

**Manfred F. Bukofzer**

**HUDBA  
V OBDOBÍ BAROKA**

Manfred F. Bukofzer

HUDBA  
V OBDOBÍ  
BAROKA

*Od Monteverdiho  
po Bacha*

OPUS · Bratislava 1986

*Pamiatke*

*ANDRÉ PIRRA*

*1869–1943*

*priekopníka v bádani  
barokovej hudby*

OKRESNÍ KNIŽNICA  
G. F. Belopotockého  
031 00 Lipt. Mikuláš

ONL  
~~117~~ - 117 805  
bud.

Knižnica  
G.F.Belopotockého  
Liptovský Mikuláš



12-11-2007

© W. W. Norton & Company, Inc., New York 1947  
Translation © Jana Juráňová 1986  
Epilogue © Richard Rybář 1986

# ÚVOD

Dejiny hudby sa zvyčajne píšu ako stručné prehľady celého obdobia, a ak sa vôbec špecializujú, tak zvyčajne na jedného skladateľa. Zvláštny, no neodškriepiteľný fakt je, že väčšina týchto prác sa zaoberá skôr skladateľovou osobou než jeho hudbou. Takýto prístup je dôsledkom kultu tvorivej individuality, ktorý bol typický pre historiografiu hudby aj ostatných umení v 19. storočí. Nedostatky tohto prístupu vystúpia zvlášť do popredia pri sledovaní konkrétneho obdobia v dejinách hudby. Vnútorňú jednotu istého obdobia v dejinách hudby vytvára hudobný štýl a historicky ju možno pochopiť iba na základe štýlového vývinu. Z tohto dôvodu predkladané dejiny barokovej hudby dôkladne uplatňujú štýlový prístup. Bibliografické údaje, ľahko prístupné v hudobných slovníkoch, sme zredukovali na minimum, aby tak vznikol priestor pre úvahy o štýlových tendenciách a charakteristikách štýlu, ktoré sa v slovníkoch často obchádzajú.

Táto kniha je určená pre študentov a milovníkov hudby; jej cieľom je oboznámiť ich s jedným významným obdobím hudobných dejín a pomôcť im osvojiť si historické chápanie hudby vo všeobecnosti, bez ktorého nemožno barokovú hudbu celkom doceniť a obľúbiť si ju. Ak majú dejiny hudby znamenať čosi viac než len záujem o minulosť a jej význam, musíme ich vidieť ako dejiny hudobných štýlov, a tie zasa ako dejiny myšlienok. Myšlienky, na ktorých sa zakladajú hudobné štýly, možno objaviť iba prostredníctvom skutočnej štýlovej analýzy, v ktorej sa hudba rozloží na malé čiastočky, aby bolo vidno, ako sú hudobné prvky pospájané, čím sa dosahuje ich zvláštny účinok a v čom spočíva rozdiel medzi zdánlivo podobnými faktormi. Takáto analýza je historická i „technologická“ zároveň a krásu považuje za

samozrejmosť. Autori, pre ktorých písať o hudbe znamená iba produkovať elegantné variácie pomocou šikovne vybraných adjektív, budú asi veľmi prekvapení, keď zistia, že v tejto knihe sa slovo „krásny“ vôbec nevyskytuje. Jej cieľom nie je vysvetľovať veci samozrejmé, ale objasniť špecificky hudobné prejavy barokového štýlu. Takéto vysvetlenie sa zákonite opiera o slová, no treba si jasne uvedomiť, že slovami sa estetická skúsenosť z počúvania hudby nedá zreprodukovať, a už vôbec nie nahradiť. Predpokladáme, že čitateľ je dôverne oboznámený so základmi hudby, i keď kniha nie je určená pre odborníkov a nenapísal ju vlastne špecialista na barokové obdobie. No aj špecializovaní muzikológovia tu nájdu niekoľko nových faktov, interpretácií a mnoho príkladov, ktoré zatiaľ neboli publikované. Usporiadanie materiálu sa odchyľilo od zvyčajného postupu tým, že kniha nie je zostavená ako chronologický sled faktov. Hlavným princípom organizácie bol štýl a jeho rozmanité prejavy. Druhá až deviata kapitola sú vlastnými dejinami barokového štýlu. Prvá kapitola a tri posledné sú prehľadom dopĺňajúcim predmet knihy: prvá sa zaoberá celkovým porovnaním renesančného a barokového štýlu, tri posledné skúmajú aspekty formy, teórie a sociológie, ktorými sa dejiny hudby zaoberajú len veľmi zriedkavo. Niektoré kapitoly boli už zverejnené v cykloch prednášok na Chicagskej univerzite v roku 1945 a v prednáškach pre Severokaliifornský konvent Americkej hudobnovednej spoločnosti v roku 1946.

Z priestorových dôvodov sa bibliografické poznámky obmedzili v podstate len na odkazy na pramenné vydania. Vďaka láskavosti dr. Willyho Apela sa mohli zaradiť odkazy na druhý zväzok Historical Anthology of Music (vyšla 1950, v čase prvého vydania Bukofzerovej knihy ešte nebola publikovaná – pozn. odb. rev.), ktorý obsahuje mnohé cenné príklady z barokovej hudby. Pochopiteľne, materiál

predložený v tejto knihe sa zväčša zakladá na odborných prácach, ktoré sú uvedené v bibliografii. Väčšina z týchto kníh a článkov nie je napísaná v angličtine. Také vynikajúce štúdie o štýle ako práca J. A. Westrupa (*Purcell*) a Ernsta Meyera (*English Chamber Music*) sú len výnimkami. Bibliografia sa sústreďuje na štýlovú kritiku a sú medzi ňou len také životopisy, ktoré sa zaoberajú skladateľovým hudobným štýlom. Hoci je to najrozsiahlejšia bibliografia barokovej hudby, aká zatiaľ vyšla, vôbec nie je kompletná. Keby sme do nej zaradili lokálne a archívne štúdie, jej rozsah by sa zdvojnásobil. Uvedený zoznam barokových traktátov o hudbe je pokusom o novú bibliografickú koncepciu, ktorej cieľom nebola kompletnosť, ale prehľad rozličných hľadísk hudobnej literatúry o danom období, ktorého podrobné štúdium nastoľuje zaujímavé problémy. U takých plodných autorov ako Mattheson a iní sa v zozname uvádzajú iba ich najdôležitejšie diela. Poznámky v texte používajú skratky; úplné údaje sú v bibliografii.

Autor by sa touto cestou veľmi rád poďakoval mnohým svojim priateľom a kolegom za pomoc a radu. Zvlášť dr. Alfredovi Einsteinovi zo Smithovej vysokej školy, ktorý sa priam otcovsky zaujímal o túto knihu, za to, že mu umožnil použiť niektoré príklady zo svojej bohatej zbierky ranobarokovej hudby, ako aj prof. Edwardovi Lawtonovi z Kalifornskej univerzity, ktorý poskytol partitúry Gesualdových prác i niektoré fotokópie rukopisov. Ďakujeme i týmto inštitúciám: Music Division of the Library of Congress, New York Public Library, Newberry Library, British Museum, Metropolitan Museum of Art, Union Theological Seminary a knižnici na Kalifornskej univerzite. V neposlednom rade patrí autorova vďaka i jeho manželke. Bez jej ustavičnej pomoci a podpory by táto kniha nebola vznikla.

Berkeley, Kalifornia

Manfred F. Bukofzer

# HUDBA RENESANCIE VERSUS HUDBA BAROKA

## Rozpad štýlovej jednoty

**K**EĎ MONTEVERDI VO SVOJEJ 5. KNIHE MADRIGALOV (1605) vyhlásil, že sa neriadi kánonmi starej školy, ale dáva sa viesť tým, čo sám nazýval *seconda prattica*, hovoril to s istotou umelca, ktorý si plne uvedomuje zásadnú zmenu v ponímaní hudby. Bola to vlastne jeho britká odpoveď na Artusioho urážlivý útok, v ktorom tento konzervatívny kritik a teoretik vyčítal Monteverdimu nesprávne zaobchádzanie s disonanciou. Tým, že Monteverdi postavil proti sebe prvú a druhú kompozičnú techniku a naznačil, že normy starej školy nemožno aplikovať na novú, od základu spochybnil argumentáciu svojho oponenta. Tak teda vzbĺkol onen večný spor medzi umelcom a kritikom o normách umeleckej kritiky, typický pre všetky prechodné obdobia.

Nebolo to po prvý raz a nemalo to byť ani naposledy, čo prechod z jedného hudobného obdobia do iného sprevádzali požiadavky progresívneho tábora a opačné požiadavky konzervatívneho tábora. Názov *Nuove Musiche*, ktorý sa stal bojovým heslom barokového obdobia, má svoje paralely v neskorogotickej *ars nove* (proklamovanej Philippom de Vitry), v renesančnej *ars nove* (ktorú sformuloval Tinctoris), v *goût galant* z obdobia raného klasicizmu a napokon aj



( 1 )

O dejinách  
tohto termínu pozri  
špeciálne číslo  
Journal of Aesthetics  
and Art Criticism,  
5. zv., 1946, č. 2,  
venované barokovému  
štýlu.

v dnešnej „modernej hudbe“. Za Monteverdiho sa stará hudba čiže stile antico stotožňovala s renesančnou hudbou a nová hudba čiže stile moderno s barokovou hudbou.

Termín baroco<sup>1</sup> mal pôvodne hanlivý význam, z čoho jasne vidno, v akom svetle sa sedemnásťte storočie javilo neskorším generáciám. Barok sa spočiatku chápal ako úpadková podoba renesancie, ako ďalšie „obdobie temna“ medzi jasným cinquecentom a klasicizmom osemnásteho storočia. Dokonca ešte aj Jacob Burkhardt vo svojom *Ciceronovi* definoval barok ako „skazený dialekt“ renesancie. Dnes sú už naše názory výrazne odlišné. Barok sa dnes chápe ako samostatné obdobie s vlastným vnútorným vývinom a vlastnými estetickými normami. Zaberá približne 17. storočie a prvú polovicu 18. storočia. Príznačky štýlovej zmeny sa začali prejavovať už koncom 16. storočia a nejaký čas renesančné črty existovali popri barokových. Podobne aj nové prúdy z konca barokového obdobia, ktoré napokon viedli ku klasicizmu, sa začali prejavovať už začiatkom 18. storočia, spolu s najmonumentálnejšími a najtrvácnejšími prejavmi barokovej hudby.

Termíny „renesančná“ a „baroková“ hudba si muzikológia vypožičala z dejín výtvarného umenia ako osvedčené vinety, ktoré sa rovnako dobre hodia na označenie hudobných období, ako aj iných oblastí ľudskej činnosti. Priveľmi mechanické preberanie termínov, ktoré sa vyvinuli v dejinách výtvarného umenia, do dejín hudby má svoje úskalia. Od čias Wölfflinovho *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* sa viackrát pokúšali aplikovať celú jeho terminológiu na oblasť hudby. Wölfflinove pojmy ako lineárna, uzavretá forma atď. sú abstrakcie, vypreparované zo živého vývinu umenia, a hoci sú samy osebe veľmi užitočné, v podstate sú také všeobecné, že ich možno aplikovať na všetky obdobia bez rozdielu, aj keď sa pôvodne používali na porovnávanie renesancie a baroka. Ak sa však používajú ako večne platné

princípy, strácajú svoj vlastný zmysel ako prostriedok na historické ponímanie konkrétneho obdobia, ktoré sa už nikdy v dejinách výtvarného umenia alebo hudby nezopakuje. Iba historická terminológia, schopná vystihnúť jedinečnosť každého štýlového obdobia, môže viesť k takémuto chápaniu. Používanie termínu „barokový“ v oblasti hudby sa kritizovalo, pretože barokové vlastnosti sa v notovom zápise nedajú nájsť. Skutočne, každý, kto dúfa, že v hudbe nájde barokové vlastnosti, akoby to boli nejaké tajomné chemické substancie, nepochopil význam tohto termínu, ktorý v podstate označuje vnútornú štýlovú jednotu istého obdobia.

To, že sa baroková hudba vyvíjala súčasne s barokovým výtvarným umením a že hudba, na rozdiel od rozšíreného názoru, nezaostávala za ostatnými umeniami, možno dokázať iba technickou analýzou, ktorá odhalí i tie najmenšie podrobnosti, a nie všeobecnými porovnávacími abstrakciami. Na druhej strane teóriu, ktorá tvrdí, že barok sa vo všetkých oblastiach umenia prejavuje tak jednotne, že každý artefakt z tohto obdobia je „typicky barokový“, treba preveriť v každom prípade osobitne. Jestvujú tu spodné prúdy protichodných síl, čo protirečia „duchu času“, ktorý je takisto len ďalšou abstrakciou. Konkrétny život určitého obdobia sa nemôže vyhnúť vnútorným protikladom, konfliktom medzi dominantnými a recesívnymi myšlienkami, ani pozostatkom z predchádzajúceho obdobia a zárodkom nadchádzajúceho obdobia. Napriek týmto spleťostiam dominantné myšlienky danej epochy stoja v popredí, a práve im treba venovať najväčšiu pozornosť. Hlavné trendy v barokovej hudbe zodpovedajú trendom v barokovom výtvarnom umení a literatúre – tento poznatok je „vedľajší produkt“, ku ktorému sa pri skúmaní obdobia nevyhnutne dopracujeme.

Prechod od renesančnej hudby k barokovej sa od všetkých

ostatných štýlových zmien v dejinách hudby líši jedným dôležitým aspektom. Hudobný štýl starej školy spravidla vždy upadal do zabudnutia. Nový štýl získaval prevahu a pretváral všetky zvyšky starých hudobných techník, takže v každom období zavládla štýlová jednota. Avšak na začiatku baroka starý štýl nebol zavrhnutý, ale sa zámerne zachovával ako druhý jazyk, tzv. *stile antico* v chrámovej hudbe. Dovtedy neporušená jednota štýlu sa zrazu rozpadla a skladatelia sa museli stať bilingvistami. *Stile antico* vychádzalo zo štýlu Palestrinu, ktorý sa stal vzorom pre tých, čo písali v prísnom štýle a *cappella* barokovej hudby. Čím menej ľudia v skutočnosti poznali Palestrinovu hudbu, tým väčšmi verili legende o tomto domnelom záchrancovi chrámovej hudby.

Zvládnutie *stile antica* sa stalo nevyhnutnou súčasťou skladateľovho vzdelania. Skladateľ si teraz mohol vybrať, v akom štýle chce tvoriť – či v modernom štýle, ktorého prostredníctvom sa mohol spontánne vyjadriť, alebo v prísnom starom štýle, ktorý si osvojil štúdiom. Táto možnosť výberu štýlu bola prvým významným krokom na ceste k hudobnému historizmu, ktorý vnáša zmätok aj do dnešného hudobného vzdelávania. Toľko prediskutované a tak často preklínané delenie hudobného vyučovania na „prísnu“ a „voľnú“ kompozíciu má korene v spomínaných rozdieloch medzi *stile anticom* a *stile modernom*. Pravidlá *stile antica* kodifikovali teoretici ako Bontempi a Fux, ktorých práce sú názorným príkladom kontrastu medzi starou a novou technikou. Nedávne výskumy však dokázali, že barokový „palestrinovský štýl“ sa vlastne od svojho vzoru líši; teoretici vo svojich pravidlách zvečnili fiktívny prísny štýl, ktorý síce pripomína renesančnú hudbu, ale v skutočnosti je už mierne nainfikovaný novou voľnosťou. Skladatelia však i naďalej hovorili o *stile alla Palestrina*, pretože táto neúmyselná zmena sa vlastne udiala za ich chrbtami.

Napätie medzi *stile anticom*, akokoľvek fiktívnym, a *stile modernom* poznačilo barokovú hudbu a všetky nasledujúce obdobia. S týmto konfliktom sa snažili vyrovnáť rozmanitými spôsobmi, no nikdy sa ho nepodarilo odstrániť. Renesancia sa takto javí ako posledné obdobie štýlovej jednoty a z tohto dôvodu ju zvyčajne aj glorifikovali ako stratený raj hudby. Štýlová jednota sa prejavovala aj v tom, že renesanční skladatelia sa v prístupe k hudobnému štýlu spoliehali sami na seba. Štýl považovali za samozrejmosť, kým pre barokových skladateľov sa stal problémom. Barok je teda obdobím, v ktorom si skladatelia začali uvedomovať problémy štýlu.

Existuje viacero pokusov stručne sformulovať rozdiel medzi renesančnou a barokovou hudbou. Predovšetkým ranobarokoví teoretici sa pričínili o vulgárne zjednodušenia, ktoré v tom čase slúžili ich tendenčným zámerom, no ktoré, žiaľ, prevzali aj dnešní historici. Už na začiatku baroka sa po prvý raz stretávame so starostlivo vypracovanými klasifikáciami hudby podľa štýlov, čo je príznakom toho, že štýlová jednota sa stratila. O hlavnej dvojici štýlov, ktorá bola základom nového štýlového uvedomenia, sme už hovorili: bolo ňou *stile antico* a *stile moderno*, známe aj ako *stylus gravis* a *stylus luxurians* alebo *prima* a *seconda prattica*. Na základe iného delenia, ktoré sa vynorilo o niečo neskôr, rozdelili hudbu na chrámovú, komornú a divadelnú (*musica ecclesiastica*, *cubicularis*, *theatralis*). Tieto termíny klasifikujú hudbu podľa jej sociologickej funkcie a nie vždy vyjadrujú rozdiely v hudobnej technike. Je príznačné, že hlavné štýlové termíny sa vzájomne nevyučovali. Napríklad chrámová hudba nemohla byť jednoznačne zatriedená, pretože mohla byť komponovaná buď v starom, alebo v novom štýle. Štýlová rozmanitosť tohto obdobia bola príčinou veľkého zmätku; tieto zjavné nezrovnalosti možno odstrániť iba

vtedy, ak sa slovo štýl chápe v širšom zmysle, než pripúšťa jeho dnešná, čisto technická interpretácia.

Ako veľmi prispelo uvedomenie si štýlu k zvýšeniu citlivosti na kontrast medzi renesanciou a barokom možno vidieť v Berardiho *Miscellanea Musicale* (1689), kde autor hovorí: „Starí (renesanční) majstri poznali iba jeden štýl a jednu techniku, súčasní majú tri štýly – chrámový, komorný a divadelný, a dve techniky – prvú a druhú.“ Podľa Berardiho a jeho učiteľa Scacchiho podstatný rozdiel medzi prvou a druhou technikou spočíva v zmenených vzťahoch medzi hudbou a slovom. V renesančnej hudbe „harmónia vládne nad slovom“; v barokovej hudbe „slovo vládne nad harmóniou“. Táto antitéza, ktorá je iba parafrázou Monteverdiho rozlišovania medzi prvou a druhou technikou, sa vlastne týka základného aspektu barokovej hudby – hudobného vyjadrenia textu, teda toho, čo sa vtedy nazývalo *expressio verborum*. Tento termín ešte nemá dnešnú emocionálnu konotáciu „expresívnej hudby“ a dal by sa výstižnejšie interpretovať ako „zobrazenie slova hudbou“. Prostriedky zobrazenia slova v barokovej hudbe neboli priame, psychologické a emocionálne, ale nepriame, t. j. intelektuálne a obrazné. Moderná psychológia dynamiky emócií v baroku ešte nejestvovala. City sa zatriedňovali a typizovali v skupinách takzvaných afektov, z ktorých každý predstavoval istý, sám osebe statický duševný stav. Úlohou skladateľa bolo, aby emocionálny výraz hudby dal do súladu s emocionálnym nábojom slova. Triezvy racionalizmus doby sa prejavoval aj v tom, že skladateľ mal k dispozícii súbor hudobných figúr, ktoré boli rozškatuľkované rovnako ako jednotlivé emócie, a boli určené na to, aby sa nimi tieto emócie v hudbe zobrazili.

Princípy náuky o afektoch a figúrach boli však známe už v renesancii a niektorí doboví teoretici pokladali najmä Lassove Kajúčne žalmy (*Psalmi poenitentiales*) za vynikajú-

ci príklad výstižného zobrazenia slov v hudbe. V tejto súvislosti sa používal sporný termín *musica reservata*, ktorý je pravdepodobne odvodený od verného zobrazenia slov. *Musica reservata* súvisí hlavne s nizozemským okruhom. Talianski skladatelia však vytvorili aj rafinovanú techniku obrazného zobrazenia slova v talianskom madrigale. Keďže renesančná i baroková hudba poznala zobrazenie slov v hudbe, Berardi nadmieru zjednodušuje, keď tvrdí, že ho v renesancii nepoznali. Obe obdobia sa v skutočnosti pridržiavali toho istého princípu, ale podstatne sa líšili v metóde jeho uplatnenia. Renesancia obľubovala zdržanlivé a vznešené jednoduché city, barok zasa extrémne emócie, od prudkej bolesti po bezuzdnú radosť. Samozrejme, vyjadrenie extrémnych vášní si vyžadovalo bohatšiu zásobu výrazových prostriedkov, než akú mali v predchádzajúcom období.

Berardiho paušálne delenie je len odrazom názorov, ktoré už okolo roku 1590 vyslovila hlučná skupinka literátov z Florencie, na čele s grófmi Bardim a Corsim, nazývaná *Camerata*. Táto skupina zaútočila na renesančnú hudbu na základe jej zaobchádzania so slovom. Vyhlasovali, že v kontrapunktickej hudbe sa poézia doslova „trhá na kusy“ (*laceramento della poesia*), pretože jednotlivé hlasy spievajú súčasne rôzne slová. Také slová ako „nebesá“ a „vlna“ sa často znázorňujú vysokými tónmi a zvlnenými krivkami. *Camerata* voči takémuto „punktičkárstvu“ zaujímala opovrhlivý postoj a trvala na tom, aby hudba vyjadrovala zmysel celej pasáže, a nie iba zmysel jedného slova. Výsledkom týchto teoretických diskusií bol vznik recitativu, ktorý celkom zavrhol kontrapunktickú techniku. V recitative, spievanom hovore, sa hudba už celkom podriadila slovu, takže slová určovali hudobný rytmus, ba dokonca aj rozmiestnenie kadencií. Recitativ sa od samého začiatku spieval s dovedy neznámym realistickým pátosom a citovou

prudkosťou, pri ktorej spevák siahaj aj po grimasách, hereckej akcii a napodobňoval aj také zvláštnosti hovorenej reči ako výkriky či udýchanosť. Podľa Cameraty práve preexponovaná citovosť povýšila recitatív nad „úzkoprse“ metódy renesančnej hudby. Ale v očiach renesančného skladateľa bol recitatív iba smiešnym pokusom, ktorý prezrádzal, že jeho autor „nie je dobrý hudobník“, aby sme použili slová, ktorými Schumann charakterizoval Wagnera. Z pohľadu renesančných skladateľov nebolo nič ľahšie než skomponovať recitatív, pretože na to stačila iba celkom povrchná znalosť hudobnej techniky. Je príznačné, že vedúce osobnosti Cameraty, Bardi a Corsi, boli naozaj aristokratickí amatéri, ktorí sa pokúšali komponovať. Amatéri však bývajú menej spútaní tradíciou, a preto sa ľahšie priklonia k realizácii nových ideí. Vplyv diletantov bol pri formovaní barokovej hudby takisto rozhodujúcim faktorom ako pri vzniku klasicistického štýlu za čias Bachových synov.

Tvrdenie Cameraty, že renesančná hudba nie je schopná napodobniť emocionálny náboj slova, teda vyplývalo z jej amatérskej podstaty: no a renesanční teoretici sa poponáhľali toto tvrdenie vyvrátiť. Dôvod, prečo obhajcovia starej a novej školy nemohli túto spornú otázku vyriešiť a prečo neboli schopní nájsť spoločnú reč, je jasný. Keď barokový skladateľ hovoril o citoch, mal na mysli extrémne a prudké emócie, aké renesančný skladateľ považoval za nevhodné; takže celý spor sa odohrával v dvoch rovinách, ktoré nemali styčné body.

Vytvorenie recitativu úzko súviselo so zrodom opery, v ktorej sa Camerata snažila oživiť starogrécku tragédiu. Pretože opera vznikla ako dôsledok vášnivého obdivu starej hudby a pretože oživovanie antických diel bolo „typicky renesančnou“ črtou, historici minulosti považovali operu za posledný rozkvet renesančnej hudby. Podľa logiky tohto

zdanlivo správneho tvrdenia opera „meškala“ v tom čase už najmenej dve alebo tri generácie. Práve na základe tohto domnelého „oneskoreného“ príchodu opery vznikla ona nešťastná teória, podľa ktorej hudba zaostáva za ostatnými umeniami. Záujem o starogrécku hudbu však nie je typický len pre renesanciu. Stredoveké traktáty doslova oplývajú dlhými citátmi zo starovekých autorov a priam zbožne šíria zvesti o magickej sile gréckej hudby; podobne je to aj v početných barokových knihách o hudbe. Nadšený obdiv k antickej hudbe sám osebe prezrádza rovnako málo o renesančných postojoch ako túžba zobrazit city v hudbe. Tieto zámery možno vybadať v stredovekej, renesančnej i barokovej hudbe a iba rôzne spôsoby ich realizácie poskytujú kľúč k vymedzeniu špecifického charakteru jednotlivých období.

Opera je v skutočnosti jedným z najvýraznejších príkladov realizácie extrémnych emócií v hudbe, preto ju treba považovať za jednu z najväčších inovácií barokového obdobia. Vieme o tom, že v období renesancie sa uvádzali preklady gréckych tragédií; hudba sa v nich príznačne obmedzovala na polyfonické zbory. Ani jedno z týchto oživení nepripúšťalo myšlienku – v tom čase ešte nepredstaviteľnú –, že by sa celá tragédia mohla zhudobniť, alebo že by sa celý súvislý text deklamoval na pozadí hudby. Zavedenie plynulého recitativu podložili členovia Cameraty teóriou, že hudba má napodobniť prednes rečníka a spôsob, akým vyvoláva emocionálne reakcie u obecnstva. Napriek tomu, že Galilei objavil Mesomedovu hymnu, ktorá bola prvou autentickou gréckou skladbou známou v tom čase, povaha gréckej hudby zostala pre Cameratu veľkou neznámou, pretože vtedy ešte nebola rozšifrovaná jej notácia. Pri vytváraní recitativu zohrával príznak starovekej hudby iba úlohu katalyzátora; prvotným impulzom bola túžba barokových skladateľov vyjadriť prudké emócie.



Skladatelia Cameraty dôrazne vyžadovali, aby recitatív mal rečnícku povahu; Caccini ho napríklad nazýval „hudobným rozprávaním“ a Peri sa vyjadril, že sa snaží „napodobniť v piesni rozprávajúcu osobu“. Podobne aj Galilei a Bardi zastávali názor, že hudobník sa má učiť od rečníka, ako v poslucháčoch vyvolať určité pocity. V recitatíve sa štylizované akcenty hovorenej reči naozaj zhodovali s hudobnými akcentmi. Tendencia spájať nezlúčiteľné prvky poézie a hudby má svoju presnú paralelu vo vzájomnej asimilácii architektúry a maliarstva, na ktorú má baroková architektúra nemálo kuriózných príkladov.

Pre renesančných skladateľov bolo nemysliteľné napodobňovať rečníka, pretože hovorený spev podliehal mimohudobným zákonom, a to zákonom reči. Recitatív bol pre nich skôr spievanou rečou než hovoreným spevom. Zarlino, autoritatívny predstaviteľ starej školy, presne sformuloval svoje námietky voči spájaniu hudby s poéziou. Vo svojom *Sopplimenti musicali* tvrdil, že skladateľ musí vyvolávať emócie, ktoré sú obsiahnuté v slovách, ale trval na základnom rozdiel medzi metódou rečníka a hudobníka. Zdôrazňoval, že poézia a hudba využívajú rozdielne spôsoby napodobňovania, ktoré sa nemajú navzájom zamieňať, a že z hudobníka, ktorý sa chce vyrovnáť rečníkovi, sa stane histrión alebo klaun. Je zaujímavé, že Marsilio Ficino už dávno pred Zarlinom zhrnul renesančné názory v jednom zo svojich listov, kde tvrdí, že rečník a básnik majú svoj vzor v hudobníkovi, čo je, ako vidíme, presný opak barokového stanoviska.

Renesančné a ranobarokové chápanie hudby si v tomto ohľade zjavne protirečia. Renesančný umelec považoval hudbu za uzavreté, autonómne umenie, ktoré podlieha iba svojim vlastným zákonom. Barokový umelec chápal hudbu ako heteronómne umenie podriadené slovám, ktoré slúži iba ako hudobný prostriedok na vyjadrenie dramatického

účinku, presahujúceho hudbu. Nesmieme sa dať zmiasť tým, že renesančné aj barokové chápanie hudby bolo založené na starovekej teórii umenia napodobňujúceho prírodu a že obhajcovia oboch škôl sa oháňali rovnakými citátmi z Platóna a Aristotela. Napodobňovanie „povahy slov“ bolo pre obe obdobia len odrazovým mostíkom. Opäť teda pripomíname, že rozdiel medzi renesanciou a barokom spočíval v metóde, akou sa teória uskutočňovala v praxi.

Prudké útoky Cameraty, najmä Galileiho, proti kontrapunktu sú ďalším príkladom toho, akým spôsobom sa barokoví autori snažili vyjadriť svoju opozíciu voči obdobiu renesancie. Prví skladatelia recitatívov – Galilei, Peri a Caccini – tvrdili, že pokiaľ išlo o recitatív, podnietil ich hudobný amatér Bardi. Caccini o sebe vyhlasoval, že za niekoľko rokov sa od Bardiho naučil o hudbe viac „než za tridsať rokov štúdia kontrapunktu“. Pravda je však taká, že po prvé Caccini nekomponoval v novom recitatívnom štýle a jeho práce zjavne protirečia jeho prehnanému tvrdeniu o dlhoročnom štúdiu kontrapunktu. Po druhé Galileiho skladby, ktoré sa nám zachovali, prezrádzajú zručného skladateľa madrigalov a motet, ktorý si neodoprel potešenie z kontrapunktických ohňostrojov, v akých sa madrigalisti vyžívali a ktorými Camerata tak opovrhovala. Ako dokazujú Galileiho vlastné skladby, jeho kategorické pohrdanie kontrapunktom bolo skôr akademickou pózou, do ktorej sa staval pod Bardiho vplyvom. Bardi má na svedomí aj paušálne tvrdenie, že renesancia bola obdobím kontrapunktu a barok zasa speváckeho umenia. V modifikovanej podobe prežilo toto tvrdenie až podnes ako opozícia kontrapunktu a harmónie, resp. polyfónie a homofónie. Bardi pri svojej definícii renesancie ako obdobia kontrapunktu ignoruje podstatnú časť hudobnej literatúry tohto obdobia. Protiklad medzi kontrapunktickou technikou

a technikou nota proti note bol v renesancii takisto silný ako v baroku. Navyše renesanční teoretici si tento kontrast dobre uvedomovali a letný pohľad na Josquinove omše nám ukáže, ako vedome ho skladatelia využívali. Konflikt medzi kontrapunktickou a akordickou faktúrou bol vlastne príznačný pre obe obdobia, líšili sa však v spôsobe, akým ho riešili. V renesancii samostatným vedením hlasov, ktoré boli takmer rovnako dôležité, bez ohľadu na faktúru. Takto boli akordické a kontrapunktické úseky renesančnej skladby zjednotené na základe princípu vedenia hlasov. Podobne barok nemožno označiť výlučne za vek harmónie. Baroková hudba tento konflikt vyriešila pomocou novej interpretácie kontrapunktickej a harmonickej zložky, čo napokon viedlo k splynutiu funkčnej harmónie a lineárneho kontrapunktu v Bachových dielach, ktoré sú veľkolepou korunou celej barokovej hudby.

## Štýlová konfrontácia renesančnej a barokovej hudby

Z PREDCHÁDZAJÚCEJ KRITIKY RENESANČNÝCH a barokových teoretikov a ich pokusov stručne sformulovať rozdiel medzi týmito dvoma obdobiami je jasné, prečo nám dobové zovšeobecnenia nedávajú pravdivý obraz. Stúpenci oboch škôl si vo vzájomných polemikách húdli svoje a nepohodlné fakty jednoducho nebrali do úvahy. Treba však priznať, že ich zovšeobecnenia obsahujú aj zrno pravdy a môžu nám poslúžiť ako vynikajúci zdroj pre pochopenie smeru hlavných myšlienok, ktoré vyvolali štýlový prelom. Štúdium týchto prameňov by však nemalo veľkú

cenu, keby ho nedopĺňala dôkladná štýlová analýza samotných skladieb. Výsledky oboch výskumov, teoretického i praktického, treba vzájomne konfrontovať, aby sme správne pochopili vnútorné znaky každého z týchto období. V ďalšom texte podrobíme dôležité štrukturálne znaky renesančnej a barokovej hudby stručnej porovnávacej analýze.

Najpozoruhodnejší rozdiel medzi renesančnou a barokovou hudbou sa prejavuje v narábaní s disonanciou, na čo upozornil vo svojich dielach aj Berardi. Narábanie s disonanciou je skutočne meradlom štýlového rozdielu, pretože práve v ňom sa harmonické a kontrapunktické zmeny prejavujú najnápadnejšie. V renesančnej hudbe sa všetky disonancie realizovali buď na ľahkých dobách ako prechodné tóny, alebo ako prietahy na ťažkých dobách. Harmonický efekt kombinácie hlasov vznikal skôr ako súbor intervalov, a nie ako akordické usporiadanie. Táto intervalová harmónia renesancie sa diametrálne líšila od akordickej harmónie baroka. Akordická koncepcia harmónie umožnila voľne zaviesť do akordu disonantný tón za predpokladu, že akord mal jasne načrtnutú stavbu. Bas, ktorý v barokovej hudbe zastupoval akordy, umožnil takto horným hlasom vytvárať disonancie voľnejšie než predtým. Rozvedenie disonancie na akordický tón prebiehalo v tom istom hlase krokom nadol alebo nahor. Táto alternatíva dokumentuje novinku v barokovej hudbe; je ňou voľnosť vo vedení melódie, ktorá už nebola spútaná renesančným pravidlom, že všetky disonancie sa musia rozviesť zostupným pohybom.

Samozrejme, renesančné narábanie s disonanciou prísne obmedzovalo harmonický rytmus čiže zmenu harmónie za jednotku času. V rýchlom harmonickom rytme renesančný skladateľ sotva mohol použiť nejaké disonancie, a preto sa takmer všetky rýchle úseky v trojdobom metre vyznačovali

zriedkavosťou disonancií. Barokové narábanie s disonanciou umožňovalo nielen rýchly harmonický rytmus, ale stalo sa aj hlavným technickým prostriedkom afektívneho štýlu recitativu. Staré narábanie s disonanciou sa v barokovej hudbe zachovalo iba v oblasti stile antica. Pretože tento štýl úzko súvisel s chrámovou hudbou, barokoví hudobníci si absenciu moderného narábania s disonanciou vysvetľovali ako typický príznak sakrálneho štýlu. Berardi kritizoval renesančnú hudbu z hľadiska tohto nového kritéria a vyhlásil, že renesančná hudba stojí nižšie ako baroková, pretože vraj „medzi štýlom moteta a madrigalu bol malý alebo vôbec nijaký rozdiel“. Tu sú korene protikladu medzi sakrálnym a svetským v hudbe. Chybný názor, že určitý štýl je pre chrámovú hudbu vhodnejší než iný, pochádza z baroka, ktorý si už existenciu štýlov uvedomoval, a tá istá myšlienka nás ovplyvňuje ešte aj dnes. Berardiho tvrdenie bolo správne iba v súvislosti s využívaním disonancie a jeho záver vychádzal z neadekvátneho východiska. Nepochopil, že v štýlovej jednote renesančnej hudby spočívalo tajomstvo jej sily, a nie slabosti.

Barokové narábanie s disonanciou záviselo od hlasu, ktorý mohol niesť akordy, v dôsledku čoho si bas vyslúžil viac pozornosti než kedykoľvek predtým. Skutočne, zvláštna podoba, akú bas musel prijať, aby mohol spĺňať novú funkciu, bola pre barokové obdobie tak isto charakteristická ako jeho názov: generálny bas alebo basso continuo. Barok sa začína a končí takmer presne vtedy ako éra generálneho basu. Preto Riemann neváhal nazvať obdobie baroka obdobím generálneho basu (Generalbass-Zeitalter). No tento termín je priúzký, pretože keby sme sa ho prísne pridržovali, nemohli by sme podoň zahrnúť Bachove diela pre čembalo a organ, ktoré nijaký generálny bas nemajú. Napriek tomu je prítomnosť generálneho basu jasným príznakom barokového štýlu a jeho neprítomnosť, okrem

diel pre klávesové nástroje, bola taká nezvyčajná, že na ňu skladateľ musel osobitne upozorniť.

Zavedenie generálneho basu bolo skôr symptómom než príčinou. Vďaka nemu všetky aspekty melódie, harmónie a kontrapunktu razom nadobudli podstatne zmenenú perspektívu. Po prvýkrát sa v dejinách hudby objavila harmonická polarita basu a sopránu, harmonickej opory a nového typu melodiky, ktorá bola od nej závislá. Táto polarita je základom monodického štýlu. Funkciu „sprievodu“ prevzal bas, čím melódia získala voľnosť a svižnosť. Ako rýchlo si barokoví skladatelia uvedomili význam tejto polarity, vidno z Agazzariho nového rozlišovania medzi základnými a ornamentálnymi nástrojmi. Za základné nástroje považoval hlavne klávesové nástroje a tie, ktoré mohli realizovať generálny bas. Za ornamentálne pokladal nástroje vedúce melódiu. Rozdelenie nástrojov podľa funkcie na základné a ornamentálne priamo zodpovedalo dualizmu sprievodného basu a melódie. Krajné hlasy – bas a soprán – získali v barokovej hudbe dominantnú pozíciu: vytvárali kostru skladby. Tento štrukturálny obrys tvoril základ skladby, ostatok doplnil improvizujúci hráč generálneho basu podľa svojej ľubovôle. Je príznačné, že výplň sa mohla ponechať na improvizáciu, keďže štrukturálnu kontúru zabezpečila polarita krajných hlasov.

Tento nový typ melodiky sa od renesančnej melodiky líšil najmä svojou vnútornou výstavbou a rytmom. Obmedzenia v skokoch smerom hore a dolu, ktoré musel renesančný skladateľ rešpektovať, už neplatili. Nové narábanie s disonanciou umožňovalo aj zavedenie nových melodických intervalov. Chromatické kroky, najmä zväčšené a zmenšené intervaly, charakterizovali ranobarokový štýl. Všetky tieto intervaly sa vyskúšali ešte v neskorom madrigale na prelome renesancie a baroka. Nové intervaly sa takto stali inventárom, z ktorého ťažil afektívny divadelný štýl.

Zmena melodiky a jej intervalovej štruktúry priamo súvisela s novou harmonickou koncepciou. Renesančná intervalová harmónia umožňovala iba kvintakordy a sextakordy, kým všetky ostatné kombinácie si vyžadovali použitie prietahov. Poľarita basu a sopránu otvorila dvere početným novým harmonickým možnostiam, ktoré sa súvekým konzervatívcom javili ako počiatok chaosu. Tým, že sa obľúbené zväčšené a zmenšené intervaly používali simultánne, vznikla bohatá paleta alterovaných akordov, taká charakteristická pre ranobarokový štýl. Septakordy sa objavili na ťažkej dobe bez prípravy. Harmónii raného baroka chýbala tonálna smernosť; skladatelia boli plne zaujatí experimentovaním so samotnými akordovými efektmi. Experimenty v predtonálnej harmónii v konečnom dôsledku viedli ku kryštalizácii tonality.\*

( \* )

Bukofzer používa termín tonalita v užšom zmysle. Tak treba chápať aj termín predtonálny.

Tonalitu možno definovať ako systém akordických vzťahov, založených na smerovaní k tonálnemu centru. Tonika tvorí stred gravitácie, ktorý priťahuje ostatné akordy. Nie je to iba metafora, ak tonalitu vysvetľujeme pomocou gravitácie. Tonalita i gravitácia sú totiž objavom baroka a k ich odhaleniu došlo v rovnakom čase. Uvedomenie si tonality ešte aj dnes hlboko ovplyvňuje hľadanie novej a širšej koncepcie tohto systému. V období funkčnej harmónie sa záujem hudobníkov sústreďoval na usporiadanie akordických postupov. V renesančnej hudbe bola harmónia obmedzená na reguláciu intervalových spojov. Postupy od jednej kombinácie k druhej – ktoré by sme v dnešnej terminológii nazvali akordické postupy – neurčoval tonálny ani harmonický princíp, ale melodické zásady vedenia hlasov: Kým jednotlivé hlasy sa riadili pravidlami melodických modov, intervalovú harmóniu nepriamo určovala modalita. Intervalová harmónia renesančnej hudby sa podriaďovala modalite, akordická harmónia neskorého baroka zasa tonalite. Harmonické experimenty raného baroka sú pozoruhodným

príkladom prechodu od skoršej k neskoršej harmonickej koncepcii. Harmónia raného baroka sa už zreteľne chápala v kategóriách akordov, bola teda „moderná“, no zatiaľ jej chýbala smerná sila tonality, v dôsledku čoho niesla stopy renesančnej tradície.

Rytmus renesančnej hudby usmerňoval pokojný tok metrických jednotiek, takzvaný tactus. Pohyb hlasov a tempové zmeny boli prísne viazané na tactus podľa matematického systému proporcií, a to rovnako v sakrálnej, ako aj v tanečnej hudbe. Synkopy a prízvuky sa dosahovali skôr trvaním než dynamickým dôrazom. Barokoví skladatelia sa takéhoto rytmu celkom nevzdali, no väčšmi ich priťahovali rytmické krajnosti, aké sa v renesancii vyskytovali iba zriedkavo alebo vôbec nie. V emfatickom recitatívnom štýle sa hudba podriaďovala hovorenému slovu, takže tactus stratil význam. Novátorskí skladatelia, ako napríklad Monteverdi, sa občas úplne vzdali metrických jednotiek a vo svojich recitatívoch predpisovali emocionálny spôsob prednesu senza battuta (bez taktu). Takáto hudba urážala sluch renesančného skladateľa, pretože podľa neho nemala nijaký hudobný rytmus, keďže si vonkoncom nevedel predstaviť rytmus bez pravidelného tactu. Zato barokový skladateľ si túto novú flexibilitu rytmu, vyplývajúcu z mimohudobných predpokladov, neobyčajne cenil, pretože mu umožňovala mimoriadne výstižne zobrazovať emócie. Toto je však len jeden z aspektov barokového rytmu. Skladatelia vyskúšali aj ďalšiu krajnosť, keď tactus zmenili na mechanicky opakované pulzovanie. Zjavilo sa najprv v tanečnej hudbe a potom aj v štylizovanej inštrumentálnej hudbe. Koncertantný štýl, najmä v neskorom baroku, svedčí o takmer bezduchom používaní pravidelnej metrickej pulzácie. V barokovej hudbe sa využívali všetky rytmické medzistupne medzi týmito dvoma krajnosťami, teda medzi voľným a prísne mechanickým rytmom.



V období prechodu z renesancie do baroka získali všetky prvky hudobnej štruktúry nové špecifické vlastnosti, a to aj vtedy, ak niektoré boli spoločné pre oba štýly. Keďže jednotlivé prvky záviseli od štruktúry celku, každý z nich nadobúdala nový význam, ako sa ukázalo v súvislosti s využívaním disonancie, funkciou basu, melódie, harmónie a rytmu.

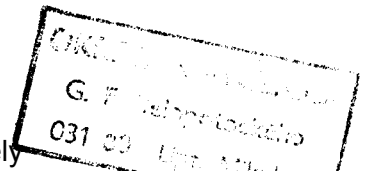
Na začiatku barokového obdobia sa zjavil nový štýlový prvok: rozlišovanie špecifiky vokálneho a inštrumentálneho média. Barok vedome rozvíjal špecifické možnosti inštrumentálnych a vokálnych prostriedkov. Vedomé rozlišovanie fakturálnych princípov v baroku treba chápať ako ďalší aspekt uvedomenia si štýlu v tomto období; v ničom inom sa rozdiel medzi renesančnou a barokovou hudbou neprejavuje nápadnejšie než práve tu. Renesančná koncepcia hudobnej štruktúry sa zakladala na samostatnom vedení hlasov, a to tak vo vokálnej, ako aj v inštrumentálnej hudbe. Už samotnou svojou podstatou táto koncepcia nezdôrazňovala štýlovú špecifiku určitého nástroja, a teda hlasy v renesančnej hudbe sa mohli interpretovať vokálne alebo inštrumentálne a naopak, inštrumentálne party mali neraz v záhlaví napísané „určené na hru alebo spev“, hoci k nim nebol pripojený nijaký text. Fakt, že spev a nástroj sa mohli vzájomne zamieňať, ukazuje, že dôraz sa kládol na realizáciu jednotlivých hlasov, a nie na realizačný prostriedok.

Pretože lineárna štruktúra diela bola dôležitejšia než prostriedok, ktorý ju mal realizovať, renesanciu nemožno považovať za obdobie štýlu a cappella, ako sa zvyčajne tvrdí. Renesancia a barok sa často rozlišujú ako obdobie ideálu a cappella a obdobie inštrumentálneho ideálu. Ako každé zjednodušenie aj toto obsahuje zrnko pravdy, ale toto navyše renesančnej hudbe pripisuje niečo, čo jej bolo celkom cudzie, totiž vedome prijaté normy, týkajúce sa

prostriedkov interpretácie. Fakt, že hlas a nástroje boli vzájomne zameniteľné dokonca aj v chrámovej hudbe, potvrdzujú početné titulné strany, ktoré jasne vyžadovali „spievaný hlas alebo nástroje“. Spôsob interpretácie nebol ustálený, a kým sa nenarušila hlasová štruktúra, nevelmi sa oň dbalo. Renesančnú hudbu bolo možné interpretovať tromi spôsobmi: len vokálne, len inštrumentálne alebo – najčastejšie – vokálno-inštrumentálne. A cappella interpretácia bola len jednou z viacerých možností. Každé hodnotenie renesančnej hudby, ktoré neberie do úvahy zdvojenie alebo nahradenie vokálnych hlasov nástrojmi, je príliš úzke.

Práve barokový skladateľ odhalil špecifické interpretačné možnosti spievaného hlasu a nástroja, a práve on ich rozvinul v ranobarokovom koncertantnom štýle. Zmysel pre farebné efekty mu pomohol objaviť aj zmyslovú príťažlivosť zboru a cappella, ktorý by zanikol, keby sa vokálne hlasy boli zdvojili nástrojmi. Pretože zdvojovanie hlasov bolo u renesančných skladateľov bežnou praxou, zrejme si ešte plne neuvedomovali možnosti jednotlivých prostriedkov. Ideál a cappella, ktorý sa najdôstojnejšie uplatnil v stile anticu, vznikol až v baroku. Navyše aj sám termín a cappella vznikol v baroku. Príklad Sixtínskej kaplnky, ktorý historici tak často uvádzajú ako typický, je v skutočnosti výnimkou. Využitie efektu čistého štýlu a cappella bolo len jedným extrémom baroka, ktorý dopĺňal ďalší extrém – čisto inštrumentálny štýl.

Keďže stile antico a štýl a cappella boli v baroku prakticky totožné, ľahko pochopíme, prečo sa aj vzor stile antica, Palestrinov štýl, pokladal za ideál a cappella. Je len ironickým nedorozumením, že zmyslový účinok štýlu a cappella, o ktorý sa renesancia nevelmi zaujímal, prispel k mýtickej glorifikácii renesančnej hudby. Časť nedorozu-



mení, ktoré sa prejavujú v dnešnej polemike o ideále štýlu a cappella, vlastne spočíva v neochvejnom pretrvávajúcom barokových ideáloch a predsudkov.

Žiarivé znenie zboru a cappella bolo len jednou z farieb bohatej palety barokových výrazových prostriedkov. Možnosti sólového hlasu sa preverili v pozoruhodne virtuóznom speve raného baroka a neskôr sa vykryštalizovali do vycibrených zvrátov talianskeho belkanta. Vokálne a inštrumentálne ansámby, ktoré sa v opere, oratóriu i kantáte zámerne radili vedľa seba, učili sluch vnímať rozdiel medzi špecifikou vokálneho a inštrumentálneho média. Po Gabrielim a Schützovi sa špecifika zboru začala zreteľne odlišovať od špecifiky sólového ansámbľu. Najmä nástroje, predovšetkým rodina huslí, v menšej miere aj dychové, si postupne vytvorili vlastné štýly. Lutnová a klávesová hudba takisto nadobudla špecifickejšie črty, než mala predtým, a skladatelia preukázali veľkú vynachádzavosť vo využívaní rôznych predností, ale aj slabostí týchto nástrojov. V renesančnej hudbe sa s výnimkou skladieb pre lutnu a klávesové nástroje nedalo na základe štýlu jednoznačne určiť, či bolo to-ktoré dielo napísané pre vokálne hlasy alebo nástroje.

V barokovej hudbe sa hudobný štýl, niekedy aj konkrétne formy po novom viazali na interpretačné médium. Každý spozná husľový charakter Vivaldiho koncerta grossa, ktoré bolo od samého začiatku komponované pre toto médium. Spolu s objavením špecifiky rôznych médií vznikli v baroku aj nové možnosti, a to prenášaním špecifiky z jedného média na druhé, z jedného nástroja na iný alebo z nástroja na spev a naopak. Toto prenášanie je jednou z najfascinujúcejších črt barokovej hudby. Lutnové ornamente sa prenášali na čembalo, husle napodobňovali vokálnu techniku a husľové figurácie sa zjavovali v organovej hudbe. V neskorom baroku môžeme pozorovať častú vzájomnú výmenu a prelihanie sa špecifiky jednotlivých interpretačných médií, dô-

sledkom čoho bola takmer neuveriteľná mnohorakosť. Špecifika vokálneho a inštrumentálneho média nebola nemenne daná; ustavične sa navzájom ovplyvňovali, vytvárali analogické techniky a nová špecifika spätne ovplyvňovala svoje prototypy. V neskorom baroku spev a nástroj boli rovnocennými konkurentmi a ich výrazivo sa takmer nedalo rozlíšiť. Tu už prenášanie špecifiky dosiahlo priam extrémne črty, ktoré zdanlivo protirečili samotnému princípu prenosu. A hoci je to paradoxné, inštrumentálne zaobchádzanie s hlasom treba považovať za jednu z osobitostí vokálneho štýlu tohto obdobia. Taký istý paradox možno vidieť v barokovej záhradnej architektúre, kde kríky a stromy upravovali tak, aby vytvárali geometrické útvary alebo aby ich tvary pripomínali zvieratá.

Barokoví skladatelia sa v prenášaní špecifiky jednotlivých médií dostali o krok ďalej a prenášali z jedného média na druhé celé formy so všetkými ich štýlovými osobitosťami. Chránová sonáta sa mohla preniesť na klávesové nástroje, recitatív sa mohol stať inštrumentálnou formou a organové prelúdiu mohol interpretovať zbor. Tieto transpozície boli vždy osobitným štýlovým problémom, ktorý provokoval skladateľovu vynachádzavosť. Bez uvedomenia si nesmiernej dôležitosti týchto prenesených foriem nemôžeme správne pochopiť ani existenciu úctyhodného množstva hudobných techník v neskorobarokovej hudbe.

V nasledujúcej tabuľke, v ktorej sme hlavné črty renesancie a baroka postavili do protikladu, zhŕňame doterajšie úvahy. Ako vidno, používame niektoré zo starých termínov, ale teraz už ich význam nemôže viesť k nedorozumeniu. Samozrejme, tabuľka konfrontuje len najdôležitejšie prvky každého štýlu, a nie sú v nej zahrnuté chybné zovšeobecnenia ako „kontrapunkt kontra harmónia“, obsahujúce prvky spoločné obom štýlom.

<i>Renesancia</i>	<i>Barok</i>
Jedna technika, jeden štýl	Dve techniky, tri štýly
Zdržanlivé stvárnenie slov, musica reservata a madrigalizmus	Emotívne stvárnenie slov, absolutizmus textu
Všetky hlasy sú rovnocenné	Polarita krajných hlasov
Diatonická melodika malého rozsahu	Diatonická a chromatická melodika veľkého rozsahu
Modálny kontrapunkt	Tonálny kontrapunkt
Intervalová harmónia a intervalové narábanie s disonanciou	Akordická harmónia a akordické narábanie s disonanciou
Akordy sú vedľajším produktom vedenia hlasov	Akordy sú samostatnými jednotkami
Akordické postupy sa podriaďujú modalite	Akordické postupy sa podriaďujú tonalite
Rovnomerne plynúci rytmus reguluje tactus	Extrémy v rytme, voľná deklamácia a mechanická pulzácia
Špecifika interpretačných medií sa nerozlišuje, spev a nástroj sú zameniteľné	Rozlišovanie špecifík vokálneho a inštrumentálneho média; obe špecifiky sú zameniteľné

Z tohto stručného prehľadu zdanlivo vyplýva, že oba porovnávané štýly možno postaviť proti sebe ako dva oddelené a statické celky bez vlastného vnútorného vývinu. Takáto implikácia je nesprávna, ale nevyhnutná. Treba mať na pamäti, že sám termín „barokové obdobie“ je abstrakcia. Porovnanie dvoch abstrakcií musí byť nevyhnutne všeobecné. Preto ignoruje vnútorný vývin oboch období a aj diela prechodného obdobia, ktoré nesú črty charakteristické pre obe epochy.

## Jednotlivé fázy vo vývine barokovej hudby

DO HUDBY BAROKOVÉHO OBDOBIA PATRIA také rozdielne postavy ako Monteverdi a Bach, alebo Peri a Händel. To, čo majú títo skladatelia spoločné, je v porovnaní s tým, čo ich rozdeľuje, na pohľad nepodstatné. Okrem menej dôležitých črt ich spája práve recitatív a generálny bas, teda dve základné novinky barokovej hudby. V ich umeleckom použití sú však opäť dôležitejšie rozdiely než podobnosti. Iba vnútorné dejiny barokového obdobia môžu poskytnúť uspokojivé vysvetlenie takého zaujímavého vývinu, aký prebiehal od Gabrieliho po Händla. Barokový štýl prešiel niekoľkými fázami, ktoré v jednotlivých krajinách neprebíhali v rovnakom čase. Tieto fázy možno zaradiť do troch hlavných období: raný, stredný a neskorý barok. Hoci sa v skutočnosti časovo čiastočne prekrývajú, dajú sa datovať približne takto: prvé obdobie od r. 1580 do r. 1630, druhé od r. 1630 do r. 1680 a tretie od r. 1680 do r. 1730. Tieto časové rozpätia len vymedzujú obdobia, keď sa formovali nové koncepcie, ktoré mohli nejaký čas existovať

spolu s predchádzajúcimi. Treba si tiež jasne uvedomiť, že tieto dátumy platia len pre Taliansko, odkiaľ sa šírili hlavné impulzy barokovej hudby. V ostatných krajinách sa zodpovedajúce obdobia začínali asi o desať alebo dvadsať rokov neskôr než v Taliansku. Potom je pochopiteľné, že okolo r. 1730, keď sa už Taliansko obrátilo ku galantnému štýlu, v Nemecku baroková hudba práve vrcholila.

Krátka charakteristika spomínaných troch období umožní objasniť dôležité rozdiely medzi ich štýlmi. V ranobarokovom štýle prevládali dve myšlienky: opozícia voči kontrapunktu a mimoriadne vášnivé stvárnenie slov, prednášaných v afektívnom recitatíve vo voľnom rytme. Súčasne sa začína neobyčajne intenzívne zavádzanie disonancií. Harmónia bola experimentálna a predtonálna, čiže akordy zatiaľ neriadila tonalita. Preto nebolo sily schopnej integrovať dlhšie hudobné úseky, a tak všetky formy boli krátke a členené na krátke úseky. Začal sa diferencovať vokálny a inštrumentálny štýl, pričom vedúce postavenie mala vokálna hudba.

- Obdobie stredného baroka okrem iného prinieslo v kantáte a opere aj štýl belkanto, a tým i rozlišovanie medzi áriou a recitatívom. Jednotlivé úseky hudobných foriem sa začali predlžovať a znovu sa zaviedla kontrapunktická faktúra. Mody sa zredukovali na durový a molový a akordické postupy začala určovať klíčiaca tonalita, ktorá obmedzila ranobarokovú voľnosť v narábaní s disonanciou. Vokálna a inštrumentálna hudba boli rovnako dôležité.
- Štýl neskorého baroka sa vyznačuje plne rozvinutou tonalitou, ktorá regulovala akordické postupy, narábanie s disonanciou a formovú štruktúru. Kontrapunktická technika dosiahla svoj vrchol a úplne absorbovala tonálnu harmóniu. Formy sa rozrástli do veľkých rozmerov. Zjavil sa koncert a s ním aj dôraz na mechanický rytmus. Prenos špecifiky

jednotlivých médií dosiahol vrchol. Inštrumentálna hudba dominovala nad vokálnou.

Tieto vývinové fázy barokového štýlu musíme mať na zreteli, keď chceme posúdiť rozdiel medzi Monteverdim a Bachom. Dalo by sa diskutovať o tom, či vzhľadom na štýlové rozdiely v období baroka treba vôbec používať príliš široký termín obdobie baroka. Ale z porovnávania renesančnej a barokovej hudby vychodí, že rozdiel medzi obdobím baroka ako celkom a obdobím renesancie je oveľa podstatnejší než rozdiel medzi raným, stredným a neskorým barokovým štýlom. Napriek svojim zvláštnostiam sú tieto tri štýly spojené vnútornou jednotou obdobia, ktorá sa prejaví iba pri porovnávaní na vyššej úrovni. Okrem toho by sme si mali všimnúť, že k rozdielu medzi týmito tromi štýlovými fázami baroka prispeli aj národné štýly, ktoré sa krížia s dobovými štýlmi. Fakt, že barokoví skladatelia si pripúšťali existenciu národných štýlov, je ďalším dôkazom ich štýlovej uvedomenosti.

Problém renesancia versus barok sa doteraz skúmal na základe porovnávacej analýzy. Zostáva tu však ešte niekoľko charakteristických črt baroka, ktoré sa do tohto porovnania nevtesnejú, lebo sú špecificky barokové a v renesancii nemajú obdobu. V baroku po prvý raz v dejinách hudby vznikla taká pestrá paleta foriem, techník a štýlov, vďaka čomu sa vytvoril fond hudobného materiálu, ktorý v rozličných transformáciách existuje podnes. Práve v baroku sa začal vývin opery, oratória a kantáty; vznikla sólová sonáta, triová sonáta a komorné dueto. Bolo to obdobie prelúdia a fúgy, chorálového prelúdia a chorálovej fantázie. Barok konštituoval také dôležité formy ako concerto grosso a sólový koncert. V baroku dosiahla opera svoje prvé vrcholy v dielach Scarlattiho a Händla, koncert v dielach Vivaldiho a Bacha, oratórium v dielach Händla. Barok



vytvoril unikátny dramatický koncertantný štýl (*stile concertato*), v ktorom vynikali takí majstri ako Gabrieli, Monteverdi a Schütz. Napokon v dielach Bacha je barok najväčším obdobím organovej hudby a zároveň aj protestantskej chrámovej hudby.

Dedičstvo barokovej hudby je také úžasné, že sa znovu a znovu stáva výzvou pre ďalšie generácie. No až od konca obdobia klasicizmu sa začala doceňovať jeho veľkosť. Záujem o barokovú hudbu vzrástol v období romantizmu – paradoxne – vďaka jej nesprávnemu pochopeniu a dnes, v období oživovania barokovej hudby, nadobudol nevídanú podobu. Závažnosť tohto oživovania pre náš hudobný život by sa nemala pripisovať zvláštnej zhode okolností, ani tomu, že príčinliví muzikológovia náhodou túto hudbu kdesi vyhrabali. Je príznačné, že súčasní skladatelia, či už vedome alebo podvedome, sa vracajú k formovým i technickým základom barokového štýlu a zverujú im nové funkcie v hudbe súčasnosti.

Treba však zdôrazniť, že súčasné oživenie záujmu o barokovú hudbu sa obmedzuje takmer výlučne na diela neskorého baroka a hudobný historik sa môže len čudovať, prečo vzniká nový mýtus, ktorý neskorobarokový štýl omylom považuje za celú barokovú hudbu. Z celého srdca si želáme, aby sa kvalitám ranobarokovej hudby, ktoré sa tak často spochybňujú neadekvátnou interpretáciou, venovala pozornosť, aká im právom patrí. Zatiaľ sa nedá povedať, či bude tento nový mýtus o barokovej hudbe stáť v ceste jej výstižnejšiemu ohodnoteniu alebo nie. Tak či tak oživenie záujmu o Händlove opery a spory o „správnu“ interpretáciu Bacha sú dôkazom toho, že baroková hudba prestala byť iba historickým dedičstvom. Stala sa živou súčasťou hudobnej kultúry našich dní.

## RANÝ BAROK V TALIANSKU

### Začiatky koncertantného štýlu: Gabrieli

**N**A PRELOME 15. A 16. STOROČIA SA V HUDBE zjavuje neprehľadné množstvo rozmanitých techník, štýlov, foriem a termínov, čo je pre prechodné obdobia v dejinách hudby vždy charakteristické. Táto rozmanitosť sa pretavila do jednodiatejšieho štýlu v dielach troch významných skladateľov, ktorí rozhodli o budúcom vývine hudby. Boli to Giovanni Gabrieli, majster chrámovej hudby, Monteverdi, najuniverzálnejší skladateľ raného baroka a Frescobaldi, génius klávesovej hudby.

Prvé príznaky štýlovej zmeny sa začali prejavovať v benátskej škole v druhej polovici šesnásteho storočia. Dvojzborovú hudbu alebo cori spezzati preslávil (nevynašiel, ako sa často tvrdí) Willaert, kapelník v chráme sv. Marka, ktorého stavba sa na takéto pokusy mimoriadne dobre hodila. Zaviedol do hudby priestorovo kontrastné prvky, ako aj ozvenové efekty, ktoré sa mali stať dôležitým prostriedkom v rukách barokových skladateľov. Priestorová organizácia skladby medzi dve zvukové telesá stojace proti sebe sa zdôrazňovala používaním nástrojov spolu so spievanými hlasmi alebo striedaním hlasov a nástrojov. Kým renesančná prax colla parte pripúšťala, aby nástroje nahrádzali alebo

\* Pozri pozn. č. 2

zdvojovali vokálne party, teraz sa zjavila nová prax označená termínom *concertato*\* alebo *concerto*, ktorý sa stal skutočným heslom ranobarokovej hudby. Bol odvodený pravdepodobne od slova *concertare* = súťažiť a mal spočiatku rozličné konotácie; zvyčajne sa vzťahoval na súťažiace alebo proti sebe stojace skupiny, alebo, a to je najdôležitejšie, na kombináciu vokálnych hlasov a nástrojov. Sporadicky sa vyskytoval v priebehu celého 16. storočia, ale ako názov (skladby) sa po prvý raz objavil v *Concerti... per voci et stromenti* (1587) Andreu a Giovannioho Gabrieliho. V predslove k svojim *Psalmi poenitentiales* (1583) Andrea Gabrieli určil, kedy majú hlasy a nástroje znieť „spolu“ a kedy „osve“, ale v súlade s renesančnou tradíciou ad libitum sú podrobnosti tejto kombinácie ponechané na ľubovôľu interpreta. Na konci 16. storočia sa tento termín stal módou, ako napríklad v *Intermedii et Concerti*, ktoré vydal Malvezzi (1591), a v troch zbierkach s obľúbeným názvom *Concerti ecclesiastici* – v prvej s dielami Andreu Gabrieliho a iných skladateľov (1590), v druhej s Banchieriho (1595) a v tretej s Viadanovými dielami (1602).

Malvezzi, ktorý vo svojej zbierke neobyčajne presne a jasne opisuje hudbu určenú pre svadobné slávnosti Ferdinanda Mediciho, zachycuje nielen farbisté, rozmanité vokálne a inštrumentálne kombinácie, ale aj ozdoby, ktoré improvizovali interpreti. Táto hudba siahala od sólových piesní s inštrumentálnym sprievodom až po polychórické kompozície pre nástroje a hlasy.<sup>1</sup> Inštrumentálne ansámby sa tu nazývali „concerto“, alebo dokonca „concerto grosso“. Vo svojich *Concerti ecclesiastici* pre dva zbory Banchieri uviedol skromnú organovú partitúru len pre prvý zbor. Použitie organového sprievodu samo osebe oprávňovalo nazvať skladbu „concerto“ a všetkým dielam s akordickým sprievodom sa hovorilo „v štýle concertato“, čo vo všeobecnosti znamenalo „moderný štýl“. Je však príznačné, že koncer-

( 1 )

Príklady in:  
Kinkeldey O.:  
*Orgel und Klavier*;

Goldschmidt, H.:  
*Studien*, 1. zv.;  
Schneider, M.:  
*Anfänge des  
Basso Continuo*;

Haas, R.:  
*Aufführungspraxis*,  
s. 119.

( 2 )

Aj keď existuje určitý, hoci len vágny vzťah medzi raným a neskorým barokovým významom termínu concerto, z hľadiska dôležitých štýlových rozdielov bude zrejme vhodné používať termín concerto pre raný barok a termín concerto vyhradiť pre samotný koncert. (V slovenskom preklade concertatu zodpovedá ranobarokový koncertantný štýl, termínu concerto neskorobarokový koncertantný štýl.)

( 3 )

Pirro, A.:  
*Schiüz*, s. 19.

tantný štýl sa vyvinul najprv v mnohohlasných kompozíciách benátskej školy, kde sa potreba inštrumentálnej opory prejavila najskôr. V ranom concertate<sup>2</sup> ešte nejestvoval rozdiel medzi inštrumentálnou a vokálnou špecifikou. Až taký geniálny skladateľ ako Gabrieli si uvedomil, aké možnosti sa skrývajú v tomto novom médiu.

Giovanni Gabrieli (1557–1612) získal hudobné vzdelanie u svojho strýka Andreu v Benátkach, istý čas pravdepodobne pôsobil v Lassovej kapele v Mníchove a už ako dvadsaťsedemročný sa stal organistom v chráme sv. Marka potom, ako brilantne zložil ťažké skúšky, ktoré musel podstúpiť každý uchádzač, aby dosiahol toto vysoko cenené miesto. Za života mu tlačou vyšlo pomerne málo diel, predovšetkým prvá časť *Sacrae Symphoniae* (1597), obsahujúca vokálne a inštrumentálne skladby pre šesť až šesťnásť hlasov. Určitú štýlovú zmenu badať v jeho neskorších dielach, ktoré – akoby sa vydavatelia boli dohodli – vyšli až po jeho smrti, v roku 1615. Bola to druhá časť *Sacrae Symphoniae* (šesť až devätnásť hlasov), *Canzoni et Sonate* (tri až dvadsaťdva hlasov) a *Reliquae Sacrorum Concentum*. V poslednej zbierke sú diela Gabrieliho a Hasslera, ktorý zomrel v tom istom roku a s ktorým Gabrieli udržiaval celoživotné priateľstvo už od čias štúdiá u Andreu Gabrieliho.

Vo svojich raných prácach je Gabrieli dokonalým majstrom pôsobivých efektov mnohohlasnej faktúry. So záhadným zmyslom pre farebnosť komponoval až pre sedem alebo osem reálnych hlasov, pospletaných v najrozmanitejších kombináciách. Spájal zbory v rôznych registroch, a tak umocňoval priestorový prvok farebným. Aj keď druh nástrojov presne neurčil, nesmierny rozsah skladieb od nízkeho C až po vysoké a<sup>2</sup> si ich účasť vyžadoval, hoci ani v *Concerti* z r. 1587 neboli explicitne uvedené. V dobovom prameni<sup>3</sup> sa špeciálne spomína „veľkolepá harmónia“,

vytvorená miešaním vokálnych hlasov a nástrojov, ktorou sa vyznačovala benátska chrámová hudba. Gabrieliho rané diela zachovávajú pokojný pulz renesančnej hudby; takisto v harmonických a melodických postupoch sa náznaky budúceho rozchodu s renesančnou tradíciou vyskytovali len ojedinele.

Gabrieliho neskoršie diela, skomponované pravdepodobne po roku 1600, sú predchnuté revolučným duchom, ktorý ovplyvnil všetky aspekty kompozície: narábanie s disonanciou, melodickú líniu, rytmický priebeh, vzťah k slovu i rozloženie vokálnych a inštrumentálnych hlasov. Skladateľ teraz naplnil slová vrúcnou a prudkou emóciou, aká nemala v sakrálnnej hudbe obdoby. V motete *Timor et tremor*

(Príklad č. 1a)

Giovanni Gabrieli:  
*Timor et tremor*

The image shows a musical score for Giovanni Gabrieli's motet 'Timor et tremor'. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (soprano), a lute line (bass clef), and a basso continuo line (bass clef). The lyrics 'Ti - mor et tre - - - mor' are written above the vocal line. The second system also has three staves, with lyrics 'ti - [mor] mor mor mor mor' written above the vocal line. The music features complex rhythmic patterns and dissonances, characteristic of the early Baroque style.

(príklad 1a) sú „strach a rozochvenie“ znázornené graficky, s pauzami doslovne určenými na to, aby spevák „nabral dych“, nepokojnými melodickými zvratmi, klesajúcimi sextami, zväčšenými „falošnými“ intervalmi a ostrými disonan-

ciami; táto hudba hrubo porušuje takmer všetky pravidlá kontrapunktu zo 16. storočia. Začiatok je založený na kontrastnom motíve, vyznačujúcom sa bezprostrednou konfrontáciou tónov veľmi dlhej a veľmi krátkej časovej hodnoty. Nervózny a prerušovaný rytmus týchto motívov je v úplnom rozpore s plynulým tokom starého štýlu. Moteto *Exaudi Deus* (1565), ktorého autorom je Andrea Gabrieli

(Príklad č. 1b)

Andrea Gabrieli:  
*Timor et tremor*

The image shows a musical score for the motet 'Timor et tremor' by Andrea Gabrieli. It consists of three staves: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are 'Ti - mor et tre - mor'. The music is written in a style that is highly rhythmic and dissonant, with frequent use of rests and sharp accents, illustrating the 'nervous and interrupted rhythm' mentioned in the text.

( 4 )

Porovnaj aj  
Lassovo moteto  
na tieto slová.  
Súborné vydanie zv. 19,  
s. 673.

( 5 )

Winterfeld,  
K.: *Gabrieli*,  
zv. 3., s. 122;  
a *Chorwerk*,  
zv. 10.

(príklad 1b), je dokladom zdržanlivosti, s akou skutočne renesančný autor zhudobnil tie isté slová.<sup>4</sup>

Radikálna štýlová zmena v dielach Giovanniho Gabrieliho vyjde najavo aj pri porovnaní jeho dvoch verzií skladby *O Jesu mi dulcissime*<sup>5</sup>. V prvej časti *Sacrae Symphoniae* autor s textom pracuje konzervatívne ako s dvojitým zborom; v druhej časti sa tento text zjavuje znovu, tentoraz v modernej podobe s kontrastnými motívmi. Úvodná invokácia obsahuje rytmické a melodické napätie, aké renesanční skladatelia nepoznali. Kontrastné motívy so svojou zložitou a vrtošivou rytmikou sú jednou z typických črt ranobarokového koncertantného štýlu. Po prvý raz sa objavili v madrigale z konca 16. storočia a do sakrálnej hudby ich preniesol Gabrieli. Hravým a experimentálnym motívom madrigalu dal takú pôsobivú hĺbku, o akej sa predtým nikomu ani nesnívalo.

Čo sa týka disonancií, Gabrieli si trúfol vydať sa aj do dovedy nezmapovaných oblastí, ako vidno z jeho vytrvalé-

ho používania „falošných“ intervalov, teda melodických disonancií, ktoré boli v renesančnej hudbe neprípustné. Dôležité slová zdôrazňoval zmenšenými kvartami, tritónmi, zväčšenými kvintakordmi, zvyčajne v prvom obrate. Táto podoba akordu, tvoriaca medzi hornými hlasmi zmenšenú kvartu, sa stala bežným, ba až otrepaným prostriedkom predtonálnej harmónie baroka, čo dokazujú diela Monteverdiho, Frescobaldiho a Schütza. Oblúbeným miestom pre ostré disonancie bola kadencia.

V Gabrieliho neskorých dielach nachádzame osobitné inštrukcie na kombináciu hlasov a nástrojov, i keď nie sú uvedené veľmi dôsledne. Niektoré skladby sú určené pre hlasy a inštrumentálne súbory, pozostávajúce z huslí, cinkov (zvukom podobných trúbke), trombónov, fagotov a basových viol vo veľmi farebných kombináciách. V *Suscipe clementissime* šesťhlasný vokálny zbor stojí proti súboru šiestich trombónov a v *O gloriosa virgo* využil tri zbory v basovom registri, čo sa stalo vzorom pre podobné pochmúrne skladby Monteverdiho, a najmä Schütza. Každý zbor bol samostatným celkom, ktorý mohol byť umiestnený na hociktorom chóre alebo galérii kostola.

( 6 )

HAM, č. 157;  
Winterfeld, K.:  
cit. dielo.

Nádherne dvanásťhlasné moteto *In Ecclesiis*<sup>6</sup> si vyžaduje orchester s tromi cinkmi, violou a dvoma trombónmi, a sólové kvarteto, ktoré je postavené proti plnému zboru čiže cappelle. Gabrieli tu urobil prvý krok k rozlíšeniu zborového a sólového súboru, čo naplno rozvinuli neskorobarokoví skladatelia. Koniec skladby treba považovať za jeden zo zriedkavých prípadov, keď sa Gabrieli pokúsil odlíšiť špecifiku zborového znenia od zložitých sólistických úsekov v koncertantnom štýle, ktoré môžu interpretovať iba školení virtuózi.

Nástroje niekedy zdvojovali vokálne hlasy v oktáve, niekedy mali nezávislé koncertantné party. Techniku viacnásobného zdvojenia v najvyššom a najnižšom registri inšpirovali

organové mixtúry, ktoré Gabrieli preniesol do vokálneho média. V skladbách bez presnejšie určeného obsadenia sa výber nástrojov ponechával na kapelníka, ktorý robil výber podľa kľúčov, ako to vidíme z podrobného výpočtu v Praetoriovej *Syntagme Musicum*. V skladbách pre tri alebo až štyri zbory dosiahol Gabrieli diferencované znenie a majestátne farebné efekty, ktoré pripomínajú Tintorettove monumentálne maľby. Motetá prerušovali ritornely a radostné refrénové pasáže na slove Alleluja v živom trojdobom metre, ako napovedá označenie proportio tripla.<sup>7</sup> Opakovanie slov, ktorému sa Camerata tak vysmievala, ako aj náhle zmeny tempa a kontrastné motívy slúžili prehĺbeniu výrazu. Gabrieliho štýl bol vcelku stále kontrapunktický, aj keď mnohohlasná sadzba smerovala k akordickej, hoci ešte nie tonálnej koncepcii vedenia hlasov. So vzrastajúcim počtom hlasov sa harmónia stávala čoraz statickejšou, no oživovali ju kaskády figurácií a imitácií v rámci držaného akordu. Takáto jemná, „miniaturná“ imitačná technika, jeden z hlavných znakov ranobarokového koncertantného štýlu, predstavuje – napriek svojmu kontrapunktickému vzhľadu – v podstate rytmickú kvázipolyfóniu.

Zo silnej emocionálnosti, s akou sa interpretovalo slovo, vyžaroval mystický a agresívny duch protireformácie, ktorý ohromoval veriacich gigantickými stavbami či už v architektúre, maliarstve alebo hudbe. Sugestívna senzitivnosť Gabrieliho nového štýlu inšpirovala len niekoľkých podobne zmýšľajúcich talianskych skladateľov, ktorí kráčali v jeho šľapajach, a to hlavne Monteverdiho a spomedzi menej význačných Bernardiho, Capellu, Giovanniho Bassaniho a Leoniho. Skutočným dedičom Gabrieliho bol jeho najväčší nemecký žiak Schütz, a iste nie je bez symbolického významu, že na smrteľnej posteli Gabrieli odkázal svoj pečatný prsteň jemu, akoby tušil, že práve Schütz poniesie ďalej pochodeň, ktorú on zapálil.

( 7 )

Súčasní dirigenti často zle chápu proportio tripla, ako napríklad v nahrávke *In ecclesiis* Gabrieliho. Zmena na trojdobé metrum vždy súvisí so zrýchlením tempa, pretože tri doby nového metra zaberú rovnako dlhý čas ako dve doby predchádzajúceho metra.



## Monódia: Peri a Caccini

VZNIK STILE RAPPRESENTATIVA ČIŽE RECITATÍVU okolo roku 1600 sa často považuje za najdôležitejší zvrät v celých dejinách hudby. Postupný odklon od polyfonického štýlu znamenal koniec renesancie a do popredia vyzdvihol nový princíp: sólovú melódiu s akordickým sprievodom. Doni, jeden z teoretikov nového štýlu, ho nazval monódia, podľa gréckej hudby, ktorú opera zdanlivo oživovala. Táto zmena však nebola taká prudká, ako sa bežne myslí. Sólový spev s lutnovým (alebo violovým) sprievodom bol v renesancii bežne zaužívaný, ako vidno z Bossinensisovej zbierky (r. 1509 ju vydal Petrucci) a z ďalších početných publikácií z Talianska, Francúzska, Anglicka, Španielska a Nemecka. No tieto sólové piesne nemožno považovať za monódie, pretože štýl sprievodu bol, prinajmenšom potenciálne, polyfonický. Raným ukázkam sóloveho spevu chýbala harmonicky koncipovaná melódia i sprievodný bas, spĺňajúci úlohu nositeľa harmónie. Chýbal tu aj emocionálny prístup k slovám a virtuózne ozdoby. Iba súhrn týchto charakteristických črtí robí zo sólovej piesne monódiu. Je síce pravda, že renesanční hudobníci pestovali sólovú pieseň, nie však v monodickom štýle; jednako práve na pôde renesančnej sólovej piesne sa skladatelia po prvý raz experimentálne priblížili k monódiu.

Monódia patrí medzi tých málo novôt v hudbe, pri ktorých teória predchádzala prax. Bola výtvorom učených intelektuálov, združených vo florentskej Camerate. Prvá proklamácia monodického štýlu je obsiahnutá v *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), ktorý napísal Vincenzo Galilei, otec astronóma Galileiho. Prehnaná chvála gréckej hudby a rovnako prehnané zavrhovanie kontrapunktu boli predzvestou zmeny vo vzťahu medzi hudbou a slovom.

Caccini v pasáži, v ktorej sa opiera o Platóna, hovorí, že skladateľ má vychádzať zo „slova, rytmu, a až potom z tónu, a nie naopak“. Kuriózne je, že grécka hudba, v tých časoch absolútne neznáma, poslúžila na to, aby sa vyzdvihol nový, emocionálny prístup. Vo svojich prvých pokusoch o monódiu použil Galilei dva pozoruhodne expresívne texty: Ugolinov žalospev z Božskej komédie a časť z Jeremiášových nárekov. Hudba sa nám nezachovala, ale vieme, že jedni ju prijali s nadšením, iní ju vysmiali. Najaktívnejšími členmi Cameraty boli – okrem rímskeho aristokrata Cavalieriho – Peri a Caccini, obaja, a to je príznačné, virtuózní speváci. V ich operách dostal recitatív svoju definitívnu podobu a po prvý raz sa objavilo basso continuo – dva hlavné technické princípy monodického štýlu.

Basso continuo alebo generálny bas, pravdepodobne najúspešnejší systém hudobnej stenografie, aký bol kedy vynájdený, načrtával akordický sprievod pomocou očíslovanej basovej línie, ktorej realizácia sa ponechávala na improvizáciu. Vyžadovalo si to aspoň dvoch hráčov, jedného, ktorý hral basovú líniu (basový sláčikový alebo dychový nástroj), a ďalšieho, ktorý realizoval akordickú výplň (klávesové nástroje, lutna, teorba a obľúbená gitara). Zvyčajne sa však hrávalo na viac ako dvoch základných nástrojoch; pre generálnobasovú prax v ranom baroku sú v skutočnosti typické väčšie inštrumentálne súbory.

Generálnobasový sprievod má svoj pôvod v organových partitúrach, tak ako sme to videli u Banchieriho. Tu organ zdvojoval najnižší znejúci hlas polyfonickej kompozície. Jednoduchá organová partitúra pozostávala teda z basovej línie a najvyššieho hlasu, čiže nepotrebovala nijaké čísla. Otrocky zdvojujúci bas, známy ako basso seguente, sa vyskytoval už v 16. storočí. Na rozdiel od neho bol generálny bas v podstate inštrumentálnou oporou, ktorá nemusela

zdvojovať najnižší hlas, ale vytvárala základ pre harmonickú výplň. Prechod od *bassa seguente* ku generálnemu basu vidno vo Viadanových *Concerti*. Viadana obmedzil číslovanie basu na ojedinelé posuvky a väčšmi sa spoliehal na starý polyfonický štýl než na monódiu. Vývin generálneho basu bol pomalým procesom a prispievali k nemu mnohí skladatelia, nebol teda Viadanovým vynálezom, ako sa na základe výlučne talianskych prameňov domnievali prví nemeckí teoretici.

Realizácia basu si vyžadovala zníženie počtu ornamentálnych nástrojov, ktoré, ako hovorí Agazzari, dávajú „koncertu krásu“. Za hlavný dôvod, prečo bol generálny bas prijatý, Agazzari považuje fakt, že sa mimoriadne dobre hodil pre recitatív v *stile moderne*. Číslovanie basu bolo veľmi rôznorodé, od dokonale očíslovaných partitúr cez úsporné číslovanie až po basy bez očíslovania, ktoré dnešným vydavateľom robia nemalé starosti. Vonkoncom nie je pravda, že neočíslovaný generálny bas nemožno realizovať; ibaže autor celú zodpovednosť prenecháva interpretovi, ako to spravidla bývalo v talianskej opere stredného baroka. V tomto ohľade prejavovali talianski skladatelia všeobecne oveľa väčšiu voľnosť ako ich nemeckí a francúzski kolegovia.

Ozdoby pri realizácii generálneho basu boli len časťou všeobecnej praxe improvizovanej ornamentiky; jej vokálna podoba bola v tom čase známa ako *gorgia*<sup>8</sup>. Nebyť precíteneho podania speváka a jeho ozdôb, ktoré tu nemajú iba ornamentálnu, ale i štrukturálnu funkciu, zostala by z monódie iba kostra. Počet ornamentálnych diminúcií v kontrapunktických skladbách ku koncu renesancie vzrastá a už sa v nich črtá bohato zdobený barokový štýl. Ozdoby, ktoré Florentin Malvezzi zaznačil v *Intermedii e Concerti*, sú dôkazom virtuozity takých slávnych spevákov madrigalov ako Vittoria Archileiová, ktorá spievala aj titulnú úlohu

( 8 )

Príklady in.:  
Goldschmidt, H.:  
*Lehre von der vokalen  
Ornamentik.*

v Euridice. Je príznačné, že hudbu intermédií neskladali iba majstri madrigalov ako Marenzio, ale aj autori monódií.

V obširnom úvode k *Nuove Musiche* podáva Caccini prehľad praxe gorgie, pričom márnivo nadsadil vlastný podiel na „vynájdení“ ozdôb, z ktorých si mnohé jednoducho vypožičal z renesančných traktátov o diminúcii. Ozdoby možno rozdeliť do piatich skupín: 1. *passaggi* alebo stupnicové pasáže, hojne používané v renesancii; 2. *accenti*, ktoré spočívajú v delení dĺžky noty pomocou *ports de voix* alebo *portamenti* a začínajú sa zvyčajne o terciu nižšie, ako je zapísaná nota; 3. *esclamazione*, nasadenie a uvoľnenie tónu pomocou dynamických odtiňov ako zosilnenie a zoslabenie daného tónu; 4. *gropo*, zodpovedajúce dnešnému trilku; 5. *trillo*, rýchle rytmizované tremolo na jednom tóne, ktoré treba odlišovať od dnešného trilku. Okrem týchto ustálených ozdôb sa o afektívny štýl spevu zaslúžili aj také typické figúry ako lombardský rytmus (♩. ♪.), vytvárajúci dojem vzlykov.

Nahromadenie zložitých ozdôb natoľko ovplyvňovalo ryt-

(Príklad č. 2)

Caccini:  
Monódia *Deh, dove son*

The musical score consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef).  
 System 1: *decresc. escl. spiritosa* (vocal) and *escl più vtra* (continuo). Lyrics: *Deh, deh do-ve son fug-gi-ti deh do-ve son spa-ri-*  
 System 2: *escl* (vocal) and *escl escl trillo escl* (continuo). Lyrics: *ti gl'oc-chi pe qua-lier-ra-ti lo son ce-ner o-ma-i Au-re*  
 System 3: *senza misura, quasi favellando con sprezzatura* (vocal) and *trillo* (continuo). Lyrics: *au-re di-vi-ne ch'er-ra-tè pe-re-gri-ne in que-sta partè In quel-la*

mus, že hudba sa už nemohla interpretovať v presne vymedzených časových jednotkách. Kým vírivé rytmy Gabrieliho kontrastných motívov sa ešte stále zakladali na pravidelnej rytmickej pulzácii, monódia už narušila kontinuitu dôb a vytvorila to, čo nazývame tempo rubato. Je veľmi príznačné, že Caccini dokonca zaviedol pre tempo rubato názov sprezzatura (uvoľnenosť, nenútenosť), termín, ktorý sa často chápe nesprávne.<sup>9</sup> V citovanom recitátive z *Nuove Musiche* (príklad č. 2) Caccini presne určuje, kde a ako sa majú ozdoby používať. V parlandovom úseku predpisuje „nie v presnom rytme, ale ako rozprávanie podľa hudby s vyššie spomenutým rubatom“. Kadencie recitátívov, ktoré zdôrazňovali delenie textu nápadne dlhými notovými hodnotami a stereotypným kvartovým prieťahom, z času na čas prerušili prúd deklamácie a dali mu veľmi pomalý spád.

Monodický štýl kolísal medzi dvoma krajnosťami: buď sa vyskytoval ako recitátív so statickým basom, ktorý bol vlastne sledom zádržní, alebo ako spevná melódia so živšou basovou líniou. Prvý typ bol príznačný pre vypätý operný štýl, z ktorého je odvodený názov stile rappresentativo (teatrálny alebo herecký štýl). Prvým skladateľom, ktorý majstrovsky narábala s basovými zádržkami, bol Peri.

Hoci monódia vznikla v opere, hlavný prúd hudobného života tiekol cez početné zbierky monódií, ktorými vydavateľia zaplavovali trh. Opera mala len malý, i keď vyberaný okruh poslucháčov na dvoroch. Monódia si v hudobnom živote veľmi rýchlo vydobyla pevné miesto, čo vidno i z toho, že mnohí speváci, amatéri i ženy začali skladať monódie.

Luzzaschiho *Madrigali per cantare e sonare* pre jeden až tri hlasy (1601) sú typické pre tendencie, smerujúce k tvorbe pre malý počet hlasov, aj keď sú napísané v konzervatívnom štýle. Jeho zbierka znamená prechod od polyfónie k monó-

( 9 )

Winterfeld, K.  
(Gabrieli), Haas, R. (B)  
a Dorian, F.:  
(*History of Music  
in Performance*)  
podávajú chybný výklad  
tohto termínu.

( 10 )

Príklady  
v Kinkeldey, O.:  
SIMG, zv. 9;  
GMB, č. 166;

Wolf, J.:  
*Music of Earlier Times*,  
č. 48.

( 11 )

Vo výtlačku  
je udaný rok 1601  
podľa starého  
kalendára.  
Príklady pozri  
v ICMI, zv. 4,  
a HAM, č. 184.

( 12 )

Pozri bibliografický  
zoznam monodických  
publikácií in:  
Ambros, A. W.  
(red. H. Leichtenritt):  
*Geschichte der Musik*,  
zv. 4. s. 777.  
Opravy a dodatky  
pozri v:  
Eugen Schmitz,  
*Jahrbuch Peters*,  
1911, s. 35  
a ďalej.

( 13 )

Steffaniho  
*Affetti amorosi* (1618)  
znovu vydal Chilesotti,  
*Biblioteca  
di rarità musicali*,  
zv. 3.

dii. Sólové madrigaly majú presne zaznamenaný čembalový sprievod, ktorý zdvojuje vokálny hlas s výnimkou vypísanej gorgie.<sup>10</sup> Mimo opery sa monódie po prvý raz objavili v Cacciniho zbierke *Nuove Musiche* (1602).<sup>11</sup> Táto slávna publikácia je začiatkom dlhého radu podobných zbierok, z ktorých uvádzame iba niekoľko najlepších<sup>12</sup>: Megli (1602), Brunetti, Rasi (1608), India, Peri (*Varie Musiche*, 1609), Bellanda, Benedetti (1611), Rasi (*Musica di camera e chiesa*, 1612), Pace (1613), Saracini (1614), Marco da Gagliano, Falconieri (1616), Giovanni Steffani<sup>13</sup>, Belli, Filippo Vitali, Monteverdi (Siedma kniha madrigalov, 1619), Landi, Grandi (*Cantade ed Arie*, 1620), Tarditi, Frescobaldi (*Arie*, 1630) a Ferrari. Väčšina z týchto skladateľov vydala svoje práce vo Florencii, stredisku raného monodického štýlu, alebo v Benátkach. Tretím, i keď konzervatívnejším strediskom bol Rím, kde pôsobili Cifra, Frescobaldi, Quagliati a Vitali. Prirodzene, tieto zbierky nemali rovnakú hudobnú hodnotu; vynikajúcimi majstrami monódie boli Peri, Monteverdi, Grandi, Saracini a Riman Frescobaldi.

Aj keď Claudio Monteverdi (1567–1643) nemal nič spoločné s ranou monódiou, jeho dramatická genialita ju obdarila iskrou, ktorá z nej urobila živú hudbu. Študoval prísny štýl u Ingegneriho, kde si osvojil polyfonickú techniku vedenia hlasov, a nikdy sa jej už nevzdal. Jeho prvým pôsobiskom bola Mantova, kde bol dvorným spevákom a huslistom (po roku 1590) a od roku 1613 až do svojej smrti zastával najvyššiu funkciu, akú mohol hudobník v Taliansku dosiahnuť: bol kapelníkom v chráme sv. Marka v Benátkach. Okrem *Orfea* predstavuje jeho publikovaná svetská hudba deväť madrigalových kníh a niekoľko menších zbierok. Jeho neoperné monódie sú zahrnuté v posledných madrigalových knihách, najmä v siedmej a ôsmej.

Expresívnosť jeho monodického štýlu sa stala príslovečnou

( 14 )

GMB, č. 177.

Ak sa dielo skladateľa vyskytuje v kompletnom vydaní, nebudeme k jednotlivým vydaným dielam uvádzať nijaké odkazy.

V takýchto prípadoch pozri zoznam vydaní v dodatku. Nedávno sa našlo anonymné

*Lamento d' Erminia*

(v rukopise

obsahujúcom

aj Ariadnin nárek),

ktoré Torrefranca

a Bonaccorsi pripisujú

Monteverdimu (*Inedito*,

Rím 1944, č. 2).

najmä vďaka *Lamento d'Arianna*<sup>14</sup>, ktoré v tom čase vyšlo ako samostatná monódiá. Siedma kniha madrigalov obsahuje okrem iných monódií aj *Partenza amorosa* a slávny „Iúbostný list“, ktoré sa majú spievať vo voľnom tempe a v rytme hovorenej reči, teda *senza battuta*. Obe skladby sa vyznačujú vážnym a vášnivým tónom, vznešenou deklamáciou a temnými prechodmi z hlavného tónu na jeho dolnú veľkú sekundu, príznačnými pre Monteverdiho recitatívne začiatky. V *Con che soavità* spojil monódiu s koncertantným sprievodom troch inštrumentálnych súborov, ktorých pozoruhodné zvukové efekty sú dôkazom Monteverdiho vynikajúceho zmyslu pre farbu.

Peri bol zrejme jediným z raných monodistov, ktorého môžeme porovnávať s Monteverdiho vznešeným monodickým štýlom. V pôsobivom spracovaní trúchlivých tém videl Bonini prejav Periho osobitého talentu. Periho statické basové zádrže boli pre Monteverdiho vzorom. Jedným z najradikálnejších skladateľov monódií bol Saracini (šľachtického pôvodu); bol očarený Monteverdim, ale svojím nekonvenčným používaním disonancií ho prekonal. Len diletant sa mohol tak pramálo zaujímať o zaužívané formuly harmónie. Jeho diela oplývajú experimentálnymi disonanciami, priečnosťami a appoggiatúrami, ktoré zneli nielen

(Príklad č. 3)

Saracini:

Monódiá *Tu parti*

následne, ale aj simultánne. V monódii *Tu parti* (príklad č. 3) nápadito rozvinul frýgickú kadenciu na slovách *ahi lasso* simultánnou priečnosťou (h proti b), ktorá takmer úplne zakrýva skutočnú následnosť akordov. K takýmto extrémom

sa Monteverdi uchyľoval iba zriedkakedy, ani on sa však nemohol vyhnúť istej monotónnosti, pre ktorú Mazzocchi a della Valle recitatív otvorene kritizovali. Ďalším nedostatkom recitatívu bola nedostatočne členená forma. Čoskoro sa ukázalo, že kým na opernom javisku scénická akcia a herecká interpretácia oživovali monotónnosť recitatívu a kompenzovali amorfnosť štruktúry, jeho komorná interpretácia si vyžaduje vyhranenejšiu formu.

V ranej monodickej literatúre nachádzame tri spôsoby na dosiahnutie hudobnej spojitosti. Prvý spočíval v použití opakovaných refrénových úsekov alebo repetícií, ako napríklad v Cacciniho slávnej *Amarilli*<sup>15</sup> a v Monteverdiho *Ariadninom náreku*. Druhá metóda spočívala v zavedení krátkych imitácií medzi basom a melódiou, čím sa tieto hlasy nielen spájali, no zároveň sa bas oslobodzoval od statických zádrží. Je to prvý prejav prenikania polyfonických prostriedkov do monódie a častejšie ho možno nájsť v sakrálnych než vo svetských monódiách. Treťou, najcharakteristickejšou metódou bola strofická variácia. Pre každú strofu sa zachovával ten istý bas, nad ktorým sa odvíjal rad variácií melódie, čo vytváralo dojem prekomponovanej skladby. Hoci vracajúci sa bas mohol byť do istej miery variovaný, vďaka nemu mala prakticky každá strofa rovnakú harmóniu. Prvú vetu strofickej variácie si nesmieme mylíť s „témou“ radu variácií, pretože všetky strofy sú si rovnocenné. No na druhej strane bas nemôžeme považovať za skutočné ostináto, pretože mu ešte stále chýba výrazný rytmus a ľahko rozoznateľný profil, príznačný pre ostinátny bas. Strofická variácia teda tvorí medzičlánok medzi témou s variáciami a variáciami s ostinátnym basom.

Takmer všetky zbierky monódií obsahujú aspoň niekoľko strofických variácií. Cacciniho *Nuove Musiche* je rozdelená na dvanásť madrigalov a desať árií. Všetky skladby z prvej skupiny sú, v súlade s tradíciou madrigalu, prekomponova-



( 16 )

Pozri GMB, č. 172;  
Riemann, H.:  
HMG, zv. 2, 2. časť,  
s. 25.

( 17 )

Ďalšie príklady  
pozri in:  
Lavignac, E., zv. 2, 5.  
časť, s. 3395.

né. Pri podrobnejšom skúmaní vysvitne, že väčšina árií sú vlastne strofické variácie.<sup>16</sup> V hudobne najatraktívnejšej Grandiho zbierke *Cantade ed Arie* sú „kantáty“ vlastne strofickými variáciami, kým „arie“ zasa strofickými piesňami s generálnym basom. Vo svojich strofických variáciách Grandi má až deväť viac-menej voľných variantov basu, nad ktorými sa môže melódia rozvíjať s pozoruhodnou ľahkosťou (príklad 4).<sup>17</sup> Aj keď Caccini a Frescobaldi nazývali strofické variácie jednoducho áriami, v zbierkach Bertiho, Turiniho (obe z roku 1624), Rovettu a Sancesa sa čoskoro uplatňuje Grandiho termín kantáta. Vznik tohto termínu

(Príklad č. 4)

Alessandro Grandi:  
Strofická variácia  
(kantáta)  
*Aprè l'huomo*

1.  
A - pre l'huo - mo in fe - li - ce all' hor che na - sce

2.  
Fan - ciul lo poi che non più lat te il pa - sce

3.  
Quante po - scia sos - tien tris - to e men - di - co Fa - ti - che e mortl

4.  
Chiu d'al fin ie sue spo - glie an - gu - sto sas so.

nebol bezvýznamný, veď tieto variácie skutočne boli predzvesťou komornej kantáty, najmä ak jednotlivé varianty boli oddelené inštrumentálnymi ritornelmi. Takéto ritornely sa

( 18 )

Príklady in:  
Adler, G.:  
HMG, s. 437.

často vyskytujú v Periho, Monteverdiho a Bertioho zbierkach.<sup>18</sup> Prvý „madrigal“ z Monteverdiho siedmej knihy, monódia *Tempo la cetra*, má podobu štvordielnej strofickej variácie, ktorá sa začína aj končí inštrumentálnou sinfoniou. Medzi jednotlivé varianty basu je vložený ritornel prevzatý zo záveru sinfonie. *Tempo la cetra* je maličkou komornou kantátou, ktorá má v monódiách z tohto obdobia veľa paralel.

Rozhodný obrat ku komornej kantáte sa prejavoval aj v dramatických dialógoch, v ktorých sa dvaja speváci striedali v recitatívnom štýle, alebo spoločne spievali krátke duetá. Aj tieto dialógy boli veľmi často rozdelené ritornelmi alebo „toccatami“, ako ich nazýval Quagliati, ktoré sa občas redukovali na sólový generálny bas. Do monodického štýlu prenikli pastorálne a moralizujúce námety, známe z madrigalovej a laudovej literatúry, ako napr. *Tirsi e Filli* (Megli, Bellanda), *Tirsi e Clori* (Monteverdi), *Anima e Corpo* (Bellanda), *Anima e Caronte* (Barbarino), *Anima ed Amore* (Grandi), alebo dokonca *Adone*, *Venere e Pastore* (Grandi), a ešte aj do čisto sólových piesní ich autori vnášali náznaky dialógu pomocou ozvenových efektov. Ozvena mala v celom baroku dôležitú dramatickú, ba dokonca štrukturálnu funkciu.

## Premeny madrigalu: Monteverdi

NA KONCI 16. STOROČIA NA MADRIGALOVÝ štýl vplývali dva faktory: na jednej strane jednoduchý rytmus a akordická faktúra tanečnej piesne, villanelly a canzonetty; na druhej strane vedomé experimentovanie s harmóniou, ktoré narušilo rovnocennosť hlasov a viedlo k polarite basu a soprán. Oba faktory urýchlili rozpad

vlastného madrigalu. Do dejín barokovej hudby patrí iba posledné štádium jeho vývinu, zastúpené posledným obdobím Marenzia a dielami Gesualda a Monteverdiho. V tejto vývinovej fáze sa dramatické a expresívne tendencie, skryté v madrigalovej forme, naplno rozvinuli. Takto sa objavila nová koncepcia disonancie, ktorá sa už nezhodovala s ideálmi renesancie; uvedomil si to Monteverdi, keď hovoril o *seconde prattike* v hudbe. Spolu so svojím stúpencom, teoretikom Berardim zdôrazňoval, že nové narábanie s disonanciou je podstatou nového štýlu.

Na rozdiel od monodistov sa štýlová zmena u Monteverdiho odohrala na pôde madrigalu. Podobne ako skladatelia Cameraty vyslovil sa za zásadu, že „slovo je dôležitejšie ako harmónia“ (pozri doslov k jeho *Scherzi musicali*), avšak výsledok bol diametrálne odlišný od Cameraty, pretože Monteverdi ju aplikoval *na* polyfóniu, a nie *proti* nej, ako Florentiania. Monteverdi sa nám na rozhraní dvoch epoch javí ako skladateľ s jánusovskou tvárou; konzervatívny v tom, že zachováva princípy polyfónie, no revolučný v spôsobe, akým ju v praxi využíval.

Zásadný obrat od intervalovej harmónie k akordovej, od pripravenej disonancie k nepripravenej sa udial okolo r. 1600. Disonancie, najmä septimy a nóny, nepotrebovali nijakú prípravu, ak podčiarkovali také expresívne podfarbené slová ako *crudo*, *acerbo*, *lasso* a iné, ktoré sa už udomácnili v madrigalovom slovníku. Chromatizmus raného madrigalu prerazil cestu melodickým disonanciám, no ani odvážne a vysoko chromatické madrigaly Cypriana de Rore a nezvyčajné, enharmonické pokusy Marenzia nevybočovali z rámca kvintakordov a tradičného narábania s disonanciou. Až diela kniežata Gesualda di Venosa (asi 1560–1614) sú prejavom krízy madrigalovej formy.

Tento mimoriadne svojrázny skladateľ sa vášnivo zaujímal o radikálne harmonické experimenty, ku ktorým ho inšpiro-

val emocionálny náboj slov, no ktoré sa napokon stali samoučelnými. Gesualdo tak otrocky sledoval každý odtieň textu, že celé hudobné tkanivo sa rozpadlo na čiastočky rozptýlených hudobných myšlienok. Nedostatočnú hudobnú kontinuitu zvyrazňovalo používanie dvoch rozličných faktúr; prvá sa vyznačovala súhrou rýchlych motívov v najjednoduchšej kvintakordovej harmónii, druhá výstrednými harmonickými spojmi, aké môžeme nájsť iba v dnešnej modernej hudbe. Kontrast faktúr zodpovedal dvom spôsobom, akými Gesualdo stvárnil text: priestorové a pohybové pojmy vykresloval živými rytmickými motívmi, kým cit znázorňoval melodickým a harmonickým chromatizmom. Nevynechal ani jednu rytmickú či harmonickú figúru, nevzdal sa nijakej možnosti hudobnej ilustrácie ani konštrukčných fines, ktorými sa preslávili madrigalisti. Jeho odvážne využívanie disonancií vyplývalo zo súčasného nahromadenia prechodných tónov v rôznych hlasoch, z extrémnych melodických skokov, ktoré zahrňovali dokonca aj také náročné intervaly ako zmenšená oktáva (*Ardita Zanzaretta*, šiesta kniha madrigalov). V dôsledku nevykryštalizovaného tonálneho cítenia Gesualdo experimentoval s neobmedzenými možnosťami predtonálnej harmónie. Je však príznačné, že najnezvyčajnejšie akordické spoje vytváral z konsonantných akordov a ostro disonantné kombinácie spravidla dosahoval priefahom. Lipol na kontrapunktickom vedení hlasov, aj keď ho harmonické experimentovanie trochu zakrývalo. Z jeho šiestich kníh madrigalov<sup>19</sup> sa v prvých štyroch harmonický jazyk postupne komplikuje, no až v posledných dvoch sa nepripravené disonancie vyskytujú častejšie.

Monteverdi sa Gesualdovým odvážnym akordickým postupom nevyrovnal, vo svojich neskorších dielach ho však prekonal vo voľnosti, s akou využíval disonancie. Podobne ako Gesualdo aj on sa k novému štýlu približoval postupne.

( 19 )

Príklady in:  
ICMI, zv. 14;  
GMB, č. 167;  
Torchii, L.: AM, zv. 4;  
HAM, č. 161.

Prvé štyri knihy madrigalov ešte len predznamenávali budúcnosť, výrazný obrat nastal až v madrigale *Cruda Amarilli* (okolo r. 1600), ktorý sa stal známy ako predmet štipľavej kritiky v *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. Monteverdi reagoval na Artusiho námietky proti nepripraveným disonanciám odvolaním sa na „secondu prattiku“. Kritizovaný madrigal naschvál umiestil na začiatok svojej piatej knihy madrigalov (1605) a sľúbil, že svoje názory vysvetlí v rozprave s výrečným názvom *Seconda Prattica overo delle perfettioni della moderna musica* – tento sľub však, žiaľ, nedodržel.

Nový prístup k harmónii v madrigale, ktorý umožnil pracovať s nepripravenými disonanciami, nevyhnutne narušil rovnosť hlasov, čo spôsobilo rozklad madrigalu zvnútra. Vonkajším faktorom rozkladu madrigalu bol generálny bas. Oba faktory spôsobili štrukturálnu transformáciu tejto formy na čosi, čo možno nazvať koncertantný madrigal alebo madrigal s generálnym basom. Monteverdi použil generálny bas po prvý raz vo svojej piatej knihe, v ktorej ho mali všetky madrigaly<sup>20</sup>, i keď záväzný bol iba pre posledných šesť. Neobligátne používanie generálneho basu bolo typické pre prechodné obdobie. Skladatelia často „revidovali“ svoje staršie diela tak, že im pridávali generálny bas, aby sa stali modernejšími, ako napríklad Monteverdi v novom vydaní svojej štvrtej knihy (1613). Pridaný hlas zvyčajne nebol nič iné než basso seguente a nijako podstatne nezmenil starú madrigalovú formu.

V madrigale s generálnym basom závisela hudobná štruktúra od harmonickej opory inštrumentálneho partu a od tých polyfonických črt, ktoré pretrvali zo starého madrigalu. Splynutie týchto prvkov viedlo k typickej faktúre madrigalu s generálnym basom: imitačný, ľahký a živý dialóg hlasov, ktoré už nemuseli samy osebe vytvárať úplnú harmonickú konštrukciu. Podobne ako starý madrigal aj madrigal

( 20 )

Generálny bas všetkých madrigalov, s výnimkou posledných šiestich, je v súbornom vydaní vynechaný.

s generálnym basom bol väčšinou päťhlasný, no celkove inklinoval ku koncertantnému madrigalu pre dva alebo tri hlasy. V týchto madrigaloch s malým počtom hlasov a s generálnym basom, známych aj ako komorné duetá a komorné triá, sa dva alebo tri vyššie položené hlasy v rovnakom registri spájali s generálnym basom. Triové obsadenie komorného dueta treba považovať za jednu z najšťastnejších a najperspektívnejších inovácií barokovej hudby.

Ako vidno zo zbierky Salomona Rossiho (1602), madrigal s generálnym basom sa objavil takmer súčasne s monodickými publikáciami. Prekvital v prvej polovici 17. storočia, najmä v Benátkach v tvorbe Grandiho a Rovettu; ďalej v Ríme, kde starý madrigal pretrvával dlhšie než kdekoľvek inde, v tvorbe Aneria, Sancesa a Tarditiho; stretávame sa s ním aj u Agazzariho, Rasiho, Paceho a Priuliho. O dvoch posledných možno hovoriť ako o mimoriadne talentovaných skladateľoch koncertantných madrigalov, avšak ani jeden z vymenovaných autorov sa nevyrovnal Monteverdimu.

Vo svojom prvom madrigale s generálnym basom *Ahi come a un vago sol* (piata kniha, č. 8) Monteverdi veľmi presne odhadol možnosti triovej sadzby a kontrastu medzi lahodnými sólamí a sýtymi zborovými úsekmi. Sólistickú povahu úsekov pre menší počet hlasov možno rozpoznať podľa zložitého vedenia hlasov a vypísanej gorgie. Vzájomné prenikanie monodických a madrigalových črt bolo pre Monteverdiho prirodzené, pretože sa ku generálnobasovej technike dostal cez madrigal. Aké blízke mu boli tieto zdanlivo vzdialené oblasti, vidno z jeho fascinujúcej transkripcie Ariadninho náreku na päťhlasný madrigal (šiesta kniha), ktorá jasne dokumentuje Monteverdiho prístup k tejto slávnej monódii.

Nástroje sa používali bežne, či už v sinfoniách a ritorneloch alebo ako inštrumentálny sprievod vokálnych hlasov, na-

príklad v *A quest' olmo* (siedma kniha). Siedma kniha, nie náhodne nazvaná „*Concerto*“, obsahuje okrem monodic-  
kých kantát aj rozsiahle štvor- až šesťhlasné madrigaly  
s generálnym basom a komorné duetá a triá v iskrivom  
koncertantnom štýle. Nie je tu ani jeden madrigal v starom  
poňatí.

Komorné duetá môžeme rozdeliť na dve skupiny. Prvá má  
svoj pôvod v monódii, čo prezrádza deklamačný rytmus  
a statický bas. Duetá druhej skupiny sú komponované  
v oveľa vyrovnanejšom rytme a na sekvenčne vedenom  
base, ktorý má výrazne inštrumentálny charakter; u Monte-  
verdiho sa objavuje tak často, že ho môžeme považovať za  
charakteristický znak jeho tvorby. Komorné duetá florent-  
ských, benátskych a rímskych monodistov sa objavili v tom  
istom čase ako Monteverdiho, niektoré dokonca i skôr.  
Brunettiho *Euterpe* (1606) obsahuje jeden z prvých príkla-  
dov tejto formy (príklad č. 5) a ďalšie môžeme nájsť u Periho  
(*Varie Musiche*), Cacciniho (*Fuggilotio*), Quagliatiho (*Sfera*

(Príklad č. 5)

Brunetti:  
Komorné dueto  
*Amor s'io non*

A - mor. s'io non ti cre - do Au - gel che mi - rají

vi - sco fug - ge, fug - ge, fug - ge

fug - ge la mor - te' ri - sco

*armoniosa*), Belliho, Giovanniho Valentiniho, Frescobaldiho a Sancesa. Niektoré z týchto skladieb boli duetami len formálne, v skutočnosti mali bližšie k monódii ako k madrigalu s generálnym basom, pretože boli určené pre soprán a bas zdvojený generálnym basom.

( 21 )

Príklad pozri in:  
Einstein. A.: AM,  
zv. 6, s. 115.

Rímsky skladateľ Quagliati urobil unikátny, i keď neveľmi úspešný pokus zblížiť monodickú a madrigalovú literatúru hybridnými madrigalmi (1608)<sup>21</sup>, ktoré sa dali interpretovať aj ako madrigaly s generálnym basom, aj ako monódie. V snahe uspokojiť konzervatívny i moderný vkus, Quagliati sa v týchto „dvojdomych“ madrigaloch vzdal koncertantnej faktúry vo vokálnych hlasoch, ale flexibilitu monodického štýlu nedosiahol. Keďže si dobre uvedomoval možnosti vokálneho média, šikovne postavil proti sebe zborový prednes (*musica piena*) a sólovú interpretáciu (*musica vota*). Prvým dokumentom, ktorý jasne ilustruje polaritu medzi koncertantnou interpretáciou a interpretáciou a *cappella* v svetskej hudbe, bola kniha madrigalov Domenica Mazzocchiho z roku 1638, obsahujúca madrigaly s generálnym basom aj madrigaly a *cappella*. V úvode sa skladateľ trochu ostýchavo zastáva predvedenia a *cappella* a čo je príznačné, po prvý raz sa tu v tlači stretávame s označením takých zborových výrazových prostriedkov ako *crescendo* a *decrescendo*. Skutočnosť, že záznam týchto madrigalov do partitúry mal skôr didaktické než umelecké účely, je dôkazom, že Mazzocchi už spieval labutiú pieseň starého madrigalu. Odteraz bol madrigal už zaujímavý v podstate len ako zastaraný prejav stile antika v svetskej hudbe. Cenciho madrigaly (1647) si takisto vyžadovali spev a *cappella*. Mazzocchi ani Cenci ešte nepoužívali termín a *cappella*, ktorý vznikol v chrámovej hudbe, obhajovali však ideál a *cappella* vo vedomej opozícii ku koncertantnej technike.

*Madrigali Guerrieri et Amorosi* (ôsma kniha, 1638) predsta-



( 22 )

Príklad in:  
Súborné vydanie,  
zv. 8, s. 242,  
kde sa priečnosť  
objavujú na slovách  
*dolorosi guai*.

vujú plne rozvinutý koncertantný štýl zrelého Monteverdiho. Značný pokrok vo využívaní disonancie sa objavuje v pasážach so simultánnymi priečnosťami, inak nie veľmi častými v jeho harmonickom inventári.<sup>22</sup> Monteverdi obohatil koncertantný štýl o dôležitý výdobytok stile concitato, v ktorom rytmizované tremolo gorgie zmenil na dramatický efekt. Ako naznačuje titul tejto madrigalovej knihy, prvá časť zbierky zahrňuje skladby, v ktorých sa znázorňujú pocity strachu, hnevu a bojovnosti, a to melodikou založenou výlučne na kvintakordoch a fanfárových motívoch s rýchlo sa opakujúcimi tónmi. Vokálna forma stile concitato sa vyznačovala rossiniovským parlandom; svoju najväčšiu a skutočne živelnú silu však nadobudlo ako orchesterálne tremolo, čo je od čias Monteverdiho stále obľúbený (a dnes už trochu ošúchaný) prostriedok na vyjadrenie dramatického napätia. Princíp stile concitato bol taký jednoduchý a harmonicky nezaujímavý, že iba skladateľ s Monteverdiho fantáziou mohol z neho niečo vyťažiť. Niekedy použil jediný trojzvuk v rytmickom tremole alebo v iných rytmických formulách vo viac ako tridsiatich taktach.

Aj keď sa sláčikové tremolo vyskytovalo už pred Monteverdim v sonátach Mariniho, Uspera a Riccia, Monteverdi si ako prvý uvedomil jeho dramatické možnosti. Jeho *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (skomponované v roku 1624, vyšlo v jeho ôsmej knihe madrigalov) je pozoruhodné nielen tým, že tu po prvý raz nachádzame stile concitato a iné dramatické prostriedky, ako napríklad pizzicato a morendo, ale predovšetkým svojou formou. Tragický príbeh, založený na slávnom úryvku z Tassa, rozpráva testo čiže rozprávač a podčiarkuje ho orchesterálny sprievod concitato, ktorý vykresľuje vzpínanie sa koní a vojnový huriavk vysoko štylizovaným, no predsa len zlovestne sugestívnym spôsobom. Vo vrcholnom bode drámy zaznie spev aktérov v štýle rappresentativa. Monteverdiho *Combattimentom* sa začína-

) 62 (

jú dejiny svetského oratória; toto sčasti rozprávané a sčasti hrané polooperné predstavenie je jasným dôkazom všestranného vplyvu opery na ostatné vokálne formy.

## Vplyv tanca na vokálnu hudbu

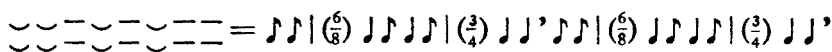
OKREM VYŠŠÍCH FORIEM VOKÁLNEJ UMELECKEJ hudby nájdeme v ranobarokovom období aj nenáročnejšie typy, všetky tak či onak ovplyvnené tanečnou hudbou. Jednoduché canzonetty a villanelly z neskorej renesancie, ktoré našli svojich najväčších majstrov v Gastoldim a Vecchim, polyfónia nikdy výraznejšie nepoznačila. Pridaním generálneho basu sa canzonetta zmenila na pieseň s generálnym basom, ktorá bola populárna až do konca 17. storočia. Obľúbeným médiom piesne s generálnym basom bolo triové obsadenie, v ktorom už hlasy neboli obmedzené pravidlami vedenia melodických línií 16. storočia. Strofy sa zvyčajne oddeľovali ritornelmi, komponovanými na typickom inštrumentálnom base v živom rytme. V súvislosti s monodickými tendenciami sa stali populárnymi aj sólové piesne, ktoré mali s monodickým štýlom spoločné len to, že boli určené pre hlas a generálny bas, no chýbal im afektívny ráz. Piesne s generálnym basom nachádzame dokonca aj u Cacciniho a Periho pod rozličnými tradičnými, a preto zavádzajúcimi označeniami ako canzonetta, villanella, madrigal alebo ária. Monteverdi, ktorého rané canzonetty stále ešte odrážajú renesančnú tradíciu, publikoval v zbierke *Scherzi musicali* (1607) a v neskorších madrigalových knihách množstvo piesní s generálnym basom, zväčša pre dva hlasy. Výrazný rytmus týchto skladieb poukazuje na francúzsky chanson; prísne dodržiavanie štruktúry veršov

( 23 )

Malipiero, editor  
súborného vydania  
Monteverdiho diel,  
nesprávne rozdelil  
na takty takmer polo-  
vicu skladieb zo  
*Scherzi musicali*,  
takže k dokonalosti  
má toto vydanie naozaj  
ďaleko.  
Chyby nie sú vždy také  
okaté ako v *Lidia spina*  
(Súborné vydanie,  
zv. 10, s. 56),  
ktoré napriek ozna-  
čeniu C má byť  
v 3/4 metre  
s predtaktím.  
Toto vydanie  
je názorným príkladom,  
s akými nástrahami  
sa možno stretnúť  
pri vydávaní starej  
hudby.  
Je dôkazom, že aj  
vynikajúcemu  
muzikantovi  
uniknú podstatné javy,  
ak ich prispôbuje  
vzorom, ktoré sú od  
starého štýlu vzdialené.  
Riemann,  
ktorý ako prvý upozor-  
nil na nezhodu medzi  
označovaním metra  
a rytmom,  
zašiel ešte ďalej  
a pokúsil sa aplikovať  
tento princíp  
aj na hudbu, ktorá  
nie je pravidelne  
delená na takty,  
ako napríklad monódia  
a operný recitatív.  
Zdanlivý 5/4 takt,  
ktorý Leichtertritt  
(Ambros, A. W.:

možno chápať ako odraz vers mesuré, s ktorým sa Monte-  
verdi zoznámil počas svojho pobytu vo Francúzsku. Svoj dlh  
voči francúzskej hudbe otvorene priznáva nielen v úvode  
k *Scherzi*, ale aj v označení *canzonetta alla francese*.

Jednou z najzložitejších formúl tanečnej piesne bol rytmus  
hemiole, ktorý bol typický pre starý burgundský chanson  
a v nezmenenej podobe sa zachoval aj v barokovej hudbe.  
Skladá sa z viac-menej pravidelného striedania 3/4 a 6/8,  
alebo 3/2, a 6/4 taktu, ktoré nebolo rytmicky vyznačené.  
Keďže šesť jednotiek v takte môžeme pociťovať buď ako  
3×2, alebo 2×3 doby, hemiolu by sme nemali považovať za  
synkopu. Vo svojej pijanskej piesni *Damigella* Monteverdi  
dôsledne striedal 6/8 a 3/4 na základe tohto textového  
modelu:



Hemiolový rytmus je často schovaný za označením C, ktoré  
v ranobarokovej hudbe nemalo natoľko metrický, ako skôr  
menzurálny význam. Označovalo len deliteľnosť metrických  
jednotiek dvoma, no neudávalo ich počet v takte. Aby sme  
mohli určiť, či tá-ktorá skladba má dvojdobé alebo trojdobé  
metrum, treba starostlivo preskúmať harmonický rytmus  
a kadencie. Súčasní vydavatelia pričasto zanedbávajú túto  
skutočnosť, takže potom prehliadnu predtaktia a trojdobé  
metrum vtlačia do 4/4 taktu.<sup>23</sup>

Monteverdiho *canzonetta Amarilli* (príklad č. 6) je ukážkou  
hemiolového striedania 3/2 a 6/4 taktu. Opakovanie tónov  
na konci každej fázy a disonantné kadencie s paralelnými  
sekundami alebo notami échappé patria do inventára piesne  
s generálnym basom.

Canzonettový štýl stále silnejšie ovplyvňoval monodickú aj  
koncertantnú literatúru. V zbierkach skladieb pre malý  
počet hlasov možno pozorovať všetky prechodné štádiá

) 64 (

*Geschichte der Musik*,  
zv. 4, s. 563)  
našiel u Monteverdiho,  
je dôsledkom  
nesprávnej  
interpretácie hemioly.  
Skutočné  
5/4 a 7/8 metrum  
sa však naozaj vysky-  
tuje u Giovanniho  
Valentiniho.

medzi jednoduchou tanečnou piesňou a monódiou. V týchto skladbách, ako napríklad v Monteverdiho *Eri già*<sup>24</sup>, možno vedľa seba nájsť pozostatky krátkych imitačných úsekov v madrigalovom štýle, afektívne recitatívne pasáže a úryvky melódií tanečného rázu. Toto tesné susedstvo recitatívu a canzonetty anticipovalo budúce rozdelenie na recitatív a áriu v opere. Vplyv canzonettového štýlu môžeme vidieť aj na niektorých ostinátnych basoch v komornej kantáte. Na

(Príklad č. 6)

Monteverdi:  
Canzonetta  
*Amarilli onde*

The image shows a musical score for a canzonetta by Claudio Monteverdi. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The time signature is 6/8. The lyrics are: "A ma ril - londe mas - sa - le fle-ro stral di nuov ar - do-re". The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, characteristic of the early Baroque style.

( 24 )

Súborné vydanie,  
zv. 10, s. 80.

( 25 )

Súborné vydanie,  
zv. 7, s. 182.

( 26 )

Pozri Einstein, A.:  
SIMG, zv. 13 (1912),  
s. 444  
a  
RMI, zv. 41 (1937),  
s. 163;  
Gombosi, O.:  
*Rassegna Musicale*,  
zv. 7 (1934), s. 14.

rozdiel od nepohyblivých basov v strofických variáciách, prezrádajú svojim živým rytmom, jednoduchou melodikou a sekvencovitou štruktúrou, že majú blízko k tancu, ako vidno v Monteverdiho canzonette *Amor che deggio far*.<sup>25</sup>

V komornej kantáte sa popri voľne komponovaných ostinátnych basoch využívali aj niektoré tradičné basové melódie – podaktoré pochádzali ešte z renesančnej hudby;<sup>26</sup> slúžili ako základ pre vokálne a inštrumentálne variácie alebo vytvárali harmonický podklad pre improvizovaný spev zľudovenej poézie (ottave rime), ako sa dozvedáme z Calestaniho *Modo di cantar ottave* (1617). K najčastejšie používaným basom patrili: *passamezzo antico*, *romanesca*, *folia*, *passamezzo moderno* a *ruggiero*, z ktorých prvé tri boli zjavne veľmi príbuzné (príklad č. 7).

Basy tvorili iba melodickú kostru, ktorej jednotlivé tóny pripadli na ťažkú dobu taktu alebo na každú dobu taktu, čím určovali sled harmónií. V každej variácii sa melódia aj bas pomocou figurácií výrazne variovali. Keďže táto variačná technika jednoduchým spôsobom spájala prvky strofickej

(Príklad č. 7)

Tradičné basové  
ostinátne  
melódie

The image displays five staves of musical notation, each representing a different type of bass ostinato. The pieces are: **Passamezzo antico**, **Romanesca**, **Folia**, **Passamezzo moderno**, and **Ruggiero**. Each staff shows a sequence of notes on a bass clef staff, with some pieces including repeat signs and first/second endings.

( 27 )

Riemann, H.: HMG,  
zv. 2, 2. časť, s. 91

( 28 )

*Harvard Dictionary of Music* navrhuje rovnako svojvoľné, hoci možno užitočné rozlišovanie medzi týmito dvoma termínmi: *ciaccona* by mala byť vyhradená pre ostinátne harmónie a *passacaglia* pre ostinátne basy. Treba však poznamenať, že v ranom baroku zrejme používali oba termíny presne opačne. Väčšina *ciaccon* sa pridržala spomenutých štyroch typov basu, kým v *passacaglii* často nebolo počuť nijaké poznateľné ostinato, ale iba opakujúce sa rytmické a harmonické

variácie s prvkami *bassa ostinata*, nemožno ju len tak ľahko klasifikovať. Vzhľadom na to, že harmonická schéma bola jediným stálym prvkom, možno tento postup nazvať variáciou založenou na harmonickom ostináte.

Do dlhého zoznamu ranobarokových skladateľov, ktorí komponovali vokálne variácie na ostinátne basy, patria Caccini, India, Cifra, Dognazzi, Domenico Mazzocchi, Monteverdi, Landi, Giovanni Steffani, Filippo Vitali, Milanuzzi, Frescobaldi a Sances. Cacciniho *romanesca* v *Nuove Musiche* a Landiho *romanesca*<sup>27</sup> predstavujú ornamentálny typ variácie, ktorý si vyžadoval virtuózneho sólistu. V Monteverdiho štyroch variáciách na bas typu *romanesca* (siedma kniha) voľne vedený bas tvorí harmonickú podporu výnimočne jemného koncertantného dueta so zručne využitými disonanciami. *Folia* sa vyskytuje vo vokálnych zbierkach Steffaniho a Milanuzziho.

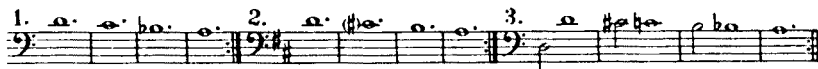
Novšia skupina ostinátnych basov sa objavila okolo roku 1600 pod názvom *ciaccona* (*chaconne*) alebo *passacaglia*. Pozostávali z krátkych, často sekvenčne stavaných motívov. Na rozdiel od melódie *passamezza*, *ciaccona* bola nepochybne skutočným ostinátnym basom, ktorý sa s malými melodickými obmenami alebo bez nich stále opakoval v celej

postupy, ako napríklad vo Frescobaldiho *Cento Partite sopra Passacaglia* (TAM, zv. 5). V hudbe stredného a neskorého baroka *ciaccona* často preberala charakteristický bodkovaný rytmus sarabandy, ktorý kontrastoval s rovnomerným trojdobým rytmom *passacagliových* tém, ale vo variačnej technike nebol medzi oboma formami rozdiel. Prvá kniha Frescobaldiho *Toccate d'Intavolatura* (1637) obsahuje skladbu, pozoruhodnú svojimi disonanciami a tým, že skladateľ dôsledne strieda *ciacconu* s *passacagliou*. V tomto prípade ani *ciaccona* ani *passacaglia* nemá presne vyhranené ostinátny bas. Nevedno, prečo vlastne Frescobaldi tak úzkoštrito označil jednu skladbu ako *ciaccona* a druhú ako *passacaglia*.

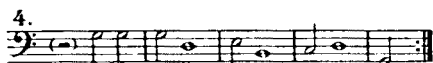
skladbe. V ranobarokových *ciacconách* sa ostinátny bas transponoval iba výnimočne. Hoci svojou povahou boli *ciaccony* zjavne inštrumentálne, rovnako dobre mohli slúžiť aj ako základ pre bohato variovanú vokálnu melódiu. *Ciacconové* basy sa pohybovali v trojdobom metre a v rámci kvartového intervalu. Archetypom tu bol klesajúci tetrachord vo svojich troch podobách – molovej, durovej alebo chromatickej –, pričom chromatický tetrachord sa rozšíril ako posledný. Štvrtý typ sa skladal zo sekvencie kvárt a z kadenčnej formuly (príklad č. 8). V niektorých basoch sa tieto štyri typy kombinovali, obmieňal sa rytmus, smer intervalov alebo sa využívala živá figurácia.

Je pozoruhodné, že ani jeden z ranobarokových teoretikov nekomentoval hojné využívanie *ciacconových* basov. Skladatelia často nerozlišovali termíny *ciaccona* a *passacaglia* a dnešné pokusy o ich jasnú diferenciaciu sú svojvoľné a historicky neopodstatnené.<sup>28</sup> I keď je takmer isté, že *ciaccona* bola exotickým tancom španielskych kolónií, jej hudobný pôvod a názov zatiaľ nie sú uspokojivo objasnené. Prvý typ basu mohol pochádzať zo začiatočných tónov diskantu romaniesky, z ktorých sa potom vyvinul bas. Molová podoba tetrachordu (prvý typ) sa objavuje skôr v trúchlivých skladbách a žalospevoch, ako napríklad v Monteverdiho patetickom *Lamento della Ninfa*<sup>29</sup>, ktoré má príznačnú poznámku, že sa nemá spievať „v presnom tempe, ale podľa citu“. Rovnako pozoruhodné je jeho komorné dueto *Zeffiro torna*<sup>30</sup>, ktoré neskôr Schütz použil ako kontrafaktum. Je vybudované na štvrtom type basu *ciaccona*, ktorý vo vokálnych *ciacconách* používal aj Fresco-

(Príklad č. 8)



Ukážky basu typu *ciaccona*



( 29 )

Súborné vydanie,  
zv. 8, s. 288.

baldi, Sances, Negri, Manelli a Ferrari.<sup>31</sup> V týchto variáciách sa spievaný hlas pohyboval pozoruhodne nezávisle; frázovanie sa často zhodovalo s frázovaním basu a pomáhalo vytvárať nepretržitú, aj keď komplikovanú plynulosť.

( 30 )

Súborné vydanie,  
zv. 9, s. 9.  
Text tohto dueta  
sa nezhoduje  
s Petrarcovým sonetom,  
ktorý Monteverdi zhu-  
dobnil vo svojej šiestej  
knihe madrigalov.  
Totožné sú len  
prvé slová.

Vokálna tanečná hudba sa v tých časoch začleňovala aj do baletných predstavení, ktoré napodobňovali francúzsky dvorný balet (ballet de cour) a ktoré do Talianska priniesol prvý operný libretista Rinuccini. Na rozdiel od renesančných scénických intermédií tieto balletti mali súvislú zápletku alebo aspoň dramatické epizódy a boli komponované v monodickom štýle obohatenom o vložené inštrumentálne a zborové tance. Balety sa začínali intrádou a končili retirádou pre tanečníkov; väčšina ich hudby bola, pravdaže, určená pre javiskové stvárnenie, ale vyhýbala sa stereotypným formulám spoločenských tancov. Z Monteverdiho početných baletov sa nám zachovali len niektoré. Pochmúrna fabula *Ballo delle Ingrate* (ôsma kniha madrigalov) zrejme inšpirovala autora hudby k niekoľkým pozoruhodným disonanciám, a tak pochmúrne recitatívy a patetické zbory tohto diela už veľmi pripomínajú operu. Pastorálny dialóg *Tirsi e Clori* (siedma kniha) je zakončený zborovým tancom. V *ballo* pre cisára Ferdinanda III. (ôsma kniha) uvádza po „entrate“ strofické variácie v monodickom štýle. Jeho impozantný balet pre päť hlasov a dva nástroje, majstrovské dielo zborových variácií na opätovne sa vracajúcom, mierne variovanom base, je výrečným dôkazom Monteverdiho nesmierne vyspelého koncertantného štýlu.

( 31 )

Riemann, H.:  
HMG, zv. 2, 2.  
časť, s. 64.

## Emancipácia inštrumentálnej hudby: Frescobaldi

INŠTRUMENTÁLNU HUDBU RANÉHO BAROKA ovládajú tri hlavné princípy: pre formu bola príznačná mnohoúseková štruktúra, pre melodické postupy rozvinutá variačná technika a pre faktúru bola typická polarita basu a horných hlasov. Zavedenie generálneho basu iba odhalilo to, čo bolo dovtedy v tanečnej hudbe 16. storočia skryté – pohyblivý bas, založený na stálych rytmických formulách, nad ktorým sa mohli slobodne rozvíjať ostatné hlasy. V inštrumentálnej hudbe sa všeobecne prijalo triové obsadenie. Sekvenčné basové formuly boli také výrazné, že keby sa neboli transponovali na rôzne tóny stupnice, boli by sa z nich stali skutočné ostinátne basy. Takéto kváziostinátne basy sú jedným z najdôležitejších prostriedkov barokovej hudby. Všetky statické, nepohyblivé basy sú vypožičané z monodického štýlu a svedčia o živej vzájomnej výmene prostriedkov medzi inštrumentálnou a vokálnou hudbou. Nesmierne rôznorodú inštrumentálnu hudbu môžeme rozdeliť do troch skupín: 1. tanečná hudba, 2. typicky inštrumentálne formy rapsodického charakteru a skladby založené na cante firme, 3. formy odvodené z vokálnej hudby. Do barokovej tanečnej hudby patrili tance zachované z renesancie, ako aj nové druhy, ktoré pribúdali počas 17. storočia. Od tanečných majstrov Arbeau a Carosa vieme nielen to, že množstvo rozmanitých tancov a tanečných krokov sa často označovalo tým istým názvom<sup>32</sup>, ale aj to, že pavana a galliarda už vyšli z módy. Aj keď už nepatrili medzi úžitkové spoločenské tance (čiže balli), pretrvávali ako štylizovaná tanečná hudba, pre ktorú bola príznačná komplikovaná melodická štruktúra a vycibrená faktúra.

( 32 )

O jednotlivých tancoch a ich krokoch pozri Sachs, C.: *World History of the Dance*.

) 69 (



Spoločenské tance sa oddávna spájali do dvojíc: „krokový tanec“ v miernom dvojdobom metre a „skokový tanec“ v čulom trojdobom metre; niekedy po nich nasledoval aj tretí tanec v ešte rýchlejšom tempe. Hudobne bol druhý tanec iba rytmickou obmenou prvého. Základný pár tancov, ktorý možno nazvať aj variačná dvojica, tvoril jadro neskoršej variačnej suity. Po najstarších variačných dvojiciach *passamezze* a *saltarelle*, ako aj *pavane* a *galliarde*, nasledovali modernejšie – *allemanda* a *courante* alebo *corrente*. K ďalším typom variačných tancov z tohto obdobia patrí *brando* (= francúzske *branle*) v dvojdobom metre, *sarabanda* v trojdobom a *canario* v striedavom metre a s bodkovaným rytmom. Charakteristickým znakom týchto tancov nebola melódia, ale typické rytmické formuly. Tá istá melódia sa využila vo variačnej dvojici tak v *allemande*, ako aj v *courante*. Mariniho *Polacca* a jej *Corrente* (1629), skomponované pre komorné obsadenie v oblúbenej triovej sadzbe, sú jasným príkladom melodickéj totožnosti a rytmického kontrastu v typickej variačnej dvojici (príklad č. 9).

(Príklad č. 9)

Marini: Variačná dvojica *Polacca* a *Corrente*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is titled "Polacca" and is in 2/4 time. The bottom staff is titled "Corrente" and is in 3/4 time. Both staves are labeled "Violins". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The Polacca section features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The Corrente section features a dotted quarter note accompaniment in the bass and a melody in the treble.

V tancoch pre klávesové nástroje sa v jednotlivých tancoch takisto použila variačná technika, pričom každá časť sa opakovala s ornamentálnou variáciou na spôsob anglických

( 33 )

TAM, zv. 5, s. 90;  
 Chilesotti, O.:  
*Biblioteca di rarità  
 musicali*, zv. 2;  
 HAM, č. 154b.

virginalistov, ako vidno v dielach Picchiho.<sup>33</sup> Tanečná hudba sa komponovala pre všemožné nástrojové obsadenia, hlavne pre ľubovoľné kombinácie sláčikových nástrojov, najmä huslí. Prenikavý zvuk tohto nového nástroja sa mimoriadne dobre hodil pre tanečnú hudbu. Do tanca hrávali aj dychové súbory (cinky, priečne i zobcové flauty a fagoty), ako aj klávesové nástroje, lutny a gitary. Takmer všetci skladatelia, ktorých neskôr spomenieme v súvislosti so sonátou, vydávali tanečné skladby spolu s canzonami a sonátami. Nespočetné tanečné zbierky z tohto obdobia uvádzali variačné dvojice v ustálenom poradí, alebo dávali dohromady tance rovnakého typu a ich výber ponechali na interpretovu ľubovôľu. Z tejto praxe vidno, že tanečnú suitu ešte nechápali ako cyklickú formu; nejestvovalo ani druhové pomenovanie pre zostavu tancov. Termín *suita* ešte neexistoval a termín *sonata da camera* sa neobmedzoval len na tanečnú hudbu. Neskorší termín použitý v Merulovej zbierke *Sonate concertate da chiesa e da camera* (1637), sa nevzťahoval na formu, ale iba na funkciu. *Da camera* označovalo, že skladba je určená „pre komnatu“, na rozdiel od skladby určenej „pre kostol“. Tance boli jediný druh inštrumentálnej hudby, ktorý sa v kostole netoleroval.

Rad mnohoúsekových variácií na basové melódie ako *monicha*, *ruggiero*, *tenori da Napoli* a skupina *passamezzo* dostali priliehavý názov *partita*, termín, ktorý sa stal synonymom *suity* až v období neskorého baroka. Takéto inštrumentálne variácie so stálym basom, ako aj rôzne prísne *ciaccony* patrili zväčša k štylizovanej tanečnej hudbe. Boli napísané pre jeden alebo dva koncertujúce nástroje a tvorili dôležitú súčasť ranobarokovej komornej hudby. Vznešenú atmosféru vyvolávala kontrapunktická súhra hlasov a vysoké požiadavky na husľovú techniku. *Buonamenteho sonáty* (1626) obsahujú množstvo variácií, ktorých vzory nemožno vždy identifikovať, napríklad *Cavaletto*

) 71 (

(Príklad č. 10)

Buonamente: Variácie  
*Cavaletto zoppo*



( 34 )

Ritornel  
v Monteverdiho  
canzonette  
*Dolci miei sospiri*  
(Súborné vydanie,  
zv. 10, s. 52)  
je takisto založený  
na *passamezzo*  
*antico*.



( 35 )

Riemann, H.: HMG,  
zv. 2, 2. časť,  
s. 123.



( 36 )

Ib., s. 88 a 94.

( 37 )

Príklad in: OCM.

( 38 )

Torchi, L.:  
AM, zv. 7, s. 13;  
aj HAM, č. 199.

( 39 )

TAM, zv. 4, s. 20.

*zoppo* (príklad č. 10), o ktorom sa zistilo, že sa zakladá na *passamezzo antico*.<sup>34</sup> Buonamenteho partita, ktorá sa postupne stáva živšou a náročnejšou, sa vyznačuje ľahkým koncertantným dialógom nástrojov a začlenením basu do triovej sadzby.

Na rozdiel od vokálnych variácií každá časť partity prísne dodržiavala ustálené figuračné formuly (dialóg v komplementárnych rytmoch, trioly, neprízvučné motívy a stupnicové sledy), ktoré v celej epoche tvorili nevyčerpatelnú zásobáreň modelov. Podobne ako v Merulovej *Ciaccone* pre dvoje huslí<sup>35</sup> (vybudovanej na štvrtom *ciacconovom* type) boli aj vo variáciách na *romanesku* alebo *ruggiero* Salomona Rossiho<sup>36</sup>, Merulu<sup>37</sup>, Buonamenteho, Mariniho a Frescobaldiho využité neobyčajne invenčne. Treba poznamenať, že trojdobý rytmus *romanesky* sa často skrýval pod menzurálnym označením *C*. Mariniho *Romanesca* pre husle<sup>38</sup>, ako aj Frescobaldiho bohato zdobené klávesové variácie<sup>39</sup> sú v moderných vydaniach nesprávne rozdelené na takty.

Tanečnú hudbu pre komorné súbory a pre klávesové nástroje ďaleko predstihli v kvantite tanečné zbierky pre

lutnu a gitaru, ktoré, podobne ako dnešná populárna hudba, najväčšmi prispeli k rozšíreniu obľúbených tancov. Španielska móda sa pričínala o to, že v Taliansku rýchle zvíťazila hlučná gitara nad vznešenou lutnou. Zjednodušená gitarová notácia, ktorá bola akýmsi hudobným tesnopisom a mohla písmenami predstaviť až dvanásť strún, je vari najnápadnejším symptómom nového akordického myslenia. Táto jednoduchá tabulatúra, ktorú zaviedol Montesardo (1606), nahradila polyfonickú hru *punteado* akordickým *rasgueado*, a tak sa aj amatéri s veľmi skromnými ambíciami mohli počas niekoľkých jednoduchých lekcí naučiť hrať generálny bas alebo najnovší tanečný šláger.

Rapsodické formy inštrumentálnej hudby – *toccata*, *introduzione* a *preludio* alebo *praeambulum* – boli pôvodne improvizovanou sólovou hudbou. Predstavovali prvé skutočne špecifické formy klávesovej a lutnovej hudby. *Toccaty* pre dychové súbory, ako úvod k Monteverdiho *Orfeovi*, boli ešte pozostatkami z predchádzajúcej praxe. Pre *toccatu* čiže „udieranú skladbu“ boli typické rapsodické úseky, kde nad dlhými zádržkami vystupovali držané akordy, voľné stupnicové pasáže a figurácie rozložených akordov, ktoré sa bezprostredne striedali s fúgovými úsekmi.

Giovanni Gabrieli a Diruta, autor významnej organovej školy *Il Transilvano*, boli vo svojich *toccatách* stále ešte závislí od vzoru Andreu Gabrieliho a Merula. Nový štýl sa objavil najprv u Neapolčanov Trabacchio<sup>40</sup> a Mayoneho, ale hlavne u najväčšieho génia talianskej organovej hudby Frescobaldiho (1583–1643). Tento vynikajúci Luzzaschiho žiak urobil z *toccaty* prostriedok na vyjadrenie veľkého emocionálneho napätia. To, čo bolo v Merulových *toccatách* len obyčajným striedaním akordickej a polyfonickej faktúry, sa u Frescobaldiho stalo zámerným dramatickým kontrastom, zdôrazneným experimentálnymi disonanciami (tzv.

( 40 )

Torchi, L.:  
AM, zv. 3, s. 365,  
a TAM, zv. 5.

durezza), ktorými sa vyznačoval jeho klávesový štýl. Jeho toccaty mali niekoľko funkcií: hrali sa počas omše (prijímania hostie) a iných liturgických obradov; plnili funkciu rapsodických prelúdií k väčším dielam alebo to boli samostatné, pomerne dlhé skladby. Úvodné toccaty alebo intonazioni boli určené na to, aby speváci nasadili tón správnej výšky.

Frescobaldi ako organista v chráme sv. Petra v Ríme zdokonalil starú formu organovej improvizácie založenej na gregoriánskom cante firme. V celom baroku sa organ a zbor striedali spôsobom tzv. alternatim, vďaka čomu organ mal dôležitú liturgickú funkciu. Časti chorálu, ktoré hral organ, najmä striedajúce sa verše žalmov a magnifikatu, boli známe ako versety. Vo versetoch sa chorál spracúval dosť voľne. Možnosti boli široké – od prísnych spracovaní cantu firmu v pohyblivom kontrapunkte až po fúgové parafrázy pôvodného gregoriánskeho chorálu v motetovom štýle. Najlepšou ukážkou Frescobaldiho kontrapunktickej techniky, ktorú zrejme posilnila aj návšteva Flámska v mladosti, je jeho liturgická zbierka *Fiori musicali* (1635), ktorej vážna atmosféra tak silno zapôsobila na Bacha, že napriek svojmu odlišnému vierovyznaniu ju celú odpísal. Zbierka obsahuje organovú hudbu k trom omšiam; sú to diela založené na cante firme, voľné toccaty, ricercary a capricciá. Tradičný kontrapunkt obohatil nesmierne subtílnou chromatikou, brilantnou klávesovou technikou a afektívnym tempom rubatom. Vo svojom úvode nabáda interpreta, aby skôr, než začne hrať, „zistil výraz daného úseku“ a menil tempo „na spôsob madrigalu“, aby rýchle figurácie zvýraznil frázovaním a kadencie spomalil. Farbistému harmonickému jazyku Frescobaldiho však takisto chýba tonálne smerovanie ako jazyku Gesualda. Napriek bohatým harmóniám je tu len málo modulácie, pretože „vlčie tóny“, typické pre netempe-

rované ladenie, znemožňovali využitie tónin s mnohými predznamenami.

Jadro inštrumentálnej hudby tohto obdobia tvorili fúgové formy, ktoré pochádzajú z imitácie vokálnych modelov. Tvorili hlavné pramene budúceho vývinu fúgy aj sonáty. Moteto a francúzsky chanson boli prototypmi ricercaru a canzony (canzon da sonar). Obe formy napokon splynuli v útvare, ktorý sa vykryštalizoval v neskorobarokovej hudbe a ktorý dnes nazývame fúga. Na začiatku baroka sa inštrumentálna hudba úplne osamostatnila od vokálnej hudby. Ricercar a canzona, teraz už samostatné inštrumentálne skladby, neboli viac závislé od intavolovania vokálnej sadzby. Zachovali si mohoušekovú štruktúru svojich modelov, no absencia textu si vynútila nové metódy rozvíjania formy. Aj tu prišla na pomoc variácia; jej dôsledné použitie viedlo k variačnému ricercaru a variačnej canzone.

Vlastný fúgový ricercar, pre ktorý boli typické stručné témy s dlhými rytmickými hodnotami, aké sa používali v motete, mohol byť polytematický alebo monotematický. Prvý typ mal – tak ako jeho vokálny model – toľko úsekov, koľko tém; každá téma sa uviedla v krátkej fúgovej expozícii, pričom prvá téma sa vracala v augmentácii alebo diminúcii, ako to naznačuje pôvodný význam termínu ricercar = stále sa vracat'. Druhý typ, často označovaný ako sopra un soggetto, bol variačný ricercar; jeho téma sa variovala dvoma rozličnými spôsobmi. V prvom prípade sa téma modifikovala rytmicky a melodicky a uviedla sa v toľkých fúgových expozíciách, koľko bolo variácií. V druhom prípade bola téma relatívne nemenná, no postupne sa spájala s novými protitémami. Tento typ sa najväčšmi približuje k monotematickej fúge Bachových čias. Oba druhy variačného ricercaru vytvoril Frescobaldi; vo svojich

raných dielach pokračoval v tradícii polytematického ricercaru Giovanniho Gabrieliho a Merula, ale v neskorších zbierkach<sup>41</sup> vďaka svojej bohatej variačnej technike a novému harmonickému slovníku rozlíšil oba typy tejto formy. Téma jeho pozoruhodného *Ricercare cromatico* (príklad č.

(Príklad č. 11)



Frescobaldi: *Ricercare cromatico*

11), ktorá sa objavuje s rozličnými protitémami, sa v dôsledku odvážnych intervalových postupov nedá zaradiť do niektorej stupnice alebo tóniny.

( 41 )

Tri fúgy,  
uverejnené in:  
Torchì, L.:  
AM, zv. 3, s. 245  
pod menom  
Frescobaldi,  
nie sú jeho  
dielami.


Frescobaldi ešte nerozlišoval medzi ricercarom a fantáziou, ktorou sa v tom čase neoznačovala rapsodicky voľná forma, ale iba nezávislosť od vokálneho vzoru. Podobnú terminologickú nepresnosť vidíme v početných ricercaroch, ktoré by sa z hľadom na svoju neimitačnú faktúru správnejšie mali nazývať toccaty alebo intonazioni. Aj keď sa ricercary objavovali v zbierkach pre čembalo alebo organ, zádrže v base alebo v strednom hlase prezrádzali ich organový štýl.

Ricercary sa vydávali aj v hlasových zošitoch pre komorné súbory alebo dokonca pre vokálne hlasy, ako vidno z označenia *da cantar o sonar*; deliaca čiara medzi vokálnou a inštrumentálnou interpretáciou nebola zatiaľ ešte celkom presná. Zvláštny, aj keď podradnejší druh ricercaru pre dva alebo tri neotextované hlasy bez generálneho basu sa používal na didaktické účely ako vokalizy pre spevákov (Metallo, 1624). Bol to pozostatok starého *bicinia* z renesancie a nemali by sme si ho mýliť s novodobým komorným duetom.

Canzona sa líšila od ricercaru živými témami s príznačným opakovaním tónov, typicky „klaviristickou“ figuráciou

(Príklad č. 12)  
Frescobaldi:  
Tematické  
transformácie  
*Capriccia sopra  
un soggetto*,  
1624



a stereotypnou  rytmickou figúrou na začiatku, prebratou z chansonu. Pretože nebola tak prísne kontrapunktická ako *ricercar*, mohla obsahovať niekoľko kontrastných úsekov s imitačnou a akordickou faktúrou. Ranobarokoví skladatelia, najmä Frescobaldi, natoľko zvýraznili tento kontrast, že z *canzony* sa stala pestrá mozaika, pozostávajúca z desiatich alebo aj viacerých úsekov rozličného charakteru, tempa a faktúry. Diskontinuita týchto mnohúsekových *canzon* sa diametrálne líšila od vyrovnaného toku renesančnej *canzony*. Merulove, Banchieriho, Mayoneho, Trabacchiho a Cifrove *canzony*, ktoré vyšli pred rokom 1620, smerovali k polytematickosti a Frescobaldiho *canzony* mali zo začiatku také isté tendencie. Frescobaldi však dal tejto forme novú perspektívu tým, že do nej zaviedol variačnú techniku. Vo variačnej *canzone* sa kontrastné úseky zjednocovali prostredníctvom variovania tej istej témy podobne ako vo variačnom *ricercare*. Frescobaldi oddeľoval jednotlivé celky expresívnymi *adagio* výmami kadenciami vo voľnom tempe s vypísanými trilkami a témy svojich *canzon* uvádzal v mnohých vynachádzavých transformáciách (príklad č. 12).

Aj keď sa v *canzone* dosť často vyskytovali protitémy v dvojitom kontrapunkte, zvyčajne bola napísaná v ľahkom štýle a nie náhodou niektoré témy boli prevzaté z populárnych piesní. *Canzony* založené na takých vycibrených postupoch ako solmizačný hexachord, umne spracované



ostináta a ostinátne motívy s pohyblivým protihlasom, sa nazývali „capricciá“. Frescobaldiho partita a capriccio, obe založené na base typu ruggiero, jasne ukazujú rozdiel medzi radom vonkajších variácií a fantazijným kontrapunktickým stvárnením tej istej témy.<sup>42</sup>

( 42 )

TAM, zv. 4, s. 38 a 70.

Canzony pre komorné súbory sa často označovali ako sinfonia alebo sonata. Tieto formy sa od canzony nijako podstatnejšie nelíšili; nezačínali sa však fúgovým, ale imponantným akordickým úvodom. Mnohohlasné canzony dosiahli vrchol svojho vývinu v Benátkach, kde sa náročné polychórické skladby pre dva až štyri zbory s nádhernou inštrumentáciou hrávali pri významných štátnych a spoločenských príležitostiach. Mnohohlasné canzony boli určené pre sólové ansámby. Moderné „orchestrálne“ posilnenie jedného partu množstvom hráčov zatiaľ nebolo bežné, a ak sa aj objavilo, bolo špeciálne označené *a cori*, ako v Banchieriho *Moderna armonia* (1612). Canzony a sonáty Giovanniho Gabrieliho si vyžadovali až dvadsaťdva hlasov a v slávnej sonáte *Pian e Forte*<sup>43</sup> stoja proti sebe dva zbory na echovom princípe. Okrem Gabrieliho písalo v tomto brilantnom štýle množstvo skladateľov, najmä Merulo, Guami, Massaini, Banchieri, Viadana, Canale, Mortaro, Merula a Frescobaldi. Väčšina týchto mien je zastúpená v Raveriho zbierke (Benátky 1608), ktorá medzi mnohými zaujímavými skladbami obsahuje aj jednu pre šestnásť trombónov. Modernisti ako Frescobaldi a Grillo<sup>44</sup> smerovali k mnohoúsekovej canzone. Ansámblové canzony boli významné aj z formového hľadiska, pretože svojou echovou technikou niekedy anticipovali koncertantný princíp. V Gabrieliho jedenásťhlasnej canzone<sup>45</sup> rondové „tutti“ tak jasne stojí oproti nesmierne figuratívne „concertinu“ niekoľkých nástrojov, že o nej môžeme hovoriť ako o prvom uskutočnení princípu *concerta grossa*. Ďalšia canzona,<sup>46</sup>

( 43 )

GMB č. 148.

( 44 )

Riemann H.:  
HMG, zv. 2, 2. časť,  
s. 127.

( 45 )

IM, zv. 2, s. 118.

( 46 )

IM, zv. 2, s. 180.

v ktorej Gabrieli zveril echo neobligátnemu organu, anticipuje sólový koncert.

Najdôležitejšiu skupinu tvorili canzony pre nevelký počet hlasov, z ktorých vzišla obrovská literatúra barokovej sonáty (tento termín je skratkou odvodenou z *canzon da sonar*). Niekoľkohlasné sonáty si vyžadovali jeden až štyri melodické nástroje a generálny bas. Kým mnohohlasné canzony sa mohli a nemuseli opierať o *basso seguente*, sonáty pre menší počet hlasov, v princípe obmedzené na dva hlasy, sa bez generálneho basu nemohli zaobiť.

Terminológia sonátovej literatúry spôsobila značný zmätok. Sonáty sa v praxi bežne rozlišovali podľa počtu základných hlasov vrátane generálneho basu ako sonáty pre 2, 3, 4 hlasy – *a due*, *a tre*, *a quattro*. Keďže sa však generálny bas často bral ako samozrejmosť, sonáta *a due* sa nazývala aj sólovou sonátou, čo dnes môže viesť k nedorozumeniam. Takisto aj sonáta pre dva melodické nástroje sa bežne označovala ako *triová sonáta* alebo *sonata a tre*, kým rovnaká vokálna forma sa nepresne označovala termínom *komorné dueto*, zrejme pre rozdiel medzi spievanými hornými hlasmi a hraným basom. Interpretáciou sa tento zmätok ešte zväčšil, pretože generálny bas si vyžadoval prinajmenšom dvoch hráčov, takže „sólová sonáta“ potrebovala troch, a *triová sonáta* štyroch hráčov. Treba mať na pamäti, že počet štrukturálnych hlasov v barokovej komornej hudbe sa nezhodoval s počtom interpretov, a že generálny bas sa vždy bral ako samozrejmosť, takže ojedinelé sonáty pre sólové husle bez sprievodu boli vždy označené ako *senza continuo* (bez generálneho basu).

Zo štýlového hľadiska stála sonáta na rozhraní dvoch vplyvov – *tanca* a *monódie* –, ktoré rýchlo potlačili prvky prežívajúce pôvodne z *canzony*. V sonáte sa vyvinula špecificky husľová, virtuózna technika; prierazný tón huslí

čoskoro vytlačil mäkké znenie violových nástrojov, ktoré boli vhodnejšie pre polyfonické než sólove obsadenie. Iba svižný cink (cornetto) mohol konkurovať tomuto príšielcovi.

Špecifická husľová technika sa nápadne rozvinula najmä v sonátach pre husle a generálny bas, ktoré ako prvý písal Fontana<sup>47</sup> († 1630) a vynachádzavý Biagio Marini (1597–1667), pravdepodobne Fontanov žiak. Čoskoro ich nasledovali Frescobaldi, Farina, Buonamente, Nicolaus Kempis a ďalší. Virtuózný charakter sólovej husľovej sonáty tkvel nielen v ohnivých stupnicových pasážach, veľkých skokoch, využívaní vysokých polôh, ktoré sa v súborovej hre vyskytovali zriedkakedy, ale najmä v zaujímavom prenose špecifiky vokálneho média na husle. V Mariniho sonátach nájdeme statické basy, lombardské rytmy, úseky blízke recitativu a gorgiové ozdoby ako trillo čiže tremolo, ktoré jasne prezrádzajú vplyv monódie. Tremolo, ktoré sa po prvý raz objavilo v sonátach Mariniho<sup>48</sup>, Uspera a Riccia a o niečo neskôr aj v dielach Buonamenteho, Possentiho, Giovanniho Valentiniho a Merulu, sa často naznačovalo iba charakteristickým termínom *affetti*. Napriek tomu, že sonáty absorbovali prvky monódie, v podstate si uchovali inštrumentálny štýl, čo sa prejavovalo v rytmickej stálosti sólových pasáží, neprízvučných motívoch, v špecifickom type figurácie a takých husľistických postupoch ako dvojhmaty a akordická hra (trojzvuky), *pizzicato* a *col legno*, a v traktovaní harmónie. Tieto technické možnosti využil Farina na hravé programové účely; na husľiach s obľubou napodobňoval zvieracie hlasy (kotkodákanie, mňaukanie a štekánie). Technika viachmatov, pomenovaná *Marinim a modo di lira* podľa polyfonickej hry na viole, sa viac pestovala v severných krajinách ako v Taliansku a spôsob, akým ju používal Marini, je zrejme odrazom nemeckého vplyvu.

(Príklad č. 13)

Salomone Rossi:  
Triová sonáta,  
1607

Triovú sonátu, klasickú formu barokovej komornej hudby, zaviedol Salomone Rossi, zv. Ebreo, v *Sinfonie e Galiarde* (1607) (príklad č. 13) a vo veľkej miere sa jej venoval Marini (*Affetti musicali*, 1617) a mnohí ďalší skladatelia, predovšetkým Belli, Riccio, Turini, Merula (1637), Usper, Bernardi, Ottavio Grandi, Possenti, Frescobaldi a Buonamente.

V triovej sonáte sa nekládol taký dôraz na huslistovu virtuositu ako v sólovej sonáte a ťažisko spočívalo v živom koncertantnom dialógu v komplementárnych rytmoch, na ktorých sa čoraz väčšmi podieľal bas. Triová sadzba pre dvojicu sláčikových nástrojov v rovnakej polohe bola najbežnejšia, no duo sa postupne rozšírilo, aby mohlo pojať aj basový sláčikový nástroj, trombón alebo fagot, ktorý zdvojoval generálny bas len v kadenciách, inak mal samostatný part plný virtuózných figurácií ako v Castellových sonátach.<sup>49</sup> Medzi Frescobaldiho canzonami nájdeme výnimočnú husľovú sonátu, v ktorej vypísaný čembalový part, prevažne nezávislý od generálneho basu, zastupuje druhý hlas.<sup>50</sup>

( 49 )

Haas, R.:  
*Aufführungspraxis*,  
s. 167.

( 50 )

Ib., 173.

Formová charakteristika canzonny platí s niektorými modifikáciami aj pre sólovú a triovú sonátu. Časti triovej sonáty sa často zhodovali s kontrastom medzi imitačnou a akordickou faktúrou, no v sólovej sonáte mala imitačná faktúra menší význam. Tematická transformácia typická pre variačnú canzonu bola v sonátovej literatúre zriedkavejšia, a ak sa objavila, tak bola využitá menej dôsledne ako v canzone pre klávesové nástroje. Pestrá štruktúra mnohousekovej canzonny prevládala iba v prvých troch desaťročiach 17. storočia, potom nastal proces, v ktorom sa jej forma zjednodušila. Začiatkový fúgový úsek zvyčajne uvádzal akordický úvod, ktorý sa stal charakteristickým znakom chrámovej sonáty, i keď veľmi rozšírený termín *da chiesa*, uvádzaný na titulných listoch, až do roku 1650 neoznačoval formu, ale iba potvrdzoval skutočnosť, na ktorú sa dnes často zabúda, že sonáty boli chrámovou hudbou. Hlavným cieľom skladateľa bolo dosiahnuť kontrast pomocou zmien v tempe, faktúre a melodike. Poradie úsekov nebolo všeobecne platné: možno tvrdiť len to, že nie všetky úseky boli rovnako dôležité a že medzi nimi bol aspoň jeden fúgový a jeden pomalý úsek v štylizovanom tanečnom rytme. Niektoré Mariniho sonáty majú iba tri časti a Salomone Rossi vo svojej sonáte *La Moderna* náhodne anticipoval formu neskorobarokovej chrámovej sonáty.

Sonáty pre tri a štyri melodické nástroje a generálny bas iba rozšírili dualistické obsadenie, a to tým, že proti generálnemu basu postavili trio alebo kvarteto. V týchto dielach sa kládol dôraz na kumuláciu znenia vo vysokom registri pomocou častého kríženia hlasov; túto techniku operní skladatelia preniesli do ouvertúry. Zdá sa, že vzor – ako napokon v mnohých iných prípadoch – vytvoril Gabrieli sonátou pre troje huslí, svojím jediným dielom, založeným na dualistickom obsadení s generálnym basom.<sup>51</sup> Vo svojich zbierkach publikoval sonáty tohto druhu aj Rossi, Fontana,

( 51 )

OCM;  
aj Winterfeld, K.:  
*Gabrieli*, zv. 3.

) 82 (

( 52 )

OCM.

( 53 )

Príklad in:

Einstein, A.:  
*Kretschmar  
Festschrift,*  
1918, s. 26.

Marini, Frescobaldi a Giovanni Valentini. Medzi Valentiniho hodnotné canzony a sonáty patrí pozoruhodná „enharmonická sonáta“ s mnohými moduláciami do vzdialených tónin.<sup>52</sup> V sonátach pre štvoro huslí nástroje často vytvárali súperiace dvojice, ktoré sa na spôsob miniatúrneho koncertina striedali vo virtuózných sólových pasážach, ako vidno z diel Uspera<sup>53</sup>, Fontanu, Castella, Bernardiho, Buonamenteho a Neriho.<sup>54</sup> Títo skladatelia veľmi úspešne preniesli koncertantné prvky mnohohlasnej benátskej canzony na obsadenie s menším počtom hlasov. Ich diela sú ohnivkom medzi ansámblovou canzonou a vlastným koncertom nesko-robarokového obdobia.

( 54 )

Wasielewski, J. W.:  
*Instrumentalsätze.*

## Vznik opery: Monteverdi

OPERNÁ HUDBA, V KTOREJ SPLYNULI VŠETKY spomínané štýly, sa množstvom – niekedy ani kvalitou – nevyrovná súdobej vokálnej a inštrumentálnej komornej hudbe. Vznik opery sa dá pochopiť iba na pozadí jej literárneho zázemia, teda intermezza a pastorálnej drámy, v ktorých bola hudba dôležitou zložkou. Intermezzo čiže intermédium, hlavná forma renesančného divadla, bolo hudobnodramatickou vložkou v hovorených drámach, ktoré sa predvádzali pri príležitosti dvorných slávností. Na základe podrobného opisu intermédií Florentána Malvezziho (1591) si o tejto forme môžeme vytvoriť celkom dobrú predstavu. Hlavný rozdiel medzi operou a intermezzom spočíval vo funkcii hudby. Intermezzá obsahovali madrigaly, motetá, inštrumentálnu hudbu a balety ako samostatné hudobné formy, a tak boli dráma a hudba oddelené. Rozdiel medzi hudobnými a literárnymi formami sa jasne prejavuje

( 55 )

Rubsamen, W. H.:  
*Literary Sources  
 of Secular Music  
 in Italy* (1943),  
 University of Califor-  
 nia Publications  
 in Music,  
 zv. 1, časť 1, s. 32.

( 56 )

Dátum  
 nie je presne určený.  
 Peri uvádza rok 1594.  
 Zoznam opier pozri in:  
 Riemann, H.: HMG,  
 zv. 2, 2. časť, s. 273;  
 Loewenberg, A.:  
*Annals of Opera*.

( 57 )

Pozri: Chisi, F.:  
*Alle Fonti della  
 Monodia*.  
 Corsiho hudbu  
 uverejnil  
 ako faksimile  
 A. Wotquenne,  
*Catalogue  
 de la Bibliothèque  
 du Conservatoire  
 de Bruxelles, Annexe*,  
 zv. 1., 1901,  
 s. 46.

v spôsobe, akým sa prezentovala poézia: najprv sa prednášala, potom spievala.<sup>55</sup> Poézia, výprava, javiskové stroje, balet a hudba boli rovnako dôležité. Mnohé typické črty intermezza, najmä skrytý orchester, veľké inštrumentálne telesá a výstavné javiskové stroje, sa zachovali aj v prvých operách. No na rozdiel od intermezza opera prostredníctvom recitatívu spojila drámu s hudbou. Hovorená dráma tým síce stratila svoju identitu ako literárna forma, ale tým, že slovo si podriadilo hudbu, získala nad hudbou dovtedy nevídanú prevahu. Kým v intermezze dráma a hudba stáli *vedľa* seba, v opere sa vzájomne prenikli ako dráma s hudbou (*dramma in musica*). Práve toto barokové miešanie umeleckých prostriedkov vyvolalo také časté námietky proti tejto „neznesiteľnej forme umenia“.

Rinuccini spracoval svoje prvé libreto podľa vzoru pastorálnej drámy. Nie náhodou sa niektoré z prvých opier nazývajú favola pastorale a podávajú klasické mytologické témy a hrdinské tragédie v pastorálnom duchu typickom pre madrigal. Dejiny opery sa začínajú vo Florencii predstavením Rinucciniho *Dafne* (1597?)<sup>56</sup> s hudbou J. Periho (1561–1633). Hudba sa stratila, až na dva úryvky, ktoré vo veľmi jednoduchom štýle spracoval amatérsky skladateľ gróf Corsi (v jeho dome sa konala táto pamätná premiéra), a dva úryvky od Periho, z ktorých jeden je recitatív.<sup>57</sup> Prvá opera, ktorá sa nám zachovala celá, je Periho *Euridice* takisto na Rinucciniho libreto, uvedená na oslavách svadby francúzskeho kráľa Henricha IV. a Márie Mediciovej v roku 1600. Sám skladateľ spieval úlohu Orfea. V tom istom roku zhudobnil toto libreto aj ambiciózny Caccini, ktorému sa nejakými pokútnymi intrigami podarilo dosiahnuť, že na prvom predstavení sa spievali aj úryvky z jeho hudby. V baroku na operách často spolupracovali viacerí skladatelia – v intermezze to bolo pravidlom –, no takýto druh spolupráce Peri sotva uvítal. V roku 1600 Peri aj Caccini

vydali svoje vlastné verzie tejto opery. Cacciniho neskrývajúca žiarlivosť na Periho, ktorú veľmi zreteľne cítiť z úvodov k jeho publikáciám, vrhá tiež pochybnosti na jeho vystatovateľné tvrdenie, že je „vynálezcom“ nového monodického štýlu, i na oneskorené vyhlasovanie, že aj on zložil Dafne; toto tvrdenie historici z okruhu Cameraty nepotvrdili.

Tieto dve zhudobnenia Eurydiky sú si prekvapujúco podobné nielen použitím monódie, ale aj hudobnou formou. Obe sú poznačené radikálnym štýlovým purizmom, typickým pre reformátorské hudobné myšlienky vo Florencii. V nijakom inom opernom diele súvislý recitatív natofko neovládol scénu, hoci ani florentský purizmus nedokázal celkom vylúčiť uzavreté formy. V úzkostlivom zachovávaní rytmu hovorenej reči, v tonálnom pláne a moduláciách sú tieto dve partitúry miestami úplne totožné. Obe sa na rovnakých miestach odchyľujú od recitatívneho štýlu, obe majú prológ v podobe strophickej árie a v oboch nachádzame refrénové zbory. Bas recitatívny je zväčša napísaný v štýle dlhých zádrží, ktorých dramatický účinok už overil Peri. V úvode Peri konštatuje, že bas nechal znieť aj vtedy, keď tvoril s partom speváka disonanciu, a menil ho až vtedy, keď si „affetti“ vynútili zmenu harmónie. Z tejto poznámky vidno, ako vážne bral tento Florentčan spojenie slova a hudby. Podobné tvrdenie nájdeme aj v úvode ku Cacciniho *Nuove Musiche*.

Meravé basové zádrže, ktoré zaviedol Peri, svojou dramatickosťou ďaleko predstihujú basy jeho súpera. Na druhej strane Cacciniho basová línia je pestrejšia a bohatá melodic-ká ornamentácia je dôkazom, že v Caccinim mal virtuózný spevák prevahu nad dramatickým skladateľom. Tento rozdiel bude zreteľnejší, ak porovnáme také dve reprezentatívne scény<sup>58</sup> ako príchod Dafne so zvestou o Eurydikinej smrti; je to jedna z tých vrcholných „scén s posolstvom“, ktoré boli v neskorších operách nesmierne obľúbené.

( 58 )

Riemann, H.: HMG, zv. 2, časť 2, s. 189;  
Adler, G.: HMG, s. 418;  
Hass, R.: B, s. 36.



Nevyskytujú sa tu melódie s prísnuou periodickou stavbou v štýle canzonetty; aj strofické piesne sú veľmi zriedkavé, pretože sú v rozpore so zásadou súvislého recitativu. Pred každým z mála refrénových zborov v oboch operách je ešte nerozvinutá strofická variácia. Zdá sa, že zbory pastierov boli napísané s jasným antikontrapunktickým zámerom. Iba na niekoľkých miestach je recitatív prerušovaný hudobným refrénom ako napríklad v Orfeovom náreku v podsvetí. Ustavičné pomalé recitatívne kadencie, ktoré zdôrazňujú každý verš textu, nevyhnutne vnášajú monotónnosť, ktorú oživuje iba Periho úsilie vykresliť melodickými figúrami otázky a zvolania.

Uvedenie *Eurydiky* vo Florencii podnietilo naštudovanie „*rappresentazione sacra*“ Cavalieriho *Anima e Corpo* v Ríme v tom istom roku. Alegorickou témou a jej polooperným scénickým stvárnením sa toto dielo líšilo od svetskej opery, aj keď sa v ňom zachoval jej najdôležitejší princíp: plynulosť hudby. Na druhej strane textová príbuznosť s laudami pripomínala oratórium, ktoré v tom čase ešte ako forma neexistovalo. Toto hybridné dielo vyvolalo dosť sporov o tom, kam ho zaradiť, zdá sa však, že dôležitejšia je práve analýza nezlučiteľných štýlových znakov, v dôsledku ktorých sa z neho stal hybrid. Bolo skomponované pre jezuitov ako jeden z mnohých pokusov protireformácie prebrať zo svetských umeleckých foriem všetky črty, ktoré mohli podporiť *ecclesiu militans*. Mohol sa zjavne svetský operný štýl použiť pri náboženskej téme? Na túto kardinálnu otázku dal odpoveď Cavalieri, ktorého dielo dokazovalo, ako vyhlásil v úvode, že aj moderný štýl „môže vzbudzovať zbožné city“.

Peri zdvorilo označil Cavalieriho za prvého skladateľa monódie, ale s tým, že jeho vlastný štýl je iný. Skutočne, Periho afektívny výraz Cavalieriho hudbe úplne chýba; Cavalieri si môže prinajlepšom nárokovať časové, nie však

umelecké prvenstvo v genéze stile rappresentativa. *Anima e Corpo* obsahuje trochu suchopárne recitatívy a na rozdiel od florentskej opery aj početné zbory v jednoduchom akordickom štýle. K nemnohým hudobne zaujímavým črtám tohto diela patrí občasné použitie strofickej variácie v zborových úsekoch.

V línii alegorických hier s hudbou pokračovali Agazzari (*Eumelio*, 1606) a Kapsberger (*Apoteosi di S. Ignazio di Lojola*); nimi sa začína dlhý rad alegorických hier a školských drám, ktoré usilovní jezuiti uvádzali vo svojich seminároch v Ríme a neskôr aj v iných krajinách katolíckej Európy. Ďalším odvážnym počinom bolo uvedenie Quagliatiho *Carro di fedeltà d'amore* (1606) v Ríme; celé sa odohrávalo na voze, pripomínajúcom Tespisovu káru.

Po Florencii sa do popredia operného diania dostala Mantova predstavením Monteverdiho *Orfea* (1607) v Accademii degli Invaghiti. Monteverdiho dramatický génius, ktorý sa dovtedy prejavoval v madrigaloch, sa naplno zaskvel v tejto opere, nepochybne majstrovskom diele operných dejín. Svojou štýlovou zložitosťou sa výrazne odlišuje od všetkých predchádzajúcich oper. Od florentských skladateľov Monteverdi prevzal radikálny stile rappresentativo, ktorý obohatil o silný pátos, a zároveň využil dramatické možnosti uzavretých hudobných foriem – strofickej árie, tanečnej piesne, komorného dueta, madrigalu a inštrumentálneho interlúdia –, ktoré Camerata zavrhla. Napriek tomu, že sa tieto formy pridržali prísnych hudobných pravidiel, v konečnom dôsledku sa podriadili dráme.

Bohatá inštrumentácia, ktorá si vyžadovala viac ako tri desiatky nástrojov, viedla k nesprávnemu názoru, že inštrumentácia *Orfea* bola prelomová. Presné obsadenie však bolo určené iba výnimočne, na niekoľkých dramaticky dôležitých miestach. Veľkým nástrojovým obsadením v *Orfeovi* Monteverdi iba nadväzoval na tradíciu intermezza; dokonca

nevybočil ani zo zaužívanej praxe mnohonásobného obsadenia generálneho basu základnými nástrojmi, typického pre raný barok. Preto je tu teda inštrumentácia skôr prejavom konzervatívnosti, kým používanie tradičných uzavretých foriem je – aj keď to môže znieť paradoxne – vlastne revolučným prvkom tejto opery.

V porovnaní s Rinucciniho *Euridice*, Striggiovo libreto *Orfea* sa javí ako monumentálne dielo. Prvé dve dejstvá sú pastorálne, dej ďalších dvoch sa odohráva v podsvetí a v poslednom dejstve vystupuje Orfeus na nebesia spolu s Apolónom, ktorý sa tu zjavuje ako deus ex machina. Pôvodne básnik dielo zakončil tragicky – Orfea zabili rozvášnené bakchantky; umiernené heroické finále, ktoré Monteverdi zhudobnil, zrejme sám navrhol. O Monteverdim je totiž známe, že v libretách robil veľké zmeny, a jeho listy podobne ako Mozartove dokazujú, že ho dramaturgia mimoriadne zaujímala.

Pastorálne prostredie a podsvetie sú v Monteverdiho hudbe ostro odlíšené farebnými prostriedkami; atmosféru podsvetia vykresľujú pochmúrne zbory v nízkom registri, tmavé tóny dychových nástrojov a regál s vrčivým, nazálnym zvukom, ktorý tu realizuje generálny bas. K prvému vyvrcholeniu dochádza v druhom dejstve po hýrivých zboroch a pastorálnych piesňach v slávnej scéne s posolstvom, v ktorej sa dozvedáme o Eurydikinej smrti. Druhým vyvrcholením je Orfeovo vzývanie Chárona *Possente spirito*, nezabudnuteľný pomník výrazovej sile hudby, skomponovanej na tému, ktorá mala pre libretistov prvých opier zvlášťne čaro.

Monteverdiho nesmierna hudobnodramatická intuícia sa prejavuje v snahe o jednoliatosť scén, ba aj celých dejstiev. Štruktúru celého prvého dejstva tvoria dva zbory, medzi ktorými je spájací ritornel. Oba zbory sa neskôr opakujú v obrátenom poradí a po nich nasleduje trojstrofová variácia

pre zbor, prerušovaná imitačným ritornelom oplývajúcim disonanciami. Rozšírenie princípu strofickej variácie na zbor ďaleko prekračuje Cavalieriho skromné pokusy v tomto smere a v skutočnosti predstavuje novátorskú črtu, ktorá sa väčšinou prehliadla. Zbor sa zriedkakedy zúčastňuje na dejí a svojou kontemplatívnou funkciou pripomína zbor v gréckej tragédii; buď využíva mnohohlasný koncertantný štýl, alebo niektorú z foriem komornej vokálnej hudby pre menší počet hlasov. Z dramatických dôvodov Monteverdi prekvapujúco spája prvky monodického a mnohohlasného štýlu; napríklad celý recitatív posolkyne sa neskôr bez zmeny opakuje ako päťhlasný zborový refrén, ktorý je paralelou Monteverdiho polyfonického spracovania *Ariadninho náreku*. Pozoruhodnú anticipáciu začiatku *Ariadninho náreku* nájdeme v *Orfeovi* (príklad 14) a spomedzi

(Príklad č. 14)

Monteverdi:  
Úryvok z *Orfea*



( 59 )

Súborné vydanie,  
zv. 11, s. 125.

mnohých novátorských detailov si pozornosť zasluhuje náznak stile concitato na slove „furie“.<sup>59</sup>

Veľmi zaujímavé je rozmiestenie recitátívov a uzavretých hudobných foriem. Všetky vysoko dramatické udalosti, ako získanie a vzápätí strata Eurydiky, sú skomponované ako recitatívy s nesmierne afektívnou harmóniou, opierajúcou sa o statický bas. Keď si to dramatickosť situácie vyžaduje, Monteverdi neváha zdôrazniť protichodnosť charakterov náhlymi zmenami tóniny tak ako v nezabudnuteľnej scéne s posolstvom. Hlavnou vokálnou formou je strofická pieseň, často silno ovplyvnená štýlom canzonetty, a strofická variácia. Každá z nich sa môže vyskytnúť s ritornelmi medzi strofami. Iba v pièce de résistance Orfea, *Possente spirito*<sup>60</sup>,

( 60 )

Súborné vydanie,  
zv. 11,  
s. 84–100.

kde sa majstrovsky realizuje päťdielna strofická variácia, nástroje skutočne podporujú speváka – v prvých štyroch variáciách živým koncertantným dialógom a v poslednej jednoduchými akordmi. V partitúre sa táto ária zachovala v dvoch verziách, jedna bez ozdôb, druhá so všetkými koloratúrnymi ornamentmi gorgie, ktoré sú lepšou ilustráciou speváckeho umenia tých čias než všetky teoretické rozpravy. V celej opere niet ani jednej árie da capo, jediný náznak opakovania sa vyskytuje iba v krátkej canzonette, ktorej trojfrázovú stavbu sotva možno považovať za skutočnú formu da capo.

Do *Orfea* je šikovne začlenených vyše tucet samostatných inštrumentálnych interlúdií; štyri z nich sa vracajú v kľúčových momentoch, niekedy dokonca v zmenenej nástrojovej zostave. Spájanie scén tou istou hudbou sa nie veľmi šťastne prirovnávalo k Wagnerovej technike leitmotívov, ktorej psychologická podstata je však od Monteverdiho koncepcie na míle vzdialená. Početné ritornely v áriách a tanečných piesňach, ktoré poskytujú široký priestor baletom, plynú v rovnomernom rytme a niekedy v typických hemiolových schémach, ktoré dnešní editori partitúry *Orfea* nerozpoznali. V harmónii inštrumentálnych úsekov sa nevyskytujú chromaticizmy príznačné pre vokálny štýl, no sú tu ostré kolízie medzi harmonickými postupmi a prechodnými tónmi alebo appoggiatúrami v melódii. Prostotu Monteverdiho inštrumentálneho štýlu možno najlepšie vystihnúť slovom elementárny. Pozná iba zmenu nástrojového obsadenia alebo náhly nástup nového nástroja pre generálny bas, čo má hlboký účinok v scéne s posolstvom.

Tým, že Monteverdi v *Orfeovi* prekročil úzkoprsé ideály florentských puristov, udal smer ďalšieho vývoja opery. Jeho ďalšie dielo *Arianna* (1608) sa stratilo, okrem slávneho lamenta, ktoré potom mnohí skladatelia napodobňovali; sám Monteverdi ho upravil nielen ako madrigal, ale aj ako

( 61 )

Eitner, R.:  
PAM, zv. 10;  
pozri aj Einstein, A.:  
*Short History*,  
príklad 24.

( 62 )

Riemann, H.:  
HMG, zv. 2, 2. časť,  
s. 288.

( 63 )

Pozri jej balet  
*La Liberazione  
di Ruggiero*,  
SCMA, zv. 7.

(Príklad č. 15)

Marco da Gagliano:  
Duet z *Dafne*

non vil pre - gio ancor sa - rà ster - mi - nar cru - do ser - pen - te

Po rozkvetu opery v severnom Taliansku sa po roku 1620 jej hlavným strediskom stal Rím a takmer o dvadsať rokov neskôr Benátky. Raná opera sa zvyčajne delí na tri typy: florentská recitatívna opera, rímska zborová opera a benátska sólová opera. Posledné dva termíny poukazujú iba na vonkajšie, hoci nápadné črty, a tie boli dôležité skôr zo sociologického než štýlového hľadiska. Zbor tvoril integrálnu súčasť aj v Monteverdiho *Orfeovi* a jeho prítomnosť či neprítomnosť sotva stačí na to, aby sme mohli definovať rozdiel medzi týmito typmi oper. Vo výstavnej rímskej opere klesol dramatický význam recitativu tým, že sa dôraz

presunul z dramatickej akcie na veľkoleposť hudobného predstavenia. To viedlo k predvádzaniu vokálnej virtuozity, ktorá sa nie náhodou stala samoučelnou, ako vidieť z výpravnej opery *La Galatea*<sup>64</sup> kastráta Loreta Vittoriho.

( 64 )

Úryvky in:  
Goldschmidt, H.:  
*Studien*, zv. 1. s. 273.

Štruktúrnu funkciu recitatívu postupne preberali árie, dôkladne vypracované, ale statické zbory, balety a tanečné piesne. Zavedenie madrigalov a cappella do opery je jasný dôkaz rímskeho konzervativizmu. Domenico Mazzocchi v úvode k svojej opere *Catena d'Adone* (1626)<sup>65</sup> otvorene priznal, že áriami chcel „porušiť jednotvárnosť recitatívu“; výsledkom bolo, že recitatív len sem-tam dosiahol afektívnu vypätosť florentskej opery a niekedy dokonca anticipoval recitatív secco belkantového štýlu stredného baroka.

( 65 )

Ib., s. 155.

( 66 )

Ib., s. 202;  
aj Torchi, L.:  
*AM*, zv. 5.

Landiho významná opera *Sant' Alessio* (1632)<sup>66</sup> bola uvedená s Berniniho dekoráciami v novom divadle paláca Barberiniovcov. Spolu s *Erminiou*<sup>67</sup> Michelangela Rossiho patrila k početným operám na sakrálné témy, ktoré boli typické pre Rím, kde hlavným patrónom hudby bol aristokratický klérus. Je príznačné, že Landiho libretistom bol

( 67 )

Ib., s. 258.

( 68 )

HAM, č. 208;  
Riemann, H.: HMG,  
zv. 2, 2. časť,  
s. 255, 263.

markíz Rospigliosi, budúci pápež Klement IX. Sinfonie v *Sant' Alessiovi*<sup>68</sup> – v skutočnosti canzony pre ľubozvučné kombinácie trojich huslí a značne posilnený generálny bas – sú dôležitým krokom vo vývine samostatnej opernej ouvertúry. Landi rámcoval dej veľkými osemhlasnými zbormi, udivujúcimi pompéznou polyfóniou. Jeho recitatívy, napísané sčasti v pozoruhodnom patetickom florentskom štýle, sčasti v štýle blížiacom sa k recitatívu secco, boli často prerušované duetami, tercetami a dovtedy neznámymi ansámblovými recitatívami. Spomedzi ansámblov si pozornosť zaslúži smútočné terceto na smrť svätého Alessia, a to kombináciou ostrých harmónií s nesmierne flexibilnou líniou. Podobne ako vo väčšine rímskych opier komické výjavy s tanečnými piesňami a ariettami v canzonettovom

štýle boli roztrúsené vo všetkých dejstvách; ich cieľom bolo pobaviť obecenstvo.

V týchto epizódach sa do opery po prvý raz dostali typizované postavy komických sluhov z *commedie dell'arte*. Ich parlandové vstupy a prostoreké dialógy jasnozrivo anticipovali tón budúcej opery buffy (príklad 16).

(Príklad č. 16)

Landi:  
Komické dueto z opery  
*Sant'Alessio*

di, di-ri di-ri di-ri-di; di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di; di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di, di-ri-di

Dejiny benátskej opery sa začínajú otvorením prvého verejného operného divadla v roku 1637. Skladateľmi prvej benátskej opery boli Rimanio Manelli a Ferrari, ktorí spočiatku pokračovali v štýlovej tradícii rímskej opery. V prvej fáze bola benátska opera veľmi vzdialená od sólovej opery; jej početné zbory mali – podobne ako v rímskej opere – skôr dekoratívny než dramatický účel. Veľká škoda, že všetky opery, ktoré Monteverdi napísal medzi *Orfeom* a dvoma zachovanými benátskymi dielami, sa stratili. Osvetlili by pozoruhodnú štýlovú zmenu, ktorá sa prejavila v *Ritorno d'Ulisse*<sup>68a</sup> (1641) a v *Incoronazione di Poppea* (1642). Je celkom možné, že Monteverdi ich skomponoval pod vplyvom svojho žiaka Cavalliho, ktorého prvé javiskové dielo *Le Nozze di Teti e Peleo* (1639) spájalo v sebe nové črty s črtami príznačnými pre Monteverdiho. Nemožno presne určiť, ako ďaleko zašla táto vzájomná inšpirácia majstra a žiaka, pretože Monteverdiho prvé benátske dielo *Adone* sa zatiaľ nenašlo.

Zmena v Monteverdiho štýle, o ktorej hovoril už Doni (1640), sa najnápadnejšie prejavila v novej diferenciácii recitatívneho štýlu. Plynulosť recitativu narušajú kantabilné

( 68a )

Autenticitu tohto diela  
sPOCHYBNILI Vogel,  
Riemann, Kretschmar  
a naposledy znovu  
Benvenuti a Paoli  
(Monteverdi).  
Goldschmidt  
(SIMG, zv. 4, s. 671;  
zv. 10, s. 570) a  
Haas však (StMW,  
zv. 9)  
uviedli dôkazy, ktoré  
zrejme potvrdzujú  
Monteverdiho  
autorstvo.



( 69 )

Súborné vydanie,  
zv. 13, s. 81.

( 70 )

Súborné vydanie,  
zv. 12, s. 170, 175.

( 71 )

Súborné vydanie,  
zv. 13, s. 229.

( 72 )

Súborné vydanie,  
zv. 13, s. 95.

( 73 )

Súborné vydanie, zv.  
13, s. 146.

úseky alebo refrény v trojdobom metre, čo bolo príznakom počiatočného štádia rozlišovania medzi áriou a recitatívom, ktoré sa odohralo v belkantovom štýle. Recitatív uvoľňovali aj rýchle opakovania tónov a parlandové úseky à la Rossini, ktoré sa v podobe stile concitata využívali na zvýraznenie dramatickosti (napríklad pri Nerónovom hneve<sup>69</sup>) alebo komického efektu (v Irovom parodickom náreku<sup>70</sup>). Monteverdi vsunul do opier scény ako koketovanie pážaťa a komornej (*Poppea*) a Irove šašovské žarty (*Ritorno*) – tu použil držané tóny –, aby podobne ako Shakespeare komickými prostriedkami odľahčil tragický dej. V tragických recitatívoch Monteverdi zachováva zvyčajnú intenzitu výrazu, napríklad v Ottaviinom lúčení pri odchode z Ríma, kde nesmierne realisticky vykresľuje jej zlyhávajúci hlas.<sup>71</sup> Hudobná jednoliatosť drámy vrcholí v scénach ako strieľanie z luku (*Ritorno*) alebo manželská hádka medzi ambicióznou, nevernou Poppeou a jej mužom. V tejto scéne Monteverdi odlíšil charaktery pomocou dvoch strofických variácií spojených ritornelom.<sup>72</sup> Naďalej prevládala obľúbená forma árie, strofická variácia, no vo všetkých uzavretých formách bol bas menej statický než v Orfeovi a vďaka rytmickým modelom aj lepšie organizovaný, ako vidno z Penelopinej veľkej záverečnej árie s päťhlasným ritornelom.

Dôležitou novinkou Monteverdiho neskorších opier sú árie na krátkom ciacconovom base. Vášnivý záverečný dvojspev Poppey a Neróna, pijanský dvojspev z Poppey<sup>73</sup> a dve duetá z *Odyseovho návratu* sú vo väčšej alebo menšej miere založené na ciacconových basoch. Monteverdi tu relatívne málo využíva samostatnú inštrumentálnu hudbu; tých niekoľko skladieb sa viaže na tanečný štýl. Overtúra *Poppey* sa skladá iba z variačnej dvojice, kde druhý tanec je rytmickou variáciou prvého.

Dve posledné opery ukazujú, ako výrazne sa Monteverdi

vzdialil nielen od polyfonického štýlu svojej mladosti, ale aj od svojho niekdajšieho dramatického štýlu. Nepokojný a hľadačský duch ho v posledných rokoch života zaviedol na cestu vedúcu k štýlu belkanto, ktorého rozkvet mu už nebolo súdené zažiť.

## Tradícia a pokrok v sakrálnej hudbe

SAKRÁLNA HUDBA RANÉHO BAROKA PREKONALA štýlovú krízu, ktorú zapríčinil vznik nového afektívneho štýlu. Táto kríza sa odzrkadlila v boji medzi tradíciou a pokrokom, medzi *stile anticom* a *stile modernom*. Tradičná vokálna polyfónia bezpečne zakotvila v sakrálnej hudbe a skupina nadšencov ako členovia Cameraty jej nemohla zabrániť v existencii. Avšak nápor nového štýlu dal o sebe čoskoro vedieť. Štýlová jednota sakrálnej hudby sa rozštiepila na konzervatívnu a progresívnu vetvu, čím sa otvorila brána štýlovému historizmu, vďaka ktorému sa skladatelia stali bilingválnymi. Cirkev s nedôverou sledovala nedostatok umiernenosti v novom svetskom štýle, a hoci Cavalieri preniesol recitatív do sakrálnej hudby presne v tom istom roku, ako sa definitívne ustanovil, námietky proti „teatrálnej“ hudbe v chráme pretrvávali ešte dlhý čas. Pribojný a afektívny duch baroka sa však čoskoro uplatnil aj v liturgii, a tak vznikol zvláštny protiklad k oficiálnemu objektivismu dnešnej liturgie.

V sakrálnej hudbe môžeme rozlíšiť päť štýlov: 1) monódiu, 2) niekoľkohlasný čiže „malý“ koncertantný štýl, 3) mnohohlasný čiže „veľký“ koncertantný štýl, 4) „monumentálny barok“ a 5) *stile antico*. Cavalieriho skromné recitatívy v *Anima e Corpo* sú, pokiaľ vieme, prvými monódiami.

( 74 )

Príklady in:  
 Schneider, M.:  
*Anfänge des  
 Basso continuo*;  
 Wolf, J.:  
*Sing- und Spielmusik  
 aus älterer Zeit*,  
 č. 52;  
 Arnold, *The Art  
 of Accompaniment*,  
 zv. 2, s. 21–33;  
 HAM, č. 185.

Sakrálné recitatívy, ktoré Caccini pravdepodobne skomponoval, sa nezachovali. Viadana v *Concerti ecclesiastici a 1–4 voci* (1602)<sup>74</sup> prijal monodický štýl iba navonok; tieto skladby nemožno považovať za skutočné monódie. V predhovore skladateľ tvrdí, že interpretovať polyfonické moteto tak, že sa spieva len jeden hlas a ostatné hlasy sa nahradia organom, je veľmi neuspokojivé. Bola to bežná prax prechodného obdobia, ktoré sa starému štýlu usilovalo dať podobu monódie. Viadanove motetá sú skladby príznačné pre prechodné obdobie a ich význam spočíva v tom, že autor v nich provizórne basso seguente nahradil obligátnym generálnym basom.

Skutočná monódia prenikla do sakrálnej hudby až po roku 1610, čomu nasvedčujú diela ako *Affetti amorosi spirituali* (Quagliati). Je pomerne príznačné, že v prísne liturgických skladbách s latinským textom bol afektívny štýl zo začiatku zriedkavejší než v cirkevných skladbách na talianske slová. Opäť to bol všestranný Monteverdi, ktorý vytvoril jeden z prvých príkladov skutočnej monódie v liturgickej hudbe a na dôvažok aj príklady všetkých ostatných štýlov chrámovej hudby okrem monumentálneho, ktorého kompromisný charakter mu nevyhovoval. Jeho prvá zbierka chrámovej hudby v novom štýle vyšla v Mantove (1610). Z jeho benátskeho obdobia sa nám, žiaľ, zachovali iba dve publikácie: *Selva morale e spirituale* (1641) a zbierka, obsahujúca žalmy a omšu, ktorá vyšla posmrtno v roku 1650.

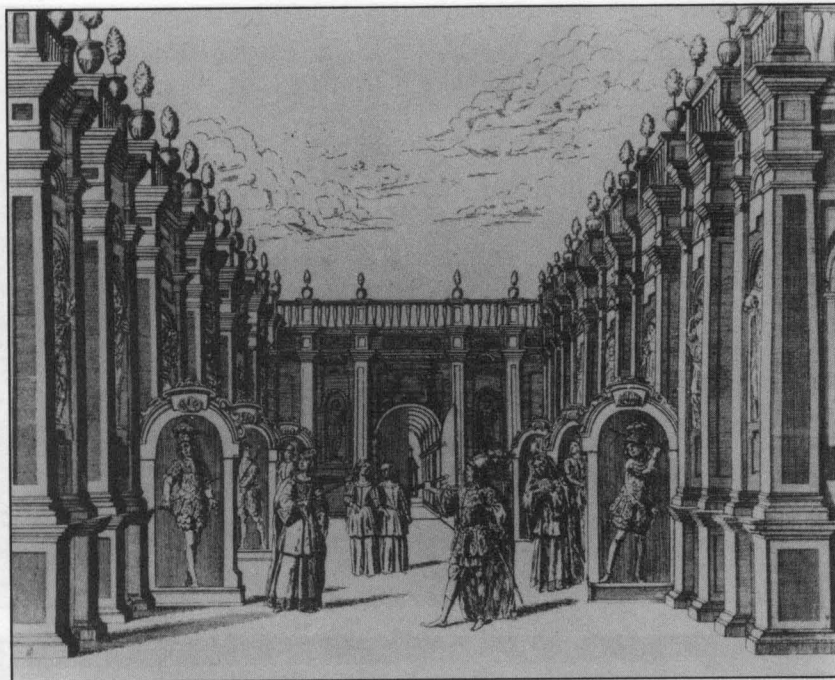
Pre zbierku liturgických skladieb z roku 1610 je príznačná nesmierna rozmanitosť štýlov, ktoré Monteverdi veľmi premyslene staval do kontrastu. Obsahuje kompletnú hudbu k nešporom: žalmy, antifóny, hymnus a magnifikat. Antifóny, tradične komponované ako polyfonické motetá, tu vytlačila módna monódia s veľmi virtuóznou gorgiou na významných slovách. Obluboval aj ozvenové efekty so slovnými hračkami (ako gaudio-audio), ktoré s potešením

Frontispice Corelliho  
opusu 5. Rím 1700.  
Rytina G. Frozzu podľa  
A. Melaniho.

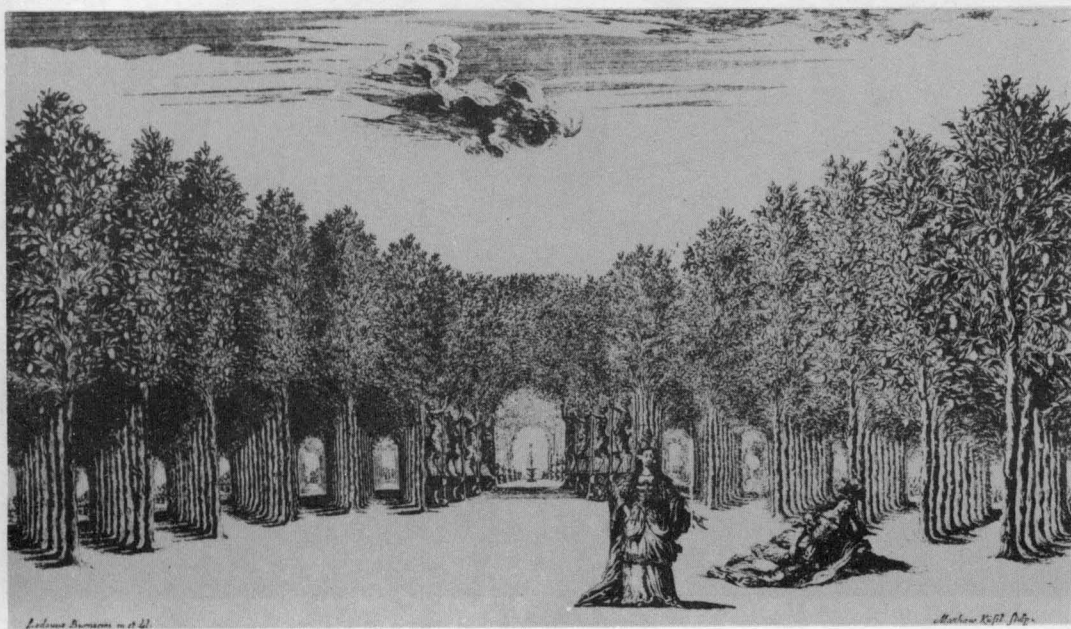
Záver 4. dejstva z opery  
*Ercolo in Tebe*  
J. Melaniho. Florencia  
1661. Scéna Ferdinanda  
Taccu.



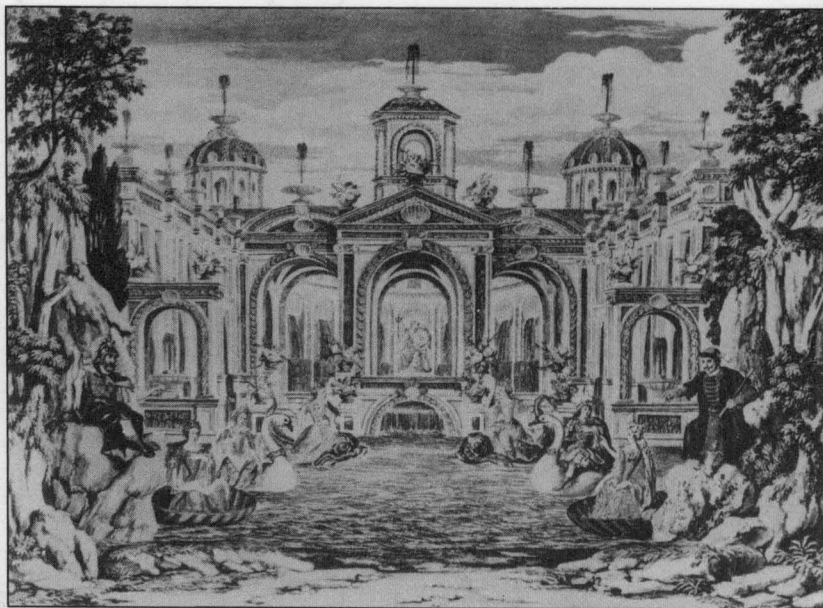
Circe zaklína svojich  
nápadníkov. Výjav  
z *Ulisse all' isola di  
Circe*. Brussel 1650.



Ennonin spánok. Výjav  
z opery *Il pomo d'oro*.  
Rytina M. Küssela  
podľa Burnaciniho,  
1668.



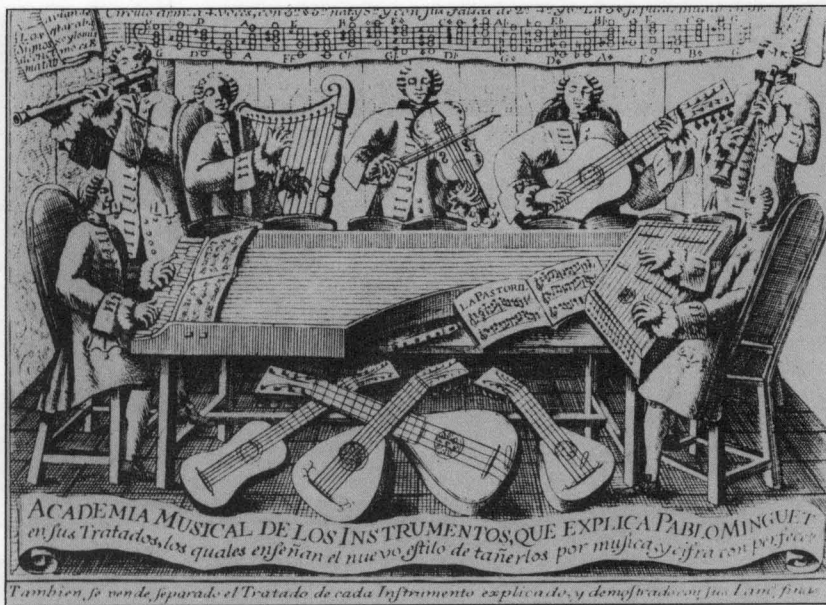
*Der Wasserpalast*  
*Neptuns*. Hudba  
Reinharda Keisera,  
libreto Nothnagela,  
scéna Johanna Oswald  
Harma (?). Predvedenie  
pri príležitosti  
korunovacie Friedricha  
III. Hamburg 1701.



Jaskyňa kentaura  
Chirona. Výjav z opery  
*Le Nozze di Teti e Peleo*.  
Paríž 1654. Libreto  
Francesca Butiho,  
hudba Carla Caproliho,  
scéna Giacom  
Torelliho.



Academia musical de los instrumentos.  
Frontispice zbičky  
Pabla Mingueta e Irol  
*Reglas y Advertencias  
generales*  
(1752–1754).



Johann Christoph  
Stuedner: Domáce  
konzertovanie.



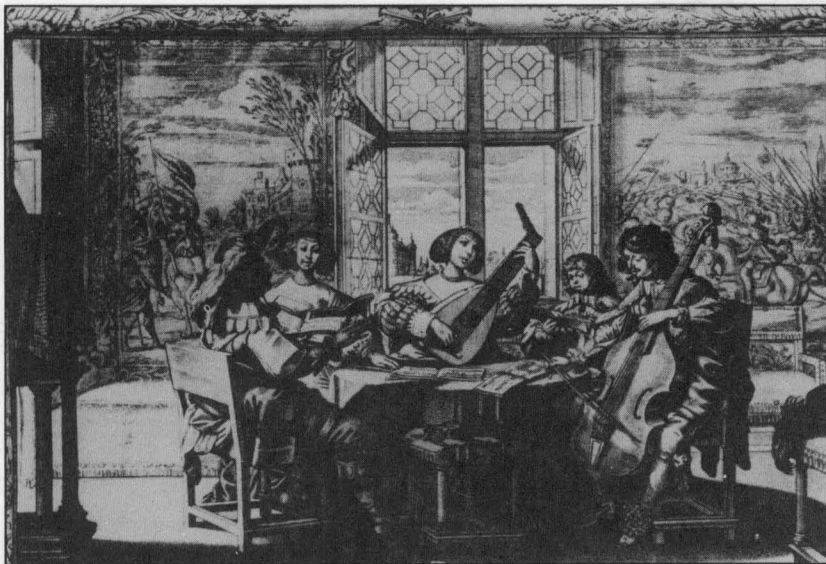
Collegium musicum,  
1654 (Martin Bülck).

Satirická kresba  
znázorňující kastráta  
Gaetana Majorana,  
nazývaného Caffarelli  
(1703–1783). Zleva  
D. Scarlatti, Tartini,  
Martini, Locatelli  
a Lanzetta, v popředí  
Caffarelli.





Abraham Bosse:  
Auditus. 1. pol.  
17. storočia.



Domáci koncert  
duchovnej hudby, 1654.  
Frontispice Martina  
Bülcka k zbierke  
Johanna Rista *Frommer  
und Gott Seliger  
Christen Alltäglich  
Hausmusik.*



použil aj v *Orfeovi*. Znovu opakujeme, že toto všetko sa vyskytovalo v liturgickej hudbe; nepoužíval sa však gregoriánsky chorál, pretože v monodickom štýle bola technika cantu firmu nepoužiteľná. Jediným prejavom prenikania chorálu do moderného štýlu je Viadanova experimentálna omšová skladba<sup>75</sup> s gorgiovými ozdobami pre sólový hlas a organový generálny bas a Banchieriho návod na sprevádzanie chorálu generálnym basom, spôsob, ktorý pretrval až do čias Haydna a Mozarta a vo forme gregoriánskej „harmonizácie“ pretrváva dokonca dodnes.

V prvej tretine 17. storočia sa liturgické monódie veľmi rozšírili. Na prvom mieste treba spomenúť Alessandra Grandiho, Gabrieliho žiaka, ktorého prínos v oblasti monodického moteta a sakrálnej sólovej kantáty možno porovnať s Monteverdim. Na jeho *Motetti a voce sola* (1628) poznať vplyv recitativu, prejavujúci sa v emfatických opakovaníach slov a v deklamačných kontrastných motívoch, ale statické basové línie sú oživované imitačnými sekvenciami, ktoré spájajú oba hlasy. Takýto kompromis medzi kontrapunktickými a monodickými princípmi bol pre monodickú chrámovú hudbu príznačnejší než adaptácia radikálneho florentského recitativu, ktoré sa občas ako kontrafaktúry kompletne prenášali do chrámovej hudby.

Skladateľov chrámovej monódie možno rozdeliť na dve skupiny. Prvá, do ktorej patria Grandi, Casati, Turini, Pace, Donati, Saracini, Bellanda, bola do určitej miery pod vplyvom florentských monodistov alebo Monteverdiho. Druhú skupinu tvorili rímski skladatelia, najmä Durante, ktorý vo svojom diele *Arie devote* (1608) predpísal crescendo na spôsob Cacciniho, ďalej Bonini, Severi, Kapsberger, plodný Tarditi, Agazzari, Quagliati a Graziani.<sup>76</sup> Kým prvá škola inklinovala k voľnej interpretácii textu, najmä pomocou expresívnej gorgie, starostlivo vyznačenej dynamiky a častých zmien tempa, rímska škola prejavila značný sklon

( 75 )

Wagner, P.:  
*Geschichte der Messe*,  
dodatok.

( 76 )

Bibliografický zoznam  
talianskych duchovných  
koncertov z rokov  
1600–1630 je in:  
Adrio, A.: *Anfänge  
des geistlichen  
Konzerts*.

( 77 )

Príklady in: Kuhn, M:  
*Die Verzierungskunst.*

k vokálnej virtuozite, najmä v trochu suchopárnych *Motetti passeggiati* Kapsbergera a Severiho.<sup>77</sup> Jednou z nezabudnuteľných ukážok vokálneho ohňostroja bol nárek kajúcej Magdalény od Domenica Mazzocchiho v podaní kastráta Vittoriho. Obecenstvo nadchol realisticky podanými vzlykmi, čo výborne vystihovali zmes zbožnosti a erotického realizmu, ktorá sa prejavuje i na niektorých Berniniho sochách.

Malý duchovný koncert, či už s nástrojmi alebo bez nich, bol jednou z najobľúbenejších foriem sakrálnej hudby. Pre jeho faktúru je príznačná koncertantná spoluúčasť hlasov, podobne ako to bolo v komornom duete, tercete, dialógu či kantáte. Katolícka chrámová kantáta sa svojou pružnou

(Príklad č. 17)

Balestra:  
Úryvok z moteta  
*Salve aeterni*

*Sinfonia* (Organ)

*Canto solo*  
Sua vis-si me O lux cre-den

- ti-um, O spes pe-ni-ten-ti-um, O Rex cer-tan-ti-um, O dosVin-

*Tutti*  
Ac-ti-bus pro-fec-tis  
cen-ti-um O dosVin-cen-ti-um, O dosVin-cen-ti-um Ac-ti-bus pro-fec-tis

formou, rondovou stavbou a inštrumentálnymi ritornelmi veľmi podobala svetskej kantáte. Monteverdiho nešpory obsahujú niekoľko pozoruhodných ukážok vypísaného organového partu, na základe ktorých si môžeme utvoriť autentický obraz o skromnej generálnobasovej praxi raného baroka. Jeden z prvých príkladov juxtaopozície sóla a tutti v koncerte sa vyskytuje v druhej časti Balestrovho moteta *Salve aeterni* (príklad 17), vydaného v Bonomettiho *Parnassus Musicus* (Benátky 1615). Umiernené používanie afektívnych intervalov a gorgiových figúr, integrácia basu a melódie a relatívne rovnomerný rytmus jasne odlišujú diela sakrálneho štýlu od analogických svetských skladieb. Vo veľkom duchovnom koncerte sa Gabrieliho gigantické kombinácie zredukovali na menšie rozmery. Rozdiel medzi špecifikou inštrumentálneho a vokálneho média, ako aj medzi sólovým ansámbľom a zborom, ktorý v Gabrieliho tvorbe ešte nebol veľmi výrazný, je u Monteverdiho už nápadnejší. Experimentoval so všetkými prvkami veľkého koncertu, dokonca sa ich pokúsil kombinovať s tradičným využívaním cantu firmu. V svojich nešporoch, označených ako sopra canti fermi, melódie žalmu použil veľmi vynachádzavo. V žalme *Dominus ad adiuvandum* šesťhlasný zbor zotrúva na D-durovom akorde jednoduchým deklamačným spôsobom, kým šesť nástrojov halí statický akord do oslnivo jemného pradiava krátkych imitácií, ktoré slúžia čiste koloristickému účelu. Takisto v desaťhlasnom *Nisi Dominus* pre dva zbory nápadito využil otvorenú formu a podoprel architektonickú štruktúru gregoriánskym chorálom v dlhých rytmických hodnotách. Náročná „sonáta“ *Sancta Maria*, pozoruhodná svojou pompéznou inštrumentáciou, využíva žalmový cantus firmus, opakovaný v rytmicky variovaných tvaroch unisonovým zborom.

Cantus firmus po Monteverdim z veľkého koncertu takmer vymizol. Jeho benátski nasledovníci Pellegrini, Grandi,

Merula, Rovetta, Usper, Donati, ba dokonca aj mladší skladatelia ako Neri a Monferrato boli príliš zaujatí vyjadrením textu, než aby sa dali obmedziť okovami cantu firmu. Kontrapunktickým spôsobom spracúvali iba niektoré intonácie a krátke citáty chorálu. Vymiznutím cantu firmu prenikli do chrámovej hudby iné konštrukčné metódy, najmä ostináto a strofická variácia. Vidíme to v Merulovej ciacconovej omši a v Donatiho pätnástich motetách s rovnakým basom (1629). Omše sa už viac nenazývali podľa gregoriánskeho chorálu alebo podľa modelu, z ktorého boli pôvodne odvodené, ale začali sa označovať podľa špeciálnych príležitostí, pre ktoré boli skomponované. Závislosť hudby od slova sa prejavovala v tom, že rytmus kontrastných motívov zvyčajne vznikol na základe deklamačného rytmu slova.

Kým Benátky boli centrom pokroku v sakrálnej hudbe, Rím bol baštou tradicionalizmu. Predstavitelia rímskej školy ako Paolo Agostini, Abbatini, Benevoli, Domenico a Virgilio Mazzocchiovci, Massaini a Crivelli prevzali polychórický štýl benátskej školy, ale rozšírili ho do nebývalých rozmerov v skladbách pre štyri, šesť a niekedy dokonca dvanásť a viac zborov. Tento štýl sa analogicky s architektúrou tých čias oprávnene nazval „monumentálne barokový“. Monumentálny barok bol pokusom vniesť polychórické techniky veľkého koncertu do stile antika. Výsledný hybridný štýl bol typický pre rímsky konzervativizmus. Hýrivosť vokálnych a inštrumentálnych prostriedkov, početné echové efekty, sóla a tutti odrážali pompéznosť cirkevných obradov v časoch protireformácie, ale afektívny výraz benátskeho koncertu tu nápadne chýbal. Namiesto Gabrieliho vrúcnosti tu bola technická virtuoza. Liturgiu ovládla vonkajšková pompéznosť, a tak je príznačné, že zbor prišiel o svoje tradičné miesto blízko oltára a bol umiestnený na chóroch

a balkónoch, ktorými baroková chrámová architektúra priam oplývala. Architektúra a hudba už nikdy spolu nesúviseli tak úzko ako v období baroka, keď sa sám priestor stal podstatným komponentom hudobnej štruktúry.

( 78 )

DTÖ, r. 10, zv. 20.

Podľa novších  
výskumov autorom  
je Biber  
alebo A. Hofer.

Polychórická omša pre päťdesiattri hlasov,<sup>78</sup> ktorú Benevoli\* skomponoval pre vysvätenie katedrály v Salzburgu, je dokladom úžasnej ľahkosti v disponovaní priestorom, vďaka ktorej mohla v podstate skromná hudba nadobudnúť mamutie rozmery. Je napísaná pre dva osemhlasné zbory (každý s generálnym basom) a šesť inštrumentálnych súborov – dva sláčikové, jeden súbor drevených dychových a tri súbory plechových dychových nástrojov. Ozdobné ansámble sólistov, starostlivo označené ako „sólo“, sú postavené proti zborovým ripienovým úsekom, ktoré sa často, aj keď nie vždy, vyznačujú akordickou faktúrou. Omšu spája majstrovský generálny bas, ktorý jasne ukazuje, aký jednoduchý je v skutočnosti akordický pohyb. Samozrejme, v monumentálnom baroku sa oktavové zdvojenia používali v ešte väčšej miere než v benátskom vzore. Takéto praktiky mali za následok definitívny rozchod s tradíciou renesančnej hudby a stretli sa s kladným ohlasom u Viadanu a ostatných teoretikov tohto obdobia.

Monumentálny barok bol ústupkom rímskeho tradicionalizmu moderným tendenciám v hudbe. Najzarytejší konzervatívni skladatelia ostali verní tradícii renesančnej hudby, ktorá prežívala pod označením *stile antico*; tento termín už sám osebe naznačoval, že ide o oživovanie historického javu, stojaceho mimo bežného koncertantného štýlu. V boji medzi tradíciou a pokrokom sa starý štýl stále viac stával symbolom cirkevného okruhu; táto konotácia bola renesančnej hudbe pôvodne cudzia a mohla vzniknúť iba ako vedomá reakcia na moderný štýl. Už v čase Agazzariho sa Palestrina považoval za neomylný vzor. Palestrinovi rivali

rovnako ako jeho nasledovníci Felice a Giovanni Aneriovcí, Giovanelli, Soriano, Nanino a Allegri, i mladší skladatelia ako Pier Valentini a Simonelli pomaličky pretvárali svoj pôvodný vzor používaním dobovej harmónie a akcentovanej rytmiky, čím sa stile antico vzdalovalo od skutočného Palestrinového štýlu. Diela Palestrinu, Lassa a ostatných skladateľov starej školy sa vydávali v podobe „obohatenej“ o generálny bas a slávne skladby ako *Missa Papae Marcelli* sa rôzne upravovali. Allegriho slávne dvojzborové *Miserere*, ktoré bolo dlho dobre stráženým tajomstvom Sixtínskej kaplnky, patrilo k deklamačnému akordickému typu skladieb falso bordone, ktoré boli v renesancii veľmi populárne. Jeho magický účinok na poslucháčov nespočíval v samotnej kompozícii, ale v podaní s improvizovanými ozdobami. Tento zvyk sa starostlivo pestoval až do čias Mozarta, ba i Mendelssohna, ktorí zapísali *Miserere* podľa pamäti. Burneyho správa o tom, aký bol rakúsky cisár Leopold I. rozčarovaný, keď dostal túto skladbu na znak zvláštnej pocty z Ríma, bude asi pravdivá, pretože „to podstatné“, totiž ornamenty, neboli zapísané. Nadmerná ornamentika, účinok držaných akordov, bohatá dynamika a v základe harmonický prístup k polyfónii boli typickými znakmi stile antica, ktoré rovnako jasne svedčili o barokovej reinterpretácii renesančnej hudby ako pompézne predvádzanie vybrúseného cantu firmu, dokonalých kontrapunktických hračiek a monumentálnych kánonov. Pier Valentini preukázal majstrovstvo tohto druhu v kánone pre 96 hlasov, ktorý Kircher publikoval vo svojej *Musurgia Universalis*.

Pokrokoví skladatelia 17. a 18. storočia – Monteverdi, Turini, Landi, Cifra, Schütz, Alessandro Scarlatti, Durante, Lotti, Marcello – takisto bežne a s chuťou komponovali v stile anticu. Nebol to príznak tvorivého eklektizmu, ale prirodzený následok polarity štýlov barokového obdobia. Monteverdi vo svojej polyfonickej omši na motívy Gomber-

tovhomoteta dokázal, že primu prattiku dokonale ovláda. Touto omšou vzkriesil vtedy už takmer zabudnutú formu – parodickú omšu. Tá však pretrvala v baroku iba v takých ojedinelých prípadoch, ako bola Bernardiho omša na Arcadeltov slávny madrigal *Il bianco e dolce cigno*.<sup>79</sup>

Objavenie špecifiky zborového znenia v stile anticu, ktoré bolo svojou podstatou vokálne, bolo logickým doplnkom objavenia inštrumentálnej špecifiky v koncertantnom štýle. Nie náhodou ideál a cappella vznikol na pôde stile antica. Termín „cappella“, ktorý u Gabrieliho označoval iba vokálne alebo inštrumentálne tutti, teraz nadobudol špeciálny význam „bez nástrojového sprievodu“ ako opozícia ku koncertantnému štýlu. Je príznačné, že tento význam spomínaného termínu sa objavil až v prvých desaťročiach 17. storočia. Zbierka Ghizzolových omší (Benátky 1619), skomponovaná „parte a cappella, parte da concerto“, je jedným z prvých príkladov na vedomé protipostavenie týchto dvoch štýlov. Je zvláštne, že interpretácia a cappella vlastne nevylučovala organový generálny bas, ten však bol väčšinou len fakultatívny. Aj Monteverdi vo svojej *Omši* (1650) a v *Selve morale* využil kontrast medzi úsekmi a cappella a koncertantnými úsekmi, kým Turini, Landi a mnohí ďalší písali omše v starom štýle, prísne a cappella, o čom svedčia aj názvy na titulných stranách.

Neprekvapuje, že ideál a cappella sa po svojom objavení začal dodatočne pripisovať renesančnej hudbe. Táto interpretácia pretrvala podnes; ale keď hovoríme o renesancii ako o „období a cappella“, nevedomky používame barokový termín s pochybnými implikáciami.





# RANÝ A STREDNÝ BAROK V SEVERSKÝCH KRAJINÁCH

## Nizozemská škola a jej anglické zázemie

VO FORMOVANÍ BAROKOVÉHO ŠTÝLU PREDSTAVOVALO Taliansko len jeden pól. Jeho vplyv bol rozhodujúci predovšetkým pre vývin vokálnej monódie. Druhým pólom bolo Anglicko. Jeho vplyv bol zasa rozhodujúci pre vývin čistého inštrumentálneho štýlu, ktorý sa šírila z Anglicka do Nizozemska a odtiaľ do celej Európy. V Anglicku, tak ako v iných krajinách – okrem Talianska –, sa nový štýl vynoril takmer nebadane. Veľké školy madrigalistov, lutnistov a virginalistov sa čiastočne kryli so začiatkom barokovej éry, ale štýlovo do nej nepatrili. Oneskorený rozkvet anglického madrigalu vysvetľuje, prečo sa iba o prvej generácii madrigalistov (Byrd a Morley) dá hovoriť ako o predstaviteľoch čistého renesančného štýlu, kým druhá (Weelkes a Wilbye), a najmä tretia generácia (Tomkins a Orlando Gibbons) sa za krátky čas predstavila dielami, zodpovedajúcimi rýchlemu vývinu talianskeho madrigalu od Marenzia po Monteverdiho. Charakteristické je, že ani jeden z anglických madrigalistov – okrem Portera, ktorý bol Monteverdiho žiakom – neurobil rozhodujúci krok smerom k madrigalu s generálnym basom. Škola lutnistov, ktorej prudký rozkvet sa začína Johnom

Dowlandom (1597) a rovnako náhle končí Atteyom (*Ayres*, 1622), sa omylom považovala za „úplne originálny“ prototyp monódie v Anglicku. Anglický „ayre“ bol v skutočnosti, ako naznačuje sám názov, závislý od air de cour, ktorého veľkú popularitu dokazujú nespočetné anglické vydania, či už v pôvodnej francúzskej podobe (Tessier, 1597), alebo v preklade (Hilton: *French Court-Ayres with their ditties Englished*, 1629). Aj keď ayres boli sólové piesne, štýlovo nemali s monódiou nič spoločné a nie náhodou vychádzali v alternatívnych verziách, buď ako sólové piesne so sprievodom, alebo ako viachlasné piesne. V *Musical Banquet* (1610) Roberta Dowlanda (Johnovho syna) jasne vidno štýlový rozdiel medzi ayrom a monódiou; anglické ayres sú hneď vedľa španielskych a talianskych monódií. Je však príznačné, že monódie majú namiesto generálneho basu<sup>1</sup> vypísaný lutnový a violový sprievod, pretože generálny bas sa v Anglicku ešte neudomácnil. John Dowland bol od štýlu generálneho basu veľmi vzdialený, ale zasluhuje si pozornosť citlivým používaním ostrých „falošných“ intervalov. Jedna z jeho najkrajších piesní *Go nightly cares z A Pilgrimes Solace* (1612)<sup>2</sup> je preniknutá hlbokou melanchóliou podobne ako pochmúrny ayre *In darkness let me dwell* a mnohé ďalšie z jeho piesní o smrti. Výstižne si zvolil motto: Dowland semper dolens. Na malom priestore piesňovej tvorby dosiahol Dowland takú dokonalosť, ktorej sa ani jeden z jeho kolegov nevyrovnal. Spomedzi nich treba zvlášť vyzdvihnúť básnika a hudobníka Campiona, kultivovaného Rossetera a Danyela, pozoruhodného svojou smelou chromatikou. Campionov ayre *Fain would I wed* (kniha IV, č. 24), ktorý jestvuje aj v úprave pre virginal od Richarda Farnabyho (*Fitzwilliam Virginal Book*), prezrádza taliansky vplyv, pretože je vybudovaný na variante passamezza antika, ktoré bolo podkladom pre niekoľko anglických baladických nápevov.

( 1 )

Spomínané sprievody zaujímavým spôsobom osvetľujú generálnobasovú prax v tomto období. Zbierka obsahuje aj Cacciniho skladbu *Amarilli*, ktorej sprievod nám umožňuje opraviť nesprávnu Scheringovu realizáciu v GMB, č. 173.

( 2 )

Vydal Fellowes, E. H.: *The English School of Lutenist Song-writers*.

## *Anglickí predchodcovia: čisto inštrumentálny štýl*

STEREOTYPNÉ FORMULY V ANGLICKEJ SÓLOVEJ hudbe pre klávesové nástroje a v komornej inštrumentálnej hudbe pre súbory (consorts) boli jedinými prvkami, ktoré priamo súviseli s genézou barokového štýlu. Virginalisti vynikali v diskantových variáciách svetských nápevov a figuratívnych variáciách chorálu, v basoch typu ground a v melódiách typu passamezzo; všetky tieto formy sa opierali o čisto inštrumentálnu techniku cantu firmu. Balady, tance a populárne piesne sa variovali na základe abstraktných, typicky inštrumentálnych formúl, ktoré sa vo variačnom procese čoraz viac komplikovali. V záplave rýchlych stupnicových pasáží, mechanicky opakovaných rytmov, synkopovaných a bodkovaných figúr, arpeggií, lomených oktáv a akordických postupov štylizovaných na spôsob bicích nástrojov boli melódie občas úplne atomizované. Typicky klávesový charakter tejto hudby sa prejavoval vo voľnom vedení hlasov, v ktorom sa ani daný počet hlasov nedodržiaval. Na rozdiel od svetských melódií, ktoré sa atomizovali vo variáciách, chorálov sa figurácia v podstate ani nedotkla. Medzi obľúbené chorály patrili hymny *Felix namque*, *Miserere* a *In nomine*, melódia antifóny na sviatok sv. Trojice *Gloria tibi*, ktorá sa tešila všeobecnej obľube od Tavernera až po Purcella.<sup>2a</sup> Melódie chorálov slúžili ako kostra pre veľké inštrumentálne štruktúry a často sa nesprávne považovali za suchopárne cvičenia bez estetickej hodnoty. V skutočnosti sa však pričínili o vznik jedného zo základných prvkov barokovej hudby – stereotypnej figurácie, založenej na rovnomernom rytme a typicky inštrumentálnej súhre rytmickej formuly s melodickou líniou. Táto

( 2a )

Odpoveď  
na zaujímavú otázku,  
prečo bola táto antifóna  
známa ako  
*In nomine* pozri in:  
Reese, G.: *Music in  
the Renaissance*,  
New York 1954,  
s. 779.

špecificky inštrumentálna technika znamená už úplné osamostatnenie inštrumentálnej hudby od vokálneho štýlu. Idea mechanického dodržiavania istých formúl, ktorá bola základom stereotypnej figurácie, si vyžadovala zvláštny druh neexpresívnej, čisto abstraktnej hudobnej predstavivosti, bez ktorej by budúci vývin barokovej organovej hudby nebol býval možný. To, že predstavivosť talianskych a anglických skladateľov sa uberala celkom rozdielnymi cestami, môžeme vidieť vo virginalovej úprave Cacciniho madrigalu *Amarilli*, ktorého upravovateľ Peter Philips preniesol anglickú inštrumentálnu figuráciu na afektívnu monódiu, čo celkom iste nezodpovedá duchu originálu.<sup>3</sup>

( 3 )

GMB, č. 174;

*Fitzwilliam Virginal Book*, zv. 1, s. 329.

Virginalová fantázia alebo fancy bola oveľa rôznorodejšia ako talianska fantázia; v skutočnosti spájala znaky talianskeho *ricercaru*, *canzony* a *toccaty*. Anglickí skladatelia venovali zvláštnu pozornosť návratom hlavnej myšlienky, ktoré vo virginalových knihách dokonca často číslovali. Okrem Byrda virginalisti nepatrili do alžbetínskeho obdobia; pôsobili v posledných rokoch vlády kráľa Jakuba I. Okrem Gilesa Farnabyho a Petra Philipsa k nim patrili traja významní majstri: prvotriedny virtuóz John Bull († 1628), Orlando Gibbons († 1625) a Thomas Tomkins († 1656). Bull a Philips, ktorí prežili zvyšok života v Nizozemsku, sprostredkovali anglický štýl Sweelinckovi. Jedinou vyťažkou zbierkou virginalovej hudby bola *Parthenia* (1611) a jej pokračovanie *Parthenia inviolata*, ktorá dostala tento názov preto, že bola vybavená violovým partom zdvojujúcim basový hlas.

( 4 )

Príklady pozri in:  
Meyer, E. H.: *English Chamber Music*.

Skladatelia violovej súborovej hudby<sup>4</sup> ako Ferrabosco, Lupo, Deering, Coperario (čiže Cooper), Gibbons, Hume, Ward a East svojím konzervatívnym prístupom v podstate nadväzovali na polyfonický renesančný štýl. Komorné súbory alebo *consorts*, pre ktoré komponovali, tvorili buď len nástroje violovej rodiny („chest“), alebo kombinácie

rozičných nástrojov („broken consorts“). Hudba pre inštrumentálne komorné súbory sa komponovala bez generálneho basu a využívala formy známe z virginalovej hudby, najmä fancy, spracovanie chorálu a tanec. Prvé dve skupiny, len slabo ovplyvnené inováciami anglického madrigalu a ayru, boli prísne kontrapunktické a štýlovo retrospektívne. Neemotívna a nevýrazná farba violového súboru sa veľmi dobre hodila na abstraktnú, lineárnu fancy. Bola to „nehybná hudba“, ako hovorí Shakespeare, hudba, ktorá si nevyžadovala poslucháčov a bola určená skôr na hranie než na počúvanie, pretože jej štruktúra bola jasná len znútra, nie zvonka.

( 5 )

O Bradem pozri in:  
GMB, č. 156,  
a Engelke, B.  
*Musik am Gottorfer  
Hofe*, 1927;  
o Holbornovi pozri:  
*Pavans*,  
vydal Sydney Beck,  
New York  
Public Library  
1942.

Jednoduchá tanečná hudba, akú písali Brade,<sup>5</sup> Thomas Simpson, Harding, Rowe, Holborne, Edward Johnson a Dowland, bola veľmi rozšírená v nemeckých zbierkach, pretože mnohí z týchto skladateľov pôsobili aj mimo Anglicka. Ich skladby pre komorné súbory, ktoré sa skladali z variačných dvojíc alebo jednotlivých voľne pospájaných tancov, mali značný vplyv na vývin orchestrálnej suity. Jej polyfonickú tradíciu horlivo pestovali nemeckí majstri tanečnej hudby, najmä Melchior Franck a Schein.

Hudba pre zmiešané súbory (spev a nástroje bez generálneho basu) sa v prvých desaťročiach 17. storočia tešila veľkej obľube. Zborníky *Funeral Tears* a *Songs of Mourning* Coperaria, *Tears or Lamentations* Leightona a *Private Musicke* (1620) a *Mottects or Grave Chamber Music* (1630) Peersona si vyžadovali dosť veľké obsadenie vokálov a nástrojov. V Peersonovom *Private Musicke* mohol byť obligátny violový sprievod nahradený provizórnym virginalovým partom, čo je ďalším dôkazom, že generálny bas sa v Anglicku zatiaľ ešte nevžil. So svojou mierne kontrapunktickou faktúrou a občasnými prejavmi afektívneho štýlu mala hudba pre zmiešané obsadenie všetky znaky prechodného obdobia. Veselú hodovnícku hudbu predstavovala

Ravenscroftova zbierka *Briefe discourse*, ktorá obsahovala „poľovnícke, sokoliarske, tanečné, pijanské a ľúbostné piesne“. Jeho zbierky kánonov (catches) *Pammelia*, *Deuteromelia* a *Melismata*, „vhodné pre dvorné, mestské a vidiecke zábavy“, demonštrujú tri typy hudby, aká sa produkovala za vlády Jakuba I.

### *Nizozemsko: Sweelinck*

NÁBOŽENSKÝ ROZKOL NA KALVÍNSKY SEVER a katolícky juh mal pre hudbu v Nizozemsku hlboké následky. Asketickí kalvíni obmedzili chrámovú hudbu na hugenotský žaltár, ktorý vytlačil tradičné žalmy čiže Souterliedekens. Najväčšia časť hudobnej aktivity pripadla na inštrumentálnu hudbu, najmä spracúvanie cirkevných a svetských melódií. Jeho najväčším majstrom bol Jan Pieters Sweelinck (1562–1621). Bol prvým zo štvorice slávnych „S“ v ranobarokovej hudbe: Sweelinck, Schütz, Schein a Scheidt. Bol vyškolený Zarlinom v Benátkach a dôverne oboznámený s prácami Gabrieliocov a Merula a vo svojej hudbe zlúčil moderné benátske formy s figuračnou technikou anglických virginalistov. Jeho blízky vzťah k anglickej hudbe vidno z toho, že niektoré z jeho skladieb sú vo *Fitzwilliam Virginal Book*, že písal variácie na Dowlandove a Philipsove diela a že Bull založil svoju fantáziu na jednej z jeho tém a on zasa citoval jeden z Bullových kánonov v teoretickej rozprave, ktorá bola kompilátom Zarlinových názorov. Pôsobil ako organista v Oude Kerk v Amsterdame a bol vyhľadávaným učiteľom mladých nemeckých organistov, a preto si v Nemecku vyslúžil prezývku „výrobca organistov“.

Sweelinckove vokálne diela, najmä štyri knihy žalmov vo francúzskom metrickom preklade Marota a Bèza, boli ešte stále komponované v renesančnom štýle; až *Cantiones sacrae* (1619) majú generálny bas. Oveľa významnejšie sú jeho diela pre organ a čembalo, ktoré možno rozdeliť do troch skupín: sakrálna a svetské variácie, toccaty a fantázie. Sweelinckove variácie na žalмовé melódie a chorály sú začiatkom dlhej a nádhernej histórie organového chorálu. V podstate svetskú variačnú techniku virginalistov podriadil liturgickému zámeru. Prísnosť a vážnosť týchto „duchovných cvičení“ priamo odrážala etické presvedčenie reformovanej cirkvi. Kalvíni totiž pevne verili, že svetský úspech je predzvesťou predurčeného spasenia na onom svete. Splynutie svetskej a duchovnej sféry sa v hudbe symbolicky prejavovalo prenesením svetskej variačnej techniky na cirkevné melódie. Liturgický význam žalmu a chorálu dodával tejto technike náboženskú vznešenosť, akú v anglických vzoroch nenájeme. Cirkevné melódie sa mechanicky spracúvali v abstraktných rytmických formulách v nádeji, že táto námaha je už sama osebe prejavom veľkej zbožnosti. Tieto formuly boli neustálou výzvou pre skladateľovu predstavivosť; no iba veľkí skladatelia sa s nimi dokázali úspešne vyrovnáť, tí menší ich používali len na ostinátnom base. V súlade s ideálom mechanickej strohosti, ktorým sú preniknuté celé dejiny organového chorálu v protestantských krajinách, Sweelinck opriadol melódiu chorálu tkanivom motívov, ktoré bolo v určitom úseku dôsledne využité, a v nasledujúcom ho nahradilo nové (príklad 18). Každá variácia obsahovala množstvo rozličných neprízvučných motívov, komplementárnu rytmiku a motívy spracované v dvojitém kontrapunkte. V toku variácií sa cantus firmus zjavoval v rôznych hlasoch a počet hlasov zvyčajne narastal podľa anglického vzoru až po kulmináciu, ktorú Sweelinck s obľubou riešil rapsodickou kódou v toccatovom štýle.

(Príklad č. 18)

Sweelinck:  
Chorálové variácie  
*Hertzlich lieb*

Vzhľadom na svoj dôstojný ráz sa sama chorálová melódia výrazne odlišovala od živej motiviky okolitých hlasov. Ako reálny cantus firmus len zriedkakedy podliehala variácii. Tento štrukturálny dualizmus sa nemohol uplatniť prostredníctvom splývajúcich registrov renesančného organa; vyžadoval si nový typ nástroja, barokový organ, charakteristický veľmi odlišenými registrami, vďaka ktorým mohol cantus firmus vyniknúť. Katolícki skladatelia ako Frescobaldi a jeho nasledovníci v južnom Nemecku vo svojich skladbách s cantom firmom nevyužívali techniku figuratívnej variácie, pretože ideál strohosti, ktorý reprezentovala organová hudba, nevyvolával v nich náboženské asociácie, a preto sa im organová hudba opretá o melodicko-rytmické stereotypy zdala skôr punktičkárska než vznešená. Techniku virginalistov Sweelinck využil aj vo svojich svetských variáciách, no jeho motívy sú dôslednejšie rozvinuté a predovšetkým rytmicky rigoróznejšie než motívy anglických skladateľov. Ak porovnáme Sweelinckove variácie na Dowlandovu slávnú *Lachrimae Pavan* a na Philipsovu pavanu s anglický-



( 6 )

Pozri TAM, zv. 2, 3,  
ako aj *Fitzwilliam*  
*Virginal Book*.

mi originálmi,<sup>6</sup> vidíme, že je medzi nimi značný rozdiel. Hoci aj Sweelinckova melódia podliehala variačným zmenám, nikdy pritom nestratila svoju identitu.

Jeho toccaty nesú pečať benátskej školy. Zvyčajne sa začínajú držanými akordmi, tie prechádzajú do rapsodických figurácií, ktorých tok je však zdisciplinovaný stereotypnými rytmiami príznačnými pre anglickú hudbu. Úseky s kontrastnou faktúrou niekedy uzatvárali krátke fúgové fragmenty podľa vzoru Merula.

Fantázie však mali z historického hľadiska oveľa väčší význam než toccaty. Sweelinck v nich položil základy pre vývin fúgy. Fantázie spracúvali jednu základnú hudobnú myšlienku, skutočnú fúgovú tému abstraktného charakteru, ktorej základom bol hexachord alebo chromaticky vyplnená kvarta či iná podobná formula.<sup>7</sup> Variačná technika v nich hrala významnú úlohu, ale na rozdiel od Frescobaldiho obľúbenej metódy Sweelinck nevarioval tému, ale protitémy. Početné úseky fantázie občas spojil do veľkej trojdielnej formy. V prvom diele tému viedol cez niekoľko expozícií s rozličnými protitémami, v druhom priniesol augmentáciu, v treťom diminúciu témy s novými alebo rytmicky variovanými protitémami. Ustavičné stretty, hromadenie kontrapunktických nápadov a rytmická akcelerácia viedli v poslednom diele k vrcholu, čím Sweelinck dosahoval jednotu, akú u Frescobaldiho nenájdeme. Sweelinckove fantázie sú skomponované tak majstrovsky a vyznačujú sa takou jasnou stavbou, že ich predstihujú iba Bachove fúgy. Sweelinckova koncepcia kontrapunktu bola v podstate rytmická; v protitémach nesmierne dôsledne a vynachádzavo využíval obrovské možnosti rytmického delenia, ako aj súhru pomalých a rýchlych melodicko-rytmických formúl.

K celkom inému druhu patria fantázie, ktoré Sweelinck označil „in echo“.<sup>8</sup> Sú len mierne kontrapunktické a veľmi úzko súvisia s toccatou. Benátska dvojzborová technika,

( 7 )

GMB, č. 158;  
TAM, zv. 3, s. 17;  
*Fitzwilliam*  
*Virginal Book*,  
zv. 2, s. 26.

( 8 )

HAM, č. 181.

( 9 )

Pozri Peeters:  
*Oudnederlandsche Meesters*, 1938, s. 59–80; *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium* (Guilmant, A.: *Archives*, zv. 10, s. 183 a ďalej).

( 10 )

VNM, zv. 42.

( 11 )

*Monumenta Musicae Belgicae*, zv. 2.

( 12 )

Vydané in: VNM, zv. 19; nové vydanie M. Seiffert, 1935; pozri aj Eijlovu knihu pre klávesové nástroje (1671), VNM, zv. 37.

( 13 )

VNM, zv. 2.; ostatné vydania: Utrecht 1931, Amsterdam 1942.

( 14 )

Pozri *Tijdschrift VNM*, zv. 1, s. 129, a *MfM*, zv. 18.

brilantne prispôsobená dvom organovým manuálom, sa tu zredukovala na krátke neprízvučné motívy, ktoré kolísali v terasovej dynamike forte a piano; na konci skladby sa echo rozplynulo v rapsodických toccatových pasážach.

V Holandsku sa Sweelinckovi nevyrovnal nikto. Jediným jeho významnejším súčasníkom bol organista Pieter Cornet († 1626), ktorý pôsobil na katolíckom dvore v Bruseli.<sup>9</sup> Medzi Sweelinckových súčasníkov a nástupcov patrili skladatelia vokálnej hudby ako Padbrué (*Kruisbergh*, 1640)<sup>10</sup> a organisti Kerckhoven<sup>11</sup> a van Noordt. Van Noordtova *Tabulatuur Boeck* (1659)<sup>12</sup> bola prvou holandskou zbierkou skladieb pre klávesové nástroje, vydanou v tlači. Holandskú lutnovú školu, významnú najmä lutnovými úpravami žalmových melódií pre domácu potrebu a veľmi širokým repertoárom tanečnej hudby, predstavujú tabulatúrne knihy, ktorých autormi sú Valleta (*Secretum Musarum*, 1615 a neskôr), van de Hove, Thysius a Valerius (*Nederlandtsche Gedenckclanck*, 1626).<sup>13</sup> Posledná zbierka obsahuje slávnu Wilhelmusovu melódiu, politickú pieseň proti španielskemu útlaku, ktorá sa stala holandskou národnou hymnou a vyznačuje sa nielen starobylosťou, ale na rozdiel od väčšiny ostatných národných hymien aj hudobnými kvalitami. Tabulatúrna kniha, ktorej autorom je Thysius,<sup>14</sup> svedčí o veľkej závislosti holandských lutnistov od anglickej hudby. Anglické tituly sú zapísané s nepredstaviteľnými chybami, napr. *Pacce tou pon* namiesto *Packington Pound* a *Inno myne* namiesto *In nomine*. Opera vznikla v Holandsku až v strednom baroku. Prvú holandskú operu *De triomfeerende Min* (1678) napísal C. Hacquart pre Amsterdam.

## Nemecko a Rakúsko v 17. storočí

NEMECKÁ HUDBA RANÉHO A STREDNÉHO BAROKA bola úplne pod vplyvom ochromujúcich náboženských a politických bojov v krajine. Tridsaťročná vojna prehĺbila priepasť medzi jednotlivými vierovyznaniami a zväčšila rozkol medzi kultúrou katolíckeho juhu a protestantskými oblasťami severného a stredného Nemecka. Po vlne talianskeho vplyvu, ktorá sa prevalila Nemeckom v prvej polovici 17. storočia, nasledoval francúzsky vplyv. Asimilácia a transformácia týchto stimulov postavila nemeckú hudbu pred špecifické problémy. Kým katolícki skladatelia prijali taliansky štýl bez podstatnejších zmien, protestantskí skladatelia boli postavení zoči-voči úlohe, ako zosúladiť svoje drahocenné dedičstvo, teda chorál, s koncertantným štýlom. Výsledky tohto splynutia boli najcennejším vkladom nemeckých skladateľov do dejín barokovej hudby.

V 17. storočí prešiel protestantizmus „scholastickým“ obdobím, obdobím prísnej ortodoxie a prudkých dogmatických sporov, najprv s kalvínmi, neskôr s pietistami. Ortodoxní luteráni podporovali v kostole „umeleckú“ figurálnu hudbu, ktorú nespievali veriaci, ale špeciálne školený zbor, tzv. Kantorei. Pietisti, ktorí hľadali mystické spojenie s bohom a zdôrazňovali osobnú zbožnosť veriacich, sa podobne ako aj kalvíni postavili proti umeleckej samovláde hudby a radšej trvali na jednoduchých piesňach, ktoré boli dostupné každému. Boj medzi ortodoxiou a pietizmom sa začal v druhej polovici storočia, trval celé obdobie a vrhol tieň dokonca aj na Bachov život. Protestantská chrámová hudba v súlade s luteránskou ideou výkladu Písma ako základu liturgie mala za úlohu interpretovať „slovo“ evanjelia. Tento cieľ sa dal dosiahnuť dvoma spôsobmi: slovo mohlo byť alebo objektívne „predstavené“ v chorále, tejto kvintesencii dogmy, alebo subjektívne „interpretované“

voľnou koncertantnou kompozíciou. Prvej možnosti, využívajúcej cantus firmus, sa chopili organisti a kantori, druhou cestou sa vydal Schütz a jeho žiaci, ovplyvnení talianskou školou. Oba trendy splynuli u Bacha a vyvrcholili v jeho dielach.

Hudba k protestantským bohoslužbám sa delí na tri hlavné kategórie: 1. gregoriánsky chorál a motetá v stile anticu, 2. chorál a – v reformovanej cirkvi – žaltár a 3. figurálnu hudbu, teda komponovanú umeleckú hudbu. Napriek rozdielom medzi jednotlivými vierovyznaniami ponechali si luteránske bohoslužby veľkú časť katolíckej chrámovej hudby, najmä omšové spevy, magnifikat a niektoré hymny, ktoré sa spievali v latinčine alebo v nemeckom preklade. Okrem toho spoločnú širokú základňu tvorili motetá v stile anticu, ktoré sa v Nemecku šírili vďaka dvom objemným a vplyvným zbierkam – Schadaeusovmu *Promptuariu* (1611 a neskôr) a Bodenschatzovmu *Florilegiu Portense* (1603 a neskôr). Tieto zbierky obsahovali takmer kompletný repertoár starej rímskej, benátskej a nemeckej školy, ktorý bol známy a hral sa v 17. storočí a neustále sa objavoval v nových vydaniach ešte aj v období Bacha. O Bachovi je známe, že objednal nový výtlačok *Florilegia* pre Lipsko. Stile antico a gregoriánsky chorál začali strácať na dôležitosti až v období neskorého baroka.

### *Chorál a duchovná pieseň*

PROTESTANTSKÝ CHORÁL BOLI NEMECKÉ hymny, ktoré veriaci spievali unisono – teda choraliter, odtiaľ názov chorál –, pôvodne bez sprievodu. Polyfonické úpravy chorálu boli tradične výsadným právom Kantorei.

V týchto úpravách vystupoval chorál ako *cantus firmus*, či už v tenore alebo od čias Osiandera (1586) v diskante. Tento druhý spôsob vyústil do organového sprievodu chorálu, ktorý nachádzame už v hamburskom spevníku *Melodeien-Gesangsbuch* (1604). Ako skutočný organový generálny bas sa definitívne ustanovil v Scheinovom *Cantionale* (1627). Organový sprievod chorálu bol dôležitým prínosom ranobarokových skladateľov.

V 17. storočí k tradičným nápevom pribudli početné nové chorálové melódie, najmä vďaka Johannovi Crügerovi, ktorý zhudobňoval texty Paula Gerhardta, jediného nemeckého básnika schopného konkurovať Lutherovmu hutnému jazyku a mystickému zanietaniu. Tak ako renesančné aj mnohé z barokových chorálov mali svetský pôvod, neboli to však ľudové piesne, ako sa ešte občas tvrdí. Dosť zložitý, i keď do istej miery typický je osud slávneho chorálu *O Haupt voll Blut und Wunden*. Jeho melódia pochádza z Hasslerovej ľúbostnej piesne *Mein G'müt ist mir verwirret* z *Lustgarten* (1601) a čoskoro zduchovnela, takže z nej vznikol chorál *Herzlich tut mich verlangen*. Katolíci tú istú melódiu prevzali do latinského hymnu *Salve caput cruentatum*, ktorú potom preložil a parafrázoval Paul Gerhardt, a tak vznikla pieseň *O Haupt voll Blut und Wunden*. Svetské modely a cirkevné kontrafaktúry podobne ako katolícky a protestantský repertoár sa počas celého obdobia veľmi živo ovplyvňovali.

Kým Crügerove chorály ešte stále vyžarovali kolektívneho, kongregačného ducha liturgického chorálu, neskoršie skladby sa svojím individuálnym nábožným výrazom približovali duchovnej árii alebo piesni. Koncom storočia s veľkým vzrastom kvantity chorálových skladieb postupne upadala ich kvalita. Pod vplyvom pietizmu sa objavil skutočný príval spevníkov s duchovnými piesňami, určenými pre individuálnu potrebu. Obsahovali pseudochorálové árie so sentiment-

tálnymi a extatickými textami, z ktorých len niektoré boli uznané za liturgické chorály. Je nesmierne príznačné, že Bach, ktorého úpravy predstavujú vrchol harmonizácie chorálu, neskomponoval ani jeden chorál v ortodoxnom zmysle a do Schemelliho spevníka prispel iba niekoľkými vlastnými melódiami. V tomto zozname sú v chronologickom poradí uvedené najdôležitejšie spevníky barokového obdobia:

Osiander:  
*Fünzig Geistliche Lieder*,  
1586<sup>15</sup>

( 15 )

Nové vydanie v r. 1903.

*Hamburger  
Melodeyen-Gesangbuch*,  
1604,

Briegel:  
*Grosses Cantional*,  
Darmstadt 1687

Speer:  
*Choral-Gesang-Buch*,  
Stuttgart, 1692,

Praetorius:  
*Musae Sioniae*, zv. 5–8,  
1607 a neskôr,<sup>16</sup>

( 16 )

Pozri Súborné vydanie.

Hassler:  
*Kirchengesäng...  
simpliciter*, 1608<sup>17</sup>

( 17 )

Vyd.

Bärenreiter-Verlag  
č. 53.

Schein:  
*Cantional*, Lipsko 1627

Bachofen:  
*Musikalisches Halleluja*,  
Zürich 1727,

Schemelli:  
*Musikalisches Gesang-  
Buch*, Lipsko 1736

Crüger:  
*Praxis Pietatis melica*,  
1647 a neskôr

( 18 )

Pozri Súborné vydanie,  
aj vydanie z r. 1940,  
Bärenreiter ed.  
Dietrich.

Scheidt:  
*Tabulaturbuch*, 1650<sup>18</sup>

König:  
*Harmonischer  
Lieder Schatz*,  
Frankfurt 1738.

Na týchto publikáciách sa dá veľmi dobre sledovať vnútorný vývin chorálu, najmä od modálnej harmónie k tonálnej a od pôvodného voľného rytmu k prízvučnému izometrickému rytmu. V pôvodnej podobe mal chorál nestálu menzurálnu rytmiku a časomerný prízvuk, aký mala renesančná pieseň, od ktorej chorál prevzal početné kontrafaktúry. Obrat k duchovnej árii, k izometrickému rytmu a tonálnej harmónii viedol koncom 17. storočia k oslabeniu rytmickej zložky, čo sa prejavilo v tom, že na jednu dobu pripadla len jedna slabika, ako to poznáme z Bachových harmonizácií. Proces zjednodušenia rytmiky veľmi pokročil v Briegelovej zbierke chorálov a dovŕšil sa vo Freylinghausenovom *Gesangbuchu*, najvplyvnejšej zbierke z 18. storočia, v ktorej sa medzi početnými pietistickými piesňami zachovalo len zopár liturgických chorálov. Nespočetné kontrafaktúry operných árií v neskorších spevníkoch už predznamenávali koniec tvorby chorálu.

Chorálové harmonizácie boli funkčnou hudbou (*Gebrauchsmusik*) bez vyšších ambícií, a práve v tom spočívala ich sila. Širokú paletu prostriedkov na malej ploche vidíme v príklade č. 19, kde môžeme porovnať päť spracovaní Lutherovho chorálu *Ein feste Burg* (parafrázy piesne *Deus noster refugium*), a to od popredných majstrov ako Schütz, Schein, Scheidt, König a Bach.<sup>19</sup> Prvé tri spracovania zachovávajú vďaka voľnému rozmiestneniu časomerných prízvukov starú rytmickú voľnosť, kým posledné dve sa radia k izometrickému typu. Nedávno sa robili pokusy obnoviť v dnešnom spoločnom speve veriacich starý „polymetrický“ rytmus chorálu. Treba si však uvedomiť, že pôvodný menzurálny rytmus možno oživiť iba na úkor tonálnej harmónie, ktorá je pre dnešnú interpretáciu typická. Kým modálne úpravy sa polymetrickej voľnosti nebránia, Bachove harmónie by stratili veľa zo svojho dobre vyrátaného účinku, keby sa vtláčali do starých rytmov.

( 19 )

O 9. skorších spracovaniach tohto chorálu pozri Blume, F.: *Evangelische Kirchenmusik*, s. 76.

Hudba reformovanej cirkvi sa obmedzovala na hugenotský žaltár v Lobwasserovom nemeckom preklade. Goudimelove úpravy tradičných, najbežnejšie používaných melódií rozširoval Móric, landgróf hessenský (1612). V jednoduchých úpravách bazilejského organistu Mareschalla (1606) bola melódia v najvyššom hlase. Aj Schütz skomponoval knihu metrických žalmov podľa prekladu Cornelia Beckera, väčšinou s vlastnými novými melódiami. Žalmy niekedy

(Príklad č. 19)

Harmonizácie chorálu  
*Ein feste Burg.*  
Schütz, Schein, Scheidt,  
König, Bach

Ein fes-te Burg ist un - ser Gott, ein gu-te Wehr und Waf - - fen.

Schütz

Schein

Scheidt

König

Bach



vychádzali v zaujímavých vydaniach s výchovným cieľom, ozdobených obrázkami kvetov a alegóriami ako napríklad *Lust und Artzeney-Garten* (1675).

Veľká móda duchovných piesní s generálnym basom v materčine si vynútila aj vznik mnohých dôležitých katolíckych spevníkov, ktoré vydávali najmä jezuiti. Patria sem publikácie od rakúskeho prepošta Cornera (*Grosscatholisch Gesangbuch*, 1625), Kuena, Glettleho, Laurentia von Schnüffis (*Mirantisches Flötlein*, 1682), ale predovšetkým *Trutznachtigall* (1629, vydaná posmrtné v roku 1649) od jezuitu Friedricha von Spee. V tejto poslednej autor prekonal zvyčajný sladkastý tón textov, najmä v niekoľkých inšpiratívnych, i keď jednoduchých piesňach, z ktorých *In stiller Nacht* sa zachovala až podnes v slávnej Brahmsovej úprave (Brahms ju pokladal za „nemeckú ľudovú pieseň“). Príležitostne sa nemecké piesne dokonca používali pri katolíckych bohoslužbách ako náhrada za omšovú hudbu (*Singmesse*), ak nebola naporúdzi iná hudba.

### *Chorálové moteto a chorálový koncert: Schein*

DVE METÓDY VÝKLADU PÍSM – OBJEKTÍVNE „predstavenie“ a subjektívna interpretácia – rozdelili figurálnu hudbu protestantskej cirkvi na dve rovnako dôležité oblasti. Obe vychádzali z koncertantného štýlu, no prvú spútal chorálový cantus firmus, kým v druhom nebola subjektívna predstavivosť skladateľa ničím obmedzovaná. Väčšina nemeckých skladateľov bola aktívna v oboch oblastiach; iba v okruhu Schützovho vplyvu bol chorál podriadený tvorivej slobode. Najväčší nemeckí

majstri raného baroka Hans Leo Hassler (1565–1612), Michael Praetorius (1571–1621), Heinrich Schütz (1585–1672), Johann Hermann Schein (1586–1630) a Samuel Scheidt (1587–1654) boli obklopení množstvom menej významných osobností, ktorých hudba je dosť dobre známa vďaka rozličným vydaniam hudobných pamiatok (Denkmäler). Hassler bol prvým veľkým nemeckým skladateľom, ktorý podnikol cestu do Talianska, čo treba považovať za symptóm podriadenosti nemeckej hudby talianskemu vplyvu. Podobne ako jeho priateľ Giovanni Gabrieli aj on študoval u Andreu Gabrieliho; od čias Hasslera až po Händla a Mozarta nemeckí skladatelia už tradične završovali svoje hudobné vzdelanie v Taliansku.

Najkonzervatívnejším skladobným typom založeným na cante firme bolo chorálové moteto, ktoré bolo pokračovaním polyfonických spracovaní chorálu z renesancie. Aj keď texty chorálov neboli vždy prísne biblické, považovali sa za piliere liturgie, a teda spĺňali podobnú funkciu v liturgii ako gregoriánsky chorál v katolíckom kostole. Hudba s chorálovým cantom firmom mala zväčša konzervatívny štýl, keďže úlohu prispôbiť chorál talianskym novotám – afektívnej interpretácii slova, generálnemu basu a koncertantnému štýlu – nebolo možné vyriešiť na prvý raz. Príznamy budúcich zmien badať najprv v prenikaní rozvinutého harmonického slovníka do kontrapunktu a v použití putujúceho cantu firmu čiže chorálu, ktorý v priebehu skladby prechádzal rôznymi hlasmi. Typicky barokovú formu chorálového moteta ustálil Eccard († 1611) v slávnych chorálových motetách (1597) a v *Preussische Festlieder*, ktoré posmrtno vydal a doplnil jeho žiak Stobäus (1642). Michael Praetorius vytvoril *Musae Sioniae* (zv. 1–9, 1601 a neskôr), skutočnú encyklopédiu chorálových úprav. Táto zbierka obsahuje viac ako 1200 skladieb, od jednoduchých chorálových harmonizácií až po ohromujúce polychórické úpravy

benátskeho typu. V 9. zväzku Praetorius rozlišuje tri spôsoby spracovania chorálu: „na spôsob moteta“, „na spôsob madrigalu“ a „s využitím cantu firmu“. V prvom spôsobe sa chorál podieľal na kontrapunktickej súhre všetkých hlasov; v druhom bol chorál rozbitý na malé čiastočky a motívy boli usporiadané do dialógu v koncertantnom štýle; v treťom ostal cantus firmus nedotknutý a vystupoval na pozadí ostinátnych motívov, ktoré takisto pochádzali z chorálu – tento postup bol zjavne prevzatý z techniky organového chorálu. Iba prvý a tretí spôsob patrili do chorálového moteta, druhý ukázal Praetoriusovi cestu k chorálovému koncertu, ale všetky tri spôsoby spracovania chorálu boli dôležité pre premyslené spracovanie chorálu v budúcnosti. V chorálovom motete sa príležitostne používali aj nástroje, ako vidno z diel Praetoriusa a Johanna Stadena.<sup>20</sup>

( 20 )

Pozri DTB,  
r. 7, zv. 1 a r. 8, zv. 1.

Hasslerove *Psalmen und christliche Gesäng* (1607) boli, ako udáva autor, „skomponované na spôsob fúgy“, to znamená, že zodpovedali Praetoriusovmu motetovému štýlu. Táto zbierka bola rovnako dôležitá z hľadiska hudobného i liturgického a patrí do ne veľkej skupiny tých, ktoré boli znovu oživené už v 18. storočí. Vydal ich v reedícii Bachov žiak Kirnberger.<sup>21</sup> Hasslerove *Psalmen* sú klasickým príkladom chorálového moteta, v ktorom sa všetky hlasy zúčastňujú na realizácii chorálovej melódie. Aj majster organovej hudby Scheidt svojimi *Cantiones sacrae* (1620) významne prispel k rozvoju chorálového moteta. Nadväzujúc na techniku organových variácií spracoval každý verš chorálu inak, čím vytvoril reťaz kontrapunktických variácií, ktoré tvoria jeden z koreňov chorálovej kantáty.

( 21 )

Vyd.: Saalfeld,  
Bärenreiter  
Verlag.

Na rozdiel od konzervatívneho moteta, chorálový koncert reprezentoval progresívny štýl, čo jasne vidno z používania generálneho basu. Kým v motete bol generálny bas iba

fakultatívnym hlasom, v koncerte bol záväzný. Generálny bas mal horlivého zástancu v Praetoriusovi, ktorého *Syntagma musicum* (zv. 1–3, 1615 a neskôr) je neoceniteľným prameňom informácií o ranobarokovej hudbe. Praetorius preložil Viadanove pravidlá a celkom prirodzene sa pridržal Viadanovej konzervatívnej koncepcie generálnobasovej praxe. Praetoriusove prvé pokusy s generálnym basom v *Musae Sioniae* boli nevýrazné a zanedbateľné. Avšak v *Polyhymnia caduceatrix* (1619) ho používal v nádhernom benátskom štýle. Táto zbierka obsahuje mnohohlasné skladby koncertantného štýlu s brilantnými inštrumentálnymi a vokálnymi zbormi a živými gorgiovými pasážami pre sólistov, ktoré sú jasným dôkazom jej moderného ducha. Treba poznamenať, že Praetorius bol dosť obozretný na to, aby vytlačil aj ornamentálnu verziu nad neozdobenými hlasmi pre prípad, že by nemeckí speváci nezvládli pasáže gorgie. Aj keď Praetorius nemohol súperiť s Gabrieliho odvážnymi harmóniami a pôsobivou zvukovosťou, narábal s polychórickým štýlom nesmierne zručne a vniesol doň chorálové prvky, ktoré Gabrieli nepoznal; chorál mu zároveň zabránil v tom, aby v afektívnej interpretácii slova zašiel príďaleko.

Podobne ako v Taliansku aj tu zostal afektívny duch doménou koncertu pre menší počet hlasov. Po prvý raz sa v čistej podobe prejavil v Scheinových *Opella nova* čiže *Geistliche Konzerte* (zv. 1, 1618; zv. 2, 1626), ktoré treba považovať za medzník vo vývine duchovného koncertu. Aj názov *Geistliche Konzerte* sa v nemeckej hudbe objavil prvýkrát. Schein, nástupca Calvisiusa v chráme sv. Tomáša v Lipsku, podobne ako Kuhnau, jeden z vynikajúcich predchodcov Bacha, spájal v sebe nepokojné harmonické myslenie s výrazným nadaním pre afektívnu melodiku. Okrem jedného všetky diela z prvého zväzku *Opelly novysa* zakladajú na chorálových textoch pre liturgický rok a aj

melódia je takmer vždy zachovaná. Schein sa neuspokojil len s podaním chorálu, ale sa snažil zároveň o jeho vysoko subjektívnu interpretáciu. V úsilí interpretovať emotívny zmysel slov zdeformoval chorálové nápevy, rozbil ich na fragmenty, oživil rytmus a naplnil ich cudzorodým chromatismom alebo bujnou gorgiou (príklad č. 20). Jednotlivé

(Príklad č. 20)

Schein:  
Duchovný koncert  
*Aus tiefer Not*  
zo zbierky  
*Opella nova*



( 22 )

GMB, č. 188.

frázy chorálu sú spravidla vyjadrené intervalmi na spôsob cantu firmu<sup>22</sup> a koncertujúce hlasy zdôrazňujú verbálnu interpretáciu takmer manieristickým opakovaním jednotlivých slov. Niekedy sa však chorál úplne rozplýva v zložitom rytmickom dialógu hlasov a zjavuje sa len v motivickej podobe, nie ako celok. Scheinov štýl bol výrazne ovplyvnený talianskymi vzormi, najmä Monteverdiho duetami s koncertujúcimi nástrojmi. Kým kontrastné motívy a súhra inštrumentálnych a vokálnych hlasov boli zjavne poplatné talianskemu vplyvu, rýchle sa meniace akordické postupy a afektívne narábanie s cantom firmom boli typicky nemecké.

V chorálovej monódii, ktorá bola základom budúcej sólovej kantáty, postupoval Schein ešte radikálnejšie. V niekoľkých monodických kompozíciách z *Opelly novy* musel sólový hlas realizovať chorál a zároveň aj jeho interpretáciu. Kým vokálny part si ponechal rytmickú i melodickú voľnosť monodického štýlu, rovnomerne plynúce akordy inštrumentálneho sprievodu usmerňovali priebeh neusmernenej basovej línie, príznačnej pre taliansku monódiu. Tým Schein dosiahol unikátne splnutie mechanického inštrumentálneho štýlu európskeho severu s talianskou monódiou.

So vzrastajúcou tendenciou k subjektívnej interpretácii začali skladatelia postupne ignorovať dogmatický význam chorálovej melódie a zhudobňovali chorálový text vo voľnom koncertantnom štýle bez ohľadu na chorálovú melódiu. Aj Schein urobil tento posledný krok. V druhom zväzku *Opelly novy* sú vzťahy medzi chorálovým textom a melódiou niekedy úplne prerušené. Ako príklad na voľný chorálový koncertantný štýl možno uviesť aj skvelú monódiu *O Jesu Christe* z prvého zväzku. Jej hudobná intenzita svedčí o silnej osobnosti skladateľa.

Scheinove diela stoja na začiatku dlhého a protirečivého vývinu od duchovného koncertu k chorálovej kantáte. Scheina nasledovali mnohí organisti a kantori, najmä Scheidt v *Geistliche Konzerten* (1631 a neskôr). Menej významných majstrov duchovného koncertu z raného a stredného baroka možno zaradiť do troch regionálnych škôl. Severonemecká škola, do ktorej patrili Thomas Selle (†1663) z Hamburgu, Schützov žiak Matthias Weckmann (†1674), významný Franz Tunder (1614–1667) z Lübecku, Buxtehudeho predchodca a svokor, a napokon Christoph Bernhard, ktorý nám zanechal hodnotnú rozpravu o kompozícii, založenú na poučkách svojho učiteľa Schütza. Do juhonemeckej školy, ktorá mala svoje centrum v Norimbergu, patrili Johann Staden (†1634) a Erasmus Kindermann (†1655), žiak Stadena a Cavalliho. Stredonemecká škola z oblastí Saska a Durínska sa sústreďovala okolo Andreasa Hammerschmidta (1639–1675), najplodnejšieho a najobľúbenejšieho skladateľa, ktorý vo svojich nesmierne početných dielach rozriedil Schützove výdobytky. Do tejto školy patrili aj traja kantori chrámu sv. Tomáša, ktorí tu pôsobili medzi Scheinom a Kuhnauom: Michael, Knüpfer a Schelle.

Všetci títo majstri prispeli k tomu, že duchovný koncert

vyústil do chorálovej kantáty. Rozličné interpretačné médiá duchovného koncertu, malého, veľkého i monodického, už neboli izolované, ale sa spájali do rozsiahlych mnohoúsekových kompozícií, v ktorých sa striedali sólové, zborové a inštrumentálne úseky. Tu je začiatok chorálovej kantáty. Aj organová chorálová variácia, ktorú už Scheidt preniesol do choráloveho moteta, sa používala vo veľkom duchovnom koncerte, takže skladateľ mal k dispozícii veľmi rozmanité štýlové prostriedky. Jednotlivé verše sa teraz mohli striedavo spracúvať ako duetá, monódie, zbory a ansámby, či už s inštrumentálnym sprievodom alebo bez neho. Jedným z prvých pokusov v tomto smere bol Scheidtov koncert *Nun komm der Heiden Heiland* zo zbierky *Geistliche Konzerten*, v ktorom bolo osem veršov zhudobnených v prísne organovom duchu s cantom firmom a jednoduchou chorálovou harmonizáciou na konci, ako bolo bežné neskôr v kantáte. Selle bol aktívny predovšetkým v oblasti malého koncertu, Weckmann<sup>23</sup> vo veľkom duchovnom koncerte. Tunderove chorálové variácie sú významné bohatým využívaním koncertantného štýlu a vnútorným rozšírením formy. Ku kantáte sa priblížil viac ako ktorýkoľvek iný skladateľ z tohto obdobia. Tunder aj Hammerschmidt pestovali chorálovú monódiu a Hammerschmidt aj voľnú kompozíciu na chorálové texty. Jeho veľký duchovný koncert per omnes versus, čiže s odlišným spracovaním každej strofy, možno dokonca nazvať kantátou, aj keď črty neskorobarokovej kantáty v nej nachádzame ešte len sporadicky, najmä pokiaľ ide o voľne vloženú poetickú pasáž, ktorá prerušuje liturgický text moralizujúcimi úvahami. Ale skutočná chorálová kantáta v podobe variácií ako Bachova *Christ lag in Todesbanden* vyrástla priamo z kantát Franza Tundera.

( 23 )

EL, 2. r., zv. 4.

*Dramatický koncert: Schütz*

SKLADBY ZALOŽENÉ NA CHORÁLE BOLI NAPRIEK SVOJMU LITURGICKÉMU VÝZNAMU LEN MALOU ČASŤOU protestantskej chrámovej hudby. Väčšiu časť tvorili voľne komponované „chrámové koncerty“, v ktorých sa slovo interpretovalo subjektívne pomocou všetkých dramatických prostriedkov koncertantného štýlu. V súlade s dobovým ortodoxným prístupom hlavným zdrojom textov boli pre skladateľov žalmy a evanjelium, či už v latinčine alebo v nemeckom preklade.

Dramatický koncert pestovali takmer všetci skladatelia, o ktorých sme už hovorili v súvislosti s chorálovým motetom a koncertom. Ale kým v ich tvorbe bolo len vedľajším produktom, v tvorbe skladateľov, ktorých oslnil taliansky, a najmä benátsky polychórický štýl, mal prvoradé postavenie. Tak isto ako talianski skladatelia aj oni verili, že cantus firmus patrí minulosti. Predchádzajúca generácia nemeckých skladateľov sa ešte stále zaoberala bez generálneho basu a svoj konzervativizmus dávala najavo aj tým, že uprednostňovala latinský text. Patrili sem majstri ako Demantius (†1643), Dulichius († 1623), Staden, Melchior Franck, Friderici,<sup>24</sup> Hassler, Michael Praetorius a Hieronymus Praetorius († 1629). Mladší Praetorius, ktorý bol organistom v Hamburgu, s nesmiernou ľahkosťou písal pre štyri päťhlasné zbory. Schein splatil svoju daň Benátkam zbierkou *Cymbalum Sionium* (1615) a Scheidt v *Concertus sacri* (1622), ktorý obsahoval farbisté zostavy sólových ansámblov, echové efekty v zboroch a inštrumentálne sinfonie. Harmonický jazyk týchto skladieb bol konzervatívny a nevybočil z rámca kadenčných kolízií, aké nájdeme v Gabrieliho hudbe.

Dôležitejšie než diela v štýle veľkého koncertu boli skladby

( 24 )

EL, r. 2., zv. 2.



pre menší počet hlasov alebo monodické kompozície. Zvyčajne sa písali na nemecké texty a vždy si vyžadovali obligátny generálny bas, ako napríklad Selleho *Geistliche Concertlein*, niekoľko diel Johanna Stadena a málo známa, ale rozkošná Scheidtova *Liebliche Krafftblümlein* (1635). Voľné kompozície v Scheinovej *Opelle nove* boli najvýznamnejším pokusom zaviesť do nemeckej hudby monodický princíp. Podobne ako Praetorius aj Tobias Michael vo svojej zbierke *Seelenlust* gorgiu sólových hlasov ponechal na interpretáciu ad libitum.<sup>25</sup>

( 25 )

Príklad in:  
Adler, HMG, s. 458.

Bohatý inštrumentálny sprievod, ktorý Schein a iní pridali k svojim monódiám, je dôkazom istej váhavosti nemeckých skladateľov pri používaní monódie v jej čistej forme. Praetorius vyjadril tento postoj jasne v *Syntagme* poznámkou, že jeden alebo viac koncertantných hlasov samých osebe je „priveľmi nahých“. Radil, aby boli doplnené tým, čo nazýval *cappella fidicina*, t. j. sláčikovým súborom, obľúbeným interpretačným prostriedkom tanečnej hudby. Práve pre takýto súbor skomponoval sedemdesiat *Symphonien auf Concerten-Manier* (1644).

V dielach nesporného majstra dramatického koncertu Heinricha Schütza (1585–1672), najväčšieho zo štvorice „S“, sa nemecká hudba povzniesla k nebyvalým výšinám. Schütz patril k tým niekoľkým nemeckým barokovým skladateľom, u ktorých sa široký európsky rozhlad snúbil s aristokratickým prístupom vysoko individuálneho umelca. Vyrástol v kalvínskom prostredí, sám bol ortodoxným luteránom, ale napriek tomu v náboženských otázkach bol pozoruhodne tolerantný. Z času na čas sa vo svojej hudbe priblížil katolíckemu duchu. Schütz a Händel boli jediní veľkí protestantskí skladatelia tohto obdobia, ktorí sa veľmi málo zaujímali o chorál. Aj keď kvôli oficiálnym povinnostiam bol s chorálom stále v kontakte, podrobil ho svojmú osobitému umeleckému cíteniu. Skladateľ knieža Móric

hessenský objavil mladého Schütza medzi sľubnými členmi chlapčenského zboru a rozhodol sa zabezpečiť mu hudobné vzdelanie. Schütz zavŕšil svoje štúdium učňovskými rokmi v Benátkach u Gabrieliho, ktorý v ňom spoznal svojho nástupcu. Päťdesiatpäť rokov (1617–1672) pôsobil Schütz ako director musicae u saského kurfirsta, počas tridsaťročnej vojny si však mohol niekoľkokrát vziať dlhšiu dovolenku, ktorú trávil na kráľovskom dvore v Kodani.

Schützovým učenickým dielom, jeho opusom číslo 1 bola kniha talianskych madrigalov (1611), v ktorej dovedol afektívnu obraznosť madrigalového štýlu po najkrajnejšie možnosti. Po prvý raz sa tu objavuje systematické používanie kontrastných motívov, smelé využívanie disonancie, realistické a intelektuálne zobrazenie slova; to všetko mohlo úspešne súťažiť so zrelými madrigalmi Gesualda a Monteverdiho a stalo sa základnými prvkami Schützovho štýlu. Jeho vynachádzavá predstavivosť ťažila z nich stále nové, výrazné myšlienky a inšpiráciu.

Vo svojom prvom veľkom diele nemeckej chrámovej hudby, v polychórických *Psalmen Davids* (1619), prevzal Schütz v skladbách pre dva, tri a štyri zbory s nástrojmi Gabrieliho veľkolepý štýl. Podobne ako Gabrieli aj on ponechával interpretom voľnú ruku, pretože nástrojové obsadenie neurčil vždy presne. Praetorius v *Syntagme* píše, že kľúče jednotlivých partov poukazujú na takmer neobmedzené vokálne a inštrumentálne kombinácie. V úvode Schütz rozlišuje medzi cori favoriti (vokálne a inštrumentálne sólové ansámby) a úplnou cappellou, pričom jednu alebo dve takéto cappelly možno „kvôli lesku“ pridať vo vyšších alebo nižších oktávach. V jeho tvorbe sa postupne vykryštalizovali štýlové rozdiely medzi sólovým a zborovým súborom, ktoré sú v Gabrieliho hudbe len naznačené. Skladby podopieral generálny bas pre jeden alebo viac organov, ale často bol tak isto prebytočný ako vo veľkých koncertantných

skladbách jeho učiteľa. Vo svojom úvode k dielu Schütz tvrdí, že žalmy skomponoval v „style recitative, až doposiaľ v Nemecku celkom neznámom“. Nemyslel tým monodický štýl, iba prísny deklamačný princíp, ktorý ovládol jeho chorálové spracovania. Nápaditým využívaním rytmu reči dosiahol prerývaný, i keď rýchle plynúci hudobný rytmus, často prerušovaný kadenciami a ozvenovými efektmi. Schützova plastická obrazná predstavivosť sa prejavovala v charakteristických kontúrach jeho motívov; niekedy sa však prerátal, napríklad keď slovo „nespí“ znázornil kolísavým, uspávkovým motívom, ktorý vyjadroval presne opačný význam. Schützova snaha vryť zmysel slova do srdc poslucháčov za každú cenu viedla niekedy ku kurióznym prípadom opačného výkladu textu, aký môžeme nájsť nielen u majstrov talianskeho madrigalu, ale aj u Bacha. V predslove Schütz vystríhal pred príráchlou interpretáciou a odporúčal mierne tempo, aby „spevák mohol slová zreteľne prednášať a aby im poslucháč rozumel“. Všadeprítomné kontrastné motívy naznačujú, že Schütz, podobne ako Gabrieli a Monteverdi, preniesol madrigalový štýl do chrámovej hudby. Potvrďuje to hudobný pomník, ktorý Schütz postavil svojmu učiteľovi. Bez podstatnejších zmien použil Gabrieliho madrigal *Lieto godea* na nemeckú kontrafaktúru. Je príznačné, že takýto „zamaskovaný“ madrigal sa štýlovo nelíšil od ostatných žalmových skladieb. Praetorius vyzdvihoval madrigalové striedanie veľmi pomalých a veľmi rýchlych úsekov pre ich „pôvab a krásu“, aj keď pripúšťal, že konzervatívci majú voči tejto „lahkomyselnosti“ námietky.

V *Psalmen Davids* a v nasledujúcich dielach dosiahol Schütz takú dokonalú jednotu hudby a slova v nemčine ako Purcell v angličtine. Je pravda, že sa niektoré pasáže akoby rozchádzali s prirodzeným rytmom jazyka, ale mnohé z nich (i keď nie všetky) sa takto javia iba vtedy, ak sa spievajú

s moderným akcentovaním, ktoré sa na Schützove diela ešte nedá aplikovať. Pravdepodobne ani jeden nemecký skladateľ nevyťažil z rytmu nemeckej reči toľko čisto hudobnej inšpirácie. Majstrovské diela z tejto zbierky, ako *Ist nicht Ephraim* pre dva sólové hlasy sprevádzané cinkami a trombónmi alebo monumentálny polychórický *Zion spricht* ukazujú, ako vedome a často intelektuálne sa Schütz prepracúval k svojim motívom inšpirovaným ilustratívnosťou. Je skutočne príznačné, že Christoph Bernhard, autor jednej z najlepších rozpráv o teórii figúr, bol Schützovým žiakom.

Ku kryštalizácii formovej štruktúry rozsiahlych koncertantných skladieb prispelo zavedenie gabrieliiovských refrénov na *Alleluja* alebo iných návratných úsekov, vďaka ktorým táto forma nadobudla rondový charakter. Táto nesmierne pružná forma sa ešte väčšmi zjednotila rytmickými transformáciami jednotlivých úsekov z dvojdobého metra na trojdobé a používaním rovnakého hudobného materiálu pre žalmové verše i záverečnú doxológiu.

*Cantiones sacrae* (1625) sa zakladali na mystických latinských textoch, ktoré sa hodili skôr pre katolícku než pre ortodoxnú luteránsku bohoslužbu. Svojou extrémnosťou tvoria chrámový pendant k madrigalovej knihe. Schütz ich skomponoval v radikálnom štýle koncertantného moteta pre štyri hlasy a generálny bas, ktorý pridal len veľmi neochotne na žiadosť vydavateľa. Subjektívny prístup k textu je vynikajúco zladený s hudbou, ktorá takmer presahuje únosnú mieru ilustratívnej disonancie. Prísne kontrapunktická faktúra je plná simultánných priečností, melodických disonancií a zväčšených kvintakordov, a to príznačne pri slove *dulcis* (príklad 21).

Aj keď Schützova hudba sa naďalej vyznačovala strohosťou, vo svojich neskorších prácach sa už nikdy nevrátil k takému-to exaltovanému štýlu. Len málo nemeckých skladateľov sa

(Príklad č. 21)

Schütz:  
*O bonez Cantio-  
nes sacrae*

mu v tomto vyrovnalo. Dielom podobnej intenzity bola Scheinova *Fontana d'Israel* alebo *Israel's Brünnlein* (1623), v ktorej autor „na spôsob talianskeho madrigalu“, ako sám uviedol, plne využil ilustratívne možnosti nemeckých slov. Do tejto kategórie patria aj Rosenmüllerove hlboké *Kernsprüche* (1648 a neskôr).

*Symphoniae sacrae*, vytlačené v troch častiach (1629, 1647 a 1650), sú plodom Schützovej druhej cesty do Talianska. Zaujímajú v jeho tvorbe také isté významné postavenie ako rovnomenné dielo v Gabrieliho tvorbe. Už sám fakt, že Schütz v zrelom veku podnikol druhú cestu do Talianska, aby sa tam učil od „jasnozrivého“ Monteverdiho, ako ho sám nazval, prezrádza nielen jeho osobnú skromnosť, ale i veľký obdiv voči talianskemu štýlu. V I. časti *Symphoniae sacrae* je už koncertantný štýl úplne stabilizovaný a tri vokálne hlasy spolu s presne určenými inštrumentálnymi ansámbľami tvoria nesmierne farebný a zároveň úplne jednoliaty celok. Niektoré Schützove diela sú iba nemecké adaptácie talianskych Monteverdiho a Grandiho skladieb.<sup>26</sup>

Na pôde malého koncertu vytvoril Schütz nesmierne pôsobivé scény, napríklad nárek Dávida nad Absolónom pre bas a štyri trombóny, ktorý možno považovať za jedinečné majstrovské dielo. Na začiatku trombónové kvarteto hrá sinfoniu, ktorá anticipuje vokálny motív, potom prichádza bas, sprevádzajúci odvážnu melódiu budovanú na následnosti veľkých tercií, čo je typické pre schützovské, rafinované jednoduché témy (príklad č. 22).

V II. a III. časti *Symphoniae sacrae* sa Schütz snaží splatiť dlh

( 26 )

Monteverdiho  
*Chiome d'oro*  
(7. kniha madrigalov)  
sa u Schütza vyskytuje  
ako canzonetta

*Güldene Haare*  
(Súborné vydanie,  
zv. 15, s. 91).

Monteverdiho  
*Armato il cor*  
a *Zeffiro torna*  
(Súborné vydanie, zv. 9)  
použil v

*Es steh Gott auf*  
(*Symphoniae sacrae*,  
II, s. 16)

a Grandiho  
*Lilia convallium*  
sa znovu objavuje  
ako *O Jesu süß*  
(*Symphoniae sacrae*,  
III, s. 9).

(Príklad č. 22)

Schütz: *Fili mi, Absalon* zo *Symphoniae Sacrae, I*

Monteverdimu nielen zaujímavými spracovaniami jeho skladieb, ale najmä tým, že prijal *stile concitato*. Kým v II. časti sa pridržal techniky malého koncertu, v tretej oživil krásu svojich predchádzajúcich polychórických kompozícií. Obrovské kombinácie svedčia o tom, že saská dvorská kapela, ktorá bola počas tridsaťročnej vojny rozpustená, sa opäť obnovila. III. časť obsahuje diela veľkého rozsahu, ktoré už pripomínajú dramatickú chrámovú kantátu. Jedno z nich, nesmierne pôsobivé obrátenie Pavla (Skutky apoštolské, 9, 4 a ďalej) *Saul, Saul, was verfolgst Du mich?*, je hádam najdojemnejšou zo všetkých Schützových skladieb. Tento dramatický koncert znovu objavil Winterfeld<sup>27</sup> pred viac ako sto rokmi. Je napísaný pre súbor šiestich favoriti (sólové sexteto), dva štvorhlasné zbory čiže „complementary“, dvoje huslí a organový generálny bas. Na začiatku sa objavujú naliehavé zvolania sólových hlasov „Saul, Saul“ v prudko sa zrýchľujúcom tempe a vyúsťujú do nekompromisnej kadencie s tvrdými paralelnými sekundami, ktoré Schütz obľuboval rovnako ako Monteverdi (príklad č. 23).

( 27 )

Winterfeld, K.: *Gabrieli und sein Zeitalter*, zv. 2, s. 197. Napriek tomu, že toto dielo je už staršie, stále patrí k najlepším muzikologickým prácam. L'ahkým štýlom výkladu sa jasne odlišuje od učenej dôkladnosti mnohých kníh o hudbe, ktoré vyšli neskôr.

(Príklad č. 23)

Schütz: *Saul, Saul* zo *Symphoniae Sacrae, III*

Týmto zvolaniam vzápätí odpovedajú dopĺňujúce zbory, smerujúce k vrcholu vo *fortissime*, ktoré pomaly slabne vo zvlnených echových efektoch (autor ich explicitne vypísal).

) 141 (

Schütz používa v tejto skladbe motívy zvolaní v kontrapunktických kombináciách, ktoré majú vyvolať dojem „márneho vzpierania sa“, a dosahuje dramatický účinok, aký nedosiahol ani jeden z jeho súčasníkov.

*Kleine geistliche Konzerte* (1636–1639) boli skomponované pre veľmi malé obsadenie ako prísne monódie alebo malé sólové ansámby. Vyžadovali si iba generálny bas a nijaké iné nástroje, pretože, ako hovorí Schütz v úvode, zhubný vplyv vojny úplne paralyzoval hudobný život. V tejto zbierke predstavil svoju verziu monódie, ktorú nazval stylo oratorio. Čo do štýlu bola táto forma oveľa pružnejšia a vďaka basovým imitáciám oveľa integrovanejšia ako jej skoršie talianske analógie. Niektoré z duchovných koncertov sú založené na textoch chorálov alebo latinských hymien. Pre Schütza nedogmatický a výsostne osobný prístup je charakteristické, že len príležitostne pracoval s tradičnými nápevmi. Namiesto nich radšej používal voľnú koncertantnú interpretáciu. V dvoch chorálových spracovaniach (I, 24 a II, 22) skladateľ navyše spojil techniku chorálovej variácie so stálym ostinátom typu talianskeho ruggiera. V tejto zvláštnej kombinácii sakrálnej a svetskej techniky to bolo práve ostináto, ktoré zvíťazilo nad cantom firmom. „Ária“ *Ich hab' mein Sach* cituje chorál v presnej podobe iba v prvej a poslednej (osemnástej) variácii, ostatné sú viac alebo menej voľnými variáciami založenými na ostinátnom base. V *Musikalische Exequien* (1636), ktoré sú významným predchodcom Brahmsovho Nemeckého rekviem, chorálové melódie takisto používa voľne, tentoraz však spolu s polychórickou technikou.

V *Geistliche Chormusik* alebo *Musicalia ad Chorum Sacrum* (1648), venovanej Lipsku a zboru chrámu sv. Tomáša, vystupuje do popredia konzervatívna stránka Schützovho génia. V úvode starnúci Schütz vyjadril svoje obavy z postupujúceho úpadku v technickej pripravenosti, ktorý vraj

pozoruje u mladej generácie, odchovanej iba na generálnom base, a odporúča návrat k všestrannej výučbe, akej sa jemu dostalo kedysi v Taliansku. Nabáda začínajúcich nemeckých skladateľov, aby sa prv, než sa dostanú ku koncertantnému štýlu, poriadne zdokonalili v štýle bez generálneho basu a oboznámili sa s princípmi „regulovanej kompozície“<sup>28</sup> a aby „rozlúskli ten tvrdý oriešok, v ktorom treba hľadať jadro a skutočný základ dobrého kontrapunktu“.

V *Chormusik* Schütz vyžadoval zmiešané vokálno-inštrumentálne obsadenie a rozlišoval dve možnosti: podstatou jednej je, že sólový ansámbel alebo zbor sú zdvojené nástrojmi, kým pri druhej sú vokálne a inštrumentálne hlasy dôsledne oddelené. Ani jeden z týchto spôsobov nemal obligátny generálny bas; oba stáli na polceste medzi štýlom a cappella a koncertantným štýlom. *Chormusik* má značne archaický, kontrapunktický štýl. Afektívnu intenzitu hudby zoslabujú drsné obrysy melódie a strohý asketizmus kontrapunktu, ktorý akoby sa vracal k starému motetu. Iba nepoddajné kontrastné motívy a neúprosne disonantný harmonický slovník prezrádzajú moderného ducha. V *Geistliche Chormusik* sa Schützovi podarilo nemožné: spojil do vyššej jednoty stile antico a stile moderno. Symbolické je, že z nepozornosti mu do tejto zbierky vkĺzlo moteto Andreu Gabrieliho, ktorému dal nemecký text zrejme ešte počas svojich štúdií v Taliansku.

Samostatnú skupinu v Schützovom diele tvoria oratoriálne skladby, ktoré komponoval po celý život. Sú to *Auferstehungs Historie* (1623), *Sieben Worte am Kreuz*, *Historia von der Geburth Gottes* (1664), troje pašii – podľa sv. Lukáša, sv. Jána a sv. Matúša (1666). Pašie podľa sv. Marka pravdepodobne nie sú Schützovým dielom. Niektoré z týchto diel sa zachovali iba vo veľmi zmenenej podobe. Prvá z takzvaných „histórií“, *Velkonočné oratórium*, je voľný, moderne upravený variant raného Scandellovho diela



(†1580). Schütz tu využil starý typ recitativu, v ktorom sa spájajú prvky gregoriánskeho tonu lectionis a opernej recitácie. Archaický štýl sa prejavuje aj v tom, že textové pasáže jednotlivých postáv sú zhudobnené pre viac ako jeden hlas, čo nasvedčuje, že „história“ mala ešte veľmi ďaleko k opere. *Sedem slov na kríži* a *Vianočné oratórium* sú už oveľa zložitejšie diela v modernom dramatickom štýle. Na zobrazenie príbehu využívajú veľké množstvo inštrumentálnych a vokálnych ansámblov. Obe skladby rámujú pôsobivé inštrumentálne a zborové časti, medzi ktorými sa rozvíja príbeh v podobe recitativov a ansámblov. Zborový úvod i záver *Siedmich slov* je založený na chorálovom texte, ale, a to je príznačné, nie na chorálovej melódii. Slová Krista takisto ako v Bachových Matúšových pašiách často sprevádza sláčikový súbor. *Vianočné oratórium* s farbistou inštrumentáciou sa skladá zo samostatných scén alebo intermédií, ktoré spája spoločná tónina. V úvode Schütz upozorňuje na nový recitativ evanjelistu, ktorý je už oveľa pokročilejší ako vo *Veľkonočnom oratóriu*. Chýba mu afektívny nádych Schützových monódií a svojimi neutrálnymi parlandami poukazuje na recitativ secco v belkantovej opere.

( 29 )

GMB, č. 192.

V pašiách<sup>29</sup>, ktoré patria k posledným skladateľovým skladbám, sa Schütz celkom vzdal nástrojov vrátane generálneho basu. Sú napísané v prísnom štýle a cappella a veľmi úsporne využívajú nesprevádzaný sólový recitativ (!) a turbae čiže zbory. Recitativy sú voľne komponované na spôsob „neogregoriánskeho“ tonu lectionis. V duchu asketizmu, ktorý sa prejavil už v *Chormusik*, Schütz oživil staré gregoriánske pašie v neobyčajne delikátnej atmosfére, čo však jeho súčasníci ani žiaci nevedeli patrične oceniť. Tieto diela, v ktorých sa zvláštnym spôsobom spájala liturgická prísnosť s výsostne individuálnym majstrovstvom, sú symbolmi tvorivej osamotenosti, v ktorej bolo starnúcemu Schützovi súdené prežiť svoju vlastnú slávu.

Schütz nikdy neskladal inštrumentálnu hudbu úplne nezávislú od vokálnej; všetko jeho úsilie smerovalo k vokálnemu pólu. V tom spočíva priepastný rozdiel medzi ním a Bachom, ktorý hádam s výnimkou hudby pre kalvínsky žaltár nepoznal z jeho tvorby zrejme ani notu. Schütz bol hlboko znepokojený rozširovaním ľahkých a plytkých skladieb, ktoré sa do Nemecka dostali vďaka módnjej vlne talianskeho štýlu (práve toho, ktorý on sám priniesol do svojej vlasti a svojsky ponemčil), po celý svoj život však oddane bránil prvenstvo talianskeho štýlu, i keď ho takí konzervatívci ako organista Siefert odmietali.

Sumárne zhodnotiť oratoriálnu a dramatickú koncertantnú tvorbu Schützových súčasníkov a nástupcov je veľmi ťažké, ani nie tak pre jej obrovské množstvo, ako skôr preto, že je už takmer zabudnutá, hoci je skomponovaná s veľkým majstrovstvom. Kantáty na biblické texty, dialógy a pašie zahrňujú diela od staromódnych motetových paší (Demantius), gregoriánskych paší s turbae (Mancinus, Besler, Vulpius, Christoph Schultze) cez dramatické a alegorické dialógy (Hammerschmidt, Kindermann, Rudolph Ahle) až po pašie s áriami a inými textovými vložkami kontemplatívneho charakteru. Z mnohých duchovných koncertov v dramatickom koncertantnom štýle treba spomenúť Hammerschmidtove<sup>30</sup> dialógy z evanjelia *Musicalische Andachten* (1638–1652) a *Gespräche über die Evangelia* (1655), ktoré v širokej miere napodobňovali farskí hudobníci v strednom Nemecku. O ľahkom, i keď nie povrchnom štýle jeho hudby sa s láskavou iróniou hovorilo ako o „Hammerschmidischer Fuss“ (Fuhrmann, 1706). Dramatický typ paší s neliturgickými vsuvkami sa po prvý raz objavuje u Thomasa Selleho (*Jánove pašie*, 1643), Christiana Flora, Sebastianiho a Schützovho žiaka Johanna Theileho. Neskôr tento typ paší rozvinul Pflieger, Briegel, Meder a Kühnhau-

( 30 )

DDT, zv. 40.

( 31 )

Vydania:

Selle v CW, zv. 26;

Sebastiani v DDT,

zv. 17;

Theile v DDT, zv. 17;

Pflegler v CW, zv. 52;

Kühnhausen v CW,

zv. 50.

sen.<sup>31</sup> Už v Sebastianiho (1672) a Theileho (1673) pašiách sa na dôležitých miestach vyskytovali chorály, ktoré nahrádzali kontemplatívne árie; tento spôsob sa stal základom pre pašie Bachovho typu.

Katolícka chrámová hudba južného Nemecka žila v tieni Ríma a v menšej miere aj Benátok. Vzhľadom na vnútorné i vonkajšie príčiny sa v katolíckej chrámovej hudbe nerozvinul špecificky nemecký štýl. Vnútornou a zároveň rozhodujúcou príčinou bol fakt, že skladatelia pokladali Rím za svoje duchovné centrum, a preto sa snažili vyrovnat talianskemu štýlu. Vonkajším dôvodom bolo to, že kľúčové miesta v Mníchove, Salzburgu a Viedni obsadili Taliani, napríklad Giovanni Valentini, Bertali, Bernabeiocvi a Bernardi. Lassov vplyv, ktorý bol v Nemecku silnejší než kdekoľvek inde, pretrvával až do 17. storočia a len pomaly ho vytláčal vplyv Palestrinu. Konzervatívny Aichinger<sup>32</sup>, vynikajúci majster tohto prechodného obdobia, si bral za vzor skôr štýl Palestrinu než svojho učiteľa Gabrieliho. Jeho nesmierne uhladená hudba v stile anticu je pozoruhodná svojím harmonickým bohatstvom. Aichinger nepísal monódie, aj keď bol prvý, čo vydal tlačou partitúru s generálnym basom (1607) – jeho opis prevzal priamo od Viadanu, ktorého pseudomonódie boli v Nemecku veľmi rozšírené. Sakrálné monódie komponovali nemeckí skladatelia len veľmi zriedkakedy. Klingenstein (1607) bol prvý, kto napodobil Viadanov konzervatívny generálny bas.

Koncertantný štýl s použitím nástrojov si osvojili miestni rakúski skladatelia ako Stadlmayr (zomrel v Innsbrucku v roku 1648), cisár Ferdinand III., Christoph Strauss a zo stredobarokovej generácie Johann Schmelzer, Biber, Kerll a cisár Leopold I. Komponovali svoje omše, rekviem a magnifikaty pre veľké zborové zoskupenia (pre dva alebo tri zbory – Kerll) s pôsobivým orchestrálnym sprievodom, pozostávajúcím najmä z mohutných súborov dychových

( 32 )

DTB, r. 10, zv. 1.

nástrojov a tympanov, ktoré sa v 17. storočí s obľubou používali pri dôležitých častiach omše, lebo im dodávali veľkoleposť a lesk. Podobne ako Schütz aj katolícki majstri venovali zvláštnu pozornosť štýlovému rozdielu medzi sólovým a zborovým ansámblom a deklamácii textu. Kerll písal zbory podľa svojho učiteľa Carissimihho s imitačnou, ale harmonicky poňatou faktúrou. Rakúski skladatelia neváhali využiť v orchestrálnom sprievode svojich omší typické prostriedky opery ako tremolo, napríklad Kerll vo svojom *Rekviem*<sup>33</sup>, alebo programovú imitáciu zvonov, ktorú nájdeme napríklad v sinfonii zo Straussovho *Kyrie*.<sup>34</sup> Vnútoraná architektonická jednota omše sa dosahovala opakovaním tej istej hudby na rôzne slová, rytmickými transformáciami tých istých motívov (Kerllovo *Rekviem*) a striedaním ozdobných sólových ansámblov a krátkych akordických zborov na spôsob chrámovej kantáty. Chorálovú omšu definitívne nahradila koncertantná omša alebo omša kantátového typu, označovaná všeobecnými názvami ako *Missa S. Henrici* (Biber) alebo *Missa solemnis*, ktoré pretrvávajú podnes.

### *Pieseň s generálnym basom, opera a oratórium*

AJ KEĎ RANOBAROKOVÁ NEMECKÁ SVETSKÁ hudba bola veľmi silne ovplyvnená talianskymi novinkami, vďaka svojmu konzervativizmu a tradičnej náklonnosti ku kontrapunktickej technike si zachovala osobitý ráz. Podobne ako v chrámovej hudbe aj v svetskej hudbe si nemeckí skladatelia len pomaly osvojovali monódiu. Východiskovým bodom svetskej piesňovej literatúry bola talianska viachlasná pieseň, určená na „spievanie, tanec i hru“, ktorú Hassler

( 35 )

Eitner, R.: PAM,  
zv. 15.

priniesol z Talianska, kde strávil učňovské roky. Vo svojich nemeckých piesňach „na spôsob cudzích madrigalov a canzonett“, a najmä v cennom *Lustgarten* (1601)<sup>35</sup> Hassler do nemeckého prostredia presadil villanellu, canzonettu a Gastoldiho a Vecchiho tanečné piesne. Čarovný sentiment a sviežosť jeho melódií zostali zatiaľ nedotknuté modernou afektívnosťou. Podobne ako zbierky tanečných piesní pre vokálne hlasy alebo nástroje od Melchiora Francka, Haussmanna, Widmanna a Johanna Stadena aj Hasslerove piesne predstavovali hybridnú vokálno-inštrumentálnu literatúru, v ktorej bol generálny bas buďto nezáväzný, alebo úplne chýbal, čo bolo pre toto prechodné obdobie typické.

Koncertantný štýl s malým počtom hlasov a s obligátnym generálnym basom sa prvý raz objavil v Scheinovej zbierke trojhlasných skladieb *Musica boscareccia* (1621–28). V predslove autor naznačil rozličné spôsoby interpretácie, počnúc a cappella spevom až po sólovú pieseň pre soprán alebo tenor s generálnym basom. Pre Scheinov moderný prístup je príznačné, že výber hlasového registra ponechal na interpreta, tak ako mnohí talianski monodisti pred ním. *Musica boscareccia*, napísaná spôsobom, ktorý Schein nazýval „Auff Italian-Villanellische Invention“, sa skladala zo strofických piesní s jednoduchou figuráciou typu gorgia. Schein tu prevzal ľahučký dialóg monteverdiovskej canzonetty s generálnym basom a nie náhodou označoval dynamiku i tempo po taliansky. Výstižný ilustratívny charakter jeho veselých, krátkych motívov bol veľmi vzdialený od rezervovaných melódií Hasslerových piesní. Schein si texty piesní písal často sám, čo dokazuje jeho nevšedný poetický talent, aj keď prevládajú uňho pastorálne námety s manieristicky vykreslenými detailmi. *Diletti pastorali* (1624), skomponované v „madrigalovom duchu“, splácajú daň talianskemu madrigalu s generálnym basom. Schein tu očividne v snahe vyrovnáť sa Monteverdimu predložil najhodnotnejšie ne-

mecké päťhlasné madrigaly s nástrojmi a v prekomponovanej forme.

Schein bol jedným z prvých nemeckých hudobníkov, ktorí preniesli formu madrigalu z poézie do hudby. Jeho príklad nasledoval Schütz v niekoľkých koncertantných madrigaloch s inštrumentálnou sinfoniou na Opitzove slová. Podobným spôsobom písal aj Selle. Napriek veľkému úspechu Scheinových madrigalov sa madrigalová poézia v Nemecku udomáčňovala len postupne. Až v roku 1653 sa básnik Caspar Ziegler na Schützovu radu pokúsil zaviesť madrigal do nemeckej poézie, vychvaľujúc ho ako „krásny druh verša, pre hudbu ako stvorený“. Jeho apel našiel ohlas u Knüpfera, ktorého *Lustige Madrigale* (1663)<sup>36</sup> patria k oneskorenej módnjej vlne nemeckého madrigalu s generálnym basom.

( 36 )

H. J. Moser, *Corydon II.*

Prísne monódie nelákali veľmi nemeckých skladateľov. Prvá nemecká zbierka monódií, Nauwachove *Arie passegiate*<sup>37</sup>, sa objavila až v roku 1623. Autor potvrdzuje svoju spätosť s Talianskom nielen v názve a v textoch, ale aj tým, že do zbierky zahrňuje Cacciniho známu monódiu *Amarilli*, ktorú parafrázoval pomocou bohatých gorgiových pasáží. Nauwachove *Teutsche Villanellen* (1627) majú – okrem jednej ambicióznejšej variácie na bas typu romanesca – veľmi populárny charakter, typický pre celú nemeckú literatúru. Statické basy a prerušovaný rytmus florentského recitativu mali na nemeckú monódiu iba zanedbateľný vplyv. *Arien und Kantaten* (1638) od Kittela, Schützovho žiaka, sú trochu naivným pokusom preniesť virtuóznou spevácku techniku kastrátov do vokálneho výcviku nemeckých chlapčenských zborov. Nauwach a Kittel podľa Grandiho vzoru skladali svoje „kantáty“ vo forme strofických variácií. Preto nás ani neprekvapuje, že sú čiastočne založené na ruggiere<sup>38</sup> a na romaneske. Kittel radil začiatočníkom, aby všetky strofy spievali najprv na hudbu prvej, jednoduchej variácie, a až

( 37 )

Einstein, A.:  
SIMG, zv. 13, s. 286  
a ďalej.

( 38 )

Riemann, H.:  
HMG, zv. 2, 2. časť,  
s. 325;  
porovnaj príbuzné črty  
medzi Kittelovými  
a Frescobaldiho  
ruggierovými  
variáciami  
(TAM, zv. 4).

potom na hudbu nasledujúcich variácií, ktoré sú stále viac ozdobované. Opitzov nemecký text, ktorý Kittel použil v ruggierových variáciách, zhudobnil aj Nauwach, ale bez použitia ostináta.<sup>39</sup>

( 39 )

Haas, R.: B, s. 100.

Hlavný prúd svetskej hudby sa uberal cestou strofickej piesne s generálnym basom, ktorá svojím rozsahom a dokonalosťou štýlu zodpovedala piesňovej literatúre anglických lutnistov. Pieseň s generálnym basom predstavovala druhý veľký rozkvet v dejinách nemeckej piesne; prvým vrcholom bola renesančná tenorová pieseň a tretím klasicistická a romantická pieseň s klavírnym sprievodom. Nemeckí skladatelia, v súlade so svojím sklonom ku konzervativizmu, nerozvíjali len moderný monodický štýl, ale do svojich zbierok zaraďovali aj polyfonické piesne, a dokonca naznačovali, že v monodických piesňach možno druhý hlas improvizovať. Ritornely, ktoré sa mali hrať medzi strofami, často komponovali až pre päť hlasov.

( 40 )

GMB, č. 193.

( 41 )

Haas, R.: B, s. 100.

Pieseň s generálnym basom prekvitala v troch regionálnych školách. Vedúcou osobnosťou severonemeckej školy bol Heinrich Albert (1604–1651), Schützov bratanec, ktorého inšpiratívne *Arien* (1638–1650)<sup>40</sup> sa spievali po celom Nemecku. Albert zhudobnil nielen básne Simona Dacha, ale aj svoje vlastné. Do tejto školy patrili ešte Thomas Selle, známy svojou zbierkou monodických skladieb *Monophonetica* (1636)<sup>41</sup>, Rubert, Loewe, Delphin Strungk (Nikolausov otec), Caldenbach, Grefflinger<sup>42</sup> a básnik i hudobník Rist.<sup>43</sup>

( 42 )

GMB, č. 206;  
Müller, G.:  
*Geschichte  
des deutschen Liedes*,  
dodatok 18.

( 43 )

Müller, G.:  
op. cit. s. 14.

S hudobným príspevom Schopa a ďalších vydal Rist zbierky *Galathea*, *Sabbathische Seelenlust*, *Florabella* (1644) a mnoho iných zbierok, ktoré obsahovali chrámové a svetské miniatúrne piesne vo veľmi obľúbenom štýle. *Allerhand Oden* (1642)<sup>44</sup> trubača Gabriela Voigtländera predstavujú najnižšiu úroveň nemeckej piesne. Boli to výlučne paródie na air de cour a iné piesne, prevzaté od talianskych, anglických a francúzskych autorov, ktorých mená sú nezná-

( 44 )

Pozri Fischer, K.:  
SIMG, zv. 12, s. 17  
a ďalej.

me. Ristove a Voigtländerove zbierky obsahovali okrem iných anglických piesní aj Dowlandovu *Can she excuse* (ktorá sa objavuje vo *Fitzwilliam Virginal Book* v anony-nej úprave), čo dokazuje, že anglické piesne zostali v Nemecku populárne dlhšie než v Anglicku. Do juhonemeckej školy patril Johann Staden (*Venus Kränzlein* a *Hertzens-trost-Musica*), Sigmund Staden (Johannov syn), Kindermann a Capricornus. Najplodnejším centrom bola stredone-mecká škola, do ktorej patril Schein, Nauwach, Kittel, Rudolf Ahle, Hammerschmidt (*Weltliche Oden*, 1642),<sup>45</sup> Neumark, Dedekind (*Aelbianische Musenlust*, 1657) a Adam Krieger (1634–1666), Scheidtov žiak.

V Kriegerovej zbierke *Arien* (1657–1667) pre sólový spev alebo malé sólové ansámby so zvučnými päťhlasnými ritornelmi dosiahla pieseň s generálnym basom dokonalosť. Vo svojich melódiách Krieger spojil jasnosť talianskeho belkanta s pevným a výrazným rytmom nemeckého piesňového štýlu, ktorý bol zjavne odvodený z tanečnej hudby. Vplyv tanca na piesňový štýl možno vidieť na príležitostnom využití variačnej dvojice, ktorá sa objavuje v Albertových piesňach. Humor a nevtieravá príťažlivosť textov sa spájali s hlboko precítenou hudbou. Aj keď tieto piesne boli veľmi populárne, neboli to piesne ľudové, ale boli určené na „civilné“ použitie, aby sme oživilí termín anglického teoretika Butlera. Tieto piesne slúžili na zábavu a spievali sa v domoch stredných meštianskych vrstiev a na zhromaždeniach študentov v univerzitných collegia musica.

Albert a Krieger vynikali iba v malých formách; Albert predstavoval ranú a Krieger zrelú fázu piesne s generálnym basom. Pre Alberta, silne spätého s nemeckou tradíciou, je príznačné, že vo svojich zbierkach jasne nerozlišuje medzi svetskou a chrámovou literatúrou a radí vedľa seba tanečné piesne, chorály, krátke recitatívy a chorálové piesne. Obaja skladatelia rozšírili strofickú formu tak, že striedavo spieva-



né strofy pospájali do väčších celkov. Aj keď v úvode k svojim áriám Albert pripúšťa, že iba prekomponované piesne správne vystihujú text, sám takýmto spôsobom písal iba príležitostne. Schützov vplyv na Albertov štýl vysvetľuje, prečo Albert zjavne smeroval k talianskemu recitativu; recitatívne úseky často narúšajú plynulosť piesne a Albert výslovne upozornil, že sa majú spievať „bez metra“, na spôsob „čistej deklamácie“. Rapsodické prvky v melodike dávajú Albertovým piesňam zvláštne čaro. Naopak, Krieger sa recitativu vyhýbal a verný tanečným formulám viedol svoje belkantové melódie proti veľmi aktívnemu basu (príklad 24). Niekedy sa približuje k talianskej komornej

(Príklad č. 24)

Adam Krieger:  
Pieseň  
s generálnym  
basom

Au - ro - ra mein Licht, er - scheinst du mir nicht, da ich dir  
 doch mein Le - ben ganz er - ge - ben

kantáte s ritornelmi, v ktorej sa ária a ariózo vedome rozlišovali. Po Kriegerovi pieseň s generálnym basom pod tlakom nastupujúcej nemeckej opery rapídne upadá. Buď sa prispôsobila opernej árii, alebo prežila iba v jednoduchých piesňach odvodených od francúzskych módných tancov.

Vzhľadom na nedostatočné množstvo prameňov začiatok nemeckej opery a oratória sa dá zistiť len veľmi ťažko. Ľudové komédie hrané anglickými hercami, ktorými sa Nizozemsko a Nemecko po roku 1600 len tak hemžilo, sa sotva dajú označiť ako opery, pretože mnohé strofy sa

spievali na melódie niekoľkých populárnych balád; z nich najslávnejšie boli *English Roland* alebo *Lord Willoughby*, *Fortune my foe* a *Pickelherring*. Niektoré z nich sa nachádzajú aj vo *Fitzwilliam Virginal Book* v klávesovej úprave. Fraška *The Singing Simpkin* bola preložená do nemčiny (*Pickelherring in the Box*, 1620)<sup>46</sup> a podobné frašky obsahuje aj Ayrerova zbierka (1618) a *Liebeskampf* (1630); tieto zbierky predstavujú bohatý repertoár ľudového divadla vychádzajúceho z anglických vzorov.

( 46 )

Pozri Botte, J.:  
*Theatergeschichtliche  
Forschungen*,  
zv. 7, 1893.

Pochopiteľne, rozhodujúci stimul pre nemeckú operu prišiel z Talianska, a to už v roku 1618 (Salzburg). Prvú nemeckú operu *Dafne* skomponoval Schütz (Torgau, 1627). Jej základom bol preklad Rinucciniho prvého libreta od Martina Opitza, vedúcej osobnosti nemeckej barokovej poézie, ktorého rozprava *Von der Teutschen Poeterey* bola medzníkom vo vývine nemeckej literatúry. Schützova hudba sa nezachovala a z libreta sa môžeme dozvedieť len toľko, že Opitz zdôrazňoval skôr idylickú než dramatickú stránku tohto pastorále. Počas svojho pobytu v Benátkach (1629) Schütz skomponoval ďalšiu operu, taliansku „komédiu“, ktorú možno považovať za „hraný spev“ a o ktorej sa dozvedáme iba z jedného jeho listu.<sup>47</sup> Jeho náhodná poznámka z tohto listu, že stile rappresentativo bolo „až doposiaľ v Nemecku úplne neznáme“ hádam svedčí o tom, že v *Dafne* bolo málo recitatívov, alebo nijaké. Aj Schützov balet *Orfeo e Euridice* (1638) sa stratil. Prvá nemecká opera, ktorá sa zachovala, je *Seelewig*<sup>48</sup>, trochu neohrabaná alegorická hra z Harsdörfferových *Frauenzimmer-Gesprächsspiele* (1644) s hudbou Sigmunda Stadena. Citáty chorálu, piesne s generálnym basom a florentské recitatívy tu vytvárajú zvláštnu zmes štýlov.

( 47 )

Moser, H. J.: *Schütz*,  
s. 122.

( 48 )

Vydanie v MfM,  
zv. 13, 1881.  
Citáty v GMB, č. 195.

Aj školské drámy a jezuitské morality vytvárali istú bázu pre polooperné predstavenia. Školská dráma je zastúpená hrou *Actus oratoricus* s hudobnými vložkami Melchiora Fran-

( 49 )

Haas, R.: B, s. 170.

cka.<sup>49</sup> V Mníchove, jednom z centier jezuitskej drámy, bola v roku 1643 uvedená anonymná comedia sacra *Philatea*.<sup>50</sup> Nasledovala Kerllova hra s biblickým námetom *Pia et fortis mulier* (1677), ktorej hudba nadväzovala na operné vzory.

( 50 )

Lavignac, A.:  
E, zv. 1, 2. časť,  
s. 912.

V oblasti opery boli však najaktívnejší talianski hudobníci pôsobiaci na nemeckých a rakúskych dvoroch, ako Maccioni, Ercole a Giuseppe Bernabei v Mníchove a Bontempi v Drážďanoch. Bontempi zložil (spolu s Perandom) aj dve nemecké opery – *Daphne* (1672) a *Jupiter und Io* (1673). Viedeň bola akousi pobočkou talianskej opery. Talianska tradícia sa začala uvedením Monteverdiho *Ritorna* a Cavalliho *Egista* a trvala počas celého baroka vďaka Bertalimu, Cestimu, Pietrovi Zianimu a Draghimu; o ich dielach budeme hovoriť v 4. kapitole. Opery písali aj rakúski cisári Ferdinand III. a Leopold I. Ferdinand preukázal svoje úctyhodné hudobné majstrovstvo v *Drame musicum* (1649), skomponovanej v prísne benátskom štýle, a Leopold napísal árie a mnoho feste teatrale, ktoré sa potom vsúvali do oper a školských drám. Biberova jediná zachovaná opera *Chi la dura la vince*<sup>50a</sup> (Salzburg 1687) napriek závislosti od talianskeho belkantového štýlu prezrádza pozoruhodne samostatné tvorivé postupy.

( 50a )

Pozri Schneider, M.:  
AMW, zv. 8, s. 281.

Nemecká oratoriálna literatúra stredného baroka bola zo začiatku bezvýznamná. Vyvinula sa z nenáročných školských drám ako náboženské príbehy uvádzané v Norimbergu (okolo roku 1650), v ktorých sa chorály, zbory a piesne striedali s recitovanou naráciou. Rozhodujúci vplyv prišiel opäť z Talianska potom, ako Carissimi vytvoril oratórium. Prvý pokus preniesť pôvodne katolícku formu do protestantského prostredia urobil Fromm v *Actus musicus de Divite et Lazaro*<sup>50b</sup> (Štetín 1649). Úzkostlivo sa pridržal Carissimihoratórií, ale zavedením chorálových melódií vtisol svojmu dielu nemecký charakter. Oratoriálny dialóg

( 50b )

*Denkmäler  
der Musik in Pommern,*  
zv. 5.

( 51 )

Schering, A.:  
*Oratorium*, s. 160.

( 52 )

GMB, č. 225.

v latinčine hojne používal Kaspar Foerster, ktorý získal vzdelanie v Taliansku a pôsobil v Kodani a v severnom Nemecku. Jeho latinské dialógy *David*, *De Divite*, *Holofernes* (okolo roku 1660)<sup>51</sup> sú silno ovplyvnené Carissimiho plastickým a hutným zborovým štýlom. Aj oratóriá rakúskych skladateľov boli prevažne talianske, nielen svojím štýlom, ale aj textami. Oratórium cisára Leopolda *Die Erlösung des menschlichen Geschlechts* (1679)<sup>52</sup>, jedno z mála oratórií v nemčine, je pozoruhodné individuálnym hudobným výrazom. Viedenský skladatelia vytvorili zvláštny typ oratória, tzv. sepolcro, ktoré sa polooperným spôsobom predvádzalo počas Veľkého týždňa. Krátky alegorický dej sepolcra sa predvádzal v chráme pred božím hrobom. Konečnú podobu dal tejto forme cisár Leopold vo svojom *Sacrificio d'Abramo* (1660) a neskôr k jej rozvoju prispeli Rakúšania Schmelzer a F. T. Richter, nehovoriac o Sancesovi, Draghim a ostatných Talianoch. Až na občasné použitie jednoduchých ľudových piesní s viedenským lokálnym koloritom boli rakúske opery a oratóriá závislé od stredobarokového talianskeho štýlu.

### *Inštrumentálna hudba : Scheidt, Froberger, Biber*

V NEMECKEJ RANOBAROKOVEJ LITERATÚRE pre klávesové nástroje patrilo hlavné miesto organu a väčšina hudby bola komponovaná preň, i keď názvy ponechávali možnosť výberu medzi organom a čembalom. Rozlišovanie špecifiky týchto nástrojov bolo ešte len v začiatkoch, pretože sa veľmi málo používal pedál, a ak sa mal použiť, skladatelia na to výslovne poukázali v názve.

V nemeckej tradícii klávesovej hudby sa stretli tri vplyvy a všetky prispeli k jej budúcim veľkým výdobytkom. V prvom rade to bola tradícia nemeckých koloristov, ktorí vokálne diela ozdobovali nesmierne zložitými ornamentmi typicky klávesovej figurácie, takže vokálny pôvod daného modelu sa úplne zastrel. Druhý vplyv pochádzal z Talianska, najmä z benátskej a rímskej školy (Merulo, Gabrieli a Frescobaldi). Tretí a najsilnejší vplyv pochádzal z Holandska od Sweelincka, učiteľa mnohých nemeckých organistov, ktorý preniesol anglicko-taliansky štýl do severonemeckej a stredonemeckej školy.

Z troch regionálnych škôl bola juhonemecká priamo závislá od Gabrieliho a Merula. Hans Leo Hassler so svojimi bratmi, Christian Erbach († 1635)<sup>53</sup>, Holtzner, Steigleder († 1635) a Kindermann († 1655) zachovávali vo svojich toccatach a canzonach tradíciu koloristov a vo veľkej miere sa opierali o talianske vzory. *Tabulatura italica*, zbierka fúg organistu Klemmeho (Erbachovho a Schützovho žiaka) zachovávala poradie dvanástich modov, obľúbenú pedagogickú zostavu, ktorá pretrvávala nielen v dielach Pachelbela a J. K. F. Fischera, ale aj v Bachových *Invenciách* a *Temperovanom klavíri*. *Harmonica organica* (1645) od norimberského organistu Kindermanna je pozoruhodná použitím obligátneho pedálu. Steiglederových štyridsať variácií na chorál *Vater unser*<sup>54</sup> uzatvára toccata. Miešanie svetskej a sakrálnej variačnej techniky v Steiglederovej hudbe svedčí o vplyve severonemeckej školy, ale ani jeden severonemecký organista by si nezmyslel začleniť toccatu do variačného cyklu ako integrálnu časť.

Severonemecká škola vznikla najmä Sweelinckovou zásluhou a stala sa baštou figuračnej chorálovej variácie. Táto škola sa môže hrdiť majstrami ako Melchior Schildt (Hannover), Paul Siefert (Gdaňsk), Delphin Strungk, Jacob Praetorius (Hieronymusov syn) a Heinrich Scheidemann († 1663).

( 53 )

DTB, r. 4, zv. 2.

Vyd. E. Emsheimer,  
Bärenreiter 1928;  
pozri aj HAM,  
č. 190 b.

( 54 )

Poslední dvaja pôsobili v Hamburgu, poprednom stredisku tejto školy. Do stredobarokovej generácie patrili Franz Tunder († 1667), Matthias Weckmann (žiak Jacoba Praetoriusa), Nicolaus Hanff († 1706) a Jan Reinken (1623–1722), ktorý sa ešte dožil toho, že počul Bacha improvizovať na organe v Hamburgu.

Stredonemecká škola sa sústredila okolo Samuela Scheidta v Halle, najvýznamnejšieho Sweelinckovho žiaka. Patril do nej Rudolph Ahle, Briegel a Johann Christoph Bach (1642–1703), najväčší hudobný predok Johanna Sebastianiana.

Vďaka Scheidtovi získala nemecká organová škola všeobecné uznanie. „Novosť“ jeho epochálnej zbierky *Tabulatura nova* (1624 a neskôr)<sup>55</sup> spočívala v tom, že zamenila tradičnú nemeckú organovú tabulatúru za taliansku klávesovú partitúru, ktorá mala pre každý hlas osobitnú notovú osnovu. Scheidt používal Sweelinckovu figuračnú variačnú techniku s dokonalosťou a dôkladnosťou, ktoré by hraničili s punktičkárstvom, nebyť jeho abstraktnej kombinačnej predstavivosti. Brahms sa vyslovil, že ju „nesmierne obdivuje“. Scheidtove chorálové variácie sú doslova „vypracované“, pretože ustavičná „práca“ v službe bohu sa považovala za prejav zbožnosti. Prvé dve časti *Tabulatury novy* zahrňujú okrem fúg a diel s názvom echo aj nemecké chorály a svetské piesne; tretia obsahuje okrem jednej výnimky výlučne liturgické hymny a chorály, ktoré, plniac funkciu cantu firmu, zostali nedotknuté variačnými formulami. V úvode sú tieto variácie výslovne označené ako *absque ullo colore*. Vo svojich široko rozpracovaných variáciách Scheidt ešte vyostřil kontrast medzi chorálovou melódiou a abstraktnými formulami ostatných hlasov, aby čo najväčšmi zdôraznil štrukturálnu funkciu cantu firmu. Tento hudobný štýl bol pevne spätý s barokovým organom, ktorý Praetorius mimoriadne podrobne opísal v *Syntagme musicum*. Pedál

( 55 )

DDT, zv. 1.

( 56 )

V posledných rokoch sa stavitelia organov čoraz častejšie vracajú k barokovému organu. Na návrh profesora Gurlitta zrekonštruoval Walker na univerzite vo Freiburgu Praetoriusov organ. V USA začal robiť rekonštrukčné pokusy Walter Holtkamp, ktorý postavil niekoľko nádherných organov v Clevelande. Treba spomenúť aj organy Donalda Harrisona v Germanic Museum na Harvardovej univerzite a na Westminster Choir School v Princetone.

( 57 )

Artikuláciu sme pridali preto, aby sa zvýraznila štruktúra frázy. Porovnaj Bachovu harmonizáciu toho istého chorálu (BWV 331–333).

mal nezávislé štvorstopové a dvojstopové registre pre cantus firmus. Vďaka ich jasnému, prenikavému a nosovému timbru a mixtúram boli rytmické formuly hlasov zreteľne počuteľné.<sup>56</sup>

Scheidt podobne ako Sweelinck kládol veľký dôraz na rytmickú pestrosť. Jeho hlavnou zásluhou je, že ukázal nekonečné možnosti kombinovania inštrumentálnych for- múl s cantom firmom. Pozornosti veľmi ľahko ujde, že často každá fráza chorálovej melódie je spracovaná podľa iného rytmického nápadu. Siedmy verš chorálovej variácie *Warum betrübst Du Dich mein Herz* (príklad 25)<sup>57</sup> sa začína jedným z typických neprízvučných motívov, ktoré mal Scheidt rovnako rád ako Sweelinck, a druhá línia melódie zasa osemtónovou figúrou s podobným frázovaním. Variácie zahrňujú biciniá a triciniá, často v dvojitom kontrapunkte, chromatické variácie per semitonia a úseky v imitatio violistica, ktoré sú dôkazom toho, že rytmizované sláčikové tremolo sa prenieslo aj na organ.

Fúgy v *Tabulature nove* majú pevnú kontrapunktickú faktúru a presne zodpovedajú tomu, čo by bol Sweelinck nazval fantáziou. Scheidt ich rozšíril na veľkú trojdielnu formu tak, že predĺžil jednotlivé úseky, v ktorých sa téma objavuje v augmentácii a diminúcii. Fantázie na spôsob echa neprekročili hranicu Sweelinckovej formy.

Rozličné cykly svetských variácií boli založené na francúzskych a flámskych piesňach alebo na tancoch ako allemanda či passamezzo antico. Na rozdiel od chorálovej variácie Scheidt vo svetskej variácii vypracoval pre každú obmenu melódie len jednu rytmickú formulu. Čo ďalej väčšie tempo jednotlivých variácií a rozdrobovanie notových hodnôt viedlo k rytmickej kulminácii. Cyklus bol zavŕšený rýchlym záverom v trojdobom metre. Aj vo fúgach je smerovanie k rytmickému vrcholu veľmi nápadné.

Scheidt výrazne odlišoval svetskú variáciu od sakrálnej tým,

(Príklad č. 25)

Scheidt:  
Chorálová variácia  
z *Tabulatury novy*

7. Versus, Choralis in cantu

že jednotlivé obmeny označoval v prvom prípade variatio a v druhom versus. Rozličné „verse“ protestantského chorálu – podobne ako katolíckeho organové versety – sa mohli využiť v bohoslužbe spôsobom alternatim. Pretože chorál mal až dvanásť alebo aj viac slôh, striedavo ho prednášali buď jednohlasne veriaci, alebo tzv. Kantorei v polyfonickej úprave, alebo organista v podobe organovej variácie. Treba poznamenať, že počet variácií nemusel vždy zodpovedať počtu slôh, ani tu nebol nijaký zjavný vzťah medzi hudobnými formulami a slovami nejakej určitej slohy. Ranobarokovému organistovi bola subjektívna hudobná interpretácia chorálového textu cudzia. Iba „predkladal“ chorál v čisto abstraktnom spracovaní, ktoré už neobsahovalo svetské konotácie, ale bolo zasvätené svojmu liturgickému účelu.

Okrem chorálových variácií Scheidt písal aj chorálové fantázie, napríklad *Ich ruf zu Dir* z *Tabulatury novy*. Štruktúrou sa chorálová fantázia nelíšila od chorálového moteta; skladala sa z reťazca prísne fúgových expozícií, založených na jednotlivých frázach chorálovej melódie. Fantázia a variácia boli jedinými formami organového chorálu v ranobarokovom období. Vlastné chorálové prelúdium vtedy ešte neexistovalo.

Po Scheidtovi stratila variácia i fantázia mnoho zo svojej



liturgickej prítomnosti. V rukách skladateľov stredného baroka sa organová fantázia stala fantáziou v modernom zmysle slova, totiž rapsodickou kompozíciou, technicky náročnou a zložitou, pre ktorú boli typické virtuózne prvky, echové efekty a nadmerne bohatá ornamentácia chorálovej melódie. Najväčšou mierou prispeli k vývinu tejto formy Scheidemann, Tunder a Reinken. Weckmann zostal verný figurálnej chorálovej variácii. Je príznačné, že u týchto skladateľov sa melódia chorálu často ozdobovala, a tak sa podriaďovala imaginatívnej a individuálnej interpretácii. V niektorých starších prameňoch majú melódie Scheidtových diel ozdoby, ktoré k nim pridali až po autorovej smrti.

Čoraz subjektívnejší prístup k chorálu a postupné oslabovanie jeho liturgickej objektivity mali za následok stále väčšie zblížovanie chorálu a duchovnej piesne. Vznik vlastného chorálového prelúdia veľmi úzko súvisel s týmito tendenciami. Prelúdiom uvádzalo melódiu iba raz v kontrapunktickej alebo figuračnej časti, spracovanej buď ako krátka fantázia, alebo jedna variácia. A skutočne, niektoré rukopisy dokazujú, že jednotlivé variácie sa neraz vyberali z variačného cyklu a prepisovali sa, aby mohli slúžiť ako prelúdiá. Skutočné chorálové prelúdiom vzniklo v severonemeckej škole v strednom baroku u Nicolausa Hanffa<sup>58</sup> a prekvitalo v tvorbe Buxtehudeho, Pachelbela a Böhma. S menami týchto troch skladateľov sme sa dostali k prechodu od stredného do neskorobarokového obdobia. Vzhľadom na to, že ich diela tvoria pozadie Bachovej tvorby, budeme sa nimi zaoberať v ôsmej kapitole.

Nemecká čembalová a klavichordová hudba získala svoje typické črty až v strednom baroku. Jej špecifika sa vyvinula potom, ako sa suita preniesla z komorného súboru a z lutny na klávesové nástroje. Táto zmena sa odohrala najprv vo

( 58 )

Straube. K.:  
*Alte Meister  
des Orgelspiels.  
Neue Folge.*

Francúzsku a čoskoro zasiahla celú Európu. Prvým významným skladateľom pre čembalo bol Johann Jakob Froberger (1616–1667), Frescobaldiho žiak, ktorý pôsobil ako organista na rakúskom dvore. Veľa cestoval a bol v úzkom kontakte s talianskymi, anglickými a francúzskymi lutnovými a čembalovými virtuózmi. Asimilácia toľkých rozmanitých štýlov by bola pre menej tvorivého ducha tvrdým orieškom, Froberger bol však schopný zlúčiť štýl s voľným vedením hlasov a vyberané agréments francúzskej tanečnej hudby s odvážnym harmonickým jazykom Talianov. Schopnosť tvoriť v rozličných štýloch sa prejavuje v spôsobe zápisu jeho diel: toccaty písal v talianskej klavírnej partitúre s dvoma notovými osnovami, ktoré mali po šesť alebo viac čiar, canzony v polyfonickej partitúre s toľkými osnovami, koľko mala skladba hlasov, a suity na francúzsky spôsob v dvoch osnovách s piatimi čiarami, teda v klavírnej notovej osnove, akú používame dnes.

Frobergerove pôsobivé toccaty sú napísané v iskrivom klávesovom štýle, ktorý sa nadhlo stal príkladom pre ostatných skladateľov. Ako je známe, ešte aj Bach mal Frobergerove toccaty veľmi rád. Hoci Frobergerove toccaty sú jasne ovplyvnené Frescobaldim, vďaka expanzívnej štruktúre, imaginatívnym chromatizmom, fantazijnou, výraznou kresbou figurácie svoj vzor vysoko prevyšujú. Frobergerove krátke toccaty „alla levatione“ sú liturgickou hudbou pre organ. Nemajú fúgové úseky, akými sa zvyčajne končia toccaty pre čembalo.

Froberger vynikal v čembalových a organových canzonach a ricercaroch, pozoruhodných svojou čistou formovou výstavbou. Spojil na vyššej úrovni dva hlavné prúdy, predstavované Frescobaldim a Sweelinckom, tak, že rapsodický tok Frescobaldiho variačnej canzony spútal veľkou troj-, štvor- až päťdielnou formou, ktorú zaviedol Sweelinck. Nepokojná diskontinuita ranobarokovej canzony a ricerca-

ru uvoľnila miesto noblesne a rovnomerne plynúcej polyfónii, ktorá sa pričiniła o zjednotenie kontrastných častí. Témy, poznačené belkantovým štýlom, nadobudli charakteristickú podobu, ktorá vplývala na celú časť. Aj keď sa jednotlivé časti zvyčajne metricky odlišovali, zjednocovala ich myšlienka variovania (príklad 26). Frobergerove fúgové

(Príklad č. 26)

Froberger:  
Variačná canzona

formy možno považovať za klasické príklady variačného ricercaru a variačnej canzonoy stredného baroka. Ich autor si stále jasne uvedomoval rozdiel medzi canzonou a capricciom na jednej strane a ricercarom a fantáziou na druhej strane, ako vidieť na živých témach v prvej skupine a vokálnych alebo abstraktných (hexachordových) témach v druhej skupine.

V tanečnej hudbe pre čembalo a klavichord prevzal Froberger pružné formuly francúzskej suity, aké používal napríklad Chambonnières. Francúzska suita zatiaľ ešte nemala ustálený počet a typy tancov – predovšetkým gigue ešte nebola jej integrálnou časťou. Frobergerove suity majú tri základné časti: allemandu, courante a sarabandu. Hoci

niektoré z jeho suít boli predzvesťou štvorčasťovej formy neskorobarokovej suity, líšia sa od nej usporiadaním častí. Vo Frobergerových rukopisoch je gigue, ak sa v skladbe vôbec vyskytuje, vsunutá do prostriedku: iba v posmrtno vydanéj zbierke (1693) sa gigue stala finálnym tancom. Vo Frobergerovej hudbe občas nájdeme pozostatky variačnej suity, ale rytmické transformácie sa zvyčajne obmedzujú len na allemandu a na courante.

( 59 )

HAM, č. 216;  
TAM, zv. 6.

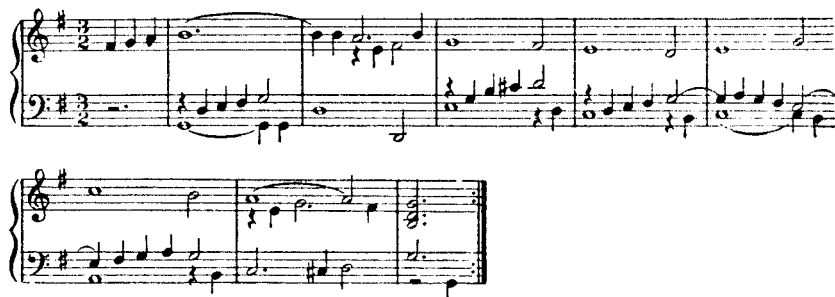
Vo faktúre čembalových suít sa odráža style brisé, štýl vychádzajúci z voľného usporiadania hlasov, typického pre francúzsku lutnovú hudbu, o ktorej budeme hovoriť v 5. kapitole. Frobergerovo slávne *Lamento*<sup>59</sup> na smrť cisára Ferdinanda IV. sa končí vzostupnou stupnicou, symbolom vystúpenia na nebesia; je to subtilne programové dielo v allemandovom rytme a ako allemanda je zároveň prvou časťou suity. *Lamento* zodpovedá francúzskemu tombeau a podobným voľným prelúdiám v tempe rubato francúzskych lutnistov a clavecinistov; je príznačné, že v jednom zo svojich tombeaux Froberger uviedol, že sa má hrať „bez ohľadu na rytmus“. Slávna variačná suita *Auff die Mayerin*<sup>60</sup> je dôkazom splynutia rôznych štýlov, ktoré Froberger tak vynikajúco zvládol. Slávny a obľúbený allemandový nápev spracoval najprv v šiestich figuratívnych variáciách a potom v podobe variačných tancov s nesmierne ornamentálnymi doubles. Takéto spojenie tanečných formúl s formou variácií je už vo Frescobaldiho partitách. Ak by sme situáciu *Auff die Mayerin* analyzovali z hľadiska národných vplyvov, výsledok by bol skutočne pozoruhodný: poradie tanečných častí je francúzske, myšlienka variačnej suity nemecká, mechanické variačné formuly anglické, včlenenie tanca do variácie je talianske. Táto suita je teda skutočným inventárom národných štýlov. Double z courantu zo suity *Auff die Mayerin* dokazuje, že v prenose lutnového štýlu na klávesové médium bol Froberger zrejme šikovnejší než ktokoľvek

( 60 )

TAM, zv. 6.

(Príklad č. 27)

Froberger:  
*Courante (Double)*  
zo suity *Mayerin*



z jeho nemeckých súčasníkov (príklad č. 27). Technická obmedzenosť lutny sa u neho stáva prednosťou, pretože rozmiestnil tóny tak, aby tvorili nepretržitý tok štvrtín. Akordy sa vyskytovali iba na dôležitých dobách, takže štruktúra zostala prehľadná aj vtedy, keď bola hudba diskontinuálna, alebo keď sa hrala staccato na lutnový spôsob.

( 61 )

TAM, zv. 7.

Ak porovnáme Frobergerove variácie *Mayerin* s variáciami Jana Reinkena na tú istú melódiu<sup>61</sup>, jasne vidíme rozdiel medzi severonemeckou a juhonemeckou školou: Frobergerova lahodná elegancia je veľkým protikladom Reinkenovho prísne figuratívneho, no vysoko obrazného štýlu. Spomedzi menej významných skladateľov pre klávesové nástroje rakúskej školy vyniká Wolfgang Ebner vďaka tridsiatim šiestim variáciami na tému cisára Ferdinanda III. (1648)<sup>62</sup>, ktorých počet zodpovedá počtu rokov skladateľa. Celá kompozícia má stavbu variačnej suity; všetky tri hlavné tanečné časti sa dvanásťkrát variujú. Johann Kaspar Kerll (1627–1693), Frescobaldiho (a Carissimiho) žiak, bol jediný z rakúskej skupiny, kto sa vyrovnal Frobergerovi. Jeho canzony, toccaty a versety k magnifikatu sú silne ovplyvnené talianskym štýlom a sú menej obrazné než Frobergerove. Suity talianskeho čembalového virtuóza Pogliettiho, ktorý pôsobil na dvore vo Viedni, sú žartovnými žánrovými obrázkami s vtáčim spevom a inými zvieracími

( 62 )

TAM, zv. 7.

( 63 )

TAM, zv. 8;  
HAM, č. 236.

( 64 )

TAM, zv. 8.

( 65 )

GMB, č. 216;  
HAM, č. 233.

( 66 )

Neemann, H.:  
*Alte Meister der Laute*,  
zv. 4 (Vieweg),  
a ER, zv. 12.

( 67 )

O Grepovi  
a Borchgrevingovi  
pozri in.  
VNM, zv. 34.

zvukmi. Aj Kerll využíval vo svojej hudbe vtáčí spev, ale iba ako témy; Pogliettiho programové zameranie je oveľa zreteľnejšie v *Arii* allemandového typu s dvadsiatimi tromi variáciami,<sup>63</sup> z ktorých každá je sviežou karikatúrou rôznych národných zvykov. V ďalšej suite (1672)<sup>64</sup> s abstraktnými tanečnými časťami vykreslil dejiny uhorského povstania; skladala sa zo súdneho procesu, stínania rebelov a záverečného rekviem, v ktorom veľmi výstižne napodobnil hlahol umieráča. Ebner aj Poglietti používali veľmi nápadité, i keď plytké virtuózne efekty.

Najlepším predstaviteľom nemeckej lutnovej hudby stredného baroka je Esajas Reusner (1636–1679), ktorý získal vzdelanie vo francúzskej škole a do Nemecka priniesol vycibrenú francúzsku lutnovú techniku. Je príznačné, že ju aplikoval nielen v suitách, ale aj v spracovaniach chorálu. Jeho vzletné suity *Deliciae testudinis* (1667)<sup>65</sup> boli plné fantázie a ďaleko predstihli sféru bežnej tanečnej hudby. Zvyčajne sa začínali štylizovaným prelúdiom alebo sonatínou. Jeho vznešený štýl dovŕšil v neskorom baroku saský lutnový majster Silvius L. Weiss (1686–1750), ktorý svojou vážnosťou<sup>66</sup> pripomína Bacha.

Ustavičný prílev anglických komediantov a violistov do Nemecka na začiatku 17. storočia spôsobil, že orchestrálna tanečná hudba sa preniesla aj na kontinent, kde sa veľmi rýchlo vyvíjala ďalej. Oblúbenými súbormi pre tanečnú hudbu boli violové kvartetá alebo kvintetá, ktoré ešte nemožno považovať za orchester v dnešnom zmysle. Je príznačné, že vo Füllsackovej zbierke *Auserlesene Paduanen* (Hamburg 1607), jednej z najpopulárnejších tohto obdobia, prevládali diela anglických, holandských a dánskych skladateľov. Stretneme sa tu s takými menami ako Grep, Borchgreving<sup>67</sup>, Brade, Dowland, Harding, Edward Johnson, Peter Philips a Thomas Simpson. Diela Simpsona, najvplyvnejšieho anglického violistu v Nemecku, vyšli v Hamburgu

( 68 )

Pozri  
nesmierne pestrú  
zbierku  
*Musikalischer Lustgarte*  
(1622)  
v EL.

a vo Frankfurte. Podobné tanečné zbierky pre štyri, päť alebo šesť sláčikových alebo drevených dychových nástrojov bez generálneho basu vydal Hassler vo svojej zbierke vokálnych a inštrumentálnych diel *Lustgarten* (1601), ako aj Melchior Franck (viaceré zborníky z roku 1603 a neskôr), Valentin Haussmann (1602 a neskôr), Johann Staden, Johann Möller, Erasmus Widmann (1618), Demantius, Scheidt (*Ludi musicali*, 1621) a Johannes Schultze.<sup>68</sup> V týchto zborníkoch sa podobne ako v talianskych spravidla tance rovnakého typu radili vedľa seba. Michael Altenburg sa typicky nemeckým spôsobom pokúsil preklenúť priepasť medzi tancom a chorálom. Vo svojich chorálových intrádach (1620) zveroval inštrumentálnym ansámblom chorálovú melódiu tak, „aby sa mohol každý pripojiť“. Do istej miery výnimočná inštrumentálna chorálová úprava od Williama Brada dokazuje, že anglickí skladatelia si uvedomovali dôležitosť chorálu pre nemeckú hudbu.

Najobľúbenejšími druhmi tanca boli staromódna dvojica pavana a galliarda, allemanda, courante a intráda. Táto posledná bola slávnostnou pochodovou skladbou, ktorú Wagner oživil v predohre k *Majstrom spevákom*. Rytmický pôdorys intrády nebol pevne stanovený, mal dvojdobé i trojdobé metrum, častejšie však bolo pompézne dvojdobé metrum. Tance sa niekedy spájali do variačných dvojíc, ale často sa vydával iba jeden tanec a jeho rytmická transformácia na trojdobé metrum (tripla alebo proportz) sa ponechala na improvizáciu. V úvode k *Venusgarten* (1602) Haussmann vyžadoval improvizáciu triply na „poľský spôsob“.

Najvýznamnejším nemeckým príspevkom k vývinu suity bolo rozšírenie jej formy zvýšením počtu variácií (analogický proces prebiehal vo variačnej canzone). Variačnú dvojicu zatiaľ ešte nemožno považovať za cyklickú formu, no spojením dvoch variačných dvojíc sa už vytvoril základ pre variačnú suitu. To bola už pravá cyklická forma, zjednotená

nielen spoločnou tóninou, ale najmä rovnakým tematickým materiálom vo všetkých tancoch suity. Prvé variačné suity vyšli v *Neue Paduan* (1611)<sup>69</sup> štajerského organistu Paula Peuerla. V Scheinovom slávnom *Banchetto musicale* (1617) nadobudla variačná suita svoju klasickú podobu. Schein ostro rozlišoval medzi štylizovanými tancami a úžitkovou tanečnou hudbou: tak jeho pavany, galliardy a couranty majú prepracovanú päťhlasnú polyfonickú faktúru, kým allemandy a triply jednoduchú štvorhlasnú akordickú faktúru. Kým posledná dvojica bola vždy zreteľne variačnou dvojicou, prvé tri tance neboli skutočnými variáciami na úvodnú skladbu, ale väčšinou iba nepatrne odlišnými transformáciami toho istého počiatočného motívu a jeho voľným pokračovaním (príklad č. 28). Z úvodu vysvitá, že

( 69 )

DTÖ, r. 36, 2. časť,  
zv. 70.

(Príklad č. 28)

Schein: Variačná suita  
z *Banchetto Musicale*

The image displays five staves of musical notation, each representing a different dance from Schein's 'Banchetto Musicale'. The dances are: Padovana (treble clef, 3/4 time), Gagliarda (treble clef, 3/4 time), Courente (treble clef, 4/4 time), Allemande (treble clef, 4/4 time), and Tripla (treble clef, 3/8 time). Each staff shows a short melodic fragment of the dance.

Schein využíval variačnú techniku v celej suite vedome, lebo ako v ňom tvrdí, tance „sa k sebe veľmi dobre hodia *in tono a inventione*“. Ďalší skladatelia variačných súit, najmä Isaac Posch (1617), Hammerschmidt (1636) a Neubauer (1649) zachovávali už tematickú jednotu menej dôsledne ako Schein. Z ich diel je jasné, že variačná suita vznikla spojením dvoch rozličných variačných dvojíc.

V ranom baroku suita ešte nemala ustálenú následnosť častí



( 70 )

Pozri Norlind, T.:  
SIMG, zv. 7, s. 172;  
a Nef, K.:  
*Geschichte der Sinfonie  
und Suite.*

a mohli sa v nej kombinovať akékoľvek tance.<sup>70</sup> Suitu zvyčajne otváral hlavný pár tancov – pavana a galliarda. Variácie typu passamezzo sa vzhľadom na svoju dĺžku do suity nezaraďovali. Začleňovali sa do zbierok ako samostatné cykly variácií, napríklad passamezzá Thomasa Simpsona a Haussmanna.<sup>71</sup> Schein prevzal francúzsky typ courantu s charakteristickým pomalým tempom a vycibreným hemiolovým rytmom. Variačná suita tvorila iba malú – i keď dôležitú – časť celej suitovej literatúry. V strednom baroku táto technika postupne upadala do zabudnutia a v neskorom baroku sa už vyskytovala iba sporadicky.

( 71 )

O Simpsonovi pozri in:  
OCM, s. 50;  
o Haussmannovi in:  
DDT, zv. 16, s. 141.

Zo stredobarokovej súborovej suity sa pavany a galliardy celkom vytratilí a ich miesto zaujali iné tance. Podľa vzoru francúzskej suity sa vedúcou dvojicou stala allemanda a courante a často sa s nimi ešte narábalo voľne ako s variačnou dvojicou. Po nich nasledovali gigue, sarabanda a iné tance, zväčša prevzaté z francúzskej lutnovej a čembalovej hudby. Pred samotné tance sa začali klásť štylizované úvodné časti. V prvých nemeckých skladbách tohto typu – v suitách Johanna Jakoba Loeweho (1658) – boli úvody označené ako sinfonie. V iných zbierkach sa nazývali prelúdium, sonáta, toccata alebo dokonca pavana, ktorá v tomto období už celkom stratila svoj tanečný charakter. Tieto samostatné úvody razili cestu ouvertúre neskorobarokovej suity.

Napriek výhradám, ktoré mali nemeckí skladatelia voči generálnemu basu, harmonický jazyk suít bol pomerne pokročilý. V kadenciách sa často vyskytovali septakordy a melódie sa rozvíjali na základe polarity medzi basom a sopránom. Hlboko zakorenená záľuba nemeckých skladateľov v polyfónii sa prejavovala najmä v štylizovaných častiach, ktoré obsahovali prísne vedené imitácie a veľa figurácií na pozadí statických akordov. Moderné triové obsadenie s generálnym basom prenikalo do suity veľmi

( 72 )

Dve suity pozri in:  
*Nagels Musikarchiv.*

pomaly. Nájde ho u Peuerla (1625), Vierdancka (1641) a Rosenmüllera (1645).

( 73 )

Pozri suitu v *Organum.*

Stredobarokové súborové suity sú v zbierkach Loeweho,<sup>72</sup> Dietricha Beckera (1668), Furchheima<sup>73</sup> (ktorý napísal päťhlasné ritornely ku Kriegerovým *Arien*), Schmelzera (1662), rozkošné dychové ansámby klarinového virtuóza Pezela († 1694) a *Sonaty da camera* (1667)<sup>74</sup> od Rosenmüllera. V tejto poslednej zbierke brilantné sinfonie zastávajú funkciu úvodných častí. Johann Rosenmüller (okolo 1620–1684), bezpochyby talentovaný skladateľ, si svoju sľubnú kariéru zničil pochybnou morálkou, takže musel z Lipska ujsť a žiť v Benátkach. Vplyv benátskeho prostredia cítiť najmä v jeho sifoniách, ktorých pestrá štruktúra pripomína benátske operné predohry. Náznaky tematickej jednoty rozličných častí zasa prezrádzajú nemecký vplyv.

( 74 )

DDT, zv. 18;  
GMB, č. 220.

V oblasti súborovej canzony, ktorá nebola v Nemecku taká rozšírená ako v Taliansku, boli najväčšími majstrami Rosenmüller a Weckmann. Weckmann skomponoval množstvo canzón pre dychové nástroje. Nepokojná Scheinova povaha bola priamo predurčená na tvorbu mnohousekových canzón, ktoré písal podľa svojich talianskych predchodcov, jeho príklad však nenašiel odzvu u iných skladateľov. Do dlhého zoznamu skladateľov canzón sa radia Vierdanck, Peuerl, Hammerschmidt, Johannes Schultz, Kirchhoff, Foerster, Furchheim, Capricornus, Schmelzer, Nikolaus A. Strungk a Loewe. V trochu suchých, ale umne kontrapunktických sonátach Johanna Theileho z *Musicalisches Kunstbuch* sa technika variačnej canzony využila na didaktické účely. Canzona sa v Nemecku vyvíjala podobne ako v Taliansku: mala čoraz menej úsekov, hoci jej rozsah sa zväčšoval, a v závere sa spravidla zopakoval začiatočný úsek. Takýto návrat sa občas zmenil na skutočné da capo, ako napríklad v sonátach Weckmanna a Philippa Kriegera.

Je príznačné, že v polyfonickej súborovej canzone si viola udržiavala pomerne dôležité postavenie hneď za dychovými nástrojmi, ktoré nemeckí skladatelia zvlášť obľubovali. V sólovej a triovej sonáte boli však bezpochyby vedúcim nástrojom husle. Husľová hudba dostala silný impulz prostredníctvom tvorby takých významných virtuózov ako Johann H. Schmelzer z Viedne († 1680), jeho žiak (?) Heinrich Ignaz F. Biber zo Salzburgu, Johann Jakob Walther, Westhoff, Thomas Baltzar<sup>75</sup> a Nicolaus Adam Strungk. Títo majstri zdokonalili technické možnosti huslí nielen vo vyšších polohách a v ovládaní sláčika, ale najmä rozvinutím viachlasnej hry, čo je ďalším príznačkom náklonnosti Nemcov k polyfónii. Aby uľahčili polyfonickú hru na husliach, nesmierne dôvtipne vyťažili maximum možností zo skordatúry. Toto „falošné ladenie“ konvenčného kvintového ladenia umožňovalo vo väčšej miere simultánne využívať prázdne struny. V sólových sonátach sa nerozlišovalo medzi komornou a chrámovou sonátou a pokojne sa v nich miešali rapsodické prelúdiá, árie s figuratívnymi variáciami, tance a programové skladby. Waltherove<sup>76</sup> fantastické programy podobne ako Farinove boli zámienkou, aby sa mohla prejaviť veľká virtuosita hráča. Poslednou skladbou z Waltherovej zbierky *Hortulus chelicus* (1688) je *Serenata* pre sólove husle bez generálneho basu, v ktorej skladateľ napodobňuje množstvo nástrojov – organ, gitaru, flautu, trúbku a tympany (!). Schmelzerova komorná hudba zahŕňa zbierku dvanástich triových sonát (1659), ďalšiu zbierku pre husle, violy a trombóny a *Sonatae unarum fidium* (1664), ktoré silne ovplyvnili Bibera.

Husľová hudba stredného baroka vyvrcholila tvorbou Heinricha Ignaza Franza Bibera (1644–1704), ktorého triové sonáty pre violu d'amore alebo da gamba priniesli mnoho technických problémov, ale v ktorých nebola nikdy virtuosita samoučelná. K jeho pozoruhodným sólovým sonátam

( 75 )

GMB, s. 237.

( 76 )

ER, zv. 17,  
*Scherzi  
da Violino solo*  
(1676); pozri aj  
Beckmann, G.:  
*Das Violinspiel  
in Deutschland,  
Beispielsammlung,*  
1921.

( 77 )

GMB, č. 283;  
HAM, č. 238.

patrí pätnásť slávnych *Sonát-mysterií* (okolo roku 1675)<sup>77</sup>, významných nielen dômyselným využitím skordatúry, ale aj sugestívnou silou prelúdií. Nie sú programové v zmysle Waltherových sonát, zobrazujú iba všeobecné emócie v abstraktných komentároch k biblickým námetom, z ktorých každý je v rukopise ilustrovaný obrázkom. V Biberových ôsmich sólových sonátach (1681) sa podobne ako vo Frobergerovej hudbe spájajú rôzne národné vplyvy: bohato zdobené doubles tanečných častí sú francúzske, početné árie s variáciami a časté ostináta sú talianskeho pôvodu a stereotypný rytmus jeho variácií je anglický alebo nemecký. Jeho monumentálna *Passacaglia g mol* pre sólové husle bez sprievodu (príklad č. 29) je vybudovaná na prvom type

(Príklad č. 29)

Biber: *Passacaglia*  
pre sólové husle

The image shows a musical score for a piece titled 'Passacaglia' by Heinrich Biber, intended for solo violin. The score is presented in four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (G minor), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a dense, rhythmic texture with frequent sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 1, 2, 5, 6, 7, 20, 21, and 25 are clearly marked. The piece concludes with the instruction '25. Adagio'.

ciacconového basu (pozri príklad č. 8). Tento model systematického a súčasne neobyčajne invenčného využitia figuračnej variácie prekonalí iba Bachove sólové husľové sonáty. Biber bezo zvyšku absorboval rozličné národné štýly, ale pretavil ich do svojskej štýlovej jednoty. Jeho hudba je rovnako vzdialená experimentálnym harmóniám raného baroka ako naplno rozvinutej tonalite neskorobarokového štýlu.

) 171 (

# TALIANSKA HUDBA STREDNÉHO BAROKA

## Belkantový štýl

**S**KLADATEĽ BONINI, KTORÉMU VĎAČÍME ZA jedny z prvých dejín monódie, uzatvára svoju rozpravu (1641) odkazom na dve „nové lastovičky“: Luigiho Rossiho z Ríma a Cavalliho z Benátok. Tieto mená znamenajú nové obdobie v talianskej hudbe, ktoré sa zhoduje so vznikom belkantového štýlu v rokoch 1630 a 1640. Belkantový štýl, jeden z najvýznamnejších výdobytkov vo vývine štýlu barokovej hudby, natrvalo označil nielen neskorý barok, ale aj obdobie klasicizmu. Aj keď nevytvoril veľa nových foriem, novým chápaním melódie a harmónie pretváral jestvujúce formy. Belkantový štýl je reakciou hudobníkov na diktát básnikov. Vďaka nemu imanentné hudobné zákony získali späť svoje práva a hudba sa teraz slovami síce riadila, ale nepodriaďovala sa im. Ako vidno už z názvu, belkanto bolo v podstate vokálnou hudbou, akú poznáme z kantát, oratórií a opery. Odtiaľ sa jeho vplyv rozšíril aj na inštrumentálnu hudbu.

Jednoduchosť belkantového štýlu, ktorá sa nám dnes môže javiť takmer ako banálna, musíme posudzovať z hľadiska monodického štýlu. Melódia nadobudla spevnú plynulosť, ktorú nebrzdili ani spevákove improvizované koloratúry,

hoci naďalej sa pri niektorých slovách používali ozdoby. Samoúčelná virtuosita sa potlačila v prospech zdržanlivejších vokálnych výrazových prostriedkov, založených v podstate na prenikavých a silných hlasoch kastrátov. Belkantové melódie boli oveľa plynulejšie a neboli také vyzývavo afektívne ako melódie v monódii. Melodický tok sa stal závislý od rytmu, v ktorom sa namiesto nepokojných kontrastných motívov zjavil plynulý trojdobý rytmus. Tento rytmus sa objavoval tak často, že belkanto skutočne môžeme nazvať apoteózou trojdobého metra. Melódia sa opierala o štylizované tanečné formuly, najmä o sarabandu a courante, ktorých uniformitu narúšal prednes slov. Samotné melodické myšlienky boli krátke a vymedzené kadenciami so stereotypnými anticipáciami záverečného tónu. Ďalšou dôležitou črtou belkanta je integrácia basu a melódie. Bas plynul akoby v štylizovanom tanečnom rytme a často bol aj melodicky závislý od kontúry vokálnej línie. Táto kontrapunktická rovnováha hlasov sa presadzovala stále silnejšie a vyústila do anticipačnej imitácie melódie v hlase generálneho basu na začiatku árie.

Harmónia belkantového štýlu sa líšila od harmónie raného baroka pozoruhodnou jednoduchosťou. Na rozdiel od empirických a zatiaľ tonálne nestabilizovaných harmonických postupov raného baroka akordy tohto nového štýlu načrtli základnú tonalitu pomocou tvrdošijného zotrývania na kadenciách IV-V-I alebo II<sub>6</sub>-V-I v blízko príbuzných tóninách. Časté kadencie skrátili dĺžku melodických fráz, čím vyvolali ich charakteristickú krátkodychosť, ktorá sa stratila až v druhej polovici 17. storočia. Uprednostnenie jednoduchej kvintakordálnej harmónie poznačilo aj tvar melódie, nielen v početných operných zboroch, zobrazujúcich nepokoj, ale aj v samotnej belkantovej melodike. Afektívne „falošné“ intervaly melódie, ktoré sa zvyčajne objavovali krátko pred kadenciou, sa stali integrálnou

zložkou harmónie. Usmerňujúca sila harmonicky chápanej kadencie sa po prvý raz zjavila v belkantovom štýle. Spolu s harmonickým zjednodušením prebiehal aj dôležitý formový vývin: postupná diferenciacia recitatívu a árie. Typické znaky, o ktorých sme doteraz hovorili, platia predovšetkým na áriu alebo ariettu. Ale aj recitatív sa podrobil kvintakordálnej harmónii, bol zdržanlivejší, menej emotívny a vyvinulo sa z neho rýchle parlando „suchého“ čiže recitatívu secco. Pre vysoko emotívne pasáže sa vytvorila nová kategória, ariózo, ktoré využívalo gorgiové efekty, statické basy a harmonické experimenty. Ariózo v skutočnosti teda nie je ničím iným než novým názvom pre starý florentský recitatív, ktorý pojal áriu a recitatív secco ako dva možné extrémny. Je príznačné, že Doni, teoretik belkantového obdobia, kritizoval raný recitatív, pretože podľa neho to nebola ani ryba ani rak, ani recitatív secco ani „umelecká“ ária; árie považoval za najlepší prostriedok na rozptýlenie nudy.<sup>1</sup> Rozlišovanie medzi recitatívom, ariózom a áriou umožnilo skladateľovi používať tri štýly na naratívne, dramatické a lyrické ciele, alebo ich využívať jednoducho na spestrenie.

( 1 )

Solerti, A.:  
*Le origini  
del melodramma*,  
s. 217.

## Komorná kantáta: Luigi Rossi a Carissimi

V RANOBAROKOVEJ BENÁTSKEJ ŠKOLE OZNAČOVAL termín kantáta vokálnu kompozíciu vo forme strofických variácií nad ustavične sa vracajúcim basom. V týchto kantátach sa, prirodzene, nerozlišovalo medzi recitatívom a áriou, aj keď sa náznaky počiatkovej diferenciacie objavujú už v *Musiche* pozoruhodného Neapolčana Falconieriho.<sup>2</sup> Aj početné dialógy a monodické kantáty Bertioho,

( 2 )

Adler, G.: HMG, s.  
438.

Sancesa a Rasiho môžeme považovať za predchodcov komornej kantáty. Táto forma sa s konečnou platnosťou ustálila zároveň s belkantovým štýlom vo vyumelkovanej tvorbe rímskych literárnych a hudobných kruhov. Spracúvala pastorálne alebo dramatické príbehy, ktoré sa prednášali striedavo ako recitatív a ariózo a v lyrických a dramatických miestach sa podčiarkovali strofickými áriami. Komorná kantáta formovo veľmi úzko súvisela s operou, ako naznačuje aj termín „dialóg bez javiska“, ktorým ju označoval Doni. Strofická variácia pretrvávala ako najdôležitejší prostriedok vytvorenia jednoty v dielach dvoch popredných rímskych skladateľov: speváka a skladateľa Luigiho Rossiho (1598–1653) a Giacoma Carissimioho (1605–1674). K prvej generácii skladateľov belkanta patria aj Manelli a Ferrari, ktorí ho šírili v Benátkach, Orazio (Michi) dell'Arpa a Caprioli.<sup>3</sup>

Rossi skladal predovšetkým kantáty, z ktorých sa zachovalo asi dvestopäťdesiat.<sup>4</sup> V jeho tvorbe nadobudla kantáta zložitú a rozsiahlu podobu – mala niekedy až 14 častí –, v ktorej sa voľne striedali recitatív, ariózo a ária. Jednoduchý typ kantáty, áriová kantáta, má iba jednu áriu,<sup>5</sup> ktorá sa opakuje na každú strofu textu. V refrénovej kantáte sa mení iba stredný diel árie, kým prvý slúži ako refrén, ako napríklad v *Difenditi Amore*.<sup>6</sup> Najzložitejším typom je však rondová kantáta; rozličné recitatívne a arióзовé časti v nej spája krátka ária, ktorá sa pravidelne opakuje na rondový spôsob. U Rossiho je zreteľné formové delenie na recitatív secco a áriu (príklad 30), ktoré sa ešte zvyrazňuje inštrumentálnymi ritornelmi, najmä pre generálny bas, ale niekedy aj pre husľové sólo alebo duo. Aj keď väčšina Rossiho diel patrí do kategórie sólových kantát, v ktorých ten istý spevák rozpráva aj „hrá“, je tu ešte zo štyridsať komorných duet a trií, v ktorých sa ansámby striedajú so sólovými áriami v noblesnom imitačnom štýle. Sólová kantáta *Gelo-*

( 3 )

Prunières, H.:  
*L'Opéra Italien  
en France avant Lully*,  
dodatok, 13.

( 4 )

Pozri  
bibliografické  
poznámky  
in:  
Prunières, H.:  
*AM*, zv. 14, s. 109;  
Riemann, H.:  
*HMG* zv. 2, 2. časť,  
s. 372;  
Landshoff, L.:  
*Alte Meister  
des Bel Canto*.

( 5 )

Torchi, L.:  
*AM*, zv. 5, s. 190;  
pozri aj *HAM*,  
č. 203.

( 6 )

Riemann, H.:  
*HMG*, zv. 2, časť 2,  
s. 381.



( 7 )

Gevaert, F. A.:  
*Les Gloires de l'Italie*,  
 č. 9; pozri aj  
 OHM, zv. 3, s. 153.

*sia*<sup>7</sup> sa skladá z arióza, krátkej árie a recitatívu; celá táto schéma sa potom dvakrát opakuje na iné slová a s určitou melodickou variáciou v spievanom hlase, pričom bas ostáva nezmenený. Myšlienku strofickej variácie skladateľ v podstate zachováva, ale sama strofa nadobudla väčšiu rozmani-

(Príklad č. 30)

Luigi Rossi:  
 Komorná kantáta

The image shows a musical score for a chamber cantata by Luigi Rossi. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The first system is labeled '[Recitative]' and '[Aria]'. The lyrics are: 'V'i-do-la-tro v'a-do-ro et a-mo Ardo ag-ghia-ccio, av-vam-po e tre-mo Spero ohi-me, dis-pe-ro e te-mo'. The music is in a minor key and features a mix of recitative and aria styles.

( 8 )

Riemann, H.:  
*Kantatenfrühling*,  
 č. 3.

tosť radením recitatívu, arióza a árie vedľa seba. Presne takú istú formu nájdeme aj v Manelliho *Bella tu*<sup>8</sup>. Rossiho árie sú takmer vždy krátke a predlžujú sa iba opakovanými variáciami, ktoré sú vždy vypísané. Tieto opakovania sú typické pre obľúbenú dvojdielnu formu belkantovej árie: AA' BB' alebo ABB'. Niekedy sa na konci vracia prvý diel (AB/B'/A'), čím vzniká vlastne prvá ária da capo, aj keď, pravdaže, menších rozmerov. Túto krátku áriu da capo, ktorá sa po roku 1650 dosť často vyskytuje v kantáte aj v opere, si netreba mýliť s veľkou formou da capo z neskorého baroka. V krátkej árii da capo sú opakovania vypísané kvôli variačným zmenám melódie, a preto, že jednotlivé úseky tu ešte nie sú samostatnými a úplne nezávislými dielmi, ale tvoria iba skupinu fráz. Rossiho neobyčajná melodická vynachádzavosť sa prejavuje v jeho schopnosti vyčariť belkantovú líniu z jednoduchého rytmického motívu. Náhle zmeny trojdobého metra na dvojdobé svedčia o jeho vycibrenom zmysle pre rytmus.

) 176 (

( 9 )

Haas, R.: B, s. 127.

( 10 )

Landshoff, L.:  
*Alte Meister  
des Bel Canto*  
(niekoľko príkladov).

( 11 )

Torchi, L.:  
AM, zv. 5, s. 239.

( 12 )

Haas, R.:  
B, s. 131.

( 13 )

Landshoff, L.:  
*Alte Meister  
des Bel Canto;*  
aj Burney, Ch.:  
*A General History  
of Music.*

( 14 )

Gevaert, F. A.:  
*Gloires de l'Italie,*  
č. 2;  
Parisotti, A.:  
*Anthology  
of Italian Songs*  
(*Arie antiche*),  
č. 1.

Carissimihho význam pre kantátu sa v porovnaní s jeho významom pre oratórium pričasto bagatelizoval. V Carissimihho kantáte však nájdeme nápadité a experimentálne črty, ktoré jeho oratóriám chýbajú. Podobne ako Rossi aj on vynikal v rondových kantátach,<sup>9</sup> strofických variáciách a komorných duetách v koncertantnom kontrapunktickom štýle<sup>10</sup>. Jeho iskrivé kantáty na humorné témy, ako *Il Ciarlatano*<sup>11</sup>, *Testamentum Asini*, *Requiem Jocosum*<sup>12</sup>, sú jedinečnými dielami svojho druhu. V slávnej kantáte *I Filosofi*<sup>13</sup> vykresľuje dobré a zlé „náladu“ Heraklita a Demokrita pomocou prudkých prechodov z dur do mol, ktoré svedčia o tom, že v tom čase už existovali základy moderného tonálneho cítenia. Nie náhodou Carissimi vo svojom teoretickom traktáte obmedzuje množstvo modov len na dur a mol.

Ostinátny bas, najmä založený na zostupnom tetrachorde, sa objavuje u Carissimihho rovnako ako aj u Rossiho. Prísnosť strofického basu a meravý ciacconový bas však v belkantovom štýle ustupoval voľnejšie tvorenému kvázi ostinátnemu basu, v ktorom iba rytmus bol ostinátny, kým melódia sa neopakovala presne, ale sekvenčne. Variáčny prvok sa stal menej dôležitý a o vnútornej jednote úsekov rozhodoval rytmicky stereotypný bas, sekvenčná melodika a kontrapunktická integrácia generálneho basu a vokálneho partu. Vďaka prehľadnej a formovo prostej melodike dosiahol Carissimi plynulosť línií, ktorú neprerušovalo afektívne zdôrazňovanie jednotlivých slov. V dôsledku pružného rytmu skladieb majú jeho koloratúry „neutrálnu“ príchuť, ako napríklad v dobre známej *Vittorii*<sup>14</sup>. Harmonickou zložitosťou sa Carissimihho kantáty a komorné duetá značne líšia od oratórií. Afektívne intervaly melódie sa stali súčasťou harmónie, čo sa prejavuje najmä v používaní neapolského sextakordu. Tento akord získal svoje zavádzajúce pomenovania na základe mylnej predstavy, že vznikol

v neapolskej opere. V skutočnosti sa však vytvoril ako kadenčný zvrät v belkantovom štýle a môžeme ho nájsť takmer u všetkých skladateľov stredného baroka. V Carissimioho komornom duete *Il mio core* (príklad č. 31) sa objavuje na emotívnom slove, aby zvýraznil kadenčné napätie harmónie. Kadencia je rytmicky zdôraznená aj hemiolou, pre belkantový štýl veľmi typickou.

(Príklad č. 31)

Carissimi:  
Komorné dueto

Il mio core

Il mio core è un mar di piau - ti

Do druhej generácie skladateľov kantát patrí Cesti (Carissimioho žiak), Mazzaferata, Savioni, Tenaglia, Legrenzi a Stradella, pričom dvaja poslední sú známi najmä svojimi operami a oratóriami. Treba spomenúť aj maliara a skladateľa Salvatora Rosu, ktorého ostrá satira na hudbu vyvolala Matthesonove oneskorené protesty.

Cestiho kantáty sa vyznačujú rozsiahlymi ariózami a výrazne lyrickou melodikou. Sú písané v trojdobom metre s pružnými synkopami a oplývajú takými melodickými disonanciami ako zmenšené tercie a kvarty, i keď harmonickej základ je v podstate jednoduchý.<sup>15</sup> V tvorbe Savionioho, Legrenziho a Stradellu sa kantáta rozrástla do veľkých rozmerov a častejšie používanie imitácie bolo dôkazom definitívneho oživenia kontrapunktu. Anticipujúce uvedenie melódie v generálnom base sa teraz stalo stereotypnou podobou začiatku árie, ako napríklad v Pasquiniho *Al tramontar*.<sup>16</sup> Inštrumentálne ritornely a árie s obligátnymi nástrojmi sú typické pre Legrenziho a Stradellu – táto črta opäť zdôrazňuje príbuznosť opery a kantáty. Stradellove serenaty, ako ich sám nazýval, boli vzorom pre Händla, ktorý prejavil tomuto starému majstrovi najväčšiu poklonu

( 15 )

Adler, G.:  
HMG, s. 439.

( 16 )

Vatielli, F.:  
*Antiche Cantate d'Amore*.  
Táto skladba vyšla aj v Riemannovom *Kantatenfrühling*, kde je omylom pripísaná Carissimimu.

( 17 )

Jednu serenatu vydala  
*Händel Gesellschaft*,  
 dodatok č. 3.  
 Treba však  
 poznamenať,  
 že Stradellovo  
 autorstvo  
 je vzhľadom na štýl  
 otázne;  
 pozri Robinson,  
 P.: ML, zv. 16.

tým, že čerpal z jeho hudby.<sup>17</sup> Z takmer dvoch stoviek Stradellových kantát je do súčasných edícií zahrnutých iba zopár<sup>18</sup>, a z tých si sotva môžeme utvoriť obraz o mohutných krivkách rozvlnených melódií, ktoré Cestiho melodickú disonančnú techniku doviedli k dokonalosti. Tak ako Legrenziho aj Stradellove bohaté harmónie občas pripomínajú vykryštalizovanú tonalitu neskorobarokovej hudby.

( 18 )

## Oratórium: Carissimi a Stradella

Parisotti, A.:  
*Anthology*;  
 Riemann, H.:  
 HMG, zv. 2, 2. časť,  
 s. 397;  
 Lavignac, A.:  
 E, zv. 1, 2. časť,  
 s. 733;  
 Zanon *Raccolta di*  
*24 arie*, č. 22.

ORATÓRIUM BOLO SAKRÁLNOU, NIE VŠAK LITURGICKOU dramatickou kompozíciou, v ktorej sa biblická téma podávala prostredníctvom recitatívov, arióz, árií, sólových a zborových ansámblov a zvyčajne aj s rozprávačom, zvaným testo. Podľa Spagnu, vynikajúceho oratoriálneho básnika tohto obdobia, sa oratórium líšilo od opery prítomnosťou testa. Prezentovaním deja a zväčša dramatickým duchom oratórium pripomínalo operu, apelovalo na predstavivosť obecenstva a v princípe, i keď v praxi nie vždy, sa zaobišlo bez javiska. Túto črtu mala aj komorná kantáta; Spagna naozaj nazýval prvé oratoriálne dialógy kantátami. Túto formu vynašli jezuiti ako hrádku proti zosvetšňovaniu. Využili módnosť opery a urobili z oratória poddajný nástroj svojej propagandy. Názov oratorio (= modlitebňa) bol odvodený od pomenovania miesta (*Congregazione dell'Oratorio*), kde sa stretávali prostí veriaci, aby sa modlili a spievali nábožné piesne, ako napríklad laudy. Palestrina a ďalší skladatelia spojení s protireformáciou komponovali laudy v jednoduchom polyfonickom štýle; dialogické laudy Giovanniho Aneria (*Teatro Armonico Spirituale*, 1619), obsahovali dokonca polyfonický part testa. Napriek svojim

( 179 )

názvom nie sú tieto laudy skutočne dramatické. Cavalieriho *Rappresentatione di Anima e di Corpo*, i keď ho Burney často označoval za „prvé“ oratórium, je vlastne prechodom medzi oratóriom a sakrálnou operou, puristi však zašli príďaleko, keď toto dielo z dejín oratória úplne vylúčili. *Anima e Corpo* má niektoré črty oratoriálnej formy. Okrem toho sa predvádzalo v priestoroch oratória a dokonca obsahuje texty niektorých známych láud. Nenazývalo sa oratóriom, pretože toto pomenovanie okolo roku 1600 označovalo iba miesto predvedenia, podobne ako termíny da camera a da chiesa v inštrumentálnej hudbe.

Štýlovým základom oratória bola monódia a v tomto ohľade vytvoril Cavalieri vzor, ktorý potom nasledoval Ottavio Durante, Vittori a bratia Mazzocchiovci, ktorí komponovali laudy v monodickom štýle. Niektoré latinské dialógy pre sólo a zbor, ktoré sa zachovali v motetových zbierkach Benátčanov Romana, Tommasiho<sup>19</sup>, Capella<sup>20</sup> a Paceho, sa pokladajú za predchodcov latinského oratória. Boli to prísne liturgické, i keď dramatické diela, skomponované v konzervatívnom pseudomonodickom štýle Viadanu. Ani polyfonické laudy, ani latinský dialóg štýlovo nepatria do dejín oratória. Táto forma sa nevykryštalizovala skôr ako v roku 1630 a jej začiatok spadá do začiatku belkantového štýlu.

Rozlišujeme dva druhy oratória: oratorio volgare v taliančine a „aristokratickejšie“ latinské oratórium, pričom obe boli rovnako dramatické, obľúbené i príťažlivé. Strediskom latinského oratória bol podľa veľmi obsažnej správy Maugarsa (1639) kostol sv. Marcela v Ríme, kde od roku 1649 pôsobil Carissimi. Carissimio diela sú prvými skutočnými oratóriami, ktoré sa nám zachovali; nevynašiel síce túto formu, ale práve on jej dal umeleckú podobu.

Carissimioho šestnásť zachovaných oratórií patrí k latinskému typu, s výnimkou oratória *Daniele*, ktoré dlho nebolo

( 19 )

Schering, A.:  
*Geschichte  
des Oratoriums*,  
dodatok č. 16.

( 20 )

GMB, č. 180.

publikované a ktoré nie je totožné s oratoriom volgare rovnakého názvu, občas hypoteticky pripisovanému tomuto autorovi.<sup>21</sup> Medzi Carissimioho najpôsobivejšie diela patrí *Jephte* (jeho najlepšie dielo), *Jonas*, *Judicium Salomonis*, *Balthazar*, *Diluvium Universale*, *Judicium Extremum* a *Historia Divitis*.<sup>22</sup> Takmer všetky témy sú prevzaté zo Starého zákona a spracoval ich neznámy libretista v úsporných, hutných dramatických scénach. Carissimi, ktorý bol vo svojom čase známy ako „hudobný rečník“, si tento čestný titul úplne zaslúži vzhľadom na pružnú rytmiku recitatívov a pôsobivé deklamačné zbory. Hlavnými piliermi stavby oratória sú zborové úseky, ktoré si niekedy vyžadujú veľké obsadenie, napríklad dva zbory a sólistov, ako v *Diluvii*, alebo dokonca tri zbory s orchestrom ako v *Judiciu Extremum*. Zbor, ktorý niekedy spĺňa funkciu moralizujúceho diváka, no častejšie sa zúčastňuje na deji, je napísaný v prísne akordickom a extrémne rytmickom štýle, inšpirovanom ohnivými anapestami a tvrdošijne pulzujúcimi daktylmi latinského textu. Búrku na mori (*Jonas*) a besnenie živlov počas potopy (*Diluvium*) skladateľ tlmočí nádhernou rytmickou štylizáciou. Ďalšou nezabudnuteľnou scénou je náhly pokoj mora potom, ako bol Jonáš obetovaný vlnám, keď zbor po zlovestnom, výrečnom tichu zotráva na jednom držanom akorde; alebo scéna boja v oratóriu *Jephte*, kde sa pomocou striedania zborových a sólových úryvkov vyčarúva ostro načrtnutý obraz bitky.

Dôraz na rytmus v zboroch vyvažuje nedostatočný záujem o harmóniu. Prekvapujúca jednoduchosť harmónie sa prejavuje nielen v nadužívaní kvintakordálnych melódií v recitatívoch, ale aj v takmer detsky zanovitom používaní niekoľkých jednoduchých akordov. Keďže toto harmonické obmedzenie v Carissimioho kantátach nenachádzame, v jeho oratóriách bolo zrejme dôsledkom popularizačnej a propagandistickej funkcie oratoriálnej hudby, ktorá pripúšťala iba

( 21 )

Torchi, L.:  
AM, zv. 5, s. 117.

( 22 )

Prvé štyri oratória  
vydal:  
Chrysanter, F.: D, zv. 2;  
úryvky z prvých troch  
pozri in:  
ICMI, zv. 5.  
Jednotlivé scény  
v GMB, č. 10,  
HAM, č. 207.

najjednoduchšie prostriedky. Zbory samy osebe sú jednoduché a význam nadobúdajú až v dramatickom kontexte. Händel, ako vidieť z jeho hudobných výpožičiek, na Carissimih zborovom oratóriu najviac obdivoval štruktúrnú, dramatickú funkciu zboru a každý, kto dúfa, že u Carissimih nájde händlovskú vznešenosť, bude sklamaný. Tieto oratóriá sú mozaikou krátkych fráz, typických pre belkantový štýl, a majú voľnú, kvázi rondovú výstavbu s opakujúcimi sa arióznymi, zborovými a inštrumentálnymi úsekmi. Členenie formy na recitatívy, arióza a árie je tu menej nápadné ako v kantáte, ale belkantový štýl árie sa dá vždy ľahko rozoznať, napríklad v *Ite angeli* (príklad č. 32),

(Príklad č. 32)

Carissimi:  
Belkantová ária  
z *Lucifera*

kde hemiolová kadencia typickým spôsobom brzdí tok jednoduchej línie. Príklad je z *Lucifera*, jedného z mála sólových oratórií bez zboru.

Iba v niekoľkých významných ariózach sa Carissimi pokúsil o afektívne harmonické spoje, založené buď na chromatickom zostupnom tetrachorde, ako v *Judiciu Salomonis* a v *Jephtovi*, alebo na zmenšených intervaloch, napríklad v *Jephtovi*. Kontrapunktická faktúra sa v oratóriách vyskytuje iba v jemne vypracovaných sólových duetách, prípadne vo finálnych zboroch, ale aj tu ohľad na jasný rytmus hovorenej reči bránil Carissimimu v tom, aby prejavil svoju kontrapunktickú zručnosť, ktorú bez váhania využíval v chrámovej hudbe a kantátach.

Inštrumentálny sprievod sa skladá okrem generálneho basu iba zo skromného obsadenia dvojich huslí. Tieto triá, ak sa vôbec vyskytujú, vytvárajú nenáročnú úvodnú hudbu,

a plnia teda trochu podradnú funkciu. Carissimioho zborové oratórium v Taliansku nenašlo veľa nasledovníkov, s výnimkou jeho niekoľkých priateľov a hudobníkov menšieho významu ako Graziani, Foggia a Marcorelli; jeho vzor napodobňovali iba vo Francúzsku (Charpentier), kde zvlášť obdivovali triezvu brilantnosť jeho hudby, a v Nemecku (Foerster, Capricornus a Meder). V Taliansku sa po Carissimim ťažisko záujmu presunulo z latinského oratória na oratorio volgare, v ktorom zbor stratil svoje centrálné postavenie a slúžil ako divadelný alebo dekoratívny prostriedok, ktorý sa na deji zúčastňoval krátkymi výkrikmi, nárekmi, bojovým pokrikom alebo na konci vyslovil morálnu sentenciu. Presne ako v kantáte a opere aj tu sa ťažisko záujmu presunulo na sólistu, kastráta; sformovaná ária, ktorá sa v Carissimioho oratóriách ešte nevyčlenila ako samostatný útvar, však už čoraz väčšmi priťahovala pozornosť skladateľa i obecenstva. Sólové oratórium sa stalo dvornou, aristokratickou formou, ktorá nahrádzala operu. Počas pôstu boli operné divadlá vždy zatvorené, no tento predpis sa obchádzal tak, že sa uvádzali oratóriá, takže šľachta si nemusela odoprieť potešenie počuť svojho obľúbeného kastráta.

Zmyselný mysticismus jezuitského baroka si našiel primeraný výraz v takzvanom oratorio erotico. Od opery sa líšilo iba sakrálnymi témami a neprítomnosťou javiskového deja, ale svojím brilantným koncertantným štýlom, sladkastým belkantom a zmyselným, až rozkošníckym tónom predčilo aj operu, v ktorej podobné efekty nahrádzala javisková akcia. Je len pochopiteľné, že väčšina operných skladateľov tohto obdobia bola aj poprednými skladateľmi oratórií. Oratórium malo svoje centrum v severnom Taliansku, predovšetkým v Modene a Bologni, popri nich bola dôležitá aj Florencia a Rím. Pretože oratórium prekvitalo najmä na dvoroch, Benátky na ňom nemali priamy podiel, ale



benátski operní skladatelia písali oratóriá pre potaliančené rakúske a nemecké dvory, najmä vo Viedni a Mníchove. Do talianskej školy patrili Ferrari, zakladateľ benátskej opery, a potom majstri známi predovšetkým svojou inštrumentálnou hudbou ako Cazzati, starší Vitali, Arresti, degli Antonii a najdôležitejší zo všetkých Legrenzi († 1690) a Stradella († 1682).

( 23 )

Schering, A.:  
*Geschichte des  
Oratoriums*,  
dodatok 27.

Ferrariho *Sansone* (okolo roku 1660) prekvapil ostrou dramatickou charakterizáciou v áriách a recitatívoch.<sup>23</sup> Vitaliho *Giona* (1689) si zaslúži zvláštnu pozornosť pre polyfonický part testa, ktorý v podobe päťhlasného zboru rozpráva príbeh, kým úseky samotného deja spievajú sólisti. Je to jedno z mála ohniviek, ktoré spája Carissimiho zborovú náráciu so zborovým recitatívom Händlových oratórií. Legrenzi aj Stradella napísali po šesť oratórií, ktoré predstavujú vrchol stredobarokovej oratoriálnej tvorby. O ich vysokých aspiráciách svedčia masívne kontrapunktické zbory, ako napríklad v Legrenziho *La Morte del Cor Penitente*. Podľa rímskeho skladateľa Pitoniho, ktorý pôsobil ako kapelník v chráme sv. Petra, Stradella za svoje najväčšie dielo nepovažoval ani jednu z opier, ale oratórium *S. Giovanni Battista* (1676). Pokiaľ ide o charakterizácie, je to skutočne majstrovské dielo, ktoré vyniká „händlovskou“ šírkou melódie a bohatstvom harmonických myšlienok, svedčiacich o skladateľovom progresívnom štýlovom postoji. Okrem toho je príznačné, že Stradella experimentoval s koncertom a v árii predpísal sprievod concerta grossa i concertina, ktoré však ešte nechápal v koncertantnom štýle neskorého baroka. Ostináto sa často vyskytuje v pozmenenej podobe, ako napr. v *Susanne*.<sup>24</sup> V poslednej scéne oratória *S. Giovanni Battista* spája Stradella radosť Herodesovej dcéry nad smrťou sv. Jána s otcovými výčitkami svedomia v pozoruhodnom duete na ciacconovom base<sup>25</sup>, v ktorom autor v kontrapunktickom kontraste simultánne

( 24 )

GMB č. 230.

( 25 )

Lavignac, A.:  
E, zv. 1, 2. časť,  
s. 735; Burney, Ch.:  
*A General History of  
Music*, s. 588.

predstavuje dve úplne protichodné emócie. Takýto postup sa v barokovej hudbe vyskytuje veľmi zriedkavo, a tak zrejme nebude náhoda, že Händel, ktorý Stradellovu hudbu dobre poznal, ho použil tiež.

Rímske oratóriá, v ktorých pokračoval Vittori, Luigi Rossi, Pasquini a Foggia, nedosahovali takú vysokú úroveň ako severná škola a Rím si opäť vydobyl vedúce postavenie až v neskorom baroku. Talianske oratórium v Nemecku bolo výhonkom závislým od benátskych majstrov a od početných Talianov, ktorí mali na dvoroch vo Viedni a Mníchove trvalé miesto. Talianska nadvláda na viedenskom dvore sa začala Bertalim († 1669), Sancesom, Pietrom Zianim († 1711), Pederzuolim, a najmä Antoniom Draghim († 1700), ktorý mal v druhej polovici storočia funkciu dvorného kapelníka. Obdivuhodne plodnému Draghimu (štyridsaťtri oratórií) nezostával čas, aby svoje partitúry skompletizoval; sú to často iba stenografické náčrty generálneho basu. Nájdeme tu všetky operné formy tohto obdobia, vrátane recitátívov s bohatým orchestrálnym sprievodom a zbory s hustou sadzbou, ktoré boli viedenskou špecialitou, odrážajúcou konzervatívny vkus dvora. Napriek úplnej diferenciacii recitátívu a árie, boli árie mimoriadne krátke, často preťažené mechanickými koloratúrami a umelecky nie vždy zaujímavé.

## Benátska operná škola

NEDÁ SA S URČITOSŤOU ZISTIŤ, ČI BELKANTOVÝ štýl vznikol z kantáty alebo opery, pretože v oboch týchto formách sa zjavil súčasne. Podľa Mederovej správy z Matthesonovej *Ehrenpforte* kantátový štýl preniesol do opery

Cesti. Výrazný belkantový ráz Cestiho kantát sa v tom čase dával do súvislosti predovšetkým s kantátou, hoci si ho prví skladatelia belkanta úspešne vyskúšali aj v operách. Pretože recitatív mal v týchto operách ešte stále prvoradé postavenie, prvenstvo kantáty sa vo vývine belkanta zdá neodškriepiteľné, i keď tento štýl napokon triumfoval v opere.

Tendencia uprednostňovať áriu na úkor recitatívu a znižovať jeho afektívnosť sa prejavila už v prvých operách rímskych skladateľov – Landiho, Vittoriho a Domenica Mazzocchiho. Uprednostňovanie árie však bolo úplne jasné až v operách Luigiho Rossiho, najmä v *Il Palazzo incantato* (1642) na Rospigliosihom libreto a v opere *L'Orfeo* (Paríž 1647), v ktorej boli hudobne najzaujímavejšie árie a ansámby.<sup>26</sup> V týchto dielach sa recitatív a ária od seba jasne líšia, ale medzi recitatívom a ariózom ešte nebol taký výrazný rozdiel.

Kým Rossiho prínos pre operu nemožno porovnať s jeho prínosom pre kantátu, o Cavallim (1602–1672), organistovi v kostole sv. Marka, platí pravý opak. Cavalli zaujal v Benátkach Monteverdiho miesto. Svojím výnimočným melodickým nadaním bol na operu priam predurčený. Jeho štyridsaťdva opier je omnoho významnejších než jeho diela v oblasti inštrumentálnej a chrámovej hudby. Dokonca aj jeho rané dielo *Nozze di Teti* obsahuje niekoľko strofických árií vo veselom rytme štylizovaného tanca podľa vzoru Monteverdiho. Nadmerný počet madrigalových zborov a ansámblov svedčí o jeho kontrapunktických schopnostiach. Belkantová ária sa už celkom vykryštalizovala v *Didone* (1641), ktorej nebývalý úspech zatienil aj Monteverdiho slávu, a neskôr sa ešte upevnila v *Egistovi* (Viedeň 1642) a *Giasonem* (1649). Medzi jeho posledné práce patrí *Pompeo* (1666) a *Ercole amante* (Paríž 1662) s Lullyho interlúdiami, skomponovaná pri príležitosti svadby Ludvíta XIV.

( 27 )

Prunières, H.:  
*L'Opéra Italien*,  
 dodatok 27;  
 porovnaj HAM,  
 č. 206.

( 28 )

DTÖ, r. 3,  
 zv. 2, s. 106.

( 29 )

Pozri *Giasone* in:  
 Eitner, R.: PAM,  
 zv. 12, s. 73.

( 30 )

GMB, č. 201

Z progresívnych áriových foriem sa až v neskorších operách dostáva do popredia krátka ária da capo. Nikde sa neprejavila v takej čistej podobe ako v uspávanke z opery *Ercole*,<sup>27</sup> ktorej šepotavé zvuky potom veľmi presne napodobnil Cesti v *Pomo d'Oro*.<sup>28</sup> Aj delenie na recitatív secco a ariózo sa definitívne vykryštalizovalo až v neskorších dielach, kde boli arióza vyhradené pre patetické pasáže, kým recitatív secco prevládal v neutrálnom dialógu. Afektívne recitatívy, časté používanie stile concitato a zložených strofických árií svedčia o tom, že Cavalli bol vo svojom ranom období ovplyvnený Monteverdim. Tieto árie sú náhle prerušované recitatívnymi alebo ariózovými úsekmi, po ktorých ária pokračovala ďalej; celá táto zložitá forma sa potom opakuje na iné slová.<sup>29</sup> Toto spájanie recitatívu a árie pretrvávalo aj v Cavalliho neskorších operách. Cavalli bol predovšetkým majster dramatickej charakterizácie, ktorú dosahoval huttými a plastickými melodickými myšlienkami a jednoduchou kvintakordálnou harmóniou, ako napríklad v Medeiinom naliehavom vzývaní fúrií,<sup>30</sup> ktoré vyprovokovalo nespočetné množstvo scén zariekania nadprirodzených síl v neskorších operách. Neustály trojdobý rytmus, ktorý mali Benátčania z celej Cavalliho hudby pravdepodobne najradšej, by bol monotónny, nebyť melodického čara árií. Najmä žalospevy založené na chromatických ciacconových basoch, ktoré od Cavalliho čias tvorili nevyhnutnú súčasť opery, ilustrujú jeho charakterizačné majstrovstvo vzrušenými melodickými krokmi; najlepším príkladom je slávny Climeinin nárek z opery *Egisto* (príklad č. 33). Lahodné skoky v melodických frázach vokálneho hlasu a basu a pohyblivé chromatické harmónie tohto veľdiela variačnej techniky sa stali príkladom pre skladateľov stredného baroka – Cestiho, Legrenziho a dokonca aj pre Purcella. Priamym protikladom patetických ciaccon boli komické árie, ktoré vtipným využitím parlанда vytvorili nový typ;

(Príklad č. 33)

Cavalli:  
*Lamento z Egista*

The image shows a musical score for a vocal piece by Giovanni Battista Cavalli. It consists of four staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Pian-ge' and the lyrics 'te oc chi do-len-ti e al fle-bil pian-to mi-o'. The second staff continues with 'pian-ga, pian-ga la fon-te e il'. The third staff has 'rio. Ar-ti-cu-la-te ac-cen-tí,'. The fourth staff concludes with 'fron-do-se e mu-te pian-te de miei ca-si miei ca-sijn-fe-li-ci,'. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Italian.

ako príklad môže poslúžiť veselá ária zajakavého chvastúňa Moma v *Giasonem* (I, 7). Je vybudovaná na premenlivom ostinátom base so sprievodom dvojjich huslí. Cavalli veľmi obľuboval ansámby, najmä duetá, ale v duetovej technike neprekonal Monteverdiho, pretože Cavalliho sólisti spievali častejšie striedavo než spolu.<sup>31</sup> Bohaté zborové ansámby, typické pre jeho prvú operu, sa neskôr zredukovali na krátke dekoratívne alebo dramatické zbory, ktoré tlmočili bojové výkriky alebo poplašné signály. Cavalli sa zborov síce občas úplne vzdal (*Egisto*), ale napriek tomu v dvornej opere *Ercole*, určenej pre oveľa väčšie obsadenie nástrojov a hlasov než bolo bežné, sa k nim znovu vrátil.

Inštrumentálne sinfonie sú zvyčajne krátke, no i tak v niekoľkých smelých, výrazných líniách nad harmóniou založenou na kvintakordoch výrazne vykresľujú rôzne nálady: podobný charakter majú aj ouvertúry, v ktorých sa ešte dá občas rozpoznať rytmická transformácia variačnej dvojice. Nástroje a spievané hlasy sa v áriách zvyčajne striedajú, ale tendencia nástrojov získať väčšiu dôležitosť sa prejavuje v príležitostných sólach obligátnych nástrojov v recitatívoch *accompagnato*, ktoré sú v *Ercole* zámerne postavené do kontrastu s pasážami *secco*.

Keď sa Cavalli vrátil z Paríža, trochu rozčarovaný succès

d'estime *Ercoleho* sa zaprisahal, že už nikdy nebude písať opery. Svoje rozhodnutie nedodrжал, pretože v Cestim mu vyrástol nový súper, ktorý zatienil jeho neskorú tvorbu rovnako ako on kedysi Monteverdiho. Marc'Antonio Cesti (1623–1669) získal vzdelanie v Ríme, kolíske kantáty, a aj keď bol vysvätený za kňaza, písal najmä opery. Prvý úspech zaznamenal v Benátkach operami *Orontea* (1649) a *Cesare amante* (1651). Jeho nesmierne úspešné majstrovské dielo *La Dori* (Florenca 1661) sa hralo po celom Taliansku. S operou *Pomo d'Oro* (1666) odišiel do Viedne, rád, že môže opustiť Benátky, pretože jeho samopašnosť dráždila už aj tolerantných Benátčanov. Cesti bol obdarený skôr lyrickým než dramatickým talentom, najmä svoje árie obdaril vznešenosťou a hymnickosťou, ktoré sa odvtedy spájajú s belkantovým štýlom. Nežné chromaticizmy jeho melódií viedli k prekvapujúcim harmonickým spletitostiam, ktoré vysvetľujú, prečo mal akord so zväčšenou sextou a „neapolský“ sextakord v jeho tvorbe také významné postavenie. Podobne ako Carissimi, neapolský akord (pozri príklad č. 34) uvádzal melodickými prostriedkami a slúžil

(Príklad č. 34)

Cesti: Terceto  
zo *Semiramide*

The image shows a musical score for a Terceto by Marc'Antonio Cesti from the opera *Semiramide*. It consists of two systems of vocal lines. The first system features two voices: Creonte (soprano) and Arsace (bass). The lyrics for Creonte are: "L'al-ma som-in-fa incendi-ro-so il sangue. Il". The second system features Iside (soprano) with lyrics: "cuor nel pet-to lan-gue; già son, già son di spir-to pri-va." The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines, along with figured bass notation for the basso continuo line.

mu na zosilnenie kadencie tým, že integroval zníženú sekundu frýgického modu do durovej alebo molovej tóniny, čo jasne dokazuje, že v harmónii stredného baroka sa

postupne kryštalizovalo tonálne cítenie. Pokiaľ ide o formy árie, prevládajú u Cestiho strofické variácie a strofické árie, často vo vyzývavo populárnom štýle, a árie s generálnym basom svojím počtom vysoko prevyšujú árie s obligátnym sprievodom. Krátke dacapové a rondové formy sú zriedkavé, ale významné, napríklad vo veľmi pôsobivej rondovej árii *Rendete mi il mio bene* z opery *Dori*.<sup>32</sup> U Cestiho sa veľmi často vyskytuje forma ABB', obľúbená v belkantovej kantáte. Prvá ária Proserpiny v *Pomo d'Oro*<sup>33</sup>, jedna z Cestiho najdlhších árií s vypísanými variáciami, je skomponovaná v takejto forme a predchádza ju ritornel, charakterizujúci podsvetie, pre regál, dva cinky a dva trombóny. Väčšina árií má však skromnejšie rozmery.

Veľkolepá výpravná opera *Il Pomo d'Oro*, ktorá nie je po dramatickej stránke taká významná ako *Dori*, je vinou nahromadených šesťdesiatich siedmich výstupov neprehľadná. Bohaté zborové úseky v prológu, napísané v Carissimihom iskrivom akordickom štýle prezrádzajú, že opera bola zamýšľaná pre dvor; nákladnú scénu navrhol Burnacini, po Giacomovi Torellim najslávnejší divadelný architekt tohto obdobia. V ansámblloch sa Cesti pridržiaval zásady, aby speváci vystupovali striedavo, ako vidno z terceta zo *Semiramide* (1667) (príklad č. 34). Je vybudované voľne na chromatickom ciacconovom base a predstavuje Cestiho typické disonantné melodické postupy. Je príznačné, že Cesti na rozdiel od Cavalliho nevyplnil skok z as na fis, ale vychutnával ostrý efekt zmenšenej tercie.

V recitatívoch Cesti radil vedľa seba krátke pasáže secco, arióza a úseky *accompagnato*. Podobne ako Cavalli aj on si vyhradil recitatívy *accompagnato* na slávnostné alebo citovo vypäté príležitosti, napríklad takzvané scény *ombra*, v ktorých sa zjavoval duch nejakého zosnulého. Tieto slávnostné výjavy sa neskôr stali nevyhnutnou súčasťou opery serie a ich vplyv badať ešte aj v tvorbe Glucka a Mozarta.

( 32 )

Eitner, R.: PAM,  
zv. 12, s. 129.

( 33 )

DTÖ, r. 3,  
zv. 2, s. 48.

Mnohé Cestiho árie sa začínajú zvláštnym spôsobom, úvodným fragmentom melódie, ktorý sa po krátkej prestávke ešte raz zopakuje, a potom bez prerušenia pokračuje ďalej. Takéto úvodné predvedenie nejakého plastického motívu, ktorý ako hudobné motto anticipoval základnú emóciu árie, je aj v niektorých Rossiho a Cavalliho kantátach, no až u Cestiho sa stal všeobecne zaužívaným.<sup>34</sup> Mottový začiatok nemal len formovú funkciu uviesť rytmickú a melodickú formulu, ale mal aj dramatický význam, pretože v prvých slovách bol lapidárne zhustený obsah celej árie. Komická ária z opery *Le Disgrazie* (1667) je príkladom na typický mottový začiatok, a zároveň aj na svieži rytmus Cestiho komického a populárneho štýlu (príklad č. 35).

( 34 )

GMB, č. 203.

(Príklad č. 35)

Cesti: Komická ária  
s mottovým začiatkom

Novinky, ktoré zaviedol Cavalli a Cesti, prevzala a rozšírila nasledujúca generácia benátskych skladateľov, do ktorej okrem bratov Zianiovcov, Piera Agostiniho, Borettilho a Sartoria patrili traja vynikajúci majstri: Legrenzi, Stradella a Pallavicino († 1688). V ich hudbe sa už nápadnejšie prejavuje návrat ku kontrapunktu, najmä v starostlivo vypracovanej faktúre ansámblov a v anticipácii vokálnej línie v generálnom base, ktorú možno považovať za prenese- nie mottového začiatku na pôdu kontrapunktickej techniky. Podobne ako samotný mottový začiatok aj jeho kontrapunktický variant sa stal bežným prostriedkom až v tvorbe Legrenziho, Stradellu a Pallavicina. V ich operách sa kontúry melódie a basu vzájomne buď asimilovali, alebo diferencovali, pričom sa bas prispôbil buď belkantovému



( 35 )

Áriu znovu vydal Wolff, H.: *Venezianische Oper*, dodatok č. 32, a Schering, A.: GMB, č. 231. Druhá verzia je však nesprávna, pretože sa omylom vynechali dva krížiky tóninového predznamenanania.

štýlu, alebo nadobudol špecificky inštrumentálne črty a svojím nepravidelným rytmom v nevidanej miere zvýraznil belkantovú melódiu. Prvý prípad, vzájomnú asimiláciu, nájdeme v krátkej árii da capo *Ti lascio*<sup>35</sup> z Legrenziho opery *Giustino*, ktorej libreto neskôr zhudobnil aj Händel. Ostinátny bas tejto árie v súlade s postupným rozširovaním tonality prechádza cez rôzne tóniny. Príkladom druhej možnosti, teda diferenciacie basu a melódie, je ária *Resta il core* z Legrenziho opery *Totila* (1677), v ktorej vernosť srdca, naznačená mottovým začiatkom spievaného hlasu, jasne protirečí bežiacim krokom, ktorých predstavu vyvoláva uháňajúci kváziostinátny bas (príklad č. 36). Tento bas je

(Príklad č. 36)

Legrenzi:  
Ária z opery *Totila*

dôkazom vysokého stupňa inštrumentalizácie a stereotypnej štylizácie, aká sa predtým v opere nevyskytovala. Uvedený príklad obsahuje kompletný úsek da capo, z čoho vidno, že krátka ária da capo ešte stále bola vzdialená od veľkej árie da capo neskorobarokového obdobia.

Legrenziho recitatívy sú oveľa progresívnejšie než recitatívy jeho predchodcov. Kadencie s držanými tónmi, ktoré boli typické pre florentský recitív a prevládali ešte aj v tvorbe Cestiho, nahradil kadenciami typickými pre recitív secco, ktoré sa náhle prerušili na nesprievádzanej kvarte, zdôrazňujúcej stereotypnú kadenciu V-I v generálnom base.<sup>36</sup> Stradellove diela, ku ktorým patrí okrem mnohých ďalších

( 36 )

Pozri  
Legrenziho operu  
*Totila*:  
Wolff, H.:  
*Venezianische Oper*,  
dodatok č. 19.

( 37 )

Vokálne party  
vydané v 1931  
(Ricordi).  
Ďalšiu áriu pozri  
v HAM, č. 241.

aj *La Forza del Amore paterno* (1681)<sup>37</sup> a komická opera *Il Trespolo Tutore* majú mnoho árií s obligátnym sprievodom, v ktorých formy nadobúdajú oveľa väčšie rozmery. Podobne ako jeho súčasníci aj Stradella obľuboval obligátne trúbky v konvenčných bojových áriách a v áriách pomsty, ktoré u Cavalliho nachádzame zriedkakedy. Jeho náruživé melódie svojím pátosom, odvážnymi a širokými oblúkmi poukazyvali na händlovský štýl. Jeho čisto inštrumentálne ostináta – vďaka moduláciám – vytvárali široký priestor pre harmóniu.

( 38 )

DDT, zv. 55;  
pozri aj GMB, č. 244;  
Goldschmidt, H.:  
*Studien*, zv. 1,  
s. 403.

Tendenciu k rozširovaniu badať aj v Pallavicinových operách, najmä v jeho najzrelejšom diele *Gerusalemme liberata* (Drážďany 1687).<sup>38</sup> V jeho operách je čoraz ťažšie rozlíšiť kváziostinátny bas od skutočného ostinátneho basu, pretože prvý nadobúda melodickú súdržnosť príznačnú pre ostinátny bas a druhý modulačnú voľnosť kváziostináta. V árii *Ombre care* z opery *Le Amazzoni*<sup>39</sup> je modulačný ciacconový bas dôvtipne vypracovaný pomocou nepretržitého behu arpeggií. Ako silno vplýval tento bas na podobu melódie vidieť z úryvku z opery *Demetrio*, v ktorom sú radosť a súženie postavené vedľa seba v ostrej dramatickej charakterizácii (príklad č. 37). Príležitostné využitie inštrumentálneho koncertantného štýlu, ako napríklad v *Messaline* (1680)<sup>40</sup>, je príznakom pokročilej fázy Pallavicinovho vývinu a jasne naznačuje prechod k neskorobarokovému štýlu. Kým v ra-

( 39 )

DDT, zv. 55, s. 19.

( 40 )

Pozri áriu  
Lascia mi gelosia  
(Wolff, H.:  
*Venezianische Oper*,  
dodatok č. 69).  
O koncertantnom štýle  
pozri siedmu kapitolu

(Príklad č. 37)

Pallavicino: Úryvok  
z opery *Demetrio*

) 193 (

ných operách sa Pallavicino pridržal dvojdielnej formy árie, v *Gerusalemme* dal prednosť krátkej árii da capo, ktorá má len jednu strofu. Vedel písať populárne, čo dokazujú početné krátke piesne v ľudovom duchu. Benátska opera zásobovala mestské obecnosť „hitmi“, ktorých voľný rytmus, živý bas a príťažlivá melodika pripomínali canzonettu a air de cour. Tieto jednoduché nápevy temer úplne zodpovedajú dnešnej predstave o ľudovej piesni, takže sa niekedy naozaj považujú za ľudové. V skutočnosti to boli komponované svetské piesne – vzdialené od ľudových –, ktoré žili dovtedy, kým mali úspech. Napríklad *Gerusalemme* sa začína až zarážajúco podobne ako jedna zo pseudoludových piesní Rousseauovho *Devin de Village* (príklad č. 38).

( 41 )

Príklady in:  
Goldschmidt, H.:  
*Studien*, zv. 1, s. 312  
a ďalej.

( 42 )

Ib., s. 325 a ďalej,  
aj GMB, č. 204.

( 43 )

Riemann, H.: HMG,  
zv. 2, 2. časť,  
s. 242;  
Goldschmidt, op. cit.,  
s. 349 a ďalej.

Štýl populárnej piesne si vo vážnej opere vydobyl pevné miesto, no v ešte väčšej miere sa pestoval v komickej opere, s ktorou sa na javisko dostáva súdobá stredná vrstva. Historicky dôležité pokusy s opernou komédiou sa začali v Ríme dielom *Chi soffre sperì* (1639)<sup>41</sup> od Virgilia Mazzocchiho a Marazzoliho a pokračovali Abbatiniho a Marazzoliho *Dal mal il bene* (1654)<sup>42</sup> (libreto podľa Calderona napísal Rospigliosi), Sacratiho operou *Finta pazza* (1641), Melaniho *La Tancia* (Florenca 1657)<sup>43</sup> a Stradellovou *Trespòlo Tutore*. V týchto operách nájdeme typické komické parlandové pasáže, živé canzonetty a formovo vypracované árie, ba dokonca aj obľúbené prostriedky budúcej opery buffy; *La Tancia* tvorí paródiu na vážnu operu a *Dal mal il bene* obsahuje prvé príklady na ansámblové finále, jeden z najdôležitejších prínosov do dejín opery.

( 44 )

Haas, R.: B, s. 195.

(Príklad č. 38)

Pallavicino:  
Pieseň z *Gerusalemme*  
*liberata*

( ) 194 ( )

( 45 )

Lavignac, A.:  
E, zv. 1, 2. časť.  
s. 914.

Taliani v severnej Európe, ako napríklad Zamponi v Bruseli (*Ulisse*, 1650)<sup>44</sup>, Bontempi v Drážďanoch (*Il Paride*, 1662)<sup>45</sup>, Scacchi v Poľsku, Bertali a jeho nástupca Draghi vo Viedni dosahovali len priemernú úroveň talianskej opernej produkcie. Plodný Draghi, ktorý sa okrem iných diel mohol popýšiť viac než sto operami, vo svojich prácach používal množstvo rozmanitých sólových a zborových ansámblov, ale značnú monotónnosť hudby prekonával iba vďaka výraznému talentu pre komediálne scény.<sup>46</sup> Strnulý a ťažký pancier jeho inštrumentácie je odrazom nemeckého sklonu k päťhlasným ritornelom s hutnou sadzbou, ktoré sú rovnako nápadné v Pallavicinových operách ako v Kriegerových piesňach s generálnym basom.

( 46 )

Neuhaus, M.:  
*Draghi*, s. 191; GMB,  
č. 226.

( 47 )

Priklady in:  
Torchi, L.: AM, zv. 3;  
TAM, zv. 6;  
ICMI, zv. 26.  
Štýl sonáty,  
ktorá vyšla v mnohých  
popularizujúcich  
vydaniach  
(napr. Oesterle,  
*Early Keyboard Music*)  
pod menom  
Michelangela Rossiho,  
dokazuje,  
že vydavatelia si  
Michelangela  
pomýlili s iným Rossim,  
skladateľom z obdobia  
klasicizmu.

## Inštrumentálna hudba: bolonská škola

( 48 )

Pozri biblio-  
grafický zoznam in:  
Schlossberg, A.:  
*Die italienische  
Sonate*. Priklady in:  
Wasielewski, J. W.:  
*Instrumentalsätze*;  
o Legrenzim pozri aj  
HAM, č. 220.

PO VEĽKOM ROZKVETE KLÁVESOVEJ HUDBY v ranobarokovom období organová a čembalová hudba v strednom baroku prežívala obdobie pokojného a trochu eklektického vývinu. Michelangelo Rossi, Frescobaldiho najnadanejší žiak, Storace, Strozzi a rímsky organista Pasquini (žiak Vittorihho a Cestiho) žili poväčšine z dedičstva Frescobaldiho, ktorého harmonický štýl ovplyvňoval ešte i Rossiho<sup>47</sup> a ktorého klávesová technika v Pasquiniho toccatach nadobudla virtuózne črty.

Oveľa väčší význam mala inštrumentálna komorná hudba,<sup>48</sup> ktorá previtala v troch strediskách severného Talianska: v Modene, Benátkach a Bologni. Tieto školy začali vedome rozlišovať medzi tanečnou hudbou a štylizovanou komornou hudbou s viac či menej kontrapunktickou faktúrou. Vidno to z toho, že rozdiel medzi sonatou da camera (alebo suitou)

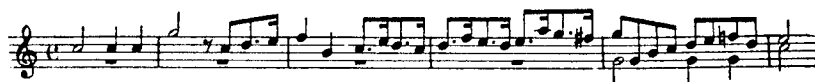
a sonatou da chiesa bol z formového hľadiska rovnako dôležitý ako rozdiel medzi recitatívom a áriou v belkantovom štýle.

Do modenskej školy, charakteristickej aristokratickým prístupom, patrili Uccellini, od roku 1654 organista v Modene, Colombi, Reina, Stradella a teoretik i skladateľ Giovanni Maria Bononcini († 1679). Sklony k husľovej virtuozite sú nápadné najmä u Uccelliniho, ktorý zaviedol hru v šiestej polohe. Colombi uprednostňoval sólovú a triovú sonátu v podobe štvorčasovej chrámovej sonáty. Kontrapunkt fúgových častí bol povrchný a napísaný len pre efekt; iba v Reinových sonátach mal kontrapunkt skutočne pevnú faktúru. Bononciniho početné komorné sonáty boli štýlovo menej náročné a takisto menej náročných je aj niekoľko Stradellových sonát<sup>49</sup> s umiernenými technickými požiadavkami a dobre zvládnutým kontrapunktom.

Benátska komorná hudba čerpala svieže impulzy z prekvitajúcej opery. Obľúbený typ stredobarokovej opernej ouvertúry sa skladal z niekoľkých stručných, ostro kontrastných častí, v ktorých sa polyfónia používala len skromne. Boli napísané pre troje huslí, ktorých hlasy sa ustavične krížili. Kým v predohrách sa polyfonická faktúra podriaďovala celkovému zneniu, v komornej hudbe mala významnejšiu úlohu. Okrem Guerreriho (Miláno) zbierok sonát boli najdôležitejšími dielami tohto obdobia Legrenziho a Zianiho triové a kvartetové sonáty. Dokonca aj v Cavalliho (1656) pomerne konzervatívnych ansámblových canzonach môžeme vidieť, ako sa skladatelia odchyľili od jednoliatych a nečlenených tém starých canzon, aby mohli rozvinúť nový motívový typ, v ktorom sa ťažké doby zdôrazňovali artikuláciou a rytmickými prostriedkami, napríklad charakteristickými neprízvučnými motívami. V Cavalliho canzonových témach sa symptomaticky spájajú oba typy, nový i starý;

(Príklad č. 39)

Cavalli: Téma canzony



začínajú sa starým spôsobom a v druhej polovici naberajú rytmický dôraz a rozmach (príklad č. 39).

V Zianiho a Legrenziho chrámových sonátach sa mnohoúseková štruktúra canzony zredukovala zvyčajne na päť alebo ešte menej úsekov, ktoré však postupne nadobúdali väčšie rozmery, takže z nich vznikli krátke samostatné časti. I keď ich poradie nebolo zatiaľ presne ustálené, prvá i posledná časť boli spravidla fúgové a medzi nimi boli rozmanité akordické alebo mierne kontrapunktické časti, pričom aspoň jedna z nich bola skomponovaná v trojdobom metre. Legrenzi rád zdôrazňoval samostatnosť jednotlivých častí náhlymi harmonickými prechodmi do terciovo príbuzných tónin. Napriek týmto rozdielom však boli okrajové časti zvyčajne spojené rovnakým tematickým materiálom, čo je zjavne pozostatok variačnej canzony. Ťažko doceniť význam Legrenziho početných zbierok z rokov 1655–1682 pre vývin chrámovej sonáty. Na dobových hudobníkov urobila hlboký dojem istota v narábaní s harmonicky nasýteným kontrapunktom, plastické kontúry tém a výrazný rytmus protitém. V jeho op. 2 (1655) sú už tieto črty veľmi výrazné (príklad č. 40).

Čisto inštrumentálny charakter citovanej témy – treba si všimnúť najmä typické opakovanie tónov – je očividný, podobne ako súhra melódie s ciacconovým basom, ktorý však nie je tak bohato harmonizovaný ako u Pallavicina (pozri príklad č. 37). Legrenziho inštrumentálny štýl anticipoval silu niektorých Bachových tém; Bach ho iste veľmi pozorne študoval a organovú *Fúgu c mol* (BWV 574) založil na jednej z jeho tém. Pomalé časti boli silne ovplyvnené belkantovým štýlom, ako vidno z početných štylizovaných

(Príklad č. 40)

Legrenzi:  
Trioová sonáta  
*La Cornara*

La Cornara  
Allegro

( 50 )

Riemann, H.:  
HMG, zv. 2, 2. časť,  
s. 161.

sarabánd<sup>50</sup>, v ktorých sa horné hlasy a bas spájali v slávnostne plynúcim kontrapunkte.

Tretie a najväčšie stredisko husľovej hudby vytvorili hudobníci, ktorí pôsobili v bolonskom chráme sv. Petronia. Tento chrám, známy bohoslužbami sprevádzanými inštrumentálnou hudbou, potreboval veľký repertoár chrámových sonát. Cazzati († 1677), od roku 1657 organista v tomto kostole, založil bolonskú školu. Jej prvými významnými predstaviteľmi boli Cazzatiho žiak Giovanni Battista Vitali († 1692), Mazzaferrata (Ferrara), Grossi (Mantova), violončelista Gabrielli, degli Antonii a Arresti. Konzervatívny Cazzati nediferencoval jednotlivé časti canzony tak jasne ako jeho benátski súčasníci, a hoci jeho témy boli dlhšie a charakteristickejšie než dovtedy<sup>51</sup>, dlhé neprízvučné motívy používal veľmi zriedka. Prevažovala kontrapunktická technika, najmä v prvých častiach. Literatúra pre sólové violončelo urobila prvé veľké pokroky v niektorých pozoruhodných skladbách Gabrielliho<sup>52</sup>, ktoré podobne ako diela degli Antoniiho stoja na hranici medzi stredným a neskorým barokom.

( 51 )

Pozri Schlossberg, A.:  
op. cit., 65;  
HAM č. 219.

( 52 )

GMB, č. 228.

Tak ako všetky diela bolonskej školy aj Vitaliho sonáty sú významné triumfálnym návratom inštrumentálneho kontrapunktu. Záujem o problémy kontrapunktu charakterizuje

Vitaliho dielo *Artificii musicali* (1689), v ktorom sa autor ponára do tajov kontrapunktu a kánonu a odvážne využíva napríklad kombináciu troch rozličných metrických označení.<sup>53</sup> Tieto zbierky spĺňali výchovné a vzdelávacie účely a sú ďalším dôkazom veľkého záujmu barokových skladateľov o tajomné technické problémy mystickej ars combinatoria, ktorej tradícia vyvrcholila v Bachovom *Umení fúgy*. Vitali rozlišoval medzi chrámovou a komornou sonátou na titulných listoch svojich vydaní, pričom termín sonata niekedy používal bez bližšieho určenia na označenie chrámovej sonáty.

Kým komorná sonáta sa skladala z voľne zoradených sérií tancov, obvykle v dvojdielnej forme, chrámová sonáta mala štyri alebo päť pomalých a rýchlych častí, ktoré sa striedali. Pretože nebolo zvykom určovať tempo prvej časti, mohla byť buďto pomalá, alebo rýchla, no v oboch prípadoch bývala obvykle fúgová. O Vitaliho dôkladnej znalosti sláčikovej techniky jasne svedčia témy, ktoré sú inšpirované husľovou technikou a sú obdivuhodne načrtnuté ako široké evokačné gestá. S výnimkou tanečnej hudby Vitali s pozoruhodnou dôslednosťou používal dlhé neprízvučné motívy,

(Príklad č. 41)

Giovanni  
Battista Vitali:  
Husľová sonáta

The image displays three staves of musical notation for a harpsichord sonata. The first staff is marked 'Grave' and features a slow, melodic line in the treble clef with a bass line in the bass clef. The second staff is marked 'Allegro' and shows a more rhythmic, fugal texture with sixteenth-note patterns in the treble clef and a supporting bass line. The third staff is also marked 'Allegro' and continues the rhythmic texture with similar patterns in both staves.



pomocou ktorých zvýšil rytmický účinok. Z troch úvodných fragmentov z husľovej sonáty (1689) (príklad č. 41) v prvom a poslednom vidíme úplnú kontrapunktickú rovnováhu melódie a basu, kým v druhom charakteristickú melodickú líniu, založenú na rozložených akordoch, ktorá je dôsledkom zručného využívania prázdnych strún. Všetky tri začiatky sú svedectvom prenesenia techniky typickej pre variačnú canzonu do husľovej hudby. Táto technika prevláda v mnohých, i keď nie vo všetkých Vitaliho sonátach.

Vitaliho témy sa vždy dali ľahko kontrapunkticky stvárniť, pretože boli vlastne myslené pre kontrapunkt. Tento skladateľ podporil kontrapunktický tok jednotlivých hlasov pribojnosťou premyslenej, i keď jednoduchej harmónie, a teda mohol jednotlivé celky budovať s väčšou istotou než jeho predchodcovia. Špecificky dynamický, triezvy charakter jeho hudby bol predurčený na to, aby výrazne ovplyvnil koncertantný štýl, ktorého základy položili práve neskorobarokoví majstri bolonskej školy.



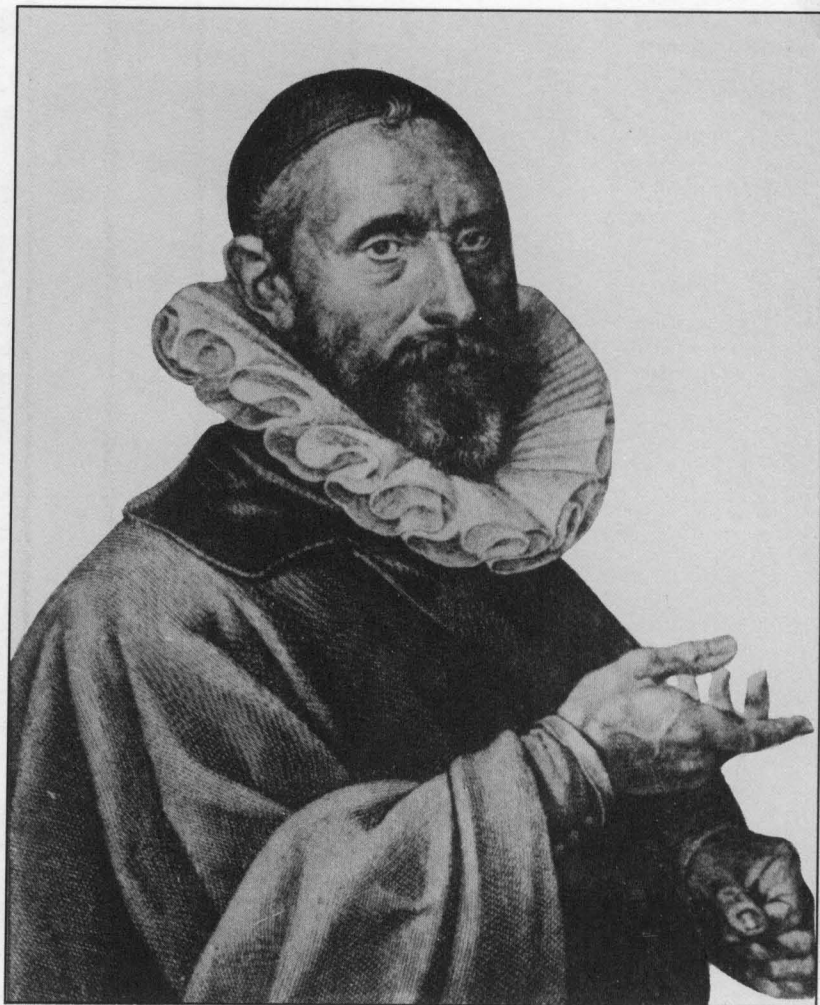


Johann Rist. Kresba  
a rytina F. Steuerhelta,  
1651.



Jan Pieters Sweelinck,  
1624.

François Couperin.  
Rytina podla Fliparta,  
1755.





Jean Philippe Rameau.  
Maľba A. – J. Areda.



Heinrich Schütz. Práce  
neznámého maliara.



# FRANCÚZSKA HUDBA ZA ABSOLUTIZMU

## Ballet de cour

**P**ODOBNE AKO V ANGLICKU A V NEMECKU AJ vo Francúzsku obrat k barokovej hudbe prebiehal pomaly a postupne. Francúzski hudobníci, spútaní úctou k tradícii, patrili medzi posledných, ktorí ochotne prijali nové prvky barokového štýlu, a medzi prvých, ktorí začali zmiernovať jeho prísnosť. Francúzska baroková hudba nečakane a krátko zažiarila v tvorbe Lullyho. Po jeho smrti francúzski skladatelia v krátkom čase zmenili neskorý barok na rokokový štýl, ktorý bol ich umeleckému presvedčeniu bližší.

Vďaka jasnému racionalizmu francúzskej klasickej tradície nepodľahla francúzska hudba neskrotným vášňam, ktorým taliansky barok popustil uzdu. Sedemnásťte storočie bolo pre francúzsku drámu skutočným zlatým vekom „klasikov“. Aj keď Corneille, Racine a Molière patrili v podstate do éry baroka, tým, že zachovávali aristotelovskú jednotu, dvornú eleganciu jazyka a prísnu reglementáciu „vášni“, jasne dokazujú, ako hlboko boli ovplyvnení „klasickými“ princípmi antickej drámy. Postoj Francúzov k hudbe bol v tomto období poznačený podobnou zdržanlivosťou: hudba sa považovala skôr za zvukovú dekoráciu než za prostriedok na



vyjadrenie neskrtných vášní. Veľmi jasne je to vyjadrené v Mersennevej *Harmonie Universelle* (1636–1637), ktorá je najhodnotnejším prameňom pre poznanie hudobného myslenia francúzskeho raného baroka. Keď autor hovorí o základnom rozdiel medzi talianskou a francúzskou hudbou, stavia do protikladu „nesmiernu prudkosť“ talianskej hudby a „nevyčerpateľnú lahodnosť“ hudby francúzskej. Svojím krajanom vyčítal, že sa snažia ulahodiť zmyslom a nestarajú sa o to, aby vyvolali emócie. Podľa jeho názoru sa uspokojujú s tým, že „lahodia uchu“ a len veľmi opatrne sa pokúšajú prispôbiť silné akcenty talianskej hudby francúzskej sladkosti. Monódiá a dramatický recitátív sa umelcom, zvyknutým na racionálnosť francúzskej tragédie, zdali neprirozené; fakt, že veľkí reformátori francúzskej opery, Lully a Gluck, neboli Francúzi, má svoj symbolický význam.

Polarita talianskeho a francúzskeho prístupu k hudbe sa zrejme v ničom neprejavila tak výrazne ako v spôsobe, ktorým tieto národy uskutočňovali reformu hudby. Kým Camerata „napodobňovala“ „antiku“ a vyvinula monódiu, generálny bas a po novom narábala s disonanciou, francúzski humanisti v Académie de musique (1571) vyriešili tento problém svojším spôsobom – nadväzovaním na staré časomerné metrum. Výsledok týchto pokusov, francúzsky vers mesuré, patrí do renesancie a nás zaujíma len preto, že mal ďalekosiahly vplyv nielen na francúzsku barokovú hudbu, ale aj na Monteverdiho talianske canzonetty (porovnaj s. 64). Zvláštnosti francúzskeho recitátívu a jeho pomalý vývin sú dôsledkom najmä ťažkostí, ktoré vznikli pri spájaní afektívnej talianskej deklamácie a časomerného metra francúzskej poézie.

Hudobný barok sa vo Francúzsku začal po smrti Henricha IV. (1610), keď nastúpil na trón Ľudovít XIII., ktorý bol sám skladateľom, a vrcholil za vlády Ľudovíta XIV., kráľa

Slnko (1643–1715). V rukách takých úskočných štátnikov ako Richelieu, Mazarin a Colbert sa hudba stala poddajným nástrojom politiky; málokedy v dejinách boli vzťahy medzi hudbou a politikou také priamočiare ako v období francúzskeho absolutizmu.

Dramatická hudba bola vo Francúzsku úzko spojená s tancom, najmä s tancom javiskovým alebo baletom, a túto črtu si francúzska hudba zachovala podnes. Francúzske renesančné dvorné zábavné predstavenia napodobňovali talianske vzory. Medzi prvé patrilo predstavenie *Circé* (1581), *Ballet comique de la Reine*<sup>1</sup>, ktorý naštudovali za pomoci talianskych umelcov. Tieto hudobno-dramatické dvorné balety (ballet de cour) zasa ovplyvnili Rinucciniho, ktorý ich zaviedol aj v Taliansku. Presne podľa humanistických ideí sa antickému metru niekedy podriaďovali dokonca aj tanečné kroky balletu de cour v takzvanom ballet mesuré. Ballet de cour sa skladal z ľubovoľného počtu entrées, ktoré sa predvádzali ako nemohra, a z vysvetľujúcich veršov čiže récits, ktoré sa buď prednášali, alebo spievali. Entrées sprevádzali zborové ansámby pre štyri alebo päť hlasov, sólové piesne s lutnovým sprievodom a hudba pre lutnu alebo sláčikové zoskupenia. Podobne ako v prvých operách aj tu zostali profesionálni hudobníci pred obecnstvom skrytí, alebo vystupovali v kostýmoch ako integrálna súčasť výpravy. Vyložene dvornú povahu tohto baletu potvrdzuje aj fakt, že v nich tancovali samotní dvorania a v záverečnej veľkej baletnej scéne (grand ballet) účinkovali dokonca členovia kráľovskej rodiny.

V 17. storočí francúzsky dvorný balet veľmi rýchlo prekonal niekoľko štádií, ktoré mali svoje analógie vo vývine anglického dvorného masque. Dvorný balet bol pôvodne renesančnou formou, postupne však nadobúdala barokové črty. Prvý krok k barokovému štýlu sa urobil po roku 1605, odkedy sa récits už spravidla neprednášali, ale spievali. Tak

( 1 )

Vydanie v COF.  
Poznamenávame,  
že termín komický  
(comique)  
nemal význam smiešny,  
vtipný, ale bol  
žánrovým označením  
drámy.

dvorný balet stratil svoju významnú renesančnú črtu – rovnováhu poézie a hudby – a stal sa štylizovanou formou, zjednotenou pomocou spevu a tanečnej hudby. Túto dôležitú inováciu pravdepodobne vyvolala Cacciniho prítomnosť na dvore Henricha IV. v rokoch 1604–1605; jeho dramatický spôsob spevu urobil hlboký dojem na Guédrona, kráľovninho učiteľa hudby a skladateľa mnohých baletov. Po roku 1620 bol už barokový štýl vo Francúzsku celkom bežný. V tejto vývinovej fáze už bolo spojenie drámy a baletu také voľné, že dvorný balet sa skladal iba z málo koherentných sérií tanečných tableaux. Tento typ, takzvaný ballet à entrées, už nemal dramatickú, ale výlučne dekoratívnu a zábavnú funkciu; zároveň s poklesom dramatickosti však vzrástla dôležitosť hudby.

Nová fáza baletu sa začala okolo roku 1650 v tvorbe Benserada, ktorého elegantná poézia pozdvihla dvorný balet na vycibrenú literárnu umeleckú formu. Baletu vrátil ucelenú dramatickú zápletku – ako to neskôr robil aj Molière v komických baletoch (comédie-ballets). Baletní libretisti s obľubou vyhľadávali fantastické a exotické témy, ktoré boli vítanou zámenkou pre výnimočné kostýmy a javiskovú architektúru. Balet *La Douairière de Billebahaut* má pozoruhodne vtipný vstup „americkej“ hudby, keď štyria indiánski gajdoši priviedli na javisko skutočnú exotickú lamu ťahajúcu čínsky gong, ktorý v tej dobe zrejme nijaký Indián nepoznal.

Všetci skladatelia dvorného baletu mali na dvore významné postavenie. Do prvej generácie barokových skladateľov patrili nástupca Clauda Le Jeuna Pierre Guédron († 1621), Henry Le Jeune, Guédronov zať Antoine Boesset († 1643), Vincent, Bataille, Auger a Moulinié. Do ďalšej generácie patrili syn Antoina Boesseta Jean-Baptist Boesset († 1685),

skvelý Jean de Cambefort (1605–1661), ktorý napísal hudbu k mnohým Benseradovým baletom, a Guillaume Dumanoir, šéf Vingt-Quatre Violons du Roi, držiteľ vzácného titulu Roi des violons, ktorý sa udeľoval najlepším členom stredovekého cechu muzikantov, Bratstva sv. Juliána. Do tejto skupiny patrili napokon aj Lullyho svokor Michel Lambert, ale aj sám Lully.

Baletná hudba sa nám zachovala len v úryvkoch. Keďže sa používala iba pre potreby dvora, veľmi málo sa z nej publikovalo; vychádzali len tie časti, ktoré z nej boli najznámejšie, predovšetkým airs de cour. Malá časť zborovej hudby a väčšie úseky inštrumentálnej hudby sa zachovali iba v rukopisných zbierkach, z ktorých najznámejšia je *Collection Philidor*.<sup>2</sup> Táto zbierka obsahuje balety redukované na melódiu a bas. V baletnej hudbe sa málo dbalo na konvenčné rytmické formuly spoločenského tanca a bola komponovaná voľne, s občasnými programovými náznakmi, ktoré sa vzťahovali na určitý príbeh. Prvé balety zahŕňali veľké súbory spevákov a nástrojov (lutny a sláčiky), typické pre renesančný balet, čoskoro ich však nahradil stály päťhlasný sláčikový súbor francúzskej javiskovej hudby. Sama osebe táto hudba nie je veľmi zaujímavá, pretože sa nekomponovala na počúvanie, ale ako scénická baletná hudba, nemožno ju teda posudzovať podľa noriem „absolútnej“ hudby.

Príkladom na raný dramatický typ dvorného baletu je *La Délivrance de Renaud* (1617)<sup>3</sup>; hudbu k nemu napísali viacerí skladatelia, najmä Antoine Boesset a Guédrón. Tradíciu spoločného komponovania dvorného baletu porušil až Lully, ktorého diktátorská povaha neznášala súperov. Balet otvára grand concert pre sprevádzaný zbor a okrem neho obsahuje ešte ansámby, ktoré vyžadovali aj vyše sto interpretov. Sólové récits sú najzaujímavejšie skladby tohto baletu, pretože na nich vidno, ako sa francúzski skladatelia

( 2 )

Zostavil ju  
André Philidor,  
člen hudobnej dynastie  
Philidorovcov.  
Časti z tejto zbierky  
sú teraz  
v Parížskom  
Konzervatóriu  
a  
v St. Michael's College  
v Tenbury.  
O podobnej zbierke  
v Kasseli pozri  
Ecorcheville, J. A.:  
*Vingt Suites  
d'Orchestre*,  
1906

( 3 )

Pozri Prunières, H.:  
*Le Ballet de Cour*,  
dodatok č. 49.

pokúšali prispôbiť si taliansky recitatívny štýl. Guédronovým récitom celkom chýba afektívny výraz; sú písané vo veľmi konzervatívnom štýle, čo vidno podľa basov, ktoré sú často aktívnejšie než vokálny hlas; sú vlastne presným opakom talianskeho recitatívu.

Cambefortove récity v *Ballet de la Nuit* (1653) a v *Ballet du Temps* (1654) sú už pokročilejšie. Cambefort vo veľkej miere využíva typické anapestové formuly, ktoré sú pre francúzštinu prirodzené a ktoré maximálne využíva aj Lully. Zbor mal v balete dôležitú funkciu: slúžil ako úvod, medzihra, alebo dokonca sprevádzal tanec. Túto prax, známu ako ballet aux chansons, zaviedol Lully aj do opery. Okrem zboru a récitov zahŕňala vokálna hudba dvorného baletu aj air de cour, najznámejšiu a najdôležitejšiu súčasť baletnej hudby. Air de cour predstavuje rozsiahlu literatúru, ktorá vychádzala v slávnych vydavateľstvách Le Roy a Ballard. V sedemnástom storočí zaplavil tento žáner celú Európu; v Anglicku vyvolal krátku módu anglického ayru a v Nemecku zasa vznikli jeho početné napodobeniny. Vplyv air de cour vidno dokonca aj na tvorbe Heinricha Alberta, ktorý do svojich *Arien* zahrnul aj airy Mouliniéa a Antoina Boesseta. Air de cour nemal pôvodne taký dvorný charakter, ako napovedá jeho názov. V prvej vytlačenej zbierke vydavateľa a lutnistu Le Roya (1571) sa hovorí, že air de cour sa pôvodne nazýval voix de ville (hlas mesta); z tohto názvu je pravdepodobne odvodený francúzsky vaudeville. Tieto dvorné a mestské piesne pre sólový hlas a lutnu boli francúzskou paralelou k talianskej a španielskej renesančnej piesni. Na začiatku baroka stratili svoje populárne črty, najmä schematický rytmus a melodickú jednoduchosť. Splynuli s vyumelkovanou tradíciou vers mesuré a zmenili sa na to, čo Parran v *Traité de la musique* (1646) nazýva le style d'air. Štylizácia sa zdôraznila kvetnatými improvizovanými diminúciami, ktorých vycibrenosť zodpo-

vedala pastorálnemu tónu textov. Airy boli vždy strofické a takmer vždy ich sprevádzala lutna. Skladatelia si lutnové úpravy robili často sami, čo vidno napríklad podľa typického názvu *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par eux-mêmes* (Ballard, 1617). Dokonca aj štvorhlasné úpravy airs majú prevažne akordickú faktúru, s výrazným exponovaním sopránu ako vedúceho hlasu.

Francúzska ornamentika, takzvané broderies, sa od robustnejších a zmyslovejších ozdôb talianskych spevákov výrazne odlišovala najmä zložitým rytmom a delikátnou melodickou krivkou. Príkladom na neozdobený typ môže byť air de cour od Antoina Boesseta (príklad 42a), pri ktorom Mersenne

(Príklad č. 42)

Mersenne:

*Air de cour* s ozdobami

The image shows three systems of musical notation for an 'Air de cour' by Mersenne. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are written below the treble staff. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'De re-voir en ces lieux, N'es-pe-rez plus mes yeux De re-voir en ces lieux, la beau-té la beau-té'. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: 'que j'a-do-re N'es-pe-rez plus mes yeux De re-voir'. The third system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 're-voir en ces lieux en ces lieux, la beau-té, la beau-té que j'a-do-re.' The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some ornaments indicated by small 'a' and 'b' above notes.

našťastie zapísal broderies, ako ich spieval Moulinié (príklad 42b). Početné legáta v origináli naznačujú, že sylabické zmeny sa nezhodovali s metrickým delením a že mnohé slová sa začínali archaickým spôsobom na ľahkej dobe. Inštrumentálnu hudbu dvorného baletu interpretoval orchester Vingt-Quatre Violons du Roi, ktorý získal medziná-

rodnú slávu za vlády Ľudovíta XIII. Dôležitosť tohto orchestra pre vývin barokovej hudby sa dá ťažko doceniť, pretože to bol vlastne prvý stály orchester. Kým orchestre v Taliansku a v iných krajinách boli spravidla len sólovými telesami, grande bande, ktorej podstatu tvoril päťhlas, vlastne vytvorila tradíciu moderného orchestrálneho zdvojovania, vtedy považovaného za nezvyčajnú novinku. Je príznačné, že všetky zdvojujúce nástroje patrili do skupiny huslí, ktoré, ako zdôraznil Mersenne, prekonalí svojím prenikavým zvukom zastarané violové súbory. Čo sa týka generálneho basu, bol orchester Vingt-Quatre Violons konzervatívny, pretože plný päťhlas, navyiac zdvojovaný, nepotreboval doplňujúcu harmonickú výplň. Generálny bas sa vo Francúzsku objavil vlastne veľmi neskoro, bežným sa stal až po roku 1650. Napriek konzervativizmu grande bandy mala hudba, ktorú tento súbor pestoval, štrukturálne črty typické pre barokovú hudbu: krajné hlasy boli oveľa silnejšie než stredné. Prvé husle a basy mali po šiestich hráčoch, dve ďalšie husľové skupiny a violy iba po štyroch. Tance v baletoch boli nenáročné, po hudobnej stránke neveľmi zaujímavé skladby. Každý úsek sa viackrát opakoval, vždy s inými ozdobami (broderies). Diminúcie, ktorými sa grande bande tak hrdila, nie sú v rukopisoch zachytené, aj tu nám však prichádza na pomoc Mersenne.<sup>4</sup> Technické nároky na orchester boli prekvapujúco nízke – hráči sa len zriedkavo dostali za prvú polohu –, no vyžadovala sa veľká pohyblivosť ľavej ruky a sláčika. Hudobne zaujímavejšie boli orchestrálne ouvertúry, ktoré sa zjavili približne okolo roku 1640. Práve v dvornom baletе získali orchestrálne predohry, ktoré Taliani nazývali sinfonie, pomenovanie ouverture, ktoré sa odtiaľto ako termín prinieslo do opery. V baletе *Mademoiselle* (1640) ouvertúra už mala dvojdielnu formu – prvý diel bol pomalý a druhý rýchly –, a bola prvým predobrazom francúzskej predohry.

( 4 )

Úryvky in:

Lavignac, A.:

E, zv. 1, časť 3,

s. 1254;

pozri tance

Henryho Le Jeuna in:

Ecorcheville, J.:

op. cit., dodatok.

V baletoch *Les Rues de Paris* (1647) a *Feste de Bacchus* (1651) má pomalá časť dokonca ťažkopádny bodkovaný rytmus, *rhythme saccadé* lullyovskej predohry, no rýchla časť zatiaľ ešte nemala fúgovú faktúru, ktorá sa stala typickou až neskôr.

Mnoho literárnych a hudobných vláken dvorného baletu sa neskôr votkalo do tkaniva francúzskej opery, ktorá má až dodnes balety vo veľkej obľube. Zborová tanečná hudba, recitatív a programová orchestrálna hudba sa najprv udomácnili v dvornom balete, a až potom sa stali súčasťou opery. Dôkazom týchto väzieb sú aj niektoré literárne motívy: Lully sa v *Armide* vrátil k téme z *Délivrance de Renaud*, a Campra (*Tancredi*) využil zápletku baletu *Tancredi en la forest enchantée* (1619).

## Francúzsky ohlas na taliansku operu

SAMOTNÝ DVORNÝ BALET BY NIKDY NEBOL viedol ku vzniku francúzskej opery, nebyť talianskej opery, ktorú francúzski hudobníci s veľkým záujmom sledovali odvtedy, čo Caccini navštívil Francúzsko. Mazarinov osobný vkus a jeho prefíkaná politika boli hlavnou príčinou návštev talianskych umelcov na francúzskom dvore. Pôvodom bol Talian a lásku k opere prechovával už od mladosti. Bol spojený s operným divadlom, ktoré mali pod patronátom Barberiniovci v Ríme, a osobne sa zúčastnil na uvedení Landiho opery *Sant' Alessio*. Bol presvedčený, že opera je najaristokratickejšie divadlo, a podporoval ju, aby sa dvor bavil a nemal kedy venovať pozornosť jeho machináciám. Na jeho podnet pozvali do Paríža skupinu talianskych umelcov, aby oboznámila dvor s talianskou operou. Patril do



nej rímsky skladateľ Marazzoli, Melani a slávna speváčka Leonora Baroniová, bývalá Mazarinova milienka. Baroniovej hlas vzbudil obdiv, ale aj typicky francúzsky odpor k „nekultivovanosti“ jej spevu. V roku 1645 bola uvedená Sacratiho *Finta pazza* v novej úprave, v ktorej – a to je charakteristické – recitatívy sa sčasti nahradili hovoreným dialógom. Úspech tohto diela zabezpečili najmä efekty scénických strojov „veľkého čarodejníka“ Giacomu Torelliho. Nesmierne významnými udalosťami boli operné predstavenia Cavalliho *Egista* (1646) a *Orfea* od Luigiho Rossiho (1647). Rossiho *Orfeo* bol napísaný špeciálne pre Paríž na žiadosť Mazarina a rímskeho šľachtica Barberiniho, ktorý pre pochybné finančné transakcie žil v tom čase v parížskom exile. Obrovský úspech Rossiho opery možno pripísať skôr bohatým dekoráciám a dôvtipne vymysleným Torelliho strojom než samotným kvalitám belkantového štýlu, ktorý bol Francúzom priveľmi cudzí na to, aby ho plne ocenili. Kým talianska strana, vedená kráľovnou Annou Rakúskou a Mazarinom, bola nadšená, francúzska strana opäť kritizovala nekultivovanosť spevu a realistickým akcentom sa vysmievala ako „kľčom“.

Prehnane vysoké výdavky na *Orfea* – viac než 300 000 toliarov, ktoré sa od ľudí vymáhali v podobe sprísnených daní –, sa pre opozičnú stranu stali vítaným terčom kritiky. Počas nasledujúceho frondistického prevratu musel celý dvor aj s Rossim ujsť z Paríža, Torelli bol uväznený a zopár talianskych spevákov uniklo len o vlások. Politické piesne proti Mazarinovi, takzvané mazarinades, ostro napádali *Orfea*, výdavky spojené s jeho uvedením a pochopiteľne aj spev kastrátov, ktorým Francúzi nevedeli prísť na chuť.

V snahe vyjsť francúzskemu vkusu v ústrety Caprioli zahrnul do opery *Nozze di Peleo e di Teti* (1654) početné balety, ktoré napísal Benserade, no talianska opera opäť slávila iba Pyrrhovo víťazstvo. V zúfalom úsilí podporiť na dvore

taliansku stranu Mazarin pozval Cavalliho, najslávnejšiu osobnosť tých čias, aby skomponoval slávnostnú operu k blížiacemu sa sobášu Ľudovíta XIV. Po istom váhaní, ktoré však prekonala výhodná finančná ponuka, Cavalli napokon súhlasil. V prvej časti osláv uviedli Cavalliho operu *Serse* v novej verzii; zbory v nej príznačne nahradili baletmi, ktoré so zápletkou nijako nesúviseli. Tieto vložené balety, ktoré skomponoval aj zatancoval Lully, mali väčší úspech než samotná opera. Svadba Ľudovíta XIV. sa napokon oslávila Cavalliho operou *Ercole amante* (1662), pre ktorú napísal libreto Buti, libretista Rossiho *Orfea*. Nádhera tohto predstavenia, ktoré malo naozaj wagnerovské rozmery – trvalo šesť hodín –, zatienila všetky predchádzajúce opery. Každé dejstvo sa končilo pompéznym baletom na Lullyho hudbu a posledný mal 21 entrées. Reakcia Francúzov na toto predstavenie bola typická: chápali ho nie ako hudobnú drámu s baletnými vsuvkami, ale ako gigantický balet s vloženými dramatickými medzihrami – tak veľmi tu Lully staval sám seba do popredia. Rozzúrený Cavalli odprisahal, že už nikdy nijakú operu nenapíše.

Mazarin sa predvedenia *Ercoleho* nedožil. A len čo sa hlava talianskej strany pobrala na druhý svet, francúzska strana pod vedením Colberta rýchlo a plne ovládla dvor a to, čo malo byť konečným víťazstvom talianskej opery, pripravilo v skutočnosti jej vonkajší aj vnútorný úpadok. V boji proti benátskej opere si francúzski hudobníci zakalili zbrane pre boj za vlastnú národnú operu. Versailleské predstavenie talianskeho pastorále *Nicandro e Fileno* (1681) rímskeho skladateľa Lorenzaniho (Benevoliho žiaka) bolo posledným a vlastne márnym pokusom zničiť francúzsku operu, ktorá už mala na dvore silné pozície.

Francúzske pokusy o hudobnú drámu boli sprvu slabé a nevýrazné. Corneille napísal tragédie à machines, nazvanú

*Andromède*, s jediným cieľom: ešte raz využiť Torelliho stroje, ktoré boli s veľkými výdavkami skonštruované pre *Orfea* Luigiho Rossiho. Hudbu zložil básnik a skladateľ Dassoucy. Hry, v ktorých sa využívali scénické stroje, boli veľmi obľúbené v Théâtre du Marais v Paríži, ich hudobný význam bol však nepatrný. Corneille dal veľmi jasno najavo, že hudba v jeho diele nemala dramatickú, ale len vedľajšiu, dekoratívnu funkciu: „Hudbu používam iba na to, aby som zamestnal sluch, kým sa zrak kochá v strojoch... dbal som však na to, aby sa nespievalo nič z toho, čo je pre pochopenie významu hry dôležité, pretože spievaným slovám vo všeobecnosti zle rozumieť.“

Dôležitým predchodcom francúzskej opery boli aj pastorálne hry podľa talianskych vzorov Tassa a Guariniho, ktoré boli v móde od čias renesancie. Ich vplyv pretrval aj v operách Lullyho, napríklad v *Cadmovi* a *Acis et Galathée*. V Dassoucyho opere *Amours d'Apollon et de Daphné* (1650) – ďalšej z početných hier o Dafné – sa prednášané verše striedajú so spievanými airmi tak ako v najstaršom type dvorného baletu. Pastorále *Triomphe de l'amour* (1655) de Beysa s hudbou de la Guerra je zaujímavé iba dôvtipným, i keď nenáročným vytváraním dojmu recitatívu. Skladateľ jednoducho pospájal množstvo piesní (chansonnov); podobnú stavbu mala neskôr väzenská scéna v *Žobráckej opere*.

Vážnejšie pokusy vytvoriť národnú operu urobil básnik Perrin spolu so skladateľom Robertom Cambertom (okolo roku 1628–1677), ktorý sa učil u Chambonnièra a pôsobil ako organista a neskôr ako skladateľ na dvore kráľovnej vdovy Anny Rakúskej. V *Pastorale d'Issy* (1659), ktoré trúfalo nazvali „prvou francúzskou hudobnou komédiou“, sa Perrin a Cambert pokúsili o kompromis medzi talianskym a francúzskym prístupom. Tento zámer jasne vidno z predslovu: „Náš jazyk je schopný vyjadriť tie najkrajšie vášne

a najkrehkejšie city, a ak sa zmieša taliansky hudobný štýl s našim spôsobom spevu, dostaneme čosi, čo bude znieť príjemnejšie ako tieto dve zložky samé osebe.“ Po *Pastorale d'Issy* nasledovala *La Mort d'Adonis* Jeana Baptista Boeseta a *Ariane* Camberta, no ani jedna z týchto opier nebola uvedená. Ak môžeme veriť súdu St-Evremonda, ktorý bol neprajníkom opery, *Ariane* treba považovať za Cambertovo najlepšie dielo. Obsahovala nárek hrdinky (celkom na Monteverdiho spôsob), o ktorom sa hovorilo, že prekonal všetko, čo kedy Lully napísal.

Perrin sám priznáva, že priaznivé prijatie *Pastorale d'Issy* bolo dôsledkom rastúceho francúzskeho šovinizmu, predovšetkým „vášnivej túžby vidieť triumf nášho jazyka, našej poézie a našej hudby nad cudzou poéziou a jazykom“. Tieto velikášske nacionalistické city podnecoval aj Colbert, ktorý v súlade s teóriami merkantilizmu a národnej sebestačnosti podporoval aj ideu duchovnej sebestačnosti. Podporoval Perrinovo úsilie o vytvorenie národnej opery a v roku 1669 mu obstaral kráľovský patent, ktorý mu zabezpečil výlučné právo na operné predstavenia. V roku 1671 mala na otvorení novozaloženej Kráľovskej akadémie premiéru Perrinova a Cambertova *Pomone*<sup>5</sup>, prvá francúzska opera, ktorá si toto označenie skutočne zaslúžila, a bola prijatá s nadšením. Z hudby sa zachoval len prológ a úryvky z prvých dvoch dejstiev.

Porovnanie štýlu Cambertovej hudby s hudbou, ktorú v tom čase písal Lully, nevychádza pre Camberta veľmi priaznivo. Podobne ako jeho predchodcovia aj Cambert predpisoval v recitatívoch časté zmeny metra, ktoré si vyžadovala závislosť hudby od francúzskeho verša. Jeho recitatívy sa vyznačujú krátkymi afektívnymi úsekmi a rozmarnou, typicky francúzskou rytmikou. *Pomone* sa začína štvordielnou predohrou; len prvé tri diely pripomínajú lullyovský typ. Scéna prológu je umiestená v Louvri, čím si autori

( 5 )

Vyd. v COF;  
pozri aj HAM, č. 223

vytvorili vynikajúcu príležitosť osloviť Ľudovíta XIV. podlízavým a pompéznym spôsobom, typickým pre všetky prológy k baletom a operám tých čias. Druhou dvojdielnou predohrou sa už začína vlastná opera. Airy, ktorým niekedy predchádzali ritornely, sú veľmi krátke a napísané v pôvabnom, nie veľmi náročnom štýle, ktorý poznáme z dvorného baletu. Pre francúzsku koncepciu opery je príznačné, že vôbec nebola dramatická a aj libreto bolo skôr idylické než dramatické. S výnimkou krátkych sólistických ansámblov Cambert využíval basové árie so „zdvojeným generálnym basom“, kde bas spieval tú istú líniu ako generálny bas a dva nástroje vo vyššej polohe dopĺňali harmóniu; je to trochu jednoduchý typ árie, ktorý často používal aj Lully. Cambertov harmonický slovník bol konzervatívny, len zriedkakedy siahol po bohatých zdrojoch talianskeho štýlu. Ťažko sa dá určiť, do akej miery bola Cambertova tvorba pôvodná, pretože hudba jeho prvej opery *Pastorale d'Issy* sa stratila a *Pomone* už môže byť ovplyvnená Lullym, ktorý sa v tom čase stal vedúcou osobnosťou francúzskej hudby.

( 6 )

Vyd. v COF.

Po prvých úspešných operách napísal Cambert v roku 1672 *Pastorale héroïque des Peines et des Plaisirs de l'Amour*,<sup>6</sup> z ktorého sa nám takisto zachovali iba úryvky. Balet tu má už významnejšie postavenie a istý pokrok badať aj v posilnení dramatickosti. Pozornosť si zaslúžia aj niektoré komické pasáže, pre ktoré Cambert prejavil zmysel už v tercete *Cariselli*<sup>7</sup> (vsuvka do hovorenej hry).

( 7 )

Pougin, A.:  
*Les vrais créateurs*,  
282–297.

Lullyho machinácie bezohľadne ukončili sľubnú Cambertovu kariéru a roztrpčený skladateľ odišiel do Anglicka, kde nejaký čas pôsobil na dvore Karola II., až ho zastihla násilná smrť.

## Comédie-ballet a tragédie lyrique: Lully

LULLYHO POSTAVENIE NA FRANCÚZSKOM DVO-  
re sa postupne upevňovalo a všetci ostatní hudobníci boli  
pomaly, ale iste zatláčaní do úzadia. Florentín Gianbattista  
Lulli (1632–1687), neskôr známy ako Jean-Baptiste Lully,  
prišiel do Francúzska v roku 1646 a vstúpil do služieb  
mladého Ludovíta XIV. v roku 1652. Študoval u organistov  
Métruho, Roberdaya a Gigaulta; jeho hudobné vzdelanie  
bolo teda francúzske, nie talianske. Upozornil na seba ako  
huslista, tanečník a taliansky komik. Už v roku 1653 sa po  
Lazarinovi (takisto talianskeho pôvodu), ktorý skladal pre  
Vingt-Quatre Violons, stal skladateľom kráľovskej komor-  
nej hudby. Lully skoncoval so všeobecným zvykom improvi-  
zovania ozdôb, ktorý praktizovala grande bande, a od kráľa  
si vymohol povolenie založiť si vlastný orchester zo šesťnás-  
tich (neskôr dvadsaťjeden) petits violons (1656). Cvičil  
tento súbor v suchom a prísnom štýle s maximálnou  
rytmickou precíznosťou, ktorú neskôr obdivovali a napo-  
dobňovali všetci európski skladatelia. Lullyho reforma  
orchestrálnej techniky, ktorá sa považuje za typický fran-  
cúzsky výdobytok, vznikla vlastne v opozícii k tradičnému  
francúzskemu štýlu, ktorého ustavičné ozdoby boli na  
Lullyho vkus priveľmi nepresné. Nezdobený, čistý spôsob  
hry, charakteristický pre benátsky operný orchester, spojil  
s emfatickým rytmom francúzskej hudby, čím dosiahol onú  
slávnu lullyovskú orchestrálnu disciplínu, ktorá mu zabez-  
pečila prvenstvo medzi tvorcami baletnej hudby. Správy  
súčasníkov nikdy neobídu brilantnú presnosť jeho orches-  
trálnych „koncertov“.

Vypočítavý Lully, poháňaný bezhraničnou ambicióznosťou,  
systematicky využíval svoje privilegované postavenie na  
dvore. Ako Cambefórtov nástupca sa stal superintendantom

kráľovskej hudby (1661) a získal úplnú kontrolu nad grande bande. Keď mu hrozilo, že by ho v oblasti opery mohol zatieniť úspech Perrina a Camberta, bleskovo konal: Perrina, ktorý bol práve uväznený a nemohol sa brániť, pripravil o kráľovský patent. Nový patent (1672) Lullymu zabezpečil monopol na operu; prísne obmedzil používanie inej hudby v divadelných predstaveniach okrem jeho vlastnej a zaručoval mu, že všetky zisky z jeho hudby pripadnú jemu a jeho dedičom.<sup>8</sup> Vynútil si zatvorenie konkurenčného operného divadla, Molièrovu skupinu odstránil z kráľovského paláca a založil vlastnú Kráľovskú hudobnú akadémiu. Lully sa teda stal rovnakým absolútnym vládcom v oblasti hudby ako Ľudovít XIV. v štátnych záležitostiach. Lully zomrel ako jeden z najbohatších hudobníkov, akí kedy žili, a to čiastočne vďaka šikovným majetkovým špekuláciám, čiastočne vďaka príjmom z vlastnej hudby. Jeho tyranský egoizmus a nehanebné zneužívanie priateľov možno prirovnať len k Wagnerovi; obaja však prinútili celý hudobný svet, aby sa koril ich umeleckým výdobytkom.

Lullyho hudobná dráha sa delí na dve hlavné obdobia; v prvom (1653–1672) sa venoval baletným kompozíciám, v druhom (1673–1687) skladal opery. V prvom období nebola jeho pozícia na dvore ešte veľmi istá. Na jednej strane v inštrumentálnej baletnej hudbe používal rytmický štýl francúzskych tancov, na druhej strane sa však v récitoch a airoch pridŕžal talianskeho belkantového štýlu. Nie náhodou väčšinu récitov skomponoval na talianske texty. Tieto balety majú teda dvojitú, jánusovskú tvár; v inštrumentálnej zložke sú francúzske, ale vo vokálnej talianske. Úlohu vokálnej hudby v dvornom balete Lully postupne posilňoval tým, že do baletov vsúval medzihry pre sóla a zborové ansámby.

Tance boli do určitej miery komponované voľne podľa choreografie baletov, no okrem starých salónnych tancov

( 8 )

Plné znenie tohto  
ohromujúceho  
dokumentu  
pozri in:  
Nutter, Ch. –  
Thoinan, E.:  
*Les origines*, s. 237.

ako galliarda a courante tu nájdeme aj niekoľko dôležitých tancov novšieho dáta. Hoci sa v dvornom baletе vyskytovali aj pred Lullym, práve on im dal ten zvláštny punc, vďaka ktorému sa preslávili. Je to rýchly *passepied* v živom 3/8 takte, živý *rigaudon* a *bourrée* v dvojdobom takte, *loure* s bodkovaným rytmom a v miernom 6/4 takte, elegantná *gavota* v dvojdobovom takte a najmä slávnostný *menuet* v 3/4 takte s typickými mäkkými synkopami a hemiolami. V tejto súvislosti treba spomenúť aj pochod (*marche*), ktorý Lully povýšil na umeleckú hudbu. Pôvodne bol určený na predvádzanie vojenskej sily a mal pompézny úvod, melodic-ky bol však odvodený zo štylizovaných trúbkových fanfár, o čom jasne svedčia mnohé Lullyho pochodové melódie. Podobne ako vojenská uniforma aj pochodový krok, teda jednotnosť pohybu vojsk bol v podstate zavedený v baroku; vyvolala ho zvyšujúca sa racionalizácia vojenského umenia, čoho dôkazom sú aj stále armády barokových štátov.

Ani jeden z Lullyho kolegov sa mu nevyrovnal v sarkazme jeho talianskych vokálnych kompozícií, ktorý ho preslávil nielen ako skladateľa, ale aj ako tanečníka a komika. Pre hru *Amore malato* (1657) od talianskeho autora Butiho skomponoval balety a zároveň v nej hral úlohu Scaramouchea. V prológu k baletu *Alcidiane* (1658) úmyselne postavil do protikladu taliansky a francúzsky štýl a aj v *Ballet de la Raillerie* (1659) skomponoval zábavný dialóg medzi talianskou a francúzskou hudbou<sup>9</sup>, v ktorom šikovne konfrontoval jednoduchý sylabický štýl talianskej *canzonetty* s jemnými zvratmi francúzskeho *airu*. *Ballet de l'Impatience* (1661) obsahuje groteskný *écrit* „šňupačov tabaku“ pre trojhlasný zbor v *canzonettovom* štýle. Je v ňom aj *air Sommes-nous pas trop heureux?* (slová zložil Benserade), ktorý sa neskôr stal jednou z najpopulárnejších svetských piesní, ktorým sa vtedy vravelo *brunettes* (príklad č. 43).

Balet *Alcidiane* je významný tým, že je v ňom prvá výrazná

( 9 )

Prunières, H.:  
*L'Opéra Italien*,  
dodatok č. 16.



ukážka francúzskej predohry. Začína sa pompéznym bodkovaným rytmom a v druhom diele nastupuje fúga, ktorá je napísaná v dvojdobom metre, teda ešte nie v trojdobom metre, ktoré sa ustálilo až neskôr. Nahradenie akordickej faktúry fúgovou pravdepodobne pochádza z talianskej

(Príklad č. 43)  
Lully: *Brunette*

The image shows a musical score for a French opera. It consists of two staves: a vocal line on top and a basso continuo line on the bottom. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes: "Som-mes - nous pas trop heu - reux Belle I - ris, que vous en sem - ble?". The basso continuo line is in bass clef and shows figured bass notation with symbols like #, b, 4, and 3#. The music features a dotted rhythm in the vocal line, characteristic of the French style.

canzony, ktorú Lully dobre poznal. To znamená, že aj francúzska predohra bola výsledkom zmiešania štýlov. Lullyho predohra k baletným vložkám v Cavalliho *Serse* (1660) je zrejme prvým príkladom v tom čase už plne rozvinutej francúzskej predohry, ktorej druhý diel mal fúgovú faktúru a trojdobé metrum.

Napriek tomu, že Lully asimiloval talianske i francúzske črty, na dvore ho považovali za predstaviteľa talianskej hudby, pravda len dovtedy, kým bol nažive Mazarin a kým mala rozhodujúce slovo talianska strana. Po Mazarinovej smrti (1661) Lully úplne obrátil kabát, pripojil sa k francúzskej strane, ktorá získavala prevahu, a stal sa horlivým zástancom francúzskej hudby. Práve v tom čase bol menovaný za superintendanta, rýchlo si zabezpečil francúzsku národnosť a oženil sa s dcérou Michela Lamberta. Druhá fáza Lullyho baletnej tvorby sa začala baletnými komédiami (comédies-ballets), žánrom, ktorý vytvoril Molière, keď zvýraznil dej, aby spestril balet a vrátil mu pôvodný dramatický význam. Slávna spolupráca oboch Baptistov sa začala v roku 1664 uvedením *Mariage Forcé*; pokračovala s *Princesse d'Elide*, *Amour médecin*, *Pastorale comique*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) a tragickým baletom *Psyché* (1671), pre ktorý

hovorené verše napísal Corneille a Molière, a texty récitov Quinault a sám Lully.

V Lullyho hudbe ku komickým baletom sa prejavujú dve významné črty: francúzsky recitatív získal väčšiu dramatickosť a zborové a orchestrálne formy väčšiu plochu; obe sa stali významnou súčasťou jeho oper. Kým francúzske récity dvorných baletov mali zväčša uzavretú formu airu, jednotlivé scény komických baletov boli pospájané recitatívmi secco ako v súdobej talianskej opere. Lullyho láska k opere sa prejavuje aj na začiatku *Pastorale comique*, ktoré je persiflážou magickej zaklínacej scény, takej obľúbenej v benátskej opere. Štýl buffo, ktorý si Lully predtým vyhradil pre talianske scény, sa teraz objavuje aj vo francúzskych scénach, napríklad v *Pourceaugnacovi* alebo v *Le Bourgeois Gentilhomme*. V *Gentilhomme* je nesmierne zábavná scéna, v ktorej vidíme skladateľa, ako komponuje récity. Francúzsky recitatív sa stal flexibilnejším, a tak už Lully neváhal ako prvý využiť afektívny taliansky štýl, ktorý predtým zosmiešnil v parodickom náreku Tirsisa *Ah quelle douceur* z *Elide* (IV, 2). Vstup Talianov v baletе národov (*Le Bourgeois Gentilhomme*) obsahuje strofické variácie s talianskym textom, ktoré si takmer možno pomýliť s hudbou Luigiho Rossiho; podobný afektívny štýl prevláda v slávnom talianskom náreku *Deh piangete zo Psyché*, ktorý neskôr Lully prepracoval na operu. Napokon podnikol rozhodujúci krok a afektívny pátos a melodické disonancie talianskeho štýlu lamento preniesol na francúzsky air a recitatív. Nárek Venuše<sup>10</sup> v *Ballet de Flore* (1667) alebo nárek Cloris *Ah mortelles douleurs* (príklad č. 44) z *Fêtes de Versailles* jasne svedčí o umeleckom výsledku tohto splynutia štýlov, bez ktorého by bola francúzska opera nemysliteľná.

V hudbe komického baletu sólové a zborové ansámby zatieňujú všetky ostatné prvky. Bujará turecká slávnosť vo

( 10 )

Gérol, Th.:  
*L'Art de chant*, s. 256.

finále *Le Bourgeois Gentilhomme* a záverečný dvojjzor v *George Dandin* sú rozvinutými zborovými kantátami, do ktorých sú tu i tam vložené sólové úseky. Sólové terceto *Dormez beaux yeux* z *Amants Magnifiques* (1670) je zjavnou imitáciou Rossiho uspávankového terceta rovnaké-

(Príklad č. 44)

Lully:  
Nárek  
z *Fêtes de Versailles*

Ah, mor-tel-les dou-leurs. Qu'ai-je plus à pré-ten-  
dre? Cou-lez, Cou-lez mes pleurs

( 11 )

GMB, č. 199.

ho názvu (*Dormite begli occhi*) z *Orfea*.<sup>11</sup> Začína sa basovým ritornelom, veľmi podobným basu z príkladu č. 44, a v mnohých detailoch sa zhoduje s Rossiho skladbou. Aj Lully bol v zboroch závislý od Luigiho Rossiho a Carissimiho. Od Carissimiho prevzal rytmickú deklamáciu v akordickej faktúre, ktorá je prítomná vo všetkých jeho zboroch. Vo výnimočne dobre napísanom zbore v scéne „rozdávania knižočiek s obsahom baletu“ z *Le Bourgeois Gentilhomme* znázornil hlučné pobehúvanie účinkujúcich pred začiatkom baletného predstavenia pomocou prehľadného rytmického kontrapunktu.

Začiatok Lullyho opernej tvorby je zahalený do Istivých intríg. Lully dlho vyhlasoval, že operu „nemožno predvážať vo francúzštine“, ale profesionálna samolúbošť ho prinútila tento názor zmeniť. Aj keď jeho komické balety čoraz väčšmi pripomínali operu, ťažko by bol urobil posledný rozhodujúci krok, nebyť úspechu autorskej dvojice Perrina a Camberta a Sablièrovho *Triomphe de l'amour*.

Kedže nemohol zniesť cudzí úspech, potajomky si privlastnil Perrinov patent a porušil dohodu s Molièrom. Keby nie Lullyho osobných ambícií, bol by sa namiesto Quinaulta stal oficiálnym libretistom francúzskej opery Molière.

Od roku 1673 napísal Lully takmer každý rok jednu operu alebo, ako im on hovoril, lyrickú tragédiu. Prechod od komického baletu k opere možno sledovať na pastorále *Amour et Bacchus*, nevýraznom pasticciu zo starších javiskových diel. Lyrická tragédia nastúpila v opernom diele *Cadmus et Hermione* (1673) a po ňom už nasledovali v rýchlom slede také majstrovské diela ako *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Isis* (1677), *Persée* (1682), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) a *Armide* (1686). Libretista Quinault zásoboval Lullyho tragédiami napísanými v duchu Corneilla a Racina, ktorých diela boli všeobecne uznávané niekoľko rokov predtým, než sa Lully začal venovať opernej tvorbe. Zo začiatku Quinault používal komické scény benátskeho libreta, po librete k *Alceste* sa ich však vzdal. Na rozdiel od dramatikov miešal v libretách tradičné francúzske alexandríny s kratšími rýmovanými veršami a nezachovával klasickú jednotu času, miesta a akcie. Zápletky sa krútila okolo večného konfliktu medzi slávou a láskou.

Lully študoval v Comédie française kvázi hudobné akcenty a emfatickú intonáciu slávnej herečky Champmesléovej, ktorej dramatické podanie Racina sa preňho stalo vzorom. Do recitatívov premietol širokú paletu akcentov hovorenej reči a zvýraznil vzrušenú, presvedčivú rétoriku veršov pomocou štylizovanej hudby, ktorá bola charakteristická sústavným používaním anapestových schém a veľmi úsporným používaním afektívnych disonancií. Nebezpečenstvo monotónnosti prekonával živý a výrazný prednes speváka. Označenie metra sa v recitatíve voľne striedalo, a to presne podľa verša, medzi 4/4, 2/2 (dvakrát tak rýchlo ako predtým), 3/2 atď. Metrické zmeny neboli určené na to, aby

ich poslucháč zachytil, ale mali len oživiť hudobný tok, aby – podľa slov Telemanna – šumel „ako šampanské“.

Francúzi chápali recitatív skôr v intenciách rétoriky než hudby. Kým Taliani pomocou melodickej krivky zvýrazňovali predovšetkým slová a rytmus ponechávali na spevákovu ľubovôľu, Francúzi sústredili pozornosť najmä na rytmické formuly a melódiu si všímali len okrajovo. V recitatívoch zostal Lully v podstate verný francúzskej tradícii a afektívnym tónom ich naplnil len do tej miery, aby zodpovedali patetickým pasážam tragédie. Pokiaľ ide o diferenciáciu recitatívu, arióza a árie, Lully bol veľmi konzervatívny. Hoci o niektorých úsekoch možno povedať, že sú napísané v štýle secco, recitatív nie je užho dostatočne vyvinutý na to, aby sa dalo hovoriť o jeho vyhranenej podobe. Lully trochu pokročil od recitatívu k ariózu a od arióza k árii, nedostal sa však za hranice ich nejasného rozlišovania, s akým sa stretol u Cavalliho. Jeho konzervativizmus sa prejavuje aj v ťažkopádnych pomalých kadenciách, ktorými oddeľoval verše. Recitatívy boli spravidla prekomponované, často ich však šikovne spojil pregnantnými refrénmi, vďaka ktorým nadobudli rondový charakter.<sup>12</sup> Kolísanie medzi recitatívom a ariózom vidíme aj v ansámblových recitatívoch a krátkych duetových úsekoch, ako napríklad v *Cadmovi* (I, 1). Recitatívy *accompagnato* a arióza mali ešte väčší význam než árie. Boli vyhradené pre momenty vrcholného dramatického napätia a demonštrovali skladateľovo skvelé inštrumentálne umenie i jeho schopnosť dať ho plne do služieb hudobnej drámy (*Amadis*, III, 2 a *Roland* IV, 2). Nezabudnuteľné rozprávanie sna v *Armide* (príklad č. 45) je sprevádzané súborom nízkych sláčikových nástrojov, ktoré vytvárajú náruživým akcentom spevného hlasu ponuré pozadie.

Aj v áriách sa odráža Lullyho konzervatívny postoj. Obmedzil sa na krátke formy ranej benátskej opery

( 12 )

Pozri  
*Cadmus*, V, 1. a *Persée*,  
 GMB, č. 232.

## FRANCÚZSKA HUDBA ZA ABSOLUTIZMU

(Príklad č. 45)

Lully:  
Sprevádzaný récit  
z *Armide*

a francúzskeho dvorného baletu. Najčastejšie boli komponované v dvojdielnej forme AABB', kde sa B od B' líšili kadenciou a drobnými melodickými variantmi (*Amadis* II, 4; *Cadmus* I, 3; *Armide* I, 2). Krátke formy da capo boli iba v najvýznamnejších áriách s hutným päťhlasným sprievodom, a to buď v sólovej árii (*Armide* I, 3), alebo v duete (*Armide* II, 2). Lully obľuboval árie, kde vokálny hlas zdvojoval generálny bas: pôsobia nevyvážene, pretože basový hlas tu mal dve funkcie: bol melódiou i oporou inštrumentálneho sprievodu. Ako však vidno v árii *Bornez-vous* z *Armide* (príklad č. 46), od jednoduchého typu

(Príklad č. 46)

Lully:  
Sprevádzaný air  
z *Armide*

Cavalliho a Cestiho árií sa značne líšili afektívnou rytmickou deklamáciou spievaného hlasu.

Mnohé dôležité árie boli prekomponované, napríklad pre-slávená Renaudova ária (*Armide* II, 3) v zázračnej záhrade

čarodejnice. Ária sa začína i končí ritornelom, sláčikové nástroje so sordínom tu svojimi mäkko plynúcimi figúrami vykresľujú zurčanie potôčika. Moderné prostriedky ako mottový začiatok alebo uvedenie melódie v generálnom base sa u Lullyho vyskytujú zriedka a dlhé koloratúry talianskej opery sa obmedzujú na skromné ozdoby pri dôležitých slovách. Podobne málo využíva aj strofické variácie a ostinátne basy typu ground. V opere *Atys* (I, 4) je jeden úsek árie výnimočne vybudovaný na prvom type ciacconového basu.

Pretože árie boli krátke, väčšie formy sa vyskytovali iba v zborových úsekoch. V Lullyho operách sa zbor stal mimoriadne dôležitý. Bol hlavným prostriedkom organizácie, pretože ária na tento účel ešte nebola dosť vhodná. Podobnú pozíciu mal zbor iba v Carissimihororatóriách. Aj keď k rytmickej precíznosti zborov Lullyho inšpiroval Carissimi, značne predstihol svoj taliansky vzor. Jeho prológy sú samostatnými zborovými kantátami s dovtedy nevídaným rozsahom. V piatich dejstvách opery zborové spevy a tance vytvárali miesta pokoja v dramatickom deji a rámcovali takmer všetky dejstvá. Lully spájal sólové ansámby a zborové úseky do veľkých rondových foriem, ako napríklad v *Armide* (I, 3). Zborové úseky majú často podobu obrovských ciaccon, ktoré sú vari najväčšími pomníkmi Lullyho umenia. Už v balette *Alcidiane* sa vyskytovali v inštrumentálnej podobe a v komickom balette *Pastorale comique* v zborovej podobe. Lully zaobchádzal s ciacconou veľmi voľne, skôr ako s variáciou na rytmickú formulu sarabandového typu s prízvukom na druhej dobe než ako so strohým ostinátnym basom. Stereotypný zostupný tetrachord sa iba občas vyskytuje v priebehu skladby, ako napríklad v *Rolandovi*<sup>13</sup>, a najmä v zborových ciacconách sa bas varioval ešte voľnejšie pomocou modulácií a melodic- kých inverzií. Ciaccony sa v operách vyvinuli na obrovské

zborové a inštrumentálne rondá, ktoré boli prerušované triovými epizódami drevených dychových nástrojov – táto prax bola predchodcom základného prvku koncerta *grasso*.<sup>14</sup> Rondovú formu neskôr upevnila juxtapozícia veľkých tóninových plôch, ktoré *ciacconu* zmenili na trojdielnu formu: prvý a tretí diel ohraničovali stredný diel v rovnomennej molovej alebo v príbuznej durovej tónine.<sup>15</sup> Monumentálna *ciaccona* v opere *Amadis* (V, 5) sa svojou veľkoleposťou a nezdolnou energiou vyrovná hudbe neskorobarokových skladateľov ako Vivaldi, Bach a Händel.

( 14 )

Trio v menuete klasicistickej symfónie pochádza priamo z lullyovského tria.

( 15 )

Pozri GMB, č. 233.

Podrobne rozpísaný päťhlasný súbor sláčikových nástrojov bol jadrom orchestra, ktorý sa z koloristických dôvodov mohol rozšíriť ešte o trio drevených dychových nástrojov. Lullyho nesmierne vyvinutý zmysel pre farbu dokazuje pôsobivá, i keď v podstate jednoduchá inštrumentácia. Dychové nástroje najradšej používal v ritorneloch a sprievodoch k bojovým áriám a magickým scénam. Štylizovaný racionalizmus jeho sugestívnych obrazov prírody pripomína veľkolepý štýl heroických krajinomalieb Clauda Lorraina.

Po orchestrálnych *ciacconách* boli najdôležitejšou inštrumentálnou formou v opere predohry. Zvyčajne sa hrali dva razy, pred prológom a po ňom. Lullyovská francúzska predohra sa vďaka prísnemu pátosu a pompéznemu, no dosť povrchnému kontrapunktu stala symbolom dvorného ceremoniálu. Vyžadovala strohú, precíznu a brilantnú orchestrálnu techniku, ktorou sa Lully preslávil v celej Európe. Predohra bola dvojdielna: kadencia na dominante oddeľovala pomalý diel od rýchleho, pričom oba sa opakovali. Kódový návrat k pomalému dielu na konci nebol pre Lullyho typický; stal sa pravidlom až u jeho pokračovateľov v neskorom baroku.

V Lullyho viachlasnej sadzbe vonkajšie hlasy majú vždy svojský charakter, kým vnútorné hlasy, najmä piaty, sa



pohybujú nevýrazne a často v paralelných kvintách a oktávach. Zdá sa, že Lully načrtnol iba štrukturálnu kontúru skladby a jej vyplnenie ponechával na svojich podriadených, ktorí majú zrejme na svedomí aj časté harmonické priečnosťi v kadenciách. Dokonca aj krajné hlasy boli dosť neotesané, ba až chybné. Nepohybujú sa v súlade so svojou vnútornou melodickou logikou, ale podľa rytmických forml, ktoré vytvárajú prekvapujúco asymetrickú štruktúru fráz, takú príznačnú pre Lullyho inštrumentálny štýl. Keď Lully zhudobňoval slová, ich rytmus mu diktoval rytmus hudby. Ale aj v áriách sa dá rozpoznať vplyv tanečných forml, ktorý je často dominantný. Mnohé z Lullyho inštrumentálnych tanečných melódií sa štýlovo nelíšia od árií; viaceré z nich sa v skutočnosti preslávili ako vaudevilový tím, že sa k nim pridala text; tento spôsob pridávania textu sa vtedy nazýval *canevas*.

Lullyho harmonický slovník bol konzervatívny, sotva bohatší než slovník Luigiho Rossiho, a od predtonálnych výbojov ranobarokového štýlu bol vzdialený rovnako ako od bohatých tonálnych zdrojov neskorého baroka. Jeho časté používanie priečností je typické pre harmóniu stredného baroka. Durové a molové tóniny sú jasne rozlíšené v kadenciách, harmónia medzi kadenciami sa však nepohybuje podľa vlastnej logiky, ale podobne ako melódia závisí od rytmu. Aj Lullyho kontrapunkt, skôr sugerovaný než skutočný, je zaujímavý viac z hľadiska rytmu než harmónie. Táto nápadná závislosť od rytmu má za následok homogénne, ba monotónne postupy; iba dominantný akord s kvartou a sekundou je silným harmonickým zdrojom, najmä na začiatku predohry. Chromatické úseky sa v opere vyskytujú iba v nárekoch, ktoré zámerne napodobňujú taliansky štýl; inak je harmónia v podstate diatonická. Lully zaobchádzal s tóninami veľmi monotónne. Väčšina baletných entrées sa obmedzuje na jednu tóninu, ktorá sa prinajlepšom mení na

opačný tónorod alebo na príbuznú tóninu; rovnako ohraničené sú aj jednotlivé scény z oper.

Napriek tomu, že Lully podliehal viacerým vplyvom, jeho tvorba nepochybne nesie pečať tvorivej individuality. Netvoril spontánne. Jeho hudobnú predstavivosť nestimulovala ani zmyslová príťažlivosť belkantovej melódie, ani expresívne harmonické možnosti, ale idea abstraktného rytmu a pohybu. V rámci týchto obmedzení bol však nedostižný. Jeho nesmierne racionálna triezvosť bola veľkou výhodou pri tvorbe prísnych foriem – ciaccony a francúzskej predohry, ktoré svedčia o jeho bezhraničnej rytmickej predstavivosti. Paradoxná skutočnosť, že Lully ťažil najmä z formových obmedzení, robí z neho pravého predstaviteľa punktičkárskej vyumelkovanosti, ktorá prevládla na francúzskom dvore v hudbe aj v ostatných umeniach. Lully dovedol barokovú hudbu vo Francúzsku k vrcholu štylizácie a v tom ho neprekonal ani jeden z jeho nástupcov. Po ňom sa v hudbe skoncovalo s ťažkým orchestrálnym pancierom, pompéznym kontrapunktom a prísnou majestátnosťou. Hudba nadobudla ľahkosť a skromnejšie rozmery. Kým v ostatných krajinách neskorobarokový štýl kulminoval, Francúzsko už smerovalo k rokokovému štýlu, ktorý – i keď bol výhonkom barokového štýlu – bol predurčený na to, aby zaujal miesto barokovej hudby.

## Kantáta, oratórium a chrámová hudba

OPERA ÚPLNE OVLÁDLA FRANCÚZSKY DVOR, takže ostatné formy vokálnej hudby sa vyvíjali len pozvoľna. Od začiatku 17. storočia boli a aj naďalej zostali rozhodujúcimi talianske vzory. Sakrálne skladby Formého († 1633)

a Bouzignaca, o ktorých sa Mersenne vyjadroval uznanlivo, patrili do prechodného obdobia a boli skomponované v konzervatívnom štýle. Nesprevádzané úseky Bouzignacových motet jasne poukazujú na renesančný štýl, no jeho latinské dialógy podľa evanjelia sa vyznačujú úsečnou deklamáciou a dramatickými zborovými výkrikmi, ktoré vskutku anticipujú Carissimihov zborový štýl. Pozoruhodne obrazný chromaticizmus Bouzignacových polyfonických chansonov zvláštnym spôsobom pripomína niektoré pasáže z diel anglických madrigalistov.<sup>16</sup> Pierre de la Barre, organista a lutnista na dvore Ľudovíta XIII., zámerne komponoval v talianskom štýle, a to tak úspešne, že keď bolo jedno z jeho trií posmrtné vydané v *Mercure Galant* (1678), omylom ho považovali za dielo Luigiho Rossiho. Dvaja vynikajúci skladatelia kantát zo stredného obdobia francúzskeho baroka, Jean de Cambefort a Marc-Antoine Charpentier (1634 – 1704), svojou tvorbou nevzbudili veľký záujem a dnes máme k dispozícii len niektoré z ich diel. Charpentier bol po Lullym druhou najpozoruhodnejšou postavou francúzskej hudby. Ako Carissimihov žiak bol dokonale oboznámený s talianskym štýlom, takže nikdy nepodľahol Lullyho vplyvu. Títo dvaja skladatelia si vlastne vymenili úlohy – Charpentier, rodený Francúz, bol zástancom talianskeho štýlu a Lully, ktorý bol rodom Talian, zase francúzskeho štýlu. Charpentier vynikal mimoriadnou melodickou invenciou, ktorou Lullyho oveľa predčil. Na jeho kantáte *Coulez*<sup>17</sup> pre sólový spev a tri nástroje, napísanej v patetickom štýle pastorálneho náreku, vidno, ako prispôbil vznešenú belkantovú melodiku francúzskemu štýlu tým, že použil francúzsky typ ozdôb. To, že bol ovplyvnený talianskym štýlom, sa prejavuje aj v používaní basov typu ciaccony, napríklad vo vznešenom air *Sans frayeur* (príklad č. 47), ktorý je založený na štvrtom type ciacconového basu (pozri príklad č. 8). Hrotitá línia basu je zmäkčená

( 16 )

Porovnaj  
druhú časť  
z *Heureux séjour*  
(SIMG, zv. 6, s. 377)  
s poslednou časťou  
Weelkesovho  
*Cease sorrows now*  
(in: *The English*  
*Madrigal School*, zv. 9).

( 17 )

Gastoué, A.:  
*Mélanges Laurencie*,  
s. 153;  
pozri aj kantátu *Orphée*,  
vyd. u Quittarda,  
RM, 1904,  
dodatok č. 136.

## FRANCÚZSKA HUDBA ZA ABSOLUTIZMU

(Příklad č. 47)

Charpentier: Air na bas  
typu ciaccona

Basse obligée

Sans fray-eur dans ce  
bois seu-le je suis ve-nu - e. J'y vois Tir - sis sans es - tre é  
ru - e, ah, ah, n'ay je rien à mé - na-ger?

asymetrickými frázami vokálu. Keď sa Molière rozišiel s Lullym, stal sa jeho hudobným spolupracovníkom Charpentier. Práve on napísal hudbu k Molièrovej hre *Zdravý nemocný* (1673) a k obnovenej premiére *Mariage Forcé*, ktorej pôvodnú Lullyho hudbu dramatik odmietol. V komických intermezzách v *Zdravom nemocnom*, a najmä vo významnej opere *Médée* (1693, libreto napísal Thomas Corneille) dosiahol Charpentier veľmi osobitý štýl, ktorý sa svojou melodickou príťažlivosťou veľmi dobre hodil pre javisko i napriek tomu, že nemal taký závažný charakter ako Lullyho štýl.

Charpentierovým najväčším prínosom pre francúzsku hudbu však bolo zavedenie oratória. Komponoval hudbu pre sakrálne tragédie, ktoré v Paríži predvádzali jezuiti. Medzi jeho latinské a francúzske oratóriá patria *Judicium Salomonis*, *Extremum Dei Judicium*, *Josué*, *Quatre Saison* a jeho majstrovské dielo *Le Reniement de St-Pierre*.<sup>18</sup> Ako vidno z latinských názvov, Charpentier spracoval rovnaké témy ako jeho učiteľ a nijako neprekvapuje, že Carissimi mu bol veľkým vzorom. Od neho prevzal aj významnú dramatickú

( 18 )

Vyd. in:  
*Concerts spirituels*,  
*Schola Cantorum*,  
sér. anc. III,  
vydal Charles Bordes.  
Pozri aj HAM,  
č. 226.

funkciu zboru a koncízne a jasne profilované koloratúry sólistov. Charpentier však venoval väčšiu pozornosť inštrumentácii a nesnažil sa nasilu prispôbiť svoj harmonický jazyk populárnemu štýlu Carissimioho oratórií. Finálny nárek sv. Petra v *Le Reniement* potom, ako tri razy zaprel Krista, svedčí o jeho zvláštnom nadaní na zobrazenie bolestných citov.

Pretože vo Francúzsku sa kultúrny život sústreďoval na kráľovskom dvore, cirkev nemala v tejto oblasti také rozhodujúce postavenie ako v Taliansku a Nemecku. Preto chrámová hudba stála v tieni hudby písanej pre potreby dvora. Veľké kompozície na omšové ordinárium, ktoré boli v Taliansku a vo Viedni bežné, sa vo Francúzsku takmer vôbec nepísali, pretože kráľ častejšie navštevoval krátku tichú omšu než zdĺhavú veľkú omšu. Aby hovorený obrad tichej omše nadobudol kráľovskú vznešenosť, zmenili ju na tzv. slávnostnú tichú omšu (*messe basse solennelle*), a to vloženými motetami so starostlivo vypracovaným inštrumentálnym sprievodom. Takéto vznešené motetá komponovali nielen menej významní skladatelia Gobert a Villot, ale aj také skvelé zjavy ako Henri Dumont († 1684), Lully a Charpentier. Dumontove *Cantica sacra* (1652) boli jednou z prvých vydaných zbierok motet, v ktorých bol predpísaný generálny bas. V *Messes Royales* Dumont experimentoval s chorálom, a to nielen tým, že ho použil v rytmizovanej podobe, ale aj tým, že ho „obdaril“ modernými posuvkami, čím modálne melódie vtesnával do moderných tónin. Francúzska modernizácia chorálu, tzv. plainchant musical, bola súčasťou národného reformného hnutia, ktoré kládlo dôraz na nezávislosť francúzskej cirkvi od Ríma.

Lullyho a Charpentierove vznešené motetá boli rozsiahle kantáty pre sóla, zbor a orchester a formou sa podobali anglickému anthemu. Lully preniesol hudobnú pompéznosť

dvorného divadla do moteta tým, že vytvoril obrovské obsadenie zo sólistov, dvojitého zboru a veľkého orchestra s trúbkami a tympanmi, ako napríklad v motete *Miserere* (1664), ktoré je všeobecne uznávaným pre svoju nádheru. Ani tu, ani v *Te Deum* a *Dies Irae* Lully nepoužil melódiu gregoriánskeho chorálu, iba v *Dies Irae* odcitovoval počiatočnú frázu ako plainchant musical s mäťúcimi posuvkami. Úderná a vášnivá deklamácia zborov, sýty zvuk orchestrálnych symfónií, sólove récity a rytmický kontrapunkt viachlasných skladieb vytvorili ohromujúci účinok ceremoniálneho lesku. Zo všetkých Lullyho skladieb boli tieto motetá najkontrapunktickejšie, ale aj tu prerušovali tok časté kadencie, takže celok tvoril rytmický rad krátkodýchých kontrapunktických úsekov. Čo do množstva Charpentier napísal oveľa viac chrámových diel ako Lully. Patrí sem množstvo omší, *Te Deum*, *Magnifikaty*, *Leçons de Ténèbre* a viac ako tridsať žalmov, ktoré sa všetky zachovali v rukopise. Tlačou vyšli iba *Motets meslez de Symphonies*. Aj keď Charpentierove chrámové skladby neoplývajú takou nádherou ako Lullyho, živými témami a melodickým kontrapunktom sa Charpentier celkom vyrovná hudbe svojho súpera.

## Lutnové miniatúry a hudba pre klávesové nástroje: Gaultier a Chambonnières

NA ZAČIATKU BAROKA FRANCÚZSKI SKLADATELIA inštrumentálnej sólovej hudby, najmä lutnisti a clavecinisti, vyvinuli výrazové prostriedky, ktoré sa stali príkladom pre celú Európu. Umenie lutnistov, prekvitajúce najmä v ranom a strednom baroku, položilo základy pre umenie

clavecinistov, ktoré prekvitalo zasa najmä v strednom a neskorom baroku. Škola organistov bola konzervatívnejšia než školy lutnistov a clavecinistov a mala v celom spomínanom období iba miestny význam. Hudba pre inštrumentálne súbory sa vo Francúzsku obmedzovala na tanec, najmä dvorný balet; jedinou výnimkou bola polyfonická fantázia pre violy, ktorá bola na krátky čas módna v prvých desaťročiach 17. storočia, a to zjavne vďaka rozkvetu fancy v Anglicku.

Intenzívny rozvoj francúzskej lutnovej hudby možno pochopiť iba zo sociologického hľadiska. Podľa Mersenna sa lutna považovala za najvznešenejšiu zo všetkých nástrojov, bol to doslova aristokratický hudobný nástroj, pretože kráľ a jeho šľachta sami na ňom vedeli viac alebo menej hrať. Lutnová hudba slúžila v dvornom baletе nielen ako sprievod v dvorných áriách, ale aj ako samostatný inštrumentálny úvod, ktorý zvyčajne interpretovali veľké súbory. Nesmierne množstvo tlačených lutnových zbierok jasne svedčí o tom, že lutnová hudba bola vo Francúzsku veľmi rozšírená a mala aj vysokú úroveň. Francisquov *Trésor d'Orphée* (1600)<sup>19</sup> a Besardov *Thesaurus* (1603) nám podávajú súhrn všetkých foriem tohto prechodného obdobia: dvorných árií, tancov, prepisov vokálnych skladieb. Tance sa v tomto čase ešte nezoraďovali do súit, ale sa zoskupovali podľa typov. Besardov *Novus partus sive concertationes musicae* (1617) obsahuje okrem iných skladieb pre sólovú lutnu aj verziu Dowlandovho *Lachrimae* pre zriedkavú zostavu troch lutien. Do týchto zbierok prispievali takmer všetci skladatelia dvorných baletov, najmä Antoine Boesset, Bataille, Vincent, Guédron a Chancy.

V skladbách pre lutnu, ktoré vyšli tlačou, sa každý diel árie často uvádzal dvakrát, najprv bez ozdôb, potom figuračne variovaný, čo zodpovedalo improvizovaným broderies spievanej dvornej árie.<sup>20</sup> Aj variované opakovanie aj variačné

( 19 )

Vydal Quittard, 1907.

( 20 )

Lavignac, A.:  
E, zv. 1, 3. diel,  
s. 1230.

formuly boli prevzaté od anglických virginalistov. Kým prvé lutnové knihy obsahovali predovšetkým prepisy vokálnych diel, prispôsobené pre tento nástroj pomocou typických lutnových ozdôb, neskoršie zbierky už obsahujú výlučne inštrumentálny repertoár. Lutnová hudba sa celkom osamostatnila v dielach rodiny Gaultierovcov, ktorí boli lutnovými virtuózmi. Ich sláva začala stúpať vďaka Jacquovi Gaultierovi, známemu ako „le vieux“, ktorý od roku 1619 pôsobil na anglickom dvore, a jeho ešte slávnejšiemu bratancovi Denisovi Gaultierovi (okolo roku 1603–1672), prezývanému „l'illustre“. Medzi Denisove diela patrí *Pièces de luth* (1669) a slávna zbierka *Rhétorique des Dieux*, ktorá za jeho života nevyšla, ale zachovala sa v honosnom rukopise.<sup>21</sup> Najvýraznejšou štýlovou črtou Gaultierovej hudby bolo majstrovské využívanie takých lutnových výrazových prostriedkov ako voľné vedenie hlasov, zložité ornamenty a takzvaný style brisé. Keďže lutnový tón rýchle doznieva, polyfonická hra sa na lutne nedala uplatniť, a tak sa museli vypracovať zvláštne techniky, ktorými sa kompenzovali technické obmedzenia tohto nástroja. Najrafinovanejší z týchto prostriedkov, style brisé, bol vlastne apoteózou najjednoduchšej lutnovej ozdoby – arpeggia. Style brisé (lomený štýl) je charakteristický rýchlym striedaním tónov v rozličných registroch, ktoré fungujú ako melódia i harmonická opora. Tóny sú rozmiestnené zdanlivo nezáväzne v rozličných registroch, svojím zložitým rytmom však vytvárajú súvislý zvukový prúd. Skladateľ mohol členiť monotónny tok hudby pomocou dvoj- a trojhmatov, ktoré zvýrazňovali rytmus tancov. Faktúra lutnovej hudby musela mať voľne vedené hlasy, pretože hlasy sa nemohli viesť súvisle pre rýchle doznievanie tónov, o ktorých sa na začiatku taktu zdalo, že vytvoria samostatný hlas, ale nijaký samostatný hlas nenasledoval. Táto zložitá faktúra sa stane jasnejšou, ak porovnáme dve verzie Gaultierovej *Pavany*.

( 21 )

Pozri Tessier, A. in: *Publications de la Société française de musicologie*, zv. 6–7, aj Fleischer, O. *VfM*, zv. 2, s. 1886; *GMB*, č. 215; *HAM*, č. 211.

) 241 (



(Príklad č. 48)

Gaultier: *Pavana*

The image displays two musical notations for the piece 'Pavana' by Gaultier. The top notation, labeled 'a', is a lute tablature in G-clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of a single staff with rhythmic values and fret numbers (indicated by letters and numbers) for each string. The bottom notation, labeled 'b', is a standard piano transcription in G-clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp. It features a treble and bass staff with a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass, including some ornaments and grace notes.

Prvá verzia (príklad č. 48 a) je presným prepisom tabulatúrnej notácie, ktorá nenaznačuje absolútne trvanie každého tónu, ale iba čas nástupu tónu vo vzťahu k nasledujúcemu tónu. V tejto verzii teda nie sú nijaké náznaky vedenia hlasov. Druhá verzia (príklad č. 48 b) je transkripciou do bežnej klavírnej notácie; jej autorom je lutnista Perrine, žijúci v tom období; realizoval akordickú a melodickú štruktúru, ktorú verzia s voľným vedením hlasov iba naznačovala. Hodno však poznamenať, že zvukový materiál oboch verzií je totožný. Ak sa lutnová transkripcia zahrá na klavíri, zvláštne čaro faktúry s voľným vedením hlasov sa vytratí. Táto faktúra je skôr sugerovaná než reálna a viaže sa výlučne k tomuto nástroju. Lutnová hudba je vari najkrajším príkladom, ako sa z núdze dá urobiť cnosť – je skutočným triumfom ľudskej vynachádzavosti.

Lutna si viac než ktorýkoľvek iný nástroj vyžadovala sústavné ozdobovanie vo všetkých hlasoch. Kým v renesančných tabulatúrach sa ozdoby starostlivo vypisovali, v barokových tabulatúrach ich už novozavedené symboly len naznačovali. Používanie ornamentálnych symbolov pochádza od virginalistov. V lutnovej hudbe, ktorá mala akordický charakter, boli inštrumentálne ornamenti takým závažným faktorom ako vokálne ornamenti v monódii. Napriek tomu, že u Mersenna a Macea je lutnová ornamentika presne vypísaná, ťažko možno opísať jej rozmanitosť a dôvtipnosť. Okrem rôznych symbolov pre appoggiatúru, vzo-

stupné a zostupné arpeggiá, náhle tlmenie strún a iných jemných detailov, zvláštnu vycibrenú skupinu ornamentov tvoria trilky (tremblements). Dva hlavné trilky, ktoré Mace nazýval „tvrďý“ a „mäkký“, sa hrali ľavou rukou, kým pravá ruka brnkla na strunu iba raz. „Tvrďý“ trilok predlžoval tón rýchlym brnkaním prsta na strunu, čím vzniklo tremolo na jednom tóne. „Mäkký“ trilok, ktorý Mersenne nazýval battement, bol skutočným trilkom dvoch tónov v dnešnom význame, bol to však veľmi jemný ornament, vždy spojený s decrescendom, pretože zvuk lutny sa rýchlo strácal. Podľa Mersenna bol battement typický skôr pre husľovú než lutnovú hudbu. Medzi ďalšie jemné ornamente patrilo vibrato alebo verre cassé a niekoľko foriem legátovej hry v ľavej ruke. Mimoriadna jemnosť ornamentov svedčí o intímnom charaktere lutnovej hudby; bola určená pre sólového virtuóza a veľmi malý počet poslucháčov.

Gaultier, verný francúzskej tradícii, zahrnul do svojich zbierok lutnovej hudby najmä tance, boli to však tance vysoko štylizované. Boli pospájané do skupín alebo súit a nemali presne určené poradie. Jadrom suity bola len allemanda, courante a sarabanda, gigue bola v tom čase ešte stále dobrovoľnou zložkou. Toto vývojové štádium suity sa zachovalo v rukopisnej verzii Frobergerových čembalových súit; boli to troj- alebo štvorčasťové cykly, niekedy zjednotené variačnou technikou, pričom ani jeden tanec sa nevyskytoval viac než raz, samozrejme, ak neberieme do úvahy variáciu. Pre Francúzov bola suita skôr voľným súborom než presným sledom tancov. Vidno to nielen z toho, že medzi najdôležitejšie časti sa voľne vkladali iné typy tancov (pavana, ciaccona, canarie, gigue), ale najmä z toho, že do jednej suity sa zaraďovalo niekoľko courantov spolu s ich variačnými obmenami (doubles). Francúzski lutníci a clavecinisti obľubovali courante väčšmi ako skladatelia iných národností. Pochopiteľne, typ courante, ktorý sa

objavil u Gaultiera vo vysoko vyvinutej forme, bol francúzsky. Na rozdiel od talianskeho corrente v rýchlom 3/4 takte a s jednoduchým melodickým štýlom sa francúzsky courante vyznačoval väčšou zložitou. Mal 6/4 alebo 3/2 takt a uprednostňoval hemiolové rytmy, jemné synkopácie a zložité melodické formuly; to si vyžadovalo pomerne pomalé tempo, pretože inak by tieto jemnosti zostali nepovšimnuté. Vysoký stupeň štylizácie naznačuje, že courante už prestal byť úžitkovým tancom.

Veľká rozmanitosť a časté opakovanie tancov úplne zotrela cyklickú jednotu suity. Jediným jednotiacim princípom bola tonálna jednota, a tá sa aj skutočne prísne dodržiavala. V *Rhétorique des Dieux* sa prísne zachováva poradie dvanástich modov; každý z nich je zastúpený nielen sluchovo, teda suitou, ale aj vizuálne, alegorickým obrázkom, znázorňujúcim náladu toho-ktorého modu.

Jednotlivé tanečné časti v Gaultierových suitách boli štylizovanými žánrovými skladbami so sugestívnymi názvami ako *La Coquette virtuosa*, *L'Homicide*, alebo niesli mená mytologických či skutočných postáv, ktorým bola skladba venovaná. Takéto intímne označenia, prevzaté vlastne od anglických virginalistov, neboli výrazom nejakého konkrétneho programu, ale odrážali francúzsku záľubu v literárnych alúziách v hudbe; často sa vzťahovali na mytologické témy dvorného baletu. Gaultier je tvorcom tombeaux, jemne vypracovaných miniatúr, ktoré skladal na pamiatku významných osobností, príbuzných alebo priateľov a ktoré sa stali vzorom pre budúcich lutnistov a clavecinistov. Gaultier je známy tým, že zložil tombeaux na počesť viacerých šľachticov, pre slečnu Gaultierovú a pre lutnistu M. de Lenclosa<sup>22</sup>, otca Ninon de Lenclos, ktorá u Gaultiera študovala hru na lutne. Francúzska hudba bola silne ovplyvnená tancom, o čom svedčí aj fakt, že i tombeau, napriek svojmu vážnemu charakteru, bol založený na

štylizovanom rytme allemandy. Zo všetkých častí suity jedine prelúdium nebolo odvodené z tanca. Tento vznešený úvod bol – podobne ako rapsodická toccata – skomponovaný veľmi zvláštnym spôsobom, bez presne vyznačeného trvania tónov. Od lutnistu sa očakávalo, že voľne sa vinúce línie rytmicky usporiada podľa vlastného uváženia, takže nijaké dve interpretácie toho istého prelúdia neboli rovnaké. Tombeau a prelúdium možno považovať za najvýznamnejšie prejavy Gaultierovej hlbokaj a zároveň hravej predstavivosti.

Gaultierovu hudbu napodobňovalo vo Francúzsku veľmi veľa lutnových skladateľov, z ktorých mnohí boli jeho žiaci. Bol medzi nimi Ennemond Gaultier (Denisov syn), Mouton, Du Faut, Pinel a Gallot, člen dynastie Gallotovcov, ktorý v lutnových skladbách rád „portrétoval“ rôzne osoby. Mouton prepísal pre lutnu mnohé z Lullyho árií a konkrétne emócie spájal s konkrétnymi tanečnými rytmi, napríklad gigue s komickým. Hudba druhej generácie lutnových majstrov bola taká preťažená ornamentmi, že tabulatúry sa stali takmer nečitateľnými. Prebujnené ozdoby svedčili o vnútornom rozklade lutnovej hudby. Zároveň so vzrastajúcou dôležitosťou generálneho basu teorba a chitarrone, ktoré sa oveľa lepšie hodili na akordickú hru než lutna, pomaly zatlačali do úzadia literatúru pre sólovú lutnu. V roku 1660 vydal Fleury prácu o realizácii generálnobasového sprievodu na teorbe. Lutnová tabulatúra bola pre priemerného hudobníka už priveľmi zložitá a postupne sa prestávala používať. V roku 1680 lutnista Perrine upravil Gaultierovu lutnovú hudbu en musique, čiže do bežnej klávesovej notácie, určenej tak pre hru na lutne, ako i na čembale (pozri príklad č. 48b). Táto výrečná zmena v notácii bola znamením blížiaceho sa konca sólovej lutnovej hudby. Na jej miesto nastúpila ľudovejšia gitara s jednoduchou technikou akordickej hry. Robert de Visée, gitarista Ludo-

víta XIV., podporovaný španielskymi gitarovými virtuózmi, zaviedol na dvore nesmiernu módu gitarovej hry. V *Livre de Guitarre* (1682) viditeľne napodobnil rozmarný rytmus Lullyho tancov. Súmrak lutnovej hudby vidno aj z Watteauových rokokových malieb. Jeho pastieri a kurtizány už nehrajú na lutne, ale brnkajú na módnej gitare.

Aj keď po Gaultierovej smrti francúzska lutnová hudba upadla, jej hudobné výdobytky nevyšli nazmar. Pretrvali v hudbe pre čembalo (po francúzsky clavecin). Clavecinisti na svojom nástroji usilovne napodobňovali takmer všetky špecifické lutnové výrazové prostriedky. Tento prekvapujúci a unikátny prenos výraziva nemal nijaké technické opodstatnenie, pretože čembalo nemalo technické obmedzenia lutny. Rozhodujúcim sa opäť stal sociologický faktor. Pretože lutnová hudba dosiahla vysokú spoločenskú prestíž, je celkom pochopiteľné, že sa začala napodobňovať. Tak ako skladatelia pre klávesové nástroje v severnej Európe, aj francúzski clavecinisti stredného baroka budovali na typickom klávesovom štýle virginalistov. Lutnisti boli sprostredkovatelia modifikovaného anglického dedičstva. Tri črty, ktoré mala francúzska lutnová hudba spoločné s hudbou pre virginal – variácie založené na stálych rytmických formulách, fantazijné názvy a používanie symbolov na označovanie ornamentov –, sa zachovali aj v hudbe pre čembalo. V spôsobe, akým clavecinisti pretvárali anglický vplyv, sa prekvapujúco odráža základný rozdiel medzi francúzskou a nemeckou koncepciou hudby. Kým Sweelincka a nemeckých čembalistov priťahovala predovšetkým myšlienka mechanického dodržiavania presných formúl, francúzski clavecinisti sa nechali unášať rozihranou predstavivosťou. Anglická virginalová hudba obsahovala tieto tendencie ešte len v zárodočnej, nediferencovanej podobe; neskôr sa z nich

celkom nezávisle vyvinuli dve národné vetvy hudby pre klávesové nástroje.

Prostredníctvom lutnistov objavili clavecinisti vlastné, špecifické výrazové prostriedky, ktoré sa dovtedy takmer neodlišovali od špecifiky organovej hudby. Pretože ich neobmedzovali technické nedostatky lutny, mohli lomený štýl (style brisé) zdokonaľiť do takej podoby, o akej sa lutnistom ani nesnívalo. V clavecinovej hudbe už faktúra s voľným vedením hlasov nebola nevyhnutnosťou, ale uváženou štýlovou črtou. Ornamenty, ktoré sa dali hrať iba na lutne, nahradili množstvom nových klávesových melodic-kých ozdôb, vďaka ktorým melódia nadobudla nielen dovtedy nevídanú pružnosť, ale aj brilantnú rytmickú iskru. Voľné usporiadanie hlasov sa u clavecinistov líšilo od rovnakého postupu virginalistov nesmierne vyvinutou „zdanlivou“ polyfóniou, v ktorej sa hlasy naznačili, ale v skutočnosti sa nerealizovali, a dualistickou podstatou tejto hudby, ktorá sa zreteľne prejavovala v kontraste medzi ozdobenou melódiou a arpeggiovanými akordmi sprievodu.

Prvým veľkým predstaviteľom francúzskej školy bol Jacques de Chambonnières (okolo roku 1602–1672), kráľovský dvorný clavecinista. Jeho osobný štýl významne poznačil ďalších členov tejto školy, najmä Louisa Couperina († 1661), Hardella, Le Bègua (1630–1702), Niversa a Jeana-Henriho D'Angleberta (1635–1691). Chambonnières mal veľký vplyv aj na Frobergera, ktorý navštívil Paríž v roku 1652, a teda nepriamo aj na juhonemeckú školu skladateľov pre klávesové nástroje. Jeho *Pièces de Claves-sin*<sup>23</sup> (napísal ich okolo roku 1640, vyšli v roku 1670), ktoré sa presne pridržiavajú modelu Gaultierových lutnových súit, obsahujú subtilne žánrové miniatúry a štylizované tance s programovými názvami. Podobne ako Gaultierove aj Chambonnièresove suity sa skladajú z troch hlavných tancov:

( 23 )

Súborné vydanie:  
Quittard, H. (1911),  
resp. Brunold, P. –  
Tessier, A.  
(1926).  
Pozri aj TAM,  
zv. 7, s. 30  
a ďalej; HAM, č. 212

allemandy, courantu a sarabandy, ku ktorým sa často pridávala gigue. Veľký počet courantov s ozdobenými doubles a iné tance voľne vsunuté do základného rámca sú dôkazom, že skladateľ pripisoval väčší význam jednotlivým tancom než cyklu ako celku. Ani Chambonnières ani jeho nasledovníci nespájali tance spoločným tematickým materiálom tak ako nemeckí skladatelia; naopak, snažili sa dosiahnuť maximálny kontrast medzi jednotlivými časťami, pričom však zachovávali spoločnú tóninu. Okrem trojdielnej pavany všetky ostatné tance mali bežnú dvojdielnu formu, v ktorej sa každý diel opakoval. Chambonnièresovo rozvážne využívanie lomeného štýlu (*style brisé*) s voľným usporiadaním hlasov malo niekedy za následok nesmierne zložitý rytmus, vhodný len pre courante (príklad č. 49).

(Príklad č. 49)

Chambonnières:  
*Courante*

V príklade je typický hemiolový rytmus basu prekrytý sieťou rytmizovaných arpeggií, ktoré vyvolávajú zdanie štyroch alebo piatich nezávislých hlasov. Zložitý rytmus všetkých hlasov vytvára na začiatku skladby nepretržitý pohyb osmín; Chambonnières pripisoval ornamentom veľký význam, ako vidieť aj z toho, že vo svojej publikácii vytlačil tabuľku symbolov, čím ukázal príklad pre svojich nasledovníkov. Ďalšia generácia clavecinistov, najmä D'Anglebert, zavied-

la na označenie rytmizovaného arpeggia, ktoré Chambonnières ešte starostlivo vypisoval, zvláštny znak (šikmú čiarku). Louis Couperin, Françoisov strýko, prvý významný majster slávnej dynastie Couperinovcov, v nevelmi početných, ale pozoruhodných suitách využil všetky tóniny, aké netemperované ladenie pripúšťalo, a to aj také vzdialené ako Fis dur a h mol. Jeho prelúdiá boli tak silne ovplyvnené Gaultierovým rapsodickým typom, že dokonca obsahujú niektoré črty lutnovej notácie. Rapsodické časti boli vlastne len reťazou semibreves bez taktového zadelenia; niektoré boli spojené oblúčikmi, ktoré tu rovnako ako v lutnovej notácii označovali držaný tón.<sup>24</sup> Ich rytmická realizácia bola opäť ponechaná na interpreta. Couperinove prelúdiá, po formovej stránke rozvinutejšie ako Gaultierove, boli vlastne trojdielne toccaty, v ktorých dva rapsodické diely rámcovali stredný fúgový diel. Couperin sa od ostatných clavecinistov líšil vážnosťou a slávnostným rázom, ktoré sa prejavovali nielen v smelých moduláciách jeho tombeaux, ale aj v tendencii obohatiť tanec rafinovanou kontrapunktickou technikou (napríklad sarabandu kánonom). Jeho *Chaconne g moll*<sup>25</sup>, vybudovaná na zostupnom tetrachorde, má tri diely, pričom ich začiatok podčiarkuje náhly prechod do durovej tóniny – tento postup sa často vyskytuje v Lullyho ciacconách.

D'Anglebert prevyšoval svojich predchodcov najmä bohatou faktúrou a dokonalým využitím vysokého i nízkeho registra nástroja. Suitu rozšíril tým, že predĺžil jednotlivé tance, no pritom zachoval ich dvojdielnu formu. Jeho *Tombeau* na pamiatku Chambonnières a dvadsaťdva variácií na bas typu folia<sup>26</sup> sú pôsobivými dokladmi jeho vynachádzavého štýlu, na ktorom vidno Lullyho vplyv. D'Anglebert v skutočnosti preniesol znenie lullyovského orchestra na čembalo; je to prekvapujúco raný pendant Lisztovho obohatenia klavírnej techniky orchestrálnymi výrazovými

( 24 )

TAM, zv. 8, s. 40.  
Súborné vydanie:  
Brunold, P.  
(Paríž 1936);  
pozri aj HAM,  
č. 229.

( 25 )

TAM, zv. 8, s. 35.

( 26 )

TAM, zv. 7, s. 122. 148;  
Súborné vydanie in:  
*Publications de la  
Société française  
de musicologie,*  
zv. 8.

) 249 (



prostriedkami. Je pozoruhodné, že D'Anglebert zahrnul do svojich *Pièces de Clavecin* (1689) početné prepisy Lullyho árií, ba dokonca ouvertúr. Čembalová úprava ouvertúry k opere *Cadmus et Hermione*<sup>27</sup> je prvým krokom na ceste k samostatnej čembalovej ouvertúre, ktorá sa v neskorom baroku stala úvodnou časťou suity.

( 27 )

TAM, zv. 7, s. 146.

Suity organistu a čembalistu Le Bègue svojimi bohatými chromatismami predznamenávajú isté črty neskorobarokovej harmónie. Le Bègue porušil tonálnu jednotu a v suitách používal nielen opačný rod (tak ako Chambonnières), ale aj príbuzné durové alebo molové tóniny, aké sú v Lullyho baletných vstupoch (*entrées*). Z rapsodických prelúdií vylúčil fúgový diel a podobne ako D'Anglebert rytmický priebeh notoval presnejšie ako Louis Couperin, hoci ešte stále ponechával interpretovi dosť voľnosti. Le Bègue porušil aj zvyk dávať tancom názvy; literárne prostriedky charakterizácie nahradil hudobnými, napríklad zaradením *courante gaie* po *courante grave*.<sup>28</sup>

( 28 )

TAM, zv. 8, s. 30.

( 29 )

Guilmant, A.:  
*Archives des maîtres  
de l'orgue*;  
HAM, č. 231.

I keď francúzska organová hudba<sup>29</sup> nemôže súperiť s veľkolepým rozvojom clavecinovej hudby, nepodľahla vplyvu nemeckej a talianskej školy. Francúzski organisti sa vyznačujú tromi základnými vlastnosťami. Po prvé boli konzervatívni, pridŕžali sa tradičnej polyfonickej faktúry, najmä vo fantáziách a versetoch, v ktorých sa fragmenty chorálu vyskytovali v pedáli v dlhých rytmických hodnotách. Po druhé veľkú pozornosť venovali koloristickým možnostiam organa, ako vidno zo sústavného využívania starostlivo vypracovanej registrácie; vo francúzskej organovej hudbe sa na farebnosť kládol taký dôraz, že to občas išlo na úkor formy. Po tretie francúzski organisti prebrali tie prvky clavecinovej hudby, ktoré sa viac alebo menej hodili aj pre organ. Do organovej hudby bezo zmeny preniesli nielen

početné ornamenty, ale aj lomený štýl (style brisé), ktorý bol organu úplne cudzí. Z prenosu lutnových výrazových prostriedkov do organovej hudby jasne vidno, že v barokovej hudbe sa každý rozpor medzi štýlovou špecifikou a špecifikou nástroja riešil v prospech štýlu. Ignorovanie interpretačného média je všeobecne najvýraznejšou črtou barokového umenia. V polyfonickej faktúre však medzi organovým a clavecinovým štýlom nebol veľký rozdiel; vo vzťahu k organu zohralo teda čembalo rovnakú úlohu ako lutna vo vzťahu k čembalu. Preto nás neprekvapuje, že v organových zbierkach sú vedľa seba tak skladby pre čembalo, ako aj pre organ. Národné črty francúzskeho kvetnatého organového štýlu neskôr prevzali nemeckí organisti, najmä Böhm.

Organové diela Titelouza († 1633) patria z hľadiska narábania s disonanciami a faktúrou do obdobia posledného rozkvetu renesančného štýlu; len výnimočne sú v nich koncertantné úseky s motívami v komplementárnych rytmoch.<sup>30</sup> Predstaviteľom ranobarokovej organovej hudby bol Racquet, o ktorého dielach sa dozvedáme najmä prostredníctvom Mersenna. Jeden z Gaultierovcov zložil na jeho počesť tombeau. Do stredobarokovej generácie patria traja Lullyho učители – Roberday, Métru a Gigault († 1707) – a okrem nich aj Dumont, Louis Couperin, Le Bègue a Nivers; poslední traja boli žiakmi Chambonnièra. Roberday vo *Fugues et Caprices* (1660) urobil zaujímavý pokus; z variačných ricercarov a capriccií vytvoril dvojice, navzájom spojené tematicky. Myšlienka odvodiť živú tému capriccia z pokojnej témy ricercaru pomocou rytmickej transformácie bola zjavne inšpirovaná Frescobaldim a Frobergerom, novátorské však bolo ich zoradenie do dvojíc na princípe kontrastu. Roberday si vypožičiaval témy svojich variačných fúg od iných skladateľov, najmä od Louisa Couperina, Camberta, Frobergera a Cavalliho. Aj päť fúg,

( 30 )

HAM, č. 180.

ktoré D'Anglebert pripojil k svojej clavecinovej zbierke, bolo variačnými ricercarmi na jednu tému.

Záľubu francúzskych organistov vo farebnosti prezrádzajú početné sólové récity a echá so špeciálnou registráciou alebo pre pedál, napr. v dielach Niversa a Le Bègue. Le Bègue v *Livre d'orgue* (1667) zdôraznil, že sa má hrať s potešením, „sur tous les jeux“. Le Bègue a Gigault sú známi nielen odvážnou chromatikou, ale aj rozkošnými a populárnymi koledami (noëls), ktoré vydali spolu s vážnou liturgickou hudbou. Rastúci vplyv svetskej hudby sa prejavoval v čoraz častejšom používaní melodických ozdôb (agréments) a typických tanečných rytmov. V organových dielach André Raisonu tance skutočne prenikli do liturgických versetov; skladateľ naivne poznamenáva, že vzhľadom na „posvätnosť miesta“ sa tance majú hrať na organe pomalšie ako na čembale. Raison sa preslávil vďaka *Passacaglii g mol* (*Livre d'orgue*, 1688), ktorej myšlienku Bach využil v organovej *Passacaglii c mol*. Gigault doviedol ideu „funkčnosti hudby“ ad absurdum; jeho skladby sa na určitých miestach dali prerušiť, aby organista mohol svoju hru zosúladiť s potrebami obrady.

## Španielska, portugalská a americká hudba

NAPRIEK TALIANSKEMU VPLYVU, KTORÝ BOL čoraz silnejší, španielska baroková hudba nestratila svojský miestny kolorit. Španielski majstri pôsobili v celej Európe – najznámejší boli hlavne gitaroví virtuózi Doisi (Taliansko) a Briceño (Francúzsko) a fagotový virtuóz Bartolomeo de Selma (rakúsky dvor). De Selmove efektné sólové a triové sonáty pre fagot, ktoré vyšli tlačou v Benátkach

( 31 )

Lavignac, A.:  
E, zv. 1, diel 4,  
s. 2086.

(1638)<sup>31</sup>, sú skomponované v ranobarokovom virtuóznom štýle D. Castella a ďalších benátskych skladateľov. Katalánski čembalisti Romaña a Marqués, ktorí takisto patrili do obdobia raného baroka, si zaslúžia zmienku vďaka variáciám na svetské tanečné melódie.

( 32 )

Pozri zbierky  
Pedrella a Villalbu  
(*Antología  
de organistas*),  
a Bonnetove  
*Historical  
Organ Recitals*,  
zv. 6.  
Coelhove *Tientos*  
vydal Kastner (1936);  
pozri aj HAM,  
č. 200.

Organovú hudbu<sup>32</sup> písal Aguilera de Heredia, ktorý bol od roku 1603 organistom v Zaragoze, portugalský organista Coelho (*Flores de música*, 1620) a Correa de Arauxo († 1663). Correova *Facultad orgánica* (1626), najreprezentatívnejšia španielska zbierka ranobarokovej organovej hudby, je zvláštna zmes archaických a progresívnych črt. Correa spojil tradičnú polyfonickú faktúru s nezvyčajnými melodickými kontúrami a pochmúrnymi farbami, čím veľmi pripomína maľby svojho súčasníka El Greca. Bizarné melodické zvraty v jeho ricercaroch čiže tientos sa už predtým, i keď zriedkavo, vyskytli v dielach Cabezóna, no Correa ich začal používať celkom bežne. S Frescobaldim mal spoločné časté používanie predtonálnej chromatiky čiže falsas, no Španielova hudba prezrádza istý chaos a nepokoj. Výrazne afektívny charakter Correových tém stojí v zjavnom protiklade k prísny a mechanickým figuráciám, ktoré prevzal z anglického a holandského organového štýlu. Spojenie týchto protikladných prvkov je charakteristické pre celé španielske umenie tohto obdobia: svedčí o mocných vášňach, ktoré však asketicky ovládajú rovnako silné zákazy. V neskrotnom *Tiento a modo di cancion* Correa paradoxne spojil variačný ricercar s formou mnohoúsekovej canzony, pričom pohyb je prerývaný, akoby ho poháňala asketicky spútaná túžba po bolestných emóciách.

V hudbe Juana Cabanillesa (1644–1712), najväčšieho organistu stredného baroka v Španielsku, sa asketický duch už stráca. Z jeho početných diel sú v súčasnosti dostupné len skladby pre organ. Jeho *Tientos de falsas* dokazujú, že mal vyvinutý zmysel pre farbu a harmóniu; strohý a energický

kontrapunkt, charakteristický neprízvučnými motívmi a opakovanými tónmi, bol harmonicky dosť pevný, aby sa z neho dali vytvoriť veľké, mnohodielne formy. Rozsiahle tientos majú zvyčajne len tri väčšie diely; pretože sa v nich spájajú črty polytematického *ricercaru* a variačného *ricercaru*, obsahujú dlhé zádrže na rozličných stupňoch, pričom ten istý melodický materiál sa opakuje v rozličných tóninách.<sup>33</sup>

( 33 )

Pozri Súborné vydanie,  
zv. 3, č. 38,  
(Anglèsovo vydanie).

Figurálne variácie na svetské témy (ľudové tance) a ostináta ako *passacalles* a *folia svedčia* o autorovej bohatej predstavivosti, ktorú už nespútalva sebadisciplína a zákazy.

( 34 )

Eslava, H.:  
*Lira sacro-hispana*.

Španielska chrámová hudba<sup>34</sup> svojím hyperkonzervatívnym prístupom odrážala ducha prísnej ortodoxie, ktorý v Španielsku prevládal. Novotám, ktoré prinášal barokový štýl, sa skladatelia vyhýbali. Pre španielskych skladateľov chrámovej hudby, ktorí starostlivo kultivovali *stile antico* až do 18. storočia, sa stala vzorom Victoriova hudba, ktorá bola harmonicky síce pokročilejšia než Palestrinova, ale inak rovnako konzervatívna. Medzi konzervatívnych skladateľov patrili katalánski majstri Juan Comes, Juan Pujol<sup>35</sup>, Cereols<sup>36</sup> z Montserratu, Romero, známy ako „el maestro capitán“, a portugalskí skladatelia Rebello, Magalhães a Melgaço. Predstaviteľom neskorobarokovej chrámovej hudby bol Francisco Valls († 1747), ktorý sa *stile antica* už nepridŕžal. Rozvíjal auto-sacramental čiže oratórium v talianskom štýle. Neprípravené (i keď veľmi mierne) disonancie v jeho *Missa Scala Aretina* vyvolali medzi španielskymi hudobníkmi dlhotrvajúci spor, ktorý možno prirovnať k slovnej vojne medzi Monteverdim a Artusim.

( 35 )

Súborné vydanie,  
vydal H. Anglès;  
pozri aj GMB,  
č. 179.

( 36 )

*Mestres de l'Escolania de Montserrat*,  
zv. 1–3; HAM, č. 227.

V španielskej svetskej hudbe sa národný duch prejavoval oveľa výraznejšie než v iných druhoch barokovej hudby. Piesne zvané *villancicos*, *ensaladas*, *tonadas* a iné formy španielskej svetskej hudby sa vyznačujú zvláštnymi rytmiami, ktoré im dodávajú výrazný národný charakter. Je to jeden z mála príkladov na to, keď v baroku vplyv ľudovej

hudby na umelú nebol len zbožným prianím. Niektoré zo synkopových rytmov španielskej ľudovej hudby, ktoré sa používali už aj v renesančnom villancicu, sú dnes rovnako prekvapujúce ako pred niekoľkými storočiami. Villancico, obľúbená forma svetskej polyfonickej hudby, sa občas objavuje aj v chrámovej hudbe. Po formovej stránke zodpovedalo frottole, ktorá už v Taliansku dávno upadla do zabudnutia. Villancico bolo niekedy polyfonické, ale vždy malo nesmierne rytmický štýl a skladalo sa z kupletu (copla) pre sólové hlasy a zo zborového refrénu (estribillo). Často sa vkladalo do divadelných hier, baletov a iných javiskových foriem. V *Cancionero de Sablonara*<sup>37</sup> je mnoho príkladov tejto formy od Romeru a Juana Blasa, ktorý zhudobnil básne Lopeho de Vega, najvýznamnejšieho španielskeho básnika tohto obdobia.

( 37 )

Vydal J. Aroca,  
1918.

Málopočetné, i keď zaujímavé pokusy o vytvorenie španielskej národnej opery poznačil hneď od začiatku taliansky vplyv. Hudba prvej španielskej opery sa nezachovala – rovnaký osud napokon postihol takmer každú prvú operu. Bola napísaná na text Lopeho de Vega *La selva sin amor* (1629). Z úvodu sa dá usúdiť, že opera bola prekomponovaná, pravdepodobne s recitátivmi. Španielska opera, ktorá sa zachovala – aj to len vo fragmentoch –, pochádza až zo stredného baroka: *Celos aun del aire matan* (1660)<sup>38</sup> od Juana Hidalga († 1685). Libreto napísal Calderón, podobne ako aj libreto ďalšej opery, ktorej hudba sa však takisto nezachovala. Aj keď Hídalgove krátke árie a pohyblivé recitatívne refrény jasne odrážajú stredobarokový typ talianskej opery, majú nepochybne španielsky nádych. V áriách sú nenáročné variácie na jednoduché tanečné basy v hemiolovom rytme (príklad č. 50). Tieto basy boli dvojdielne, pričom druhý diel bol len presnou transpozíciou prvého: tento princíp sa často vyskytuje v ľudovej hudbe. Operu v Španielsku zatlačila do úzadia zarzuela, dvorná

( 38 )

Vydal J. Subirá, 1933.

javisková zábava, ktorej názov je odvodený od kráľovského zámku, kde ju uviedli po prvý raz. Zarzuelu komponovali najlepší skladatelia a básnici tohto obdobia, aj Calderón. Možno ju charakterizovať ako španielsku analógiu francúzskeho a anglického dvorného baletu (ballet de cour a court

(Príklad č. 50)

Hidalgo: Bas z opery  
*Celos*



masque). Všetky tri dvorné formy mali spoločné striedanie hovorených a hudobných úsekov a dôraz na javiskovú výpravu, kostýmy a balety. Španielske tance s gitarovým sprievodom dávali hudbe zarzuely národný charakter. Dialógy, zbory, villancicos a seguidillas, ktoré sa voľne striedali s recitátivmi, boli napísané v jednoduchom štýle, iba pompézne úvodné kvarteto (cuatro de empezar) využívalo polyfonické postupy. Zachovalo sa nám len málo zarzuel stredného baroka. Najväčšími majstrami zarzuely boli Juan de Navas, Marin a Berés, ktorého burleskná tonada o zamilovanom starcovi, pozoruhodná harmonickou a rytmickou charakterizáciou,<sup>39</sup> si zasluhuje pozornosť. V neskorom baroku skladali zarzuelu takí majstri ako Durón, Literes a plodný José de Nebra, ktorý napísal hudbu ku Calderónovej hre *La vida es sueño*. Literesova zarzuela *Acis y Galatea* (1708)<sup>40</sup> je napísaná v ľahkom tóne neapolskej opery. Ten istý námiet zhudobnil v jednom masque aj Händel. Aj keď zarzuely neskorého baroka boli ovplyvnené Talianmi, najmä Neapolčanmi, zachovali si – prinajmenšom v tancoch – zvyšok niekdajšej samostatnosti.

Hudobná teória v Španielsku a Portugalsku bola v podstate eklektická, okrem vynikajúcich traktátov o gitarovej a orgánovej hre. V dlhých teoretických knihách sa zvyčajne zoširoka citoval materiál prevzatý z talianskych prameňov. Do zoznamu teoretikov okrem ultrakonzervatívneho Talia-

( 39 )

Lavignac, A.:  
E, zv. 1, diel 4,  
s. 2077.

( 40 )

Lavignac, E.:  
E, zv. 1, diel 4,  
s. 2111.

na Ceroneho, ktorý vydával svoje práce v Španielsku, patria Frovo, da Cruz, organista José de Torres, Lorente, Nasarre a portugalský kráľ Ján IV., ktorý si zaslúži pozornosť nielen ako autor rozpravy *Defensa de la música moderna*, ale aj ako zakladateľ jednej z najvzácnejších hudobných knižníc 17. storočia, ktorá však, žiaľ, neskôr zhorela.

Hudba na západnej pologuli, v Novom Španielsku a amerických kolóniách bola, pochopiteľne, úplne závislá od materských krajín. Španielski misionári, ktorí považovali hudbu za dôležitý nástroj pri šírení kresťanstva, ako prví na americkej pevnine vydávali hudbu, i keď to bol výlučne gregoriánsky chorál. Do Mexika sa dovážala len konzervatívna španielska zborová chrámová hudba. V druhej polovici 17. storočia sa dôležitým centrom hudobnej aktivity stala Lima. José Diaz tu na americkej pôde skomponoval hudbu pre Calderónove javiskové diela. Peruánsky kódex zo 17. storočia,<sup>41</sup> jedna z mála hudobných pamiatok tohto obdobia, ktorá sa zachovala na západnej pologuli, obsahuje niekoľko viachlasných skladieb v populárnom španielskom štýle.

Hudba prvých osídlencov Severnej Ameriky sa obmedzovala najmä na spievané žalmy. Pristahovalci si z Anglicka priniesli tradičné žaltáre, z ktorých iba Ainsworthov a Ravenscroftov patrili do obdobia baroka. Puritáni vášnivo vystupovali proti svetskej hudbe, najmä inštrumentálnej. Svetská hudba tu však predsa len musela jestvovať, ako dokazujú početné zákazy hrať na hudobných nástrojoch a tancovať. No zo 17. storočia sa okrem žalmov nezachovali prakticky nijaké hudobné pamiatky. Žalmy sa spievali spamäti, neskôr sa praktizoval tzv. lining out, keď veriaci opakovali po predspevákovi verše žalmu. V ústnom podaní sa nápevy čoraz väčšmi strácali v rôznych „ozdobách“, takže



na konci storočia už bolo treba zjednotiť ich melódie, pretože spev sa zvrhol na „príšernú zmes zmätených a neusporiadaných zvukov“, ako píše Thomas Walter. V deviatom vydaní (1698) *Bay Psalm Book* (1640), pôvodne vydanej bez hudby, bolo dvanásť metrických žalmov v dvojhlasnej verzii; je to prvá viachlasná hudba, ktorá na americkom kontinente vyšla tlačou. Napriek odporu puritánov sa vo vyučovaní hudby pokračovalo. Prvými americkými príručkami spevu, ktoré sa opierali o anglický vzor (Ravenscroft a Playford), boli *Introduction to the whole Art of Singing Psalms* (okolo roku 1714) Johna Tufta a *Grounds and Rules of Musick* (1721) Thomasa Waltera, v ktorej bolo aj niekoľko trojhlasných úprav prevzatých z Playfordovho žaltára.

Nemeckí a švédski prisťahovalci, ktorí sa usadili v Pensylvánii, zaviedli v Amerike polyfonický spev chorálu. Neobmedzovali sa puritánskym zákazom namiereným proti inštrumentálnej hudbe, takže v bohoslužbách slobodne využívali organy. Táto novota „pritiahla mnoho mladých ľudí spomedzi kvakerov“, ako sa hovorí v jednom prameni z tých čias. Nemecký pietista Conrad Beissel založil v Ephrate mystickú sektu a pre jej bohoslužby skomponoval množstvo hymien a chorálov. Odras tejto literatúry môžeme nájsť v ephratskej zbierke hymien, ktorú v roku 1730 vydal bez hudby Benjamin Franklin. Najvyššiu hudobnú úroveň dosiahli moravskí bratia v Bethleheme, ktorí si v roku 1741 vo svojom odlúčenom spoločenstve organizovali hudobný život na takej úrovni, čo prekonalá všetky ostatné hudobné centrá. Hudba, ktorú si so sebou priniesli, vychádzala z nemeckého neskorobarokového štýlu. Rozkvet hudby v bethlehemskej oblasti však spadá až do obdobia klasicizmu.

Carl Pachelbel, syn slávneho nemeckého organistu, bol asi najvýznamnejším profesionálnym hudobníkom v Amerike

pred rokom 1750. V roku 1736 usporiadal v New Yorku verejný koncert; inak pôsobil ako organista najprv v Newporte, na Rhode Islande, a potom až do smrti (1750) v Charlestone. Sugestívny *Magnificat*<sup>A2</sup> pre sóla a zbor, napísaný v pribojnom neskorobarokovom štýle, svedčí o jeho skladateľských schopnostiach; toto dielo sa však v Amerike za jeho života nehralo. V Charlestone sa Pachelbel dostal do styku s Johnom Wesleyom. Keďže medzi metodistickou hymnódiou a protestantským chorálom boli blízke vzťahy, je príznačné, že Wesley dobre poznal nemecký chorál a vlastnil výtlačok pietistických hymien a knihu chorálov od Freylinghausena. Wesleyho prvá kniha hymien vyšla v Charlestone (1737), neobsahuje však hudbu. Početné koncerty v rozličných mestách okolo roku 1750 a predstavenie ballad opery *Flora* v Charlestone (1735) a *Žobráckej opery* v Marylande (1752) sú dôkazom toho, ako rýchlo sa štýlové tendencie materskej krajiny odrazili aj v kolóniách.



# ANGLICKÁ HUDBA V OBDOBÍ REPUBLIKY A REŠTAURÁCIE

## Masque a anglická opera: Lawes a Blow

DVE STOROČIA BOLO OBJEKTÍVNE HODNOTE-  
nie anglickej hudby 17. storočia skreslené dvojnásobnými  
predsudkami: politickými a estetickými. Na jednej strane  
tým, že sa neprihliadalo na fakty, precenil sa vplyv Crom-  
wellovej politickej revolúcie na hudbu, ktorý spočíval  
v cieľavedomom vykoreňovaní anglickej hudobnej tradície;  
na druhej strane sa príklon k barokovému štýlu hodnotil  
z hľadiska noriem „alžbetínskej“ hudby, v dôsledku čoho sa  
anglická baroková hudba nevyhnutne javila ako žalostná  
degenerácia vznešených výdobytkov renesančnej hudby.  
Tak sa stalo, že dokonca aj termín „hudba obdobia  
reštaurácie“ (znovunastolenia monarchie v roku 1660) mal  
zvyčajne trochu pejoratívny význam. Reštaurácia v skutoč-  
nosti nebola novým štýlovým obdobím, pretože nápadné  
črty takzvaného „štýlu obdobia reštaurácie“ nájdeme v hud-  
be ešte pred vznikom republiky. Nástup Stuartovcov sa  
časovo zhoduje s prechodom renesancie do baroka. Vznik  
anglického baroka spadá do obdobia vlády Karola I.  
(1625–1649).

Nový štýl sa v Anglicku nepresadil revolučne; je to napokon  
typické pre všetky krajiny, ktoré prijali barokový štýl

zvonka. Putá s minulosťou sa nepretrhli naraz a v dielach prechodného obdobia možno pozorovať zmätené kolísanie medzi starým a novým poňatím. Odvážne experimentálne črty talianskeho raného baroka sa v Anglicku neprejavovali veľmi výrazne, takže niekedy sa hranica medzi raným a stredným barokom určuje len veľmi ťažko.

Pochopiteľne, prvé výrazné znaky signalizujúce zmenu sa objavili v scénickej hudbe, kde sa stalo veľkým problémom prijatie recitativu. Hlavnou divadelnou formou, ktorá sa opierala o hudbu, bol v Anglicku dvorný masque, a nie opera ako v Taliansku. Táto exkluzívna a nákladná dvorná zábava svojím rozsahom, spoločenským dosahom a do určitej miery aj formou zodpovedala francúzskemu dvornému baletu. Typický masque mal tri základné špeciálne projektované balety alebo scénické tance – vstup (entry), hlavný tanec (main dance) a odchod (going off), ktoré tancovali masquers a ktoré mali alegorickú a pútavú zápletku (device); tá umožňovala nečakaný príchod masquers, predvádzajúcich nemohru. Po poslednej časti – odchode – nasledovala voľná zábava, v ktorej masquers zatancovali so vznešenými dámami z hľadiska niekoľko spoločenských tancov. I keď sa povoľovali rozličné výnimky, v dôsledku troch stálych tancov bola forma masque stereotypná. Hudba plnila úlohu introdukcie, vyplňala prechodné časti a sprevádzala tance a spievané úseky. Prológy, scénické dialógy a spevy predvádzali spravidla profesionáli, kým masquermi boli podľa francúzskeho vzoru dvorania. Črty, ktoré mal masque spoločné s balletom de cour, prezrádzajú podobnosť oboch foriem: oba sa sústreďovali na scénické, a nie spoločenské tance, mali alegorickú zápletku, hlavné časti v nich interpretovali príslušníci šľachty, oba presahovali rámec obyčajného predstavenia tým, že účastníci vyzvali do tanca dámy z obecnstva, a oba kládli dôraz na dekorácie, kostýmy a predovšetkým na zložité scénické stroje.

Napriek zjavnej tematickej závislosti od francúzskeho dvorného baletu a talianskeho intermezza stal sa anglický masque svojrúznou umeleckou formou, a to vďaka trojčasťovej formovej štruktúre a literárnemu géniovi Bena Jonsona, Milтона a iných. Barokový masque mal v období renesancie viacerých predchodcov, a definitívne sa vykryštalizoval v masque *Proteus* a Danielovej *Vision of Twelve Goddesses* (1604). V nasledujúcom roku sa začala slávna spolupráca Bena Jonsona a architekta Iniga Jonesa (*Masque of Blackness*, 1605). Jones priniesol na anglické javisko talianske novinky ako pohyblivé dekorácie jednotlivých scén, ktoré sa menili pomocou javiskových strojov priamo pred zrakom obecnstva, čím urobil koniec statickej scéne renesančných kaštieľov. V Jonsonovom *Masque of Queens* (1609) sa po prvý raz objavili antimasques s výrazne komickými a burlesknými prvkami. Antimasques sa čoskoro tak rozmohli, že kontinuita a jednota deja masque sa takmer stratili. Analógiou tohto vývinu masque je zvýšený počet samostatných vstupov v ballet à entrées.

Masque ako literárna forma spätne ovplyvnil drámu, v ktorej hudba mala čoraz dôležitejšie postavenie, napríklad v Beaumontových a Fletcherových hrách. Popri Jonsonovi a Miltonovi (ktorého *Comusan* nemožno považovať za typický masque) písali masque takí vynikajúci básnici ako Shirley, Carew, Davenant, ktorý po Benovi Jonsonovi dostal titul „poeta laureatus“, a básnik a hudobník Campion.

Hudba masque bola spočiatku nenáročná a jej korene siahajú do začiatku storočia. Samotná tanečná hudba sa podobne ako vo francúzskom dvornom baletе skladala z jednoduchých, niekedy až trochu suchopárnych melódií v dvojdielnej forme, ktoré sa výrazne líšili od rytmicky stereotypných spoločenských tancov. Väčšina tancov sa zachovala iba v podobe náčrtov, ktoré majú len melódiu

a bas a málokedy presne vypracovanú inštrumentáciu a zdvojenie, o ktorom sa niekedy dozvedáme zo scénických poznámok. Passamezzá, galliardy, couranty a iné zábavné spoločenské tance sa, žiaľ, na rozdiel od ostatnej hudby, takmer nikdy nezaznamenávali.

Pretože veľká časť hudby k masques sa stratila, príležitostné zmienky v scénických poznámkach sú často jediným zdrojom informácií o jej charaktere. Piesne prvých masques, ktoré sa zachovali, sa štýlovo nelíšia od piesní lutnistov, o ktorých sme hovorili v druhej kapitole. Campionov *Masque of Lord Hayes* (1607),<sup>1</sup> z ktorého poznáme iba dve piesne a tri tance, dokazuje, že hudba masques z čias panovania Jakuba I. nebola zo začiatku vôbec ovplyvnená operou a nie náhodou sa piesne masquers objavujú vo vtedajších tlačенých lutnových tabulatúrach. Tradičná lutnová pieseň a inštrumentálne tance i consorts boli kedysi veľmi rozmanité. V *Lord's Masque* spájal Campion hovorený text s hudbou tak ako v melodráme z 18. storočia; táto nová črta sa objavila aj v súdobej francúzskej hudbe (Bouzignac), nenašla však v tom čase nasledovníkov.

Prvú zmienku o recitatíve nachádzame vo *Vision of Delight* (1617) Bena Jonsona; bol to jeden z jeho najrozkošnejších masques, v ktorom sa úvodné slová *Let your shows be new and strange* dosť výstižne spievali v „stylo recitativo“. V Jonsonovom masque *Lovers Made Men* z toho istého roku básnik tvrdil, že „celý masque na taliansky spôsob stylo recitativo spieval majster Nicholas Lanier, ktorý zložil aj zahral pantomímu i hudbu“. Ďalšia zmienka o recitatíve sa vyskytuje v Townshendovom *Albion's Triumph*. Ťažko možno určiť, ako často sa recitativ v masques naozaj vyskytoval, je však isté, že súvisle spievané masques boli zriedkavé.

Do prvej generácie skladateľov masques patrili Campion, Coperario, Alfonso Ferrabosco, Giles a Robert Johnson.

Ich tvorba nadväzovala na štýl neskorej renesancie. Ben Jonson vyzdvihol Ferrabosca ako „vládcu nad všetkými hudobnými náladami“. V hudbe druhej generácie sa rano-barokový štýl zreteľne prejavuje v anglických adaptáciách stile rappresentativa a v monodickej koncepcii melódie. K jej majstrom patria Nicholas Lanier († 1666), William Lawes († 1645), Henry Lawes († 1662), Simon Ives a Wilson; o niečo neskôr ich vystriedala skupina, ktorá sa objavila v čase úpadku masque, a to Coleman († 1664), Captain Cooke († 1672), Christopher Gibbons (syn Orlanda) a Matthew Locke.

(Príklad č. 51)

Lanier:  
Monódia z *Hero  
and Leander*

The musical score is presented in three systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system ends with a fermata over the final note. The second system ends with a fermata over the final note. The third system ends with a fermata over the final note.

Recitatív Laniera a bratov Lawesovcov bol postavený na rytme hovorenej reči a mal dualistickú štruktúru, skladajúcu sa z melodickej línie a basového hlasu, ktorý mal iba opornú funkciu. Preto ich diela nehodnotili vysoko. Lanierova kantáta *Hero and Leander*, skomponovaná „in recitative musick“ pre sólový spev a generálny bas, nám dáva predstavu o anglickej podobe recitativu (príklad č. 51). Túto

skladbu Lanier skomponoval po návrate z Talianska; stala sa slávnou a ako tvrdí Roger North v *Musicall Gramarian* „dlhé roky išla z ruky do ruky“. Nárek Hero, „aj keď nie je načrtnutý tak odvážne ako talianske skladby z tohto obdobia“ (North), bol jedinou anglickou monódiou, ktorá väčšmi pripomínala afektívny recitatív než ostatné monódie vtedajších skladateľov. Je to zjavná imitácia Ariadinho náreku, ktorý však ešte vernejšie napodobnil žalospev Henryho Lawesa *Ariadne deserted* (okolo roku 1640)<sup>2</sup>. Rozdiel medzi Monteverdiho a Lawesovými skladbami je nápadný na prvé počutie a odráža priepastný rozdiel medzi talianskou a anglickou koncepciou hudobnej deklamácie.

Anglickí ranobarokoví skladatelia nevedeli pochopiť podstatu recitativu – afektívne zdôraznenie slova –, a tak si museli nájsť náhradné prostriedky. Podobne ako Francúzi aj oni v recitative zdôraznili rytmický faktor na úkor melodickéj kontúry a zaujímavej harmónie. Aj keď si boli francúzsky a anglický recitatív rytmicky podobné, líšili sa v prozódii; francúzski skladatelia uprednostňovali daktylské a anapestové metrá, anglickí obľubovali bodkované rytmy s predtaktím a takú synkopáciu, akú má napríklad slovo „never“ (♩ ♩).

V porovnaní s talianskym recitativom chýbal prvým francúzskym a anglickým recitativom pátos a ohybnosť; boli na hranici medzi piesňou a recitativom, pričom na pieseň mali priveľmi suchú a jednotvárnú melódiu a na recitativ zase priveľmi aktívny bas. Chýbala im intenzívna emocionálnosť Periho a Monteverdiho a nemali ani efektnú virtuóznosť Cacciniho skladieb. Jediné, čo mali anglickí a talianski skladatelia spoločné, bol deklamačný princíp, nie však jeho afektívna aplikácia. Až v strednom baroku skladatelia ako Humfrey, Blow a Purcell naplnili melódiu dostatočným pátosom na to, aby sa hudba mohla deklamovať emocionálne.



Piesne (songs) v masques sa zvyčajne písali pre spev a nečíslovaný bas a boli popretkávané malými akordickými zbormi. Mimoriadne vynachádzavý spôsob, ktorým Henry Lawes zhudobňoval slová, chválili mnohí básnici tých čias, najmä Milton v sonete:

Harry, whose tuneful and well measured Song  
First taught our English Music how to span  
Words with just note and accent...

*Harry, ktorého melodická a rytmická pieseň  
prvá naučila našu anglickú hudbu, ako dosadiť  
slová na každý tón a akcent...*

Táto chvála je nezaslúžená, lebo z radu skladateľov rovnakej úrovne vyzdvihuje iba jedného. Miltonovo nadšenie vyznieva o to prehnanejšie, že za pobytu v Ríme mal možnosť vypočuť si opravdivý operný spev Leonory Baroniovej (pozri piatu kapitolu), ktorému vzdal hold v latin-ských veršoch. Piesne Williama Lawesa nie sú také temperamentné ako piesne Henryho Lawesa, ale v zosúladení hudby a textu za nimi nijako nezaostávajú. Päť piesní Henryho Lawesa, ktoré sa zachovali z Miltonovho *Comusa* (1634),<sup>3</sup> je typický príklad ranobarokovej piesne s generálnym basom. Sú to kvázirecitatívy, charakteristické ostro akcentovaným rýmom, častými a náhlymi kadenciami, diskontinuitnou rytmikou a neurčito sa pohybujuúcim basom. Melódia sa pridrža predovšetkým prozódie úryvkov veršov, hudobný rytmus však nie je odvodený od pravidelného metra veršov, ale vzniká neprestajným opakovaním jednotlivých slov alebo ich skupín. Vďaka napätiu medzi pravidelným metrom poézie a ustavičným kadencovaním v hudbe sú tieto piesne z rytmickej stránky nesmierne zaujímavé, ako

( 3 )

Vydal Foss,  
1938;  
HAM, č. 204.

( 4 )

Pozri Evans, W. M.:  
*Henry Lawes*, s. 67.

napríklad ôsmy sonet Spenserových *Amoretti*<sup>4</sup> (príklad č. 52), ktorý zhudobnil H. Lawes. Lawes tu do prvých dvoch veršov vkladá tri kadencie a pôsobivo presúva dôraz na slová „unto the maker“. Od talianskeho štýlu sa tento štýl líši hranatou melódiou, energickým rytmom a tým, že v ňom

(Príklad č. 52)

Henry Lawes:  
*More than most fair*



chýbajú afektívne intervalové skoky. Burneyho ostrá kritika Lawesových piesní (hovorí o „sérii nezmyselných zvukov“, charakteristických „nevýraznou jednoduchosťou“) sa netýka hudby a úsmevným spôsobom svedčí o predsudkoch, ktoré vládli v názoroch 18. storočia, i keď niekoľko Burneyho poznámok o nesprávnom akcentovaní je stále platných. Burney však nepochopil zvláštnu rytmickú vitalitu týchto piesní, ktorá bola dôsledkom úzkej spätosti poézie a hudby.

( 5 )

Evans,  
op. cit., na s. 96  
zdôrazňuje niektoré  
spoločné črty  
týchto  
netypických masques.

Hudbu k masque často komponovali spolu viacerí skladatelia. Pre Miltonovho *Comusa* a Carewov *Coelum Britannicum*<sup>5</sup> napísal hudbu Henry Lawes sám, ale na hudbe k Davenantovmu *Triumph of the Prince d'Amour*<sup>6</sup> (1636) spolupracovali bratia Lawesovci, podobne ako na hudbe k Shirleyho *Triumph of Peace* spolupracoval William Lawes a Ives. Po roku 1630 sa masque dostal do obdobia úpadku. Čím väčší dôraz sa kládol na vonkajšiu nádheru a čím boli tieto predstavenia drahšie, tým chaotickejšia bola jeho fabula. *Luminalia*<sup>7</sup> Davenanta a Iniga Jonesa s Lanierovou hudbou je dokladom tohto úpadku; otrocky sa pridžža talianskeho vzoru. Vnútorňý rozklad masque sa nedal zastaviť ani vyzdvihovaním jeho hudobných prvkov. Jeho

( 6 )

Dent, E. J.:  
*Foundations*,  
s. 30.

( 7 )

OHM, zv. 3, s. 200.

zánik urýchlili útoky zvonku, najmä Prynnov *Histriomastix* (1633), v ktorom sa autor s hlbokým pohrdaním vyjadruje o masque, divadle vo všeobecnosti a nemravnom užívaní „zmyselných piesní“ a v skratke predstavuje včasnú i neskoršiu puritánsku kritiku.

Keď s nástupom Cromwella k moci stratil masque ako druh pravidelnej dvornej zábavy svoj význam, bol už neproduktívnou formou, odsúdenou na zánik. Republika nezasiahla do hudobného života tak kruto, ako tvrdil Burney a iní. I keď drámy boli zakázané, hudobné predstavenia cenzúra púšťala a hudba v domoch stredných mešianskych vrstiev prekvitala väčšmi než kedykoľvek predtým. Shirleyho masque *Cupid and Death* (1653) na hudbu Christophera Gibbonsa a Locka<sup>8</sup> bola predvedná práve v takomto prostredí. V roku 1656 Davenant získal povolenie verejne uviesť *Entertainment at Rutland House by Declamations and Musick, after the manner of the Ancients* s hudbou Henryho Lawesa, Captaina Cooka a Hudsona. V úvode hudba vyjadruje rozdiel medzi Diogenovou ponurou a Aristofanovou veselou povahou; túto myšlienku autorovi zjavne vnukla Carissimihho kantáta *I Filosofi* (pozri s. 177).

Predstavenie prvej anglickej opery *The Siege of Rhodes* (1656) od Davenanta s hudbou Henryho Lawesa, Captaina Cooka a Locka patrí do obdobia vlády puritánov. Davenant ju obozretne nazval predstavením („representation“), a nie operou, pretože toto označenie mohlo vzbudiť podozrenie puritánov, a všetkých päť dejstiev označil ako vstupy („entries“), akoby išlo o masque. Dej nebol mytologický, ako vo väčšine vtedajších talianskych oper, ale historický. Davenant nás informuje, že príbeh sa spieval „ako recitatív“ (in recitative musick) a že striedal dĺžku veršov, pretože „zmeny metra... sú v recitatívnej hudbe potrebné pre

( 8 )

Príklad in:  
Dent, E. J.: op cit.,  
s. 89.

variáciu ayrov“. Keďže hudba sa, žiaľ, nezachovala, nedá sa zistiť, či táto poznámka je už náznakom, že sa začalo rozlišovať medzi recitátivom a áriou (ktorá práve v tomto čase prišla v Taliansku do módy). Výskyt strofických piesní v librete však tento fakt potvrdzuje.

Skutočnosť, že prvý pokus o anglickú operu zostal bez nasledovníkov a že aj ďalšie pokusy Blowa a Purcella – hoci úspešné – boli izolované, sa vysvetľuje tvrdením, že Angličania boli voči opere v princípe zaujatí a nemali pre ňu zmysel. Je síce pravda, že recitatív musel v procese svojho udomácnovania sa v Anglicku prekonať podobný odpor ako vo Francúzsku, na druhej strane však vycibrený a citovo angažovaný spôsob, s ktorým takí typickí anglickí skladatelia ako Blow a Purcell s recitátivom narábali, tomuto tvrdeniu odporuje. V skutočnosti v Anglicku opera nemala taký spoločenský základ, na ktorom prekvitala talianska, francúzska i nemecká opera – teda duchovné centrum vytvorené reprezentačným dvorom. Obnovený anglický dvor bol politicky slabý, a napriek tomu, že napodobňoval francúzske spôsoby, s prísnym, i keď pompéznym ovzduším francúzskeho dvora nemal nič spoločné. Keby bolo Anglicko naďalej zostalo republikou, z pokusných začiatkov sa neskôr mohla vyvinúť komerčná opera pre verejnosť ako v Benátkach či v Hamburgu. Po reštaurácii sa znovu stal hlavnou formou zábavy dvorný masque a je symbolické, že Purcell nenapísal operu *Dido and Aeneas* pre dvor, ale pre amatérov.

Davenant po jedinej a veľmi úspešnej opere napísal dve javiskové diela, ktoré síce nazval „operami“, ale boli to vlastne masques. Hudba k nim sa takisto stratila. Neskôr ich v skrátenej podobe zaradil do *Playhouse to be Let* (1663), v ktorom výstižnou definíciou odpovedal všetkým, čo tvrdili, že recitatív nie je dosť „prirodzený“:

( \* )

Recitativ sa nekomponuje na také všedné témy, ktoré môžu byť predmetom akejkoľvek bežnej rozpravy. V tragédii je scénická reč povznesená nad bežný dialekt.

Recitative Musick is not compos'd  
Of matter so familiar, as may serve  
For every low occasion of discourse.  
In Tragedy, the language of the Stage  
Is rais'd above the common dialect.\*

Poprednými skladateľmi masque a hudby k divadelným hrám obdobia reštaurácie boli Matthew Locke (1633?–1677) a John Blow (okolo roku 1648–1708); za vlády Karola II. mali obaja vysoké postavenie na dvore. V dielach týchto majstrov sa už pevne ustálil stredobarokový štýl. Treba spomenúť aj francúzskeho hudobníka Grabuho, Lullyho žiaka a dvorného skladateľa Karola II., v ktorého dielach je anglická deklamácia taká úbohá, že v porovnaní s ňou sú rané Händlove anglické diela dokonalé. Grabu napísal hudbu k Perrinovej *Ariane* (pôvodne ju skomponoval Cambert), ktorú uviedla v Londýne novozaložená Royal Academy of Music (1674), a ďalšie pre Drydenovu neúspešnú operu *Albion and Albanus* (1685). Toto dielo je dôležité z historického hľadiska ako ďalší pokus vytvoriť z masque naozajstnú operu, hudobne však nie je zaujímavé.<sup>9</sup> Rozdiel medzi recitativom a áriou – podľa Drydena „piesňovou časťou“ – sa otvorene uznáva a zachováva. Alegorická fabula a veľký počet tancov sú zjavne pozostatkami masque.

( 9 )

Príklad in:  
Dent, E. J.:  
op. cit. s. 166

Matthew Locke, pred Purcellom nepochybne najväčší divadelný talent, napísal hudbu k množstvu diel, medziiným k hre *Cupid and Death*, masque *Orpheus and Euridice* (intermezzo v Settlovom *Empress of Morocco*, 1673), k Shadwellovej adaptácii Molièrovho a Lullyho komického baletu *Psyché* (1675), ďalej k *Búrke* a k *Macbethovi*. Dve posledné diela patria medzi cenzurované úpravy Shakespearových diel, ktoré sa v období reštaurácie stali veľmi módnymi.<sup>10</sup> Hudba k *Búrke* a k *Psyché* vyšla v roku 1675 pod názvom *The English Opera*.

( 10 )

Hudba k *Macbethovi* sa pripisuje Leveridgeovi aj Purcellovi; táto druhá možnosť je však vzhľadom na štýl menej pravdepodobná.

( 11 )

Dent, E. J.:  
op. cit. s. 89

Lockov afektívny štýl sa dosť jasne prejavuje už v jeho mladíckom diele *Cupid and Death*.<sup>11</sup> I keď štýl tohto diela prezrádza taliansky vplyv, má aj niektoré výrazne netaliancke črty, najmä ťažkopádne postupy, ktoré zdanlivo narúšajú plynulé belkantové línie. Podobne Blowove postupy sa preslávili ako „drsnosti“ (Burney); rovnako veľa ich je aj u Locka. Pre anglický stredobarokový štýl sú príznačné neobratné harmonické postupy, zvláštne melodické zvraty a mnoho simultánných alebo nahustených priečností, ktoré sa nesprávne považovali za prejav nedostatočného umeleckého vzdelania. V skutočnosti však tieto znaky odrážali zvláštne „oneskorenú“ historickú pozíciu anglických hudobníkov. Až okolo roku 1650 Locke a jeho súčasníci objavili možnosti skryté v experimentálnych harmóniách ranobarokového recitativu, teda v čase, keď už rozvinuli základy stredobarokovej tonality. Oneskoreným splynutím koncepcií raného a stredného baroka sa vytvoril svojrázny anglický štýl, v ktorom sa „drsnosti“ s obľubou používali ako samoučelné postupy, ktoré mali vytvoriť harmonické bohatstvo a jemné znenie, a nie ako u Byrda zdanie kontrapunktickej faktúry. Napriek jasným tonálnym postupom anglickému štýlu chýbali vypracované harmonické princípy. Zväčšené a zmenšené melodické intervaly a nepravidelný a živý rytmus zdanlivo protirečili dokonalým tonálnym kadenciám. Zvláštny účinok anglického štýlu možno charakterizovať ako nesúlad medzi chromatickou či skôr netonálnou melodikou a v podstate diatonickou harmóniou. Ak by sme to chceli vyjadriť paradoxne, chromatismus anglického štýlu bol ponímaný diatonicky.

( 12 )

Príklady in:  
OHM, zv. 3, s. 291,  
a Dent, E. J.:  
op. cit. s. 117.

Locke bol jeden z prvých významných skladateľov, ktorí tvorili v anglickom štýle, no neobmedzoval sa len naň. V niektorých vokálnych úsekoch *Psyché*<sup>12</sup> sa neprejavil ako odvážny skladateľ, pretože jeho vzrastajúce tonálne cítenie mu bránilo používať nekonvenčné zvraty. Anglický štýl

( 13 )

Vydal Lewis, A.  
(Oiseau Lyre), 1939;  
menej kompletne  
vydanie in:  
Arkwright, op. cit.,  
s. 25; aj HAM, č. 243.

triumfoval v diele Johna Blowa *Venus and Adonis* (okolo roku 1682)<sup>13</sup>, napísanom pre jednu z milieniek Karola II. Tejto jedinej dvornej opere od anglického skladateľa dal Blow rovnaký názov, aký mali ostatné dvorné zábavné predstavenia – masque –, ale napriek názvu a malému rozsahu to bola plnohodnotná opera.

(Príklad č. 53)

Blow:  
Recitatív Venuše  
z opery  
*Venus and Adonis*.

A - las, Death's sleep thou art too young to take, my groans  
shall reach the heav'ns; oh pow'rs a-bove Take pit-y on the wretch-ed Queen of love!

*Venus and Adonis* sa začína francúzskou predohrou a podľa francúzskeho vzoru je skomponovaný aj pastorálny prológ. Tým sa však francúzsky vplyv na toto dielo vyčerpáva. Hudba nasledujúcich troch krátkych dejstiev je výrazne ovplyvnená talianskymi vzormi. Blow nevelmi dbal na tonálnu jednotu a afektívny štýl jeho recitatívov výrazne prekračuje všetko, na čo sa kedy odvážili ostatní anglickí skladatelia. Predovšetkým posledné dejstvo s vášnivým dialógom Venuše a Adonisa (príklad č. 53) a finálnym zborom je napísané s veľkou emotívnou silou. Stereotypná tonálna kadencia na konci uvedeného príkladu zvláštne kontrastuje s ostro načrtnutou líniou na začiatku. Blowova neschopnosť zvládnuť tento nedostatok anglického harmo-

(Príklad č. 54)

Blow: Úryvok z *Venus and Adonis*.

And a great rea - der of ro man-ces

nického jazyka sa v jeho hudbe javí ako nerozhodnosť a pôsobí oveľa rušivejšie než skutočné „drsnosti“, ako napríklad takmer zjavné paralelné kvinty na slove groan (vzdych), ktoré sú tu zrejme z ilustratívnych dôvodov.

Árie, výrazne odlišené od recitátívov, sú svedectvom Blowovho vplyvu na Purcella, ktorý bol jeho žiakom. Charakteristická ozdobná figúra, vypísaná „sklz“ na ťažkej dobe, sa nesprávne považuje za typickú črtu Purcellovej tvorby; v skutočnosti je to typický znak tohto obdobia a v Blowovej hudbe sa vyskytuje veľmi často (príklad č. 54).

Významná úloha zboru a inštrumentálnej hudby vo *Venus and Adonis* je, pochopiteľne, dedičstvom masque. Prvé dve dejstvá sú zakončené tancami, opretými o nevyhnutný bas ground na zostupnej kvarte, ktorý je ovplyvnený rytmickými schémami Lullyho ciaccon.

Pri komponovaní *Dido and Aeneas* Purcell zrejme veľmi podrobne študoval Blowovu partitúru; svedčí o tom nielen podobnosť niektorých melódií, ale najmä ich štruktúra, konkrétne rozmiestnenie tancov a zborových a sólových častí. Obe diela sú zakončené zborom v g mol s podobnou faktúrou i celkovým charakterom a rozkošné interlúdium čiže „lekcia zvädzania“ z *Venuše* je veľmi podobná intermezzu *Oft she visits* v *Dido*. Zrejme nie náhodou kontúra a rytmus basu oboch diel sú si podobné.

## Hudba pre nástrojové súbory (consort music): Jenkins a Simpson

V OBLASTI INŠTRUMENTÁLNEJ HUDBY REPUBLIKÁNSKY režim pôsobil nepriamo ako silný stimulujúci činiteľ, takže tu sa tradícia zachovala plnšie než v iných oblastiach



hudby. Keďže neexistoval dvor, na ktorom by sa pestovala hudba, nebývalým spôsobom prekvitalo domáce koncertovanie v stredných meštianskych vrstvách a šľachtických kruhoch, pre ktoré sa v tom čase vydalo viac hudby než kedykoľvek predtým. Príznačné je, že kariéra hudobného vydavateľa Johna Playforda sa začala práve za republiky. Dokonca aj North, ktorého svedectvu možno veriť, pretože bol nesmierne zaujatý voči Cromwellovi, hovorí o veľkom rozkvele hudby „v domácom prostredí, keďže ľudia radšej zostali doma a zahrli si na husliach, než aby vychádzali von a dali sa zabiť“.

Anglickú hudbu 17. storočia pre klávesové nástroje nemožno porovnávať s veľkou tradíciou virginalistov. Stratila vedúce postavenie v Európe a asimilovala najprv talianske a neskôr francúzske vplyvy. Organová hudba sa nerozvíjala, pretože Anglicko zaostávalo v stavbe organov. Za republiky vláda nariadila zničiť chrámové organy, zachovali sa však domáce organy. Po reštaurácii Harris a nemecký staviteľ organov páter Smith začali éru anglického organárstva.

Príznačné je, že anglické organové skladby pre dva manuály mali špeciálne označenie „pre dvojité organ“, pretože dva manuály sa považovali za výnimočný prípad. Tomkinsova organová hudba (zomrel v roku 1656) bola oneskoreným produktom starej školy. O rozvoj novej školy sa pričínili Christopher Gibbons, Rogers, Cromwellov organista Hingeston, Locke a Blow<sup>14</sup> a po nich Purcell, Croft, Roseingrave, Greene a Händel. Popri versete bola jednou z hlavných foriem organovej hudby voluntary, ktorá svojou imitačnou faktúrou a rozsahom zodpovedala približne anglickej violovej fantázii (fancy) a organovej fantázii, ako ju poznáme z ostatných európskych krajín. Podobne ako fantázia aj voluntary sa v polovici storočia rozdrobila na viacero úsekov; rozpadla sa na neustálené, kontrastné pasáže, a okrem toho prevzala improvizáčne prvky toccaty. Podľa

( 14 )

Pozri West, J. E.:  
*Old English Organ  
Music.*

Macea improvizujúci lutnista alebo organista mohol vo „voluntary alebo fantázii“ plne prejavíť svoje majstrovstvo. Zaujímavý spôsob, akým sa rano- a stredobarokový štýl prekrývali, vidno z Blowovho versetu<sup>15</sup>, v ktorom je jeden celý úsek zatajeným citátom z Frescobaldiho toccaty.

Hudba pre čembalo obsahovala zväčša tance, groundy, suity z voľne pospájaných častí alebo úpravy piesní a inštrumentálnej komornej hudby. Lockova *Melothesia* (1673) obsahuje okrem „niektorých pravidiel hrania generálneho basu“ viacero lessons a suít od samotného Locka, Gregoryho, Banistera a iných. V rozličnom poradí sú tu uvedené populárne almainy, coranty, gavoty, ale aj diela s názvami ako vidiecky tanec (country dance) a „Round O“, čo je anglický preklad francúzskeho názvu rondeau, ktorý patrí do veľkej skupiny viac alebo menej šťastne poangličtených výrazov, ako napríklad: consort (concerto), tucket (toccata), passing measures (passamezzo), kickshaw (quelque chose) a chacony (ciaccona). Playfordova zbierka *Musick's Handmaid* (1678 a neskôr) obsahuje vynikajúcu čembalovú hudbu tohto obdobia, medziiným aj Purcellove skladby. V tejto zbierke sa francúzsky vplyv prejavuje najmä v čiastočnom preberaní francúzskych symbolov na označenia ozdôb a ornamentov, kým Lockova *Melothesia* sa obmedzuje na starý zápis pomocou jednoduchých a dvojitých čiarok. Medzi skladateľmi pre čembalo z obdobia pred Purcellom najvyššie stojí Blow. Jeho diela pre klávesové nástroje sú harmonicky menej vynachádzané než jeho vokálna hudba, sú však rytmicky bohatšie. V niektorých groundoch a ciacconách narúša harmonickú monotónnosť náhlymi prechodmi do opačného tónorodu, tak ako Louis Couperin a Lully; tento štýl si osvojil a rozvinul Purcell.

V karolínskom a republikánskom období najvýznamnejšie postavenie medzi inštrumentálnymi obsadeniami mala hudba pre violové a husľové súbory. Počas reštaurácie populár-

ne, i keď pôvodne podceňované husle nahradili violu, ktorá však mala svojich oddaných prívržencov ešte aj v 18. storočí. Vynikajúcu úroveň stredobarokovej anglickej violovej hudby potvrdili nielen traktáty Christophera Simpsona, Northa, Macea a ďalších, ktorých možno podozrievať, že v nich národná hrdosť potlačila triezvosť hodnotenia, ale aj autori z iných európskych krajín ako Mersenne, Rousseau (*Traité de la Viole*) a Eisel. Eisel dokonca tvrdil, že violu vynášli Angličania, čo je dosť príznačný omyl, svedčiaci o tom, že violová hudba sa všeobecne spájala s Anglickom.

Simpson právom vyhlásil, že v súborovej komornej hudbe „sú najdôležitejšie fantázie“. Inštrumentálne spracovanie gregoriánskeho alebo abstraktného cantu firmu začalo pomaly zanikať. William Lawes, ktorý bol na rozdiel od svojho brata činný najmä na poli inštrumentálnej hudby, osciloval vo svojich fancy medzi starým štýlom svojho učiteľa Coperaria a výsostne osobným, ba až excentrickým štýlom, v ktorom harmonické experimenty, veľké skoky a nepokojný rytmus už ohlasovali novú éru<sup>16</sup>. Lawesov konzervatívny štýl dokumentuje *Royal Consort*<sup>17</sup>, napísaný pre dvoje huslí, dve basové violy a dve teorby, ktoré starým spôsobom vyplňajú harmóniu. To isté dielo však jestvuje aj v „modernizovanej“ verzii ako triová sonáta s generálnym basom. Množstvo Lawesových tancov vyšlo po jeho smrti v úprave pre husle (alebo violy) a generálny bas v Playfordovej zbierke *Courtly Masquing Ayres* (1662).

Štýlové zmeny odohrávajúce sa vo fancy možno najlepšie pozorovať v dielach najvýznamnejšieho skladateľa tohto žánru Johna Jenkinsa (1592–1678), ktorý začal tvoriť v starom štýle, „neskôr sa však stal reformátorom, a to veľmi úspešným“ (North). Jenkinsove prvé fantázie pre štyri až šesť viol boli ešte napísané podľa pravidiel starej fancy, čo vidno najmä na jednoduchých ricercarových témach, dôsledne polyfonickej faktúre, zložitej rytmike a obozretnom

( 16 )

Pozri zaujímavú  
*Fancy c mol* in:  
Meyer, E. H.:  
*English Chamber  
Music*,  
s. 265.

( 17 )

Pozri *Pavan* in:  
*King's Music*, s. 50  
a *Almand* in:  
Meyer, E. H.: op. cit.,  
s. 181.  
Často citovaný výrok  
Karola I.,  
že William Lawes  
je „otcom hudby“,  
platí  
o staršom hudobníkovi  
rovnakého mena;  
pozri Evans, W. M.:  
op. cit., XVI.

narábaní s chromatickými postupmi. V neskorších dielach Jenkins zjavne podľahol čaru talianskej triovej sonáty, najmä v trojhlasných fantáziách<sup>18</sup>, v ktorých boli violy veľmi príznačne nahradené husľami. V trojhlasných suitách a suitách pre sólové husle a organový generálny bas prevláda moderný a trochu populárny štýl. Pod vplyvom talianskych diel sa jeho fantázie rozpadli na dramaticky kontrastné a diskontinuitné úseky s rozdielnym tempom a rozličnou faktúrou na spôsob mnohoúsekovej canzony, pričom akordické úseky v trojdobom metre sa striedali s fúgovými pasážami. Témy už boli niekedy charakterizované typickými neprízvučnými motívmi s energickým rýchlym rytmom, ako aj typickými husľovými prvkami ako rýchle skoky a dvojhmaty. Fancy často tvorila úvodnú časť suit, čím sa tejto forme vtlačal typicky anglický charakter. Aj pavana pretrvala v Anglicku vo funkcii vstupnej časti dlhšie než v Taliansku. Jenkins s obľubou zakončoval suitu postupným spomaľovaním tempa (drag) či kódom, čím sa zdôraznila cyklická jednota tejto formy, i keď medzi jednotlivými časťami neboli nijaké tematické väzby.

( 18 )

Pozri Meyer, E. H.:  
op. cit., s. 288.

( 19 )

Priklady in:  
Meyer, E. H.: op. cit.,  
s. 225  
a ďalej, s. 294.

( 20 )

OHM, zv. 3, s. 289;  
Meyer, E. H.:  
op. cit. s. 237.

( 21 )

Vydal P. W. Ph.  
Warlock  
a A. Mangeot, 1932;  
pozri aj fancy in:  
HAM, č. 230.

Ako dokazujú fantázie Jenkinsových súčasníkov<sup>19</sup>, najmä Christophera Gibbonsa, Johna Hiltona, Colemana, Hingestona, Rogersa a Locka, v spájaní talianskeho a anglického štýlu nebol Jenkins osamotený. V Lockovej inštrumentálnej hudbe možno taliansky vplyv rozpoznať práve tak zreteľne ako vo vokálnej. Locke nadväzoval na fancy aj v skladbách, ktoré mali iný názov, ako napríklad „curtain tune“ z *Búrky*<sup>20</sup>. V hojnej miere využíval neprízvučné motívy typické pre stredný barok. V consorts pre štyri violy (okolo roku 1672)<sup>21</sup> skombinoval tri tance s úvodnou fantáziou, v ktorej podčiarkol nervóznou diskontinuitu fancy ešte výraznejšie než Jenkins. Ani jedna z Lockových inštrumentálnych skladieb, ba dokonca ani jeho scénická hudba sa nevyrovná odvážnym harmonickým riešeniam jeho vokálnych skla-

dieb, ale nezvyčajne diferencovaná dynamika („mäkko“, „postupne čoraz hlasnejšie“, a dokonca „prudko“), tremolové úseky a občasnú silnú disonanciu v *Búrke* sú dostatočným dôkazom skladateľovho búrliváctva. *Little Consort of Three Parts* (1656) je zbierka suít, z ktorých každá sa skladá zo štyroch tancov v pozoruhodne stálom poradí a v bežnej dvojdielnej forme. V ôsmich štvorhlasných suitách<sup>22</sup> je poradie tancov úplne voľné. Anglickí skladatelia – podľa príkladu Francúzov – nedodržiavali dôsledne ustálené poradie jednotlivých častí suity. V rozsiahlej zbierke *Court Ayres*, ktorú vydal Playford (v roku 1655 a 1662), je zahrnutých viac než päťsto tancov v rozličnom poradí; prispeli do nej takmer všetci skladatelia tohto obdobia. Aj v Rogersovej zbierke *The Nine Muses*<sup>23</sup> sa spája ľubovoľný počet tancov a ayrov. Rogers bol v Anglicku dosť obľúbený a hoci je pravda, že nejaký čas strávil v Európe a švédskej kráľovnej venoval zopár hudobných skladieb, zdá sa, že domnelá sláva v cudzine bola z väčšej časti výplodom jeho vlastnej fantázie.

( 22 )

Vydal Beck, S.  
(New York  
Public Library 1942).

( 23 )

OHM, zv. 3, s. 330.

( \* )

(starý názov pre suitu)

„Lessons“\* pre violy vyšli vo viacerých Playfordových publikáciách, predovšetkým v *Banquet of Musick* (1652) a *Musick's Recreation on the Lyra Viol* (1652 a neskôr). Táto druhá obsahuje krátke poznámky k hre na viole a diela Colemana, Gregoryho, Hudsona, Ivesa, Jenkinsa, Portera, Younga a ďalších v tabulatúrovom zápise. No najvýznamnejším zdrojom tlačenej violovej hudby je *Division Violist* (1659) od Christophera Simpsona.

Takzvané violové divisions boli jedným zo spôsobov improvizácie, teda umenia, ktoré bolo jedným zo základov barokovej hudby. Ortiz a iní európski autori písali sto rokov pred Simpsonom rozpravy o improvizáciách na ostinátne basy a cantus firmus; v polovici 17. storočia v európskych krajinách tento spôsob hry upadol, medzi anglickými

violistami sa však zachoval. Simpsonove groundy boli buď krátke basové melódie v jednoduchom tanečnom rytme, alebo „súvislý ground...“, generálny bas nejakého moteta alebo madrigalu“. Táto druhá, dosť rozšírená forma naznačuje, že termín ground označoval základ každej kompozície, nie iba basso ostinato. Simpsonove dva typy „groundov“ sa hrali na organe a violista k nim improvizoval tromi spôsobmi: 1) „rozdrobovaním“ groundu, teda zdvojením basu veľmi ozdobnou formou; 2) „diskantovými divisions“, pri ktorých bol bas iba oporou pre nový, ozdobný kontrapunkt violy; 3) zmiešaním oboch týchto spôsobov. V každom prípade výsledkom bola v podstate figuračná variácia. Časté prechody do vyšších polôh, dvojhmaty a špeciálne akcenty svedčia o vysokej technickej úrovni sólovej hry na viole. Je zaujímavé, že medzi skutočnými ostinátami z *Division Violist* boli aj také, ktoré pochádzali zo skupiny romanesky a passamezza, i keď Simpson tieto názvy nepoužíva a pravdepodobne si už talianske korene tejto tradície ani neuvedomoval. Improvizované divisions dopĺňali formu kompozícií z tohto obdobia, ktoré často neboli ničím iným ako „...stuhnutými improvizáciami“. Division groundu, ak bolo vypísané, sa vlastne stalo passacagliou alebo ciacconou; division generálneho basu vyústilo do sólovej sonáty, alebo ak improvizovali dvaja hráči, dokonca do triovej sonáty.

Polyfonický ideál violovej hry, ktorý Mace charakterizoval slovami „našou najväčšou starosťou bolo, aby bolo všetky hlasy rovnako dobre počuť“, po nástupe generálneho basu a dualistickej štruktúry sonáty dožil. Napriek opozícii mnohých amatérov, ktorí zostali verní viole, rozvoj husľovej hry sa už nedal zastaviť. Mace sa trpkou sťažuje na „nesmierne hlučnosť“ huslí, z ktorých „brní v ušiach a duní v mozgu“. Husle našli veľké uplatnenie najprv v masques, kde bol ich

penikavý zvuk vítaný. Čoskoro sa objavili aj v komornej hudbe Coperaria, Williama Lawesa, Jenkinsa a Portera. Keď Karol II. podľa francúzskeho vzoru založil na svojom dvore kapelu dvadsiatich štyroch sláčikárov, bolo to v súlade s rastúcou obľubou huslí; legenda, podľa ktorej Karol II. nesie zodpovednosť za to, že sa husle rozšírili v Anglicku, však nie je pravdivá. Karol mal „veľký odpor k fantáziám“ a „neznášal hudbu, pri ktorej si nemohol udierať do taktu. Z piesní uznával iba tie, ktoré boli lahodné a mali trojdobé metrum“ (North). Princa zjavne zaujal iba jeden aspekt francúzskeho vkusu na francúzskom dvore – jemný a „vzdušný“ štýl –, nie však pompézny Lullyho štýl, ktorý dosiahol svoj zenit až po Karolovom návrate z Francúzska.

Už v období republiky prichádzali do Anglicka virtuózi z ostatných európskych krajín. Anglického huslistu Mella odsunul do úzadia Baltzar, „Švéd“<sup>24</sup>; jeho úžasnú dvojhmaty na nemecký spôsob a časté používanie vysokých polôh opísal Evelyn, North a Wood. Taliansky virtuózný štýl neskôr priniesol do Anglicka Nicola Matteis. V populárnom *A Brief Introduction to the Skill of Musicks* (1658 a neskôr) Playford uvádza niekoľko inštrukcií pre husle, „veselý nástroj, ktorý sa v ostatnom čase veľmi rozmohol“, i keď sa vo väčšej miere zaoberá violovou hrou. Jeho *Division Violin* (druhé vydanie v roku 1685) je očividne doplnkom k Simpsonovej knihe a obsahuje groundy a iné skladby od Baltzara, Mella, Banistera, Simpsona a Farinela, ktorý sa preslávil svojím „farinelovským groundom“. Tento tak často diskutovaný a klamlivý názov je vlastne len iným pomenovaním pre foliu. Komorné sonáty Williama Younga (1653) sú napísané pre dvoje alebo troje huslí, čo je celkom pochopiteľné, keďže ich skomponoval mimo Anglicka. Naproti tomu dve triové sonáty od Blowa<sup>25</sup> prezrádzajú výrazný anglický štýl.

( 24 )

Pôvodom bol Nemec, no skôr ako prišiel do Anglicka, pôsobil vo Švédsku.

( 25 )

Vydal W. G. Whittaker (Oiseau Lyre).

( 26 )

Faksimilové vydanie,  
Londýn 1933.

Husle sa objavujú aj v Playfordových *English Dancing Masters* (1650),<sup>26</sup> o čom svedčí používanie francúzskeho huslového kľúča. V tejto zbierke sa môžeme zoznámiť s rozsiahlym repertoárom populárnej hudby a svetských piesní pre stredné meštianske vrstvy. Playfordove country dances predstavujú pestrý repertoár tradičných baladických nápevov a inštrumentálnych tanečných melódií rozličného, často neznámeho pôvodu. Niektoré z „prostých melódií“, ako ich nazýva Mace, pochádzajú ešte od skladateľov alžbetínskeho a jakubského obdobia alebo zo starých talianskych groundov.<sup>27</sup> Melódie ako *Pauls Steeple* a *Godesses* sú svojou „harmonizáciou“ zjavne závislé od *passamezza antica*. Z úprav *Greensleeves*, ktoré sa našli vo virginalovom rukopise zo 17. storočia,<sup>28</sup> vidno, že tradícia týchto groundov bola ešte stále živá. Melódia sa tu zjavuje ako variácia na romanisku na spôsob prísneho spracovania cantu firmu (príklad č. 55).

( 27 )

Pozri Newton, R.:  
PMA, zv. 65, s. 72,  
a Gombosi, O.:  
PAMS, 1940, s. 88.

Svetské piesne z tohto obdobia, ktoré sa často vkladali do divadelných predstavení, mávali trojdobé metrum a zachovávali symetrickú melodickú štruktúru tanečnej hudby.

( 28 )

New York  
PublicLibrary,  
MS Drexel 5609.

(Príklad č. 55)

*Greensleeves*  
pre čembalo

The image shows a musical score for the piece 'Greensleeves' for harpsichord. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes first and second endings. The music is in a 3/4 time signature and features a characteristic ground bass pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.



Takmer všetci skladatelia tohto obdobia, vrátane Purcella, skladali piesne veľmi populárneho rázu, často podľa vzorov škótskych a írskych melódií; nemožno ich však považovať za ľudové piesne. Bohatý výber takýchto piesní vyšiel v Playfordových zbierkach, ktoré sú napriek svojmu neskorému datovaniu ešte čiastočne príbuzné vokálnej hudbe masque z karolínskeho obdobia. Ďalšou dôležitou antológiou anglickej piesne s generálnym basom v populárnom a často aj vo vyššom štýle je *John Gamble's Commonplace Book*, jedna zo vzácností Newyorskej verejnej knižnice. K melódiám ľudových tancov a svetských piesní sa často písali nové slová, niekedy na aktuálne témy; ich autorom bol najmä Durfey – jeho *Wit and Mirth, or Pills to Purge Melancholy* (1719–1720) patrí medzi hlavné hudobné a literárne zdroje *Žobráckej opery*, v ktorej Gay použil ten istý princíp paródie. Catch a glee (zborová pieseň) z tohto obdobia tvorili zábavnú hudbu, najmä na zhromaždeniach v kluboch a pivárňach, ako to naznačujú nereprodukovateľné slová. Hiltonov *Catch that Catch Can* (1652 a neskôr), do ktorého prispeli viacerí poprední hudobníci, vyšiel v niekoľkých vydaniach. Zdanlivo polyfonický catch a nápadne akordický glee boli akýmsi poklesnutým pokračovaním tradície spoločenského spevu madrigalového obdobia.

Jediný významný pokus o zlúčenie generálneho basu s madrigalom urobil Walter Porter (1595–1659), nevelmi známy Monteverdiho žiak. Jeho zbierka *Madrigals and Ayres* (1632)<sup>29</sup> pre dva až štyri spievané hlasy, dvoje huslí (alebo viol) a generálny bas sa svojou rozmanitosťou ponáša na siedmu knihu madrigalov jeho učiteľa. Obsahuje jednu z prvých zmienok o generálnom base (continued Base) v tlačenej anglickej hudbe. Porter starostlivo vysvetlil „ľuďom z praxe“ novú techniku; a keďže nevelmi dôveroval interpretovým improvizáčnym schopnostiam, radil mu, aby si vopred vypísal generálny bas. Preložil aj niektoré talian-

( 29 )

Príklady in:  
 Arkwright, G.:  
*Musical Antiquary*,  
 zv. 4 (1913), s. 236,  
 a Hughes, D. A.:  
*MQ*, zv. 20 (1934),  
 s. 278.

ske termíny do angličtiny, tak ako Purcell o pol storočia neskôr vo svojich triových sonátach a vysvetlil, ako treba hrať tremolo alebo trillo, veľmi častý ornament, ktorý zvyčajne označoval „with division“. Medzi skladbami v Porterovej zbierke sú aj pôsobivé madrigaly s generálnym basom v talianskom štýle s veľmi ozdobnými sólovými pasážami, ktoré sa vyskytovali pri citovo zafarebných alebo obrazných slovách. Súvislosti so starou madrigalovou školou možno objaviť len sporadicky; štýl týchto melódií predpokladal prítomnosť generálneho basu. Nástroje iba zdvojujú spievané hlasy a nezávisle vystupujú iba v ritorneloch alebo v úvodných „toccatach“ (termín pripomínajúci Quagliatiho).

## Anglikánska chrámová hudba: Porter, Humfrey, Blow

ANGLIKÁNSKA SAKRÁLNA HUDBA SA DELÍ NA dve základné skupiny. Do prvej patrí tradičný anglikánsky spev, ktorý zodpovedal katolíckemu gregoriánskemu chorálu, a metrické žalmy, zodpovedajúce protestantským chorálom. Do druhej skupiny patrila „figurálna hudba“, anthemy a hudba k bohoslužbám. Samostatnú skupinu tvorila sakrálna hudba, ktorá sa spievala pri súkromných modlitbách; texty sa vymýšľali voľne a nemuseli byť nevyhnutne prevzaté z Biblie.

Metrické žalmy boli jediným druhom chrámovej hudby, proti ktorému nemali puritáni nijaké námietky. Spievali sa na takzvané „chrámové melódie“ alebo „pravé melódie“ a mali svoje vlastné názvy. Žalmy sa mohli interpretovať bez sprievodu – tomuto spôsobu dávali puritáni prednosť –, s inštrumentálnym sprievodom alebo s jednoduchou harmo-

nizáciou nota proti note. Spomedzi kníh metrických žalmov zo 17. storočia boli najznámejšie zbierky Ainswortha (1612), Ravenscrofta (1621), Playforda (1677) a Tata a Bradyho (1696). Metrické žalmy slúžili aj ako hudobná kratochvíľa; sotva nás teda prekvapí, že Cromwell usporadúval hostiny s „vínom a žalmami“. Úpravy veršovaných žalmov, ktoré boli na vyššej umeleckej úrovni než žalmy v spomínaných knihách, možno nájsť v hudbe Henryho Lawesa na Sandysove parafrázy pre jeden hlas „skomponovaný na nové melódie pre súkromnú modlitbu“ (1638), v *Choice Psalms* (1648) bratov Lawesovcov, v *Psalterium Carolinum* (1656) Johna Wilsona a v Porterových *Motets* (1657); posledné dve zbierky boli napísané takisto na Sandysove slová. Všetky tieto diela mali generálny bas, i keď pre štýl niektorých z nich, napríklad *Choice Psalms*, nebol záväzný.

V druhej skupine chrámovej hudby mali na zmene štýlu oveľa výraznejší podiel anthemy než liturgická hudba, ktorá stála na druhom mieste aj z hľadiska množstva produkcie. Popri iných textoch obsahovali bohoslužby nemenné liturgické canticá, najmä *Te Deum* a *Jubilate* v rannej omši (matutinum) a *Magnificat* a *Nunc dimittis* v nešporoch. Prvé dva typy chválospevu sa komponovali aj pre mimoriadne slávnostné príležitosti, čoho príkladom sú slávne Purcellove a Händlove diela. Anthemy zodpovedali motetu v protestantskom a katolíckom ríte; po zavedení generálneho basu a koncertantného štýlu zodpovedali duchovnému koncertu a kantáte. Na rozdiel od kantáty, do ktorej sa mohli voľne vsúvať textové vložky, slová anthemov sa obmedzovali na žalmy, pričom kantáta aj anthem patrili k skladbám na premenlivé sviatky liturgického roku (tzv. de tempore).

Na začiatku 17. storočia verse anthems, teda anthemy so sólovými úsekmi, boli oveľa početnejšie ako full anthems, ako vidieť z *Chapel Royal Anthem Book* (1635) z karolín-

skeho obdobia. Z tejto knihy je jasné aj to, že väčšina skladateľov chrámovej hudby tohto obdobia patrila do starej školy; potvrdzuje to aj dôležitá Barnardova zbierka chrámovej hudby z roku 1641.

( 30 )

Pozri pútavo napísanú pasáž in:  
Burney, Ch.:  
*A General History  
of Music*,  
s. 348.

Na základe autoritatívnych výpovedí Burneyho a Tudwaya<sup>30</sup> sa často tvrdievalo, že nový štýl anthemu vznikol v období reštaurácie a že sa rozšíril najmä vďaka osobnému vkusu Karola II. Je pravda, že novozaložený súbor huslistov v roku 1662 narušil pokoj kráľovskej kaplnky tým, že hral ritornely „v každej prestávke na nesmierne ľahký francúzsky spôsob, ktorý by sa lepšie hodil do krčmy alebo do divadla než do kostola“, ako hovorí zhrozený Evelyn. Črty anthemu z obdobia reštaurácie s niektorými príznakmi scénického štýlu sa objavili už v Porterových *Madrigals*, ktoré obsahujú verse anthem *O praise the Lord* a *First set of Psalms* (1639) Williama Childa. Táto zbierka pre tri spievané hlasy a generálny bas je prvým významným dokladom talianskeho vplyvu na anglickú chrámovú hudbu; jej štýl a význam možno porovnávať so Schützovými *Kleine geistliche Konzerte*. Child sám tvrdí, že jeho žalmy sú „nanovo skomponované podľa talianskeho vzoru“, i keď jeho úsilie v tomto smere nemožno bez výhrad považovať za úspešné.<sup>31</sup>

( 31 )

OHM, zv. 3, s. 206.

( 32 )

Príklady pozri in:  
Boyce, W.: *Cathedral  
Music*.

Vo vývine barokového anthemu<sup>32</sup> možno vyčleniť štyri skupiny skladateľov. Prvá, zastúpená Porterom, Childom (1606–1697), Portmanom a bratmi Lawesovcami, sa predstavila už v *Anthem Book* z roku 1635. Do druhej skupiny patria skladatelia z trochu neskoršieho obdobia, najmä Captain Cooke († 1672), Gibbons, Locke a Rogers († 1698). O Lockovej náklonnosti k talianskym vzorom sa už hovorilo a o Captainovi Cookovi je známe, že bol najlepší Angličan, spievajúci v „talianskom štýle“ (Evelyn). Tvorba majstrov druhej skupiny, ktorí pôsobili už v období republiky a po reštaurácii dosiahli či znovu dosiahli významné

pozície na dvore, sa stali bezprostredným vzorom pre ďalšiu generáciu skladateľov, ktorí začínali písať v období reštaurácie a ku ktorým patrili: Pelham Humfrey (1647–1674), John Blow, Michael Wise († 1687), William Turner († 1740) a Henry Aldrich († 1710). Štvrtú a poslednú skupinu tvorí predovšetkým Henry Purcell a niektorí menej významní skladatelia ako Jeremiah Clark (1659–1707), Croft, Weldon a Greene; tvorba posledných troch sa stala spojivom s händlovským obdobím.

Diela týchto skladateľov ani zďaleka nie sú štýlovo homogénne, pretože v nich koexistujú konzervatívne a progresívne tendencie. Predsa tu však prebiehal súvislý vývin od Portera a Childa cez Cooka a Locka k Humfreymu a Blowovi, ktorý sa zavŕšil v diele Purcella. Aldrichove anthemy stoja trochu bokom; sú ovplyvnené Carissimim, ktorého diela si Aldrich vysoko cenil a usilovne zbieral.<sup>33</sup>

Wisove anthemy svojou jednotvárnou jednoduchosťou veľmi vyhovovali Burneyho ortodoxnému vkusu. Progresívny štýl sa výraznejšie prejavil v novej afektívnej koncepcii melódie a v rezignácii na polyfonickú faktúru, menej výrazne v inštrumentálnom sprievode husiel a organa, ktorý poznali aj skladatelia starej školy. Koncertantný štýl s častým striedaním sólových hlasov a plných zborových úsekov v rýchlej sylabickej deklamácii je typický pre moderný trend v anglickej chrámovej hudbe od Childa až po Purcella.

Pelham Humfrey, Cookov nástupca na mieste učiteľa v Chapel Royal, študoval istý čas aj vo Francúzsku a Taliansku. Na jeho chrámovú hudbu mali veľký vplyv lullyovské tanečné rytmy. Napriek tomu, že bodkované rytmy v trojdobom takte sa vyskytujú aj v jeho anthemoch a ešte častejšie v svetskej hudbe, za rozhodujúci faktor v jeho chrámovej hudbe treba považovať taliansky, a nie francúzsky vplyv. Pepys hodnotí jeden z anthemov ako „dobré hudobné dielo“, ale kritizuje ho poznámkou: „... napriek tomu však

( 33 )

Jeho zbierky,  
obsahujúce dôležitý  
pramenný materiál  
ku Carissiminu,  
sú uložené v knižnici  
Christ Church College  
v Oxforde.

nemôžem označiť anthem za nič iné než za inštrumentálnu hudbu so spievaným hlasom, pretože z textu sa tu nevyťažilo nič“ (Denník, 1. novembra 1667). No v takých dielach ako duchovné piesne, uverejnené v *Harmonia Sacra* Henryho Playforda, Humfrey prekvapuje hlbokou úprimnosťou a intenzívnou citovosťou, o ktorej sa dá povedať, že z textu vyťažila maximum (príklad č. 56). Potešenie z „falošných“ intervalov a pôsobivá obraznosť v citovaných úryvkoch naznačuje, že Humfrey sa pridržal špecifického anglického štýlu. V porovnaní s Lockom sú však jeho harmonické postupy plynulejšie, tonálne jednoznačnejšie a plynú v širo-

(Príklad č. 56)

Humfrey:  
Sakrálna sólová  
kantáta

Lord I have sinn'd I have sinn'd and the black number swells to such a  
dis-mal sum that should my sto-ny heart and eyes, and this whole sin-ful  
Trunk a flood be come, and run to fears, their  
drops could not suf-fice, to count my score much less to  
pay, but thou my God hast Blood in store and art the Pa-tron of the poor

kom toku. Prísne podriadenie hudobného rytmu verbálnej modulácii hlasu treba považovať za jednu z Humfreyho najsilnejších stránok; stala sa vzorom pre jeho žiaka Purcella, ktorého schopnosť vynikajúco spájať anglický text s hudbou sa pričasto preceňuje na úkor starších majstrov.<sup>34</sup>

( 34 )

Nepriamo to potvrdzuje fakt, že Humfreyho anthem *By the waters of Babylon* bol omylom zaradený do Novellovho vydania Purcellovej chrámovej hudby (1832) a dlho sa nesprávne považoval za Purcellovu skladbu.

John Blow, Humfreyho nástupca, bol takisto Purcellovým učiteľom. Blow napísal viac ako sto anthemov, omšových skladieb, motet a okolo tridsať ód (pre sóla, zbor a orchester) pri príležitosti osláv narodenín členov kráľovskej rodiny, sviatku svätej Cecílie, Nového roku a podobne. Veľká časť jeho vokálnej hudby vyšla v *Amphion Anglicus* (1700), v zbierke, na ktorej vydanie vydavateľa zlákal úspech publikácie *Orpheus Britannicus*.

Blowove zborové diela boli napísané buď v jednoduchom akordickom štýle, alebo kontrapunktickým spôsobom, ktorý občas svedčí o jeho neuhasínajúcej láske k polyfónii. Na rozdiel od Humfreyho, ktorý mal výrazné harmonické nadanie, Blow vynikal veľkou invenciou a afektívnym obrysom melódií, ktoré rozvíjal nad schematickým basom. Zrejme to bola jeho veľká melodická predstavivosť, vďaka ktorej si tak oblúbil basy typu ground, čo potom vstúpil aj svojmu vynikajúcemu žiakovi. Zaujímavým spôsobom využíva ostinátnu techniku v *Elégii na smrť kráľovnej Márie*, ktorá vyšla spolu s Purcellovými elégiami v roku 1695. Prvá časť (príklad č. 57 a) je napísaná v pomalom trojdobom metre na groundovom base, regulujúcom priebeh. V druhej časti (príklad 57 b) sa ten istý ground vyskytuje v rytmickej, nie však v melodickej transformácii. Tu sa objavuje v rýchлом dvojdobom metre ako osminová figúra. Po tretej časti v afektívnom recitatívnom štýle sa opakuje pôvodná podoba groundu a zakončuje elégiu. Okrem toho, že takáto radikálna rytmická variácia je v basoch typu ground veľmi zriedkavá, je toto dielo veľmi zaujímavé i preto, lebo

Jean-Baptiste Lully.  
Rytina Jeana Louisa  
Roulette podľa Pierra  
Mignarda.





Henry Purcell. Malba  
Gottfrieda Knellera.

Arcangelo Corelli.  
Podľa H. Howarda.

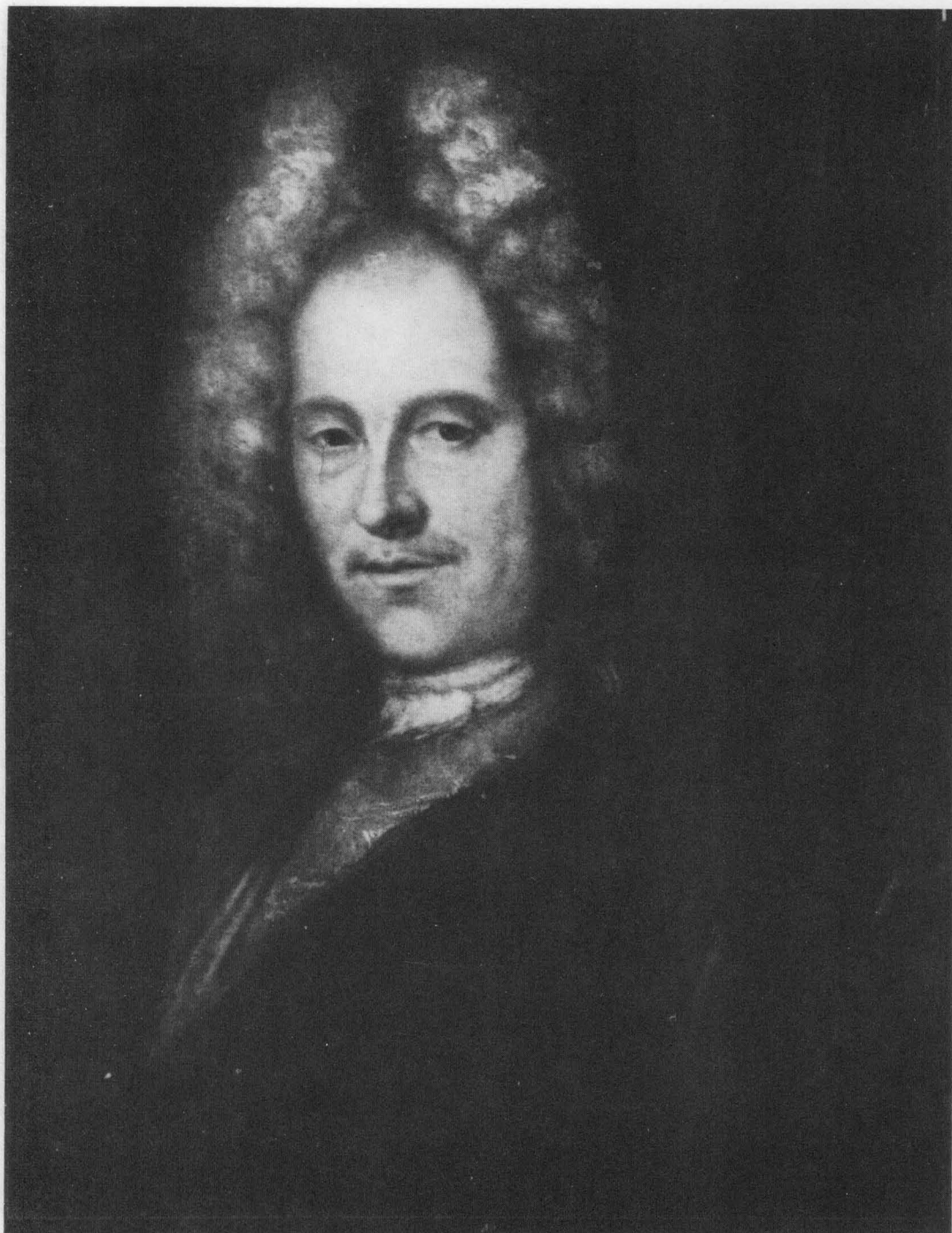


Johann Joseph Fux.  
Práca neznámeho  
maliara.





Skenováno pro studijní účely



OKRESNÁ KNIŽNICA

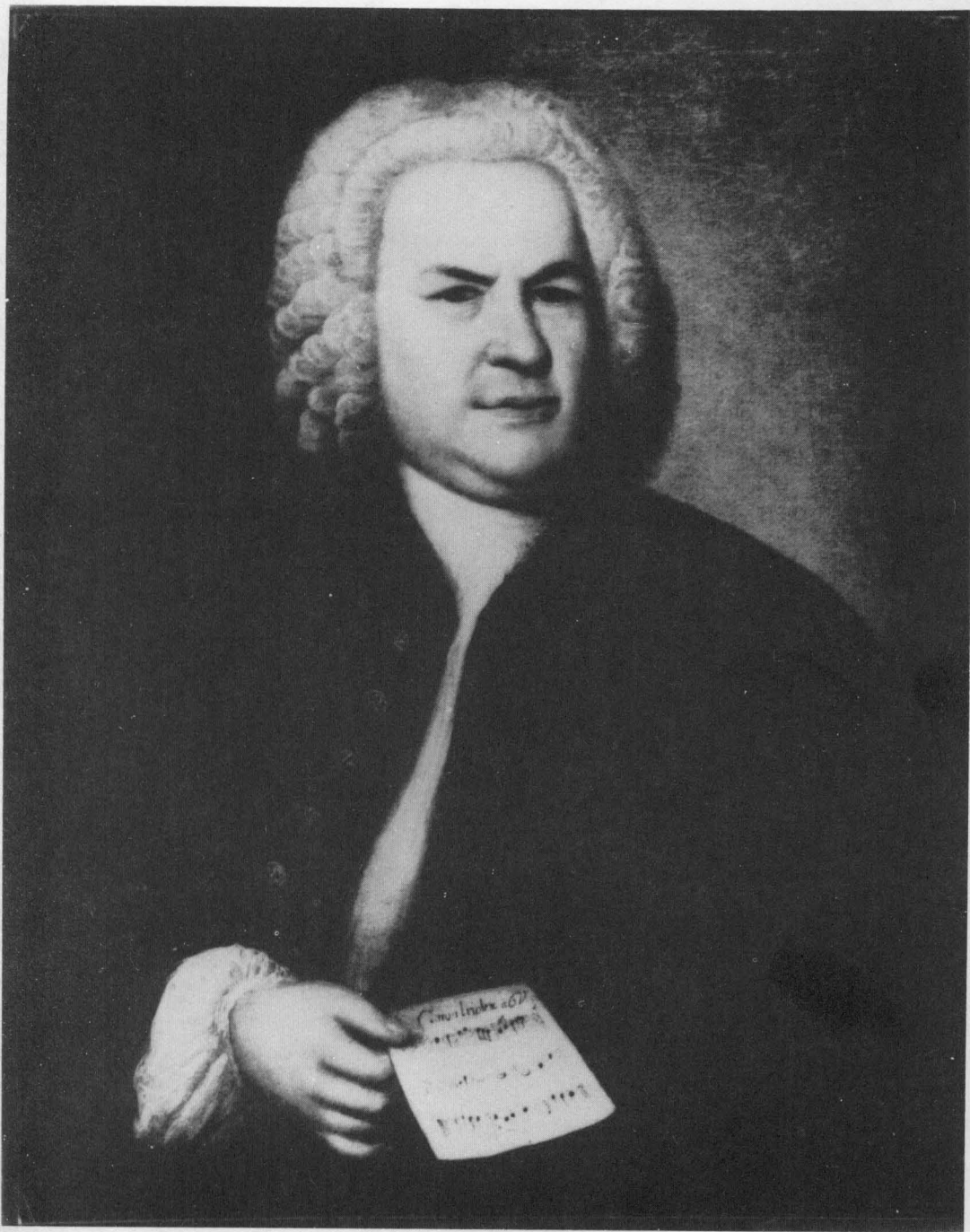
G. F. Belopotocké

Skenováno pro studijní účely.

Georg Friedrich  
Händel. Malba  
Thomasa Hudsona.

Johann Sebastian Bach.  
Malba E. G.  
Hausmanna, Hamburg  
1746.





Skenováno pro studijní účely

osvetľuje posledné obdobie Blowovej tvorby, v ktorom sa už autorov štýl definitívne vykryštalizoval. Prudké melodické skoky zjemneli a vytvárali nezvyčajne prehľadné línie. Nie je vylúčené, že k tejto novej, prísnej melodickej krivke sa Blow dopracoval pod spätným vplyvom svojho žiaka. Ak je

(Príklad č. 57)

Blow:  
Elégia na smrť  
kráľovnej Márie

The image shows a musical score for a piece by Blow. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "No, no, no, Les-bia no, no, no, no, you ask in vain no, no, no no See, see, see, see how ev-'ry nymph, ev-'ry nymph".

to tak, potom Blowov nástup na Purcellovo miesto westminsterského organistu by bol iba vonkajším prejavom jeho významnejšieho, umeleckého postupu.

## Henry Purcell, génius obdobia reštaurácie

HENRY PURCELL (1659–1695) NIELENŽE MAL tú „výhodu, že bol veľkým géniom“, ako sa právom – naivne – tvrdí, ale objavil sa práve v čase, keď mohol doviest k vrcholu protichodné tendencie anglického stredného baroka, a to tesne predtým, než Anglicko zaplavila vlna talianskeho neskorého baroka. Nič nemôže byť ďalej od pravdy ako často opakované tvrdenie, že Purcell bol jediným hudobníkom, ktorý opäť rozdúchal oheň anglickej hudby po zlatom veku madrigalistov. Purcell bol dovršovateľ, a nie zakladateľ nového. Vyrástol v atmosfére života na dvore, s ktorým bol aj počas svojej prikrátkej kariéry úzko spätý, a tak bez váhania prijímal konvencie i manierizmus spoločnosti z obdobia reštaurácie. Ale napriek týmto obmedzeniam sa Purcellovi podarilo z povrchnosti tohto obdobia vytvoriť hlboké umelecké dielo; ako skutočný génius obdobia reštaurácie mal všetky chyby jej dobrých stránok i dobré stránky jej chýb. Často kritizovaná povrchnosť a svetskosť jeho hudby, najmä chrámovej, sú len odrazom jej zvláštnej funkcie v spoločnosti v období reštaurácie. Vtedajšej anglickej hudbe chýbal humánný pátos talianskej hudby, vrúcnosť a dôsledné zachovávanie liturgie, typické pre nemeckú protestantskú hudbu, i strohosť dvornej elegancie francúzskej hudby. Prvoradým cieľom hudby pre anglický dvor bolo postarať sa o zmyslové rozptýlenie a slúžiť ako zvuková ozdoba. Takéto chápanie hudby sa u Purcella prejavuje v jeho zborových skladbách, inštrumentácii, narábaní s disonanciou, ako aj v premyslenom pôvabe melodiky. I keď Purcell prijal humánnu pátos talianskej a pompéznosť francúzskej hudby, ktoré sa v jeho dielach stali zmyslovejšími, menej náročnými, ba takmer chlapčenskými, vždy bol osobitý a nenapodobiteľný.

Rozličné prúdy hudobnej tradície, ktoré splynuli v Purcellovej tvorbe, sa nedajú len tak jednoducho oddeliť. Ako zborista v Kráľovskej kaplnke (od roku 1669) spieval tradičné Tallisove a Byrdove anthemy. Jeho rukopisné kópie diel týchto starých majstrov z rokov 1681–1682 dokazujú, že ich študoval aj potom, keď už sám začal komponovať. Väčšina anthemov, ktoré sa v Purcellových časoch spievali v Kráľovskej kaplnke, boli dielami Childa, Blowa a Humfreyho, a mladý Purcell ich samozrejme považoval za vzory. Jeho učители Cooke, Humfrey a Blow ho zamerali na taliansky štýl. Veľmi silno ho však ovplyvnil Lullyho inštrumentálny štýl pre 24 sláčikových nástrojov, pretože francúzska „bezstarostnosť“, ako ju nazval sám Purcell, sa v jeho anthemoch objavila dosť skoro, ako aj preto, že už ako osemnásťročný nastúpil po Lockovi do funkcie skladateľa pre sláčikový súbor. Bol to jeden z najvyšších postov v hudobnej hierarchii. Purcell zastával v živote veľa dôležitých funkcií, čo svedčí o tom, že bol veľmi uznávaný: bol organistom vo Westminsterском opátstve (1679), v Kráľovskej kaplnke (1682) a dvorným skladateľom Karola II. (1683), Jakuba II. a Viliama III. po Slávnej revolúcii.

Purcellove diela môžeme rozdeliť do štyroch skupín: 1. anthemy a ostatná sakrálna hudba, 2. ódy a uvítacie piesne, 3. hudobnodramatické skladby a 4. inštrumentálna hudba. Iba ódy a uvítacie piesne písal počas celej svojej skladateľskej dráhy. Anthemy sa objavujú najmä v ranom tvorivom období (od konca 70. rokov asi do roku 1685), kým väčšinu diel pre divadlo skomponoval v posledných šiestich rokoch života.

Pretože v tom čase už full anthem strácal obľubu, väčšina Purcellových anthemov patrí k typu verse anthem. V pomerne malom počte full anthemov Purcell experimentoval s tradičným motetovým štýlom a trúfol si aj na päť-, šesť-, ba až osemhlasnú sadzbu, pričom sa neuchyľoval k jednodu-



chému dvojzboru. Pomocou kontrapunktickej techniky oživil v hustom tkanive hlasov bohatú zvukovosť polyfonickej éry. Alžbetínsku tradíciu však skôr energicky pretvoril, než vzkriesil. Rozdiel medzi raným motetom a motetom z obdobia reštaurácie spočíva predovšetkým v charaktere tém. Purcellove deklamačné témy už nemali abstraktnú plynulosť Byrdových motívov. Aj keď sa Purcell občas pokúšal dosiahnuť vyrovnaný tok tém, typický pre alžbetínske obdobie (napríklad v osemhlasnom *Hear my prayer, O Lord*), tieto pokusy boli v rozpore s prirodzenou deklamáciou slov a s jej dôsledkom – nezvyklým melodic-kým tvarom. Full anthemy hojne využívali polyfonické prostriedky, ale imitácie boli často také nahustené, že lahodia skôr oku než sluchu.

Harmónia full anthemov po novom využila harmonickú voľnosť anglického štýlu, na ktorú upozornil už Byrd v úvode k *Psalms and Sonnets*. Simultánne priečnosti a ostatné disonancie sa v Purcellových rukách v záujme posilnenia zvukovosti stali samoučelnými a na rozdiel od Byrda nevznikali len ako výsledok samostatného vedenia hlasov. Purcellova harmonická koncepcia disonancií je dostatočne jasná z jedného z jeho prvých anthemov *In the Midst of Life* (príklad č. 58). V tej istej skladbe sa vyskytuje

(Príklad č. 58)

Purcell:  
Úryvok z full anthemu

O Lord, O Lord most migh-ty, O ho-ly, O ho-ly and most mer-ci-ful

silne chromatická pasáž na afektívne slová „pálčivá bolesť“ (the bitter pains), ktoré sú ilustrované postupom zväčšených kvintakordov v prvom obrate. Patria k experimentálnym harmóniám raného baroka, ktoré v Purcellovom období už patrili minulosti. Podľa Purcellových najzaujímavejších

revízií raných diel vidíme, že si uvedomoval blížiaci sa nástup tonality. Najlepšie o tom svedčia dve verzie anthemu *Hear me, O Lord*.<sup>35</sup> Kým v prvej verzii sa dva razy opakuje zaujímavý klamný záver, v druhej verzii ho Purcell nahrádza modernými harmonickými spojmi na báze kvintovej príbuznosti. Opravy takéhoto druhu naznačujú, že Purcell postupne zanechával experimentálne postupy a prikláňal sa k tonálne organizovanej harmónii, i keď zamaskovanej disonantným a lineárnym vedením hlasov. Ako zmes archaických a moderných črt sú Purcellove full anthemy doplnkom Schützových *Musicalia ad chorum sacrum*. Obaja skladatelia, opierajúc sa o princípy polyfónie, vytvárali afektívne motívy, ktoré zjavne prešli fázou deklamačných melódií, obaja sa dopracovali k neobyčajne disonantným kombináciám a u oboch svojrázne, a jedinečne splynula polyfonická a harmonická koncepcia.

Jadrom Purcellovej chrámovej hudby sú však jeho verse anthemy. V raných dielach tohto typu stále chýbal inštrumentálny sprievod – okrem organa –, v neskorších anthemoch sa však už stal pravidlom. Úvod mal formu francúzskej ouvertúry, ktorá sa niekedy opakovala ako symfónia medzi jednotlivými veršami. Ostatné inštrumentálne ritornely často anticipovali alebo opakovali melodický materiál zborových úsekov. Podobne aj rýchly diel francúzskej ouvertúry, zvyčajne v trojdobom metre, bol odrazovým mostíkom pre ďalšie zborové časti – na rozdiel od Lullyho, u ktorého bola ouvertúra zvyčajne samostatným úvodom. Zastúpenie nástrojov bolo rôzne, od obyčajného zdvojenia vokálnych partov v zborových úsekoch až po celkom samostatne koncertujúce nástroje, ktoré imitáciami nadväzovali na vokálne party ako napríklad v prekrásnom závere desaťhlasného anthemu *Behold now, praise the Lord*. V sólových veršoch nástroje hrajúce melódiu zaznievajú iba vo zvláštnych prípadoch, buď jednotlivo vo forme sólového

obligáta, alebo spolu ako v opernom recitatíve *accompagnato*. *My beloved spake* je príkladom na prvú, *O sing unto the Lord* na druhú, veľmi zriedkavú alternatívu.

Purcell nadväzoval na Humfreyho a Blowa veľmi dôsledne, čo sa vari nikde neprejavuje zjavnejšie ako v recitatívoch a ariózach jeho anthemov. Dramatická a afektívna sila veľkých skokov, „falošných“ intervalov a zvláštne nepokojné rytmy tu dosiahli svoj vrchol. Purcell dychtivo využíval každú možnosť na dosiahnutie obraznosti. Veľké nároky kládol na pohyblivosť hlasu, najmä v basových sólach, ktoré boli písané priamo pre vynikajúceho speváka Kráľovskej kaplnky Johna Gostlinga. Ostatné sólové verše sú napísané ako árie so symetrickou melódiou, zväčša v trojdobom metre. V týchto úsekoch autor bohato využíva bodkované rytmy vždy na takých slovách ako *radosť*, *chvála*, *triumf* a *alleluja*. Úryvok z *I will give thanks unto thee* (príklad č. 59)

(Príklad č. 59)

Purcell:  
Úryvok z  
*I will give thanks*

je nielen dôkazom manieristického používania bodkovaného rytmu najmä v paralelných terciách, ale aj využívania nepripravených septím, ktoré patrili do kontrapunktického arzenálu anglickej hudby toho obdobia. Bodkované rytmy nemožno považovať za výlučne francúzsku črtu. Boli aj prirodzeným charakteristickým znakom fanfár a trúbkových melódií v talianskej opere. Trúbkovú áriu zo Sartoriovej *Adelaidy* (1672)<sup>36</sup> si napríklad veľmi ľahko možno pomýliť s „francúzskym“ začiatkom nejakej Purcellovej skladby. Zborové úseky verše anthemov sa líšia od veršov pre viac

( 36 )

GMB, č. 223.

ako jeden sólový spievaný hlas jednoduchšou, menej náročnou melodickou líniou. Purcell sa usiloval zachovať jemný štýlový kontrast medzi sólovým ansámblom a plným zborom, ktorý však, žiaľ, v moderných masových interpretáciách zaniká. Pre plný zbor mal Purcell k dispozícii dva štýly: robustnú akordickú deklamáciu a svojskú hustú archaickú polyfóniu. Tento druhý štýl pretrváva ešte aj v jeho zreých dielach, napríklad v *My heart is inditing* (1685), ktoré napísal pre korunováciu Jakuba II. V imponujúcom osemhlasnom zbore so zdvojujúcimi nástrojmi chcel zrejme autor oživiť mnohohlasný koncert benátskej školy; harmónia je archaická a vôbec nepodlieha silnému ťahu dominantných vzťahov. Zborové zakončenia na slove alleluja môžu byť veľmi rozmanité, od dôstojne pomalej až po rýchlu deklamáciu v osminových hodnotách. Sú považované za jeden z najhorších prejavov manierizmu v anthemoch z obdobia reštaurácie, treba ich však pokladať za všeobecný prejav manierizmu stredobarokového obdobia, a nie za špecifickú anglickú črtu, čo napokon dokazuje tvorba Carissimioho a všetkých skladateľov, ktorí boli od neho závislí.

Purcellove zbory v mnohom svedčia o tom, že jeho predstavivosť stále stimulovali možnosti skryté v zborovej hudbe a zvukovosť, ktorú ponúkala. V slávnom *Te Deum* a *Jubilate*, ktoré zložil k sviatku sv. Cecílie (1694), sa v plnej miere prejavuje špecifika zborového zvuku a mnohé z pozoruhodných disonancií tu vznikajú ako vedľajší efekt zborovej sadzby. Skladby majú monumentálny ráz (s mierne znepokojujúcim zdôrazňovaním trúbky in D), čím anticipujú Händlov štýl, alebo presnejšie Händel v *Utrechtskom Te Deum* zložil Purcellovi najväčšiu možnú poklonu. Anthem *O sing unto the Lord* (1688) je pozoruhodný vďaka veršu na mierne variovaný bas ground, ktorý sa v Purcellových anthemoch vyskytuje pomerne zriedkavo. Zdá sa, že Purcell

považoval ground za príznak svetskej hudby; ak sa vôbec nejako dá rozlíšiť jeho komorný a chrámový štýl, tak len podľa toho, že v chrámovej hudbe používal basy typu ground zriedkakedy. Tento anthem je zvláštny aj tým, že jeho ouvertúra nie je napísaná podľa francúzskeho vzoru. Purcell v tomto prípade prevzal taliansku ouvertúru, ktorú tvoril plný akordický úsek, neskôr zahrnutý do prvého verša, a krátka canzona.

Treba spomenúť ešte dva typy Purcellových diel, ktoré nepatria do vlastnej chrámovej hudby: duchovné piesne a elégie na smrť kráľovnej Márie (1695). Duchovné piesne vyšli v Playfordovej zbierke *Harmonia Sacra* spolu s množstvom podobných skladieb Purcellových súčasníkov. Sú to sólové kantáty, určené pre súkromnú modlitbu, a zväčša sú komponované v recitatívnom štýle, ktorý prekvapuje unikátnym a extrémnym subjektivismom v zaobchádzaní s textom. Purcell tu doviedol rapsodický typ kantáty k vrcholu, a to v čase, keď v ostatných krajinách táto forma už zanikla. Zaužívané delenie na recitatív a áriu nájdeme len v niekoľkých Purcellových duchovných piesňach. Najlepším príkladom jeho patetického štýlu sú elégie s ich bohatým chromatismom a odvážnou priefahovou technikou. Sú preniknuté pochmúrnym pátosom, ako keby ich bol písal v predtuche svojej predčasnej smrti.

Dva tucty ód a uvítacích piesní, ktoré Purcell napísal pre rôzne dvorné príležitosti, audiencie a sviatky sv. Cecílie, nesú stopy rutinerstva a náhlivosti, i keď medzi ne patrí aj časť jeho najlepšej hudby. Neumelecké, bezduché texty sú pravým opakom vynachádzavých, i keď podlízavých prológov francúzskej opery a dôkazom rozdielu v duchovnej úrovni francúzskeho a anglického dvora. Ódy možno charakterizovať ako kantáty pre zbory, sólistov a sláčikový orchester, často posilnený trúbkami, zobcovými flautami a hobojmi. V inštrumentácii niekedy Purcell nadväzoval na

Lullyho päťhlasné obsadenie. Sóla sú označené ako „vers“, čo naznačuje úzku súvislosť s anthemom. V prvej a poslednej časti ódy sa prísne dodržiava jednota tóniny, kým stredné časti sú napísané v príbuzných tóninách. Ani také ošúchané ťahy ako využívanie efektného znenia trúbok in D a C, ako aj málo inšpiratívne triumfálne úseky v bodkovanom rytme nemôžu znehodnotiť bohatú predstavivosť, akú skladateľ dokumentoval v áriách a sólových ansámblach a najmä početných basoch ground. V ódach na kráľovnú Máriu a na sviatok sv. Cecílie z Purcellovoho neskorého tvorivého obdobia sú majstrovsky napísané pasáže, ako napríklad žalospev *But ah, I see Eusebia drown'd in tears* z *Arise my Muse* (1690), kde Purcell nesmierne vynachádzavo pracoval s frýgickou kadenciou (príklad č. 60). Fúgový zbor *Love's Goddess* (1692) je založený na pevnej sekven-

(Príklad č. 60)

Purcell: Úryvok  
z *Arise my Muse*

Recorders

fate must not, fate must not let him go

10 7 7 6 5

covej téme v jednoduchej tonálnej harmónii, typickej pre veľkolepý oratoriálny štýl neskorého baroka. Tento typ Purcellových zborových fúg bol priamym vzorom pre Händla. No nie všetky zbory z ód a uvítacích piesní sú na takej úrovni; zvyčajne nie sú také dôsledne polyfonické a pohybujú sa v akordických blokoch. Slávne *'Tis Nature's voice* z ódy *Hail bright Cecilia* (1692) spieval sám Purcell s „neuveriteľnými ozdobami“, ktoré sa našťastie zachovali (príklad č. 61). Slová tohto arióza hovoria o schopnosti hudby „vyjadriť vášne“ a Purcellov spev to zrejme potvrdil. Afektívne, obrazné narábanie s textom nepotrebuje nijaký

ANGLICKÁ HUDBA ZA REŠTAURÁCIE

(Príklad č. 61)

Purcell: Úryvok  
z 'Tis nature's voice

at once the passions to ex - press, to ex-press and move

We hear and straight we grieve or

hate and straight we grieve or hate, re-joice

The musical score consists of three systems, each with a vocal line in the treble clef and a basso continuo line in the bass clef. The basso continuo line includes figured bass notation (numbers and accidentals) to indicate the harmonic structure. The lyrics are written above the vocal line.

komentár; drastický kontrast medzi durovým a molovým tónorodom na slovách „počujeme a úprimne smútime“ (we hear, and straight we grieve) bol Purcellov obľúbený výrazový prostriedok a nájdeme ho aj na dramatických miestach jeho anthemov. Podobné ariózo sa objavuje v *Celebrate this Festival* (1693) na slová *Let sullen discords smile*. Óda *Hail bright Cecilia* je pozoruhodná svojím pekným fúgovým zborom v Händlovom duchu a skvelou áriou da capo *Wondrous machine*, ktorá je napísaná na mechanicky opakovanom base ground a začína sa na taliansky spôsob mottovým začiatkom. V tejto árii Purcell vzdal hold sile organovej hudby.

Rozpravu o Purcellových dramatických dielach treba začať operou *Dido and Aeneas* (1689?), a to nielen z hľadiska chronológie, ale najmä preto, že je to jeho jediná skutočná opera, a zároveň jediná anglická opera z tohto obdobia, ktorá nestratila svoj význam ani dnes. V čase, keď Purcella vyzvali, aby napísal operu, jedinými jeho javiskovými

dielami bola scénická hudba a piesne pre divadelné hry. V ódach a anthemoch mal však výbornú príležitosť bližšie sa zoznámiť s dramatickým štýlom. Pretože *Dido and Aeneas*, ako mnoho iných masques, bola napísaná pre amatérov – tentoraz pre dievčenský penzión – jej rozsah a prostriedky boli nevyhnutne ohraňované; v tomto prípade to však bola výhoda, pretože takto vznikla komorná opera, a diela takéhoto druhu sú zriedkavé.

Zbor v *Dido and Aeneas* tak ako v gréckej tragédii komentoval dej a aj sa na ňom zúčastňoval. Tento veľký dôraz na zborovej zložke, ktorý nemá obdoby ani vo francúzskej zborovej opere, dokazuje silný vplyv tradície masque na predstavivosť Purcella a jeho libretistu Tata. Árie a recitatívy sú podľa talianskeho vzoru jasne rozlíšené. Väčšina sól a duet sú árie s generálnym basom bez ďalších sprevádzajúcich nástrojov, s výnimkou Didoninej rozlúčky, ako aj *Pursue thy conquest love*. Tento druhý úryvok je inštrumentovaný vo fanfárovom štýle a od ostatných koncíznych árií sa líši krátkou formou da capo. V niektorých dôležitých recitatívoch (ako napríklad v recitatíve čarodejnice), sa Purcell uchyľuje k zlovestnému accompagnatu, v ktorom charakterizuje nadprirodzený, strašidelný zjav tóninou f mol, ktorej úlohou je vyvolať hrôzu. Zakončenie troch árií napísaných na bas ground je zdôraznené sláčikmi; posledná z nich, Didonino lúčenie *When I am laid*, celkom oprávnené patrí medzi Purcellove najslávnejšie skladby. Klamná jednoduchosť urobila z tohto náreku monument Purcellovho dramatického génia. Voľný melodický pohyb, ktorý nie je závislý od periodických návratov ciacconového basu (tretieho typu), presun štruktúry fráz, ako aj harmónia, svedčia o skladateľovom vysokom majstrovstve. Ani bas v žalospeve ani asymetrická štruktúra vokálneho partu neboli v Purcellovej tvorbe novinkou; podobné basy, i keď menej úspešné, využíval už predtým, napríklad vo *Fairy*



*Queen* a v *Óde na sviatok sv. Cecílie* z roku 1692 (porovnaj príklad č. 65). Štvrtý bas ground v *Dido and Aeneas* je krátkou ciacconou či triumfálnym tancom, ktorý v štýle a rytme Lullyho uzatvára prvý obraz. V každom obraze sa tonálna jednota zachováva tak prísne ako v ódach. Na prvý pohľad sa zdá, že tretí obraz sa odkláňa od tohto pravidla, ale jeho inštrumentálny úvod sa zrejme musí opakovať na konci v tanci čarodejníc, ktorý predpisuje libreto. Vďaka tomuto opakovaniu, naznačenému aj termínom „ritornelle“, sa zachováva tonálna jednota. O črtách, ktoré má *Dido and Aeneas* spoločné s Blowovou operou *Venuša a Adonis*, sme už hovorili. Netreba vari zdôrazňovať, že *Dido* je zrelším dielom a že rozdiely medzi týmito dvoma operami sú dôležitejšie než ich podobnosti.

K ďalším dôležitým Purcellovým dramatickým dielam patria masques, operné scény a piesne pre hry Drydena, Bettertona, Congreva a ďalších, najmä ku hre Kráľ Artuš, Indická kráľovná a Dioklecián. Do tej istej skupiny patria aj často znevažované adaptácie Shakespearových diel: *Timon aténsky*, *Kráľovná víl*, *Sen noci svätajánskej* a *Búrka*. V porovnaní s francúzskymi a talianskymi literárnymi nádenníkmi, ktorí písali texty pre operné diela, Shadwellove libretá sa svojou prenikavou fantastickosťou radia oveľa vyššie, nech už je v nich pôvodný shakespearovský duch akokoľvek prekrútený. Žiaľ, v týchto úpravách nebol ani jeden pôvodný Shakespearov verš, ktorý by bol mohol Purcell zhudobniť, okrem piesní *Come unto these yellow sands* a *Full fathom five* z *Búrky*.

Na Purcellovej zrelej tvorbe je najzaujímavejšia predovšetkým obrovská škála použitých prostriedkov. Impozantné recitatívy a dlhé árie, či už s plným orchestrom alebo s brilantnými sólamy obligátnych nástrojov, sa v jeho neskorej tvorbe stali pravidlom. Purcell pracoval s veľkými celkami, kombinoval zbory a sóla do rozľahlých rondových

štruktúr, ktoré patrili k jeho najobľúbenejším formám dokonca aj v ódach a anthemoch. Vokálne terceto v závere Diokleciána je variačnou formou da capo na ciacconovom base (štvrtom type). V strednom úseku bas nečakane prechádza do rovnomennej molovej tóniny na spôsob lullyvskej ciaccony a návrat k durovej tónine vytvára účinok da capo. Tento istý bas ground využívali nielen talianski skladatelia (Monteverdi), ale aj Blow, ktorý ho v jednej skladbe pre čembalo nazval Morlakov ground (Morlake's Ground).

Súčasne s rozširovaním jednotlivých častí svojich diel Purcell zdokonaľoval ich architektonickú stavbu. V gigantickej passacaglii *How happy the lover* z *Kráľa Artuša* sa snažil vyrovnáť Lullyho najhonosnejším a najpompéznejším dielam; vložené vokálne alebo inštrumentálne triové epizódy ešte zdôraznili rondový charakter celého diela. Niekedy Purcell spracoval tú istú ciacconu dva razy tak dôvtipne, že súvislosť medzi oboma príbuznými verziami unikne pozornosti, ako napríklad *Čínska ciaccona* a *Air* z *Kráľovnej víl*, ktoré vyšli vo vydaní Purcell Society ako dve samostatné skladby. V slávnej scéne mrazu z *Kráľa Artuša* Purcell vykreslil chlad prenikajúci až do kostí pomocou inštrumentálneho a vokálneho tremola; teda znovu nápad, ktorého krstným otcom je Lully – ten totiž vyvolal taký istý účinok v scéne mrazu v *Isis* (1677) v zbore *Trembleurs*. Čo do harmonickej zaujímavosti však napodobňovateľ predstihuje svoj vzor. Chromatické postupy – najmä neapolský sextakord, ktorý inak Purcell používal len zriedka – dávajú celej scéne zvláštnu tajomnosť. Hudba na vykreslenie snivého rozprávkového kráľovstva víl v *Kráľovnej víl* je veselo a priezračne jasná, a je predzvesťou romantickej koncepcie „hudobnej charakterizácie“. V barokovej hudbe však mohli byť stvárnené iba tie vlastnosti, ktoré sa dajú charakterizovať primeranými emóciami. To znamená, že čínsku, indickú

alebo inú „exotickú charakterizáciu“, po akej by siahol súčasný skladateľ, keby mal zhudobniť Indickú kráľovnú alebo Kráľovnú víl, v Purcellovej hudbe nenájdeme.

O Purcellovi je známe, že si sem-tam vypožičal nejakú melódiu z Lullyho, najmä z jeho opery *Cadmus et Hermione*, ktorú zrejme počul na predstavení v Londýne v roku 1686.<sup>37</sup>

Pre svoj tanec podzemných vetrov v *Búrke* prevzal Lullyho melódiu „roztancovaných vetrov“ z *Entrée de l'envie*, nepoužil tu však Lullyho, ale svoj vlastný bas. I keď sama melódia nie je ničím pozoruhodná, porovnanie týchto dvoch harmonizácií je poučné. Zdá sa, že Purcell si túto melódiu vypožičal len preto, lebo u Lullyho našiel práve to, čo pre príslušné miesto svojej *Búrky* potreboval: hudbu, ktorá pomocou živých sláčikových pasáží vyvoláva predstavu roztancovaných vetrov. Francúzsky vplyv možno v Purcellovej hudbe nájsť aj bez tohto nezvratného dôkazu. Jasne to vidieť zo štýlu jeho *ciaccon* a *predohier*, neprízvučných *motívov*, ktoré sú v každej *vokálnej* a *inštrumentálnej* skladbe, z *basových árií* so zdvojenou *melodickou líniou* v *generálnom base* z jeho *stredného tvorivého obdobia* a zo *scény mrazu*. Na konci jeho *skladateľskej dráhy* bol však znovu silne pod *talianskym vplyvom*, tentokrát pod vplyvom *neskorobarokového štýlu*, ktorý sa v *Taliansku* práve začal *formovať*.

Štýlová zmena sa najnápadnejšie prejavuje v dielach z posledných troch rokov. Jej najvýznamnejším príznakom je prijatie *árie da capo*, *náhly pokles frekvencie* typicky *anglického harmonického jazyka* a *pokusy využívať koncertantný štýl*.<sup>38</sup> V *Kráľovnej víl* sa rozsiahle *árie da capo* niekoľkokrát vyskytujú spolu s *basom ground*; túto kombináciu nájdeme aj vo *Wondrous machine* z *Ódy na sv. Cecíliu*. Vo *Fair and serene* z *Búrky* Purcell experimentuje s *modernou rondovou áriou*; *rondovú formu* má aj *rozkošná pieseň I attempt from love's sickness to fly* z *Indickej kráľovnej*.

( 37 )

Westrup, J. A.:  
Purcell, s. 146.

( 38 )

Rozpravu  
o koncertantnom štýle  
pozri v siedmej  
kapitole.

V *Búrke* sú pozoruhodné árie da capo s prvou časťou rozdelenou na kratšie fragmenty a s tonálne kontrastným stredným dielom (*Halcyon Days*). Energický koncertantný štýl, ktorý North charakterizoval ako „ohnivý a búrlivý taliansky štýl“, prevažuje v takých vynikajúcich áriách z *Búrky* ako *Arise ye subterranean winds, While these pass* a *See the heavens smile*. Prvé dve sú veľké dvojdielne árie s opakovaním druhého dielu, čo bola v tom čase obľúbená talianska forma árie. Treba tiež poznamenať, že Purcell tu využíva aj taliansky mottový začiatok, ktorý v jeho skorších dielach nenájdeme. Spôsob, akým Purcell preniesol generálnobasovú homofóniu do koncertantného štýlu, dobre vidno na ritorneli z *While these pass*, ktorý sa rovnako ako veľmi podobný ritornel z árie *See the heavens smile* vyznačuje agresívnym rytmom, pevnou líniou basu a jasne vedenou harmóniou (príklad č. 62). Je charakteristické, že

(Príklad č. 62)

Purcell: Ritornel  
z *Búrky*

The image shows a musical score for a ritornel. It consists of two staves: the top staff is for Violins and the bottom staff is for Continuo. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (C). The Violin part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the Continuo part provides a steady, rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

spolu s koncertantným štýlom si Purcell osvojil aj tonálny jazyk, ktorý sa už vykryštalizoval, a takmer úplne zanechal harmonické archaizmy a tonálne dvojznačnosti anglického štýlu, nezlučiteľné s harmonickou koncepciou neskorého baroka.

Zatiaľ nemožno presne určiť, ktoré talianske opery Purcell poznal, niektoré z nich však nepochybne poznal veľmi dobre. Slávny kastrát Siface, ktorý navštívil anglický dvor, ho zrejme zoznámil s najnovšími talianskymi dielami, najmä Scarlattiho ranými operami, ktorými sa Siface vlastne preslávil. Pri príležitosti spevákovho odchodu z Anglicka zložil Purcell „rozlúčku“ pre čembalo.

Skladby pre čembalo sú z Purcellovej inštrumentálnej hudby najmenej reprezentatívne; niektoré sú vlastne iba úpravami iných diel. Čembalové suity alebo lessons vo francúzskom štýle sú významnejšie než niekoľko zachovaných organových skladieb. Výnimočne pekná organová *Toccata A dur* v talianskom štýle bola omylom zaradená do súborného vydania Bachovej spoločnosti.<sup>39</sup>

( 39 )

Toto dielo sa pripisovalo aj Michelangelovi Rossimu; pozri Westrup, J. A.: op. cit., s. 238.

Komornú hudbu pre sláčikové nástroje možno rozdeliť na skladby v starom a v novom štýle podľa toho, či majú alebo nemajú generálny bas. Do prvej skupiny patria troj- až sedemhlasné fantázie a *Ciaccona g mol.* Tieto diela dokazujú, že Purcell už vo veku dvadsaťjeden rokov majstrovsky zvládol polyfonickú techniku violovej fancy. Sú to posledné diela tohto druhu a patrí k nim aj *In nomine*, v tom čase už takmer úplne zaniknutý druh. Jenkinsovu mnohoúsekovú fantáziu doviedol Purcell k dokonalosti náhlymi „spomaleniami“ a inými agogickými kontrastmi, ako aj nepokojnou harmóniou, ktorá sa vyznačovala veľmi odvážnym a radikálnym využívaním prostriedkov anglického štýlu.

Dva cykly triových sonát pre husle<sup>40</sup> (1683 a 1697) tvoria druhú skupinu Purcellovej inštrumentálnej hudby, napísanú v novom štýle. Sú „presnou imitáciou najslávnejších talianskych majstrov“ a mali popularizovať „serióznu“ taliansku hudbu a vytlačiť „frivolnú“ hudbu francúzskeho suseda. Môže to vyzeráť čudne, keď frivolnosť úzkoprso odsudzuje práve skladateľ, ktorého anthemy jasne vyvracajú jeho vlastné slová. Purcell tu však hovorí výlučne o inštrumentálnej hudbe, ktorá sa vo Francúzsku spájala najmä s tancom. Otázku Purcellových vzorov by mohlo vyriešiť tvrdenie Northa, že Cazzatiho a Vitaliho diela boli v Anglicku známe; možné je aj to, že s vtedajšou talianskou literatúrou Purcella bližšie zoznámil Matteis. Triové sonáty majú štyri alebo päť kontrastných častí a zhodujú sa s Vitaliho typom chrámovej sonáty. Na druhej strane nemožno prehliadnúť ani tesné

( 40 )

Druhý cyklus má označenie „pre štyri hlasy“, ktoré nepochádza od Purcella. V oboch cykloch sa basový hlas a generálny bas nie vždy zhodujú, čo bolo v triových sonátach bežné.

väzby s anglickou fantáziou, ktoré sa výrazne prejavujú v imitačných častiach, neskoršie nazývaných canzony. Purcell sa od Vitaliho líši dĺžkou jednotlivých častí, obratným využitím kontrastných motívov, anglickým harmonickým štýlom (nápadným najmä v druhom cykle) a absenciou tematických vzťahov medzi jednotlivými časťami. Značnú dĺžku svojich diel dosahoval Purcell šikovným odďaľovaním kadencií pomocou prietahov a sekvencií. Treba poznamenať, že chrámová sonáta sa niekedy vyskytuje aj v podobe orchestrálnej ouvertúry; symfónia v druhom dejstve z *Indickej kráľovnej* je napríklad chrámovou sonátou, určenou pre veľké orchestrálne obsadenie.

Pri celkovom hodnotení Purcellových umeleckých výdobytkov do popredia vystupuje ako výrazný činiteľ veľmi úzka väzba s anglickou tradíciou. Najmä jeho zaobchádzanie s disonanciou vychádza z typicky anglického harmonického jazyka. Od praxe ostatných európskych krajín sa nelíši ani tak povahou použitých harmónií, ako skôr spôsobom ich použitia.<sup>41</sup> Purcell maximálne zdokonalil to, čo začal Locke, Humfrey a Blow: títo skladatelia nepoužívali disonancie len na ilustráciu (ako v ostatných európskych krajinách), ale na dosiahnutie sýteho znenia. V pozoruhodne disonantnej ouvertúre k anthemu *I will give thanks unto thee, O Lord*, ustavičné trenie medzi jednotlivými hlasmi nemá nijaké ilustratívne opodstatnenie. Tieto nesúzvuky dosahuje Purcell dvoma obľúbenými spôsobmi: simultánnym využívaním prietahov alebo rozvedením prietahu so súčasťou zmenou akordu. Ďalšia harmonická zvláštnosť – sústavné využívanie priečností, najmä v kadenciách – je pokusom zjednotiť modálnu a tonálnu koncepciu. Vo svojej typickej podobe sa v kadencii spája buď durová s mixolydickou, alebo molová s dórskou stupnicou. Z množstva príkladov na tento jav sme vybrali zbor z *Búrky*, v ktorom je znázornený hlahol zvonov (príklad č. 63). Predpokladom efektu tejto tonálne dvoj-

( 41 )

Netreba vari zdôrazňovať, že na nijakú špecifickú hudobnú črtu si nemôže robiť nároky len jeden národ. Pokus sira Walforda Daviesa (*King's Music*, 1939) vytvoriť absolútne kritériá na určenie toho, čo je v hudbe „anglické“, je rovnako naivný ako amatérsky. Ak porovnáme Purcellove priečností s analogickými prvkami talianskej ranobarokovej hudby (príklady č. 3, 15, 21), uvidíme, že všetky „národné“ kritériá sú relatívne a podliehajú veľmi výrazným historickým zmenám.

) 313 (

značnej kadencie, ktorú Purcell v Playfordovom *Introduction to the Skill of Musick* zámerne označil ako polovičná kadencia (half cadence), je výrazné, i keď len elementárne tonálne čítanie stredného baroka. V maximálne zhustenej podobe táto kadencia vytvára simultánnu priečnosť ako

(Príklad č. 63)

Purcell: Zbor zvonov  
z *Búrky*

The image shows two musical excerpts. The first, labeled 'ding dong bell', is a three-measure piece for a bell choir, with notes on a treble clef staff. The second, labeled 'Alle - lu - - ja', is a three-measure piece for a vocal solo, with notes on a treble clef staff. Both excerpts show a half-cadence ending on a dominant chord.

(Príklad č. 64)

Purcell:  
Aleluja z *My heart  
is inditing*

v antheme *My heart is inditing* (príklad č. 64). V tomto príklade, ktorý bol náhodou v starších vydaniach „popravený“ tým, že sa vynechalo b, disonantné tóny v stredných hlasoch v princípe nemenia základnú harmóniu, ale výrazne zvyšujú zvukovú kvalitu. Na rozdiel od tesnej blízkosti priečností v príklade č. 58 je tu medzi nimi celá oktáva. Toto oveľa lepšie priestorové rozmiestnenie, ktoré v neskorších dielach nahrádza menej vypracovanú starú metódu, je dokladom Purcellovho čoraz silnejšieho uvedomovania si tonality. Rozdiel medzi kontrapunktickou praxou v Anglicku a v ostatných európskych krajinách potvrdzujú nielen uvedené príklady, ale aj teoretické názory na nepripravené paralelné septimy, ktorým Purcell vo svojom príspevku do Playfordovej teoretickej publikácie venoval celý odsek.

Melodická nápaditosť, ktorou sa Purcell tak výrazne odlišuje od Lullyho rytmického prístupu k melódii, dáva aj jeho slabším dielam iskru. Napriek istej uniformite majú Purcellove melódie vždy svojskú pečať jeho osobnosti. Niektoré nápevy sa stali veľmi populárnymi (napríklad *If Love's a sweet passion* z *Kráľovnej víl*), a to vďaka Durfeyho zborníku *Pills* a *Žobráckej opere*. Trochu manieristické využívanie zväčšených a zmenšených intervalov a mätko synkopovaných menuetových rytmov je síce vonkajškovou,

ale charakteristickou črtou jeho melódií. Oveľa väčší význam má istá hranatosť, ktorá dáva Purcellovej hudbe napodiv veľa pôvabu. Najmä v melódiách, ktoré už väčšmi pripomínajú ľudové piesne a moresku, možno nájsť nevo-kálne postupy, ktoré ostro kontrastujú s plynulým tokom

(Príklad č. 65)

Purcell: Basy typu  
ground

Welcome Song 1687



Dido and Aeneas



Fairy Queen, Plaint



King Arthur, Chaconne



Dioclesian



Dioclesian



Ode 1689



Fairy Queen



Ode 1692



talianskeho belkantového štýlu. Svojou hranatosťou pripomínajú husľové melódie, ako napríklad v zámerne naivnom dialógu Corydona a Mopsa z *Kráľovnej víl*. Spojenie Purcellovej tvorby s ľudovou piesňou, ktoré sa zvyčajne preceňuje, je v skutočnosti veľmi voľné. Iba v dvoch prípadoch naozaj citoval nápevy balád: *Cold and raw* a *Hey*



*boys, up we go*, a aj tu boli len kontrastom pre jeho vlastnú hudbu.

Keď už hovoríme o Purcellových skladbách, nemožno vynechať ani prísne formy. Jeho vynachádzavosť pri kánonoch a basoch ground bola nevyčerpateľná, i keď o také rafinovanosti ako kánon pre dve zobcové flauty a na base ground (*Dioklecián*) sa pokúšal len zriedkavo. V *Skill of Musick* Purcell tvrdí, že komponovať na ground je „veľmi ľahká vec“; výrok svedčí o tom, s akou ľahkosťou tvoril touto technikou. Purcell využíval množstvo basov typu ground (príklad č. 65) – najčastejšie chromatický typ (č. 1–3), bas založený na trojzvuku (č. 5 a 7), pohyblivý alebo figuratívny typ (č. 9) a bas s veľkými intervalovými skokmi, zjavne odvodený od špecifiky hry na sláčikových nástrojoch (č. 7 a 8). Jednu črtu, ktorú majú všetky uvedené basy spoločnú, neslobodno prehliadnúť: základom všetkých je zostupná kvarta, i keď je často zastretá melodickou výplňou. Kváziostinátne basy tvoria samostatnú skupinu; pretože stálym prvkom tu nie je melódia, ale rytmická formula, poskytujú väčšiu harmonickú voľnosť ako prísny ostinátny bas. Purcellove groundy často modulujú do príbuzných tónin alebo opačného tónorodu, čím vzniká tonálny kontrast príznačný pre rondo. Skladateľ pri vedení horných hlasov občas nedbá na opakujúci sa rytmus basu, ale tak umne pokrýva jednotlivé frázy, že poslucháč si sotva uvedomí formovú stavbu diela. Väčšina Purcellových diel na základe basu ground je hudbou určenou výlučne pre znalcov, takže ju dvorné poslucháčstvo sotva mohlo doceniť.

Od čias Burneyho až podnes sa Purcellovo dielo hodnotilo zväčša vo svetle toho, čo vzniklo po ňom. Iba posledná fáza jeho štýlového vývinu, charakteristická pokusom prikloniť sa k neskorobarokovému štýlu, sa považovala za „pravého“ Purcella. Keďže diela z raného a stredného obdobia nezapadali do tohto skresleného obrazu o Purcellovom

štýle, museli sa podrobiť známym viktoriánskym „revíziám“. Dnes už máme na Purcellovu tvorbu iný názor. Tie diela, ktoré zdanlivo anticipujú Händla, sú pre nás menej zaujímavé ako jeho skoršie skladby, v ktorých vyvrcholil anglický štýl stredného baroka. „Händlovské“ skladby sa dnes považujú za diela prechodného obdobia, a práve tie ostatné sa hodnotia ako dokonalé diela, a to nie napriek tomu, ale práve preto, že „sú poznačené anglickým duchom“ (North). Purcellovu štýlovú pozíciu výstižne vyjadril North, keď o ňom hovorí ako o skladateľovi, v ktorom sa „začalo prejavovať veľké umenie ešte pred hudobnou reformou al Italliana, a keď sa dal strhnúť jej vírom, zomrel, ale Anglicko nemalo väčšieho hudobného génia“. Záver tohto citátu je iba parafrázou názvu najslávnejšej zbierky Purcellovej hudby zo 17. storočia, ktorý sa právom stal čestným titulom autora:

*Orpheus Britannicus.*

