

Martin Celhoffer

Bakalárska diplomová práca

ZROD BAROKOVEJ HUDBY

Vedúci práce: Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

Študent pracoval samostatne s použitím uvedenej literatúry, v Trenčíne 9.5.2003

OBSAH

Úvod.....	1
I. Vokálna hudba.....	4
I.I. Verbum contra musicam.....	4
I.II. Od madrigalu k monódi.....	8
I.III. Seconda pratica.....	14
I.IV. Florentská Camerata.....	17
II. Inštrumentálna hudba.....	22
II.I. Vznik inštrumentálneho štýlu.....	22
II.II. Baroková štylizácia inštrumentálnej hudby.....	29
III. Záver.....	35
Literatúra.....	38
Resumé.....	41

ÚVOD

Ak by sme sa chceli pevne pridržať etymológie a vychádzať len z historických dochovaných faktov, boli by sme nútení urobiť tú najnemožnejšiu vec: za zrod barokovej hudby vyhlásiť onú „pamätnú“ premiéru opery *Hippolyte et Aricie*, ktorá sa konala v Paríži v októbri roku 1733. Bol to práve Jean Philippe Rameau - autor opery, „*distillateur d'accords baroques*“, aby sme citovali Rousseaua, ktorý hojným používaním disonancie, nezrozumiteľnosťou melodiky a tiež údajne častou zmenou tóniny a rytmu priam prinútil istého intelektuálneho nadšenca k tomu, aby nad jeho operou podľa všetkého po prvý raz vyriekol v súvislosti s hudbou onen fatálny analytický súd alla „*du baroque*“ [22] (*Mercure de France* in May 1734).

Samozrejme, musíme odlišovať bežné adjektívum *baroque* (*baroque* fr.= bizarný, zvláštny) od súhrnného pojmu označujúceho v retrospektíve celú jednu epochu. Slovo *baroque* má svoj pôvod v portugalskom *barocco*, čím sa označovali v klenotníctve od 16. storočia perly nepravidelného tvaru. Toto označenie bolo bežné v nepatrných modifikáciách aj v Španielsku a v Taliansku. Aplikácia tohoto termínu v oblasti umenia má veľmi zaujímavú históriu, ktorou sa dopodrobna zaoberať by znamenalo odbočenie od ústrednej témy. Isteže môžeme označenie „baroková“ hudba používať aj v jeho, povedzme, pôvodnom zmysle slova pre očividnú „nepravidelnosť“ v hudbe manierizmu. Nepravidelnosť vzhľadom k „dokonalému“ umeniu renesancie, ktoré sa snažilo verne kopírovať prírodu. Umelec renesancie sa snažil byť tvorcom objektivity, zatiaľ čo umelec manierizmu a baroka už nepoužíval ako kontrolu zrkadlo, ale svoj vlastný svet, ktorého realie manifestoval častokrát nevšednými figúrami

a bizarnými súzvukmi. Stáva sa tak umelcom tvoriacim podľa vlastného kánonu. Týmto prielomom sa otvárajú novodobé dejiny hudby.

Je podstatný rozdiel medzi zrodením termínu „baroková hudba“ a zrodením barokovej hudby samotnej. Samozrejme že označenie „baroková hudba“ v zmysle štýlového obdobia vzťahujúceho sa k celej jednej epoche, mohlo vzniknúť až oveľa neskôr na základe dôkladného štúdia a tiež v snahe vychádzať z „univerzálnej“ teórie baroka ako umeleckého štýlového obdobia. Otázka jej zrodu je v skutočnosti nesprávne položená, hoci zámerne, pretože len tak je možné nastoliť nasledujúce problémy:

1. Každá otázka zrodu celkom správne predpokladá konkrétny fenomén. Hneď na začiatku má byť však zrejmé, že baroková hudba je z tohto hľadiska vlastne utópiou. Preto by bolo nerozumné a bezvýznamné sa snažiť o presné určenie fiktívneho časového okamžiku, v ktorom sa z renesančnej hudby stala hudba baroková. Nemá zmysel sa priesť o to, či má pravdu Bukofzer alebo Clercx, čo do presnej periodizácie barokového štýlového obdobia a jeho vývojových etáp. Pojem „baroková hudba“ je všeobecný a hoci nie je fenomenálny, na základe konvencie súhrnne odkazuje na celý súbor už skutočných fenoménov. Tie je potom možné postrehnúť a „odhalit“ v ich počiatkoch a príčinách. Ale aj v tomto prípade musíme byť obozretní a vyhnúť sa prílišnému zjednodušovaniu a snahe učebnicovitého „škatuľkovania“. Teda tých postupov, ktoré si už dopredu vytýčia výsledok, čo je potom hlavným kritériom výberu fenoménov hodiacich sa do chcenej mozaiky celkového vzhľadu. Typickým príkladom takého zjednodušenia je umelo vytvorený kontrast renesancia = horizontálne myslenie, barok = vertikálne myslenie, ktoré sa vzťahuje ku generálbasovej praxi. Pritom generálbas vychádza v skutočnosti z kontrapunktu, o čom nás neskôr nepresvedčí len Bachova hudba, ale najmä rané príručky hry bassa continua [2].

2. Ak nám však nepôjde o stanovenie zrodu barokovej hudby, ale skôr o zrod jej charakteristických črt, nika sa otázka, čo tieto črty v skutočnosti znamenajú. Povedzme len, že svoj význam a identitu nadobúdajú až historickou kontinuitou. Originálne riešenia problémov, o ktoré nie je nikdy núdza, nie vždy nájdu svoje miesto a tiež nie vždy sa dochovávajú (ako je napríklad problematická otázka ornamentácie

jednotlivých škôl a štýlov). Za jednotlivé prvky barokovej hudby budeme teda považovať len tie, ktorých stopu bude možné sledovať až k vrcholnej etape vývoja. Je to proces vývoja, ktorý určuje trvanie jednej etapy: na začiatku nadšené hľadanie nových ciest a postupné vyčerpávanie ich pôvodných možností v konečnom dôsledku nutne spejúce k ďalšiemu hľadaniu novej hudobnej paradigmy.

3. Ďalej, ak hovoríme o zrode barokovej hudby, je nutné rozlišovať medzi zrodom a vývojom. Čo môžeme ale považovať za zrod jednotlivých prvkov barokovej hudby? Je to okamžik, kedy bola publikovaná zásadná práca prinášajúca netradičné riešenia prístupov v komponovaní ako napríklad Galileiho *Dialogo* alebo Cacciniho *Le Nuove Musiche*? O podobnom probléme presného časového určenia v teórii vedy detailne pojednáva Thomas Kuhn v jeho *The Structure of Scientific Revolutions* [16]. Aby sme sa však neobmedzili len na „oficiálne“ deklarované zásadné zmeny, čo by bolo zjednodušovanie a nevyhnutná preferencia určitých aspektov pred inými, možno menej nápadnými, avšak rovnako dôležitými, bude nutné podrobiť analýze predovšetkým samotnú hudbu. Naviac, nie vždy dochádzalo k jasnej polarizácii starého a nového (*stile antico e stile moderno*) a mnoho zmien má skôr charakter postupného vývoja, od ktorého sa ale už odlišujú zmenou vzorca. A touto zmenou vzorca riešenia problémov myslíme pojem zrodu. V nasledujúcom eseji nám pôjde skôr o to, všimnúť si rovnako aj týchto nenápadných zmien a hlavne toho, z akých potrieb vychádzali, ako o snahu „definitívne“ vyriešiť ortiel barokovej hudby. Tiež sa budem snažiť vyhnúť generalizovaniu v rámci tak skromného a neúplného pokusu, akým je táto krátka práca.

I. VOKÁLNA HUDBA

I.I. VERBUM CONTRA MUSICAM

Vzťah hudby a slova bol vždy viac-menej veľmi úzky a to i napriek skutočnosti, že sa jednalo o dve veľmi diferencované formy expresie. Zaiste každý typ umenia a jeho techniky, či už ide o poéziu a prózu, alebo polyfóniu a homofóniu, sa riadi podľa určitého kánonu kodifikovaného teoretikmi. Medzi literatúrou a hudbou, keďže sa vyvíjali súčasne a často krát vedľa seba vo vzájomnom ovplyvňovaní, nie je možné vylúčiť niektoré spoločné prvky a kognáciu terminológie. Napriek tomu je oprávnené očakávať, že postupným zdokonaľovaním predovšetkým hudobného média sa nevyhnutne dostaví okamžik kolízie a položenia nutnej otázky: Čo má prednosť v symbióze slova a hudby? Práve tento okamžik nastal okolo roku 1600. Humanistická poézia sa postupom času spoločne s prepracovaným kontrapunktom stala úrodnou pôdou pre polemiku medzi Monteverdim a Artusim. Tá je len špičkou Padovca, a pokiaľ chceme pochopiť dôvody vedúce Monteverdiho k deklarácii pojmu „*secunda pratica*“, je nutné uskutočniť krátku sondu do bohatej histórie vzťahu slova s hudbou.

Konotácia pojmov poézia - hudba bola azda najzrejmějšía v období antiky. Squire vyslovuje domnienku o tom, že grécka poézia bola podľa všetkého vždy prednášaná spevom [32]. Niečo podobné tvrdil už Girolamo Mei nasledovaný Vincenzom Galileim [23]. Vzhľadom k integrite múzických umení bola hudba prirodzenou súčasťou poézie alebo tanca. Dôležitým faktorom bol vzťah tónového materiálu a ladenia s všeobecnými princípmi manifestovanými napríklad v matematike, takže polemizovanie sa odohrávalo skôr v tejto rovine. Hudba nebola chápaná ako samostatná umelecká akcia, ale jej forma bola určená slovom a rétorickými princípmi. Preto ani neexistoval teoretický systém týkajúci sa princípov hudobnej kompozície ako bol neskôr napríklad kontrapunkt alebo harmónia, ktorý by umožňoval nastoliť problematiku vzájomného vzťahu. Naopak, bola to práve rétorika, ktorej zákonitosti určovali tektoniku kompozície. Rétorika mala i v oblasti "vedeckých disciplín" svoje nezastupiteľné miesto. Ešte aj v stredoveku zohrávali *Artes dicendi* -

gramatika, rétorika a dialektika neodmysliteľnú súčasť vedy a umenia. Najviac zrejmy vplyv rétoriky v stredovekej hudobnej kultúre predstavuje umenie trubadúrov vo svetskej tvorbe a prednes žalmov, kde najvyhranenejšou formou je liturgický recitatív.

Príklad vrcholnej skladby, ktorá predstavuje syntézu stredovekej hudby a zároveň vrchol hudobnodramatického umenia určeného prevahou slova je *Ludus Danielis* – hra o Danielovi (rukopis datovaný okolo roku 1230, Beauvais). Táto výnimočná hra je v porovnaní so žalmovým prednesom veľmi pestrá expozíciou viacerých prvkov stredovekej hudby a svojím bohatstvom sa vymyká iným dochovaným duchovným hrám. William L. Smoldon ju právom označuje ako stredovekú „operu“. Práve v duchovných hrách sa mohol uplatniť aj vplyv svetskej hudby: časté používanie *konduktovej* techniky a melódií prevzatých z tvorby trubadúrov i používanie nástrojov svetskej hudby. Homorytmické konduktové pasáže melodicky paralelné a kopírujúce hudobný materiál trubadúrov ešte nemôžeme pokladať za uvedomelú polyfóniu. Čo je ale dôležité pri posudzovaní tejto stredovekej hudobnodramatickej fresky je skutočnosť, že nositeľom výrazu dejovej línie zostáva výlučne text. Jeho hudobné spracovanie nie je teda sofistikované ani harmonickým princípom či systémom melodických idiómov s priradeným významom (čoho predchodcom a prvým dokladom je *color* v motete *Ars Novy*), ani polyfóniou, akú poznáme z toho istého obdobia predovšetkým z prostredia Notrdamskej školy. Tiež tu nemáme jasne a konkrétne definovaný interpretačný aparát.

K tomu, aby sa hudba oslobodila z pod vplyvu rétorickej dikcie a tým vyvstal protiklad slova a hudby, bol nevyhnutný vznik, alebo lepšie povedané, uvedomenie si a vedomé použitie takého hudobného fenoménu, ktorý by nemal paralelu v rétorike a bol na nej nezávislý. Ten vzniká cieľným používaním princípu vkladania tropov a tým sa objavuje nový vzťah *punctum contra punctum*. To bol zásadný prelom vo vzťahu slova a hudby, pretože spôsobil, že vedúcu rolu mohol začať preberať už i kontrapunkt ako uvedomelý kontrast k rétorike. Jasná dikcia slova bola zdeformovaná novou paradigmou. Tieto tendencie sú v ranom období najviac zrejme v tvorbe Notrdamskej školy, zvlášť potom u Perotina. Jeho organum *triplum* a *quadruplum* predstavujú už úplne nový prístup k vokálnemu prednesu. Tenor ako fundamentálny spodný hlas je deformovaný augmentáciou, čím poskytuje vrchnému hlasu (*duplum*)

alebo hlasom (triplum, quadruplum) dostatočný priestor k pohybu. Ten je určený princípom melodickéj tropácie. Nie je neobvyklé, že časový priebeh dikcie jediného slova latinského textu môže tým trvať viac ako jednu minútu. Takáto koncepcia vzťahu slova a hudby je na míle vzdialená Platónovmu pravidlu [24], že *harmonia* a *rhythmos* sa musí riadiť a nasledovať *logos* (Republika). Deformácia tenoru spôsobila, že mohol byť neskôr v motete inštrumentálne suplovaný. Pomalý melodický pohyb tenoru v istom ohľade pripomína formu generálneho basu zo začiatku 17. storočia. Na každú augmentovanú slabiku pripadá jeden tón, ktorý tvorí vrchným živo sa pohybujúcim hlasom pozadie a oporu, síce nie ešte harmonickú, zato však intervalovú. Je veľmi dôležité si uvedomiť práve tento vzťah intervalovej podpory tenoru k melodike vrchných hlasov. Snáď nikde inde nenájdeme tak jednoznačný príklad ako práve v tvorbe Perotina. Samozrejme, že vrchné hlasy museli byť rytmicky koordinované iným systémom než tým, ktorý vychádza z textu a v prípade organa tiež iným, aký vychádza z tanca. To viedlo k uvedomeniu a rozvoju nezávislej modálnej rytmiky. Distribúcia textu napriek polarizácii tenoru a melodických hlasov zostala vďaka melizmatike prevažne paralelná. Rozchádza sa až v okamžiku väčšieho uplatnenia sylabického princípu a rytmickej samostatnosti jednotlivých hlasov v motete obdobia Ars Antiqua.

Výsledkom postupného osamostatňovania melodiky a rytmiky od dikcie hovoreného slova sa stáva zrejším v izorytmickom motete Ars Novy. Princíp opakovaných rytmických a melodických motívov upevňuje myšlienkovú jednotu diela na základe už nie textu, ale autonómnych, čisto hudobných aspektov. Ako už bolo naznačené, úrodnou pôdou týchto úplne nových a netradičných výdobytkov boli pohyblivé melizmatické pasáže organa prebiehajúce nad tenorom. Keďže hudobné aspekty diela nadobúdali vedľa textu postupne čoraz väčší význam, stalo sa nevyhnutným cielene riadiť túto novú, už hudobnú dikciu určitými pravidlami za účelom dosiahnutia uspokojivej tektonickej podoby. Problémom už nie je len otázka organizácie tónového materiálu, ladenia a hudobného zápisu, ale i otázka legalizácie rytmických modov a otázka charakteristiky intervalov a ich postupov v tzv. kontrapunkte ako náuke o kompozícii.

Johannes Tinctoris v rozsiahlom a vyčerpávajúcom traktáte *Liber de arte contrapuncti* (1477) definuje kontrapunkt ako „*moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus, diciturque contrapunctus a contra et punctus eo quod una nota contra aliam posita tanquam uno puncto contra alium constituatur. Hinc omnis contrapunctus ex mixtura vocum fit*“ [35]. Z tohto vzájomného vzťahu noty proti note sa na základe kategórií *consonantia* a *disonantia* určili pravidlá vedenia jednotlivých hlasov, ktoré neskôr spolu s inými predstavovali teoretický systém *prima pratica*. Ďalej pojednáva nielen o samotných pravidlách, ale čo je dôležité, polemizuje s antickými autormi a rétorikou, ktorú dáva do súvislosti s kontrapunktom, resp. „harmóniami“, teda konsonantnými alebo disonantnými súzvukmi, ktoré chápe ako apoteózu hovoreného slova čo do účinku na poslucháča. Z toho vyplýva, že rovnako ako je pre *orátora* nesmierne dôležitá správna a čistá výslovnosť, je pre skladateľa nutnosť zachovávať pravidlá kontrapunktu. Tento vzťah je snáď ešte výraznejší u Gallusa Dresslera, v *Praecepta musicae poeticae* (1563), čo je v podstate pojednaním o kontrapunkte. Vzťah slova a hudby chápe už v prenesenom význame. *Musica poetica* je „*ars fingendi musicum carmen*“ [14].

Vrcholom umenia kontrapunktu sa stáva v neskorej renesancii imitačné moteto. Princíp imitácie zaručuje lepšiu orientáciu vo faktúre a vyzdvihnutie kľúčových slov. V podstate vzniká zásluhou už zreteľného protikladu medzi kontrapunktom a rečnickou dikciou. Ako *conclusio* sa vedome používa kvartový priedah na dominante s rozvedením do tonickej funkcie. Teda tu máme princíp imitácie ako motivickú prácu zaručujúcu myšlienkovú jednotu diela a náznaky harmonickej, resp. intervalovej funkčnosti. Ukážkovým dielom absolútnej prevahy imitačného kontrapunktu nad slovom je moteto *Spem in alium* Thomasa Tallisa. Interpretačný aparát tohto veľkolepého moteta predstavuje osem päťhlasých skupín spevákov. V takto zahustenej faktúre sa až na homorytmicko-sylabické pasáže úplne stráca dikcia textu. Takýto spôsob komponovania predstavuje krajný pól odklonu od antickej „monodickej“ tradície. Podobným príkladom je celý rad mnohohlasých motet Josquina Despreza alebo 36-hlasý kánon *Deo gratias* pre 9 štvorhlasých skupín, ktorého autorom je Johannes Ockeghem. Kontrapunkt bol ale paradoxne rozhodujúcim stimulom pre rozvoj inštrumentálnej hudby, ako o tom bude pojednané neskôr, a vznik

funkčnej harmónie, ktorá prakticky hneď od svojich začiatkov bola postavená do služieb sprevádzanej monódie.

I.II. OD MADRIGALU K MONÓDII

Madrigal je právom považovaný za jeden z ústredných formových útvarov vrcholnej renesancie. Jeho vývoj počas 16. storočia nevyhnutne viedol k pomerne radikálnej premene v pojatí zhudobnenia textu od „pointilistického“ spôsobu, kde hudba melodicky stvárňuje len jednotlivé slová, zatiaľ čo celá fráza čo do afektívneho výrazu zostáva len v predstave poslucháča, k realistickejšiemu vyjadreniu ucelených afektov reprezentovaných už celou textovou frázou projektovanou priamo do hudby.

Primárnym prostriedkom vyjadrenia afektu zostáva v madrigalovej tvorbe text. Ide o to, ako dosiahnuť jednotu afektívneho a premenlivého slova s pomerne statickou hudbou „odrážajúcou harmóniu sfér“ podľa teórie zrkadla. To je problém, s ktorým sa potýkali skladatelia madrigalu počas celého obdobia renesancie a ktorý s definitívnou platnosťou vyriešila až Florentská Camerata. Ale ani tu sa nepodarilo tento proces urýchliť prevratným objaviteľským činom. K postupnému uvoľňovaniu polyfónnej faktúry a hľadaniu nových spôsobov vyjadrenia dochádzalo už na poli samotného madrigalu, anglickej „song“, alebo francúzskej „air de cour“.

Zaujímavým príkladom týchto tendencií je kolekcia štvorhlasých madrigalov flámskeho skladateľa Phillipa Verdelotta, ktorú upravil a vydal Adrian Willaert (*Intavolatura de li madrigali di Verdelotto de cantare et sonare nel lauto, Venice, 1536*, ed. B. Thomas, London 1980). Willaertova úprava je pre spev a inštrumentálny lutnový sprievod, ktorý je realizovaný intabuláciou, teda parafrázou spodných troch partov. Spôsob takejto úpravy sa vyznačuje progresívnou tendenciou, ktorá postupne pretvára pôvodný rámec viachlasého madrigalu na sólovú pieseň so sprievodom nástroja. Takýto monodický aranžmán vskutku polyfónnej hudby je príznačný pre celé 16. storočie. Zatiaľ čo ansámblová interpretácia sprostredkováva poslucháčovi len látku k subjektívnemu spracovaniu toho, čo môžeme už nazvať barokovým afektom,

monódia ako aranžmán a neskôr už ako skladobný princíp servíruje poslucháčovi „hotové menu“. To umožňuje sólistovi väčšie možnosti afektívneho vyjadrovania akými sú agogické a dynamické kontrasty, i keď ešte stále je takýto prejav zviazaný polymelodikou sprievodu, ktorý už ale nevykazuje vokálnu kvalitu jednotlivých tónov, čím vlastne dochádza len k akejsi evokácii polyfónie. Tejto prednosti strunných nástrojov si bol dobre vedomý aj Vincenzo Galilei, keď v svojom *Fronimo* (1568) uprednostňuje jednoznačne lutnu pred organom, ako nástroj schopný stvárniť afekty [23]. To je samozrejme len dôsledok konsonantnosti tónovej kvality strunných nástrojov. Autorom poézie k ôsmemu madrigalu Verdelottovej zbierky *Amor, se d'hor in hor la doglia cresce* je Matteo Maria Bandello (1485-1561), mimo iné tiež autor 214 poviedok štýlovo naväzujúcich na Giovanniho Boccaccia a vyznačujúcich sa silnými dramatickými a romantickými tendenciami. Bandello prerozprával i príbeh Rómea a Júlie a čo je dôležité, táto práca bola podľa všetkého prameňom, z ktorého čerpali alžbetínski dramatici vrátane Shakespeara. Nemôžeme teda upodozrievať Bandella z nedostatku dramatičnosti alebo všeobecného archetypologizmu antických autorov, jeho poézia je nanajvýš subjektívna, znázorňujúca afektívnu realitu individuálnej skúsenosti:

*„Amor, se d'hor in hor la doglia cresce,
Anzi fatt' immortale,
Chi finira il mio male?
Lasso! S'in vita del dolor non s'esce,
Se dovera finire,
Mi convera morire.“*

Hrdinom i hlavným aktérom deja nie je už idealizovaná mýtická postava ani legenda, ale jednotliviec sám: jeho „ja“. I preto je pochopiteľné, že dochádzalo k „monodickým“ úpravám. Katarzii už neslúži mýtus ako katalyzátor, ale stáva sa ním realita samotná. Hudobné spracovanie Verdelotta madrigalovou technikou sa snaží čo najvernejšie rešpektovať afektívnosť textu. Melodická línia vedúceho hlasu logicky

sleduje text a tým vytvára prekomponovanú formu pozostávajúcu z jednotlivých úsekov vyčlenených frazeológiou textu:

A - mor, se d'hor in hor la do- glia - cre - sce,

Vidíme, že v 2. takte v 2. hlase, ktorý je prekrižený s 3. hlasom, sa zvýšená nota rozvádza proti pravidlám nadol, čo je nepochybne zrejmé z tabulatúry vďaka jednoznačnosti zápisu. V 3. takte zostávajú pravidlá zachované, zvýšená nota postupuje nahor a znížená nadol. Záver frázy zostáva nerozvedený do „d“ vo vrchnom hlase. Dôležitou črtou ale je, že melódika a rytmika sprievodných hlasov vychádza z textu. Avšak tento textový základ nesmieme chápať ako deklamáciu, pretože rytmické a melódické schémy sú v úzkych hraniciach vyčlenených kontrapunktom. To znamená, že text je tu rozhodujúcim faktorom nie pre hudobné stvárnenie afektov, ale pre tektoniku jednotlivých partov. Tým inštrumentalista ako keby kopíroval dikciu spevákov jednotlivých partov, čo mu neposkytuje dostatok voľnosti pre individualizáciu a vlastné pojmie sprievodu. Rovnako je dôsledne zachovaná 3-hlasá faktúra.

Takýto spôsob úpravy madrigalu pre sólový hlas so sprievodom lutny, kde lutna parafrázuje ostatné hlasy polyfónnej faktúry, bol od polovice 16. storočia bežný. V Anglicku dokonca dostáva konkrétnu, autonómnu podobu v „*lute song*“, kde bol v určitých a zďaleka nie len ojedinelých prípadoch možný i postup opačný – madrigalový spôsob prednesu bol iba obmenou sólovej piesne s lutnovým sprievodom. Anglická *lute song* prekvitala v pomerne krátkom období konca 16. a začiatku 17. storočia. Dochovala sa nám celá rada zbierok publikovaných v Londýne od roku 1597 do 1622.

Kľúčovou skladateľskou osobnosťou, ktorá vtisla anglickej lutnovej piesni charakteristický ráz, bol John Dowland, dnes známy predovšetkým svojou lutnovou

tvorbou. Jeho *The First Booke of Songes or Ayres of fowre partes with Tabulature for the Lute: So made that all the partes together, or either of them seuerally may be song to the Lute, Orpherian or Viol da gambo* (London: Short 1597) je prvou dnes známou publikáciou svojho druhu. Aj napriek tomu ale vykazuje výnimočné umelecké kvality a originalitu. Publikácia dosiahla veľkého úspechu, o čom svedčia reedície z rokov 1600, 1603, 1606, 1608 a 1613, a čoskoro bola nasledovaná podobnými úspešnými pokusmi iných skladateľov. Pre všetky tieto publikácie je charakteristické jednotné grafické usporiadanie, v ktorom sú jednotlivé party rozložené do všetkých strán tak, aby všetci hudobníci mohli hrať z jednej otvorenej knihy v kruhovom zoskupení okolo stola.

Dowland je vo svojej prvej knihe do značnej miery ovplyvnený metrikou tanca. Všetkých 21 piesní je strofických, po hudobnej stránke situovaných do pôdorysu pavany alebo galiardy, v tej dobe najčastejšie zhudobňovaných tancov v Anglicku. Tento fakt je možné vysvetliť skutočnosťou, že ako veľmi mladý gentleman pôsobil v službách anglického veľvyslanca Sira Henryho Cobhama v Paríži, kde bol nepochybne vystavený vplyvu francúzskej piesňovej tvorbe, ktorá sa vyznačuje tanečnou metrikou. Niektoré piesne, ako napríklad *If my complaints could passions move* alebo *Can she excuse my wrongs* sú s najväčšou pravdepodobnosťou pôvodne inštrumentálne tance. To znamená, že v porovnaní s madrigalom sa na jednej strane hľadala spoločná metrika a frazeologická jednota poézie s tancom, a na strane druhej sa pôdorys tanca pričínal o viac homofónny ráz (tieto tendencie sú najpríznačnejšie v celej piesňovej tvorbe Thomasa Campiona). Piesne sa vyznačujú jasne definovateľnou harmonickou funkčnosťou, čomu i odpovedá charakter postupu basového partu.

Dowland sa na jar roku 1595 vydal do Ríma, kde ako dúfal, sa chcel stretnúť s Lucou Marenziom, ktorého veľmi obdivoval. Až do Ríma sa však nedostal, navštívil ale mimo iné tiež Florenciu, ako uvádza vo svojom predslove k prvej knihe árií, kde bol zrejme oboznámený s hudbou Cacciniho. V jeho *The Second Booke of Songes...* (London 1600) dochádza už k zrejmemu uvoľneniu pôvodného rámca štvorhlasu zasadeného do schémy tanca. Po vzore talianskej monódie je pieseň postavená už len na dvoch krajných hlasoch sopránu a basovom parte, ktorý ale na rozdiel od monódie

je interpretačne chápaný ako spievaný hlas, prípadne sa môže tiež vynechať, pretože ho verne kopíruje i vypracovaný lutnový sprievod. Niektoré piesne tejto zbierky už nie sú strofické, ale prekomponované, podobne ako neskôr kontrapunktická „consort song.“ Vplyv recitatívneho štýlu je zrejмый v poradí 3. piesne druhej knihy árií *Sorrow sorrow, stay* v 11. a 12. takte:

The image shows a musical score for a song. The top staff is a vocal line in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "Pi - ty, pi - ty, pi - ty, Pi - ty, pi - ty, pi - ty,". The bottom two staves are a lute accompaniment, with the treble clef staff containing chords and the bass clef staff containing single notes and chords.

Paradoxne sa ale anglická *lute song* neuberá podobnou cestou ako taliansky madrigal, ale skôr naopak, postupne sa vytráca prehľadná tanečnosť a pieseň nadobúda kontrapunktickejší sprievod (*A Pilgrimes solace* 1612, J.Dowland). Nepochybne sa jedná o ovplyvnenie takzvanou *consort music* behom prvej polovice 17. storočia. Pieseň je sprevádzaná už nie lutnou, ale violovým súborom (Thomas Tomkins). V tejto súvislosti hovoríme o takzvanej *consort song*. Je známe že v Taliansku sa v ranom období monódie v súvislosti so sprievodom skloňujú všetky možné strunové nástroje až na violu da gamba. Za výnimku môžeme považovať len Monteverdiho *Con che soavita, labbra adorate* z roku 1619. Táto prax bola však pre anglickú *consort song* charakteristická. Avšak v rámci predstavení anglických „*masques*“ sa čoraz viac v piesňových číslach uplatňuje deklamačný aspekt a ako sprievodný nástroj sa používa lutna alebo orpherion. To nás len uisťuje v domnienke, že deklamačný štýl v kolaborácii s dramatickým umením, alebo z tohto umenia vychádzajúci je napokon nevyhnutný.

Hudba tvorila dôležitú súčasť v *masques* významného dramatika a básnika Bena Jonsona (1572-1637). Je zaujímavé, že na premiére Jonsonovej prvej hry *Every Man in His Humour* v roku 1598 participoval sám Shakespeare ako herec. Od roku 1603 písal *masques* pre predstavenia na dvore kráľa Jamesa I., spomeňme len napríklad *The Satyr* (1603), *Masque of Beauty* (1608), and *Masque of Queens* (1609)

s výpravou významného architekta Indiga Jonesa, ktorý sprostredkoval Anglicku pozdne renesančnú taliansku architektúru. S Jonsonom úzko spolupracoval na masques skladateľ Alfonso Ferrabosco ml.(1575-1628), nemanželský syn Alfonsa Ferrabosca st.(1543-1588), talianskeho hudobníka zamestnaného na dvore kráľovnej Alžbety I. v rokoch 1562-78 a význačného komponistu a protagonistu talianskych madrigalov v Anglicku. Ferrabosco ml. bol snáď najprogressívnejším hudobníkom v Anglicku na prelome štýlových období a to jak na poli consort music tak i v piesňovej tvorbe. Jeho *O eyes, O mortall starres* zo zbierky Ayres z roku 1609, je vlastne anglickým prekladom Guariniho *Occhi, stelle mortali*. Z Guariniho drámy *Il pastor fido* zhudobnil texty *Udite lagrimosi spirti d'Averno, Eterni numi* a *O Crudel Amarilli*, v ktorej uplatňuje deklamáciu po vzore talianskych monodistov (*Alfonso Ferrabosco II: Manuscript Songs*, ed. I. Spink, EL, 2nd ser., xix 1966). Giovanni Battista Guarini (1538-1612), veľmi často zhudobňovaný poét, napísal v roku 1590 slávnú pastorálnu tragikomédiu „*Il pastor fido*“, ktorej časti s obľubou zhudobňovali poprední skladatelia madrigalov ako Wert, Marenzio alebo Monteverdi.

Francúzska pieseň “air de cour”, i keď je doložená nesmierne rozsiahlym repertoárom z celého 16. a 1. polovice 17. storočia, sa nikdy nestala predmetom hlbších estetických koncepcií ako tomu bolo v prípade madrigalu a monódie, alebo súdobej francúzskej inštrumentálnej hudby. Air de cour samozrejme využila nových výtvarných, ale iba v podobe použitia sprievodných nástrojov v novom, barokovom ladení, alebo v adaptácii talianskej poézie (Guarini, Tasso). Air de cour je charakteristická svojou ľubozvučnosťou danou jasnou strofickou stavbou a jednoduchou harmóniou bez disonantnosti príznačnej pre manierizmus a “*seconda praticanu*”. Nezanedbateľný je však vplyv princípu spevnosti na francúzsku inštrumentálnu hudbu baroka.

Veľmi osobitým prejavom, i keď nemôžeme hovoriť o madrigale, stojacim neprávom stranou je piesňová tvorba španielskych vihuelistov. V prvej publikácii hudby pre vihuelu Luysa Milána (c1500 – c1560) *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia: Romano 1536) sú okrem skladieb pre vihuelu aj piesne, ktoré sa svojou koncepciou úplne vymykajú súčasnej madrigalovej tvorbe v Taliansku i neskoršej anglickej lute či consort song. Melódia sólového hlasu,

obyčajne villancico alebo romance, tvorí „cantus firmus“ pre bohatý variační sprievod postupujúci na pôdoryse strofického textu. I keď vokálna zložka nevykazuje po stránke hudobného spracovania dramaturgické tendencie, aké poznáme z madrigalu, ani tendencie smerujúce k deklamácii, spojenie vokálneho princípu v zmysle cantu firmu a inštrumentálneho štýlu variačnej techniky, ktorá vytvára pod vrchným hlasom pomerne zložité variačné štruktúry je na svoju dobu priam revolučné. Neskôr nachádzame spojenie týchto princíпов v inštrumentálnej hudbe anglických lutnistov a virginalistov a ešte neskôr v nemeckom prostredí v chorálovej fantázii.

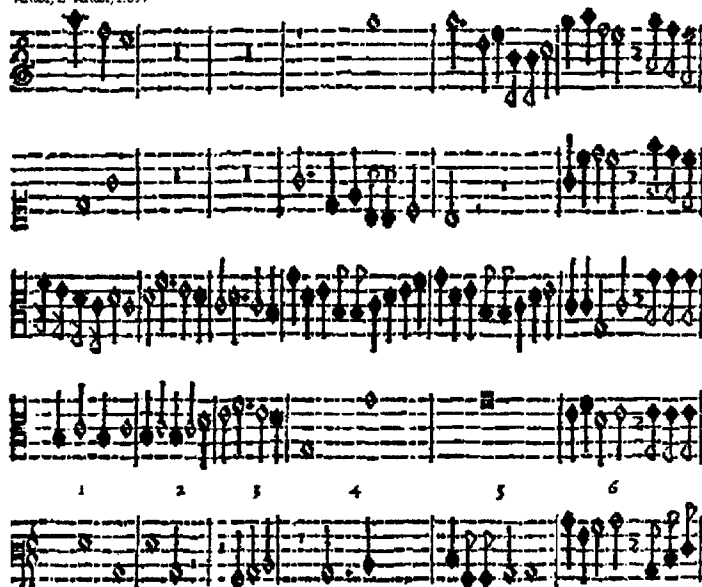
I.III. SECONDA PRATICA

Novátorstvo skladateľov madrigalov na konci 16. storočia spočívalo na jednej strane v afektívnom rozšírení hraníc tradičného madrigalu prostredníctvom nových intervalových postupov a chromatismov dostávajúcich sa nevyhnutne do kolízie s tradíciou a na strane druhej v snahe o oživenie antickej hudobnej drámy. Obe skupiny skladateľov sa snažili vyrovnat' s nedostatočnosťou spôsobu komponovania, čo do afektívneho vyobrazenia významu slov, ktorý bol neskôr označený ako „*prima pratica*“. Ak by nebolo horlivosti Artusiho, ktorý tvrdošijne zastával Zarinom interpretované pravidlá a všetko ostatné chápal veľmi osobne a apoštolsky ako urážku „*l buono e l bello della institutione Harmonica*“, asi by sme dnes nemali k dispozícii tak jednoznačne formulované názory na vrcholný madrigal.

V Artusiho najznámejšom pojednaní *L'Artusi, ovvero, Delle imperfezioni della moderna musica* z roku 1600 nájdeme dostatok zdôvodnení a „logických“ vysvetlení, prečo by sa mal milovník hudby s hrôzou odvrátiť od modernej hudby, ktorá je na tom tak zle, že je k nerozoznaniu od barbarského štýlu. Samozrejme, že v skutočnosti nebolo toto novátorstvo až tak zásadne a očividne v rozpore s trendom doby, ba práve naopak. Preto Artusi použil celkom umnú koncepciu ako poučiť milovníka hudby, ktorého projektuje do osoby Lucu, ktorý vedie dialóg so starším, skúseným a hlavne múdrom Variom, ktorý nepredstavuje nikoho iného, než samotného Artusiho.

Zaujímavá je pasáž, v ktorej sa Luca obracia k Variovi s vlastnou skicou častí z madrigalov, ktoré údajne počul v dome Antonia Gorettiho. Jedná sa o úryvky z Monteverdiho madrigalov „*Anima mia perdona*“ (Quarto libro 1603) a „*Cruda Amarilli*“ (Quinto libro 1605) s nepatrnými odlišnosťami, ktoré boli publikované 3 až 5 rokov po zverejnení Artusihho pojednania:

Artusi, L' Artusi, f.39v



Artusi, L' Artusi, f.40r



“Vario: Signor Luca voi mi apportate cose nuoue, che mi dano non poca merauiglia; et mi piace à giorni miei, vedere nuouo modo di comporre; ma molto piu mi piacerebbe s' io vedessi che questi Passaggi fossero fondati sopra di qualche ragione che acquetare potesse, lo intelletto; ma per Castelli in Aria, chimere fondate sopra l' Arena non mi piacciono, sono degne di biasimo queste nouità, non di lode.”

[3] (Giovanni Maria Artusi, *L' Artusi, ouero Delle imperfettioni della moderna musica*

ragionamenti dui, Venice: Giacomo Vincenti, 1600) Čo Artusimu na modernom umení najviac prekáža, je spôsob narábania s disonanciou. Sám napísal vôbec prvú publikáciu venovanú výhradne problematike narábania s disonanciou pod názvom *Seconda parte dell'arte del contrapuncto* (1589). V tomto pojednaní poznamenáva, že disonancií je v rámci kontrapunktu viac ako konsonancií. Disonancie chápe ako vhodný prostriedok pre zhudobnenie slov vyjadrujúcich silné negatívne afekty akými sú smútok, bolesť či nárek. Musia byť však ale riadne pripravené a rozvedené podľa určitých pravidiel. Disonancie nechápal ako aktívnu a samostatnú intervalovú jednotku, i keď im pripisoval afektívny význam, ale len ako pasívne priet'ahy. Nota *agente* tvorí pohybom disonanciu s zadržovanou notou *patiente* z predchádzajúcej doby, ktorá musí byť rozvedená sekundou smerom nadol do perfektnej alebo imperfektnej konsonancie, alebo výnimočne tiež do ďalšej disonancie. *Agente* sa rozvádza volne nahor alebo nadol. V uvedenom príklade úryvkov z Monteverdiho madrigalov kritizuje Artusi predovšetkým nepripravený nástup disonancií. Napríklad hneď v 1. takte volný nástup 9 medzi vrchným a spodným hlasom, kde nie je možné identifikovať, ktorá z nôt intervalu je *agente* a ktorá *patiente*. Vrchný hlas neklesá sekundou do konsonancie, ale skokom na ďalšiu nepripravenú disonanciu, ktorá sa až potom ako *patiente* rozvádza do 3. Podobné situácie sú aj v nasledujúcich taktach 2-9 „*li passaggi*“, ako ich Artusi nazýva.

Na túto pasáž z *Delle imperfezioni della moderna musica* reaguje Claudiov brat G.C.Monteverdi v *Scherzi musicali* (Venice, 1607) v snahe obhájiť zásady nového spôsobu komponovania madrigalov. Svoje východiská pritom opiera o citáty Platónovej Republiky: „*The song is composed of three things, the words, the harmony, and the rhythm*“; and, a little further on: *'And so of the apt and the unapt, if the rhythm and the harmony follow the words, and not the words these.'* Then, to give greater force to the words, he continues: *'Do not the manner of the diction and the words follow and conform to the disposition of the soul?'* and then: *'Indeed, all the rest follows and conforms to the diction.'* But in this case, Artusi takes certain details, or, as he calls them, *'passages,'* from my brother's madrigal *'Cruda Amarilli,'* paying no attention to the words, but neglecting them as thought they had nothing to do with the music, later showing the said *'passages'* deprived of their words, of all their harmony,

and of their rhythm. But if, in the 'passages' noted as false, he had shown the words that went with them, then the world would have known without fail where his judgment had gone astray, and he would not have said that they were chimeras and castles in the air from their entire disregard of the rules of the First Practice." [34]. Podľa teórie vedy by sme mohli charakterizovať tento posun v chápaní funkcie slov a ich afektov už ako zmenu paradigmy [16]. Tento nový spôsob je označený Claudiom Monteverdim v predslove k jeho *Il quinto libro de' madrigali* z roku 1605 ako „*seconda pratica*“. *Seconda pratica* by potom predstavovala už súčasť nového štýlového obdobia a barokového spôsobu komponovania madrigalov. Sám G.C. Monteverdi dáva tento rozdiel zreteľne a vedome najavo frázami typu „*purpura juxta purpuram dijudicanda*“ alebo „*nil agit exemplum litem quod lite resolvit*“, čím chce zdôrazniť odlišné východiská a nutnosť použitia adekvátnych kritérií hodnotenia. *Prima pratica* je podľa neho taký spôsob komponovania, v ktorom vedúcu rolu preberá harmónia, teda vlastne pravidlá kontrapunktu. Z mien skladateľov, ktorí sa riadili touto zásadou uvádza mená ako napríklad Ockeghem, Josquin Desprez, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert a za vzor uvádza Adriana Wilaerta a teoretika Zarlina. *Seconda pratica* je potom spôsob uprednostňujúci slová, ktoré „vládnú“ nad harmóniou. Je reprezentovaná skladateľmi akými sú Cipriano de Rore, Ingegneri, Marenzio, Giaches de Wert, Luzzasco a tiež Peri a Caccini, ktorí vychádzajúc z princípov *secunda praticy* a dlhej tradície sólovej piesne so sprievodom strunného nástroja nakoniec pozmenili celý pôdorys madrigalu do novej podoby.

I.IV. FLORENTSKÁ CAMERATA

Nie všetky významné zmeny odohrávajúce sa na poli hudby prebiehali v tak jednoznačných kontrastoch, ako tomu bolo v prípade Florentskej Cameraty. Ale musíme pripustiť, že aj tu bol tento kontrast sčasti len výsledkom pózovania. Sám Vincenzo Galilei, nebol v skutočnosti ani tak nepriateľom samotného princípu kontrapunktu, ako skôr odporcom používania kontrapunktu ako jediného a exkluzívneho skladobného postupu, ako ho chápal Zarlino. Naopak, Galilei bol priam

majstrom inštrumentálneho kontrapunktu a nie niekým, kto s kúpeľom vylieva i dieťa. Vo svojom *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei...*, (Benátky: Scotto 1584) poznamenáva, že má v úmysle vydať údajne viac ako celé tri tisícky jeho vlastných transkripcií francúzskych, španielskych a talianskych piesní, rovnako ako motetá na latinské texty a ešte mnoho iných intabulácií z vokálnych vzorov [23]. Je oprávnené sa domnievať, že táto rozsiahla intabulačná prax mu okrem jeho študijných pobytov slúžila ako zdroj dôkladného poznania kontrapunktu. V skladbách uverejnených v tejto zbierke uprednostňoval dur-mol tonalitu oproti starým cirkevným modom. Táto preferencia neskôr charakteristických modov bola už celkom uvedomelou činnosťou, jeho zbierka skladieb pre lutnu z roku 1584 je vlastne „temperovanou lutnou“. Obsahuje totiž 24 skupín tancov priradených k 12 durovým a 12 molovým tóninám, nepochybne prvý pokus tohto druhu. Galilei ako lutnista prirodzene uprednostňoval tento nástroj pre jeho schopnosť „to express the affections of harmonies, such as hardness, softness, harshness and sweetness and consequently shrieks, laments, complaints and weeping, with such grace and wonder“, [23] (*Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei...*, Benátky: Scotto 1568, s.30). Kontrapunkt vo vokálnej hudbe zavrhoval, pretože kontrapunktické spracovanie vokálnej hudby nevyhnutne znamená rozdrobenie toho istého textu do viacerých smerov, čo neodpovedá deklarovanej zásade, že smer melódie sa má riadiť podľa slov. Za vzor udáva grécku hudbu, v ktorej sa spievalo výlučne monodicky a nikdy polyfónne (*Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581, s.80–90). Je ale zaujímavé, že obdobie tohto tvrdenia nebol ešte grécky notopis rozlúštený, takže experimentálne to nemohlo byť potvrdené. (Zoltai, Dénes: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*, Bratislava: Opus 1983). Prívrženci Cameraty vyhlasovali, že kontrapunkt je „laceramento della poesia“ [6,19], čiže určitý pointilizmus, kde základnou jednotkou zostáva slovo a nie afekt.

Florentskej Camerate teda na rozdiel od zástancov *secunda pracity* nešlo ani tak o „vylepšovanie“ kontrapunktu a rozširovanie jeho možností, ale skôr o hľadanie nevyhnutne radikálneho spôsobu, ako čo najvernejšie hudobne spracovať text. Hudobníci Florentského krúžku chceli prirodzene zdieľať rovnaké nadšenie s básnikmi a literátmi vyjadrujúcimi sa už nie v sofistikovanej latinčine, ale v rodnom jazyku. Týmto novým jazykom v hudbe sa stáva recitatívny štýl, inšpirovaný gréckou

integritou poézie a hudby, ku ktorému má spevák osobný a oveľa intímnejší vzťah. V podstate ide o zmenený prístup k realite, ktorá sa stáva už niečím veľmi osobným a vstupujúcim do individuálneho vedomia. Rozumie sa samo sebou, že týmto novým vzťahom sa nevyklučuje kontrast ako kompozičný nástroj, ale hlavne ako tektonický nástroj, teda vlastne ako aranžmán. Už sme spomenuli dôvody vedúce k sólovým úpravám madrigalov. Tie tvorili akýsi predstupeň, povedali by sme, že „hybrid“ medzi klasickým polyfónnym madrigalom a monódiou. Peri a Caccini boli priam fascinovaný týmito novými možnosťami, ktoré v porovnaní s kontrastom núkali oveľa autentickejší pohľad do vnútornej dynamiky ľudskej existencie. Niečo podobné sa podarilo na poli literatúry a divadla Shakespeareovi, ktorý *„je predovšetkým básnikom človeka, prvým z tých, čo dokázali predviesť na javisku nielen čo hrdina robí a hovorí, ale aj čo sa pritom deje v najhlbšom vnútri jeho duše“* (Jaroslav Pokorný: William Shakespeare – Výbor z dramát I, Praha: Naše Vojsko 1956).

Z pochopiteľných dôvodov nemôže dôjsť k individualizácii prednesu v rámci vokálneho ansámbľu. Ten je schopný nanajvýš prezentovať text – „emocionálnu látku“, ktorá je predložená poslucháčovi k intímnemu spracovaniu. Naopak sólový prednes prezentuje túto intimitu priamo, čím sa predkladá poslucháčovi už celkom určitá koncepcia daná osobnosťou interpreta. Sólový spevák sa tak stáva už nie len niekým, kto sa prispôbuje väčšiemu celku a emocionálne sa s ním stotožňuje, ale ústrednou postavou, hercom, prenášajúcim na poslucháča intenzitu textu. Nie náhodou to boli práve skladatelia – interpreti, spomeňme len na Cacciniho alebo Periho, ktorých sólová úprava inak polyfónnej hudby neuspokojovala a ktorí sa nepochybne viac alebo menej spontánne či cielene snažili o objavenie a legalizáciu takého spôsobu prednesu, ktorý by bol čo do intimity prejavu vyhovujúci. Samozrejme, že bolo nutné nájsť vzor, ktorý by legalizoval nový spôsob komponovania. Ním sa stala grécka hudba, ktorá bola pre hudobníkov Cameraty výzvou i inšpiráciou sprostredkovanou Girolamom Meiom.

Novátorstvo monodických madrigalov, po prvý raz prezentovaných v Cacciniho *Le nuove musiche* z roku 1601 spočíva v oslobodení sprievodu od vokálneho vzoru a v exkluzivite sólového hlasu. Ako príklad uvádzam známy

madrigal *Amarilli*. Podobnou štylizáciou individuálnej skúsenosti ako Bandellov text je tu Guariniho *Amarilli, mia bella*:

„*Amarilli mia bella, Non credi,
o del mio cor dolce desio,
D'esser tu l'amor mio?
Credilo pur, e se ti mor t'assale,
Prendi questo mio strale,
Aprim' il petto, e vedrai scritto il core:
Amarilli, li e' l mio amore.*“

Cacciniho zhudobnenie *Amarilli* sa objavuje aj v zbierke „*A Musicall Banquet*“ (1610) Roberta Dowlanda, syna Johna Dowlanda. Táto verzia je zaujímavá tým, že obsahuje realizáciu generálbasu pre lutnu zapísanú v tabulatúre:

The image shows a musical score for the madrigal "Amarilli, mia bella" by Jacopo Caccini. The score is written for a lute, with a vocal line and a lute tablature line. The lyrics are: "A - ma - ril - li mia bel - la, Non cre - di, o del mio cor dol - ce de - si - o, D'es - ser tu l'a - mor mi - o?". The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the lute tablature is in the bass clef. The tablature uses numbers 1-6 to represent frets on the strings.

Je nutné pripomenúť, že Robert mal v čase publikovania *A Musicall Banquet* len 19 rokov a nie je žiaden doklad o tom že by do tej doby opustil Anglicko. Jeho autorstvo tejto kolekcie internacionálneho charakteru je teda veľmi otázne a je dôvod sa domnievať, že skutočným editorom bol jeho otec. Ak porovnáme *Amarilli* napríklad s madrigalmi Verdelotta v monodickej úprave Willaerta, rozdiel v pojmí vzt'ahu spevu

a sprievodu sa stáva zrejším. Realizácia generálbasu už umožňuje uvoľnenie 3-hlasej sadzby, vokálny part dostáva rytmickú slobodu a nezávislosť, čo umožňuje rozšírenie palety rytmických hodnôt jednotlivých tónov podľa potrieb afektov. Sprievod je už symptomaticky inštrumentálne koncipovaný, akordy dostávajú rétorickú funkčnosť pri zachovaní horizontálnej línie (kontrapunktická logika vokálneho partu a vrchným sprievodným hlasom sprievodu). Typické je tiež uvoľnenie vo vedení jednotlivých hlasov sprievodu. Práve tieto kvality lutny ako sprievodného nástroja mal na mysli Galilei. Relatívne voľné vedenie hlasov je umožnené konsonantnou kvalitou tónu lutny, alebo prípadne tiež iného brnkacieho strunného nástroja, ktorý pomerne rýchlo doznieva a preto je možné bez väčších problémov striedať plné akordy cez všetky struny s polyfónnou faktúrou s prísnyim vedením hlasov. Agazzariho doporučenie v jeho *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* (Siena 1607). "...veniamo all'insegnamento di suonar sopra'l Basso. Dico dunque che chi vuole suonar bene gli coniuen posseder tre cose: prima saper contraponcto, ò per lomeno cantar sicuro,..." [2.4]. a jeho kontrapunktickú realizáciu generálbasu musíme chápať v súvislosti s jeho dlhoročnou praxou organistu v katedrále v rodnej Siene (v rokoch 1597-1602, 1609, 1611-1617, 1629-1633) [30]. Je samozrejmé, že realizácia generálbasu na organe s vokálnou kvalitou tónu sa vyznačovala dôkladnejším vedením jednotlivých hlasov a stabilnejšou sadzbou.

II. INŠTRUMENTÁLNA HUDBA

II.1. VZNIK INŠTRUMENTÁLNEHO ŠTÝLU

Hoci grécka inštrumentálna hudba bola známa a rozšírená, spomeňme napríklad len jej dôležitú spoločenskú a rituálnu funkciu vo verejných hrách a náboženských sviatkoch, inštrumentálny sprievod vo vokálnej hudbe nebol rovnocenným partnerom vokálneho prednesu. Melodicky čerpal zo spevu prostredníctvom paralelných postupov, rytmicky zo vzorov poézie. Jeho funkcia bola zaiste i v uvádzaní rytmického a melodického modu. V prípade gréckej hudby teda nemôžeme hovoriť o rozvinutom a emancipovanom inštrumentálnom štýle. Toto tvrdenie je však nutné chápať relatívne a z pohľadu obdobia, ktoré je predmetom našich úvah. O existencii inštrumentálneho „virtuózneho“ štýlu, ktorý by sa mohol považovať za autentický, svedčí síce množstvo písomných prameňov, ale hudba samotná sa nám nedochovala. Aristoteles, podobne ako Platón, odmietal nástrojovú virtuozitu na aulose ako nehodnú občana (Zoltai, Dénes: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*, Bratislava: Opus 1983).

Grécka inštrumentálna hudba ale neslúžila ako vzor a inšpirácia tak, ako hudba vokálna. Pretože neexistoval zjavný protiklad dvoch druhov umenia, ktoré by boli nútené žiť v symbióze, ako tomu bolo v oblasti vokálnej hudby, nebolo nutné sa odvolávať na antické autority. Vokálna hudba bola odjakživa vo výhode, a to i preto, že prostredníctvom slova mohla nadobúdať aj iné ako estetické funkcie. V období stredoveku slúžila ako vysoko efektívny nástroj kresťanstva práve vďaka jednoznačnému myšlienkovému posolstvu. Sv. Augustín sa priznáva, že pokiaľ sa mu príhodi, že ho počas bohoslužby hudba dojíma viac ako text, bol by údajne radšej, ak by nič nepočul. To preto, že hudba bola jednak spájaná s helénskou kultúrou, a tiež pretože bola chápaná ako fenomén pôsobiaci zvonka dovnútra prostredníctvom zmyslového vnímania a nie ako tvorivé vyjadrenie „vnútorného a idealizovaného sveta“. Estetická funkcia bola najmä v ranom stredoveku veľmi kontroverznou záležitosťou. Navyiac, inštrumentálna hudba bola veľmi silno zviazaná samotnými možnosťami nástrojov, ktoré limitovali potenciálny vznik inštrumentálneho štýlu.

Preto vznik takého štýlu bol podmienený stimuláciou zvonka. Je veľmi zaujímavé, že práve vokálna hudba, čo do vyspelosti a stupňa vývoja, predbehla inštrumentálnu hudbu a priniesla princíp kontrapunktu, ktorý vo svojej podstate je hlavne absolútnym hudobným princípom oveľa bližším inštrumentálnej hudbe. Vokálna hudba priniesla pojem polyfónie a to i napriek problematike použitia kontrapunktu so slovesným umením ako jej nevyhnutnej súčasť. Nakoniec došlo k veľmi pozoruhodnej situácii: inštrumentalisti prijali vokálnu polyfóniu ako vzor a východisko svojich kompozícií, aby vzápätí „hlučná skupinka literátov z Florencie“ [6] našla útechu v gréckej, to jest „zaručene košer monodickej“ hudbe. Ale bola to aplikácia vokálnych vzorov v inštrumentálnej hudbe, ktorá spôsobila, že koncom 16. storočia boli k dispozícii vyspelé nástroje schopné sprievodnej funkcie v monódii ako i v inštrumentálnej hudbe a zrovna tak, že vôbec mohlo dôjsť k vzniku takého fenoménu, akým je basso continuo.

Prepis vokálnej hudby do špecifickej inštrumentálnej notácie, tzv. intabulácie, bol spôsob, akým sa vyrovnat' s „neexistenciou“ inštrumentálneho štýlu. A tá v podstatnej miere súvisela s nevykryštalizovanou typológiou charakteristických nástrojov. Oba tieto aspekty tvorili „začarovaný kruh“, kde nedokonalosť nástrojov nepriala rozvoju a stimulácii hudobného myslenia a naopak. Preto sa javí moment intabulácie ako veľmi dôležitý pre neskorší rozvoj inštrumentálneho štýlu. Prvé intabulácie v podobe rukopisov sú pre klávesové nástroje, ktoré jediné boli na takej technickej úrovni, že boli schopné verne reprodukovať svoje vokálne vzory, ak berieme v úvahu len sólové nástroje, ktoré boli rozhodne pri konštitúcii inštrumentálneho štýlu rozhodujúce. Prvým významným dochovaným rukopisom je *Faenza Codex* (Faenza: Biblioteca Comunale 117) z roku c1420, ktorý obsahuje z prevažnej väčšiny intabulácie z vokálnej hudby. Veľmi rozsiahly je i rukopis *Buxheimer orgelbuch* (Munich: Bayerische Staatsbibliothek, Mus.3725) z roku c1470, ktorý mimo intabulácií obsahuje i Paumannovo *Fundamentum organisandi* (toto pojednanie obsahuje i starší rukopis tzv. *Lochamer Liederbuch* z rokov 1452 – 56, pričom *Fundamentum* je z roku 1452). Podľa teoretika a skladateľa Sebastiana Virdunga (c1465-po1511) to bol práve nemecký nevidiaci organista a lutnista Konrad Paumann (1410-1473), kto vynašiel nemeckú lutnovú tabulatúru. Zo sklonku

15.storočia ďalej poznáme viacero rukopisov obsahujúcich skladby pre klávesové nástroje. všetky sa však vyznačujú intabulačným charakterom.

Snaha lutnistov hrať podľa vzoru hráčov na klávesové nástroje inštrumentálne verzie vokálnych skladieb prispela k rozvoju tohto neskôr tak obľúbeného nástroja. Musíme si ale uvedomiť, že lutna v stredoveku nebola schopná ani po konštrukčnej, ani po technickej stránke parafrázovať vokálnu polyfóniu tak, ako klávesové nástroje. Priamym predchodcom lutny bol arabský nástroj *'ud*, ktorý sa dostal do Európy prostredníctvom križiackych výprav, obchodným stykom s orientom a expanziou islamu na iberskom polostrove. Podľa dochovanej ikonografie sa používal i v Európe. Po konštrukčnej stránke nemal *'ud* okolo hmatníka preväzy, čo pri hre umožňovalo používať pre arabskú hudbu typické intervaly. Absencia preväzov jednoznačne poukazuje na monodický spôsob hry, podobne ako aj technika hry nie prstami, ale plektrom. Domestikovaná podoba európskej lutny už obsahuje preväzy, ale z ikonografie 15. storočia je zrejme (napríklad „*Anjel s lutnou*“ Melozza Da Forliho c1480, Vatikán: Pinsoteca), že technika hry bola prevzatá z hry na *'ud* a teda sa i naďalej používalo k tvorbe tónu plektrom. To poukazuje na prevládajúci monodický štýl hry na lutnu v 15. storočí i keď z prameňov 16. storočia je zrejme, že intabulácie a skladby po vzore druhov lutnovej a klávesovej hudby boli adaptované i pre cistru, na ktorú sa technika hry plektrom udržala. Aj najstarší dochovaný rukopis lutnovej hudby „*Königstein Liederbuch*“ z roku c1470 (Berlin: Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, germ.qu.719,) obsahuje len 4 jednohlasé skladby v nemeckej tabulatúre evidentne hrané týmto štýlom.

Intabulačná prax pre klávesové nástroje behom 15. storočia zohrala dôležitú úlohu pre rozvoj techniky hry, ktorá bola pre neskoršie osamostatnenie inštrumentálneho štýlu nevyhnutnou podmienkou. Interpretácia viachlasej skladby prepísanej z vokálneho vzoru a ešte nevyužívajúca charakteristickej idiomatiky daného nástroja a techník hry bola extrémne technicky náročná (najmä neskôr u lutny ako nástroja s omnoho väčšími technickými obmedzeniami). Táto technická „nevyspytateľnosť“ pravdepodobne viedla k uvedomeniu a dištancovaniu typických melodických figurácií v pravej ruke u klávesových nástrojov a charakteristických hmatových pozícií u lutny a rozkladných figurácií v pravej ruke, kde sa dokonca núka

hypotéza, podľa ktorej bola intabulácia rozhodujúcim činiteľom pre opustenie plektrovej techniky ku koncu 15. storočia. Behom 15. storočia ale ešte nedošlo ani v klávesovej ani v lutnovej hudbe k cieľnému použitiu týchto prostriedkov. Je ale zaujímavé, že práve v lutnovej hudbe máme prvé dochované príklady inštrumentálneho štýlu. To len potvrdzuje správnosť predpokladu, podľa ktorého extrémna náročnosť doslovných intabulácií a neadaptibilita vokálneho vzoru len prispieva k vytvoreniu vedomej separácie a cieľné použitie vlastných vyjadrovacích prostriedkov nástroja. Prvým prameňom, ktorý obsahuje okrem intabulácií i skladby tohto typu, je rukopis *Miscelanea di Tempesta Blondi* (Pesaro: Biblioteca Oliveriana, Ms.1144). Najstaršia časť tohoto rukopisu je z rokov c1490-95 a mimo iné obsahuje aj 14 skladieb vo francúzskej lutnovej tabulatúre označených ako „areccercar“, pravdepodobne prvý doklad ricercaru a tým výhradne inštrumentálne koncipovanej kompozície vôbec.

Od začiatku 16. storočia i vďaka zavedeniu nototlače počet publikácií enormne vzrástol. Benátčan Ottaviano Petrucci (1466-1539) vydáva prvú zbierku zo série polyfónnej hudby, datovanej podľa dedikácie Gorolamovi Donatovi k 15. máju 1501. V roku 1507 potom vychádza prvá publikácia skladieb pre lutnu Francesca Spinaciniho *Intabulatura de lauto, libro primo*, obsahujúca prevažne intabulácie vokálnych skladieb Josquina, Agricoly, Isaaca, Ockeghema..., z ktorých mnohé boli skôr publikované v *Harmonice musices odhecaton A*, a hlavne 27 Spinacinových ricercarov. Prvá publikácia pre organ *Frottole intabulate da sonare organi libro primo* (Rím 1517) editovaná Andreom Anticom obsahuje intabulácie 26 frottolí a prvý doklad ricercaru pre klávesové nástroje je Cavazzoniho *Recerchari motetti canzoni composti per Marcoantonio di Bologna, libro primo* (Benátky: Bernardo Verzelensis. 1523). Marco Antonio Cavazzoni (c1490-c1560) sa dobre poznal s Pietrom Aaronom, Adrianom Wilaertom a tiež s Pietrom Bombom. Cavazzoniho ricercary obsahujú odvážne kvintové a oktávové paralelizmy a disonancie na ťažkú dobu! To len dokazuje ich nezávislosť na vokálnom vzore. Josquinov *Plus de regrez* upravil ako canzonu.

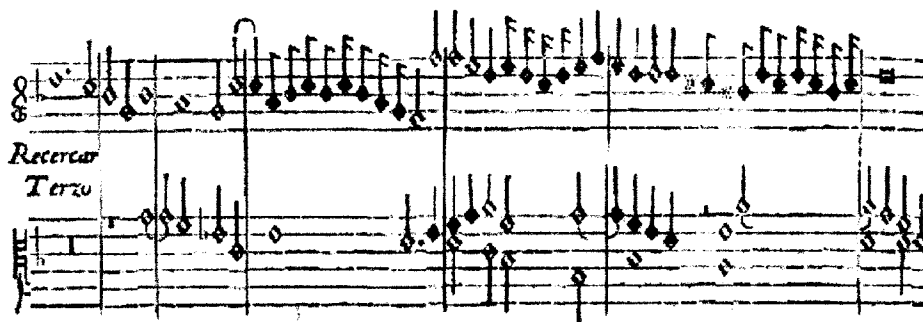
Tieto prvé publikácie mali veľký úspech a rýchlo nasledovali ďalšie, z ktorých takmer každá obsahuje i výhradne inštrumentálne druhy ako ricercar, tastar de corde,

neskôr fantasia, toccata a tiento. Spočiatku sa všetky tieto označenia vzťahovali k voľnej, až rapsodickej inštrumentálnej skladbe. Behom 16. storočia dochádza k postupnej kryštalizácii a druhovej vyhranenosti. Termín ricercar je odvodený z „recercare le corde“ („hľadať, pátrať po strunách“), ktorý výstižne charakterizuje zrod inštrumentálneho štýlu. Podobne ako v Španielsku tastar de corde („vyskúšať struny“), po prvý raz publikovaný vedľa ricercaru v Dalzovej *Intabulatura de lauto, libro quarto* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1508).

Dôležitým dokladom ricercaru a fantázie je dielo Francesca Canovy (1497-1543) z Milána (súhrnné vydanie A.J. Ness, ed.: *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*, HPM 1970). Fantázia a ricercar sú u Francesca prakticky totožné. Oba tieto termíny predstavujú dvojaký typ kompozície: rapsodický a imitačný, prípadne tiež ich kombinácia. Je nutné zdôrazniť, že prvé ricercary sú rapsodického charakteru, zatiaľ čo fantázia sa hlavne neskôr v 2. polovici 16. a začiatkom 17. storočia vzťahuje predovšetkým k skladbe s viacerými sekciami kombinujúc rapsodické pasáže s imitačnými. V tomto kontexte ju už poznáme i z obdobia baroka.

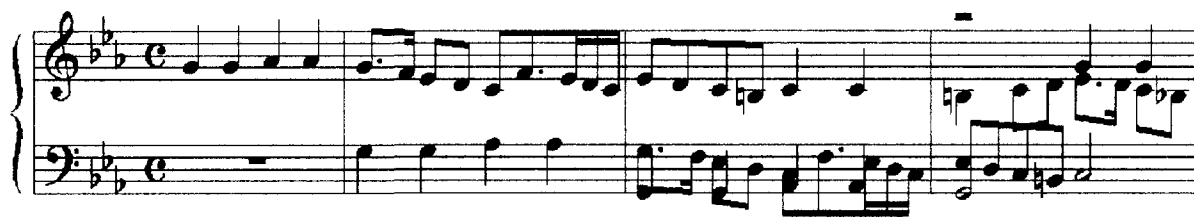
Názor, podľa ktorého je ricercar inštrumentálnou obmenou vokálneho imitačného moteta, alebo dokonca jej prepisom, pochádza zo skutočnosti, že sa ricercaru používalo i ako viachlasého intonačného cvičenia spevákov. Rovnako i „ansámblový“ ricercar, ako ho poznáme z antológie *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti* (Benátky: Andrea Arrivabene 1540), ktorá je prvým dokladom 4-hlasého ricercaru, je imitačného charakteru. Imitačný ansámblový ricercar používajú anglickí skladatelia ako Thomas Tomkins alebo William Lawes ešte v 1. polovici 17. storočia v „consort music“ a to dokonca ako výsostný formový útvar, aj keď tieto skladby nazývajú fantáziou. To nás vedie k myšlienke, že podobnosť ansámblového ricercaru (pre upresnenie tohto termínu máme na mysli dôsledne 3-6 hlasú imitačnú skladbu netanečného charakteru zapísanú v jednotlivých partoch) s imitačným motetom je oveľa skôr prirodzeným dôsledkom samostatnosti a rovnocennosti jednotlivých partov, než cieľným kopírovaním vokálnej hudby. Oproti tomu ricercar pre sólový nástroj má voľnejšiu sadzbu a zdobený vrchný hlas, ako vidieť napríklad z „Ricercar Terzo“ z *Intabulatura*

d'organo di ricercari ... libro primo (Benátky: Antonio Gardano 1549) Jacquesa Buusa:



Vidíme, že v pravej ruke vznikajú pre klávesovú hudbu typické melodické figurácie, ktoré by bola škoda označovať len ako rutinné a samoučelné zdobenie. To by bolo redukcionistické pojetie, podľa ktorého by sa potom i zložitý útvar barokovej inštrumentálnej hudby dal zredukovať len na pomerne jednoduchý a prehľadný základ a všetko ostatné chápať len ako zdobenie. Ale z hľadiska štýlu sa zdá byť rozhodujúci práve takýto charakteristikou nástroja a technikou vyhranený spôsob spracovania hudobného materiálu.

Dôležitú rolu tiež zohráva charakter a kvalita tónu použitých nástrojov. V ansámbovej hudbe sa používali prevažne violy, ktoré majú vokálnu kvalitu tónu. Je zrejmé, že tento charakter neumožňuje v takej miere ako u brnkacích nástrojov rozvoj typickej inštrumentálnej figurácie a akordických rozkladov (ako napríklad Albertiho bas), použitie odvážnych postupov a voľnosť sadzby. A práve to boli rozhodujúce aspekty inštrumentálnej hudby raného baroka. Je teda prirodzené, že consort music bola v určitom smere krokom späť a rovnako je z tohto hľadiska pochopiteľné, prečo to boli práve strunné brnkacie nástroje, ktoré zohrali dôležitú rolu pri konštitúcii nového slohu. Pozrime sa, ako môže ovplyvniť kvalita tónu i prisne imitačný ricercar Francesca z Milána (prameň: *Intavolature de lauto di Vincenzo Galileo Fiorentino...Libro Primo*, Rim: Dorico 1563):



I keď je využitá technika imitačného kontrapunktu, statika motívu využíva charakteristický tón brnkacieho strunného nástroja. Rapsodické pasáže, podobne ako melodické zdobenie tvorili dôležitý aspekt pri vytváraní typických figurácií, ktoré zohrali kľúčovú úlohu pri vzniku barokového inštrumentálneho štýlu. Prvé príklady typicky rapsodických pasáží kombinovaných s kontrapunktom nájdeme v *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro* Luysa Milána (Fantasia X):



Pre klávesovú hudbu sa na Iberskom polostrove v 16. a začiatkom 17. storočia ako ekvivalent termínu *tastar de corde* používalo označenie *tientos*. Prvé *tientos* nájdeme už v *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro*. Pre klávesové nástroje skladal *tientos* Antonio de Cabezón (1510-1566), *músico de la cámara* v službách kráľa Karola V. Jeho variácie „*diferencias*“ sa už vyznačujú mechanickým pohybom v oboch rukách i permutáciami tak typickými pre barokovú čembalovú hudbu. *Dulce Memoria* Hernanda de Cabezóna (1541-1602), syna Antonia, nie je len rutinnou variáciou, ale charakteristickou skladbou, ako o tom svedčí

i samotný názov. Používa v nej širokú paletu techník vrátane intervalových stupnicovytých pasáží.

Pri konštitúcii inštrumentálneho štýlu je dôležité spomenúť i vplyv tanečnej hudby, ktorá poskytla inštrumentalistom okrem hudobnej látky predovšetkým charakteristiku a vycibrené afekty jednotlivých tancov, čo bol rozhodujúci aspekt pre zrod tanečných cyklických foriem postavených práve na kontrastnosti charakteristických tancov. Podloží pre neskoršiu inštrumentálnu štylizáciu bol tanec *bassa danse* (*bassadanza*), veľmi obľúbený a rozšírený u dvora už vo vrcholnom stredoveku a v renesancii. Hudobné spracovanie *bassadanza* sa vyznačuje použitím variačnej techniky nad melódiou v spodnom hlase. Názorným dokladom tohto tanca je pomerne rozsiahla zbierka Pierra Attaingnanta *Dixhuit basses dances* publikovanej v Paríži v roku 1530. Skladby sú vo francúzskej lutnovej tabulatúre s príležitostnou melódiou v pridanom systéme nad tabulatúrou zrejme za účelom ansámblovej interpretácie. Treba však spomenúť, že po stránke subjektívnej štylizácie sú tance obsiahnuté v tejto zbierke ešte nevykryštalizované. V druhej polovici 16. storočia *bassadanza* postupne nahrádzujú charakteristické tance.

II.II. BAROKOVÁ ŠTYLIZÁCIA INŠTRUMENTÁLNEJ HUDBY

Štýlový prelom, ktorý sa odohral okolo roku 1600 v oblasti vokálnej hudby v tvorivom prostredí Florentskej Cameraty, bol tak zásadný a jednoznačný, že by sme márne hľadali ekvivalent a spoločnú vývojovú líniu s inštrumentálnou hudbou. V mnohých prípadoch môžeme byť právom na rozpakoch, do akej kategórie zaradiť skladby v prechodnom období konca 16. a začiatku 17. storočia. Prakticky vo všetkých prípadoch sa zmeny na poli inštrumentálnej hudby uskutočňovali plynulo a bez výrazných a hlučných polemík, dokonca často v rámci jednej a tej istej skladateľskej osobnosti. Príklady hudobníkov vyškolených v duchu kontrapunktu a foriem renesančnej hudby, ktorí sa dostali s touto tradíciou do rozporu, nereprezentujú len

osudy takých výrazných osobností, akými sú Claudio Monteverdi, Vincenzo Galilei či Carlo Gesualdo, ale i celého radu ďalších hudobníkov činných na prelome storočí.

Michael Praetorius vo svojej rozsiahlej zbierke tancov *Terpsichore musarum aoniarum quinta darinnen allerley französische Däntze und Lieder als 21. Branslen, 13. andere Däntze mit sonderbaren Namen, 162. Couranten, 48. Volten, 37. Balletten, 3. Passameze, 23. Gaillarden, und 4. Reprinsen mit 4. 5. und 6. Stimmen* (Wolfenbüttel 1612) vôbec nevybočuje z rámca tradície 16. storočia. Tieto „utilistické“ tance majú ešte veľmi ďaleko k individuálnemu spracovaniu a reflexnej štylizácii afektov tanca, ako ho poznáme z toho istého obdobia najmä vo Francúzsku. Avšak v *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619) sa stretávame už s rozvinutým chorálovým koncertom v benátskom štýle s takými progresívnymi prvkami, akými sú používanie generálbasu (ktorý obhajuje v *Syntagma musicum*), brilantných vokálnych a inštrumentálnych sólistických pasáží a v neposlednej rade tiež výrazným koncertantným princípom po vzore Giovanniho Gabrieliho.

Ďalším príkladom je významný lutnista John Dowland naväzujúci na svojich predchodcov činných v alžbetínskom Anglicku, akými boli Thomas Whithorne, John Johnson, Ry Greene, Francis Cutting, Edward Collard, Antony Holborne, ktorý svojím dielom završuje „zlatý vek“ lutny v Anglicku. Vo svojich pavanách a galiardách uplatňuje bohatú variačnú techniku, ktorá však zostáva v hraniciach tradície 16. storočia. Zaujímavé je tiež porovnanie inštrumentálnej tanečnej hudby oboch skladateľov. *Courante CLVII.* pre štyri nástroje zo zbierky *Terpsichore* je takmer identický s Dowlandovým *Mrs. Winter's Jump* pre lutnu. Ak však porovnáme pavany alebo galiardy oboch hudobníkov, rozdiel v pojmách tanečnej hudby sa stáva zrejším. K tomu treba ešte poznamenať už spomínanú skutočnosť, že viachlasé inštrumentálne skladby, ktoré ešte neuplatňujú koncertantný princíp a sprievodný princíp *basso continuo*, sú viac späté s tradíciou ako tie isté hudobné druhy pre sólové nástroje. U Dowlanda stráca tanec svoju funkčnosť a do popredia vystupuje štylizácia s bohatou ornamentáciou a variačnou technikou spracovania. Tieto tendencie sú príznačné pre generáciu skladateľov virginalistov a lutnistov narodených v alžbetínskej epoche. Francúzski lutnisti a neskôr i clavsénisti dovedli štylizáciu v duchu „descartovskej“ subjektívnej estetiky reprezentovanej kultivovanou afektívnosťou do konečnej

barokovej podoby. U angličanov sme ale na rozpakoch, či ich tanečné štylizácie považovať za hudbu renesancie alebo už raného baroka.

S podobným problémom sa stretávame i v hudbe talianskych skladateľov. Zatiaľ čo u toccaty, capriccia alebo ciaccony v talianskej hudbe a fantáziou a cantofirmovou variáciou u Angličanov sú manieristické a barokové prvky celkom jednoznačné, u galliárd Giovanniho Girolama Kapsbergera (c1580-1651) i samotného Dowlanda musíme byť s použitím termínu baroka prinajmenšom veľmi obozretní. Kapsbergerova *Gagliarda XIa* pre chitarrone z jeho *Libro primo d'intavolatura di chitarrone...*(Benátky 1604) sa v princípe variačného spracovania príliš neodlišuje od o pol storočia staršej „*Diferencias sobre la Gallarda Milanese*“ Antonia de Cabezóna. Ale jeho *Toccata arpeggiata* z tej istej zbierky je priam ukázkovým príkladom inovácií inštrumentálnej hudby:



Takáto akordická figurácia sa stala jedným z hlavných princípov inštrumentálnej idiomatiky. Cielene používa akordy ako sémantické jednotky. Na túto toccatu podľa všetkého narážal Bellerofonte Castaldi (1580-1649), keď v svojej zbierke „*Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie*“ (Modena, 1622) publikuje podobnú, ale zjavne inak a s patričnou dávkou individualizmu koncipovanú skladbu *Arpeggiata a mio modo*:



Rozdielnosť týchto na prvý pohľad rovnakou technikou akordických rozkladov spracovaných skladieb spočíva v tom, že Kapsbergerova toccata je koncipovaná ako typická arpeggiata, to znamená, že každý tón figúry je na inej strune, teda typický spôsob „harfovej hry“ - arpeggiare, zatiaľ čo Castaldi používa rozklad akordu v zmysle jeho melodického obratu, teda povedali by sme: veľmi sofistikovaná arpeggiata. Je ale zaujímavé, že takmer hneď na začiatku 17. storočia sú definované tieto dva zásadné spôsoby hrania akordických rozkladov na strunných nástrojoch.

Dowlandove skladby fantazijného rázu už nie sú len kopírovaním talianskych vzorov z minulosti (Francesco Canova da Milano) ale anticipujú inštrumentálny expresívny štýl, akým sa vyznačovala tvorba z okruhu Frescobaldiho. Bohatým uplatnením disonantizmu a chromatiky (*Farewell*, Cambridge University Library, Dd.5.78.) pripomína extravagantných madrigalistov Gesualda a Marenzia:



Názov tohto chromatického ricercaru je zrejme odvodený z madrigalu Thomasa Weelkesa (c1576-1623) „*Cease sorrowes now*“ (1597), ktorý je zakončený slovami „*I'll sing my fiant farewell*“ na melodickom podklade stúpajúcej chromatickej škály, ktorá je hlavnou témou Dowlandovho ricercaru. Po stavebnej stránke sa tu už rysuje zárodok prevedenia a záveru, v ktorom nastupuje modifikácia témy dokonca v tesne, avšak téme chýba stála protiveta. Chromatické témy v imitačnom spracovaní boli veľmi obľúbené pre svoju vd'achnú expresivitu. Tarquinio Merula (c1594-1665) použil podobnú chromatickú tému ako Dowland v úvodnej imitačnej sekcii vo svojom „*Un cromatico overo Capriccio primo tuono per li semituoni*“ pre klávesový nástroj z rukopisu *Libro di fra Gioseffo da Ravenna: opere di diversi autori*, c1640 (Ravenna:

Biblioteca Comunale Classense, 545). Aj keď sa jedná kompozične o iný typ, jednotlivé časti sú už vyhranenejšie a v imitácii Merula používa stálu protivetu.

Za zmienku stojí aj tvorba virginalistu Johna Bulla (1562-1628), ktorý taktiež používal s obľubou chromatiku: *Chromatic Hexachord Fantasia* K17, *Queen Elizabeth's Chromatic Pavan and Galliard* K87 (*John Bull: Keyboard Music III* ed. J. Steele, F. Cameron a T. Dart, 1960 a 1963). Mnohé Bullove skladby sú v rukopise *Fitzwilliam Virginal Book* (Cambridge: Fitzwilliam Museum, 32.g.29, Mu. MS 168 c1609–19). V tomto rukopise sa nachádzajú i zaujímavé inštrumentálne adaptácie známych vokálnych skladieb, ktoré sú už veľmi vzdialené intabulačnej praxi renesancie, pretože svoj vokálny vzor pretvárajú, podobne ako Dowlandov „Farewell“, do autonómneho inštrumentálneho štýlu. To je prípad Petra Philipsa (1560-1628) a jeho klávesových parafráz Cacciniho madrigalu „*Amarilli mia bella*“ alebo Marenziiovho zhudobnenia Guariniho „*Tirsi morir volea*“ (*Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Benátky 1580).

Prínos skladateľskej generácie anglických virginalistov (John Bull) a lutnistov (John Dowland) spočíva v završení variačného štýlu a v jeho transformácii do kontrapunkticky koncipovanej skladby s cantom firmom, ktorý ako „renesančnú kosť“ ovenčili typickými „barokovými“ inštrumentálnymi figúrami, ktoré sa už vymykajú vokálnej tradícii. Tieto figúry potom vyplňajú „prázdne miesta“ a vytvárajú jednotvárnym rytmickým tokom charakteristickým pre neskoršiu inštrumentálnu hudbu, akou je napríklad chorálová fantázia. Avšak tieto zmeny, podobne ako i u talianskych skladateľov mali skôr charakter postupného a logického vývoja.

Vo Francúzsku došlo k pomerne radikálnemu odklonu prostredníctvom experimentovania s ladením lutny ako dôsledku posunu v estetickom pojatí hudby. René Descartes (1596-1650) v roku 1618 napísal teoretický spis o hudbe *Compendium musicae*, kde hneď v prvej kapitole „*Huius obiectum est sonus*“ zdôrazňuje schopnosť hudby vyvolávať afekty: „*Finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus. Fieri autem possunt cantilenae simul tristes et delectabiles, nec mirum tam diversae: ita enim elegeiographi et tragoedi eo magis placent, quo maiorem in nobis luctum excitant.*“ [10] Descartes sa vlastne na vedeckej úrovni pokúsil racionálne vysvetliť to, čo už pred ním Caccini ako hudobný praktik napísal vo svojom predslove k „*Le*

nuove musiche“ z roku 1601, kde formou návodu ako interpretovať túto „novú hudbu“ uvádza, že hlavným cieľom speváka je „*di muovere l'affetto dell'animo.*“ Neskôr, v roku 1649 Descartes napísal celé pojednanie venované tzv. afektovej teórii pod názvom „*Les passions de l'âme*“. Spoluziakom Descarta na jezuitskom kolégiu La Flèche bol Marin Mersenne, nadšený zastánca racionalizmu a experimentálnej vedy, podporovateľ a propagátor vedcov Hobbesa, Gassendiho alebo Galilea Galileiho, syna Vincenza Galileiho, ktorého cirkvou zakázané spisy preložil a sprostredkoval Descartovi.

Experimentálny prístup viedol na poli inštrumentálnej lutnovej hudby k hľadaniu takého ladenia a usporiadania strún, ktoré by viac vyhovovalo možnostiam vyjadriť pôsobivé nálady. Jasný a briskný lesk starého renesančného ladenia, ktoré mimochodom používal ešte i Kapsberger vo svojich brilantných toccatach, vystriedala v tom istom období vo Francúzsku sametová, plastická hĺbka nového, tzv. „d mol ladenia“, ktoré po zvukovej stránke oveľa viac vyhovovalo požiadavke vyvolávať afekty. Mersenne obhajuje toto nové ladenie a lutnu považuje za výsostný nástroj v *Harmonie universelle* z roku 1636: „*Le luth est estimé en France le plus noble de tous, soit á raison de la douceur de ses chants, le nombre et l'harmonie de ses chordes, son estenduë, son accord...*“ [18] „D mol ladenie“ sa neskôr stalo vzorom i pre nemeckých lutnistov vrcholného baroka, takže dnešný termín „barokové ladenie“ sa zdá byť oprávnený.

To, čo sa podarilo v prostredí Cameraty a jej stvárnenia afektov hovoreného slova v hudbe, sa „v tichosti“ podarilo francúzskym lutnistom na poli ranej tanečnej suity. Ich „*prélude*“ je akosi inštrumentálnou obmenou recitatívu, teda vskutku inštrumentálnou poéziou. Skladatelia ako Ennemond Gaultier (1575-1651) alebo Nicolas de Merville (c1600-po1643) zásadným spôsobom posunuli hranice inštrumentálnej rétoriky a jej rafinovaných prostriedkov, akými sú „*style brisé*“ alebo charakteristická ornamentácia. Tance radiace sa do suít sú na vysokej štylizáčnej úrovni, ktorá vstúpila do barokovej hudby pod pojmom F. Couperina ako „*style luthé*“ a stala sa charakteristickým aspektom barokovej inštrumentálnej hudby.

III. ZÁVER

V kontexte hodnotenia hudby štýlového prelomu medzi 16. a 17. storočím by bolo iste veľmi užitočné vrátiť termínu *barocco* jeho pôvodný zmysel. Bola to práve určitá „nepravidelnosť“ vnesená do renesančnej hudby, ktorá bola charakteristická pre manierizmus, než sa vykryštalizoval barokový hudobný sloh. Toccaty Michelangela Rossiho (c1601/2-1656) z jeho zbierky *Toccate e corente d'intavolatura d'organo e cimbalò* (Rím: Nicolò Borbone. ?1633/4) sú priam ukázkou „nepravidelnosti“, ktorá ale neznamená nič iné ako len expresivitu subjektívne pojatého umenia v kontraste k objektivite renesančného umenia, ktoré vždy hľadalo univerzálne platné princípy na rozdiel od individuálnej skúsenosti bádateľov baroka.

Renesančný umelec hľadal samého seba v symbolike vecí okolitého sveta, ktorého formy slúžili ako nevyčerpatelný arzenál umeleckých prostriedkov. Princíp kontrastu je len nástrojom, ktorým napodobňuje hudobník tvorivý akt vzniku kozmu. *Musica mundana* je najvyšším platným hudobným princípom, zatiaľ čo *musica humana* je len konsekvenciou – mikrokozmosom. Čím je pre výtvarníka *natura*, tým je pre inštrumentalistu vokálna hudba ako verný obraz „hudby sfér“. Teória zrkadla je potom v hudbe suplovaná intabulačnou technikou. Neotrasiteľná objektivita okolitého sveta sa vytráca s uvedomením si vlastnej individuality vnímania. Mnohorakosť tohto vnímania je doložená definíciou afektov a nálad. Z renesančného zrkadla sa tak stáva subjektívna freska. Usporiadanie okolitého sveta sa mení v závislosti na moduse vnímania a človek sa stáva mierou všetkých vecí.

Objektivita renesančného umenia sa začala pretvárať prostredníctvom ornamentácie a variačného zahusťovania na individualizované umenie. Za moment zrodu inštrumentálnej barokovej hudby môžeme považovať okamžik, keď sa už nepristupovalo na intabuláciu, ale keď vokálny vzor poskytol inštrumentálnej hudbe len motivický materiál a nie i spôsob jeho spracovania, ako tomu bolo v prípade intabulácie. To je príklad Dowlandovej skladby *Farewell*, alebo Philipsovho *Amarilli a Tirsi morir volea*.

Nástroje dostávajú svoju charakteristiku v inštrumentovaní jednotlivých partov. Po prvý krát sú v sakrálnej hudbe definované obligátne nástroje v partitúre zbierky Gabrielovcov „*Concerti di A. e di G. Gabrieli, organisti della Sereniss. Sig. di Venezia, Continenti Musica da chiesa, Madrigali ed altro, per voci ed instrumenti musicali*“ (Benátky 1587). Princíp sólového nástroja je doložený množstvom pojednaní o technikách jednotlivých nástrojov, čo už zreteľne poukazuje na vyhranený typ komponovania.

Recitatívny spev Cameraty, verne kopírujúci dikciu hovoreného slova, bol celkom zásadnou zmenou v kompozičnej technike vokálnej hudby, ktorá až umožnila realistické stvárnenie afektov individuálnej skúsenosti. Táto technika v podstate vytlačila zo scény progresívny madrigal, ktorý sa snažil o to isté, ale na úrovni kontrapunktu. Monódia sa ale nestala exkluzívnym vokálnym princípom. Svoje nenahraditeľné miesto našla v opere, zatiaľ čo *stile antico* v sakrálnej hudbe. Je zaujímavé, že sám Agostino Agazzari vôbec nezavrhne vokálnu polyfóniu, ktorej za vzor po prvý krát udáva *Missu Papae Marcelli* Giovanniho da Palestrina [2]. Podobne aj Heinrich Schütz (1585-1672) obhajuje chorálnu polyfóniu v predslove *Geistliche Chormusic* z roku 1648. Ale v oboch prípadoch sa akceptuje súčasne i basso continuo.

Dôležitým aspektom ranej barokovej hudby bola štylizácia, ktorá vychádza z individualistického pojatia skladby. Štylizácia ako proces zrodu inštrumentálnej barokovej hudby prebiehala vo viacerých rovinách. Improvizácia a variácia boli najstarším princípom subjektivizácie. Tu zohrali významnú rolu španielski vihuelisti a hráči na klávesové nástroje. Na nich potom naviazali anglickí virginalisti a lutnisti, u ktorých už môžeme skladby typu „*In nomine*“ pokladať za ranú barokovú hudbu. Ďalším typom štylizácie sú chromatické a harmonické výstrelky, ktoré je nutné chápať ako rozširovanie palety afektov v rámci tradičných, renesančných hudobných foriem. Kapsbergerove bravúrne stupnicovité pasáže často krát v intervalových postupoch a jeho odvážne harmónie nie sú len dekadentnou manierou ani prázdnu virtuoziťou, ale veľmi vydareným pokusom ako sa vyrovnáť s nedostatočnou expresívnosťou renesančnej hudby. Takýto spôsob hľadania výrazových možností ešte v rámci tradície bol príznačný predovšetkým pre talianskych skladateľov. Harmonická rafinovanosť „*style brisé*“, charakteristická ornamentácia a agogická voľnosť prelúdií francúzskych

lutnistov je azda najvyzretejšou štylizáciou inštrumentálneho štýlu vôbec. Rapsodický taliansky štýl, kontrapunktické konštrukcie virginalistov a francúzske štylizácie charakteristických tancov tvorili tri hlavné piliere barokovej inštrumentálnej hudby.

V postupnom zdokonaľovaní sémantického potenciálu autonómnej hudby sa nakoniec zrodila "nová reč" a, prirodzene: rétorika hudby. Paradoxne sa tak stalo zásluhou ideálov humanizmu a renesancie, ktoré otvorili dvere empirii a experimentálnemu mysleniu a tým vytvorili predpoklady pre zdokonalenie hudobného média. Hudba a jej vlastné štruktúrne jednotky sa stávajú uvedomelými nositeľmi významov a afektov. Majstrom tohoto nového umenia sa stáva Musicus poeticus.

Literatúra

1. ABRAHAM, Gerald ed.: *The New Oxford History of Music IV, The Age of Humanism 1540-1630*, London: Oxford University Press 1968
2. AGAZZARI, Agostino: *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*. Siena: Falcini 1607.
3. ARTUSI, Giovanni Maria: "*L' Artusi, ouero Delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui*", Venice: Giacomo Vincenti 1600.
4. ATTAIGNANT, Pierre: *Dixhuit basses danses ...reduyt en la tabulature du Lutz...*, Paríž 1530.
5. BROWN, Howard Mayer, ed.: *Performance practice*, New York 1990.
6. BUKOFZER, Manfred: *Hudba v období baroka*. Bratislava: Opus 1986.
7. BUUS, Jacques: *Intabolatura d'organo di ricercari ... libro primo*. Benátky: Antonio Gardano 1549.
8. CASTALDI, Bellerofonte: *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie*. Modena 1622.
9. DALZA, Joan Ambrosio: *Intavolatura de Lauto Libro Quarto*, Benátky: Petrucci 1508.
10. DESCARTES, René: *Compendium musicae*, IN: Charles Adam and Paul Tannery, eds., *Oeuvres de Descartes*, 13 vols., Paris: L. Cerf, 1897-1913, 10:89-141.
11. DOWLAND, John: „*The First Booke of Songes or Ayres of fowre partes with Tabulature for the Lute: So made that all the partes together, or either of them seuerally may be song to the Lute, Orpherian or Viol da gambo*“, London: Short 1597.
12. DOWLAND, John: „*The Second Booke of Songes...*“, London: Short 1600.
13. DOWLAND, John: „*A Pilgrimes solace...*“, London 1612.
14. DRESSLER, Gallus: *Praecepta musicae poeticae (1563)*, IN: Bernhard Engelke, "Praecepta mvsicae poeticae a D: Gallo Dresselero," *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49-50 (1914-15): 213-50.
15. KAPSBERGER, Girolamo: *Libro primo d'intavolatura di chitarrone...*, Benátky, 1604.

16. KUHN, Thomas S.: *Struktura vědeckých revolucí*, Praha: Oikoymenh 1997.
17. LE ROY, Adrian: *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight divers tunes in tableture for the lute*, London 1574.
18. MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, Paris 1630.
19. MILÁN, Luís: *Libro de Musica de vihuela de mano Intitulado El Maestro*, Valencia: Romano 1536.
20. NESS, J. Arthur: *The lute music of Francesco Canova da Milano (1497-1543), Vol.I-II*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1970.
21. NORTH, Nigel: *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Cambridge 1987.
22. PALISCA, Claude V.: „Baroque“, The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy (Accessed 15 November 2002), <http://www.grovemusic.com>
23. PALISCA, Claude V.: „Galilei, Vincenzo“, The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy (Accessed 27 February 2002), <http://www.grovemusic.com>
24. PALISCA, Claude V.: „Prima pratica“, The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy (Accessed 5 March 2002), <http://www.grovemusic.com>
25. POKORNÝ, Jaroslav: *William Shakespeare – Výbor z dramát I*, Praha: Naše Vojsko 1956.
26. POULTON, Diana: *The collected lute music of John Dowland*, London: Faber Music Ltd 1974.
27. POZNIAK, Piotr: *Jacob Polak – Collected Works*, Kraków: PWM 1993.
28. PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, (1614-1620).
29. PRAETORIUS, Michael: *Terpsichore musarum aoniarum quinta darinnen allerley französische Däntze und Lieder als 21. Branslen, 13. andere Däntze mit sonderbaren Namen, 162. Couranten, 48. Volten, 37. Balletten, 3. Passameze, 23. Gaillarden, und 4. Reprinsen mit 4. 5. und 6. Stimmen*, Wolfenbüttel 1612.
30. REARDON, Colleen: *Agazzari, Agostino*, The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy (Accessed 23 January 2002), <http://www.grovemusic.com>
31. SLIM, H. Colin, ed.: *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici. In Venetia, 1540*, Chicago. Illinois: The University of Chicago Press 1964.

32. SQUIRE, Russel N.: *Church music*, St.Luis, Missouri: The Bethany Press 1962
33. STEMBRIDGE, Christopher, ed.: *Ascanio Mayone: Diversi capricci per sonare, Libro primo, Napoli 1603*, Padova: G. Zanibon 1981.
34. STRUNK, Oliver: *Source readings in music history, The baroque era*, New York:
35. TINCTORIS, Johannes: *Liber de arte contrapuncti (1477)*, IN: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker, Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963, 4:76-119. Norton 1965.
36. WILLAERT, Adrian: *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto de cantare et sonare nel lauto*, Venice: Scotto 1536.
37. ZOLTAI, Dénes: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*, Bratislava: Opus 1983.

Resumé

Zrod barokovej hudby je v tejto eseji podaný ako prirodzený a nevyhnutný následok viacerých aspektov. Cacciniho *Le Nuove Musiche* znamenala zásadný prielom v štýle komponovania vokálnej hudby. Táto zmena sa uskutočnila ako výsledok dlhoročnej bádateľskej práce a hľadania. *Le Nuove Musiche* v sebe spojila hneď dva princípy hudobného baroka: monódiu a basso continuo. V inštrumentálnej hudbe nebolo hľadanie nových ciest tak cielené, pretože neexistoval protiklad so slovesným umením.

The genesis of the baroque style in music is interpreted in this essay as a spontaneous and necessary consequence of various aspects. Caccini's *Le Nuove Musiche* was representing a radical breakthrough in composing vocal music. This change was made as a result of research during a long time. *Le Nuove Musiche* linked together two principles of baroque music: monody and basso continuo. The research in the field of instrumental music has been less goal detected because the inconsistency with the verbal art did not exist.