografické literatuře byly obšírněji definovány až s určitým odstupem. Pro tento stylový proud je v dnešní muzikologické literatuře podle našeho názoru nejvýstižnější dobový pojem *galantní styl*.

³⁹ „Die Composition war von dem Kayserl. Ober-Capellmeister, dem alten berühmten Fux. Sie war mehr kirchenmäßig, als theatralisch eingerichtet; dabey aber sehr prächtig. Das Concertieren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich größtentheils aus Sätzen bestand, die auf dem Papiere öfters steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier, im Großen, und bey so zahlreicher Besetzung, eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, und mit vielen kleinen Figuren, und geschwinden Noten gezierter Gesang, in diesem Falle, gethan haben würde. Denn nicht zu gedenken, daß ein galanterer Gesang der Instrumente, welcher an einem kleinern Orte, und bey mäßiger Besetzung, sich allezeit besser ausnimmt, von so vielen Personen, welche zumal nicht zusammen zu spielen gewohnt sind, unmöglich mit der gehörigen Gleichheit ausgeführt werden kann: so verhindert auch die Weitläufigkeit des Ortes, bey der Ausführung vieler kleiner, und aus geschwinden Noten bestehender Figuren, die Deutlichkeit derselben. Ich bin von dieser Wahrheit, bey vielen Gelegenheiten, auch in Dresden, überzeugt worden: wo die sonst ziemlich trockenen Ouvertüren des Lully, wenn sie vom gantzen Orchester aufgeführt wurden, allezeit bessere Wirkung thaten, als die viel gefälliger und galanter Ouvertüren, einiger anderer berühmter Componisten; welche im Gegentheile, in der Kammer, unstreitig, vor jenen einen ungleich größern Vorzug behielten.“ In: Quantz, Johann Joachim: *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* (sepsáno v srpnu 1754). Obsaženo v *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, ed. Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. I, St. 3. Berlin 1755, s. 197–250. Citát je uveden na s. 216–217.

RÉSUMÉ
DAS PROBLEM DES GALANTEN STILS IM LICHTE DER
ZEITGENÖSSISCHEN QUELLEN
(MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES
MUSIKDRAMATISCHEN SCHAFFENS)

Die Studie befasst sich mit dem Begriff „galanter Stil“. Es wird auf die Relevanz dieser zeitbestimmten Bezeichnung hingewiesen, nicht nur in ästhetischer oder soziologischer Hinsicht sondern auch, was die seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts feststellbaren Änderungen der satztechnischen Struktur betrifft. Die Betrachtungen der Autorin widmen sich vor allem der Entwicklungsphase dieses Stils, nicht jedoch seiner Koexistenz mit späteren Stilrichtungen, wie z. B. dem „empfindsamen Stil“ oder der „Sturm und Drang“-Bewegung. Besondere Aufmerksamkeit widmet sie dabei dem Operschaffen jener Zeit. Es wird betont, dass der galante Stil zuerst in den Vorworten zu den musikalischen Werken, eventuell in deren Titeln usw. reflektiert wurde, wobei die theoretischen Werke und Lexika ihn in einem Zeitabstand zu definieren versuchten. Dies wird von der Autorin anhand von zitierten historischen Quellen (die Schriften von J. Mattheson, J. A. Scheibe, J. A. Birnbaum, D. G. Türk, J. J. Quantz, F. W. Marpurg, C. Ph. E. Bach, J. G. Sulzer, J. G. Albrechtsberger und H. Ch. Koch) aufgezeigt.

