

**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 píšú 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 osemnásťteho storočia. Dokonca ešte aj Jacob Burkhart 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 nevyklúčovali. 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 recitatívu. 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 priúzkny, 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.

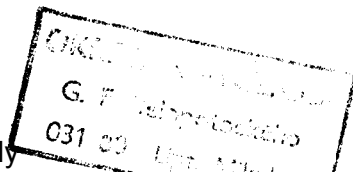
Na začiatku barokového obdobia sa zjavil nový štýlový prvok: rozlišovanie špecifiky vokálneho a inštrumentálneho média. Barok vedome rozvíjal špecifické možnosti inštrumentálnych a vokálnych prostriedkov. Vedomé rozlišovanie fakturálnych princípov v baroku treba chápať ako ďalší aspekt uvedomenia si 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 mýtiskej glorifikácii renesančnej hudby. Časť nedorozu-



mení, ktoré sa prejavujú v dnešnej polemike o ideále štýlu a cappella, vlastne spočíva v neochvejnom pretrvávaní barokových ideálov 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 prelínanie 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 prelúdium 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 súťažiacu alebo proti sebe stojacu skupinu, 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 concertato pre raný barok a termín concerto vyhradiť pre samotný koncert. (V slovenskom preklade concertatu zodpovedá ranobarokový koncertantný štýl, termínu concerto neskorobarokový koncertantný štýl.)

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 Concertum*. V poslednej zbierke sú diela Gabrieliho a Hasslera, ktorý zomrel v tom istom roku a s ktorým Gabrieli udržoval 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“,

( 3 )

Pirro, A.:  
*Schütz*, s. 19.

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' 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*

Ti - mor et tre - mor  
 Ti - mor et tre - mor  
 Ti - mor et tre - mor

( 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 dvojitém 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 *Syntagma 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, „miniatúrna“ 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 Florentán 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 trilkku; 5. *trillo*, rýchle rytmizované tremolo na jednom tóne, ktoré treba odlišovať od dnešného trilkku. 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 is presented in three systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The first system is marked 'decresc. escl. spiritosa' and 'escl più vtra'. The second system is marked 'escl', 'escl', 'escl', 'trillo', and 'escl.'. The third system is marked 'senza misura, quasi favellando con sprezzatura' and 'trillo'. The lyrics are: 'Deh, deh do-ve son fug-gi-ti deh do-ve son spa-ri-ti gl'oc-chi pe qua-lier-ra-ti lo son ce-ner o-ma-i Au-re au-re di-vi-ne ch'er-ra-tè pe-re-grì-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 narábal 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



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.

(Príklad č. 4)

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

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

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 (*Fuggiloto*), Quagliatiho (*Sfera*

(Príklad č. 5)

Brunetti:  
Komorné dueto  
*Amor s'io non*

The image shows a musical score for a chamber duet in G minor, 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics: "A - mor. s'io non ti cre - do Au - gel che mi - rají". The second system continues the vocal line with lyrics: "vi - sco fug - ge, fug - ge, fug - ge" and the bass line with lyrics: "vi - sco fug - ge". The third system continues the vocal line with lyrics: "fug - ge la mor - te' ri - sco" and the bass line with lyrics: "- ge fug - ge la mor - te' ri - sco". The score is written in a style typical of early Baroque manuscripts, with a treble clef and a bass clef.

*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.

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 Amorosì* (ôsma kniha, 1638) predsta-

( 21 )

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



( 22 )

Príklad in:  
 Súborné vydanie,  
 zv. 8, s. 242,  
 kde sa priečnosti  
 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

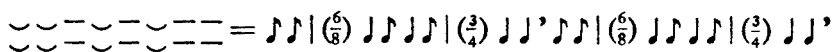
OKREM VYŠŠÍCH FORIEM VOKÁLNEJ UMELECKEJ hudby nájdeme v ranobarokovom období aj nenáročnejšie typy, všetky tak či onak ovplyvnené tanečnou hudbou. Jednoduché canzonetty a villanelly z neskorej renesancie, ktoré našli svojich najväčších majstrov v Gastoldim a Vecchim, polyfónia nikdy výraznejšie nepoznačila. 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  
hemioly, 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 treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the basso continuo line. 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 notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

( 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.

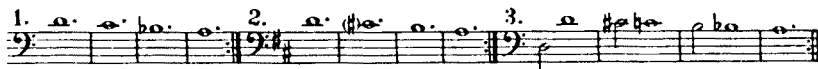
Novšia skupina ostinátnych basov sa objavila okolo roku 1600 pod názvom *ciaccona* (*chaconne*) alebo *passacaglia*. Pozostávali z krátkych, často sekvenčne stavaných motívov. Na rozdiel od melódie *passamezza*, *ciaccona* bola nepochybne skutočným ostinátnym basom, ktorý sa s malými melodickými obmenami 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 úzkostrivo označil jednu skladbu ako ciaccona a druhú ako passacaglia.

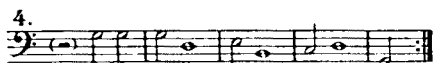
skladbe. V ranobarokových ciacconách sa ostinátny bas transponoval iba výnimočne. Hoci svojou povahou boli ciaccony zjavne inštrumentálne, rovnako dobre mohli slúžiť aj ako základ pre bohato variovanú vokálnu melódiu. Ciacconové basy sa pohybovali v trojdobom metre a v rámci kvartového intervalu. Archetypom 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 začiatkových tónov diskantu romanesky, 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 mnohouseková 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 obľúbenej triovej sadzbe, sú jasným príkladom melodickej 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 shows rhythmic patterns and melodic lines for both pieces, illustrating the variation technique mentioned in the text.

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 mnohousekových 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 Monteverdihho  
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.

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

( 36 )

Ib., s. 88 a 94.

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.

( 37 )

Príklad in: OCM.

( 38 )

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

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

( 39 )

TAM, zv. 4, s. 20.

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:  
Torchi, 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 hľadiska 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 mnohousekových *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 šesťnásť 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 canzone,<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.

( 47 )

Príklad in:  
Iselin, D. J.:  
*Biago Marini*, Dodatok;  
Wasielewski, J. W.:  
*Instrumentalsätze*,  
zv. 13; HAM, č. 197.

( 48 )

GMB č. 182 a 183.

(Príklad č. 13)

Salomone Rossi:  
Triová sonáta,  
1607

The image shows a musical score for Violins and Continuo. It is a three-system score. The first system has two staves: Violins (treble clef) and Continuo (bass clef). The second system also has two staves, with first and second endings marked above the violin staff. The third system has two staves, continuing the piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

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 prísnu 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 recitativ 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 „*rappresentatione 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 zvláštne 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 rozkvetе 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 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 rámcovoval 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

( 67 )

Ib., s. 258.

( 68 )

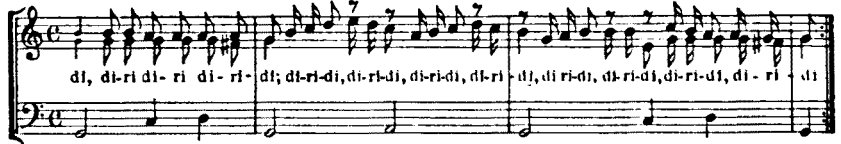
HAM, č. 208;  
Riemann, H.: HMG,  
zv. 2, 2. časť,  
s. 255, 263.

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

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*



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 *Orfeo* 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 narúšajú kantabilné

( 68a )

Autenticitu tohto diela  
spochybnili Vogel,  
Riemann, Kretzschmar  
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 concitato 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 recitátiách 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.

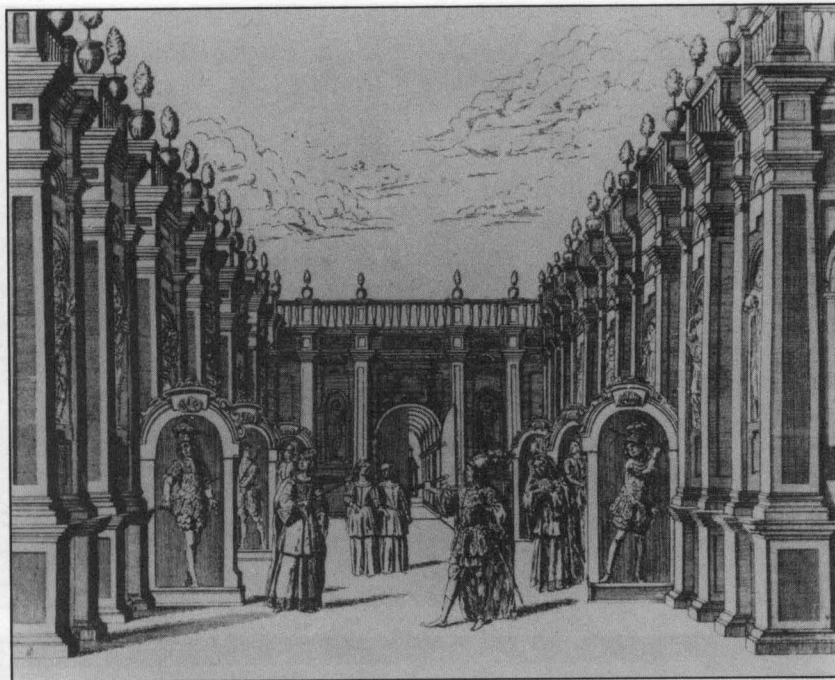
Pre zbierku liturgických skladieb z roku 1610 je príznačná nesmierna rozmanitosť štýlov, ktoré Monteverdi veľmi premyslene staval do kontrastu. Obsahuje kompletnú hudbu k nešporom: žalmy, antifóny, hymnus a magnifikat. Antifóny, tradične komponované ako polyfonické motetá, tu vytlačila módna monódia 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.

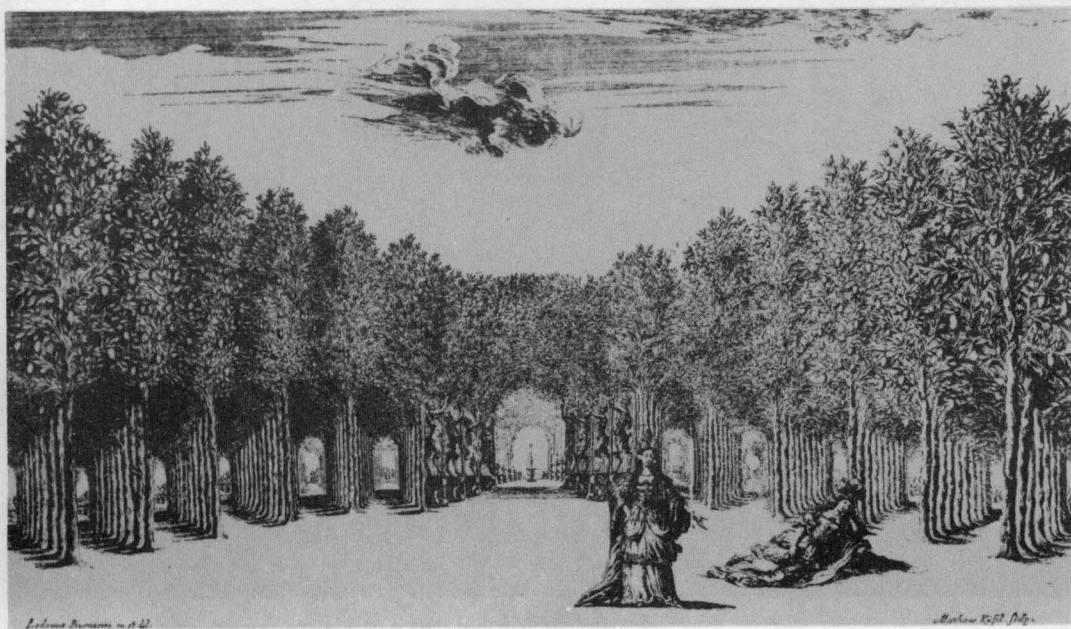
Záver 4. dejstva z opery  
*Ercolo in Tebe*  
J. Melaniho. Florencia  
1661. Scéna Ferdinanda  
Taccu.



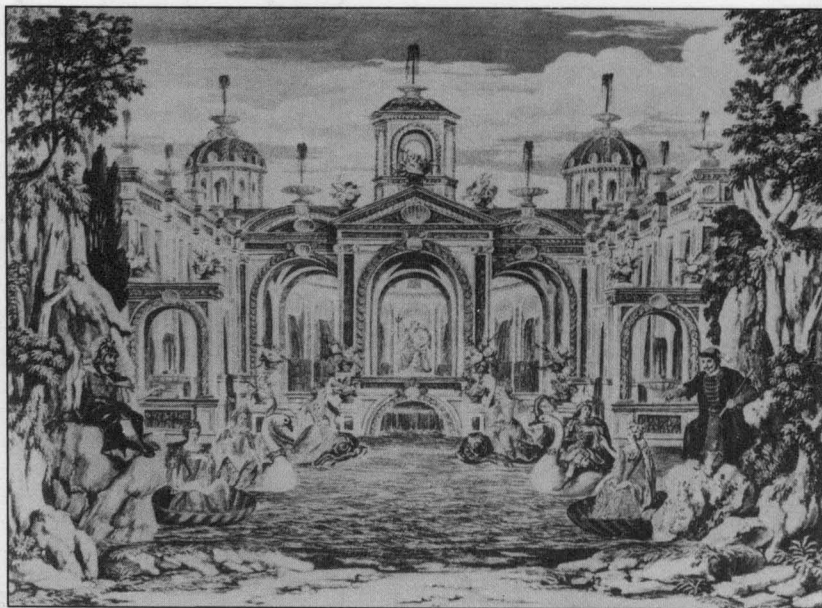
Circe zaklína svojich  
nápadníkov. Výjav  
z *Ulisse all' isola di  
Circe*. Brussel 1650.



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



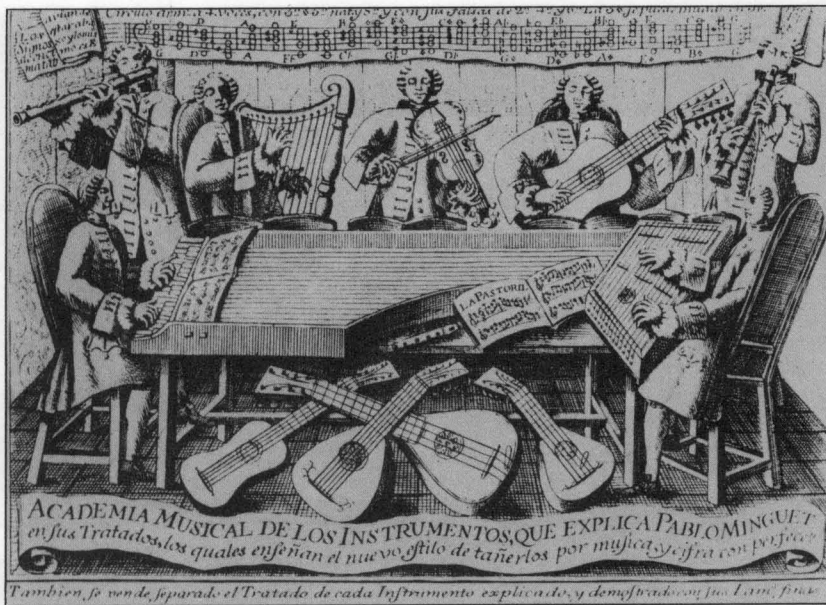
*Der Wasserpalast*  
*Neptuns*. Hudba  
Reinharda Keisera,  
libreto Nothnagela,  
scéna Johanna Oswald  
Harma (?). Predvedenie  
pri príležitosti  
korunovacie Friedricha  
III. Hamburg 1701.



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



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



Johann Christoph  
Stuedner: Domáce  
konzertovanie.



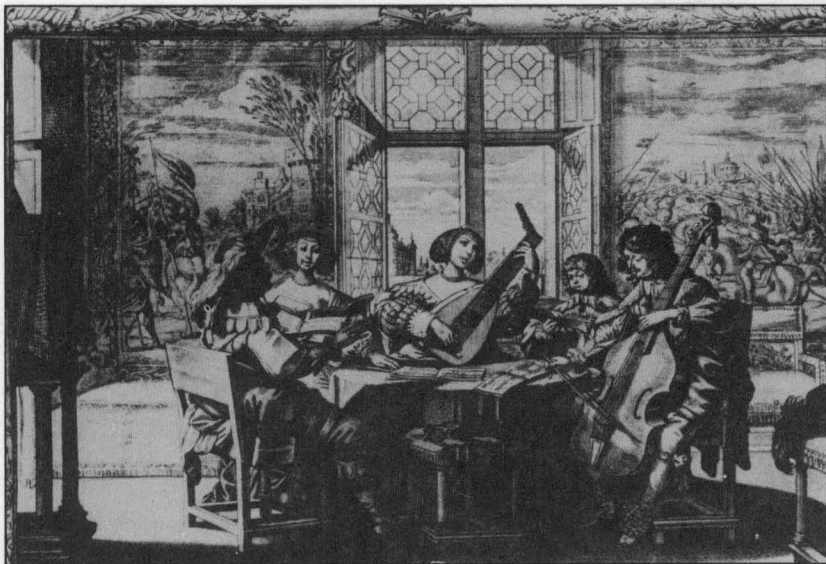
Collegium musicum,  
1654 (Martin Büelck).

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 zbirke  
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 virtuoze, 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-

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

*Tutti*  
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 zotráva 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 virtuosita. 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-

tovhoto moteta 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. Pôsoobil 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 nenájdeme. 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 dvojitom 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 sentimen-

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 novy* sa 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 splynutie 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 chorálového 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 prvoradá 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 *Syntagma* 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 nebývalým 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 svojomu 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 učeníckym 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 vykrystalizovali 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 nelíši 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 Brunnlein* (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 vzpieraní 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;

Pfleger 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.

( 42 )

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

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>

( 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 Ayerova 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.

) 155 (

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.

( 54 )

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

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 *Syntagma 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 katolícke 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.*

) 160 (

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 canzonny 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.

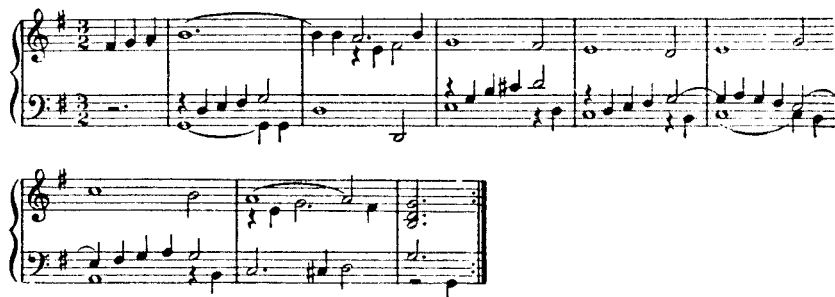
Vo faktúre čembalových suít sa odráža style brisé, štýl vychádzajúci z voľného usporiadania hlasov, typického pre francúzsku lutnovú hudbu, o ktorej budeme hovoriť v 5. kapitole. Frobergerovo slávne *Lamento*<sup>59</sup> na smrť cisára Ferdinanda IV. sa končí vzostupnou stupnicou, symbolom vystúpenia 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. Stretáme 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

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.

Najoblúbenejšími 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

( 68 )

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

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 shows five staves of musical notation, each labeled with a dance name. 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 contains a short melodic fragment, likely the beginning of the dance, showing variations of a common motif.

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

) 167 (



( 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 polarít 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 odozvu 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 solo violin piece. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the piece with similar rhythmic complexity. The third staff includes a section marked '20' and '21'. The fourth staff concludes the piece with a section marked '25. Adagio' and features some trills (tr) and a final cadence.

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 musical score consists of two systems. The first system is divided into two parts: [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". The second system continues the lyrics: "tre-mo Spero ohi-me, dis-pe-ro e te-mo". The score is written for a single melodic line with a basso continuo line below it. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign.

( 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. Variačný 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 Carissimiho 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 (Carissimiho 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 Savioniho, 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 obecnstva 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 vynašili 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 splňa 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. Carissimihho 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 Carissimihho 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 päthlasného 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 recitatívov s bohatým orchestrálnym sprievodom a zbory s hustou sadzbou, ktoré boli viedenskou špecialitou, odrážajúcou konzervatívny vkus dvora. Napriek úplnej diferenciacii recitatívu 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 ansámblly.<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*

Pian-ge - te oc - chi do-len-ti e al fle - bil pian - to mi-o  
 pian - - - ga, pian ga la fon-te e il  
 rio. Ar - tí - cu - la - te ac - cen-tí,  
 fron-do-se e mu - te pian-te de miei ca - si miei ca - sijn-fe - li - ci,

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* zámerné 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*

Creonte: Arsace:

L'al-ma som-in-fa incendi-ro-so il sangue. Il

cuor nel pet-to lan-gue; già son, già son di spir-to pri-va.

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 mottoým 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 diferenciácie 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 recitativ a prevládali ešte aj v tvorbe Cestiho, nahradil kadenciami typickými pre recitativ 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 obecnstvo „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*

In di-fè-sa del mio be-ne l'ar-mi sem-pre in pu-gne-ro.

) 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 Pasquinihu 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)

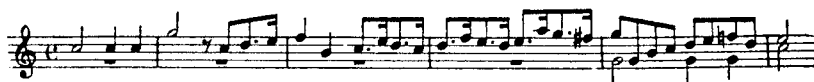
a sonatou da chiesa bol z formového hľadiska rovnako dôležitý ako rozdiel medzi recitatívom a áriou v belkantovom štýle.

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 Guerrerriho (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 odchýlili 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 motívmi. 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)

La Cornara  
Allegro

Legrenzi:  
Trioová sonáta  
*La Cornara*

( 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



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.



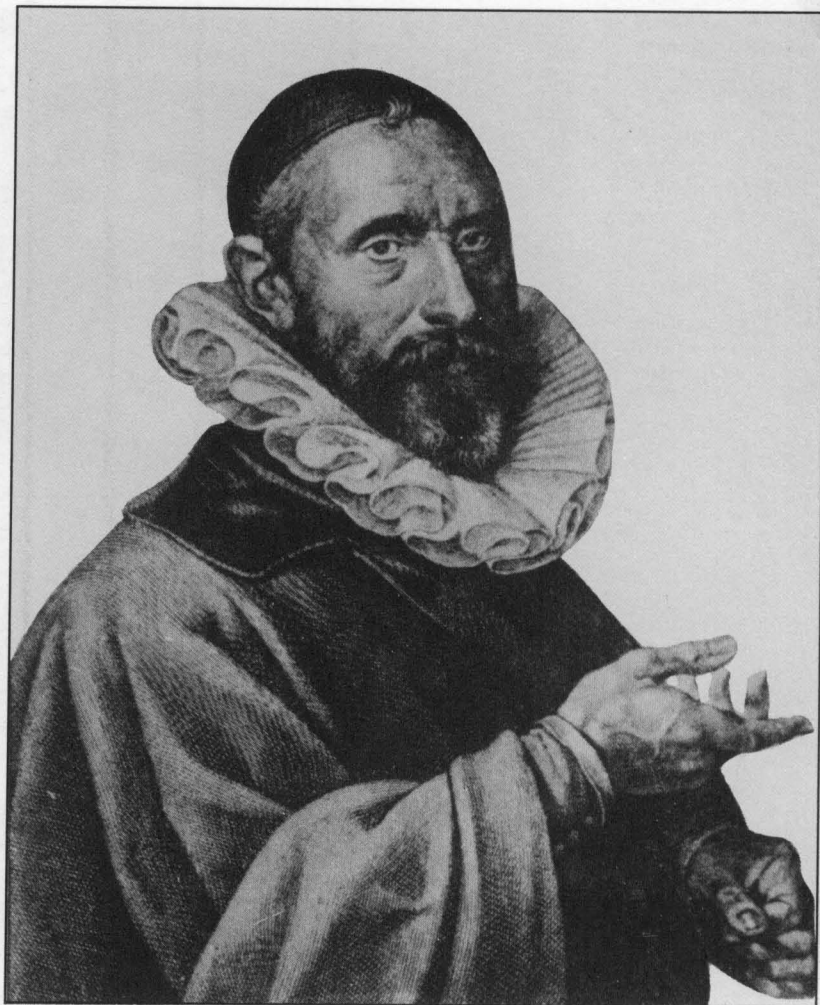


Johann Rist. Kresba  
a rytina F. Steuerhelta,  
1651.



Jan Pieters Sweelinck,  
1624.

François Couperin.  
Rytina podfa 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 neskrotných 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 „nevyčerpaceľnú 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 recitatív 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 recitativu 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

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  
que j'a-do-re N'es-pe-rez plus mes yeux De re-voir  
re-voir en ces lieux  
en ces lieux, la beau-té, la beau-té que j'a-do-re.

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 milenka. 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 predhrou; 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. Florentán 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 contains figured bass notation: ♯, ♭, 4, 3♯. The music features a dotted rhythm in the vocal line and a more complex rhythmic pattern in the basso continuo line.

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 recitátivmi 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 uspávkového terceta rovnaké-

(Príklad č. 44)

Lully:  
Nárek  
z *Fêtes de Versailles*

( 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. Zápletka 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 uňho 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 for- múl, 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 formúl, ktorý je často dominantný. Mnohé z Lullyho inštrumentálnych tanečných melódií sa štýlovo nelíšia od árií; viaceré z nich sa v skutočnosti preslávili ako vaudevilly tým, že sa k nim pridal 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 sakrálnu 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 staves for the piece 'Pavana' by Gaultier. The top staff, labeled 'a', is a lute tablature in G-clef with a 6/8 time signature. It features a sequence of notes on a six-line staff, with some notes marked with sharp signs. The bottom staff, labeled 'b', is a standard piano transcription in G-clef with a 6/8 time signature. It shows a more complex melodic line with many beamed sixteenth notes and rests, and a bass line with longer note values and some accidentals. Both staves are in common time (C) and have a key signature of one sharp (F#).

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 zložitosťou. 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 clavicinistov, 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 (



( 27 )

TAM, zv. 7, s. 146.

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.

( 28 )

TAM, zv. 8, s. 30.

Suity organistu a čembalistu Le Bègua 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>

( 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 motívmi 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>

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

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.

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

( 33 )

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

( 34 )

Eslava, H.:  
*Lira sacro-hispana*.

( 35 )

Súborné vydanie,  
vydal H. Anglès;  
pozri aj GMB,  
č. 179.

( 36 )

*Mestres de l'Escolania de Montserrat*,  
zv. 1–3; HAM, č. 227.

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 vydanéj 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

**D**VE STOROČIA BOLO OBJEKTÍVNE HODNOTE-  
nie anglickej hudby 17. storočia skreslené dvojnásobnými  
predsudkami: politickými a estetickými. Na jednej strane  
tým, že sa neprihliadalo na fakty, preцениl 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, Miliona 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 *Comusanemožno 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 balete 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 tlačených lutnových tabulatúrach. Tradičná lutnová pieseň a inštrumentálne tance i consorts boli kedysi veľmi rozmanité. V *Lord's Masque* spájaj 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 recitatív 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 image shows a musical score for a monody by Nicholas Lanier. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the treble staff. The first system has the lyrics: "Ah me! ah me the Light, the Light's blown out! O Gods! O". The second system has the lyrics: "dead-ly Night! Nep-tune, Ae-u-lus Ye pow'r-ful De-l-ties,". The third system has the lyrics: "spare, O spare my jew-el! Pi-ty the Cries and Tears of wretch-ed He-ro!". The music is written in a style characteristic of the early 17th-century English monody, with a focus on the natural rhythm of speech.

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 recitatívu (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*

The image shows a musical score for a song by Henry Lawes. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in a style characteristic of the 17th-century English lute or keyboard. The lyrics are: "More 'than most fair, full of the liv - ing fire kindled a - bove un - to the mak - er neere". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

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 pohľadom 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“:

( \* )

Recitatív 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.\*

( 9 )

Príklad in:  
Dent, E. J.:  
op. cit. s. 166

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 ktorých 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 recitatívom a áriou – podľa Drydena „piesňovou časťou“ – sa otvorene uznáva a zachováva. Alegorická fabula a veľký počet tancov sú zjavne pozostatkami masque.

( 10 )

Hudba k *Macbethovi* sa pripisuje Leveridgeovi aj Purcellovi; táto druhá možnosť je však vzhľadom na štýl menej pravdepodobná.

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*.

( 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

) 272 (

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.

( 18 )

Pozri Meyer, E. H.:  
op. cit., s. 288.

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.

( 19 )

Príklady in:  
Meyer, E. H.: op. cit.,  
s. 225  
a ďalej, s. 294.

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-

( 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.

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 kontrpunkt 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.

( 24 )

Pôvodom bol Nemec, no skôr ako prišiel do Anglicka, pôsobil vo Švédsku.

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.

( 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 romanesku 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  
Public Library,  
MS Drexel 5609.

(Príklad č. 55)

*Greensleeves*  
pre čembalo

The image displays a musical score for the piece 'Greensleeves' on a lute. It consists of three systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the staff. The second system begins with a repeat sign and a double bar line. The third system concludes with a final cadence. The notation includes various rhythmic values and accidentals characteristic of the 16th-century lute style.



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 časťami 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.

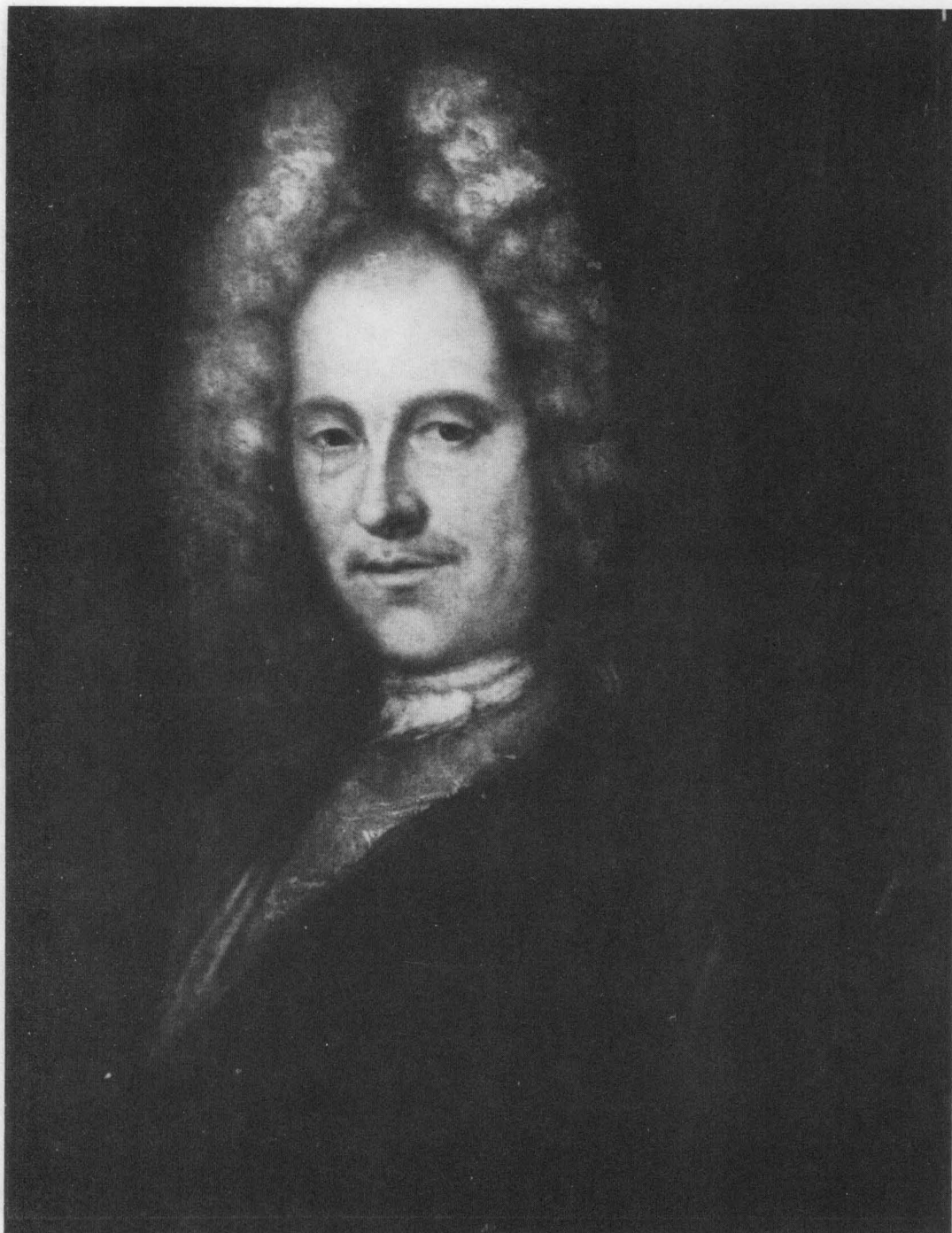


Johann Joseph Fux.  
Práca neznámeho  
maliara.





Skenováno pro studijní účely



OKRESNÁ KNIŽNICA

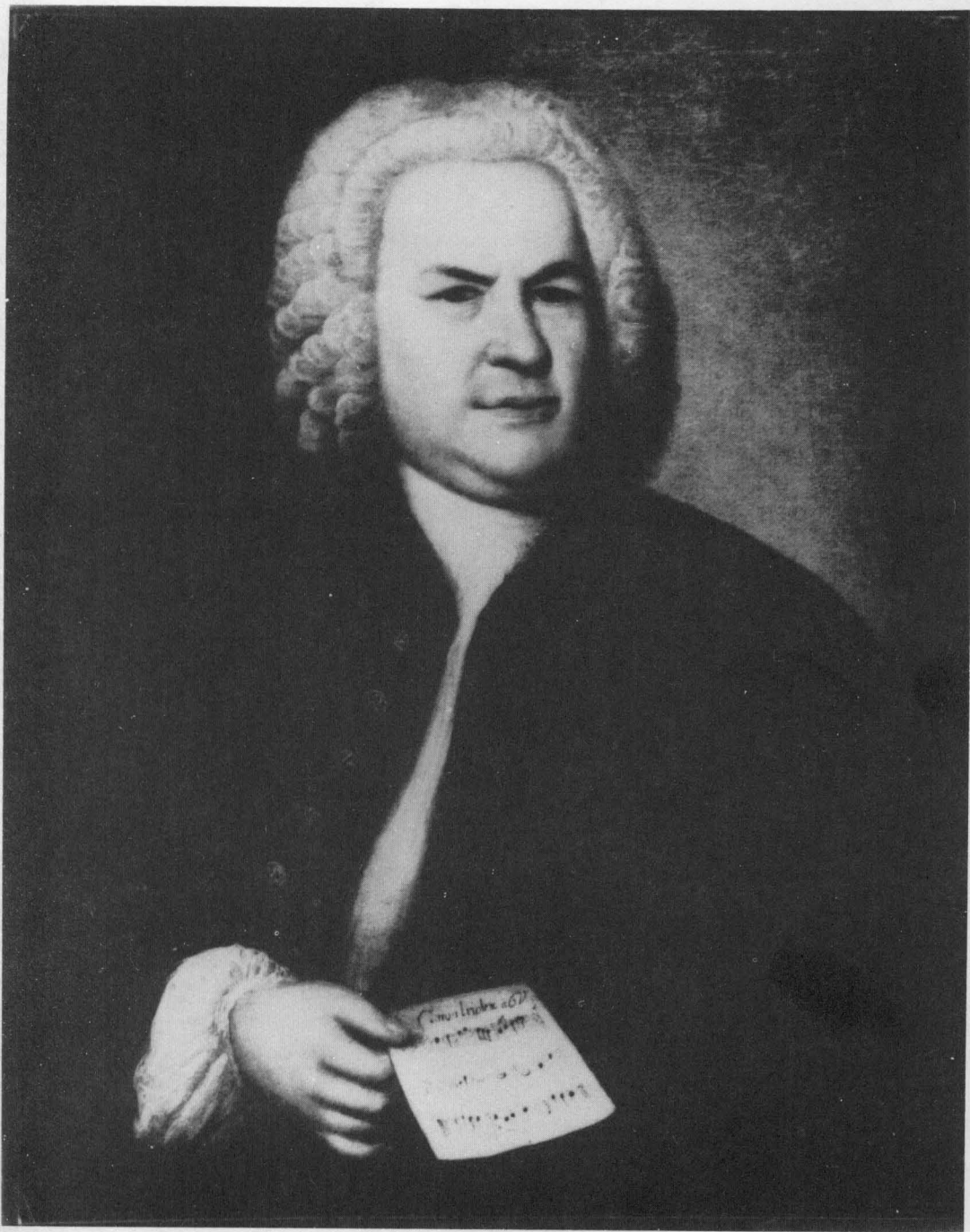
G. F. Belopotocké

Skenováno pro studijní účely.

Georg Friedrich  
Händel. Malba  
Thomasa Hudsona.

Johann Sebastian Bach.  
Malba E. G.  
Hausmanna, Hamburg  
1746.





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 melodicným 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

The image shows a musical score for a vocal part, likely a full anthem. The lyrics are: "O Lord, O Lord most mighty, O holy, O holy and most merciful". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a chromatic descent in the first few measures, which corresponds to the text "pálčivá bolesť" (bitter pains) mentioned in the text below. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

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 *radost*, *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*

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a basso continuo line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written above the vocal line and below the basso continuo line. The lyrics are: "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja." The music features a prominent dotted rhythm in the vocal line, which is mirrored in the basso continuo line. The vocal line starts with a long note on 'al' followed by a series of eighth notes for 'le - lu - ja'. The basso continuo line provides a steady accompaniment with dotted rhythms.

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

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*

The image shows three systems of musical notation for a vocal piece by Henry Purcell. Each system consists of a vocal line in treble clef and a basso continuo line in bass clef. The lyrics are: "at once the passions to ex - press, to ex-press and move", "We hear and straight we grieve or", and "hate and straight we grieve or hate, re-joice". The basso continuo line includes figured bass notation (numbers and accidentals) such as 7, 6, 46, b3, b7, 6, 5, b6, b5, b4, 3, b7, 6, 5, b5, b4, 3, 4, b, b7, 6, 5, b5, b4, 3, 4, 6, b3.

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 oprávnene 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*

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 nepokoju 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. Otázkou 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 súčasnou 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 )

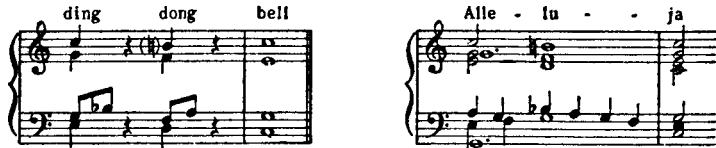
Netreba vari zdôrazňovať, že na nijakú špecifickú hudobnú črtu si nemôže robiť nároky len jeden národ. Pokus sira Walforda Daviesa (*King's Music*, 1939) vytvoriť absolútne kritériá na určenie toho, čo je v hudbe „anglické“, je rovnako naivný ako amatérsky. Ak porovnáme Purcellove priečností s analogickými 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*



(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 rozmiestenie, 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

1 

Dido and Aeneas

2 

Fairy Queen, Plaint

3 

King Arthur, Chaconne

4 

Dioclesian

5 

Dioclesian

6 

Ode 1689

7 

Fairy Queen

8 

Ode 1692

9 

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.*



# NESKORÝ BAROK: KONTRAPUNKT LUXURIANS A KONCERTANTNÝ ŠTÝL

## Vyvrcholenie talianskej neskorobarokovej hudby

**J**E TO ČUDNÉ, ALE JE TO TAK: Z CELEJ OBROV-  
skej pokladnice barokovej hudby si len niekoľko neskorobarokových skladieb vydobylo stále, hoci nie prvoradá miesto v dnešnom hudobnom repertoári, v dôsledku čoho sa typické črty neskorobarokového štýlu zvyčajne nesprávne považujú za typické črty celého barokového obdobia. Vysvetlovať preferenciu majstrov neskorého baroka tým, že boli „väčší“ ako ich predchodcovia, by bolo nesprávne; takáto interpretácia by len potvrdila nedostatočné poznanie predchádzajúcich období barokovej hudby. Príčina leží hlbšie. Neskorobaroková hudba sa naozaj odlišuje od hudby skorších fáz barokového štýlu v jednom dôležitom ohľade: je skomponovaná v plne rozvinutom tonálnom systéme. Po predtonálnych pokusoch raného baroka a nevyvinutej tonalite stredného baroka nadobudla tonalita v Taliansku konečnú podobu okolo roku 1680; tento dôležitý zvrät v dejinách harmónie sa časovo zhoduje so začiatkom neskorobarokového obdobia. Práve vďaka využívaniu vykryštalizovanej tonality v neskorom baroku je toto obdobie spojené so živým hudobným repertoárom dneška oveľa tesnejšie ako hociktoré iné.

## *Vznik tonality*

TONALITU „NEVYNAŠIEL“ JEDINÝ SKLADATEĽ alebo jedna škola. Zjavila sa približne v rovnakom čase v neapolskej opere i v inštrumentálnej hudbe bolonskej školy a Rameau ju kodifikoval viac než o celú generáciu potom, ako vznikla. Tonalita nastolila hierarchický systém akordických vzťahov medzi tonálnym centrom (tonický kvintakord durový alebo molový) a ostatnými trojzvukmi (alebo septakordmi) diatonickej stupnice. Ani jeden z týchto akordov nebol novinkou, teraz však spĺňali novú funkciu: vymedzovali tóninu. Kým v stredobarokovej harmónii túto funkciu plnili najmä obe dominanty, teraz ju prevzali všetky akordy. Preto sa vlastne tento uzavretý systém akordických funkcií nazýva funkčnou harmóniou.

Funkčné alebo tonálne akordické postupy riadi smerovanie ku kadencii, ktorá uvoľňuje napätie vznikajúce vzdalovaním sa od toniky. Technickým prostriedkom na dosiahnutie tonálneho cítenia boli popri kadencii diatonické sekvencie akordov, ktoré gravitovali k tonálnemu centru. Stupeň napätia závisel od vzdialenosti akordu od toniky a táto vzdialenosť sa merala a určovala miestom akordu v kvintovom kruhu. Sekvencia kvintovo príbuzných akordov sa vykryštalizovala ako najbežnejšia a najznámejšia harmonic-ká formula, ktorá bola základom harmonickej štruktúry v rozsiahlych skladbách. Do diatonického kruhu patrí aj zmenšená kvinta, a práve nepravidelnosť dáva tomuto intervalu silu určujúcu tóninu. Logika akordických postupov sa zvyšovala melodickými prostriedkami, napríklad sledmi septimových prietahov (porovnaj príklad č. 68). Jedna z najcharakteristickejších črt neskorobarokovej hudby – septimové akordy na všetkých stupňoch stupnice – boli v harmónii raného a stredného baroka zriedkavé. Aj

septakord na tóne vedúcom do molovej tóniny (zmenšený septakord) sa stal dôležitým zdrojom tonality. Nepovažovali ho za chromaticky alterovaný akord, ale za diatonický útvar. Sporadicky sa objavoval už v harmónii raného baroka, ale nemal takú prísnu tonálnu funkciu, akú nadobudol neskôr. Vďaka svojej disonantnej povahe sa stal obľúbeným akordom kulminačných bodov, umiestených tesne pred uvoľnením nahromadeného napätia v záverečnej kadencii.

Ďalším významným zdrojom tonálnej harmónie boli popri rôznych harmonických formulách a sekvenciách zostupné sledy sextakordov. I keď pre vývoj tonality nemali taký význam ako sledy kvintovo príbuzných akordov a ešte stále boli závislé od kontrapunktickej techniky, umožňovali harmonizáciu diatonickej stupnice, a teda boli aj prostriedkom na vymedzenie tóniny. V najčistejšej podobe sa táto formula objavila u Corelliho (príklad č. 66), ktorý ako prvý začal systematicky využívať nové tonálne postupy.

(Príklad č. 66)

Corelli:  
Úryvok  
z Husľovej sonáty,  
op. 5, č. 7

Obe spomínané formuly sa v neskorobarokovom štýle objavujú tak často, že možno kategoricky vyhlásiť, že niet skladby napísanej v neskorobarokovom štýle, v ktorej by sa nenašli. V oboch prípadoch sa tóny diatonickej stupnice prezentovali v istom poriadku, predovšetkým v zostupnom

smere, a definovali tóninu; no keďže ich rad mohol byť kedykoľvek prerušený, slúžili zároveň aj ako hlavné prostriedky modulácie. Hoci sa nám dnes môžu javiť ako veľmi jednoduché, skladatelia ich spracúvali stále znova s prekvapujúcou vynachádzavosťou.

Vykryštalizovanie tonality pochopiteľne ovplyvnilo všetky aspekty kompozície. Predovšetkým prenikla do kontrapunktickej techniky. Tým, že sa kontrapunkt podriadil tonalite, melodická línia a kontrapunktická faktúra získala nebývalú harmonickú oporu. Ostré melodické disonancie alebo „falošné“ intervaly sa už mohli zaradiť do tonálneho systému. Vzájomným preniknutím harmónie a kontrapunktu vznikol harmonicky nasýtený kontrapunkt neskorého baroka čiže kontrapunkt luxurians; zrodil sa u Corelliho a vyvrcholil v dielach J. S. Bacha. Tonalita bola zároveň harmonickou kostrou, schopnou udržať veľké formy. Určila také harmonické ciele, bez ktorých by nemohli vzniknúť rozsiahle formy neskorobarokovej hudby. Dva štrukturálne hlasy kompozície takto získali novú perspektívu. Vo vzťahu medzi melódiou a akordickými postupmi sa harmónia stáva čoraz dôležitejšou. Melódie boli stále viac závislé od harmonického sprievodu; tento vývin napokon vyústil do homofónie mannheimskej školy. V neskorom baroku však homofóniu ovládol generálny bas, vďaka ktorému sa zachovávala dualistická koncepcia hudobnej štruktúry. Harmonická orientácia bola takto vyvážená melodickou orientáciou basu. Tento najcharakteristickejší neskorobarokový jav možno podľa jeho dvoch základných prvkov označiť za generálnobasovú homofóniu. Kontrapunkt luxurians a generálnobasová homofónia sú dvoma protikladnými pólmi faktúry neskorobarokovej hudby. Generálnobasová homofónia sa od prostej homofónie mannheimskej školy líšila svojím rýchlym harmonickým rytmom a energickými, výraz-

nými rytmickými formulami, ktoré prevládali aj v melódii aj v base.

Generálnobasová homofónia vychádza z koncertantného štýlu, ktorý treba považovať za najvýznamnejšiu štýlovú novinku neskorého baroka, pretože prenikla nielen do koncertu, ale aj do všetkých ostatných foriem inštrumentálnej, ale aj vokálnej hudby. Koncertantný štýl vytvoril prísne inštrumentálny ideál abstraktnej alebo „absolútnej“ hudby s príznačným dôsledným využívaním generálnobasovej homofónie, častých unisonových pasáží všetkých hlasov, rýchleho harmonického rytmu a tém, ktoré emfaticky ohraničovali tóninu zdôraznením základných trojzvukov a diatonickej stupnice. Kontrapunktická technika sa v koncertantnom štýle pod tlakom generálnobasovej homofónie rozpadla a zachovala sa iba v krajných hlasoch. Inštrumentálnu povahu koncertantného štýlu veľmi dobre vidno v častiach allegro, najmä z rýchlych opakovaní tónov, rýchlych stupnicových pasáží a širokého rozpätia tém. Túto rytmickú energiu, ktorá sa prejavovala v mechanickom akcentovaní hudobného toku, North výstižne nazval „oheň a bujarosť talianskeho štýlu“.

### *Concerto grosso a sólový koncert*

AJ KEĎ KONCERT BOL V PODSTATE VÝTVOROM neskorého baroka, niektoré jeho prvky možno v izolovanej podobe nájsť už oveľa skôr. Stačí, ak pripomenieme rozšírené používanie kontrastu tutti a sóla v ranobarokovom koncertantnom štýle, najmä v Gabrieliho canzonach pre inštrumentálne súbory a v benátskej škole (Uspier a Neri). Dôležitými faktormi vzniku koncertu bola francúzska or-

chestrálna disciplína a triové epizódy v Lullyho ciacconách. Ďalej treba spomenúť trúbkové sonáty ranej bolonskej školy, najmä sonáty Cazzatiho, Stradella a G. B. Vitaliho, ktoré už viedli priamo ku koncertu. V týchto sonátach, dovtedy málo známych, trúbku nesprevádzal súbor sólistov, ale kompletný sláčikový orchester. Napokon Stradella v operách a oratóriách a v *Sinfonie a più instrumenti* (okolo r. 1680) už s konečnou platnosťou rozlišoval medzi concertinom a concertom grossom. Napriek tomu, že tieto prvé koncerty využívali zvukový kontrast, ani jeden z nich nereprezentuje koncertantný štýl. Práve týmto štýlom sa neskorobarokový koncert líši od svojich predchodcov.

Rozhodujúci krok vo vývine skutočného koncertu urobili dvaja skadatelia, tesne spätí s neskorou bolonskou školou: Corelli a Torelli. Zásluhou Arcangela Corelliho (1653–1713) sa tonalita v plnej miere uplatnila v oblasti inštrumentálnej hudby. Jeho dielami sa sľubne začína obdobie neskorobarokovej hudby. Na titulných stranách jeho prvých vydání je uvedený ako „Bolončan“ (il Bolognese). Do bolonskej školy vlastne patril iba vďaka hudobnému vzdelaniu, ktoré tu získal; tvoril však najmä v Ríme. Jeho návštevy Nemecka a Francúzska nie sú spoľahlivo doložené. I keď Corelli bol úzko spätý s kontrapunktickou tradíciou ranej bolonskej školy, nový štýl využíval s obdivuhodnou istotou. Z pomerne malého počtu publikovaných diel len dvanásť *Concerti grossi* (op. 6, 1714?) patrí do koncertnej literatúry. Rok vydania je mätúci; podľa svedectva Georga Muffata, Corelliho žiaka, sa tieto koncerty hrali v Ríme už v roku 1682; v skutočnosti sú to prvé známe diela typu concerto grosso.<sup>1</sup> Novinka dosiahla hneď veľký úspech a mala mnohých napodobňovateľov.

Corelli rozdelil orchester na dve skupiny: tutti čiže concerto grosso v užšom zmysle slova a sólo čiže concertino; obe skupiny mali vlastný generálny bas, takže mohli byť aj

( 1 )

Fischerovo  
kategorické tvrdenie  
(Adler, G.: HMG, s.  
555), že

Giovanni Maria  
Bononcini vydal  
prvé

concerti grossi  
v roku 1677,  
treba preveriť.

Zoznam Bononciniho  
vytlačeních diel neob-  
sahuje nijaký cyklus  
concerti grossi.



priestorovo oddelené. Pre concertino si Corelli zvolil sláčikové trio, čím špecifické znenie triovej sonáty postavil proti orchestrálnemu pozadiu. Keby sme nemali iné dôkazy o tom, že Corelliho koncerty vznikli tak skoro, ako vnútorné, štýlové, dôkaz o ich časovom zaradení by nám poskytla ich koncepcia, ktorá sa opiera o triovú sonátu a je dosť konzervatívna. Konzervativizmus potvrdzujú aj formové črty týchto koncertov, ktoré z hľadiska ďalšieho vývinu pôsobia primitívnym a pokusným dojmom. Prvá črta sa vzťahuje na formu ako celok. Corelli ani v jednom z koncertov nevytvoril pre nové interpretačné médium novú formovú schému, ale iba využil dva tradičné typy komornej hudby: chrámovú a komornú sonátu. Utvoril tak chrámový a komorný koncert, ktoré sa vtedy na mnohých titulných stranách špecificky rozlišovali ako concerto da chiesa a concerto da camera. Prvých osem Corelliho koncertov patrí k prvému typu a po formovej stránke sú dokonca menej vyvinuté ako jeho triové sonáty. Nenapísal ich v štvorčasovej forme, akú spravidla používal v komornej hudbe, ale v konzervatívnejšej forme, ktorá mala päť alebo viac častí. Krátke adagiové úseky však často iba zahaľovali základnú štvorčasovú štruktúru, pretože boli vlastne len spojkami medzi hlavnými časťami. Nesmie nás prekvapiť, že v zbierke prevažujú chrámové koncerty, pretože táto forma zodpovedala funkcii tejto hudby: hrala sa pred veľkou omšou, po nej a dokonca aj počas nej. Iba posledné štyri koncerty z opusu 6 sú komorné a skladajú sa z prelúdia a vlastnej suity. Aj tu sa občas vyskytujú krátke spojovacie úseky medzi jednotlivými časťami.

Ďalšia základná črta Corelliho koncertov sa týka faktúry, najmä pomeru medzi sólom a tutti. Je dosť príznačné, že len zriedkakedy robí štrukturálny rozdiel medzi znením oboch telies. Mimoriadna stručnosť kontrastných úsekov a nedostatočné tematické rozlíšenie jasne naznačujú, že striedanie

concerta grossa a concertina, sám kontrast medzi hlasným a tichým bol ešte stále dôležitejší ako hudobne dokonale rozlíšené tutti a sólo. Často jedno teleso bolo len ozvenou druhého na malom priestore, alebo obe hrali jednu plynulú frázu tak, že striedavo hrali jej krátke úseky, ako napríklad v prvom allegre z 8. koncertu, „Vianočného“. Ani z hľadiska interpretácie nerobil Corelli medzi tutti a sólom takmer nijaký rozdiel, o čom svedčí používanie husľovej figurácie v oboch z nich. V tejto súvislosti je príznačné, že Corelli v skutočnosti nikdy nepredpísal orchestrálne zdvojenie concerta grossa, ale ponechal ho na interpretovu ľubovôľu.

Treťou základnou črtou je vnútorná stavba koncertov. Retazce krátkych, takmer fragmentárnych motívov živo pripomínajú benátsku ouvertúru, ktorá zjavne poznačila prvé časti *Koncertov* č. 2 a 7. Prvá časť 2. koncertu sa skladá zo šiestich veľmi kontrastných úsekov, ktorým by hrozilo nebezpečenstvo, že by spolu vôbec nijako nesúviseli, keby tri prvé a posledné úseky neboli rovnaké. Tým Corelli vytvoril veľkú dvojdielnu formu, ktorú potom využil v mnohých dielach. Vo *Vianočnom koncerte* aj prvé allegro (vo fúgovom štýle), aj posledná časť (štylizovaná, neoznačená gavota) má dvojdielnu schému, príznačnú pre suitu. Niekedy Corelli využil formu da capo s jasne oddeleným stredným dielom, ako napríklad v prvom allegre v *Koncertoch* č. 6 a 12, ktoré sú si veľmi podobné aj z harmonického hľadiska.

No hoci boli Corelliho koncerty formovo zaostalé, ich generálnobasová homofónia bola veľmi progresívna. Dlhé pasáže tu neboli ničím iným než jednoduchým spracovaním typických formúl, vďaka čomu boli jednotlivé koncerty harmonickými postupmi takmer totožné, ako vidno z porovnania sekvenčného pertraktovania prvých allegrových častí *Koncertov* č. 6 a 12 a *allemandy* z č. 11. Harmonické

sekvencie dominujú aj v husľových figuráciách. Corellio hudba je už husľovejšia než hudba napísaná pred ním. Figurácia sa opiera výlučne o niekoľko formúl rozložených akordov. Hoci neboli ničím novým, hudobne boli zaujímavé tým, že sekvencovito viedli figúry rôznymi tóninami. Kontrapunktické časti však ostro kontrastujú s časťami, ktoré majú homofonickú faktúru. Chrámové koncerty majú aspoň jednu fúgovú časť a prelúdiá komorných koncertov sú spravidla oveľa kontrapunktickejšie ako nasledujúce tance. Kontrapunkt luxurians fúgových častí je dedičstvom bolonskej školy. Slávnostné a dôstojné úvody, ako napríklad v *Koncerte č. 11* (príklad č. 67), kde sa kontrapunktické

(Príklad č. 67)

Corelli:  
Úryvok z *Concerta  
grossa*  
č. 11

The image shows a musical score for a section of Corelli's Concerto Grosso No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante largo'. The bass line includes figured bass notation: 6/5, 3, 9, 6, 4, 3, 2, 6/5.

dueto rozvíja nad rovnomerne sa pohybujúcim basom, v neskorom baroku stále napodobňovali mnohí skladatelia. Neskorobaroková polyfónia získala silný a hlboký pátos z tonálne jasne načrtnutých akordických sledov, ktoré umožňovali voľnejší pohyb hlasov. Ustavičné prietahy odďalovali kadenciu a vytvárali nesmierne zložité tkanivo s dovedy nepoznanou silou výrazu. V prvom *grave* z *Vianočného koncertu* vzájomne poprepletané hlasy v celom priebehu nevytvoria ani jednu kadenciu. Treba spomenúť, že Corelli chcel, aby sa táto časť hrala bez ozdôb tak ako je napísaná (*come stà*). Zvyčajné improvizované ornamenty sólistu by zničili hymnickú a širokú adagioú kantilénu, ktorú sa Corelli tak veľmi snažil dosiahnuť. Posledná časť tohto koncertu, slávne vianočné *Pastorále*, ktoré dalo tomuto koncertu názov, je len nepovinným dodatkom

k dielu. Pastorále bolo v tom čase obľúbenou formou, objavuje sa aj v koncertoch Torelliho a Locatelliho.

Orchestrálna adagiová kantiléna pomalých častí mala svoj doplnok v štýle orchestrálneho allegra, v ktorom Corelli preniesol francúzsku orchestrálnu disciplínu do talianskej hudby. Lullyho vplyv na Corelliho potvrdzuje nielen Gemianiho svedectvo, ale aj prvá časť *Koncertu* č. 3, ktorá je francúzskou ouvertúrou v talianskom poňatí, i keď tento názov nemá. Corelliho koncertantný štýl bol iba v zárodku a melodicky nebol vyvinutý. Najbližšie sa k nemu dostal v prvom allegre z *Koncertu* č. 12 (príklad č. 68), ktorý bol

(Príklad č. 68)

Corelli:  
*Concerto grosso* č. 12.  
Úryvok

zrejme skomponovaný o niečo neskôr ako ostatné koncerty. Citovaný úryvok je príkladom na využitie kvintovo príbuzných a sekvencovito sa pohybujúcich harmonických postupov, spojených pomocou prieťahov. Je veľmi dôležité, že part prvých huslí je oveľa exponovanejšia než zvyšok concertina, čo naznačuje, že Corelli stál na začiatku cesty, ktorá viedla k sólovému koncertu.

Novotám Corelliho, ktorý pôsobil v Ríme, zodpovedali revolučné diela duchovného vodcu bolonskej školy Giuseppe Torelliho (zomrel v roku 1708), ktorý od roku 1686 pôsobil v chráme sv. Petronia a neskôr nejaký čas aj

v Nemecku a Rakúsku. Jeho najväčším prínosom bola presvedčivá realizácia koncertantného štýlu a vytvorenie formy barokového koncertu. V zbierke *Sinfonie a tre e Concerti a quattro* (op. 5, 1692) Torelli jasne odlišuje sinfoniou od koncertu. Rozdiel medzi nimi však už jasný nie je, pretože koncertu úplne chýba kontrast medzi tutti a sólom, čo zdanlivo odporuje významu tohto termínu. Treba ich klasifikovať ako „orchestrálne koncerty“, typ barokového koncertu, ktorý sa popri *concerte grosse* a sólovom koncerte vyskytoval oveľa zriedkavejšie. Tento typ nie je charakteristický proti sebe stojacimi skupinami alebo kontrastnými časťami, ale exponovaním melodického prvku v zdôraznenom parte huslí a basu. Táto črta, typická pre generálnobasovú homofóniu, vysvetľuje záhadu, prečo sa tieto skladby nazývajú koncerty: bez výnimky sú napísané v koncertantnom štýle a sú presným opakom kontrapunktu *luxurians* sinfonií. Pre správne pochopenie koncertu je životne dôležité, aby sme si uvedomili, že rozdiel medzi koncertom a sinfoniou sa týkal pôvodne štýlu, a nie formy či inštrumentálneho obsadenia. Použitie termínu koncert pre Torelliho orchestrálne kompozície je oprávnené zo štýlových dôvodov.<sup>2</sup> Také isté štýlové rozlíšenie nájdeme aj v zbierkach Tagliettiho, Albinoniho, dall'Abaca a iných, ktorí komponovali orchestrálne koncerty. Táto forma sa pestovala popri ostatných typoch neskorobarokového koncertu a vyvrcholila v Händlových dielach.

Torelli písal najprv koncerty vo forme chrámovej a komornej sonáty, čoskoro sa však zbavil pút sonátovej formy a vytvoril typickú formu koncertu z troch častí v poradí *allegro-adagio-allegro*. Táto forma zjavne preferovala *allegro*, obľúbené tempo koncertantného štýlu, takže v niektorých skladbách sa stredná pomalá časť zredukovala dokonca len na niekoľko akordov. Táto nová architektonická schéma bola úzko spätá s vývinom sólového koncertu;

( 2 )

Schering  
v *Geschichte des  
Instrumentalkonzerts*  
zavádza na označovanie  
takejto formy termín  
Konzertsinfonie.  
Termín  
orchestrálny koncert,  
ktorý v tejto knihe  
používame,  
sa zdá vhodnejší,  
pretože nenieša  
koncert so sinfoniou,  
medzi ktorými  
sa Torelli snažil  
rozlišovať.

prvé diela tohto typu vznikli začiatkom 18. storočia. Spôsob, akým prvé husle získali v Corelliho koncertách grossách vedúcu pozíciu (pozri príklad č. 68) ukazuje, ako nepozorovane sa môže jedna forma priblížiť k druhej. Podobne aj Torelliho orchestrálne koncerty op. 6 (1698) obsahujú krátke medzihry pre husle, pre ktoré skladateľ výslovne predpísal sólovú interpretáciu. Takto concerto grosso aj orchestrálny koncert vytvorili základ pre sólový koncert, ktorý bol zo všetkých troch typov barokového koncertu najperspektívnejší.

V Torelliho zbierke koncertov, op. 8 (1709) je postavených od protikladu šesť concert gross a šesť plne rozvinutých sólových koncertov. Keďže zbierka vyšla posmrtné, ťažko určiť, či Torelliho sólové koncerty skutočne predchádzali skôr vytlačeným husľovým koncertom Albinoniho (1700) a prvému Jacchiniho violončelovému koncertu (1701). Keďže aj Albinoni aj Jacchini boli pravdepodobne mladší – obaja začali publikovať až po Torellim –, je celkom možné, že prvenstvo v tejto forme patrí Torellimu. V každom prípade Torelli pravdepodobne ešte pred Albinonim vytvoril zreteľnú rovnováhu medzi tutti a sólom; sóla už neboli iba prechodnými medzihrami, takže orchester a sólista sa stali rovnocennými partnermi. Po prvý raz bol kontrast medzi tutti a sólom hudobne vyjadrený pomocou virtuóznej figurácie v sóle a výrazných myšlienok v tutti. Toto tematické rozlíšenie, ktoré nájdeme aj v Torelliho koncertách grossách, je v porovnaní s archaickou organizáciou Corelliho koncertov veľkým krokom vpred.

Hudobné rozlíšenie orchestra a sóla bolo rozhodujúce aj pre kryštalizáciu dôležitého faktora formy koncertu – ritornelu<sup>3</sup> –, ktorého názov pochádza z toho, že súveklí skladatelia nazývali periodické opakovania myšlienky tutti ritornel\*. Ritornel sa v konkrétnej časti opakoval na spôsob runda, nie však na tonike (ako pri rondových refrénoch), ale okrem

( 3 )

Termín  
forma koncertu  
predstavuje  
rovnaký problém ako  
termín sonátová forma.  
Oba sú nepresné,  
pretože sa používajú  
na označenie formy  
ako celku  
(ktorý má tri  
alebo štyri časti)  
aj na označenie  
jednotlivej časti.

( \* )

Od ritornare  
– vracia sa.

prvého a posledného ritornelu vždy v inej tónine. Koncert bol z formovej a tonálnej stránky oveľa vyspelejší ako rondo, pretože rozličné tóniny ritornelu boli piliermi architektúry, a zároveň určovali hlavnú tóninu celej časti. Keď sa ritornelová forma upevnila, preniesla sa zo sólového koncertu aj späť do koncerta grossa, i keď v ňom tradícia chrámovej sonáty nikdy celkom nezanikla.

U Torelliho získal koncertantný štýl klasické črty a vytvoril typické príznaky manierizmu, ktoré sa prejavovali v ustavičnom využívaní nezvyčajne dlhých neprízvučných motívov, v rytmoch plných rozmachu, témach, založených na trojzvukoch a s jasne určenou tóninou a v troch akordických „úderoch“ na tonike alebo I-V-I, čím sa výrazne signalizoval začiatok ritornelu. Posledné dve črty boli prevzaté z fanfárového štýlu trúbkovej sonáty. V trúbkovej sonáte (1682) Grossiho, málo známeho skladateľa bolonskej školy, vidno, ako skoro sa koncertantný štýl objavuje v dielach tohto typu (príklad č. 69). Tradíciu typizovaných začiatkov

(Príklad č. 69)

Grossi:  
Trúbková sonáta



s rozloženým trojzvukom môžeme sledovať od Grossiho trúbkovej sonáty k Torellimu a jeho súčasníkom a ďalej až k Vivaldimu a Bachovi (*Huslový koncert E dur*). Prevzali ho aj do opernej predohry a potom do klasicistickej symfónie. Torelliho *Koncert pre dvoje huslí* (op. 8)<sup>4</sup> sa napríklad začína tromi akordovými údermi, ktoré znejú ako anticipácia prvých taktov Bachovho *IV. brandenburského koncertu*, ktorý má navyše tú istú tóninu.

Torelli sa celkom nevzdal kontrapunktickej faktúry chrámovej sonáty. V pozoruhodnom *Huslovom koncerte d mol*

Pozri Jensen, G.:  
*Klassische Violinmusik*,  
Augener Edition;  
Wasielewski, J. W.:  
*Instrumentalsätze*.

( 5 )

Partitúra vyšla tlačou  
v New York  
Public Library;  
GMB, č. 257;  
pozri aj  
organovú úpravu  
Johanna  
Gottfrieda Walthera,  
DDT, zv. 26–27, s.  
343.  
Ďalšie príklady in:  
HAM, č. 246.

(op. 8)<sup>5</sup>, ktorý patrí medzi jeho vrcholné diela, uvádza tému tutti na fúgový spôsob. Je založená na treťom type ciacconového basu, ktorý sa tonálne spracúva pomocou sekvenčných figúr v huslovom parte. Mechanická a presná rytmika tohto diela, aj jeho pribojné harmónie sú jasným dôkazom Torelliho mimoriadne dynamického koncertantného štýlu.

Po Torelliho smrti sa centrum pestovania koncertu prenieslo z Bologne do Benátok, kde Legrenziho žiak Antonio Vivaldi (1678–1741) doviedol sólový koncert k dokonalosti. Concerti grossi tohto „Ryšavého pátra“ boli také ovplyvnené jeho sólovými koncertmi, že len ťažko možno určiť hranicu, oddeľujúcu tieto dve formy. Concertino chápal nielen ako samostatnú skupinu na spôsob concerta grossa, ale najmä ako počtom nestály súbor niekoľkých nezávislých sólistov. Jeho koncerty pre dva, tri a štyri nástroje stoja kdesi medzi koncertom grossom a sólovým koncertom. Vivaldiho silná a často rozmarná invencia sa navonok prejavovala v množstve rozmanitých inštrumentálnych kombinácií, v ktorých sa jasne odráža benátska záľuba vo farebných efektoch. Jeho koncertantné diela zahŕňajú rozličné formy od sólových koncertov pre husle alebo flautu až po concerti grossi s drevenými dychovými nástrojmi.

Z Vivaldiho neobyčajne bohatej tvorby vyšla tlačou len neveľká časť. Viac než ktorýkoľvek iný skladateľ tohto obdobia sa venoval koncertantnej hudbe a ostatnú inštrumentálnu hudbu takmer vôbec nepísal. Svoje zbierky koncertov zvyčajne označoval takými fantastickými názvami ako *L'Estro armonico*, *La Stravaganza* alebo *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*: *Cimento* obsahuje niekoľko programových koncertov: *La tempesta di mare*, *La caccia*, *Il piacere* a skupinu štyroch concert gross pod názvom *Le Stagioni* (Ročné obdobia)<sup>6</sup>, ktoré sú významnou barokovou paralelou k Haydnovmu oratóriu *Ročné obdobia*. Každé obdobie je opísané v sonete, ktorý je vlastne programom

( 6 )

ICMI, zv. 35.



koncertu. Hoci sa Vivaldi vyžíval v naivných, i keď rozkošných napodobeninách vtáčieho spevu, zurčania potôčika alebo neistého kroku opilca, nikdy sa nestal otrokom programu; prísne dodržiaval štruktúru ritornelovej formy a tieto hravé opisné pasáže si dovoľil iba v sólových úsekoch. Programová hudba bola zároveň vítanou zámienkou virtuozity, ktorú Vivaldi vyzdvihol na oveľa vyššiu úroveň než akú mala u jeho predchodcov, najmä vynachádzavým využitím arpeggií v najvyšších a najnižších registroch, bariolage a rozvinutých stupnicových behov. Neúnavné mechanické pulzovanie koncertantného štýlu využíval vo väčšej miere než Torelli. Neprestajný pohyb basových hlasov spolu s rytmikou husľového partu dodával jednotlivým častiam jeho koncertov nielen príznačný strhujúci rozlet, ale aj osobitnú jednoliatosť.

Vivaldi sa po celej Európe preslávil očarujúcou jednoduchosťou a prepracovanosťou tém (príklad č. 70), ktorú v tom

(Príklad č. 70)

Vivaldi:  
Témy koncertov



čase napodobňovali všetci progresívni skladatelia koncertov. Niekoľkými smelými ťahmi načrtol výrazné a živé myšlienky, ktoré – i keď boli vybudované len na niekoľkých formulách – vtlačili každému z jeho početných koncertov charakteristickú pečať. Plnili funkciu ľahko zapamätateľného motta v ritorneli.

Vo Vivaldiho dielach sa forma koncertu s konečnou platnosťou štandardizovala ako trojčastový cyklus, ktorý môže byť vo výnimočných prípadoch rozšírený o pomalý úvod. Spolu s predĺžovaním jednotlivých častí nadobúdali ritornely tutti čoraz väčší architektonický význam. Vivaldi

zvýšil počet tutti až na päť a myšlienkový materiál tutti zdôraznil aj tým, že ho rozbil na viacero častí, ktoré sa potom vsúvali do sólových úsekov; túto techniku neskôr od Vivaldiho prevzal a zdokonalil Bach. Veľmi zaujímavý je trojaký spôsob, akým traktoval tematický materiál sóla:

1. virtuózna figurácia, ktorá ničím nepripomína tému tutti,
2. sólistická figurácia, nadväzujúca na materiál tutti a
3. tematický materiál sóla, odlišný od ritornelu. Kým Albinoni a Torelli obľubovali prvý, najjednoduchší typ sóla a príležitostne využívali aj druhý, Vivaldi rád používal druhý spôsob a občas aj tretí. Tento tretí, najzaujímavejší typ sóla zrejme anticipuje myšlienku tematického kontrastu, príznačného pre obdobie klasicizmu. Keď však preskúmame Vivaldiho témy v sólach a tutti, vidíme, že aj keď obe myšlienky spolu vôbec nesúvisia, nie sú postavené do dramatického kontrastu, ba že sú vlastne dosť rovnorodé vďaka spoločnej tónine a rytmickej pulzácii, príznačnej pre koncertantný štýl. Takýto charakter majú témy v *Koncerte a mol z L'Estro armonico* (op. 3, 8)<sup>7</sup>; je príznačné, že po sólovom úseku nasleduje motív odvodený z tutti, čím sa obe zložky zjednocujú. Tento koncert, podobne ako mnohé iné, prepísal Bach pre organ. Ako jeden z najlepších svojho druhu predstavuje vlastne podstatu Vivaldiho štýlu. Prvá časť sa začína tromi typickými akordovými údermi a ďalej pokračuje rýchlymi stupnicovými behmi a typickými diatonickými sekvenciami, prechádzajúcimi všetkými stupňami stupnice. Druhá časť je založená na prvom type ciacconového basu, ktorý interpretuje unisono celý orchester vo výrazne rytmizovanej podobe; aj v poslednej časti sú unisonové pasáže, typické pre koncertantný štýl.

Traja hlavní predstavitelia koncertantného štýlu – Corelli, Torelli a Vivaldi – boli obklopení množstvom ďalších vynikajúcich skladateľov, ktorých diela tu už nemožno

spomenúť pre nedostatok miesta. Zhruba ich môžeme rozdeliť na konzervatívnu a progresívnu skupinu, i keď mnohých nemožno jednoznačne zatriediť. Konzervatívni skladatelia pokračovali v tradícii chrámového koncertu v Corelliho polyfonickom štýle, a to najmä Albicastro, Albinoni, Bonporti, Gregori, Mascitti, ale aj Alessandro Scarlatti, ktorého koncerty a sinfonie v starom štýle kontrastovali s novým štýlom jeho opier. Do progresívnej skupiny patrili najmä benátski skladatelia, pre ktorých bol vzorom Vivaldiho koncertantný štýl – ponemčený Talian dall'Abaco, Gasparini, Manfredini, Marcello, Montanari, Taglietti, Tessarini a Giuseppe Valentini.

Mladšiu generáciu zastupovali Geminiani († 1762) a Locatelli († 1764). Geminiani, Corelliho a Scarlattiho žiak, patrili do konzervatívneho tábora. Pridaním violy rozšíril tradičné trio, typické pre concertino, na kompletne sláčikové kvarteto a pre toto dosť masívne obsadenie upravil Corelliho triové sonáty ako concerti grossi, čo jasne naznačuje, že pre konzervatívnych skladateľov triová sonáta ešte stále ovládala koncepciu concerta grossa. Geminianiho záľuba v prísnom kontrapunkte sa prejavuje vo využívaní techniky kánonu<sup>8</sup> a v takých významných dielach ako *L'Arte della Fuga*. Napriek kontrapunktickej zložitosti je jeho štýl fádny a chýbajú mu črty individualnosti. Naproti tomu Locatelli, takisto Corelliho žiak, využil moderný koncert veľmi originálne na to, aby mohol prejaviť svoju úžasnú virtuozitu. Technické požiadavky jeho *Capriccií* – voľných kadencií k sólovým koncertom – neprekonali ani skladatelia obdobia klasicizmu. V koncertách grossách sa Locatelli pridrža podobne ako Geminiani Corelliho hutného kontrapunktického štýlu, jeho harmonická invencia je však oveľa bohatšia ako Geminianiho. Výrazný vplyv opery sa prejavil v *Il Pianto d'Arianna*, v ktorom je neskorobarokový recitatív

( 8 )

Pozri poslednú časť  
Concerta grossa,  
op. 2, č. 3 in:  
*Chamber Suites  
and Concerti Grossi*,  
s. 315.

prenesený do inštrumentálnej hudby. Aj početné sólové koncerty Tartiniho († 1770) sú ovplyvnené galantným štýlom, ktorý znamenal koniec barokovej hudby.

### *Ansámblová a sólová sonáta*

V OBLASTI KOMORNEJ HUDBY ZASTÁVALI kľúčovú pozíciu skladateľa bolonskej školy. Okrem Corelliho bol vynikajúcim skladateľom sonát Giovanni Battista Bassani (1657–1716). Okrem neho tu bol Aldrovandini, Giuseppe Matteo Alberti, Pietro degli Antonii a Tommaso Antonio Vitali (syn Giovanniho Battistu)<sup>9</sup>, ktorého tvorba uzatvára vynikajúce obdobie tejto školy. Sonáty komponovali aj početní skladatelia, ktorí nepatrili do bolonskej školy, najmä dall'Abaco, Albinoni, Bonporti, Caldara, Carlo Marini, Taglietti, Antonio Veracini a Vivaldi.

Corelliho diela mali podstatný význam rovnako pre vývin komornej, ako aj orchestrálnej hudby. Napísal štyri zbierky triových sonát – dve chrámových (op. 1, 1681 a op. 3, 1689) a dve komorných (op. 2 a 4) – a jednu zbierku sólových sonát (op. 5, 1700); každá z nich obsahuje dvanásť sonát. V Corelliho chrámových sonátach sa vykryštalizovala štandardná štvorčasťová forma (pomalá, rýchla, pomalá, rýchla časť), i keď z času na čas sa vracal k starému spôsobu, v ktorom sa spájali viac než štyri časti, ba dokonca aj k technike variačnej canzony, ktorá sa zachovala v *Triovej sonáte*, op. 1, č. 10. V prvých častiach zvyčajne uvádza dva imitačne vedené hlasy na pozadí pravidelne sa pohybujúceho basu (porovnaj príklad č. 67). Úplné začlenenie basu do imitačnej faktúry horných hlasov vytváralo zložitú harmóniu, ktorá je pre Corelliho komornú hudbu typická. Druhé

časti sa začínajú fúgovou témou, ktorá sa často spája s krátkou protitémou v dvojitom kontrapunkte. Téma a protitéma tvoria základné tehličky kontrapunktickej práce a v priebehu časti sa viackrát vyskytujú v identickej alebo pozmenenej podobe. Hodno spomenúť, že mnohé fúgové časti znejú polyfonickejšie, než v skutočnosti sú, a to v dôsledku nadbytočných nástupov témy, ktoré vyvolávajú zdanie uvádzania nového hlasu; je to obľúbený taliansky postup, ktorý nájdeme už u Frescobaldiho. Tieto fúgové časti, melodicky neveľmi rozvinuté, sotva možno považovať za skutočné fúgy, najmä ak v priebehu skladby téma zaniká a postupne ju nahrádza iný, i keď podobný tematický materiál.

Obe posledné časti sú odvodené z tancov; tretia je zvyčajne širokou adagiovou kantilénou v štylizovanom trojdobom metre sarabandy, vybudovanou na tónoch akordu; posledná je rýchla gigue. Využívanie tanečných rytmov v chrámovej sonáte znamená začiatok vnútorného rozkladu tejto formy, ktorá sa v Corelliho dielach stabilizovala na stereotypnú štvorčasťovú stavbu. Komorné sonáty (s čembalovým generálnym basom) sa začínajú prelúdiom v prísnom štýle – ktorý zasa prezrádza vplyv chrámovej sonáty –, po ktorom nasledujú dva alebo tri tance, vyznačujúce sa generálnobasovou homofóniou, ale aj istými náznakmi kontrapunktickej techniky.

Podobne ako triové sonáty aj dvanásť sólových sonát Corelli rozdelil na chrámové a komorné. Napriek neskorému dátumu vydania pôsobia chrámové sonáty pre sólové husle po formovej stránke menej stereotypne než triové sonáty. Corelli aj tu využil tanečné rytmy, i keď nepoužil označenia tancov. Podobne ako ostatní skladatelia bolonskej školy ani on neholdoval samoúčelnej virtuozite. Najväčšie požiadavky na husľovú techniku sa kladú v častiach s charakterom perpetua mobile (pozri príklad č. 66), ktoré sa stali vzorom

pre neskoršie etudy. Vytlačená podoba sólových sonát nereprodukuje skladateľove zámery celkom verne. Podľa talianskej tradície sa od interpreta očakávalo, že pomalé časti ozdobí improvizovanými virtuóznymi ornamentmi. Vlastne iba jedno vydanie z tohto obdobia – pričom je príznačné, že nie je talianske – zaznamenáva všetky ornamente (príklad č. 71). Vďaka zvláštnej rapsodickej

(Príklad č. 71)

Corelli:  
Husľová sonáta  
s ornamentmi

príchuti týchto ozdôb však možno pochybovať o vydavateľovom tvrdení, že sú to ozdoby samého Corelliho, „tak ako ich hral“ (comme il les joue).

Podľa toho, ako Corelli využíval kontrapunkt, nás neprekvapuje, že sa neveľmi zaujímal o prísne formy. Jeho ciaccona založená na zostupnej kvarte (op. 2, č. 12) je hodnotným doplnkom k jeho slávnym variáciám na foliu pre husle a generálny bas. Bohatá harmónia, vznešený kontrapunkt, hymnický pátos adagiových melódií a klasická jednoduchosť melodických línií vyvolali v tom čase veľké nadšenie a stali sa symbolom barokovej komornej hudby.

To, čo sa tu povedalo o Corellim, vcelku platí aj o ostatných skladateľoch bolonskej školy. Komorné diela dall'Abaca, Albinoniho a Bonportiho si Bach vysoko cenil, čo dokazujú jeho výpožičky a rukopisné kópie. Štyri z Bonportiho hodnotných *Invenzioni* (1712) pre husle a generálny bas jestvujú v Bachovom rukopise – prepísal ich bez toho, žeby ich označil menom autora –, a tak boli zaradené do vydania Bach Gesellschaft<sup>10</sup> ako pôvodné diela. Omyl možno ľahko

( 10 )

Zväzok 45, 1. časť,  
s. 172.

vysvetlíť tým, že tieto diela vlastne anticipujú melodické zvraty a bohatú harmóniu Bachovho štýlu. Bonportiho vznešené a solídne majstrovstvo ostro kontrastuje s Ariostioho vyslovene melodickým nadaním. Ariostioho *Lezioni*<sup>11</sup> pre violu d'amore sú prvým dielom zvláštneho druhu literatúry pre tento nástroj, ktorý sa neskôr v komornej hudbe 18. storočia stal veľmi obľúbeným. Tieto skladby boli zapísané špeciálnou tabulatúrnou notáciou, ktorá umožňovala hrať na viole d'amore aj huslistovi, pričom nemusel poznať jej prstoklad.

Posledná fáza barokovej komornej hudby bola charakteristická tým, že do popredia záujmu sa namiesto triovej sonáty dostala sólová sonáta, ktorá zostala hlavnou formou aj v období klasicizmu. Do generácie po Corellim patrili Geminiani, Locatelli, Meneghetti, Somis (Corellioho žiak), Tessarini (Vivaldiho žiak) a Francesco Maria Veracini (1690–1750), synovec Antonia Veraciniho. Geminiani bol z nich najkonzervatívnejší a Francesco Veracini prežil väčšinu života za hranicami Talianska. I keď bol najznámejším a najbrilantnejším virtuózom tohto obdobia, jeho sólové sonáty (op. 1, 1721, op. 4, 1744) sa vystrihajú samoúčelnej virtuozity. Jeho výrazne individuálny, ba až subjektívny štýl nemá v barokovej hudbe obdobu a zreteľne ohlasuje koniec celej éry. Rozmarne zvlnené kontúry jeho melódií a vyumelkované harmónie sú len jedným z aspektov jeho štýlu. Nečakane sa objavujú aj pasáže v jednoduchom galantnom štýle. Poslucháči v Londýne a v Drážďanoch veľmi ochotne uznávali Veraciniho ako virtuóza, jeho skladbami však neboli veľmi nadšení.

Sonáty Veraciniho a jeho súčasníkov sú zaujímavé najmä po formovej stránke. V poslednom období vývinu sonáty stratilo delenie na chrámovú a komornú sonátu takmer celkom zmysel, pretože obe tieto formy splynuli a do sonáty prenikli nové formové prvky opery a koncertu. V sonáte sa

( 11 )

Boyden, D. in:  
MQ, 32 (1946),  
s. 562.

teda stretali všetky štýly. Už Taglietti komponoval svoje sonáty (*Pensieri musicali*) podľa vzoru veľkej árie da capo. Veracini často začínal sonátu potaliančenou francúzskou ouvertúrou a pre ďalšie časti prevzal ritornelovú formu koncertu, napríklad v *Sonáte* op. 1, č. 8.<sup>12</sup> Operná ária da capo a ritornel zaviedli nový formový prvok: návrat k základnej tónine. V Somisových sonátach sa dvojdielna forma pravidelne rozširovala pomocou takéhoto návratu. Somis zachoval dvojdielnosť sonáty i tóninovú štruktúru, no rozšíril druhý diel o opakovanie tematického materiálu v pôvodnej tónine.<sup>13</sup> Táto schéma sa okolo roku 1720 stala štandardnou formou monotematickej, neskorobarokovej sonáty. Pergolesiho triové sonáty\* a Tartiniho sólové sonáty túto formu upevnili, no zreteľný goût galant v tejto hudbe už znamená koniec barokovej sonáty v Taliansku.

( 12 )

ICMI, zv. 34.

( 13 )

Einstein, A.:  
*A Short History*,  
príklad č. 32.

(\*)

Podľa novších  
výskumov  
autorom je  
D. Gallo.

( 14 )

Rozličné príklady  
z ich tvorby pozri in:  
Farrenc, A. a L.: *Trésor*;  
Torchi AM, zv. 3;  
TAM, zv. 8–10.

( 15 )

TAM, zv. 8.

Po ústupe tvorby pre klávesové nástroje v strednom baroku začala klávesová hudba v Taliansku opäť rozkviatať v tvorbe Pasquiniho, ktorý stál na hranici medzi stredným a neskorým barokom. Do prvej generácie neskorobarokových skladateľov pre klávesové nástroje patrili Bencini, della Ciaja (Pasquiniho žiak), Casini, Grieco, Alessandro Scarlatti a Zipoli.<sup>14</sup> Iba neskoré Pasquiniho diela prezrádzajú svojou bohatou harmóniou príchod neskorobarokového štýlu. Jeho najväčšou zásluhou bolo, že husľovú sonátu preniesol na čembalo, treba však poznamenať, že nie všetky skladby, ktoré označil ako sonáty, sú naozaj sonátami. „Sonáty“ v *Capricciách* (1687) Gregoria Strozziho ešte stále patria k typu tradičnej canzony. Kým Pasquini v canzonach zdokonaľoval zastaranú variačnú techniku Frescobaldiho, Strozzi komponoval ricercary ako monotematické fúgy s výraznými témami a plne využitou tonálnou harmóniou. Partity, založené na basoch folia a bergamasca<sup>15</sup> svedčia o Pasquiniho zručnom využívaní perlivého čembalového



štýlu a o jeho bohatom harmonickom slovníku. Sonáty pre nezvyklú kombináciu dvoch čembál sú stenograficky načrtnuté ako dva generálne basy a realizácia sa ponecháva na zručnosť interpretov.

Veľmi zaujímavá je Casiniho zbierka prísne polyfonických skladieb pre organ *Pensieri* (1714), v ktorej autor využil myšlienku variačného ricercaru v maximálnej miere. Casini skomponoval cyklus troch samostatných fúg s jedinou témou, ktorá sa v každej fúge rytmicky aj melodicky obmieňa. Anticipoval takto techniku, ktorú Bach systematicky využil v *Umení fúgy*. Talianska fúgová technika vyvrcholila v Benciniho tvorbe<sup>16</sup>; jeho diela sú pozoruhodné odvážnymi a výraznými témami, ako aj tým, že v nich boli jasne rozlíšené hlavné a epizodické úseky. Diela pre klávesové nástroje Alessandra Scarlattiho<sup>17</sup>, najmä toccaty, sú – podobne ako jeho orchestrálna hudba – kuriózne svojou konzervatívnosťou, i keď oslnivé variácie na bas folia sú dôkazom, že dokonale ovládol štýl klávesových nástrojov.

Hoci skladby pre čembalo nepatria k Scarlattiho najvýznamnejším dielam, v prípade jeho syna Domenica, ktorý bol bezpochyby vedúcou osobnosťou poslednej generácie skladateľov pre čembalo, je tomu práve naopak. Mladší Scarlatti (1685–1757) tak skvele poznal tento nástroj, že jeho skladby pre iné nástroje sa v porovnaní s tým zdajú byť bezvýznamnými. Scarlatti a Händel boli veľkí priatelia; ich vzťah spočíval na vzájomnom obdive. V slávnej súťaži v Ríme, ktorá je možno len legendou, Scarlatti otvorene uznal Händlovo prvenstvo v organovej hre, no obhájil si prvenstvo v hre na čembale. Scarlattiho bohatú predstavivosť priamo inšpirovali špecifické možnosti čembala, s ktorým bol nerozlučne spätý. Väčšina jeho hudby pôsobí na papieri nevýrazne a ožíva až prostredníctvom iskrivého zvuku tohto nástroja. Zachovalo sa nám okolo šesťsto\*

( 16 )

Torchi, L.: AM, zv. 3,  
s. 412.  
Skladba  
je nesprávne označená  
ako sonáta.

( 17 )

ICMIB, zv. 12;  
TAM, zv. 9.

( \* )

Kirpatrick  
udáva 555.

( 18 )

Číslo sonát citujeme podľa vydania Longa (Ricordi). Vydavateľ neopodstatnene zoskupil sonáty do „suit“. Pozri HAM, č. 274.

sonát<sup>18</sup>, z ktorých iba tridsať vydal sám skladateľ pod skromným názvom *Essercizi* (Londýn 1738). Podobne ako Pasquini ani Scarlatti nemyslel pod sonátou nijaký presný typ skladby; jeho sonáty sú jednočasťové, mnohé z nich sú naozaj len „cvičeniami“ alebo etudami, pretože všetky využívajú iba jediný technický prvok ako napríklad trilky, arpeggiá, prekríženie rúk, veľké skoky, opakované tóny (na spôsob toccaty), stupnice a rytmizované tremolá, hrane rýchlym striedaním ľavej a pravej ruky v tom istom registri.

Podobne ako ostatní predstavitelia neapolskej školy aj Scarlatti javil malý záujem o skutočnú polyfóniu. Jeho klávesová faktúra, ktorá sa vyznačovala voľným vedením hlasov, veľmi prispela k rozkladu kontrapunktických prostriedkov. V dejinách talianskej klávesovej hudby predstavujú jeho diela naozaj zvrat od baroka k ranému klasicizmu. Vlastne iba jeho rané sonáty patria do obdobia baroka; spracúvajú jedinú tému, dodržiavajú polyfonickú faktúru a majú nekonečne bežiacie rytmické formuly (č. 27, f mol, č. 32 fis mol). Jeho fúgy, z ktorých je najznámejšia takzvaná „mačacia fúga“ vytvárajú svojimi ustavičnými paralelnými terciami a oktávovými zdvojeniami iba zdanie samostatného vedenia hlasov. „Mačacia fúga“, ktorá získala túto prezývku až po skladateľovej smrti, je iba jedným z početných príkladov obľuby bizarných tém, a to najmä v neapolskej škole. Nadchádzajúci klasicistický štýl sa výrazne prejavuje v homofonickom type melodiky, Albertiho basoch (č. 358 C dur), a najmä vo výrazovo kontrastných témach a vo využívaní rôznych tónin. Scarlatti v polytematických sonátach s obľubou uvádza odlišnú druhú tému v tónine molovej dominanty (č. 461 D dur), ako mal vo zvyku C.Ph.E.Bach. Kým prvá téma si zvyčajne zachováva polyfonickú faktúru, druhá je spravidla výlučne homofonická. Využitie polyfónie a homofónie ako prostriedkov na podčiarknutie kontrastu

) 341 (

( 19 )

Táto sonáta nie je v Longovom vydaní. Niektoré nové diela sa našli až po ňom; pozri Newton, R.: *Four Sonatas by Domenico Scarlatti* (Oxford University Press) a Gerstenberg, W.: *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti*. Nie je však isté, či sú všetky skutočne dielami Scarlattiho. Gerstenbergov tematický katalóg novonájdenných sonát obsahuje prinajmenšom jednu (č. 8b), ktorá iste nie je Domenicova. Táto skladba je totožná s áriou *Le Violette* (*Rugiadose odorose*) z opery *Alessandra Scarlattiho Pirro e Demetrio* (1694). To je dôvod na predpoklad, že viacero árií bolo upravených pre čembalo a vydavatelia ich potom prisúdili Domenicovi.

(Príklad č. 72)

Domenico Scarlatti:  
Sonáta

medzi témami a tóninami je výrazným symptómom novej štýlovej situácie: polyfónia už zjavne nie je povinným štýlom, ale dobrovoľne využívaným technickým prostriedkom.

Pre Scarlattiho typický taliansky konzervativizmus v oblasti formy je príznačné, že svoje štýlové novoty vyjadroval väčšinou v tradičnej dvojdielnej sonátovej forme, čím túto pružnú formu prispôbil svojim novým zámerom. V podstate sa zakladala na modulácii z toniky do dominanty v prvom diele a na opačnej modulácii v druhom diele. Na konci druhého dielu sa zvyčajne opakovalo zakončenie prvého dielu v tónine toniky. V týchto dvoch dieloch sa Scarlatti pohyboval úplne slobodne. Vo svojich najpravidelnejších polytematických sonátach výrazne profiloval obe tonálne roviny prvého dielu pomocou zodpovedajúcich tém a v druhom diele túto štruktúru presne zopakoval v zrkadlovej podobe; výsledkom bola symetrická sonátová forma, ktorá v sebe skrývala veľké možnosti. Je to však len jeden z množstva ďalších typov: druhý diel sa často začína náhlym vstupom terciovo príbuznej tóniny alebo úplne novou myšlienkou, ktorá nahradzuje buď prvú, alebo druhú tému. Druhý diel sa niekedy začína harmonickým rozvíjaním tém, ktoré sa značne líši od barokovej koncepcie sekvencovitého a plynulého pohybu. V prenášaní rôznych foriem do klávesovej hudby zašiel Scarlatti v porovnaní s Pasquinim ešte ďalej: prevzal nielen husľovú sonátu, ktorej štýl veľmi ovplyvnil jeho hudbu (č. 93 a mol), ale aj orchestrálny unisonový štýl neapolskej ouvertúry (č. 406 c mol) a koncertantný štýl (príklad č. 72).<sup>19</sup> Napriek tomu, že v tejto skladbe



) 342 (

autor zámerne využíva virtuózne prvky, najmä rýchle prekríženie rúk, ktoré je v mnohých z jeho najoslávnejších sonát (č. 215 d mol), jeho skladby sa vďaka svojim hudobným kvalitám nikdy nestali povrchnými „parádnymi číslami“.

Scarlattiho harmonický slovník je preniknutý bohatým harmonickým štýlom neapolskej opernej školy. Niektoré z jeho najúžasnejších akordov čerpajú z takzvanej *acciaccatura*; tento spôsob hry možno nájsť aj v dielach jeho otca a iných súčasníkov. *Acciaccatura*, ktorú presne opísal Domenicov učiteľ Gasparini v *Armonico pratico*, bola harmonickou ozdobou, pozostávajúcou z ostro disonantného útoku na plný akord; disonancia sa ihneď rozviedla na pozadí držaných konsonantných súčastí akordu. Scarlatti sa málo zaujímal o rozvod disonancie, používal ostré „acciaccatúrové“ akordy, pričom osobitým spôsobom vytváral z disonancií zádrže vo vnútorných hlasoch, ktoré boli základom harmónie, a tak dosahoval nezvyklé harmonické kombinácie (príklad č. 73).

(Príklad č. 73)

Domenico Scarlatti:  
Acciaccatury



Tieto pasáže znejú ako brnkanie na gitare, a tým pripomínajú techniku španielskej gitarovej hry. Keďže Scarlatti väčšiu časť života strávil v Španielsku, zjavne bol ovplyvnený gitarovým sprievodom španielskej populárnej hudby (č. 229 h mol) a harmonickými a rytmickými modelmi španielskych tancov (č. 338 g mol). Tieto „španielske“ sonáty sú významným exkurzom do exotických oblastí a u ostatných skladateľov z tohto obdobia sú zriedkavé; Scarlattiho taliansky prístup k hudbe však v podstate neovplyvnili. Bolo

by preto prehnané nazvať Scarlattiho španielskym skladateľom. Jeho diela sa štýlovo praveľmi ponášajú na diela jeho neapolského kolegu Francesca Duranteho<sup>20</sup>, ktorého *Studii e Divertimenti* sledujú podobné tendencie, i keď sa nevyrovňajú oslnivej brilantnosti a originálnej farebnosti Scarlattiho diel.

( 20 )

ICMI, zv. 19.

### *Opera seria a opera buffa/ Kantáta a sakrálna hudba*

VOKÁLNA HUDBA NESKORÉHO BAROKA DO-  
stala veľmi dôležitý impulz z inštrumentálnej hudby. Preva-  
ha inštrumentálneho štýlu zapríčinila presne opačnú situ-  
áciu, než aká bola v ranom baroku. Vzrastajúca inštrumen-  
talizácia vokálneho štýlu, ktorej začiatok badať už v nesko-  
rej fáze stredného baroka, je jedným z najúchvatnejších  
procesov v dejinách hudby. Inštrumentálna štylizácia bel-  
kanta hlboko ovplyvnila virtuózne spev, ktorý sa na vrchole  
svojho vývinu môže celkom pokojne porovnávať s virtuóz-  
nou hrou.

Najvýraznejšou novotou v oblasti opery bolo rozlíšenie  
medzi operou seriou a operou buffou. Opera seria má svoj  
pôvod v reforme talianskeho libretistu Zena († 1750), ktorý  
vylúčil z libreta všetky komické postavy a dej prísne členil  
podľa hudobného kontrastu medzi recitatívom a áriou.  
Keďže dramatická akcia bola vyhradená pre recitatív, ária sa  
stala statickým a kontemplatívnym prostriedkom na vyjad-  
renie „vnútorného deja“. V tom čase sa vykryštalizovala  
ako literárny typ „simile aria“, v ktorej sa porovnávali  
hrdinove city so stavom v prírode; vrchol dosiahla v libre-  
tách Metastasia, Zenovho nástupcu vo Viedni. Libretá  
týchto dvoch básnikov, ktoré znovu a znovu zhudobňovali

všetci významnejší skladatelia tohto obdobia, ovplyvnili dokonca aj dobovú dvornú divadelnú drámu. Podľa vzoru Racina Zeno obdaril operu seriou klasickou vznešenosťou a heroickosťou, ktorá vládla na scéne až do čias Glucka a Mozarta. Texty árií v opere serii boli síce moralizátorské a abstraktné, bola to však uhladená a obsažná poézia. Skladateľovi udávala iba jedinú základnú emóciu a vylučovala detailnú hudobnú ilustráciu jednotlivých slov. Daná emócia sa hudobne znázorňovala sugestívnym mottovým začiatkom, ktorý sa potom sekvencovito rozvíjal a ovládol celú áriu. Druhá časť textu árie, v ktorej sa zvyčajne vyslovil mierne odlišný aspekt danej emócie, bola spracovaná v strednom diele árie, po ktorej sa zopakoval prvý diel. Stavbu textu árie určovali hudobné kategórie, takže dokonale zodpovedala hlavnej vokálnej forme tohto obdobia, veľkej árii da capo.

Nástup neskorobarokového štýlu v opere sa časovo zhoduje so vznikom neapolskej opernej školy. Až dovtedy žila neapolská opera najmä z diel benátskej opery. V revidovanej a rozšírenej verzii tu uviedli po Monteverdiho smrti jeho *Poppeu*, ale okrem predstavenia Cirillovej *Orontey* (1654) vieme o neapolskej opere stredného baroka len málo. Dá sa povedať, že neapolská škola sa začína Francescom Provenzalem († 1704), ktorý zrejme patrí k najmenej doceneným veľkým skladateľom barokovej opery. Medzi jeho početné scénické diela patrí humorná opera *Il Schiavo della sua moglie* (1671), *La Stellidaura vendicata* (1678) a *Candaule* (1679). Melodická nápaditosť, harmonická predstavivosť a ohnivý pátos jeho opier prezrádzajú, že bol prvotriednym hudobným dramatikom. Ária *Fra tanti martiri* zo *Stellidaury* (príklad č. 74) je jedným z jeho obľúbených typov árie – štylizovanou sarabandou, v ktorej ešte stále počúť neveľmi výrazný chromatický ciacconový bas, z ktorého vychádza.<sup>21</sup> „Falošné“ intervaly s veľkým dramatickým

( 21 )

Ária rovnakého typu sa vyskytuje u R. Rollanda, *Histoire de l'Opéra*, dodatok; pozri aj HAM, č. 222.

) 345 (

účinkom sú zapojené do harmónie s funkčnými črtami, ktorú Provenzale rozvíjal v oblasti vokálnej hudby. Aj keď jeho bohaté harmónie poukazovali na neskorobarokový štýl, nepridržal sa zatiaľ Zenovej opernej reformy a miešal tragické a komické scény podobne ako Cirillo v *Orontei*.

(Príklad č. 74)

Provenzale:  
Ária z opery  
*La Stelliatura*

Neapolská škola sa dostala na výslnie vďaka Alessandrovi Scarlattimu (1660–1725). Všeobecne sa považuje za hlavného predstaviteľa tejto školy, v skutočnosti bol však stúpencom rímskej a benátskej opery a jeho tvorba len postupne získavala črty typické pre neapolskú operu. Neexistuje dôkaz, ktorý by potvrdil často opakovaný názor, že Provenzale bol jeho učiteľom; naopak, toto tvrdenie je vzhľadom na štýlové rozdiely zrejme nesprávne. Zo stopät-nástich opier – podľa Scarlattiho vlastného zoznamu – nebola ani jedna vydaná celá; rovnaký osud stihol aj mnohých ďalších veľkých barokových majstrov. Scarlattiho operný štýl priniesol dve významné novinky: prudký vývin generálnobasovej homofónie a prenos koncer-

tantného štýlu do árie. Rozdiel medzi recitatívom secco a áriou sa stále zväčšoval, až sa napokon od seba definitívne oddelili. Vďaka možnostiam tonality sa recitatív obohatil novými harmonickými prostriedkami, ktorými sa recitatív neskorého baroka líši od recitatívov zo skoršieho obdobia. Klesajúci kvartový skok sa stal obligátnym klišé kadencie recitatívu. Treba však pripomenúť, že nové formové a harmonické prvky nadobudli vyhranenú podobu až v Scarlattiho neskorších dielach.

Pre Scarlattiho rané obdobie (1678 – okolo r. 1696), ktoré sa začína operou *Gli equivoci nel sembiante* a končí operou *Pirro e Demetrio*, je príznačná krátka forma árie. Stále prevláda ária s generálnym basom a mottovým začiatkom, rozšírená dvojdielna forma ABB' je stále v prevahe nad áriou da capo a modulačné ostinátne basy stále tvoria základ árie. Ešte stále používa zastaranú strofickú áriu a stredný diel strofickej árie da capo občas variuje, ako napríklad v opere *La Rosaura* (II, 6 a 7).<sup>22</sup>

Obdobie zrelosti, ktoré sa začína Scarlattiho pôsobením v Ríme (1703–1706), zahŕňa jeho najslávnejšie a najvýznamnejšie opery: *Mitridate* (1707), *Tigrane* (1715) a *Griselda* (1721)<sup>23</sup>, napísané na Zenove libretá. Posledné dve sú majstrovskými dielami. V neskorších operách prevládali árie da capo; generálnobasový sprievod je často rozšírený o malý sláčikový orchester, ktorý môže byť vo zvláštnych scénach doplnený trúbkami, drevenými dychovými nástrojmi alebo rohmi. Namiesto ostinátneho basu je tu kváziostinátny bas založený na rytmických formulách. Harmonický slovník zahrňuje neapolské sextakordy a zmenšené septakordy, ktoré boli v ranom období veľmi zriedkavé. Vďaka svojmu prirodzenému melodickému nadaniu Scarlatti preniesol koncertantný štýl do svojich árií a transformoval ho pomocou kantabilných prvkov, pričom nezastrel jeho inštrumentálny pôvod. V Ottonovej árii *Mi dimostra z Griselda*

( 22 )

Eitner, R.:  
PAM, zv. 14. Pozri aj  
početné príklady in:  
Lorenz, A.:  
*Die Jugendopern  
Alessandro Scarlatti's*,  
zv. 2.

( 23 )

GMB, č. 258/259.



dy (príklad č. 75) jasne počuť typický pohyblivý bas a mechanický rytmus koncertantného štýlu, ako aj využitie inštrumentálnej koloratúry (na slove *grandezza*). Treba však poznamenať, že u Scarlattiho sa koloratúry nikdy nevyskytujú tak hojne ako v neskej neapolskej škole.

(Príklad č. 75)

Alessandro Scarlatti:  
Ária z *Griseldy*

*Andante*

7 6 6 7 4 3 6

7 #6 # 6 6 6 #

Zvláštny pôvab Scarlattiho hudby vzniká vďaka jasnému tonálnemu smerovaniu melódií a uhrančivej rytmike, najmä siciliány.

Ansámble sú pomerne zriedkavé i v posledných Scarlattiho dielach a ešte stále sa často pridriavajú jednoduchej techniky striedavého spevu. V sprevádzaných recitatívoch, vyhradených pre najpatetickejšie scény, vznikajú vďaka bohatej harmónii majstrovské efekty.

Predohry k jeho raným operám boli takmer bez výnimky vystavané podľa vzoru štvorčasovej orchestrálnej chrámovej sonáty. Takzvaná neapolská ouvertúra, ktorá mala dve rýchle časti a jednu pomalú časť, často s charakterom spojky, bola úplne závislá od generálnobasovej homofónie. Forma

( 24 )

Botstiber, H.:  
*Geschichte der*  
*Ouvertüre,*  
 príklad č. 7.

aj štýl neapolskej ouvertúry boli zjavne odvodené z koncertu; nájdeme tu dokonca také manierizmy ako tri akordické „úderý“ na začiatku a kontrast tutti-sólo, napríklad v ouvertúre k Scarlattioho oratóriu *Sedecia*.<sup>24</sup> Jednotlivé časti Scarlattioho ouvertúr sú stále ešte nerozvinuté – nemajú viac než dvadsať taktov<sup>25</sup> – a ich rozsah sotva možno porovnávať s časťami koncertu.

( 25 )

Haas, R.:  
 B, 207; HAM č. 259.

Prvá časť ouvertúry získala formovú nezávislosť až po roku 1720, keď nastúpila mladšia generácia neapolských skladateľov, ktorí generálnobasovú homofóniu pomaly menili na homofóniu raného klasicizmu. Do tejto generácie patrili dvaja Provenzaleho žiaci: Sarro a Fago, ďalej vynikajúci skladatelia Porpora, Feo a Leo (Fagov žiak), Vinci a potaliančený Nemeč Hasse (žiak Scarlattioho). V dielach týchto skladateľov nadobudla ária da capo rozmery vokálnej sonáty alebo koncertu a nadmerné využívanie koloratúry a kadencie naznačovalo, že opera sa už stala absolútnou doménou kastrátov. Hasseho tvorba definitívne dokončila prechod k ranému klasicizmu.

Vývin neskorej benátskej školy úzko súvisel s vývinom neapolskej školy. Okrem príklonu k bohatej inštrumentácii sa benátska škola od neapolskej štýlovo nijako neodlišovala. Opera seria mala čo do štýlu a dosahu medzinárodný charakter a jej repertoár slávil úspechy nielen v Benátkach, Ríme a Neapole, ale aj v európskych operných centrách, najmä vo Viedni, Drážďanoch a v Londýne. Vplyv koncertantného štýlu na predohru a ritornel v árii badať rovnako v benátskej, ako aj v neapolskej škole. Ária da capo dosiahla najväčšie rozmery vo veľkej forme da capo, v ktorej prvý a hlavný diel bol rozdelený na dva celky, ktoré mali ritornel a dlhý vokálny úsek. Ritornel moduloval do dominanty, v druhom úseku sa rozširovala hlavná myšlienka árie a modulácia smerovala k tonike. Takáto ária sa stala prostriedkom vokálnej bravúry, ktorá mohla súperiť s in-

štrumentálnou figuráciou koncertu. Od Agricolu vieme, že úžasné kadencie, ktoré sa spievali bez sprievodu na konci každého dielu árie da capo, vznikli po roku 1710, teda krátko po vzniku sólového koncertu. Smerovanie k homofónii sa výrazne prejavilo v áriách all'unisono, v ktorých husle alebo dokonca celý orchester sprevádzal spev v unisone alebo v oktávach. Vokálne party boli ovplyvnené navyše aj inštrumentálnym koncertantným štýlom. Árie z tohto obdobia oplývajú rýchlo opakovanými tónmi, efektnými sekvenčovými stupnicovými figuráciami, veľkými skokmi a motívmi založenými na trojzvukoch, ktoré sú v opere ešte aj dnes znakom typickým pre áriu di bravura.

Skladateľov, ktorí pôsobili v svetových centrách benátskej školy, je tak veľa, že môžeme uviesť len niekoľkých: Carla Pollaroliho a jeho syna Antonia, plodného, no nevelmi nadaného Caldaru a hráča na teorbe F. Contiho (obaja pôsobili vo Viedni), Agostina Steffaniho a Torriho<sup>26</sup> (obaja boli vynikajúcimi skladateľmi a pôsobili zväčša v Mníchove), Lottiho (Legrenziho žiaka), ktorého opery sa uvádzali po celej Európe, Albinoniho, Vivaldiho, Pistocchiho (zakladateľa vplyvnej speváckej školy v Bologni), Pertiho (aj on pôsobil v Bologni), Ariostiho, teoretika a skladateľa Gaspariniho, bratov Marca-Antonia a Giovannioho Battistu Bononciniovcov (synov Giovannioho Mariu)<sup>27</sup>. Giovannioho Battistu Bononciniho (1670 – okolo roku 1748) si tak vysoko cenili pre úžasný lyrizmus melodických opier, že sa stal vážnym rivalom Händla v Londýne.

Formovú kryštalizáciu opery buffy nemožno oddeliť od vzniku opery serie. Aj keď komické scény mali už tradične pevné miesto v talianskej opere 17. storočia, opera buffa sa nestala samostatnou formou skôr ako začiatkom 18. storočia. Až keď sa komické prvky z opery serie presunuli do burleskného intermezza, ktoré sa hralo v prestávke medzi

( 26 )

O Steffanim  
pozri deviatu kapitolu;  
DTB, r. 6, zv. 2, r. 11,  
zv. 2. a r. 12, zv. 2.;  
O Torrim pozri DTB,  
r. 19. zv. 20.

( 27 )

Bononciniovci  
spôsobili v súčasných  
publikáciách poriadny  
zmätok.  
Pozri poznámku č. 33  
a Parisottiho  
*Anthology of Italian  
Song*.  
Na základe štýlovej  
analýzy jednej árie,  
ktorá sa v tejto práci  
pripisuje Giovannimu  
Mariovi Bononcinimu,  
sa zistilo,  
že nepatrí jemu, ale  
Giovannimu Battistovi,  
prípadne jeho bratovi.  
Pozri HAM, č. 262.

tromi dejstvami, vystúpil do popredia principiálny rozdiel medzi nimi. Vznikajúca opera buffa sa objavila v období dôležitých sociálnych zmien (pozri dvanástu kapitolu) a vedomá opozícia k bombastickým konvenciám opery serie prispela k jej rozmachu.

Na rozdiel od vaudevillu a ballad opery, ktoré boli v podstate založené na lokálnych tradíciách, opera buffa patrila do oblasti „umeleckej“ hudby. Skladala sa z árií a recitatívov a bola komponovaná náročky v populárnom duchu, ktorý sa výborne hodil k stereotypným charakterom commedie dell'arte, ktoré zaľudnili jej libretá. Práve prostredníctvom opery buffy začal do barokového štýlu prenikať galantný štýl. Polyfónia celkom ustúpila do úzadia, generálnobasová homofónia sa zredukovala na čistú homofóniu a jej typické harmonické periódy. Krátke a opakujúce sa frázy vytvárali melodické klišé, ako napríklad harmonicky statický ženský záver s anticipačnou triolou, príznačný pre mnohé melódie buffo; tieto zvraty prenikli dokonca aj do Pergolesiho a Hasseho vážnych opier a oratórií. Basy napodobňujúce bicie nástroje iba simulovali rytmický pohyb, ktorý predtým v generálnom base skutočne existoval. Rýchle parlando, ktoré využíval už Landi, sa stalo jedným z hlavných prostriedkov komického účinku. Najdôležitejším hudobným prínosom opery buffy bolo ansámblové finále<sup>28</sup>, kde postavy v rýchlom tempe spievali krátke úryvky melodických fráz, čo malo silný komický účinok.

Ani Provenzaleho *Schiavo*, ani Scarlattioho dve komické opery (*Dal male il Bene* a *Il Trionfo dell'Onore*) sa ešte nevzdali vznešeného štýlu vážnej opery. Typický štýl buffo sa po prvý raz objavil v opere *Patre Calienno* (1709) neapolského skladateľa Oreficeho a vo Vinciho majstrovskom diele *Zite'n galera* (1722), ktoré možno považovať za prvý príklad skutočnej opery buffy. Opera buffa dosiahla prvý vrchol v tvorbe Pergolesiho (1710–1736), mimoriad-

( 28 )

Pozri Dent, E. J.:  
SIMG, zv. 12, s. 116  
a Lorenz, A.: op. cit.,  
zv. 2, č. 42.

) 351 (

ne nadaného žiaka Duranteho a Fea. Jeho intermezzo *La Serva Padrona* (1733) vďačí za svoju slávu skôr tomu, že sa stalo senzáciou počas vojny buffonistov v Paríži, než svojim sviežim hudobným kvalitám. V skutočnosti sú oveľa hodnotnejšie nielen Vinciho diela, ale aj ďalšia Pergolesiho opera *Livietta e Tracollo* a opera napísaná v neapolskom dialekte *Frate'nnamorato*, ktorá obsahuje zábavnú paródiu konvenčnej árie di bravura.

Talianska komorná kantáta, známa pod názvom serenata, komorné dueto alebo terceto, predstavuje najhodnotnejšiu vokálnu hudbu neskorého baroka, pretože vznikla pre vybrané publikum znalcov a neašpirovala na širokú obľubu. Bola to hudba výlučne pre odborníkov; skladateľ mohol popustiť uzdu svojej fantázii a robiť harmonické experimenty a skúšať nové metódy výstavby. Komorná kantáta sa po formovej stránke nezmenila od čias stredného baroka. Podľa vzoru opery obsahovala dramatické, čisto lyrické alebo pastorálne scény, jej árie však už boli plne rozvinuté formy da capo a recitatívy mali zodpovedajúcu šírku a harmonickú hĺbku. V talianskych „akadémiách“, kde sa stretávali znalci a profesionálni hudobníci, nejaký básnik na mieste a bez prípravy zložil text kantáty, skladateľ ho hneď zhudobnil a hotové dielo sa predviedlo; týmto spôsobom tvorby sa vyznamenali Alessandro Scarlatti a Händel. Pretože táto kantáta nebola určená pre javisko, úplne závisela od hudobnej charakterizácie, vďaka ktorej dosiahla takú hudobnú pôsobivosť, akú mala opera len zriedkakedy.

Vďaka impozantnému počtu kantát, ktoré Scarlatti skomponoval – viac než šesťsto –, sa stal najvýznamnejším skladateľom tejto formy.<sup>29</sup> Až v kantátach sa naplno prejavuje Scarlattiho hudobné majstrovstvo. Sú plné tých najodvážnejších harmonických postupov, najmä v recitatí-

( 29 )

ICMI, zv. 30;  
GMB č. 260;  
HAM č. 258.

) 352 (

voch, a skvelej invencie, ktorá sa prejavuje v melodike, dokonale využitej na charakterizáciu; tým sa Scarlatti stal vzorom pre ďalšiu generáciu barokových skladateľov. Árie naplnil zložitou funkčnou harmóniou, ktorou dosiahol nezvyčajné, no nesmierne presvedčivé melodické postupy.

(Príklad č. 76)

Alessandro Scarlatti:  
Ária z komornej  
kantáty.

The image shows a musical score for an aria by Alessandro Scarlatti. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Per un mo-men-to so - lo", "Per un mo-men-to so - lo la", and "sciate aff-an-ni mi-el di tor-men-tar mi". The basso continuo line includes figured bass notation: 6, 2 6, 5, #6 6 b7, 6, 2 6, 6, 6 7 6, #, 6, #6, #6 6, 7, 7 6 7 6, # 6.

Ária *Per un momento* (príklad č. 76) z jednej zo Scarlattiho nepublikovaných kantát, je dokladom nielen plastickej realizácie stavu súženia (pozri koloratúru na slove tormentar), ale aj použitia stereotypného mottového začiatku. Scarlatti a Gasparini si vymieňali vycibrené kantáty, napísané na ten istý text; najznámejšia z nich je *Andate o miei sospiri*.<sup>30</sup> Scarlatti ju skonponoval dvakrát, raz in idea humana v opernom štýle a po druhý raz in idea inhumana, experimentálnym spôsobom, v ktorom chcel zmiest interpretu vzdialenými moduláciami a bizarnými posuvkami, ktoré pôsobia ťažkosti aj dnešnému hudobníkovi. Aj *La Stravaganza* B. Marcella<sup>31</sup> patrí do skupiny zámerne „extravagantných“ kantát. Takmer všetci vtedajší operní skladate-

( 30 )

Dent, E. J.:  
*Alessandro Scarlatti*,  
s. 140–143.

( 31 )

Haas, R.: B, s. 212.

lia písali aj kantáty; hádam postačí, ak spomenieme aspoň Agostina Steffaniho, d'Astorgu, Porporu a Francesca Duranteho. Steffani sa preslávil najmä vznešenými komornými duetami<sup>32</sup>; ich dokonale prepracovaný kontrapunkt neprekonal ani sám Händel, pre ktorého boli vzorom.

( 32 )

DTB, r. 6, zv. 2;  
GMB, č. 242.

Talianske oratórium bolo celkom pod vplyvom neskorobarokovej opery. Slúžilo ako náhrada opery v čase pôstu a pridržovalo sa Zenovej opernej reformy. Od opery sa líšilo iba intenzívnejším využívaním zboru. Prominentnými skladateľmi oratórií, ktorých diela sa hrali vo všetkých európskych kultúrnych centrách, boli Giovanni Bassani, Giovanni Battista Bononcini<sup>33</sup>, Ariosti, Marcello, Lotti a Neapolčania Alessandro Scarlatti (napísal štrnásť oratórií), Feo, Vinci a Pergolesi.

( 33 )

Pozri Schering, A.:  
*Geschichte  
des Oratoriums*,  
dodatok.  
(Skladba sa tu  
nesprávne pripisuje  
Giovannimu Mariovi  
Bononcinimu.)

Hoci títo skladatelia boli v operách a oratóriách progresívni, v chrámovej hudbe sa pridržali vznešenej kontrapunktickej faktúry, ktorá sa postupne stala typickým znakom celej sakrálnej hudby. Lotti sa občas vracal k prísneму Palestrinovmu štýlu s nástrojmi, ktoré len zdvojovali vokálne party, a využíval staré kontrapunktické postupy ako premyslené archaizmy. Omše Caldaru<sup>34</sup> a ďalších talianskych majstrov pôsobiacich vo Viedni sa vyznačovali kontrapunktom luxurians, ktorý neprestal byť strohý ani absorpciou koncertantného štýlu a árie s obligátnymi nástrojmi. Dokonca aj v prísne liturgickej hudbe sa využívalo veľké orchestrálne obsadenie, ale ária da capo a recitatív boli zriedkavé. Chránová hudba sa stala baštou starého štýlu, poslednou doménou, kam sa mohla uchýliť kontrapunktická technika a pretrvať ako „učný“ alebo „prísny“ štýl epochy klasicizmu.

( 34 )

GMB, č. 273.

## Neskorý barok a rokoko vo Francúzsku

### *Súborová a clavecinová hudba*

NA ZAČIATKU NESKORÉHO BAROKA BOLA INSTRUMENTÁLNA súborová hudba vo Francúzsku poznačená zápasom medzi snahou o samostatný národný štýl a podriadením sa talianskemu štýlu. Jasnú úroveň si rozdielov medzi oboma národnými štýlmi sa stalo pre francúzskych hudobníkov pevným základom, ktorého sa úporne odmietali vzdať. Po Lullyho smrti snali z hudby ťažké brnenie, rozbili jeho masívne a ťažkopádne línie na malé, pružné celky, ktoré sa opakovali a variovali s nespočetnými agréments. Prísny barokový štýl vyústil do vybrúseného ornamentálneho rokoka, ktoré vyvrcholilo v období regentstva (1715–1723) a za Ľudovíta XV.

O hlboko zakorenenom konzervativizme francúzskych skladateľov výstižne svedčí skutočnosť, že ich nechota prevziať taliansky koncertantný štýl bola oveľa väčšia než odpor Talianov k francúzskej predohre. Instrumentálna hudba bola vo Francúzsku tradične spätá s tancom a s operou, a len ťažko sa mohla osamostatniť. Koncert si vo francúzskej hudbe len veľmi pomaly získaval pevné miesto, a keď si ho konečne vydobyl – viac než o celú generáciu neskôr ako v Taliansku – zohrával iba druhoradú úlohu. Je príznačné, že Brossardov *Dictionnaire de musique* (1703), jeden z prvých hudobných slovníkov v tomto období, vôbec neuvádza termín Concert, ale iba termín concertato, a len v dodatku je concerto vysvetlené ako „približne to isté, čo concertante“. Treba poznamenať, že francúzsky termín concert neoznačoval koncert, ale všeobecne hudbu pre nejaký súbor; pre samotný koncert sa ponechalo talianske slovo concerto, ktoré jasne poukazovalo na taliansky pôvod tejto formy.



Je zvlášť charakteristické, že prvé koncerty v Paríži publikoval práve Talian Mascitti (1727). Jeho vzor nasledovali len dvaja významnejší Francúzi: Jean Aubert († 1753) a Jean Marie Leclair L'Aîné (1697–1764), ktorých koncerty sú prvými francúzskymi dielami tohto druhu; Aubertove sa objavili v roku 1735, Leclairove v roku 1737. Obaja skladatelia boli ovplyvnení Vivaldim, ako vidno z tém rýchlych častí, najmä v Aubertovej tvorbe. Ale jemne vyšperkované témy pomalých častí sú dôkazom francúzskej obľuby *air tendre*.

Triovú a sólovú sonátu pestovali dve generácie skladateľov; prvá začala tvoriť koncom 17. a začiatkom 18. storočia. Patrili do nej Marais, François Couperin, Jean Ferry Rebel (člen veľkej dynastie skladateľov), Loeillet a Duval. Slávny gambista Marin Marais († 1728), Lullyho žiak, vydal jednu z prvých zbierok triových sonát *Pièces en trio* (1692) vo Francúzsku. Z výstižných názvov vidno, ako úzko francúzska inštrumentálna hudba súvisela s programovou hudbou. Jeho vtipný opis operácie žľčového kameňa v sólovej sonáte pre violu da gamba a generálny bas (pozri Lavignac: E, r. 2, zv. 3 1776) predstavuje pravdepodobne vrchol ilustratívnych tendencií z tohto obdobia. Hravé programové názvy, ktorými francúzska inštrumentálna hudba oplývala, nie vždy označovali nejaký konkrétny program, ale ako zdôrazňuje Couperin, často mali len funkciu všeobecného označenia, napríklad *tendrement*.

François Couperin le Grand (1668–1733), slávny clavecista na francúzskom dvore, je taký uznávaný pre svoju čembalovú hudbu, že jeho významný vklad do komornej hudby sa ešte stále neoprávnenne podceňuje. Svoje *Concerts Royaux*, kvartetové sonáty pre husle, flautu, hoboju a generálny bas (fagot a čembalo), skomponoval pre komorné koncerty na dvore kráľa Slnko. K jeho ďalším sonátam pre

inštrumentálne súbory patrí *Les Nations*, *Les Goûts réunis* a *Apothéose de Lully*. Všetky tieto skladby patria k dielam najvyššej kvality. Ako naznačuje titul druhej zbierky, Couperin sa veľmi snažil spojiť francúzsky a taliansky štýl, čoho výsledkom by podľa jeho názoru mohla byť „dokonalá hudba“.

K „spojeniu štýlov“ došlo v hudobnej apoteóze Corelliho: Couperinov *Le Parnasse* prezrádza, ako veľmi obdivoval tohto talianskeho majstra. Môže sa zdať čudné, že práve skladateľ, ktorého diela pre klávesové nástroje predstavujú kvintesenciu francúzskeho štýlu, bol jedným z prvých, ktorí otvorili cestu talianskej hudbe. Napodobňoval Corelliho štýl až s prekvapujúcim zaprením vlastnej tvorivej osobnosti a zašiel dokonca tak ďaleko, že svoje prvé triové sonáty označil za talianske diela a autorstvo priznal až vtedy, keď boli priaznivo prijaté. Niektoré časti z *Le Parnasse*, napríklad *Corelliho príchod na Parnas* a *Podakovanie Corelliho* ľahko možno pokladať za diela samotného Corelliho. Finálna veľká *Sonade en trio* v štyroch častiach predstavuje *Mier na Parnase*. Je príznačné, že sa začína francúzskou ouvertúrou – čo je prejav čiastočného víťazstva francúzskej hudby –, zvyšok sonáty je však čo do štýlu viac taliansky než francúzsky. Okrem chrámovej hudby Couperin nenapísal nič, čo by sa vyrovnalo vznešenému a starostlivo prepracovanému kontrapunktu tejto sonáty, ktorá zdanlivo nemá jemnú faktúru rokokového štýlu. *Apothéose de Lully*, ktorou Couperin vzdal hold Lullymu, jasne prezrádza, že tento Florentín mal vtedy vo francúzskej hudbe takmer legendárnu pozíciu. V diele sa objavuje aj Corelli, tentoraz ako vyslanec múz, ktorý víta Lullyho medzi vyvolenými duchmi. V tomto rozkošnom súperení talianskej a francúzskej hudby, oveľa prepracovanejšom než Lullyho *Ballet de la Raillerie* (pozri s. 225), si Corelli a Lully skúšajú sily

a striedavo sa navzájom sprevádzajú. Tu môžeme opäť vidieť, ako hlboko Couperin prenikol do tajov talianskeho štýlu.

Belgický skladateľ Loeillet († 1728), málo známy, ale významný majster komornej hudby, stál, ako vidno z jeho vyspelého štýlu, bokom od francúzskej tradície. Počas pobytu v Londýne sa dostal do styku s talianskym koncertantným štýlom. Jeho sonáty pre flautu, violu d'amore a ďalšie nástroje majú jasné črty koncertantného štýlu a ritornelová forma niektorých častí takisto prezrádza tento vplyv. Loeilletova hudba je pozoruhodná händlovskou masívnosťou tém, majstrovsky prepracovaným kontrapunktom a bachovskou harmóniou, čím sa vyznačujú aj jeho čembalové suity.<sup>35</sup>

Rokokový štýl vystúpil do popredia v komornej hudbe mladšej generácie: Aneta (žiaka Corelliho), Senaillého (žiaka T. A. Vitaliho), Auberta, Dieuparta, Rameaua, Leclaira, Corretta a flautistov La Barra, Blaveta, Boismortiera a Hotteterra. I keď ich hudba bola mierne ovplyvnená talianskym štýlom, nadväzovala na francúzsku tradíciu, ako vidno podľa pôvabných kriviek rokokových melódií. Aubert očividne podľahol vplyvu Corelliho hudby, no v úvode ku *Concerts de Symphonies* zdôraznil, že taliansky štýl nevyhovuje každému, najmä nie vkusu „dám, ktorých názor vždy rozhodol o zábave národa“. Aubertove početné „koncerty“ sú v skutočnosti lahodnými triovými sonátami v suitevej forme, skomponovanými „s jemným a krásnym jednoduchým francúzskym vkusom“. Používanie agréments z vokálnej hudby v sonátach svedčí o jeho typicky francúzskom postoji. Ide teda o presný opak talianskeho inštrumentalizovania vokálneho štýlu.

Aj Dieupart a Rameau prispeli do komornej hudby suitami pre čembalo, upravenými en concert ako sonáty pre nástrojové zoskupenia. Rameau zahrnul do *Pièces de*

( 35 )

Pozri sonáty, ktoré vydal Béon (Lemoine) a *Suitu pre čembalo c mol* v *Monumenta Musicae Belgicae*, zv. 1, a Oesterle, *Early Keyboard Music*, zv. 1, s. 181.

*clavecin en concerts* (1741) úpravy slávnych skladieb pre čembalo ako *La Poule*, ktorá pripomína Pogliettiho programové canzony, a *L'Enharmonique*, pozoruhodnú harmonicou odvážnosťou. Boismortier sa preslávil galantériami pre flautu či dokonca pre také nástroje ako gajdy a nineru, ktorých módnosť pochádzala z nadšeného obdivu rustikálnej prostoduchosti, typickej pre rokoko.

Najväčší francúzsky majster sólovej a triovej sonáty Jean Marie Leclair (Somisov žiak) konečne dosiahol splynutie francúzskeho a talianskeho štýlu, o akom Couperin iba sníval. Jeho sonáty (päť zbierok z roku 1723 a neskôr)<sup>36</sup> majú iba veľmi málo náznakov programovej hudby – čo bolo u francúzskeho skladateľa výnimočné – a je v nich použité talianske označovanie tempa. Leclair sa pridržal formy neskorobarokovej sonáty so základným návratom jedinej témy a príležitostne spájal jednotlivé časti pomocou príbuzného tematického materiálu. Jeho vyvinutá husľová technika si vyžaduje dvojhmaty a akordickú hru vo vysokých polohách, dokonalé ovládanie sláčika, tremolo v ľavej ruke, a dokonca aj také výstrednosti ako použitie palca pre trojzvuky v nízkej polohe. Leclairova hudba sa vyznačuje efektnými prietahmi, dlhými sekvenciami, pôvabnými melódiami, jemnou rytmikou a ohnivým pátosom harmónií. Leclair využil najpôsobivejšie črty oboch národných štýlov a ich splynutím vytvoril svojský štýl, aký nemá obdobu ani vo francúzskej, ani v talianskej hudbe.

Francúzska škola clavecinistov dosiahla vrchol v dielach François Couperina, právom prezývaného „Veľký“. Štyri knihy *Pièces de clavecin* (1713–1730) obsahujú suity čiže ordres (ako ich nazýval autor); počet častí kolísal a niekedy dosiahol až číslo dvadsať. Premennivá náplň týchto súit zodpovedá ich premenlivej dĺžke. I keď Couperin naďalej využíval tradičné tanečné formuly, nepoužíval už názvy

tancov a nahradil ich fantazijnými označeniami alebo menami alegorických či skutočných bytostí, ktoré mala hudba zobrazovať. Takéto zbierky aristokratických a intímnych žánrových miniatúr a vysoko štylizovaných tancov si len zriedkakedy zaslúžili názov ordre, najmä preto, že boli spojené len spoločnou tóninou. Dokonca ani jednota tóniny sa nezachovávala prísne, takže bolo možné použiť opačný tónorod či príbuzné tóniny. Mnohé z charakterových „portrétov“ tvorili akýsi polooperný program, ako napríklad rozličné „dejstvá“ z *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* alebo *Les Folies Françaises ou les Dominos*. Couperin len zriedkakedy upravoval francúzsku opernú ouvertúru pre čembalo, ako to kedysi robil D'Anglebert.

Couperin si plne uvedomoval, aké možnosti sú skryté v čembalovom štýle; jasne to vidno z jeho *L'Art de toucher le clavecin* (1716), v ktorom obhájil moderný a racionálny prstoklad. I keď to nebola prvá metodika hry na klávesových nástrojoch, bola najautoritatívnejšou svojho druhu. Odvtedy bol lutnový style brisé – podľa Couperinovej terminológie les parties lutées – integrálnou súčasťou spôsobu hry na čembale. Využívanie dvoch manuálov tohto nástroja sa stalo tou najdôležitejšou črtou v jeho hudbe. Couperin kritizoval nadmerné využívanie arpeggiových figúr v ľavej ruke, ktoré boli podľa jeho mienky skôr typickým znakom talianskej sonáty, a nie francúzskej hudby. Je príznačné, že najväčší dôraz kládol na správnu realizáciu symbolov pre agréments. Význam týchto ornamentov sa dá správne oceniť iba v súvislosti s Couperinovým hudobným štýlom, v ktorom boli neoddeliteľne späté črty neskorého baroka a rokoka.

Z clavecinových miniatúr vylúčil rozsiahle sekvencie, typické pre prísny barokový štýl, a zredukoval ich na krátke opakované frázy, typické pre rané rokoko. Tieto frázy, vždy pozlátené komplikovanou ornamentikou, sa pre farebný efekt často opakovali v rozličných registroch. V Couperino-

vom umení je jemne vypracovaný detail významnejší než celkový obrys. Múdro sa obmedzuje na malé formy, ktoré najlepšie zodpovedajú jeho géniovi, a hoci niektoré z nich sú odvodené z opery, najmä air tendre alebo gracieux, celé ich vyzdobil inštrumentálnou ornamentikou. Najrozšírenejšou formou bolo rondeau. Táto obľúbená francúzska forma získala väčšiu dĺžku opakovaním refrénu, a nie vnútorným rozšírením. *Les Bergeries* zo VI. ordre, dokonalý príklad tejto formy, sa dostali dokonca aj do *Klavírnej knižočky Anny Magdalény Bachovej*. Formu rondo Couperin využil aj v zvlášť pribojnej passacaglii, jednej z najzávažnejších skladieb pre clavecin. Táto skladba jasne dokazuje, že autor ešte neobetoval pevnú harmóniu a faktúru iskrivému zneniu tohto nástroja.

Clavecinisti a organisti po Couperinovi neprekonali jeho dekoratívnu obraznosť; iba širší rozsah harmónií svedčí o tom, že tonalita napokon zvíťazila aj vo francúzskej hudbe. Stretávame sa tu s množstvom vynikajúcich majstrov<sup>37</sup>: Marchandom, známym vďaka historke o pomyselnom stretnutí s Bachom; Clérambaultom, Raisonovým žiakom; Dieupartom, ktorého diela Bach považoval za hodné toho, aby ich odpisoval; belgickými majstrami Fiocom a Boutmym<sup>38</sup>, oboma výrazne ovplyvnenými tvorbou Couperina; D'Agincourtom, pozoruhodným veľkým záujmom o zložité harmonické postupy; Dandrieuom, autorom dôležitej rozpravy o sprevádzaní; Daquinom, Marchandovým žiakom, ktorý sa preslávil ronom *Le Coucou* a napokon s Rameauom.

V troch zväzkoch *Pièces de Clavecin* od Jeana-Philippe Rameaua (1683–1764) je obsiahnutý celý vývin clavecinovej techniky vo Francúzsku. V predslovoch Rameau definitívne kodifikoval prstoklad a agréments. Sotva nás prekvapí, že autor *Traité de l'harmonie* sa zaoberal harmóniou, o čom svedčia premyslené modulácie a umiernené chromatické

( 37 )

Farrenc, A. a. L.:  
*Trésor*;  
TAM, zv. 10–12  
a početné novšie  
vydania.

( 38 )

*Monumenta Musicae  
Belgicae*, zv. 3. a 5.

experimenty. Rameau podriadil melodiku harmonickým postupom, ktoré, keďže boli starostlivo vyzdobené presnými rytmickými motívami, dodávali jeho skladbám pre clavecin nevídanú hutnosť, a navyše jednoliatosť štruktúry. Vo svojom výroku, že melódia je výsledok harmónie, sa Rameau iba pokúsil racionálne zdôvodniť výhody a nevýhody svojej tvorivej metódy, ktorú inšpirovala skôr harmónia a rytmus než melódia.

Podľa vzoru D'Angleberta Rameau rozšíril klávesovú techniku kváziorchesterálnymi batteries, imitujúcimi bicie nástroje, veľkými skokmi, krížením rúk a rytmizovaným tremolom. I keď tieto nové prvky veľmi pripomínali novinky Domenica Scarlattiho, obaja skladatelia ich zaviedli nezávisle od seba. Okrem toho fakt, že ich používali úplne odlišným spôsobom, jasne svedčí o veľkom rozdiel medzi talianskou a francúzskou koncepciou inštrumentálnej hudby: Scarlatti ich používal v absolútnej hudbe svojich sonát, Rameau ich podriadil koloristickým a ilustratívnym účelom. Rameau bol silne ovplyvnený francúzskou estetikou, a tak v inštrumentálnej hudbe využíval v prvom rade operné a tanečné prvky a zobrazoval v nej mimohudobné obsahy.

### *Opera a kantáta vo Francúzsku*

VEDÚCE POSTAVENIE, KTORÉ VOKÁLNA HUDBA vo Francúzsku už tradične zastávala, sa v období neskorého baroka len oslabilo, no nezaniklo úplne. Je charakteristické, že opera vzdorovala talianskemu vplyvu ešte húževnatejšie než inštrumentálna hudba. Vokálny štýl sa neinštrumentalizoval tak citeľne ako v Taliansku. Francúzi začali postupne uznávať aj taliansky koncertantný štýl, ale

iba ako jeden z možných štýlov, ktorý sa na spestrenie používal spolu s tradičným francúzskym štýlom.

V období medzi Lullym a Rameauom sa rozpadla pevná stavba, ktorú vybudoval Lully. Lullyho opery ešte stále ovládali javisko, ale pri uvádzaní ich už modernizovali pomocou bohatej ornamentiky, ktorá silno zmäkčovala tvrdé línie a prispôbovala ich pružnejšiemu rokokovému štýlu. Vedúci skladatelia tohto medziobdobia Colasse, Desmarests, Campra a Destouches<sup>39</sup> sa nemohli vymaniť spod neodolateľného vplyvu Lullyho, jeho chladné melódie však nahrádzali krátkodýchými áriami v rokokovom štýle, ktorým chýbal dramatický výraz. Iba Marais (*Alcyone*, 1706) a Montéclair (*Jephté*, 1732) dosiahli dramatickú vznešenosť, hodnu ich predchodcu. Môžeme tu spomenúť aj scénickú hudbu (recitativity a zbory) k Racinovým tragédiám od Moreaua (1656–1733), ktorý bol učiteľom Dandrieua, Clérambaulta a Montéclaira.

André Campra (1660–1744), najúspešnejší operný skladateľ pred Rameauom, si publikum podmanil vďaka svojmu výnimočnému lyrickému talentu. Jeho graciózne árie sa nehodili do ťažkopádnych lyrických tragédií; zvlášť si treba všimnúť, že najväčšiu slávu si získal baletnými operami *L'Europe galante* (1698) a *Les Fêtes Vénitiennes* (1710)<sup>40</sup>. V baletných operách sa opera zredukovala na rokokové rozmery a na požiadavky dramatickej jednoty sa takmer vôbec neprihliadalo, takže celé dielo bolo vlastne iba radom nesúvislých tanečných a spievaných čísiel. To bol priestor, na ktorom sa mohol uplatniť Campra so svojimi melódiami. Jeden z jeho populárnych nápevov z *Fêtes* (príklad č. 77) takmer presne anticipuje pseudoľudovú pieseň *Si des galants* z Rousseauovho *Devin de Village* (porovnaj aj príklad č. 38). Je to jeden z mnohých príkladov, ktoré dokazujú príbuznosť medzi rokokom a hnutím „návratu k prírode“.

( 39 )

Vydané v COF.

( 40 )

Vydané v COF.



Pri všetkých francúzskych črtách svojej hudby Campra veľmi dobre poznal i koncertantný štýl a otrocky ho napodobňoval v áriách, ktoré boli talianske nielen štýlom, ale aj textami (*Fêtes*, IV, 2)<sup>41</sup>. Silno kontrastovali s jeho francúzskymi recitatívmi a mali všetky znaky talianskej

(Príklad č. 77)

Campra:  
Ária z *Les Fêtes*  
*Vénitiennes*

A musical score for a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "A feindre une a-mou-reu-se fla-me, com-ment pour-ray-je con-sen-tir?". The basso continuo line is in bass clef with figured bass notation: "o# o o# o# b b o# o o#".

( 41 )

Campra mal taliansky pôvod, ktorým možno vysvetliť jeho šikovnosť pri napodobňovaní talianskeho štýlu.

opery: široko vystavanú formu da capo, mottový začiatok a ohnivé inštrumentálne koloratúry. Takéto imitácie talianskych árií boli vo Francúzsku známe pod názvom ariette. Najmäťujúcejšie na tom je, že krátky air tendre v rondovej forme sa nazýval „air“, kým naplno rozvinutá ária da capo sa označovala zdobnelinou. Akokoľvek je to nelogické, takéto rozlišovanie prinajmenšom poukazuje na to, ako jasne si Francúzi uvedomovali národné rozdiely v štýle.

Najslávnejšie obdobie francúzskej opery je späté s tvorbou Rameaua; jeho opery patria k najväčším dielam celej francúzskej hudby. Vďaka hlbokému zážitku z predstavení Montéclairovej opery *Jephté* Rameau začal tvoriť pre javisko, a to zrejme neskôr než ktorýkoľvek iný operný skladateľ. Fakt, že opery začal komponovať až po päťdesiatke, vysvetľuje, prečo bola prvá z nich – *Hippolyte et Aricie* – už celkom zrelým dielom a prečo sa jeho opery vyvíjali skôr regresívne než progresívne. Do prvého obdobia Rameauovej opernej tvorby (1733–1739) patria jeho najvýznamnejšie diela, najmä lyrické tragédie *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) a baletná opera *Les Indes Galantes* (1735). Druhé operné obdobie sa začína jeho vymenovaním za dvorného skladateľa Ľudovíta XV. (1745). Zameral sa v ňom na menej náročný zábavný

rokokový štýl, ktorý sa v porovnaní s jeho prvými operami zdá plytký.

Rameau písal partitúru *Hippolyta* mimoriadne starostlivo a trpezlivo. Jeho predstavenie v dome La Pouplinière, skladateľa-šľachtica, ktorý ovplyvnil vývin symfonickej hudby, vyvolalo typicky francúzsku reakciu: papierovú vojnu medzi prívržencami Lullyho a Rameaua, ktorá sa skončila až vojnou buffonistov. Vtedy už Rameau považovali za génia francúzskej opery, i keď ho Lullyho prívrženci predtým obviňovali, že do francúzskej hudby priniesol deštruktívne prvky. Rameau bol presvedčený, že Lullyho pravidlá dodržiaval oveľa presnejšie, než boli prívrženci Lullyho ochotní priznať. Ustavičnými rytmickými zmenami v recitatívoch, tanečných airoch, airoch so zdvojeným generálnym basom a zborových alebo inštrumentálnych ciacconách nepopierateľne dodržiaval Lullyho tradíciu, nebol však, ako sa sám vyjadril, „otrockým napodobovateľom“. Formový obal Lullyho opier vyplnil koloristickou a harmonickou predstavivosťou a využitím harmonických novôt neskorého baroka pre originálne scénické efekty vytváral scény s úžasným humánnym pátosom. Dramatická sila jeho hudby vzniká vďaka veľkej zásobe harmonických prostriedkov, častému používaniu zmenšených septakordov (ktoré prívrženci Lullyho kritizovali ako talianske), akordov s pridanou sextou, a vďaka nesmiernej šírke modulácií, v rámci ktorých Rameau uvádzal tóniny s piatimi alebo i viacerými predznamenaniami, čomu sa v tom čase skladatelia vyhýbali. Keďže Rameauovi súčasníci neboli schopní pochopiť priebeh jeho harmónie, nazývali ho „destilátorom barokových akordov“, a táto prezývka platí dodnes, lenže už nemá hanlivý význam. V jeho prvých operách je skutočne viac hudby pre hudobníkov než v ktorejkoľvek inej opere z tohto obdobia. A jeho lyrické tragédie pôsobia v rokokovom mori dojmom osamelých ostrovov.

Tanečná ária a talianska arietta, ktorá sa niekedy označuje aj ako air gracieux (*Dardanus*, prológ), majú relatívne pomalý harmonický rytmus. Ostatné árie a recitatívy sa však vyznačujú veľkým harmonickým bohatstvom. V prelúdiu k *Puissant maître* z *Hippolyta* (príklad č. 78) sa nad

(Príklad č. 78)

Rameau: Úryvok  
z opery *Hippolyte*

výraznými a pevnými harmóniami basu voľne rozvíja pohyblivá melodická línia, ktorá vytvára množstvo farbistých harmónií a veľmi rýchly harmonický rytmus, celkom iný ako rytmus basu. Tento dvojitý efekt Rameauovho harmonického štýlu zodpovedá jeho teoretickému rozlišovaniu medzi základným basom a skutočnou harmóniou. Poukazuje na to, že jeho melódia závisí od harmónie a že kontrapunkt používa len zriedkakedy, čo je príznačné pre celú jeho tvorbu. Práve toto harmonické bohatstvo mal Campra na mysli, keď obdivne vyhlásil, že hudba k *Hippolytovi* by vystačila aj na desať opier.

V súlade s francúzskou opernou tradíciou sa air tak veľmi podobal na ariózo, že podľa jednej dobovej anekdoty istý Talian celú operu márne čakal na začiatok prvej árie. Nezabudnuteľné začiatky, ako napríklad *Tristes apprêts* z opery *Castor et Pollux* (I, 3) sú dôkaz Rameauovho racionálneho využívania výrazových prostriedkov, jeho

triezvej a harmonicky koncipovanej melódie a obozretného narábania s kontrapunktom.

Aj v zborových a sólových ansámblach zdôrazňuje akordickú faktúru na úkor kontrapunktu. Najlepším príkladom je terceto sudičiek z *Hippolyta* (II, 5), ktoré priam naháňa strach; ďaleko predstihuje podobné terceto v Lullyho opere *Isis* tým, že obsahuje enharmonické modulácie, ktoré (podobne ako neskôr vo Wagnerovom *Tristanovi*) predstavovali neprekonateľné interpretačné ťažkosti. Jeho zborové scény občas nadobúdajú obrovské rozmery. Snový výjav v opere *Dardanus* (IV) je napríklad určený pre také početné obsadenie zboru, sólistov a orchestra, že Lullyho zborové scény v porovnaní s tým pôsobia dojmom zmenšeniny.

Vďaka vynikajúcemu zmyslu pre farebnosť Rameau vedel inštrumentovať vynachádzavejšie než jeho súčasníci. Dôležitá úloha nástrojov vystupuje do popredia nielen v sprevádzaných recitatívoch, ale najmä v početných programových symfóniách a ouvertúrach k operám. Rameau nasledoval svojich predchodcov, najmä Campru, postupne opúšťal lullyovskú formu a svoje ouvertúry načrtával ako veľké krajinomaľby alebo ako ilustrácie prírodných dejov (búrka na mori, zemetrasenie). Opera sa začínala takouto ouvertúrou, na ktorú bez pauzy nadväzoval dej. Rameauova inštrumentácia stála už na prahu modernej koloristickej techniky a vyžadovala drevené dychové nástroje, rohy, ba dokonca aj moderné klarinety. Držané akordy drevených dychových nástrojov, spojené so zvlnenými stupnicovými pasážami sláčikov, vyvolávali nezvyčajne realistické zvukové obrazy. Speváci i kritici namietali proti mimoriadnej úlohe nástrojov v Rameauových operách, ktoré Rousseau zosmiešnil výrokom, že hlas je v nich len „sprievodom sprievodu“. No práve simultánne využitie nesmierne rytmických figurácií v inštrumentálnych partoch a držaných

tónov vo vokálnych partoch vytvára v jeho operách tie najsilnejšie hudobno-dramatické efekty.

Ešte predtým, než sa v Taliansku udomácnila opera buffa, vytvorili Francúzi k svojej lyrickej tragédii komický pendant v podobe vaudevillu. Začal sa vyvíjať ešte za Lullyho vďaka talianskym komikom, ktorí uvádzali komédie nízkeho žánru o Scaramoucheovi s vloženými talianskymi a francúzskymi piesňami. Za politickú útočnosť boli v roku 1697 talianske divadelné skupiny vykázané z Paríža, ale v ich tradícii pokračovali francúzski komedianti, ktorí spievali svetské piesne, operné árie a brunettes so satirickými textami na tému dňa. Hudba k týmto vaudevillom je uvedená v Gherardiho zbierke *Théâtre Italien* (1694 a neskôr), v početných Ballardových zbierkach brunettes (1703 a neskôr) a v zborníku *La Clef des Chansonniers* (1717). Aj francúzskych komediantov cenzúra nemilosrdne stíhala, vedeli jej však prejsť cez rozum.

Na rozdiel od opery buffy mal vaudeville hovorené dialógy a hudbu tvoril tradičný materiál, bez zábran vypožičaný aj z uznávaných aj zo slabých zdrojov. Po roku 1715 sa vaudeville stal známy aj pod názvom komická opera (opéra comique) – tento termín mal pôvodne parodický význam, pretože sa vzťahoval na paródie vážnych oper. Lesageov *Télémaque* (1715)<sup>42</sup> napríklad parodizuje Destoucheovu rovnomennú operu. Široký vaudevillový repertoár vyšiel tlačou pod príznačným názvom *Le Théâtre de la Foire ou L'opéra comique* od Lesagea a Dornevala (1722). Vaudeville, ktorý sa stal vzorom pre ballad operu v Anglicku, vstúpil do novej fázy vďaka básnikovi Favartovi. V tom čase už vypožičané melódie postupne nahradzovala hudba komponovaná špeciálne preň. Vznik komickej opery v dnešnom slova zmysle však patrí do obdobia raného klasicizmu.

( 42 )

Vydal Calmus,  
*Zwei Opernburlesken  
der Rokokozeit.*

) 368 (

Je príznačné, že vo Francúzsku okrem opery nikdy nevznikla významná piesňová literatúra. Jedinou formou vokálnej hudby, ktorá naďalej prekvitala popri všemocnej opere, bola kantáta a moteto. Kantáty písali Morin, Campra, Montéclair, Boismortier, Rameau a predovšetkým Clérambault († 1749). V ich tvorbe sa prejavuje výrazný taliansky vplyv, ku ktorému sa otvorene priznáva Montéclair názvom svojho diela *Cantates françaises et italiennes*. Päť zbierok kantát od Clérambaulta (1710 a neskôr) je najhodnotnejším francúzskym príspevkom do kantátovej literatúry. Clérambault obľuboval mytologické témy, ktoré zhudobnil v takých majstrovských dielach ako *Orphée, Héro et Léandre* a *Pigmalion*. Podobne ako Campra aj on úmyselne radil vedľa seba recitatívy vo francúzskom štýle a árie v talianskom štýle. Tento kontrast jasne vystupuje do popredia v úryvku

(Príklad č. 79)

Clérambault:  
Recitatív a Air  
z *Pigmaliona*

Al-mable ob-jet, dit-il, de mes ar-dens dé-sirs, Quand vous m'ar-ra-  
chez des sou-pirs, Que ne pou-vez vous les en-ten-dre?  
Air de mouvement  
Violin  
Doucement et fort  
[Voice]  
A-mour quel-le cru-el-le fla-me

z *Pigmaliona* (príklad č. 79), v ktorom je *simphonia k air de mouvement* svedectvom Clérambaultovho majstrovského koncertantného štýlu.

Vari ani jeden z francúzskych skladateľov, ktorých sme spomínali v tejto kapitole, nezanedbával chrámovú hudbu, no ani jeden sa nevenoval len tomuto žánru. Ako jedinú výnimku treba spomenúť Lalanda († 1726), ktorého rekvíem, motetá a *leçons* s orchestrálnym sprievodom sa v istom období považovali za vzor. Boli napísané v kontrapunkte *luxurians* a predstavovali najkonzervatívnejší pól tvorby tohto obdobia. Je pozoruhodné, že ešte aj v sakrálnej hudbe boli vokálne línie preťažené rokokovými ornamentmi. Couperinove starostlivo vypracované *Leçons de Ténèbres*<sup>43</sup> sú dobrým príkladom nezvyčajne ornamentálneho, no predsa vznešeného vedenia hlasov vo francúzskej chrámovej hudbe.



# SPLYNUTIE NÁRODNÝCH ŠTÝLOV: BACH

## Predbachovská inštrumentálna hudba v Nemecku

**N**ESKOROBAROKOVÁ HUDBA OSCILOVALA medzi talianskym a francúzskym štýlom, ktoré teoretici i skladatelia považovali za jej krajné póly. Harmonické zdroje tonality, koncertantný štýl v inštrumentálnej a vokálnej hudbe i koncert a sonáta ako formy „absolútnej hudby“ sa stali charakteristickými črtami talianskeho štýlu. Pre francúzsky štýl boli zasa príznačné koloristické a programové tendencie v inštrumentálnej hudbe, orchestrálna disciplína, ouvertúra a tanečná suita, a napokon bohato zdobené melódie. Pre nemecký štýl, všeobecne považovaný za tretí v skupine národných štýlov, bol príznačný výrazný sklon k pevnej harmonickej a kontrapunktickej faktúre. Plnil funkciu sprostredkovateľa medzi oboma spomínanými pólmi a zjednotil protichodné techniky talianskej a francúzskej hudby do vyššieho celku. Hudba, ktorá napokon vyvrcholila v diele J. S. Bacha, sa stala univerzálnou a svojráznou vďaka splynutiu jednotlivých národných štýlov.

Francúzsky i taliansky štýl mali rozhodujúci vplyv na vznik neskorobarokového štýlu v Nemecku. Hlavnými faktormi francúzskeho štýlu boli Lullyho orchestrálne inovácie a Couperinova čembalová technika, kým talianskeho kon-



- ( 1 )  
 Jedna Kusserova predohra vyšla v *Nagels Musikarchiv*.
- ( 2 )  
 DTÖ, r. 1, zv. 2 a r. 2, zv. 2.
- ( 3 )  
 Vydal Engel (Bärenreiter).
- ( 4 )  
 DDT, zv. 10.
- ( 5 )  
 Ibid.
- ( 6 )  
 Pozri Ulrich. B.: *Die Pythagorischen Schmidts-Füncklein*, SIMG, zv. 9, s. 75.
- ( 7 )  
 Dve predohry in: *Organum*.
- ( 8 )  
 ER, zv. 14, GMB č. 236b; pozri aj *Organum*.
- certantný štýl inštrumentálnej hudby a inštrumentalizované belkanto v opere. Lullyho vplyv sa najvýraznejšie prejavuje v orchestrálnych suitách troch skladateľov, ktorí boli žiakmi tohto Florentána: J. S. Kussera, Rakúšana Georga Muffata († 1704) a Johanna Fischera († o. 1716). Kusser, ktorého zbierka má príznačný názov *Composition de Musique suivant la méthode Française* (1682 a neskôr)<sup>1</sup> obohatila nemeckú suitu francúzskou ouvertúrou, ktorá sa odvtedy často využívala ako pompézny úvod k nasledujúcej reŕazi tancov. Muffatovo *Florilegium* (zv. I, 1695; zv. II, 1698)<sup>2</sup>, ktoré obsahuje vysvetlenie rozdielu medzi francúzskym a nemeckým štýlom hry na husliach, a *Tafelmusik* (1702)<sup>3</sup> Johanna Fischera majú takisto korene v Lullyho tvorbe. *Journal de Printemps* (1695)<sup>4</sup> J. K. F. Fischera treba považovať za jeden z najlepších dôkazov nemeckého lullizmu. Tento Fischer (nemýľme si ho s Lullyho notistom Johannom Fischerom) bol obdarený takou melodickou invenciou a zároveň tak dobre ovládal remeslo (pozri napríklad predohru a ciacconu z jeho *Suity g mol*), že zatienil skladateľov menšieho významu ako boli Aufschnaiter, Schmicorer<sup>5</sup> a Mayr<sup>6</sup>. Orchestrálne suity komponovali aj Erlebach<sup>7</sup>, Johann Philipp Krieger (Rosenmüllerov a Pasquiniho žiak), Fasch (Kuhnauov a Graupnerov žiak) a Telemann. J. Ph. Krieger napísal svoje čarovné suity *Lustige Feldmusik*<sup>8</sup> pre súbor dychových nástrojov v duchu Pezela. Telemannova *Musique de Table*<sup>9</sup> je výraznejšie ovplyvnená vznešeným francúzskym štýlom než hutné Faschove ouvertúry, ktorých kontrapunktický štýl Bach nesmierne obdivoval. Rakúšan Fux v masívnych orchestrálnych fúgach<sup>10</sup> dokázal, že jeho znalosť kontrapunktu nebola len teoretickou, papierovou záležitosťou. Ako všetci skladatelia z juhu aj on mal bližšie k talianskemu než k francúzskemu štýlu. Taliansky koncert, najmä sólový, sa do Nemecka dostal prostredníctvom Vivaldiho diel, ktoré napodobňovali Hei-

( 9 )

*Chamber Suites*  
(Longmans), s. 318;  
pozri aj Schering,  
*Perlen alter*  
*Kammermusik*.

nichen, Pisendel, Graupner, Fasch, Hurlebusch a Telemann.<sup>11</sup> Tieto koncerty boli najprogressívnejšou hudbou Bachovho obdobia a jasne sa v nich už prejavuje začiatok rozkladu barokového štýlu.

( 10 )

DTÖ, r. 9 zv. 2; pozri aj  
*Concentus*  
*musico-instrumentalis*,  
DTÖ, r. 23, zv. 2

Čím bol Lully pre oblasť orchestrálnej hudby, tým sa stal Corelli pre komornú hudbu. Pre nemeckých skladateľov sa tieto dva národné štýly navzájom nevylučovali, ako jasne vidno u Georga Muffata, ktorý študoval najprv u Lullyho a potom u Corelliho. Muffat bol prvým Nemcom, ktorý nasledoval Corelliho na poli triovej sonáty. V zbierke *Armonico tributo* (1682)<sup>12</sup> splatil „harmonickú daň“ svojmu druhému učiteľovi, ktorého napodobňoval nielen v tejto zbierke sonát, ale aj v cenných, i keď konzervatívnych *concerti grossi* (1701)<sup>13</sup>. Treba tu spomenúť aj *Hortus musicus* (1684)<sup>14</sup> hamburgského organistu Jana A. Reinke-

( 11 )

DDT, 29/30.

na, ktorého dve sonáty Bach transkriboval pre čembalo. V dvoch cykloch triových sonát (1696)<sup>15</sup> Buxtehude zmenil koncízne časti corelliovského typu na hlboké kontrapunktické štúdie, vedené často na ostinátnych basoch, ktoré sa miestami objavujú aj v rytmickej obmene. Jedna z jeho *ciaccon* na zostupnej kvarte je označená *conciato* (zv. II, 2. časť), čo symbolizuje bujnú skladateľovu predstavivosť a poukazuje aj na talianske korene jeho štýlu. Nápadne rapsodické interlúdiá, ktoré svedčia o veľmi tesných príbuzenských vzťahoch s organovými *toccatami*, nemajú v hudbe tohto obdobia páru. Pachelbelove triové sonáty si vyžadujú husľovú skordatúru. Kým Telemann v početných sonátach<sup>16</sup> uprednostňoval ľahký francúzsky štýl, Fux, Fasch<sup>17</sup> a Graupner ostali verní fúgovému i keď nie veľmi kanonickému štýlu, prostredníctvom ktorého sa Corelliho taliansky kontrapunkt úplne ponemčil. Je príznačné, že Bach si zvlášť cenil diela Graupnera, ktorý bol Kuhnauov žiak a patril medzi najlepších nemeckých skladateľov Bachovho obdobia.

( 12 )

DTÖ, r. 11, zv. 2.

( 13 )

Ibid.

( 14 )

Vyd. in:  
*Nagels Musikarchiv*,  
*Collegium Musicum*  
a *Perlen alter Kammer-*  
*musik*, HAM, č. 271.

( 15 )

VNM, zv. 13.

( 16 )

DDT, zv. 11.

( 17 )

Pozri  
*Nagels Musikarchiv*  
 a *Collegium Musicum*.

V oblasti orchestrálnej a komornej hudby Nemci verne nadväzovali na výdobytky talianskej a francúzskej hudby; napodobňovali ich, ale neboli eklektikmi, pretože ponemčili prevzaté formy a prispôbili ich bohatému harmonickému a kontrapunktickému nemeckému štýlu. Ale v oblasti klávesovej, najmä organovej hudby si vydobyli vedúce postavenie. V Nemecku stál organ na najvyššom stupni v hierarchii hudobných nástrojov. Záfuba v klávesových nástrojoch bola prirodzeným dôsledkom zamerania nemeckej hudby na kontrapunkt, ktorému sa museli podrobiť aj husle – nástroj, ktorý sa sotva hodí na polyfonickú hru. Polyfonický štýl husľovej hry zostal typickým znakom nemeckej hudby tohto obdobia.

Spolu s výrazným rozvojom školy nemeckých čembalistov a organistov od Frobergera po Bacha sa postupne kryštalizoval – najmä prostredníctvom francúzskych clavecinistov – rozdiel medzi čembalovým a organovým štýlom, hoci ešte ani za Bacha toto rozlišovanie nedosiahlo definitívnu podobu. I keď hudba pre čembalo sa orientovala predovšetkým na Francúzsko, organové zázemie nemeckých čembalistov zostalo dostatočne silné na to, aby dodalo ich hudbe výrazne nemecký nádych. Rozhodujúce podnety pre vývin klávesovej sonáty a suity prichádzali, tak ako aj predtým, z iných oblastí hudby. Teraz sa do klávesovej hudby prenášala talianska sonáta a francúzska ouvertúra. Johann Kuhnau (1660–1722), Bachov predchodca v Lipsku, bol prvým nemeckým skladateľom, ktorý preniesol taliansku chrámovú sonátu na čembalo, ako vidno v druhej časti jeho *Clavierübung* (1689–92) a ešte zreteľnejšie vo *Frische Clavierfrüchte* (1696).<sup>18</sup> Táto druhá zbierka obsahuje chrámové sonáty pozostávajúce zo štyroch alebo piatich častí, v ktorých sa klávesový štýl s voľne vedenými hlasmi strieda s kontrapunktickou faktúrou triovej sonáty. Niektoré fúgové časti možno považovať za plne vykryštalizované fúgy.

( 18 )

DDT, zv. 4.  
 Citovanú sonátu  
 pozri in: HAM, č. 261.

Kuhnau svojimi *Biblische Historien* (1700) nadviazal na francúzsku tradíciu programovej hudby. Tieto pôvabné sonáty využívajú všetky inštrumentálne formy, od tanca až po chorálové prelúdium. Spôsob, akým Kuhnau použil chorál v dlhých rytmických hodnotách, neraz prekvapivo pripomína Bacha, napríklad v sonáte *Smrteľne chorý a znova uzdravený Hiskias*, v ktorej sa chorál objavuje dvakrát, druhý raz v trojdobej rytmickej transformácii. Hudba živo „zobrazuje“ rozličné biblické príbehy, a aby sa zabránilo akýmkoľvek možným pochybnostiam o jej „zmysle“, Kuhnau k nej pridal informatívny úvod, ktorý vysvetľuje barokovú koncepciu programovej hudby.

Novovzniknutá sonáta pre klávesové nástroje ovplyvnila ostatné formy, najmä prelúdium. Jeho vývin sa dá najlepšie sledovať v Kuhnauovom *Clavierübungu*, v zbierke súit *Musikalisches Blumenbüschlein*<sup>19</sup> J. K. F. Fischera a v zbierke *ricercarov*, prelúdií a fúg *Anmutige Clavierübung*<sup>20</sup> Johanna Kriegera, ktorú Händel veľmi obdivoval. Každé Kuhnauovo prelúdium je zamerané na jeden technický problém – z tohto hľadiska majú blízko k sonátam Domenica Scarlattiho. Podobne aj Fischerove a Kriegerove prelúdiá rezignujú na stereotypnú tanečnú formu a voľne rozvíjajú bohatú harmonickú alebo rytmickú myšlienku. Tieto diela položili základy prelúdií Bachovho typu.

Neskorobaroková suita sa v Nemecku označovala ako partie alebo partita; je to trochu nejasný termín, pretože sa používal nielen na označovanie suity, ale aj variácií (to bol vlastne pôvodný význam tohto termínu). Aby sa tento zmätok dovršil, francúzsky termín *ouverture* sa všeobecne prijal ako synonymum suity. V predchádzajúcej kapitole sme videli, že D'Anglebert a Couperin preniesli *ouverture* na klávesové nástroje; v Nemecku ich príklad ako prví nasledovali Böhm a Johann Krieger.

Do zoznamu skladateľov súit patria Pachelbel (*Hexachor-*

( 19 )

Vydal Werra,  
1901;  
porovnaj HAM,  
č. 248.

( 20 )

DTB, zv. 18.

( 21 )

DTB, r. 4, zv. 1;  
pozri aj HAM, č. 250.

( 22 )

Súborné vydanie  
Wolgast

( 23 )

Vydal Bangert, 1944.

( 24 )

VNM, zv. 14.

( 25 )

Traduje sa o ňom,  
že bol prvý (?),  
kto prijal termín *suita*  
v *Musikalische*  
*Vorrathskammer, 1713.*

( 26 )

DTÖ, r. 3, zv. 3;  
aj Händel Gesellschaft,  
dodatok 5; HAM,  
č. 280.  
Zbierka obsahuje  
hodnotný predslov,  
v ktorom sa hovorí  
o hre na čembale  
a o ornamentike.

( 27 )

VNM, zv. 32.

*dum Apollinis*),<sup>21</sup> Johann Krieger, Böhm,<sup>22</sup> Buxtehude,<sup>23</sup> Reinken,<sup>24</sup> Buttstedt,<sup>25</sup> Gottlieb Muffat (*Componimenti musicali*),<sup>26</sup> Hurlbusch,<sup>27</sup> Telemann a ďalší. Títo skladatelia splatili daň hojne ozdobeným módnym tancom, no nezanedbávali ani tradičné figurálne variácie. Francúzsky a nemecký aspekt suity jasne reprezentuje tvorba Böhma. Tento skladateľ je významný dokonalým zvládnutím francúzskych agréments a svojimi zdrojmi tonálnej harmónie. Nedávno objavené Buxtehudeho suity a variácie nedosahujú vysokú úroveň jeho organových diel. Obsahujú štyri hlavné tanečné typy – allemandu, courante, sarabandu a gigue, ktoré boli pevnou súčasťou až neskorobarokovej suity, niekoľko doubles, ale ani jeden z pridávaných tancov, ktoré dávali suite rozmanitosť. Fakt, že Buxtehudeho diela pre čembalo sú poznačené francúzskym vplyvom, potvrdzujú aj variácie, ktorých jedna téma je založená na Lullyho slávnej brunette (pozri príklad č. 43). Na druhej strane však je jasné, že táto figurálna variácia vznikla v nemeckom prostredí. Partita *La Capricciosa* pôsobí dojemom akéhosi prototypu Bachových *Goldbergovských variácií*. Nevieme, či Bach toto dielo poznal alebo nie, ale v každom prípade obe majú spoločnú tóninu, tridsaťdva variácií a čo je najdôležitejšie, Buxtehudeho téma sa objavuje ako nápev *Kraut und Rüben* vo finálnom quodlibete Bachových variácií.

V tvorbe poslednej generácie skladateľov pre čembalo, najmä Gottlieba (Theophila) Muffata, Telemanna a Matthesona, prevládala tendencia k splyvaniu foriem, ktoré predchádzajúci skladatelia rozlišovali. Gottlieb Muffat (Georgov syn, Fuxov žiak) zaviedol sonátové finále do suity, a tak pripravil pôdu na splynutie suity a sonáty v období klasicizmu. Toccatový štýl jeho fantázií, ktoré majú niekedy funkciu prelúdia, je dôkazom skladateľovej výraznej individuality. Telemann dokázal svoju všestrannosť v troch

( 28 )

Reprint pôvodného vydania in:  
*Veröffentlichungen, Musikbibliothek Paul Hirsch*, 4. zv.; aj v Broude Bros.

tuctoch fantázií,<sup>28</sup> v ktorých spojil francúzsky galantný štýl so štýlom talianskeho koncertu. Na rozdiel od Leclaira sa Telemannovi nepodarilo spojiť tieto štýly do vyššieho celku a aj jeho pokus vytvoriť rozsiahlu cyklickú formu pomocou opakovania niektorých častí bol iba osamoteným, i keď zaujímavým experimentom.

( 29 )

Pozri Straube, K.:  
*Alte Meister des Orgelspiels* (dve úpravy);  
*Choralvorspiele alter Meister*;  
Dietrich, F.:  
*Elf Orgelchoräle*, 1932.

Traja poprední skladatelia organovej hudby – Švéd Dietrich Buxtehude (1637–1707), pôsobiaci v Lübecku, Johann Pachelbel (1653–1706) v Norimbergu a Georg Böhm (1661–1733) v Lüneburgu – boli obklopení množstvom významných organistov, ktorí patrili do severonemeckej alebo stredonemeckej školy; patrili k nim najmä Johann Christoph Bach, Nikolaus Bruhns (Buxtehudeho žiak), Buttstedt, Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Johann Krieger, Kuhnau, Vincent Lübeck (Buxtehudeho žiak), Vetter (Pachelbelov žiak), Johann Gottfried Walther (Bachov bratanec) a Zachow (Händlov učiteľ).<sup>29</sup> Rakúska škola katolíckych organistov – Georg Muffat (študoval u Pasquiniho), Murschhauser (Kerllov žiak), Gottlieb Muffat, F. T. Richter a Reutter – stála bokom od nemeckej školy.

( 30 )

Vydal de Lange, 1888;  
aj *Liber Organi*,  
zv. 5. (Schott, 1933);  
HAM, č. 240.

Katolícka liturgia si vyžadovala iba toccaty a versety, podobné, aké môžeme nájsť v dôležitej zbierke Georga Muffata *Apparatus musico-organisticus* (1690)<sup>30</sup> a v skladbách jeho syna Gottlieba Muffata.<sup>31</sup> Mnohousekové toccaty Georga Muffata prezrádzajú rastúci vplyv chrámovej sonáty.

( 31 )

DTÖ, r. 29, zv. 2.

Buxtehude<sup>32</sup>, ktorý mal neskôr rozhodujúci vplyv na hudobný vývin Bacha, obdaril voľné formy organovej hudby (toccatu a fúgu) aj viazané formy (passacagliu a organový chorál) ohňom príznačným pre jeho náruživú osobnosť. Odvážne harmónie toccat, rozmach pedálových sól a fantasticky tvarované melodické kontúry prezrádzajú skladateľa nepokojnej a nesmierne bohatej predstavivosti. Fúgy ešte stále čerpajú z rapsodického toku toccat, pričom jednotlivé

( 32 )

Organové diela vydal Spitta, kompletnejšie vydanie Seiffert, M.: HAM, č. 234 a 235.

úseky sú často zviazané tematicky, na spôsob variačného *ricercaru*. Fúgové témy často využívajú opakované tóny a občas načrtávajú tonálnu harmóniu pomocou zmenšených septím.

( 33 )

DTÖ, r. 8, zv. 2; DTB, r. 2, zv. 1; r. 4, zv. 1; HAM, č. 251.

Pachelbel<sup>33</sup> preniesol virtuózne štýl klávesovej hry, ktorý prevládal v rakúskej škole, do stredonemeckej školy, a tak sa zaslúžil o vzájomné zblíženie katolíckych a protestantských organistov. Jeho *toccatam* chýbajú vypracované fúgové časti; sú vystavané na monumentálnych pedálových zádržniach, ktoré podporujú oslnivú nádheru virtuózne figurácie na oboch manuáloch. Nebol takým hlbavým hudobníkom ako Buxtehude, zaujímali ho skôr hravé, duchaplné rytmické formuly než vzrušené harmónie. Fakt, že jeho harmónie neboli ani zďaleka také zaujímavé ako Buxtehudeho, vidno na jeho deväťdesiatich štyroch (!) magnifikatoch pre organ. Sú to krátkodýché fugety, skomponované pre liturgické účely. Podobne ako Johann Krieger aj Pachelbel bol vo svojich fúgach jasne závislý od transformačnej techniky variačného *ricercaru*.

Pachelbelova hudba ohlasuje aj príchod „temperovaného“ ladenia, ktoré malo jedného z najhorlivejších obhajcov vo Werckmeisterovi. Jedna z Pachelbelových zbierok súit využíva sedemnást z dvadsiatich štyroch teoreticky možných tónin. Ferdinand Fischer ich v *Ariadne Musica* (1715) využíva devätnásť. Táto zbierka prelúdií a fúg je najdôležitejším dokumentom vo vývoji temperovania v predbachovskom období. Slúžila ako vzor pre *Temperovaný klavír nielen* z hľadiska poradia tónin, ale miestami aj fúgových tém.<sup>34</sup> Názov tejto zbierky naznačuje, že Fischer chcel organistovi dať „Ariadninu niť“, aby sa dostal cez labyrint vzdialených tónin, ktoré sa pred ním využívali len málo alebo vôbec nie.

Z „viazaných“ foriem organovej hudby mali protestantskí

( 34 )

GMB, č. 265.  
Bach si tému tejto fúgy vypožičal pre svoju *Fúgu E dur* z *Temperovaného klavíra*; porovnaj s HAM, č. 247.

) 378 (

organisti najradšej organový chorál. Existovali štyri typy a Bach ich všetky zdokonalil a pretvoril. Prvý typ – chorálová partita alebo chorálová variácia – bol spätý so svetskou variačnou technikou nemeckej suity. Fakt, že chorál si získal priestor, ktorý patril svetskej árii alebo tancu, hovorí o vzájomnom ovplyvňovaní sa svetskej a sakrálnej sféry v protestantskej hudbe. Chorálové partity písal Böhm, Pachelbel (*Musikalische Sterbensgedanken*) aj Buxtehude. Buxtehude dokonca začlenil chorál do variačnej suity, v ktorej sa chorálová melódia objavovala postupne ako allemanda, courante, sarabanda a gigue, spracovaná vždy v typických nemeckých rytmických figúrach. Böhmovým prínosom do partity bolo, že chorál ozdobil množstvom francúzskych agréments, ktoré poznal zo všetkých nemeckých organistov najlepšie; zdisciplinoval ich však typickým nemeckým spôsobom tým, že do partity zaviedol stereotypné ostínateľné basy. K rozvoju chorálovej partity prispel aj Johann Krieger, Johann Bernhard Bach, Buttstedt a Gottfried Walther.

Druhý typ – chorálová fantázia – prekvital najmä v severonemeckej škole (Buxtehude, Lübeck, Bruhns a Reinken). Po Scheidtovi sa stal veľkou rapsodickou kompozíciou virtuózneho charakteru. Buxtehudeho vizionárske fantázie mali veľmi blízko k toccate; uvádzali iba úryvky z chorálovej melódie, ktorá sa objavila a zanikla uprostred neskrotnej aktivity ostatných hlasov. Reinken v nezvyčajne dlhých fantáziách zdôrazňoval virtuozitu, najmä v používaní dvojitého pedála, čo zároveň prezrádza nemeckú záľubu v polyfónii.

Tretí typ – chorálová fúga – sa udomácnil v stredonemeckej škole a jeho hlavným predstaviteľom bol Johann Christoph Bach, Pachelbel a Zachow. V tomto prípade začiatok chorálu slúžil ako téma fúgy, po ktorej sa celá



melódia buď uviedla na spôsob cantu firmu (čo je veľmi príznačné pre Pachelbela), alebo sa v reťazi fuget spracúval verš za veršom. Tento typ, zjavne prevzatý z chorálového moteta, nadobudol v tvorbe Pachelbela výlučne inštrumentálny charakter. Gottfried Walther ho obohatil silnými neskorobarokovými harmóniami a vytvoril jediné skladby tohto druhu, ktoré možno porovnať s podobnými Bachovými dielami. Nie neprávom Mattheson vyhlásil, že Walther je „druhý Pachelbel, ba hádam ho ako umelec aj prevyšuje“.

Štvrtý typ – chorálové prelúdium – mal v liturgii funkciu inštrumentálneho úvodu k zborovému spevu zhromaždenia. Kým prvé tri typy spracovania chorálu sa často nepresne označujú za chorálové prelúdiá, štvrtý typ treba považovať za vlastné chorálové prelúdium. Najlepšie plnilo liturgickú funkciu, pretože melódiu stvárňovalo ako pieseň, zvyčajne v sopráne, takže ju bolo jasne počuť a dala sa ľahko zapamätať. Technika chorálového prelúdiá bola príbuzná chorálovej partite, a tak ho možno považovať za rozšírenie jednoduchej chorálovej variácie. Melódia v jednoduchej i ozdobenej podobe bola podložená harmonickými figuráciami alebo spracovaná kontrapunkticky, a ostatné hlasy sa pohybovali proti nej v nezávislých rytmoch a motívoch. Každý verš chorálu zvyčajne uvádzali krátke imitácie v ostatných hlasoch, často anticipujúce melódiu chorálu. Buxtehude a Pachelbel, prví významní majstri skutočného chorálového prelúdiá, položili základy budúceho vývinu tejto formy u Bacha. Zvlášť zaujímavé sú Buxtehudeho prelúdiá, pretože sú vysoko individuálnou interpretáciou chorálu – tento trend sa zavŕšil v tvorbe J. S. Bacha. Walther vniesol do prelúdií výrazné melodické figúry, ktoré tvorili nepretržitý prúd kontrapunktu k melódii chorálu.

## Protestantská chrámová hudba pred Bachom

DÁ SA POVEDAŤ, ŽE NESKOROBAROKOVÉ OBDOBIE protestantskej chrámovej hudby sa začína súčasne so vznikom novej formy – chrámovej kantáty, ktorá vo vokálnej hudbe veľmi rýchlo zaujala vedúce postavenie. Moteto postupne strácalo pozíciu nezávislej formy a pretrvávalo iba na periférii hudby pri špeciálnych príležitostiach ako svadby, pohreby a pod. V kantáte splynuli dve tradície, ktoré jestvovali vedľa seba v strednom baroku: dramatický koncert schützovskej tradície a chorálový koncert weckmannovsko-tunderovskej tradície. To, čo bolo predtým známe ako dialóg, duchovný koncert, symphonia sacra alebo jednoducho moteto (s inštrumentálnym sprievodom), sa absorbovalo do kantáty. Termín kantáta vytvoril hamburský pastor Neumeister, verný ortodox a odporca pietizmu. Vo svojich cykloch kantátových textov (1700 a neskôr) začal zdôrazňovať poetickú, aforistickú alebo výchovnú interpretáciu biblického textu. Kým duchovný koncert bol založený v podstate na biblických textoch, nová kantáta sa skladala z voľne komponovaných parafráz, ktoré buď nahrádzali biblický text, alebo plnili úlohu poetických vložiek. Tieto parafrázy sa nesprávne nazývali „madrigalové“. V skutočnosti však s madrigalovou poéziou nemali nič spoločné, pretože boli zjavne modelované podľa foriem talianskej opery a svetskej kantáty, od ktorej chrámová kantáta dostala svoje pomenovanie. Neumeister použil pre svoje zbožné kontemplácie formu recitatívu a árie, pričom základom každej z nich bol jediný afekt. Svoju reformu priliehavo definoval slovami: „Skrátka, kantáta vyzerá ako kúsok opery, zložený z recitatívov a árií.“ Kantáta, ktorá vznikla podľa najsvetskejšieho zo všetkých svetských modelov, samozrejme vyvolala odpor pietistov.

Námietky proti „opernej“ chrámovej hudbe neutíchlí až do konca baroka. Pietisti pokladali kantátu za hanebnú sekularizáciu a úplné znesvätenie sakrálnej hudby. Pre ortodoxných luteránov znamenala naopak posvätenie svetskej hudby, pretože nechápali sakrálnu a svetskú sféru ako protiklady. Tento prístup vysvetľuje, prečo chrámová hudba v takejto modernej podobe prekvitala len v strediskách ortodoxie.

Keďže reformné hnutie sa v chrámovej hudbe začalo až po roku 1700, je celkom jasné, že skladatelia predbachovskej generácie ním buď ešte neboli ovplyvnení, alebo sa k nim dostalo len veľmi neskoro. Johann Christoph Bach, strýc Johanna Sebastiana, označoval svoje vokálne kompozície ako lamento alebo ariózo, a nie kantáta. Dramatické ariózo *Ach dass ich Wassers genug hätte* je napísané celkom v duchu Schützovho plastického recitatívu a jeho autor bol v rodinnej kronike Bachovcov plným právom označený za „veľkého a expresívneho skladateľa“. Buxtehudeho „kantáty“, ktorých vizionárska sila zapôsobila na Bacha tak mocne, stále patria k starému typu koncertu.<sup>35</sup> Neobsahujú nijaké recitatívy ani árie da capo, ale pozoruhodné sprevádzané arióza, ktoré svedčia o Buxtehudeho osobnom zanietení. V monumentálnej kantáte *Wachet auf* využil len text chorálu, melódiu nie; v *Gott hilf mir* však „predstavil“ melódiu chorálu *Durch Adams Fall* ako cantus firmus v inštrumentálnom unisone, kým zbor „interpretuje“ text na spôsob Bacha. K takémuto rozlišovaniu medzi chorálom a figuratívnym sprievodom inšpirovala skladateľov technika organového chorálu. Buxtehudeho brilantná zborová sadzba je ovplyvnená Carissimiho tvorbou, čo vidno najmä na jeho latinských kantátach. V ostatných kantátach využíval strofickú variáciu pre sólo alebo zbor, ako aj ostínatne basy. Jeho slávne *Abendmusiken*, skomponované pre vianočné obdobie, tvoria alegorické dialógy, z ktorých sa zachovalo

( 35 )

DDT, zv. 14,  
pozri aj súborné  
vydanie.

iba zopár. Na rozdiel od prevažne lyrických, ba takmer subjektívnych kantát, sú to dramatické skladby oratoriálneho typu.

Okrem Buxtehudeho bol vynikajúcim skladateľom kantát aj Böhm, Pachelbel, Philipp Krieger, Kuhnau a Zachow a spomedzi priamych súčasníkov Bacha Graupner a Telemann. Takmer všetci pestovali kantátu per omnes versus, v ktorej sa rozličné verše chorálu spájali do reťaze vokálnych variácií. Böhm a Pachelbelove kantáty<sup>36</sup> majú buď podobu koncertu alebo chorálovej variácie. Skutočnosť, že J. Ph. Krieger<sup>37</sup> bol jedným z prvých skladateľov, ktorí prijali novú kantátu, vôbec neprekvapuje, pretože v operách sa pripravil na formy, ktoré potom využíval v kantáte. Jeho diela boli veľmi výrazne poznačené talianskym vplyvom. Kuhnau<sup>38</sup> a Zachow<sup>39</sup> sa dostali k bachovskému typu kantáty bližšie než ktorýkoľvek z ich súčasníkov.

Kuhnau začínal dielami v koncertantnom štýle, ale neskôr, keď sa stal kantorom v chráme sv. Tomáša, písal nové kantáty s recitatívmi secco a accompagnato, ariózami a áriami, ktoré kontemplatívne interpretujú biblické texty. Veľký zmysel pre vyváženú formu prejavil v pôsobivej kantáte *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Začína sa veľkolepým, zložitým zborom využívajúcim chorál a končí sa jednoduchým spracovaním chorálu, takže chorál rámcuje nesmierne rôznorodú štruktúru – tento typ kompozície prevzal neskôr Bach. Aj Kuhnau v *Matúšových pašiách* (1721) vo veľkej miere využíva chorál.

Zachow vynikal aj v chorálových variáciách aj v reformovaných kantátach. V sólových úsekoch chorálových variácií niekedy celkom opustil chorálovú melódiu, čím si vytvoril priestor pre voľnú hudobnú interpretáciu chorálového textu. Jeho kantáta *Das ist das ewige Leben* si zaslúži zvláštnu pozornosť, pretože má vonkajšie aj vnútorné črty Bachových kantát. Voľné parafrázy (recitatívy a árie da

( 36 )

DTB, r. 6, zv. 1.

( 37 )

DDT, zv. 53/54, a DTB,  
r. 6, zv. 1.Trebá poznamenať,  
že v poslednom zväzku  
sa sólová kantáta*Wie bist Du*  
nesprávne pripisuje  
Kriegerovi.Jej autorom je  
Johann Christoph Bach.

( 38 )

DDT, zv. 58/59.

( 39 )

DDT, zv. 21/22.

( 40 )

DDT, zv. 51/52.

capo) a biblický text (koncertantnosť a fúga) ostro kontrastujú a celý tento komplex uzatvára jednoduchý chorál. Graupner,<sup>40</sup> ale najmä Telemann<sup>41</sup> v kantátach inklinuje ku galantnému štýlu, ktorý sa stal módnym v rokoch, keď Bach písal v Lipsku pašie a kantáty.

( 41 )

Telemann skomponoval dvanásť (!) kompletných kantátových cyklov pre liturgický rok, ani jeden z nich však nevyšiel znovu.

## Bach: rané obdobie

SKVELÝ VÝVOJ INŠTRUMENTÁLNEJ A SAKRÁLNEJ hudby v neskorom baroku vyvrcholil v dielach Bacha, najväčšieho génia barokovej hudby. Johann Sebastian Bach (\*21. marca 1685 v Eisenachu, † 28. júla 1750 v Lipsku) dôverne poznal dve tradície, a to tradíciu miestneho hudobného prostredia v Durínsku a rodinnú tradíciu Bachovcov, vďaka čomu mohol nadviazať na najvyšší štandard hudobného remesla a zároveň prijímať cudzie hudobné vplyvy. Dalo by sa povedať, že Bachovými učiteľmi boli všetci významní európski hudobní majstri; ich diela študoval tak, že ich odpisoval, čo bol tradičný spôsob „štúdia“ adepta hudobného remesla. Najstarším talianskym majstrom, ktorého si vzal za vzor, bol Frescobaldi; odpísal celé jeho *Fiori musicali*. Je príznačné, že zo všetkých Frescobaldiho diel si vybral to, ktoré bolo najužšie späté s katolíckou liturgiou. Liturgické obrady, či už katolícke alebo protestantské, boli preňho zjavne dôležitejšie než rozdiel medzi vierovyznaniami. Do zoznamu talianskych majstrov, ktorých Bach napodobňoval a odpisoval, patrí aj Legrenzi, Albinoni, Corelli, Lotti, Caldara, Vivaldi, Marcello a Bonporti. Francúzov reprezentovali D'Anglebert, Couperin, Dieupart, Grigny, Raison a Marchand, nemeckých katolíckych majstrov Froberger a Kerll a protestantských Reinken, Buxtehude,

) 384 (

Pachelbel, Böhm, Strungk, Bruhns, J. K. F. Fischer, Händel, Fasch, Graupner, Telemann a mnohí ďalší. Bach veľmi túžil učiť sa od druhých; jeho bezhraničná túžba po sebazdokonaľovaní, dokonca aj v rokoch najplnšej zrelosti, je dobre známa. Práve on urobil rozhodný, i keď neúspešný pokus zblížiť sa so svojim najväčším súčasníkom Händlom. Základy hudby sa naučil od otca, mestského hudobníka v Eisenachu. Po otcovej smrti ho ďalej viedol starší brat, Pachelbelov odchovanec, ktorý pôsobil ako organista v Ohrdrufe. Práve tu Bach spoznal nemeckú organovú literatúru. Ako sopranista v lüneburskej škole sa zoznámil s organistom Loewem (Schützovým žiakom) a Böhmom (Reinkenovým žiakom), vďaka ktorému sa oboznámil so štýlom severonemeckej a francúzskej organovej hudby. Po mutácii hlasu sa Bach pustil pešo do Hambrugu, kde vtedy prevládala opera, aby navštívil organistov Reinkena a Vincenta Lübecka. O tomto „putovníckom období“ vieme len veľmi málo, zdá sa však, že Bach sa snažil predovšetkým prehĺbiť si znalosti o organovej hudbe a nemárnil čas v opere. Z Lüneburgu sa niekoľkokrát vybral aj na dvor do Celle, kde sa zoznámil s orchestrálnou hudbou vo francúzskom štýle.

Vývin Bachovej tvorby môžeme rozčleniť na päť období, ktoré zhruba zodpovedajú postom, aké v živote zastával.<sup>42</sup>

Počas celej umeleckej dráhy sa Bach sústredil najmä na svoj hlavný nástroj, organ, hoci bol aj vynikajúcim huslistom. Na prvých dvoch dôležitých pôsobiskách zastával funkciu organistu – najprv v Arnstade (1703), a potom v Mühlhausene (1707). Toto obdobie je vlastne prvou fázou jeho tvorby, v ktorej si ako mladý skladateľ formoval vlastný štýl. Práve z Arnstadt sa Bach vybral na slávnú púť do Lübecku (1705), aby tu študoval duchovný koncert a organovú hudbu u jej najlepšieho predstaviteľa Buxtehudeho. Hudba starého majstra natoľko zapôsobila na Bachovu tvorivú predsta-

( 42 )

Pozri Gurlitt, W.:  
Bach, s. 28  
a ďalej.

vivosť a dojem z tohto stretnutia bol taký mocný, že na zlosť svojich nadriadených si Bach pobyt v Lübecku značne predĺžil. Cesta k Buxtehudemu, ktorú možno považovať za poslednú fázu „tovarišského“ obdobia, v ňom uvoľnila skryté tvorivé sily, a tie sa potom prejavili v dielach jeho raného obdobia.

Ako nástupca Georga Ahleho na poste organistu v Mühlhausene sa Bach nevyhnutne dostal do sporov medzi zástancami ortodoxie a pietizmu, a vzhľadom na osobné presvedčenie a rodinnú tradíciu sa postavil na stranu ortodoxie, dokonca aj proti pastorovi kostola, v ktorom pôsobil. Bolo to preňho jediné východisko, pretože pietisti boli v zásade proti figurálnej hudbe pri bohoslužbách a tolerovali iba jednoduché nábožné alebo sladkasté sentimentálne piesne. Je však paradox, že práve tieto piesne boli veľmi často odvodené z plytkých operných árií a prezrádzali práve onen svetský vplyv, ktorý pietisti v teórii tak vehementne zavrhovali. Bach sa v Mühlhausene necítil veľmi príjemne, a tak po roku odišiel. V žiadosti o uvoľnenie, ktorá je významným dokumentom o jeho hudobnom i náboženskom kréde, sa s príznačnou otvorenosťou vyjadruje, že jeho „konečným cieľom“ je „regulovaná chrámová hudba na slávu božiu“ – prispôbená, to znamená v súlade so zásadami hudobného umenia, ktoré platili rovnako pre sakrálnu, ako aj svetskú hudbu. Pre skladateľa, ktorý chápal hudbu ako „odraz a tušenie nebeskej harmónie“ (Werckmeister) nebolo svätokrádežou používať v chráme koncertantný štýl, ba dokonca aj operný štýl. Bach ešte stále zastával staré luteránske presvedčenie, že boha treba uctievať nekonečným úsilím v tvorení „najumeleckejšej“ hudby.

Pre diela z Bachovho raného obdobia je charakteristická dĺžka, hromadenie myšlienok, voľnejšia a nevyrazná harmó-

( 43 )

Vyd.: Spitta, Ph.:  
*Bach*, angl. vyd., zv.  
 3, s. 400.

nia. Prekypujúca mladosť sa prejavuje aj v nesmiernej ozdobnosti<sup>43</sup> jeho raných chorálových sprievodov, ktorú mu vyčítal superintendent kostola v Arnstade.

V troch raných chorálových partitách, jediných skladbách tohto druhu v Bachovej tvorbe, chorál spracúva podľa prísnej rytmicko-figuratívnej schémy, pričom protimotívy sú melodicky nezávislé – tak ako u Pachelbela, Buxtehudeho a Böhma. Čo do harmónie sú to dosť neohrabané skladby – okrem partity *Sei gegrüßet Jesu* –, ale na základe vyvinutejšieho harmonického štýlu niektorých jej variácií možno usudzovať, že ju Bach zrejme neskôr upravoval. Vzhľadom na vzťah textu a hudby v Bachovej tvorbe je príznačné, že partity majú toľko variácií, koľko má chorál strof.

Bachove prvé chrámové sonáty pre čembalo sú buď priamo úpravami sonát z Reinkenovho cyklu *Hortus musicus*, alebo nezávislými napodobeninami tejto formy. Hravá canzonová téma *Sonáty D dur*, v ktorej sa spája kotkodákanie sliepky s kukaním kukučky, je celkom zjavne spätá s juhonemeckou a talianskou školou. Rozkošné *Capriccio na odchod milovaného brata* (*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*), ktoré je svetským pendantom Kuhnauových programových *Biblische Historien*, dôverne odráža rodinnú udalosť, ktorá inšpirovala jeho vznik. Obsahuje niekoľko opisných častí ako „zaliečanie sa priateľov“ (*Eine Schmeichelung der Freunde*) alebo „všeobecný nárek“ (*Ein allgemeines Lamento*) na ciacconový bas (tretí typ), spracovaný oveľa umeleckejšie a plastickejšie než u Kuhnaua. Záverečná fúga, ktorej téma prináša motív rohu postilióna, je zdĺhavá, ale už tu sa prejavuje dôvtip, ktorým sa vyznačujú viaceré Bachove svetské diela. Prelúdiá a fúgy, toccaty a fantázie z raného obdobia sú úzko späté s Buxtehudeho vizionárskym a výstredným štýlom. Prelúdiá a toccaty sa dajú len veľmi ťažko odlíšiť a prejavuje sa v nich dramatic-

) 387 (



kosť a mladícka vzdorovitosť; fúgam chýbajú pregnantné témy a premyslená konštrukcia Bachových neskorších diel, i keď v stálom kontrapunkte sú už prekvapivé zvraty, ktoré majú svoje čaro. *Prelúdium a fúga Es dur* (Súborné vydanie, zv. 36, č. 12), v ktorom sa na spôsob Frobergera téma uvádza so stále novými protitémami, sa dlho považovalo za dielo raného Bacha, hoci ich autorom je v skutočnosti jeho vynikajúci predok Johann Christoph. Zistilo sa, že autorom *Passacaglie d mol* (Súborné vydanie, zv. 42, č. 15) ďalšieho diela z tohto obdobia, ktoré sa neprávom pripisovalo Bachovi, je v skutočnosti Witt. Rané Bachove diela prezrádzajú, že mal neomylný cit pre virtuózne efekty a zmysel pre špecifiku klávesových nástrojov, najmä pre také typicky organové zvraty ako vyplňanie stupnice striedavými tónmi, ktoré sa dali ľahko zahrať a boli zvlášť vhodné pre pedál. Bachovi sa nikdy nezunovali a používal ich dokonca i v neskorších dielach (príklad č. 80).

(Príklad č. 80)



Bach:  
Zvraty typické pre  
klávesovú faktúru  
z *Fúgy g mol*  
a z *Toccaty C dur*

Bachove rané kantáty odrážajú stav chrámovej kantáty okolo r. 1700. Nesú stopy duchovného koncertu a obsahujú viacúsekové vokálne a inštrumentálne ansámby, nie však recitatívy. Také recitatívy, aké môžeme nájsť v najstaršej zachovanej kantáte *Denn du wirst meine Seele* (BWV 15), sú výsledkom autorovej neskoršej revízie. Veľké „moteto“ *Gott ist mein König* (BWV 71), skomponované pre inauguračnú nového člena mestskej rady v Mühlhausene, je jedinou kantátou, ktorá vyšla tlačou počas Bachovho života, ale túto česť si nevyslúžila svojimi hudobnými kvalitami, ale vďaka politickej prestíži mestskej rady. Táto kantáta sa začína hutným zborom v koncertantnom štýle so sprievodom plného orchestra a emfaticky opakovanou invokáciou „Bo-

že, Bože, Bože“, ktorá anticipuje úvodný zbor *Jánových pašii*. Zbory raných kantát sú výrazne poznamenané inštrumentálnou hudbou a sú preťažené organovými formulami a ornamentikou. V áriách už Bach využíva kváziostinátny bas s charakteristickými krokmi, ktoré sa neskôr stali typickým bachovským prostriedkom budovania hudobnej formy. Už v ranom období tvorby Bach prejavil mimoriadnu schopnosť vystihnúť základnú myšlienku kantátového textu a symbolicky ju vyjadriť v hudbe. V *Gott ist mein König* je hlavnou myšlienkou staroba a mladosť, vyjadrená metaforicky ako kontrast medzi Starým a Novým zákonom. Tento kontrast je základom dueta con chorale in canto, v ktorom tenorové sólo *Ich bin nun achtzig Jahr* symbolizuje Starý zákon, kým chorál *Ach Gott, Du frommer Gott*, simultánne intonovaný sopránom, symbolizuje Nový zákon. Oba aspekty sa zmierujú vo vznešenej chorálovej fúge *Dein Alter sei wie deine Jugend*, ktorá je v strede kantáty, čo má takisto symbolický význam.

Takéto vzájomné prenikanie sa hudobných a náboženských myšlienok je aj v *Actus tragicus* alebo *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106), najzrelejšej kantáte Bachovho raného obdobia (1707?). Bola napísaná pre pohrebný obrad a v jej nesmierne vážnej a intímnej nálade sa odráža nejaká udalosť z Bachovho súkromného života. Ako úvod je tu použitá dojímavá „sonatína“ pre zobcové flauty a violy da gamba. Melódia sa skladá z figúr, ktoré pripomínajú „vzdychy“, vyjadrujúce trúchlenie a útechu. Aj myšlienka tejto kantáty je založená na konflikte Starého a Nového zákona. Fúgový zbor *Es ist der alte Bund* tu predstavuje neústupnú literu Starého zákona, ktorá je vyjadrená prísnou kontrapunktickou štruktúrou, ktorou Bach vždy znázorňoval ideu zákona a donucovania. Na pozadí tohto zboru zobcové flauty hrajú chorálovú melódiu *Ich hab' mein Sach'* ako tichú alúziu na Nový zákon a sopránové sólo túto alúziu

explicitne vyjadruje svojim posolstvom z evanjelia. Toto je len jeden z mnohých príkladov využívania symboliky u Bacha. Spravidla zobrazoval kontrast mimohudobných obsahov tak, že kontrapunkticky navrstvoval rozličné hudobné myšlienky. Hudba mu umožňovala simultánne premietnuť to, čo jazyk môže vyjadriť iba v následnosti; len v hudbe sa taká abstraktná opozícia ako boží zákon a božia milosť môže stať konkrétnou realitou.

V tejto kantáte prináša Bach dva ďalšie chorály, traktované rovnako symbolicky. Komplikuje sa nimi, prirodzene, štruktúra ansámblov. Sólové a zborové úseky, až doteraz neoddelené, charakterizuje plynulosť starého duchovného koncertu. V raných Bachových kantátach ešte nenájdeme jasne načrtnutú architektúru jeho neskorých diel, ale neprítomnosť premyslenej formovej výstavby kompenzuje hojnosť nespútaných nápadov, ktoré sú pre jeho mladícke diela typické.

## Bach ako organista. Weimar

DRUHÉ OBDOBIE BACHOVEJ TVORIVEJ DRÁHY zahrňuje roky, ktoré strávil vo Weimare (1708–1717), najprv ako dvorný organista a neskôr ako koncertný majster. Je to obdobie jeho veľkých organových kompozícií, najmä tých, ktoré nesúviseli s chorálom. V tejto fáze sa Bach prejavil predovšetkým ako veľký organista, ako virtuóz svojho obľúbeného nástroja. Stal sa renomovaným organistom nielen vo Weimare, ale v celom Nemecku, a keď ho poctili ponukou, aby sa stal nástupcom po Zachowovi v Halle, mohol si dovoliť odmietnuť. Cenili si ho pre jeho obdivuhodné interpretačné kvality, skvelú pedálovú techni-

ku a registračné umenie. Bol vyhľadávaným expertom na stavbu organov a prísny posudzovateľom nových nástrojov. Vo Weimare si našiel oddaného spolupracovníka v Gottfriedovi Waltherovi, s ktorým ho spájali rodinné a priateľské putá.

Organ, pre ktorý Bach vo Weimare komponoval, postavil Compenius. Jeho organy stáli kdesi na polceste medzi severonemeckým typom barokového organu, ktorý maximálne zdokonalil Schnitger, a stredonemeckým typom, ktorý zdokonalil Silbermann. Ostro rozlíšené registre a drsné mixtúry Schnitgerovho organu výrazne kontrastovali s mäkšími zmiešavacími registrami a brilantnými mixtúrami Silbermannovho organu; oba typy však mali silný a celkom nezávislý pedál. Iba na týchto barokových organoch vynikne v plnej nádhere žiarivosť a kaleidoskopické bohatstvo Bachových diel.

Po Arnstade a Mühlhausene, do ktorých cudzie vplyvy neprenikli, ovzdušie dvora vo Weimare znamenalo pre Bacha úplnú zmenu umeleckej klímy. Weimarský dvor bol podobne ako ostatné nevelké dvory Nemecka otvorený francúzskym a talianskym novotám v oblasti svetskej hudby. Bach sa počas svojho weimarského obdobia dostal do bližšieho kontaktu s talianskou hudbou, najmä s koncertantným štýlom; táto skúsenosť znamenala druhý tvorivý impulz v jeho živote. Kým prvý impulz – Buxtehudeho hudba – uvoľnil jeho tvorivý potenciál, druhý ho nasmeroval do prúdu európskej hudby. Dal jeho hudbe svojskú a konečnú pečať, vďaka ktorej možno toto druhé obdobie už považovať za Bachovu ranú zrelosť. Podobne ako mnoho iných veľkých nemeckých umelcov aj Bach našiel sám seba až po prekonaní talianskeho obdobia.

Bach sa opäť pustil do štúdia – ako zvyčajne – napodobňovaním. K prvej skupine diel, ktoré s nadšením prepisoval pre organ a čembalo, patrili Vivaldiho husľové koncerty. Tieto

úpravy – ďalší dôkaz toho, že Nemci uprednostňovali klávesové nástroje – sa týkali nielen diel Vivaldiho, ale aj nemeckých skladateľov, najmä kniežaťa z Weimaru, Telemanna a niektorých neidentifikovaných skladateľov, ktorí tvorili vo Vivaldiho štýle. Sú zvlášť jasnými príkladmi zručnej adaptácie, pri ktorej sa husľová figurácia buď presne zachováva, alebo transformuje do mechanických organových formúl. Bach len zriedkakedy menil formu koncertov, zato pridával ornamenti (ktoré Taliani zväčša nevypisovali), zvýrazňoval kontrapunkt a niekedy dokonca pridával stredné hlasy tak presvedčivo, až vznikol dojem, že patrili už do pôvodnej skladby, ako napr. v 2. čembalovom koncerte *G dur podľa Vivaldiho* (op. 7, č. 2, BWV 973). Aj Walther upravoval koncerty Torelliho, Albinoniho, Tagliettiho a ďalších; jeho pozoruhodný cyklus variácií na generálny bas podľa Corelliho už možno považovať za nezávislú skladbu.<sup>44</sup> Prostredníctvom úprav Bach dôverne spoznal formu a štýl koncertu, a tak získal nový štýlový prvok, ktorý potom zlúčil s nemeckou kontrapunktickou technikou.

V druhej skupine imitátorských skladieb Bach študoval melodické a harmonické princípy, ktoré ovládali výstavbu talianskych tém. V Bachových raných témach nenájdeme monumentálnu hutnosť a gestický pátos, ktorý Corelli a ďalší talianski majstri dosiahli vďaka usmerňujúcej sile tonality. Majstrovstvo kontrapunktu zvládol na oveľa vyššej úrovni ako talianski majstri, jeho témam však ešte chýbala melodická jasnosť a vyváženosť. Bach túto prekážku prekonával tak, že si vypožičiaval od talianskych skladateľov témy a nezávisle ich spracúval. Výsledkom boli známe fúgy na Corelliho, Legrenziho a Albinoniho témy.<sup>45</sup> Vďaka dĺžke a tvorivému kontrapunktickému spracovaniu dosahujú tieto napodobeniny vskutku úroveň samostatných skladieb. Vo Weimare Bach skomponoval aj variačnú *Canzonu d mol*, ktorá je napísaná v starom štýle Frescobaldiho alebo jeho

( 44 )

DDT, zv. 26/27,  
s. 301.

( 45 )

O Albinonim pozri  
Spitta, Ph.:  
op cit., zv. 3, s. 364;  
Corelliho tému  
si vypožičal  
z op. 3, č. 4.

nemeckého nasledovníka Frobergera, obohatil ju však novými tonálnymi prostriedkami.

Hlboký účinok talianskej hudby na Bachovu tvorivosť sa jasne prejavil v novej sviežosti tém a formovej jasnosti, ktorou sa vyznačuje jeho inštrumentálna hudba weimarského obdobia. Nesmierne myšlienkové bohatstvo sa teraz podriaďuje talianskej jednoduchosti. Schematické formuly, sekvenčne rozvíjané témy, typické pre Buxtehudeho a Pachelbela, vystriedali plastické témy, charakteristické pre taliansku hudbu, ktoré zjednocuje jediná emócia a veľká dostredivá sila tonality, teda typ témy, ktorý zvyčajne označujeme za „typicky bachovský“. Porovnanie témy mnohoúsekového *Prelúdia a fúgy C dur* (alebo *E dur*) z raného obdobia s témou *Fantázie a fúgy c mol* jasne dokazuje Bachov obrovský umelecký rast od prvého k druhému tvorivému obdobiu (príklad č. 81). Druhá téma

(Príklad č. 81)

Bach: Téma organovej  
*Fúgy a mol* s dodaným  
basovým hlasom



s typickou zmenšenou septimou je typ výraznej a gestickej témy, akú môžeme nájsť v organových fúgach *c mol* a *f mol* a neskôr aj vo fúgach z *Temperovaného klavíra*.

Ďalším typom boli staršie témy s plynulým pohybom; nezáväznosť tvaru v nich však nahradila vycibrená a harmonicky vyrovnaná forma, spočívajúca na pevnom a jasnom harmonickom základe. Na týchto témach vidno, ako Bach prispôboval generálnobasovú homofóniu koncertantného štýlu svojej kontrapunktickej technike. Ako príklad generálnobasovej homofónie v polyfonickej úprave môžeme uviesť *Prelúdium a fúgu D dur*, iskrivú virtuóznou skladbu s bravúrnymi pedálovými sólamí, ktoré sú príznačné pre

mnohé organové kompozície Bachovho weimarského obdobia. Fúgová téma (príklad č. 82), ktorá by mohla byť aj úvodom koncertu, je harmonizovaná typickým pohyblivým basom v koncertantnom štýle. Nie náhodou je práve prelúdiom tejto zvláštnej fúgy označené v jednom z prame-

(Príklad č. 82)

Bach: Téma *Fúgy D dur*  
v koncertantnom štýle



ňov ako „in concerto“. Do tejto skupiny patrí aj povestná *Tocatta a fúga d mol*, ktorú preslávila jej dramtizovaná úprava pre symfonický orchester. Fakt, že fúga sa končí ohňostrojom rapsodických pasáží, dokazuje, že ešte stále tvorí integrálnu časť toccaty.

Zatiaľ nejestvuje presná chronológia mnohých organových kompozícií, takže ťažko možno oddeliť diela Bachovho druhého obdobia od skladieb, ktoré skomponoval neskôr. Veľké *Prelúdium a fúga a mol* bolo skomponované, aspoň jeho prvá verzia, vo weimarskom období. Dlhá téma tejto fúgy (príklad č. 83) vytvára dva nerovnaké úseky, z ktorých

(Príklad č. 83)

Bach: Téma organovej  
*Fúgy a mol*s dodaným  
basovým hlasom



druhý sa rozvíja ako súvislý tok šestnástin. Napriek svojej dĺžke sa téma vyznačuje dovtedy nezvyklou melodickou precíznou a vyváženosťou, ktorá bola výsledkom vzájomného prenikania sa melodického a harmonického faktora. Z hľadiska harmónie je to len nápaditá realizácia stereotypných formúl koncertantného štýlu: prvá časť je založená na troch akordických úderoch I – V – I, ktoré vymedzujú tóninu, druhá časť je založená na úplnom diatonickom

kvintovom kruhu, ktorý sa v ďalšom priebehu fúgy veľmi dôvtipne využíva. Táto fúga je poznačená dokonca aj formou koncertu. *Toccata, adagio a fúga C dur* zodpovedajú trom častiam koncertu, a táto podobnosť je ešte zdôraznená tým, že adagio je vlastne bohato ozdobená ária, založená na rytmickom ostinate v pedáli.

Pevnou súčasťou organových skladieb nasledujúcich období sa stal koncertantný štýl a nemecký polyfonický štýl, ako vidno v skvelej *Fantázii a fúge g mol*, ktorú Bach skomponoval pravdepodobne v köthenskom období, pred svojou cestou do Hamburgu. V tejto fantázii dosiahol rapsodický typ severonemeckej toccaty svoj vrchol. Striedanie ostro vykreslených sólových recitatívov a mohutných akordov tutti je pokračovaním prispôsobovania koncertantného princípu organovej hre. Fúgovú tému, ktorá vyvolala všeobecný obdiv ešte za čias Bacha, vydal v menej kvalitnej verzii Mattheson, ktorý ju zrejme zaznamenal spamäti. Jej plastický tvar a harmonická priezračnosť, ktoré už neboli ani talianske ani nemecké, ale typicky bachovské, sú vlastne absolútnym vrcholom barokovej tematickej invencie. Rovnako významnou a dokonalou skladbou je *Passacaglia c mol*, napísaná podľa Buxtehudeho *ciaccon* a *passacaglii* a sčasti založená na téme *Raisonovej passacaglie*. Dvadsať variácií je tu pospájaných do symetrických skupín, pričom každú z nich zjednocuje príslušná rytmická formula. Symetrickú os tvoria desiaty a jedenásta variácia, v ktorých sa téma basu vedie v dvojitom kontrapunkte v najvyššom hlase. Potom sa postupne vracia do pôvodnej polohy. Celý cyklus uzatvára päťhlasná variácia a záverečná fúga. Takmer matematické permutácie schematických formúl, ktoré presne zodpovedali špekulatívnemu mysleniu baroka, Bach predchol autentickým životom, a to, čo bolo dovtedy vyjadrovacím prostriedkom invencie, pozdvihol na umeleckú hodnotu, ktorá pretrvá veky.



V období pôsobenia vo Weimare začal Bach dozrievať aj v tvorbe kantát. Práve tu urobil rozhodujúci krok k Neumeisterovej novej kantáte. V plnej miere si uvedomoval, že kantáta má pôvod v svetskej hudbe, a tak neváhal rozšíriť tradičné formy chrámového koncertu o formové inovácie talianskej kantáty a opery, ktoré sa po prvý raz objavili len v kantátach napísaných v rokoch 1712–1714. Tieto diela sa výrazne vyčleňujú spomedzi kantát všetkých ostatných období nesmierne silným mysticizmom a subjektivismom tak v hudbe, ako aj v textoch. V snahe o svojský štýl Bach prešiel vo Weimare obdobím subjektivismu, ktorý sa navonok prejavoval vo virtuozite jeho organovej hudby a vnútorne introspektívnym mysticizmom a hlbokou zbožnosťou. Tieto črty Bachovej tvorby sa často vysvetľovali ako príznaky pietistického vplyvu na jeho religiozitu. Skutočne, jazyk básnika Salomona Francka (nástupca Neumeistera vo Weimare), ktorý Bachovi písal texty, obsahuje pietistickú frazeológiu, treba však mať na pamäti, že kantáta, ktorá patrila do figurálnej hudby, priamo protirečila zásadám pietizmu. Je pravda, že Bachov náboženský a umelecký subjektivismus navonok pripomína zbožnú horlivosť pietizmu, no uňho má úplne iný pôvod aj cieľ.

U Neumeistera bola kantáta úzko spojená s kázňou. Keďže parafrázovala hlavnú tému kázne v jazyku poézie, spievala sa buď tesne pred kázňou, alebo ak mala dve časti, pred kázňou i po nej. Myšlienky vyjadrené v týchto dvoch častiach kantáty boli často také rozdielne, že ich vnútorná súvislosť by bez textu kázne bola bývala nezrozumiteľná. Ako príklad môžeme uviesť kantátu *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21), ktorá v prvej časti vyjadruje smútok duše a v druhej útechu a dôveru, pričom kázeň spájala obe tieto myšlienky. V tejto kantáte koexistovala stará i nová forma. Je to zjavne dielo prechodného obdobia, a keďže sa datuje rokom 1714, vieme, kedy začal Bach písať novší typ kantáty

a ako sa táto zmena odohrala. Pestrá štruktúra prvých dvoch zborov je zjavne pozostatkom starého duchovného koncertu. Začiatok prvého zboru s výrazne opakovanými zvolaniami *Ich, ich, ich hatte viel Bekümmernis* veľmi nápadne pripomína začiatok chorálu *Gott ist mein König*, teraz však skladateľ zdôrazňuje subjektívny aspekt. Mattheson v *Critica Musica* túto pasáž zosmiešňuje ako príklad falošnej emfázy, ale toto hlboké osobné zaujatie nie je nedostatkom, ale prednosťou Bachových kantát raného obdobia zrelosti. Prvý zbor anticipuje opozíciu myšlienok, ktorá je základom kantáty a doslova i obrazne udáva „hlavný tón“ celému dielu. Smútok a útecha sú vyjadrené melodickými a tempovými kontrastmi, ktoré vytvárajú ostrý reliéf celého diela. Aj druhý zbor *Was betrübst du dich*, pozoruhodný nesmierneou rytmickou pružnosťou a harmonickou ostrosťou, sa už vyznačuje náhlymi zmenami nálady, tempa, dynamiky, ako aj silnými kontrastmi medzi sólom a tutti. Moderné formy si Bach rezervoval pre sólové úseky kantáty. V prvej árii *Seufzer, Tränen* používa moderný rytmus siciliány, prevzatý z opery, a druhá ária *Bäche von gesalznen Zähren* nezabudnuteľným svižným husľovým sprievodom je naplno rozvinutou áriou da capo s mottovým začiatkom. Aj napriek tomu, že asimilácia týchto foriem sa vyznačovala vysokým majstrovstvom, nedosahuje suverenitu, s akou Bach spracúval recitatívy. Celkom prvý recitatív *accompanato* je príkladom nesmierne výstižnej a precítenej interpretácie textu. Zmenšené septimy v melódii a harmónii, náhle akcenty a tajomné pradivo melodických fragmentov dávajú recitátivu veľmi pôsobivú silu výrazu, ktorá pôsobí ako posledná ozvena Bachovej mladíckej bujarosti. Koncertantný dialóg medzi dušou a Spasiteľom *Komm, mein Jesu*, ktorý možno charakterizovať ako vokálnu triovú sonátu opretú o pohyblivý bas, je skomponovaný v duchu vášnivých ľúbostných operných duet. Aj v rytmicky rovnomerne plynúcom base

úvodnej sinfonie, pochmúrneho husľového a hobojuvého dueta s roztúženými harmóniami sa odráža vplyv Corelliho triovej sonáty. Zo všetkých častí kantáty sa chorál využíva iba v predposlednom zbere; je to chorálové prelúdium prenesené do spevného média, v ktorom sa hlasy pohybujú vo voľnom kontrapunkte ku cantu firmu. Posledný zbor, monumentálna fúga s plným orchestrom s tromi trúbkami (a tympanmi), hobojujmi a sláčikovými nástrojmi je skomponovaný v širokom a vznešenom oratoriálnom štýle pripomínajúcom Händla, aký sa v Bachových neskorších dielach objavuje už len zriedka. Témy a pohyblivý kontrapunkt však majú korene v starých organových formulách Pachelbela.

*Komm du süsse Todesstunde* (BWV 161), zrejme najsubjektívnejšia zo všetkých Bachových kantát (text napísal Franck), je preniknutá túžbou po smrti a hlbokým mysticismom. Začína sa veľmi pokojne, subtílnou áriou pre alt, dve obligátne flauty a organový generálny bas. Ako symbolický odkaz na prvé slová árie organ náhle intonuje melódiu chorálu s témou smrti *Herzlich tut mich verlangen*. Bol to Bachov obľúbený chorál, o čom svedčia jeho početné úpravy v Matúšových pašiách. V slávnom recitatíve *accompagnato* a arióze z kantáty sláčikové *pizzicato* a flautové figúry vyjadrujú vyzváňanie umieráča, po ktorom alt tak dychtivo túži. Na konci sa chorál objavuje znovu v sýtom harmonickom spracovaní s prekrásnym flautovým sprievodom, ktorý sa vznáša nad melódiou ako blažený duch, čo sa vymanil z ľudského tela – symbol hlavnej myšlienky tejto kantáty.

Úplným protikladom tejto atmosféry smrti je nádherná veľkonočná kantáta *Der Himmel lacht* (BWV 31), známa len v prepracovanej verzii, v ktorej sa nám zachovala. Prejavuje sa v nej Bachova vynachádzavosť a originalita v prenose koncertantného štýlu do kantáty. Úvodná „sonáta“ pre výnimočne veľký orchester (tri trúbky, tympany, päť

drevených dychových nástrojov, sláčikové nástroje a organ) nie je sonátou v pravom slova zmysle, ale brilantnou trojdielnou koncertnou časťou, s typickým unisonovým začiatkom vo všetkých hlasoch. Takéto unisonové pasáže sú v Bachových dielach pomerne zriedkavé, keďže sa nezhodujú s jeho veľkou láskou k polyfónii, no keď sa objavia, sú neomylným príznakom vplyvu koncertu. Aj tenorová ária *Adam muss in uns verwesen* sa pridrižiava nielen koncertantného štýlu, ale aj ritornelovej formy koncertu. Vzhľadom na subjektívny zástoj, typický pre weimarské obdobie, nás sotva prekvapí, že Bach obľuboval voľné svetské formy, ktoré sa najlepšie hodili na vyjadrenie jednotlivých pocitov. Práve z tohto dôvodu sa chorál vyskytuje zriedkavejšie v kantátach druhého obdobia ako v kantátach z iných období. Bach často vytváral len alúzie na chorál, niekedy sa ho aj úplne vzdal, ako napríklad v *Tritt auf die Glaubensbahn* (BWV 152). Spájal ho aj s inými svetskými formami; v *Nun komm der Heiden Heiland* (BWV 61) ho napríklad uplatnil vo francúzskej predohre.

## Bach ako učiteľ. Köthen

TRETIE OBDOBIE BACHOVHO ŽIVOTA SA ČASOVO zhoduje s rokmi jeho pobytu na dvore v Köthene (1717–1723), kde pôsobil ako kapelník a dirigent komorného orchestra. Bachovo pôsobenie v Köthene je významné z niekoľkých hľadísk. Zo spoločenského hľadiska to bolo najvyššie postavenie, aké kedy zastával, a na túto skutočnosť nevedel dlhé roky zabudnúť ani na novom pôsobisku v Lipsku. Z umeleckého hľadiska to bola preňho zvláštna situácia. Tento dvor patril ku kalvínskej cirkvi, a tak do jeho

oficiálnych povinností nepatrilo ani komponovanie chrámovej hudby, ba dokonca ani tvorba pre organ. Tým bol veľmi vzdialený od svojho „konečného cieľa“, od regulovanej chrámovej hudby, a tak sa z neho v tom čase stal skladateľ svetskej komornej a domácej hudby. Práve v Köthene zložil väčšinu svojich skladieb pre klávesové nástroje (klavichord a čembalo) a pre komorné súbory. Chrámové kantáty úplne prestal písať. Všetko svoje úsilie venoval inštrumentálnej hudbe, v ktorej vytvoril vynikajúce modely a „návod“ pre začiatočníkov, pokročilých študentov i milovníkov hudby. Jeho konečným cieľom bola ešte stále „regulácia“, teraz však mala didaktický charakter, ako vidieť z jeho úvodov k rozličným hudobným zbierkam venovaným rodinným príslušníkom – k *Temperovanému klavíru*, *Invenciám* a k *Organovej knižočke*. V období svojho pôsobenia v Köthene Bach vystupuje ako veľký pedagóg, ktorý svojím osobným príkladom určoval štandard technického majstrovstva. Týmto smerom mohol pôsobiť jedine v „svetskej“ sfére, teda v oblasti hudby dostupnej pre bežného človeka. *Clavierbüchlein* pre Wilhelma Friedemanna (1720) a rovnaký zborník venovaný Anne Magdaléne (prvá verzia 1722) obsahujú v základnej podobe zatiaľ ešte systematicky neusporiadaný materiál pre veľké cykly klávesovej hudby, najmä pre *Temperovaný klavír*, *invencie* a *suity*. Ani jeden z týchto didaktických cyklov nevyšiel za Bachovho života tlačou, napriek tomu boli veľmi rozšírené prostredníctvom rukopisných kópií jeho žiakov, ktorí podľa ľubovôle pridávali alebo vynechávali ornamenti. Vďaka Bachovmu neprekonateľnému majstrovstvu a obrazotvornosti, ktoré sa prejavili aj v jeho pedagogickej činnosti, mali tieto vzorové skladby oveľa vyššiu úroveň ako ostatné didaktické skladby tohto obdobia.

Prvý významný cyklus z köthenského obdobia je *Organová knižočka* (*Orgelbüchlein*), ktorú Bach začal písať už vo

Weimare. Pôvodne ju malo tvoriť stošesťdesiatštyri chorálových prelúdií, ale napokon do nej zahrnul iba štyridsaťpäť, ktoré sú usporiadané podľa liturgického roku. Svoj zámer Bach výstižne vyjadril v názve: Učebnica pre začínajúcich organistov, aby sa naučili hrať chorál na rôzne spôsoby; slúži aj na zdokonalenie pedálovej hry, pretože pedál sa v nej pokladá za povinný hlas. Chorálové prelúdiá sa zakladali na veľmi krátkej cirkevnej melódii, ktorú takmer vždy hral soprán sprevádzaný tromi obligátnymi hlasmi, ktoré ho ovíjali nezávislými motívmi v najprísnejšom kontrapunkte a len zriedkakedy prerušili tok melódie interlúdiami. Bach narábala s chorálom ako s jednoduchou variáciou partity, no jeho spracovania boli prísne kontrapunktické, čo v tvorbe pred ním nemalo obdoby, a tým dodávali liturgickej hudbe potrebnú vznešenosť. Rytmický alebo melodický tvar kontrapunktickej figúry vytváral buď abstraktne ako Scheidt, alebo konkrétne, presne podľa emócií či metaforicky vyjadrených myšlienok chorálového textu. Od istého Bachovho žiaka vieme, že svojich žiakov nabádal, aby hrali chorál „v súlade s významom slov“. Určité figúry ovládli štruktúru celej kompozície bez ohľadu na to, či patrili do tezauru zaužívaných figúr, alebo boli intelektuálne odvodené metaforickými či symbolickými odkazmi na zjavný či skrytý význam textu. Jedinečná hudobná pôsobivosť týchto prelúdií vyviera zo vzájomného prenikania sa troch zjednocujúcich faktorov: jednoty rytmickej figúry, melodického motívu a výrazu. Bach tu v nesmierne kondenzovanej podobe predviedol podstatu svojej hudobnej filozofie; súčasne uvádza dogmu (teda chorál) i jej „interpretáciu“ (čiže kontrapunktické spracovanie). V často citovanom chorálovom prelúdiu *Durch Adams Fall* sa Adamov pád z nevinnosti do hriechu zobrazuje „padaním“ septimy v base; keďže išlo o pád do hriechu a pretože hriech sa už konvenčne zobrazoval chromatismom, Bach nepoužil diato-

nické, ale zmenšené septimy. Pretože ho tieto dva prostriedky zobrazenia hriechu plne neuspokojili, použil aj tretí: pomocou chromaticky sa vinúceho stredného hlasu vyvolal predstavu hada ako ďalšieho symbolu hriechu, ktorý je v texte explicitne vyjadrený.

Je príznačné, že najúčinnějšíe symbolické alebo obrazné narážky sa vyskytujú v obligátnom hlase – v pedáli. Nemožno si pomýliť mohutné vzostupné kvinty alebo kvarty v chorále zmŕtvychvstania *Erstanden ist*, alebo zvonivé rytmické ostináta v *In dir ist Freude a Heut' triumphieret*, ktoré vytvárajú pôsobivý, jasavý sprievod k ostatným hlasom. Bez poznania textu a teórie figúr a afektov nemôžeme správne pochopiť skutočný význam, či skôr významy chorálového prelúdia. Podobne ako barokové symboly vnášali do obrazov mimovýtvarné a alegorické významy, aj v hudbe sa dali vyjadriť mimohudobné významy, ktoré – hoci boli myslené vyložene intelektuálne – zdôrazňovali vlastne zmysel hudobného diela. Skladateľovi poskytovali surovinu (interval, rytmy), potrebnú pre kompozíciu. I keď sa nám dnes také metaforické postupy môžu javiť ako výslovne mechanické a neumelecké, tvorili podstatnú časť všetkých barokových umení. Boli bežné aj v barokovej hudbe, no v Bachovej tvorbe sa stali zvlášť významné, pretože ich podriadil umeleckému zámeru. Intelektuálne špekulácie Bach pretavil na svojbytné umenie; bez nich by však prelúdiá nikdy neboli mali tú podobu, v akej ich poznáme dnes.

Na druhej strane však netreba zabúdať, že obrazné a symbolické významy boli len jedným aspektom hudby. Ako Bach sám vyhlásil, chorály spracúval „na rôzne spôsoby“. Obrazná „interpretácia“ chorálu bola len jedným extrémom a jeho pendantom bol ďalší extrém: abstraktné „spracovanie“ pomocou stereotypných figúr, ktoré nemali nijaký iný, iba svoj vlastný hudobný význam. Nedalo sa celkom vyhnúť

nebezpečenstvu, že sa Bachovej hudbe budú pripisovať významy, ktoré do nej nevložil; je to celkom pochopiteľné, veď značnú časť jeho hudby treba chápať metaforicky. Bolo by však obrovskou chybou aplikovať metaforickú interpretáciu na všetky jeho skladby. Pôvod a zmysel mnohých obrazných motívov pravdepodobne nikdy nebude taký jasný ako v niektorých kantátach a chorálových prelúdiách; no aj vtedy, keď sú motívy koncipované vyslovene ilustratívne, prevahu má myšlienka abstraktného spracovania. Možno to dokázať na príklade mnohých prelúdií. Napríklad klesajúca línia basu vo *Vom Himmel kam*, ktorá graficky zobrazuje „zostupovanie z nebies“, sa v skladbe neskôr vyskytuje aj v inverzii, ktorá úplne popiera jej pôvodný význam. To isté možno povedať o zostupných intervaloch v *Erstanden ist*. Konflikt jednotlivých významov nebol u Bacha nelogický, pretože každá figúra bola prvkom teórie figúr, ktorá považovala inverziu za jeden z najdôležitejších vyjadrovacích prostriedkov.

(Príklad č. 84a)

Walther:  
Chorálové prelúdium  
*Erschienen ist*.

The musical score for Walther's chorale prelude 'Erschienen ist' is shown in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C). The bass line starts with a 'Pedal' marking and consists of a series of descending eighth notes. The treble line features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

(Príklad č. 84b)

Bach:  
Chorálové prelúdium  
*Erschienen ist*

The musical score for Bach's chorale prelude 'Erschienen ist' is shown in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C). The bass line starts with a 'Pedal' marking and consists of a series of descending eighth notes. The treble line features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Keď porovnáme Waltherove a Bachove prelúdiá, vidíme, ako ďaleko Bach predstihol aj svojich najlepších súčasníkov. Walther v prelúdiu *Erschienen ist der herrlich Tag* (príklad č.



84a) využíva rytmickú a melodickú myšlienku, ktorá sa v takmer rovnakej podobe vyskytuje aj v Bachovom spracovaní tohto chorálu (príklad č. 84 b); Bach ju však využíva oveľa dôslednejšie, používa oveľa bohatšie harmónie a navyše melódiu považuje za kánon, symbol obmedzenia slobody, tak ako sa hovorí v poslednom riadku textu: „...svojich nepriateľov vedie spútaných v reťaziach“ (all' sein' Fein'er gefangen führt).

V *Organovej knižočke* Bach len občas nasledoval Böhmov príklad a melódie ozdobil bohatými ornamentmi. Pre Bacha bola ornamentika ďalšou metódou subjektívnej interpretácie a je príznačné, že ju používal najmä pre silno emotívne chorálové texty, ako napr. *Wenn wir in höchsten Nöten, Das alte Jahr* a *O Mensch, bewein!* V poslednom prelúdiu Bach dosiahol vrchol možností subjektívnej interpretácie a ozdobovania. Francúzske agréments sú v plnej miere zduchovnené; nie sú už vonkajšou ozdobou, ale integrálnou súčasťou hudobnej štruktúry. Bohatá harmonizácia je presne rozvrhnutá v súlade so slovami. Náhly obrat k chromatizmu nastáva v base len vtedy, keď sa v texte hovorí o obetovaní, a ukrižovanie, spomínané v poslednom riadku, sa znázorňuje nevýslovne bolestnou kadenciou *adagissimo*. Tieto znaky Bachovej tvorby prezrádzajú, že mal k liturgii silný osobný vzťah – vzťah, ktorý sa z neskorých cyklov chorálových prelúdií vytratil. V tomto ohľade sú prelúdiá v *Organovej knižočke* unikátne; sú vlastne posledným odrazom subjektivismu weimarského obdobia.

Diela pre klávesové nástroje z köthenského obdobia prezrádzajú, že Bach sa snažil nepodľahnúť silným talianskym a francúzskym vplyvom, a tak ich prispôboval svojej nemeckej polyfonickej tradícii. Splynutie rôznych národných štýlov, ktoré tvorí jedinečnosť Bachovho štýlu, sa najvýraznejšie prejavuje v jeho zreých inštrumentálnych

dielach. To, čo bolo predtým len trblietavou pozlátkou alebo manierizmom, sa vďaka Bachovmu vynikajúcemu majstrovstvu stáva rýdzim zlatom. V toccatach pre čembalo Bach suverénne zvládol také rozdielne techniky ako variačný *ricercar* a koncertantný štýl. Napríklad v *Toccate fis mol* sa téma fúgy v pomalejšej časti rozvíja pomocou tematickej transformácie. Oslnivé a rapsodické *Toccaty c mol* a *a mol* nadobudli neobvyklú hudobnú pribojnosť najmä vďaka vplyvu koncertantného štýlu; téma *Fúgy c mol*, založená na trojzvuku, zodpovedá skôr úvodu koncertu než fúge.

*Temperovaný klavír* (*Das wohltemperierte Klavier*, I, 1722) veľký cyklus prelúdií a fúg, ktorý Bach vytvoril pre didaktické účely, systematicky odvíja Ariadninu niť vedúcu hráča cez všetky tóniny kvintového kruhu, čo bolo možné vďaka „temperovanému“ ladeniu. Termín „temperovaný“ prevzal Bach od Werckmeistera. Takto získaná voľnosť modulovať do najvzdialenejších tónin nevyhnutne viedla k enharmonickým moduláciám. V *Temperovanom klavíri* ich Bach ešte nepoužil, ale v 3. anglickej suite (sarabande) a neskôr aj na mnohých miestach *Chromatickej fantázie* s nimi už pracoval. Časté tvrdenie<sup>46</sup>, že prelúdiá a fúgy sú tu tematicky príbuzné, nie je podložené; materiál *Klavírnej knižočky* a ďalších diel dokazuje pravý opak. Také náhodné podobnosti ako medzi *Prelúdiom a fúgou H dur* (I. diel, č. 23) sú zriedkavé výnimky potvrdzujúce pravidlo.

Nesmierna rozmanitosť foriem a faktúr v tomto cykle je prejav Bachovho zámeru vytvoriť pre „štúdiachtivú mládež“ vzory. Základom jednoty prelúdií je konzekventné spracovanie motívu; iba kontrasty medzi jednotlivými motívmi vytvárajú typovú rozmanitosť. Niektoré prelúdiá sú vlastne vzdialenou štylizáciou tanca, ako napríklad sarabandy (č. 8 *es mol*), iné patria k typu etudy alebo perpetua mobile (č. 2 *c mol*, č. 5 *D dur*), či k typu árie (č. 10 *e mol*). Ďalšie patria k prechodným typom. Rytmickejšie čerpajú

( 46 )

Pričinil sa o to najmä Werker v *Bachstudien*.

Bachovu hudbu skúma pseudomatematickou analýzou, ktorej metóda i výsledky sú rovnako absurdné.

R. Steglich (*Bach*), síce oponuje Werkerovi, no používa rovnako násilnú analýzu, ktorú navyše zatažil neprijateľnou prímiesou nacistickej ideológie.

) 405 (

z rozličných foriem inštrumentálnej hudby, ako napríklad z triovej sonáty (č. 24 *h mol*), toccaty (č. 7 *Es dur*), invencie (č. 11 *f mol*), ba dokonca aj z fúgy (č. 19 *A dur*). V tomto poslednom prípade fúga s protitémou výnimočne slúži ako „prelúdium“ k ďalšej fúge.

Ani v jednej z fúg Bach nikdy presne neopakoval ten istý model. *Temperovaný klavír* je vlastne inventárom všetkých dovtedajších typov fúgy, pričom sa zdôrazňuje monotematická fúga. Bach nevytvoril nový typ fúgy, ale urobil z fúgy to, čím je dodnes: mimoriadne koncentrovanú kontrapunktickú formu, v ktorej sa jedna charakteristická téma vinie celým dielom a vytvára jeho jednoliatosť. Bach túto jednoliatosť fúgy posilnil tým, že materiál pre medzivety čerpal buď z druhej časti samotnej fúgovej témy (č. 16 *g mol*), alebo z protitémy (č. 12 *f mol*). To, že Bach dobre poznal všetky tradičné typy fúg, je zjavné z jeho retrospektívnej fúgy č. 4 *cis mol*, v ktorej ricercar dosiahol vrchol dokonalosti. Používa tu typickú pomalú ricercarovú tému, ku ktorej – tak ako Sweelinck a Froberger – uvádza nové protitémy, napokon ich vo finále kombinuje. Na druhej strane tu nájdeme aj „moderné“ témy s bohatými tonálnymi implikáciami alebo dokonca moduláciami (č. 12 *f mol*, č. 24 *h mol*). Aj technické spracovanie je rôzne, od najprísnejšieho kontrapunktu (č. 8 *dis mol*) až po rapsodický fúgový štýl (č. 5 *D dur*). Bachove fúgy sa od fúg ostatných skladateľov líšia prekrásnou konfiguráciou jednotlivých tém, ktorá dodáva každej z nich nezmazateľnú pečať. Tieto témy sú pevné, akoby vytesané zo žuly; ich vyhranený charakteristický tvar tvorí nezameniteľnú podstatu Bachovej hudby. Dokonca aj kontrapunky a protitémy sa pričínili o individuálnu charakterizáciu jeho hudby, a tak mnohé z Bachových protitém sú výraznejšie než hlavné témy jeho predchodcov. Povýšenie fúgy na „charakteristickú skladbu“, ktorá stvárnjuje jednu emóciu, treba chápať ako vyvrchole-

nie tejto formy. Bol to posledný krok v jej vývine v barokovej hudbe.

*Invencie*, ďalší Bachov didaktický cyklus dvoj- a trojhlasných skladieb, boli napísané ako „učebnica vhodná pre milovníkov hry na klavíri“ (1723). Tieto skladby sú, podobne ako v *Temperovanom klavíri*, zoradené podľa tónin, ale najviac so štyrmi predznamenaniami. Bach prevzal titul pravdepodobne od Bonportiho, ale forma je jeho vlastná. *Invencie* sú skomponované vo fúgovom štýle, nie sú to však fúgy; svedčia o víťazstve prísnej techniky, o ktorej sa Bach špeciálne zmieňuje v úvode k tomuto dielu. Chcel, aby študenti „získali predstavu o komponovaní“ a naučili sa „hrať čisto“ a „spevne“. Technický zámer vystupuje zvlášť do popredia v trojhlasných *Sinfoniách*, ktoré kladú na hráčove interpretačné a technické schopnosti oveľa väčšie nároky než štvor- a päťhlasné fúgy.

Upevnenie fúgy vo sfére „absolútnej“ hudby malo svoj pendant vo sfére tanečnej hudby v ďalekosiahlej štylizácii klávesovej suity. Názvy takzvaných „anglických“ a „francúzskych“ suít nielenže nie sú autentické, ale pokiaľ ide o štýly, ktoré naznačujú, sú dokonca nesprávne. Ani jeden cyklus už so skutočnou tanečnou hudbou nesúvisí, pretrvávajú iba celkové obrysy rytmických formúl, z ktorých štylizácia vytvorila krehkú atmosféru abstraktnej hudby. O vzniku týchto suít vieme len to, že patria do köthenského obdobia, ale zo štýlových rozborov je takmer isté, že ako prvé vznikli *Anglické suity*. Od anglického štýlu je tento prvý cyklus veľmi vzdialený; prezrádza silný vplyv talianskeho a francúzskeho štýlu, ale – a to je pre toto štádium Bachovej tvorby príznačné – sú prísne rozlíšené a nevyskytujú sa súčasne v jednej časti. Prelúdiá sú skomponované podľa talianskych modelov, najmä prelúdiá k druhej a tretej suite, kde je forma koncerta grossa a ritornelu úplne prispôsobená pre čembalo. Ďalšie časti prezrádzajú francúzsky vplyv:

v každej suite je viac ako jeden courante; pričom prevládajú zložité rytmy francúzskeho typu courantu; niektoré tance majú doubles s agréments, vypísané s príznačnou nemeckou dôkladnosťou. V allemande z *I. suity A dur* sa „style brisé“ clavecinistov prejavuje v najčistejšej podobe. Bach ešte používa arpeggiové lutnové figúry, ale do tejto jemnej faktúry vniesol takú motivickú prácu, že voľne vedené hlasy vytvárajú dojem, akoby vznikali „zriedením“ kontrapunktickej faktúry, teda celkom opačným postupom.

Vo „francúzskych“ suitách už taliansky, francúzsky a nemecký štýl nestoja vedľa seba, ale miešajú sa s Bachovým individuálnym štýlom. Toto splynutie je samo osebe dôkazom, že druhý cyklus vznikol neskôr. Stručnosť jednotlivých častí svedčí okrem iného aj o úspornosti, typickej pre umeleckú zrelosť. Skôr melodický než motivický charakter tancov *Francúzskych suít* pripomína taliansky štýl; najmä vďaka rýchlemu talianskemu corrente, ktorý sa tu vyskytuje častejšie než jeho pomalý francúzsky variant.

Bachova komorná hudba je vrchol jeho tvorby z köthenského obdobia. Je pozoruhodné, že väčšinu sonát neskomponoval pre dva melodické nástroje a generálny bas, ale iba pre jeden melodický nástroj (husle, flauta alebo viola da gamba) a obligátne čembalo. Nemecká náklonnosť ku klávesovým nástrojom naznačuje, že ho neuspokojovalo používať čembalo len ako generálny bas; urobil z neho koncertujúci nástroj a pre pravú ruku napísal celkom nezávislý part, ktorý by sme mohli považovať aj za druhý melodický nástroj. Bachove „sólové“ sonáty sú vlastne triovými sonátami, skondenzovanými pre dva nástroje, a čo je príznačné, jedna zo sonát pre violu da gamba je vlastne len zhustením pôvodnej triovej sonáty pre dve flauty. O tom, že tieto sonáty sú výrazne ovplyvnené koncertantným štýlom, svedčí nielen charakter tém, časté využívanie dacapových a ritor-

Titulný list zbierky  
*Parthenia* pre virginal.  
Londýn 1611.

Giovanni Francesco  
Anerio: *Recreatione  
armonica*. Benátky  
1611.



PARTHENIA  
OR  
THE MAYDENHEAD  
of the first musicke that  
*euer was printed for the VIRGINALLS.*

COMPOSED  
*By three famous Masters: William Byrd, D: Iohn Bull, & Orlando Gibbons,  
Gentlemen of his Ma<sup>ties</sup> most Illustrious Chappell.  
Dedicatèd to all the Nobles and Ladies of England.*

*Ingrauen  
by William Holt.  
for  
DORETHIE EVANS  
Cum  
Priuilegio*



Basso, e Tenore

# RECREATIONE ARMONICA.

MADRIGALI A UNA ET DOI VOCE.  
DI GIO. FRANCESCO ANERIO  
Romano Maestro di Capella  
del Duomo di Verona.



In Venetia, Appresso Angelo Giradano, & Fratelli. 1611

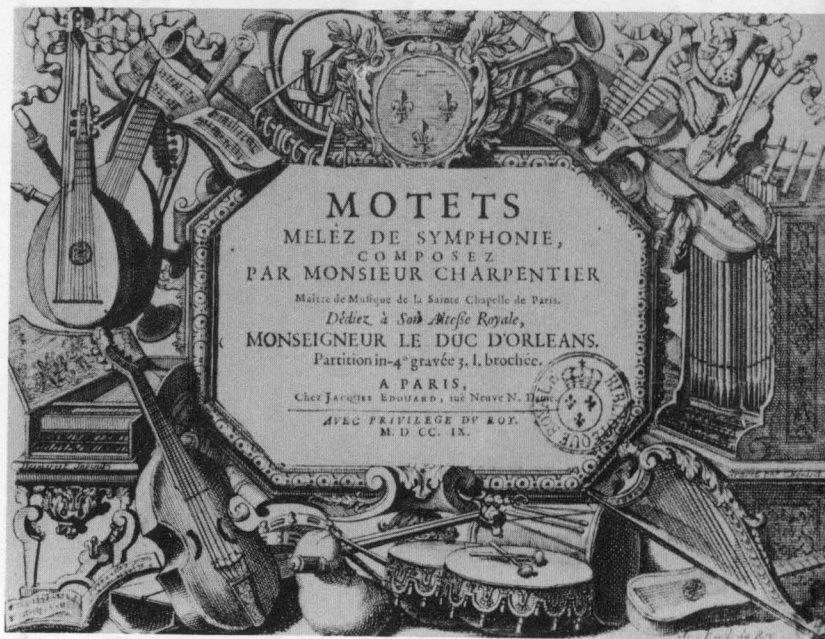
i. d. d. 1613.

H. Picardet.

Titulný list Kuhnauovej  
zbierky *Neue Klavier  
Übung*, 1. diel. Leipzig  
1689.



Marc Antoine  
Charpentier: *Motets  
maléz de symphonie*.  
J. Edouard,  
Paríž 1709.

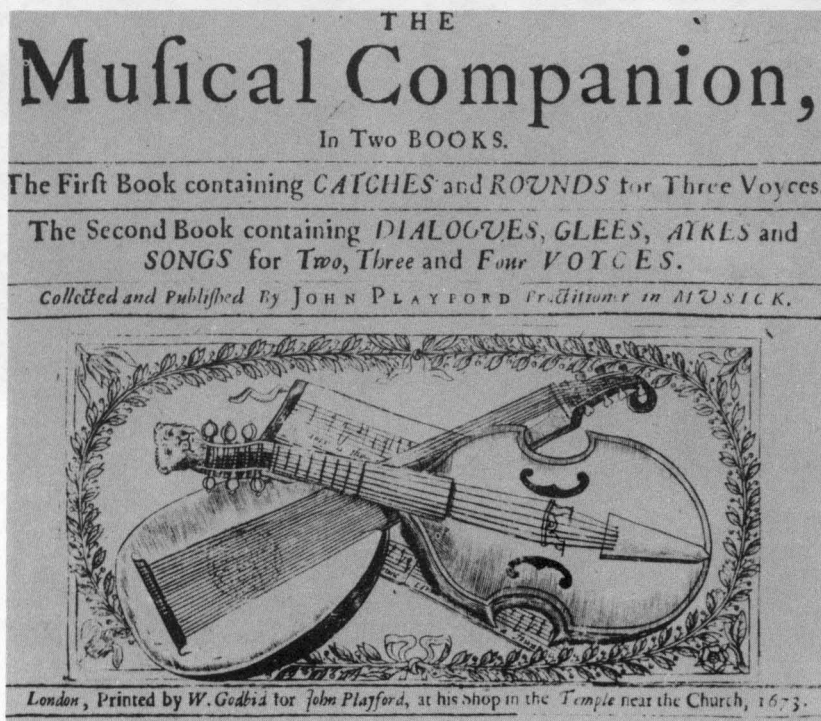




Titulný list Kuhnauevej  
zbičky sonát *Frische  
Klavierfrüchte*. Lipsko  
1696.



John Playford: *Musical  
Companion*. Londýn  
1673.



Takzvaný Händlov  
zbor. Hogarthova  
satirická rytina.  
1731.





The Figures odd, yet who would think:  
Within this Tunn of Meat & Drink!  
There dwells the Soul of soft Devres  
And all that **HARVEST** inspires

THE  
Charming  
BRUTE

Can Contrast such as this be found  
Upon the Globes artensous Round  
There can you Hogthead us his Seat  
His sole Devotion is - to Eat

As according to Act of Parliam. March 21/75

nelových foriem, ale najmä majstrovsky zvládnutá generálnobasová homofónia, ktorá je podkladom aj fúgových častí. Kým sonáty pre flautu mali – podobne ako koncert – len tri časti, husľové sonáty zväčša mali štvorčasťový pôdorys chrámovej sonáty. Prvá verzia *6. husľovej sonáty* (existujú tri verzie) dovedla princíp da capo k vrcholu. Prvá časť, ktorá je sama osebe dacapovou formou, sa celá opakuje ako veľké da capo na konci, a takto rámcuje tri pomalé, výslovne lyrické časti. Spôsob, ktorým Bach v sonátach spájal fúgovú techniku s koncertantným štýlom, je priam nádherný. Čo do kontrapunktickej brilantnosti a emocionálneho bohatstva sa týmto sonátam nevyrovná nijaké dielo v celej literatúre triovej a sólovej sonáty.

Najveľkolepejšími dielami polyfonickej sláčikovej hudby je bezpochyby *Šesť súit pre sólové violončelo*<sup>47</sup> a *Šesť sonát pre sólové husle senza continuo*, ktoré sa skladajú z troch chrámových a troch komorných sonát. Nesmierne zložitá technika, najmä ustavičné používanie dvojhmátov a akordickej hry,<sup>48</sup> nie je len virtuóznou záležitosťou, ale prirodzeným dôsledkom zložitosti Bachovho hudobného myslenia.

Bachovo úsilie komponovať za každú cenu polyfonicky prekonalo technické obmedzenia huslí. Skôr zdanlivá než skutočná husľová polyfónia pripomína sugestívnu Gaultierovu lutnovú kompozičnú metódu, ktorá je však u Bacha neporovnateľne pôsobivejšia. Bach očakával, že poslucháč si domyslí vedenie hlasov, ktoré mohol na husliach iba naznačiť. Mattheson bez toho, aby spomenul Bachovo meno, citoval impozantnú fúgu z *Husľovej sonáty C dur*, pravdepodobne najdlhšiu zo všetkých Bachových fúg, a na *Fúge a mol* si právom cenil neobyčajnú prostotu výrazu. Je veľmi zaujímavé porovnávať jednotlivé fúgy pre husle s ich prepisom pre organ, ktorý Bach urobil v neskoršom období. Z týchto transkripcií vidno, že naznačená polyfónia sa

( 47 )

Posledná suita  
bola napísaná pre  
violu pomposu  
číše  
violoncello piccolo.

( 48 )

Teóriu,  
podľa ktorej môže  
huslista hocikedy  
regulovať palcom  
tlak sláčika  
a ktorú vehementne  
rozširoval Schweitzer,  
spochybnil,  
a očividne právom,  
Beckmann v diele  
*Das Violinspiel*. Zdá sa,  
že v Bachových časoch  
sa akord musel hrať  
v podobe arpeggia.

zakladá na prísnom vedení hlasov, ktoré je v prepise plne realizované. Majstrovská *Chaconne d mol*, vybudovaná na kombinácii prvého a druhého typu ciacconového basu v tradičnom sarabandovom rytme, sa skladá z nádherných sérií melodicko-rytmických variácií. Podobne ako v Lullyho a Purcellových ciacconách náhlym prechodom do rovnomennej tóniny v priebehu skladby sa jednotlivé variácie spájajú do veľkej trojdielnej formy.

Z orchestrálnych kompozícií tretieho obdobia vidno, ako vynikajúco Bach zvládol taliansky koncertantný štýl. To, ako nesmierne sa jeho tvorivá predstavivosť obohatila práve koncertom, sa výrazne prejavuje už v jeho komornej hudbe, ale predsa len nie tak naplno ako v sólových koncertoch, v concerti grossi a v orchestrálnych ouvertúrach. Len tri z Bachových početných husľových koncertov sa nám zachovali v pôvodnej podobe: sólové koncerty *E dur* a *a mol* a *Koncert d mol* pre dvojce huslí. Takmer všetky čembalové koncerty pre jeden až štyri nástroje, skomponované pravdepodobne pre lipské Collegium Musicum, sú úpravami jeho vlastných alebo Vivaldiho koncertov pre husle alebo iné nástroje. Iba *Koncert C dur* pre dve čembalá a dva koncerty pre tri čembalá, zdá sa, tvoria výnimku, ktorá potvrdzuje pravidlo.

Bachovým vzorom bol Vivaldiho moderný typ koncertu, s ktorým sa zoznámil vo Weimare. Tento taliansky model však v porovnaní s tým, čo z neho Bach urobil, vyzerá len ako holá kostra. V jeho rukách sa z neho stala celkom nezávislá, osobitá kompozícia, ktorá sa vyznačuje výraznými témami, jasnou formou a bohatou kontrapunktickou faktúrou. Prímes polyfónie nevyhnutne zahmlieva kontrast tutti – sólo, ale túto formovú zložitnosť vyvážila dacapová forma, vďaka ktorej sa z bohato členenej ritornelovej formy stala jednoliata trojdielna štruktúra, ako napr. v prvej časti *Husľového koncertu E dur* a v niektorých *Brandenburských*

*koncertoch*. Bohatstvo formy týchto koncertov sa odráža aj v občasnom využívaní tematického kontrastu. Pomalé časti sú podobne ako u Vivaldiho často vybudované na viac alebo menej striktnom ostinátnom base, o ktorý sa opiera bohato zdobená kantiléna sólového nástroja.

Splynutie generálnobasovej homofónie a kontrapunktickej faktúry sa nikde neprejavuje tak zreteľne ako v šiestich *Brandenburských koncertoch* (1721), ktoré sú vďaka jasnému optimizmu považované za vrchol dvornej zábavnej hudby. Nesmierne rôznorodé inštrumentálne obsadenie nadväzuje na koloristickú tradíciu Benátok a Vivaldiho koncertov; zdôrazňovanie drevených dychových nástrojov je však dedičstvom typicky nemeckej hudby mestských trubačov (Stadtppfeifer). Bach využíva striebristý tón klariny (*II. koncert*), zobcových flaut (*IV. koncert*) a prenikavý hlas violína piccola (husiel naladených o malú terciu vyššie ako zvyčajne) spolu s rohmi a hoboji (*I. koncert*). V *V. koncerte* vystupuje flauta a husle s čembalom; klávesový part je však taký výrazný, že dielo je vlastne prvý významný čembalový koncert, ktorý sa nám zachoval. Vďaka majstrovsy vybudovaným témam, farbistému, no masívnemu kontrapunktu a rytmickej rozmanitosti možno *Brandenburské koncerty* považovať za najstrhujúcejšie a najumeleckejšie concerti grossi baroka.

V štyroch orchestrálnych „ouvertúrach“ pre sláčikové nástroje a rozličné kombinácie drevených dychových nástrojov dovedol Bach komornú suitu k vrcholu. Všetky sa začínajú veľkou francúzskou ouvertúrou, ktorých fúgové úseky sú dôvtipne modifikované koncertantným princípom. Zodpovedajú fúgovým častiam *Brandenburských koncertov*. Bachove tance sú vyjadrením tých najveselších pocitov, čo najlepšie dosvedčuje neodolateľná *Badinerie* pre sólovú flautu a sláčiky z *II. suity*. Skvelý *Air* z *III. suity*, zdanlivo jednoduchá skladba, je vybudovaný na oktávovom motíve

v base, ktorý pripomína techniku organového pedálu. Bach si svoju orchestrálnu a komornú hudbu cenil veľmi vysoko, o čom svedčí aj fakt, že počas pobytu v Lipsku sa k nej z času na čas vracal. Každý týždeň potreboval novú kantátu, a tak často rýchlo upravil niektoré svoje predchádzajúce dielo pre iné nástroje; niekedy opriadol kantátový zbor hustým tkanivom hudby so samozrejmosťou, ktorú je ťažko slovami opísať.

## Bach ako kantor. Lipsko

ŠTVRTÉ OBDOBIE BACHOVHO UMELECKÉHO vývinu sa začína v chráme sv. Tomáša v Lipsku, kde pôsobil ako kantor (1723), a končí sa rokmi, keď skomponoval posledné kantáty (okolo roku 1745). Už v roku 1720 sa márne uchádzal o miesto organistu v hamburskom kostole, kde ako pastor pôsobil Neumeister. Ani v Lipsku nebol jediným kandidátom. Miesto najprv ponúkli Faschovi, hoci sa oň vôbec neuchádzal, potom uvažovali o Telemannovi a Graupnerovi, odchovancoch školy pri chráme sv. Tomáša, ktorí boli v tom čase už slávnymi skladateľmi, ale pretože sa Telemann rozhodol zostať v Hamburgu a Graupner sa zo svojho pôsobiska nemohol uvoľniť, napokon jednohlasne zvolili Bacha. Bachovi sa nechcelo vymeniť miesto dvorného hudobníka za miesto kantora, pretože sa mu nepáčila skutočnosť, že bude podriadený mestskej rade. Drobné spory s nadriadenými, v ktorých sa prejavoval ako hašterivý a prchký človek, mu strpčili ďalšie roky života.

V Lipsku sa Bach opäť zameral na svoj „konečný cieľ“, na ktorý myslel už vtedy, keď sa uchádzal o miesto v Hamburgu. Medzi jeho oficiálne povinnosti kantora patrilo skompo-

novat' na každú nedeľu a cirkevný sviatok kantátu. Z piatich cyklov (o tristo kantát), ktoré tu napísal, sa nám zachovalo necelých dvesto. Vidno na nich, ako Bach v období plnej zrelosti rozšíril a prehĺbil túto formu. Kantáty štvrtého obdobia sa vyznačujú zrelou integráciou starých a nových foriem. Postačí, ak si všimneme jeden z najlepších príkladov tohto typu, kantátu *Herr gehe nicht ins Gericht* (BWV 105), ktorú Bach skomponoval v prvých rokoch svojho pôsobenia v Lipsku (asi v roku 1725). Začína sa veľkým viacdielnym koncertantným zborom, v ktorom je zúfalstvo hriešnika vykreslené v pochmúrnych farbách, pomocou drsného kontrapunktu a ostrých harmónií. V slávnej sopránovej árii *Wie zittern und wanken Sünder Gedanken* rytmické formuly sprievodu veľmi živo vyvolávajú predstavu „chvenia“; okrem toho myšlienka, že hriešnik nemá pod nohami „pevnú zem“, je znázornená nápadnou neprítomnosťou generálneho basu – iba viola vyjadruje „vratký základ“ hudby. Predposledná časť – tenorová ária s obligátnym rohom, ktorá stavia do protikladu duchovný svet a prázdnotu pozemských radostí – je napísaná vo veľkej forme da capo. Ária využíva inštrumentálne postupy koncertantného štýlu, preto je pre interpreta technicky veľmi náročná. Záverečný chorál *Jesu, der du meine Seele*, je koncentrovanou rekapituláciou hlavnej myšlienky celej kantáty: sprievod sa začína rozochvenými figúrami prvej árie, ktoré však pozvoľna tichnu, a na konci sú už nástroje rytmicky zjednotené s melódiou, čo je symbolom pokojnej, pevnej viery.

Po roku 1730, keď mal Bach k dispozícii iba niekoľkých spevákov (disciplína sa v škole značne zhoršila), začal komponovať sólové kantáty. V týchto dielach bolo viac vokálnej virtuozity ako v ostatných kantátach a pochopiteľne, svetské formy prevládali nad chorálom. *Ich will den Kreuzstab* (BWV 56), jeden z vynikajúcich príkladov



sólovej kantáty, je napísaný pre bas a malý orchester. V prvej árii, ktorá má ritornelovú formu koncertu, si Bach neodoprel potešenie ilustrovať slovo „kríž“ krížikom. Táto slovná hračka vyznie naplno len v nemčine, pretože iba v tomto jazyku sú „kríž“ a „krížik“ homonymá. Slávny recitatív z kantáty prirovnáva život k plavbe; zvolnený motív basu (morské vlny) sa končí presne vo chvíli, keď sa v texte hovorí „tak opúšťam loď“, teda keď moreplavec dosiahol pevninu. Silné obrazné motívy Bach používa už zdržanlivejšie, čo svedčí o jeho zrelom majstrovstve v tlmočení príslušnej nálady. Druhá ária s obligátnym hobojom má opäť veľkú formu da capo, ktorá sa v jeho posledných dielach vyskytuje veľmi často. Kantáta sa končí jednoduchým štvorhlasným chorálom.

I keď sú tieto kantáty veľmi zaujímavé, predsa len sú vzhľadom na chorálovú kantátu, ktorá sa v Bachovom štvrtom období stáva čoraz dôležitejšou, druhoradé. Čím bol Bach starší, tým väčšími sa usiloval podriaadiť svoju hudbu liturgii a tým viac naplňal svetské prvky novej kantáty duchom liturgie. Túto vnútornú premenu dosiahol tým, že text celej kantáty oprel o slová chorálu, ktoré samy osebe pripomínali liturgiu. Prvý verš mal teraz zvyčajne podobu monumentálnej chorálovej fantázie a posledný bol jednoduchým štvorhlasom. Prostredné verše chorálu zostali buď bez zmeny, alebo sa parafrázovali v podobe recitativu a árie. Duchovnú jednotu kantáty teda zabezpečoval text aj melódia chorálu. Prekrývanie inštrumentálnych a vokálnych prostriedkov i fakt, že substancia chorálovej melódie poznačila všetky formy, sú význačnými charakteristickými črtami chorálovej kantáty. Vo vokálnej podobe tu vystupujú chorálové recitativy, chorálové árie, chorálové koncerty, chorálové ciaccony, chorálové sinfonie a rozličné typy organového chorálu. Bach nemal nijaký vzor pre chorálovú

kantátu; vytváral si ho sám, za pomoci lipského básnika Picandera. Chorálová kantáta sa zvyčajne považuje za archetyp Bachovej kantáty, ale pre prvé tri obdobia jeho tvorby nie je typická; až v Lipsku sa Bach začal hlboko zaujímať o liturgiu, a práve vtedy sa chorálová kantáta preňho stala hlavným typom kantáty.

Najtypickejším príkladom chorálovej kantáty je známa *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4); pravdepodobne vznikla podľa nejakého skoršieho modelu, ktorý sa nezachoval. Má podobu variácie per omnes versus a nadväzuje na tradíciu duchovného koncertu a organovej variácie, no sú v nej aj chorálové árie v koncertantnom štýle. Text a melódia chorálu sa zachováva vo všetkých veršoch. Kumulatívny účinok kontrapunktickej virtuozity, abstraktnej konzistencie a obraznosti ohromuje predstavivosť poslucháča. Neskôr sa už Bach nikdy nepokúsil skomponovať takýto archaický typ kantáty.

Príkladmi typickej chorálovej kantáty sú *Ein feste Burg ist unser Herr* (BWV 80), *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78), *Christ unser Herr* (BWV 7) a mnoho ďalších. Prvá z týchto kantát, ktorá je vlastne novou verziou kantáty z weimarského obdobia, sa začína nádhernou chorálovou fantáziou, ktorou Bach zvyčajne uvádzal väčšie diela lipského obdobia. Základnú myšlienku chorálu symbolizuje prísny kánon medzi najvyššími a najnižšími nástrojovými hlasmi. Tieto kanonické canti firmi ako obrovské železné putá zvierajú brilantnú fúgu, ktorej téma je tak isto odvodená z chorálu. Druhý veľký kantátový zbor, v ktorom sa úchvatným spôsobom zobrazuje boj medzi veriacim a diablom, je monumentálna chorálová fantázia v koncertantnom štýle. Je to jeden z mála prípadov, keď všetky hlasy spievajú chorál unisono a v oktávach na pozadí ustavične plynúcich protimotívov, ktoré hrá orchester. Cantus firmus stojí ako pevná

skala viery navzdory pokušeniam sveta. Celá časť je predchnutá duchom vzdoru a vyvoláva grandiózny obraz apokalyptickej vízie.

*Jesu, der du meine Seele*, skomponovaná okolo r. 1740, je príkladom Bachovho zrelého kantátového štýlu. Veľký úvodný zbor kantáty je chorálová ciaccona, hádam najdokonalejší príklad tejto hudobnej formy. Bach spojil tretí typ ciacconového basu s chorálom, realizovaným dvoma obligátnymi hlasmi (sopránom a rohom), a hoci ani jedna melódia nie je Bachovým pôvodným dielom, spojil ich tak presvedčivo, že vyznievajú ako téma a protitéma. Ťažko povedať, čo si v tomto diele zaslúži väčší obdiv: plasticosť a sugestivnosť hudby, nesmierne dramatické recitatívy, vznešený koncertantný štýl veľkých árií da capo alebo bohatstvo melodických a harmonických myšlienok.

Melodická podstata chorálu prenikla aj do neveľkého počtu významných motet pre jeden alebo dva zbory, pochádzajúcich z lipského obdobia. V päťhlasnom motete *Jesu meine Freude* sa chorálové verše striedajú s textom epištol. Základná myšlienka – protiklad tela a duše – je najvýraznejšie vyjadrená vo fúge, ktorá je jadrom skladby.

Vrcholom Bachových chorálových kompozícií sú štyri monumentálne diela z lipského obdobia: dvoje pašíí (*Jánove a Matúšove*), *Magnificat* a veľká *Omša h mol.* *Jánove pašie* začal Bach komponovať v Köthene a dokončil ich v Lipsku. Ich dnešná podoba je výsledkom niekoľkých úprav, v ktorých sa k pôvodnému dielu na začiatok a na koniec pridali veľké zbory da capo. Niektoré časti textu Bach prevzal z trochu nevýrazného *Passion Oratorio* od Brockesa (zhudobnil ho aj Keiser, Telemann, Händel a Mattheson), ale part evanjelistu sa pridrižiava luteránskeho textu evanjelia. Tá istá hudba sa vyskytuje viac ráz s rôznymi slovami, z čoho usudzujeme, že Bach komponoval toto dielo vo veľkej

časovej tiesni. Dramatický realizmus a stručnosť *Jánových pašíí* sa nápadne odlišujú od kontemplatívности a epickej šírky *Matúšových pašíí* (1729), hoci ani tomuto dielu nechýbajú dramatické kvality. Ak porovnáme prekrásne pokojné ariózo pre bas *Am Abend* (*Matúšove pašie*, č. 74) a vzpurné ariózo *Betrachte meine Seele* (*Jánove pašie*, č. 31), pochopíme, aká rozdielna je ich nálada, hoci navonok sú si podobné. V *Matúšových pašíách* zdôrazňuje Bach text Biblie tým, že slová Krista obklopuje svätožiarou akordov sláčikových nástrojov a v čistopise partitúry podčiarkol všetky citáty z Písma červeným atramentom. V úvodnom zbere, rozsiahlej chorálovej fantázii pre dvojitý zbor, dva orchestre a generálny bas, cantus firmus spieva unisono oddelený zbor chlapčenských sopránov. V tejto časti sa v plnom lesku objavuje organové prelúdium, aké Bach komponoval v neskoršom tvorivom období, prevedené do vokálneho média. V oboch pašíách sa viackrát vyskytujú tie isté chorály, no harmonizované vždy inak, v závislosti od textu. Komentujú dej a vyskytujú sa buďto vedľa árií a arióz, alebo súčasne s nimi. V basovej árii *Mein teurer Heiland* (*Jánove pašie*, č. 60) zaznievajú súčasne dve samostatné kompozície – úprava chorálu a basová ária s generálnym basom. Takú obdivuhodne pôsobivú skladbu mohol vytvoriť iba Bach.

*Magnificat*, svoje najbohatšie a najkoncíznejšie veľké zborové dielo, zložil Bach pre vianočné nešpory (1723). Nádhernou a jasovou atmosférou tóniny D dur pripomína radostné zbory z *Omše h mol.* Aj použitie gregoriánskeho tonu peregrinu ako cantu firmu poukazuje na toto neskoršie Bachovo dielo.

Bach skomponoval *Omšu h mol* pre katolícky dvor v Drážďanoch v nádeji, že získa titul dvorného skladateľa, ktorá sa mu napokon aj splnila. V tomto diele sa povzniesol nad vierovyznanie. Omšové ordinárium existovalo aj v protes-

tantskej bohoslužbe, o čom svedčia aj Bachove menšie omše, ale toto dielo svojimi obrovskými rozmermi presahuje akékoľvek liturgické určenie, či už protestantské alebo katolícke. Napriek tomu Bach zdôraznil dogmatickú dôležitosť určitých častí ordinária tým, že použil gregoriánske melódie pre Credo a Confiteor v podobe cantu firmu v augmentácii alebo v kánone. V niektorých častiach využil hudbu zo svojich skorších kantát. Napríklad pre Crucifixus si vypožičal vokálnu ciacconu z kantáty *Weinen Klagen* (BWV 12), ale prekvapujúci návrat k durovej tónine prostredníctvom zväčšenej sexty v záverečnej kadencii je vynikajúcim nápadom, ktorý Bach k omši pridal až dodatočne počas jej prepracovania. Dvanásť variácií na ciacconový bas (tretí typ) je vrcholom barokovej tvorby v tejto sfére. Ani v jednom Bachovom zborovom diele nedosiahol kontrapunkt luxurians také výšiny, ani v jednom tak dokonale nesplynulo harmonické bohatstvo a syta kontrapunktická faktúra. Zvlnená fúgová téma prvého Kyrie<sup>49</sup> so svojimi neobmedzenými harmonickými a kontrapunktickými možnosťami udáva tón celému dielu. Vzhľadom na rozmery tohto diela nás udivuje, že veľká forma da capo prevláda nielen v áriách a duetách, ale niekedy dokonca aj v zboroch.

( 49 )

Porovnaj fúgovú tému  
v rovnakej tónine  
v *Temperovanom  
klavíri*  
(zv. I, č. 24).

*Vianočné oratórium (Weihnachts Oratorium)* sa často zaraďuje medzi Bachove veľké diela. Skladá sa z cyklu samostatných kantát, ktoré sú určené pre šesť sviatočných dní, idúcich po sebe. Tvorila ho takmer výlučne svetské kantáty, takže nadväzuje na svetské skladby a serenády, skomponované pri príležitosti narodenín, svadieb, uvítaní a iných spoločenských slávností vo Weimare, Köthene a Lipsku. Viac rás sa už vyslovilo poľutovanie, že Bach nemal príležitosť napísať operu; najbližšie k nej majú jeho svetské kantáty, a nie náhodou mnohé z nich označil ako drama

per musica. Pristupoval aj k nim seriózne, pretože ich nepovažoval za podradnú hudbu, a tak v svetských kantátoch vytvoril bohatú pokladnicu dramatickej a žartovnej hudby, ktorá je však, žiaľ, málo známa. Vďaka ľúbivému kontrapunktu, dramatickej charakterizácii a malebnému zobrazeniu prírody znesú porovnanie s Händlovými dielami tohto žánru. Uvedieme aspoň najlepšie skladby: *Svadobná kantáta*, *Sedliacka kantáta*, *Kávová kantáta*, *Phoebus a Pan*, *Spokojný Aeolus*, *Herkules na rázcestí*. Posledné štyri sú neprekonanými veľdielami. Fakt, že Bach tak často čerpal pri komponovaní chrámovej hudby zo svojich svetských kantát (len zriedkakedy opačne), sa vysvetľoval kategorickým tvrdením, že musel stále skladať v sakrálnom štýle, a že jeho svetské diela „neboli rýdzo svetské“ (Spitta). Nič nemôže byť ďalej od pravdy. Po prvé v barokovej hudbe nejestvovala presná hranica medzi sakrálnou a svetskou hudbou, čo dokazuje aj fakt, že oba druhy hudby navzájom suplovali svoju funkciu, po druhé nová kantáta bola sama osebe odvodená zo svetskej kantáty; a po tretie contrafactum bolo základným prvkom barokovej hudby len preto, lebo hudbu ovládali základné afekty, či už to bola hudba svetská alebo sakrálna. Je veľmi zaujímavé, že Bach v úpravách svetskej hudby na chrámové kantáty veľmi starostlivo zachovával základnú emóciu; len keď bol v časovej tiesni, nevenoval afektom takmer nijakú pozornosť, čím sa ilustratívna rovina jeho hudby stala nevyhnutne celkom nezrozumiteľnou.

V inštrumentálnej hudbe štvrtého obdobia Bach zbieral plody svojho dlhoročného úsilia dosiahnuť vo všetkých druhoch hudby taký stupeň štylizácie, aby sa stali vrcholmi barokovej hudby. Neskoršie Bachove diela sa od jeho ranej tvorby líšia istými novými črtami, ktoré modifikujú jeho štýl, inak dôsledne konzervatívny. Nejde len o virtuóznou techni-

ku à la Domenico Scarlatti, najmä o hru s krížením rúk, ale aj o náznaky periodickej frázovej štruktúry a štrukturálneho tematického kontrastu, najmä v partitách a v *Prelúdiu Es dur* pre organ (tzv. sv. Tvojica).

Zbierka *Klavierübung* (vyd. 1731 a neskôr) dostala označenie opus 1, čím nastala anomálna situácia, pretože vzniká dojem, ako by skladateľov prvý opus zároveň bol jeho najzrelším dielom. Zo štyroch častí zbierky iba prvá, druhá a štvrtá je pre čembalo; sú to *Partity*, *Taliansky koncert* a *Francúzska ouvertúra (Suíta h mol)* a *Goldbergovské variácie*. Monumentálna *Chromatická fantázia a fúga d mol*, *Fantázia a fúga c mol* a druhá časť *Temperovaného klavíra* za Bachovho života nevyšli. V *Partitách* a vo *Francúzskej ouvertúre* je už proces štylizácie zavŕšený: jedna časť je nazvaná *Tempo di Minuetto*, čo naznačuje, že tanečné formuly už stratili význam. Okrem toho tu nájdeme voľne vložené charakteristické skladby ako *Burleska*, *Scherzo*, *Echo* atď. Vo funkcii úvodných častí sa tu vyskytujú všetky dôležité formy od *toccaty* cez *praeambulum*, francúzsku ouvertúru a fantáziu až po taliansku sinfoniu. Bach striedal francúzsky a taliansky typ *courantu*, pričom ich v názvoch starostlivo rozlišoval a označoval francúzsky ako *courante* a taliansky ako *corrente*.<sup>50</sup> Po štýlovej stránke patria partity k Bachovým najvyspelejším dielam.

*Goldbergovské variácie* sumarizujú celý vývoj barokovej variácie. Opierajú sa o *ciacconový* bas v *sarabandovom* rytme a sú zoradené tak, že po dvoch voľných variáciách nasleduje vždy jedna v kánone. Nesmiernu rôznorodosť foriem (kánon, fúga, *quodlibet*, tance, ouvertúra, triová sonáta atď.) a nezvyčajnú zložitosť hudby prekonáva už len technická náročnosť a farebné efekty, ktoré nie sú v Bachovej hudbe častým zjavom. V *Talianskom koncerte* skladateľ brilantným spôsobom prispôbil orchestrálnu formu klávesovému nástroju; toto dielo predstavuje konečnú podobu

( 50 )

Editori  
Bach Gesellschaft  
nepostrehli,  
že tento jasný rozdiel  
v názvoch svedčí  
o rozdiel v štýle.  
V tomto, ako aj v nasledujúcich  
vydaniach  
je názov druhého  
a štvrtého *courante*  
„opravený“ na  
*corrente*.

( 51 )

Titul, obsah a zoradenie skladieb v *Temperovanom klavíri* napodobnil organista Weber, ktorého cyklus sa istý čas považoval za Bachovu predlohu (vyšiel v Neue Bach Gesellschaft, 1933). Pochádza však približne z roku 1750 a má slabú umeleckú úroveň. Ďalšou imitáciou je *ABC Musical* od Kirnhoffa, Pachelbelovho žiaka.

( 52 )

Spitta podobne ako Rust si o týchto sonátach (ako aj o *Passacaglii c mol*) mysleli, že neboli napísané pre organ, ale pre pedálové čembalo. Autograf ich však určuje pre „dva manuály (clavier) a pedál“ určenie, ktoré je v Bachových organových dielach bežné. Okrem toho v dobových rukopisoch sa tieto sonáty vyskytujú spolu s organovými fúgami a aj sám Bach vložil niekoľko pomalých častí sonát do organových skladieb. Spittova domnienka, že termínom „clavier“ sa označoval klavichord, je nesprávna.

toho, o čo sa usiloval už v prelúdiách k *Anglickým suitám*.

Vo vzrušujúcej *Fantázii c mol* doviedol Bach k úplnej dokonalosti dvojdielnu sonátu Scarlattioho typu. Veľká škoda, že fúga, ku ktorej bola táto fantázia napísaná ako prelúdium, sa zachovala len vo fragmentoch. Druhý diel *Temperovaného klavíra* (1744)<sup>51</sup> je systematickým súhrnom mnohých neskorých, ale aj niektorých raných prác. Od prvého dielu sa odlišuje takými modernými črtami ako napr. voľné vedenie hlasov, typické pre Scarlattioho štýl, a monotematická sonátová forma (pozri *Prelúdium D dur*, zv. II, č. 5). Mnohé témy fúg, napr. *Fúgy a mol* (zv. II, č. 20) dosiahli takú mieru individuálnosti, aká je príznačná len pre Bachov najzrelejší štýl.

Organová tvorba lipského obdobia sa začína slávnymi šiestimi triovými sonátami,<sup>52</sup> ktoré Bach napísal pre svojho syna Friedemanna.

Niektoré časti pochádzajú zo skorších diel, iné sa zasa naopak stali materiálom pre neskoršie skladby. Bach úspešne pokračoval v spájaní formy koncertu a koncertantného štýlu s precíznym polyfonickým vedením hlasov. Zhustením triovej sonáty do sólovej skladby veľmi výrazne prispel k rozvoju svetskej „komornej hudby“ pre organ. V takzvaných „veľkých“ *Prelúdiách a fúgach C dur, h mol, e mol a Es dur* Bach skutočne dosiahol nemožné: z dvoch heterogénnych foriem – koncertu a fúgy – vytvoril vyššiu štýlovú jednotu. V týchto „koncertantných fúgach“ prevažuje forma da capo (pozri *Fúgu e mol*), interlúdiá nadobúdajú charakter sól, expozície zasa charakter tutti a aj v prelúdiách vystupuje do popredia kontrast tutti – sólo (pozri *Prelúdium h mol a Prelúdium Es dur*).

Bach sa usiloval „posvätiť“ formu koncertu a dostať ju aj do liturgickej organovej hudby lipského obdobia. Pod vplyvom koncertu nadobúdajú chorálové prelúdiá úplne nový charakter. Rozrastajú sa do veľkých častí so široko budovanými



interlúdiami, v ktorých, ako sa zdá, je chorálový cantus firmus často podriadený samostatnému materiálu, spracovanému v koncertantnom štýle. Vzhľadom na ich vnútornú aj vonkajšiu výstavbu sú tieto pasáže označené ako interlúdiá celkom nevhodne. Extrémnym prípadom takéhoto typu skladby je pozoruhodné trio A dur *Allein Gott in der Höh*<sup>53</sup>: v skutočnosti je to časť koncertu, ktorej téma anticipuje melódiu chorálu, no sám chorál zaznie až celkom pred koncom, aj to len fragmenárne.

Medzi chorálové prelúdiá z neskorého obdobia patrí šesť *Schüblerových chorálov*, osemnásť veľkých prelúdií, ktoré Bach prepracoval a usporiadal krátko pred svojou smrťou, a tretia časť cyklu *Klavierübung*. Prvý cyklus, ktorý vyšiel tlačou ešte za skladateľovho života, obsahuje iba presné transkripcie častí niektorých kantát, ktoré potvrdzujú štýlovú príbuznosť medzi Bachovými kantátami a jeho organovou hudbou. Slávna „osemnásťka“ prevyšuje bohatstvom a hĺbkou všetky predchádzajúce typy chorálového prelúdia. Na jednej strane tu nájdeme skladby subjektívneho typu známeho z *Orgelbüchlein* s výrazným ilustratívnym stvárnením jednotlivých veršov, ale na druhej strane sú tu aj chorálové fúgy, chorálové fantázie a prelúdiá v koncertantnom štýle. V tejto druhej skupine skladieb je subjektívna interpretácia nahradená vznešeným abstraktným spracovaním témy, ktoré Bacha na sklonku života čoraz väčšími priťahovalo. Tretia časť cyklu *Klavierübung* je vari najpôsobivejším dokladom toho, ako pevne bol Bach spätý s liturgiou. Obsahuje chorály Lutherovho katechizmu, usporiadané v špeciálnom poradí. Podľa toho, či chorál pochádza z kompletného alebo skráteného katechizmu, je zapísaný v celej alebo skrátenej podobe, s výnimkou chorálu Svätej Trojice, ktorý sa tu vyskytuje tri razy. Kým neskrátené podoby chorálov patria ku koncertantnému typu prelúdia, skrátené sú zväčša chorálovými fúgami. Vysoké technické

( 53 )

Porovnaj toto prelúdium so spracovaním toho istého chorálu v G dur (*Klavierübung III*).

požiadavky prelúdií sú najnápadnejšie v šesťhlasnom prelúdiu *Aus tiefer Not* s dvojitým obligátnym pedálom. Po choráloch nasledujú štyri „duetá“ v podobe obrovských invencií, ktoré sa hrali počas prijímania. Celá zbierka sa začína a končí majstrovským *Prelúdiom a fúgou Es dur*, nazvaným Svätá Trojica alebo Svätá Anna. Svätú Trojicu tu symbolizujú tri béčka tóniny a tri témy trojitej fúgy. Bach sa dôsledne pridržal archaizujúceho trendu, a tak vo fúge využil sweelinckovský a frobergerovský typ trojdielneho *ricercaru* s postupnou diminúciou témy.

## Bach – dokonalý skladateľ

DO PIATEHO A POSLEDNÉHO OBDOBIA BACHOVEJ tvorivej cesty patrí posledných päť rokov jeho života. V tejto fáze, v období najväčšej zrelosti, sa starnúci majster čoraz väčšmi izoloval od okolitého sveta, aby vytvoril abstraktné diela, plody svojej samoty: *Kanonické variácie pre organ na chorál Von Himmel hoch*, *Hudobnú obeť (Musikalisches Opfer)* a *Umenie fúgy (Die Kunst der Fuge)*. Tieto diela sú zhrnutím kontrapunktického umenia barokovej hudby a zachycujú jeho podstatu. Prenikajú do najtajnejších zákutí polyfónie, sú to kontrapunktické variácie na jedinú tému, v ktorých autor využíva staré formy, ale naplňa ich novým duchom. Vďaka ich nápadne retrospektívnemu rázu sa Bach v týchto dielach javí v takom svetle, v akom ho videli jeho súčasníci; považovali ho za najväčšieho majstra minulosti, dokonalého skladateľa, aký sa v dejinách narodí len raz.

V *Kanonických variáciách* Bach archaickým spôsobom spojil chorálový *cantus firmus* s viacerými kontrapunktický-

mi hlasmi, ktoré zasa spojil najprísnejšou zo všetkých hudobných foriem, kánonom. V poslednej variácii dokonca uviedol všetky štyri verše chorálu simultánne.

*Hudobná obeť* (1747) vznikla pri príležitosti Bachovej návštevy na dvore Fridricha II. v Postupime, kde bol jeho syn Emanuel čembalistom. Kráľ zadal Bachovi na improvizáciu tému skutočne „kráľovskú“. Po návrate domov ju spracoval v cykle samostatných kontrapunktických variácií, ktorý predstavuje celý vývin fúgových foriem od ricercaru – dokonca aj podtitul diela je akrostichom slova ricercar „Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“ – až po kanonickú fúgu. K dvom rozsiahlym ricercarom, ktorými sa cyklus začína a končí, patria dve skupiny kánonov; prvá sa obmedzuje na kanonické variácie na danú tému a druhá ju spracúva priamo v kánone. Prejavuje sa tu vrcholné majstrovstvo tematickej transformácie a takých postupov ako račí pohyb alebo zrkadlový kánon. Veľká triová sonáta, ktorá je centrom celého cyklu, je po formovej i po štýlovej stránke najmodernejšou kompozíciou v *Hudobnej obeti*. Druhá časť, monumentálne da capo v koncertantnom štýle, uvádza „kráľovskú“ tému v dlhých rytmických hodnotách veľmi podobným spôsobom, ako sa v neskorom type chorálového prelúdia uvádza cantus firmus. Táto skladba je Bachovou najlepšou triovou sonátou.

Podobne ako mnoho Bachových skorších diel aj *Umenie fúgy* má didaktické zámery. Je to príručka fúgovej techniky, určená na to, aby krok za krokom ukázala neobmedzené možnosti kontrapunktu, skryté v samotnej téme i fúgovej technike. Vďaka sile hudobnej obrazotvornosti sa stala nenahraditeľnou učebnicou polyfónie. Cyklus obsahuje osemnásť fúg a kánonov<sup>54</sup> v približne symetrickom zoradení. Zdá sa, že Bach s postupom práce menil celkový plán, a tak niektoré detaily v jeho usporiadaní, najmä zaradenie kánonov, nemožno určiť s istotou. Bach systematicky

( 54 )

V skutočnosti je v cykle dvadsať skladieb, ale jedna dvojité fúga a jedna zrkadlová fúga sú vlastne iba prepracovaním alebo úpravou skorších diel. Text *Umenia fúgy* a *Hudobnej obete* ja najautentickejší vo vedeckom vydaní Davida (*Kunst der Fuge* vo vydavateľstve Peters a *Musikalisches Opfer* vo vydavateľstve G. Schrimmer). Vo vydaní Bach Gesellschaft sa jednotlivé skladby neuvádzajú. v správnom poradí. Pozri aj Toveyho vydanie *Kunst der Fuge*, 1931.

) 432 (

preberá všetky prostriedky fúgovej techniky od najjednoduchších až po najzložitejšie; cyklus sa začína jednoduchou fúgou, pokračuje fúgou s inverziou témy, fúgou, v ktorej je spracovaná téma aj jej inverzia, dvojitou fúgou, trojitou fúgou, zrkadlovou fúgou a končí sa štvoritou fúgou. Ešte pôsobivejšie než ohromné technické majstrovstvo je Bachovo umenie tematickej transformácie; z neutrálnej témy (príklad 85a) skladateľ vyťažil také charakteristické myšlienky ako napr. tému prvej zrkadlovej fúgy (príklad 85b).

(Príklad č. 85)

Bach: Témy  
z *Umenia fúgy*



Zo štvoritej fúgy zostalo len torzo. Končí sa nástupom témy v treťom hlase; Bach tu po prvý raz uviedol tóny B A C H tvoriace tému fúgy a zároveň uvádzajúce meno autora, čím toto dielo nesie doslova jeho osobnú pečat'. Smrť mu zabránila v tom, aby dokončil štvrtý diel fúgy, ktorá mala obsahovať kombináciu prvých troch tém so štvrtou, pôvodnou.<sup>55</sup>

( 55 )

Táto pôvodná téma sa vo fúge neobjavila a tento fakt viedol Rusta (editora vydania tohto diela v Bach Gesellschaft), Schweitzera i ďalších k mylnému názoru, že táto fúga do cyklu nepatrí.

Svoje posledné dielo, chorálové prelúdium *Vor deinem Thron*, Bach diktoval svojmu zaťovi a žiakovi, pretože už bol slepý. Zo sentimentality bol tento organový chorál zaradený na koniec zbierky *Umenia fúgy*, hoci s ňou nemá vôbec nič spoločné. V skutočnosti je to iba nové, i keď oveľa dokonalejšie prepracovanie chorálu *Wenn wir in höchsten Nöten* z *Organovej knižočky*. V tejto poslednej verzii Bach zachoval pôvodnú harmonizáciu, ale z melódie odstránil francúzske ornamente, typické pre Böhma, a v súlade so svojím neskorým štýlom pridal k nej rozsiahle, ale prísne tematické medzivety. Od subjektívnej interpretácie, charakteristickej pre jeho ranú tvorbu, prešiel k objektívnej

prezentácii liturgickej melódie. Je to zmena, ktorá symbolizuje podstatu Bachovho umeleckého vývinu.

Individuálny charakter Bachovej hudby, ktorá zároveň nesie všetky typické barokové znaky, je dôsledok troch faktorov. Prvým je splynutie národných štýlov. To najlepšie, čo vzniklo v nemeckom, talianskom a francúzskom štýle, sa v Bachovej hudbe pretvorilo na vyššiu jednotu. Ďalším faktorom je takmer neuveriteľné Bachovo technické majstrovstvo. Pre psychológiu barokového obdobia bolo typické, že technické obmedzenia skôr stimulovali než obmedzovali obrazotvornosť umelca. Preto alegorickosť a symbolickosť, hoci boli intelektuálne, nikdy jeho hudbu neochudobili, ale naopak slúžili mu ako zdroj inšpirácie. Bach tak suverénne narábal s prísnyimi formami, že niekedy sa len ťažko dá sluchom zistiť prítomnosť takej prísnej formy, ako je napríklad kánon. V šiestom kánone *Goldbergovských variácií* (príklad č. 86) Bach vedie imitujúce hlasy iba vo

(Príklad č. 86)  
Bach:  
Kánon z *Goldbergovských variácií*



vzdialenosti poltónu (je to jedna z najťažších foriem kánonu), no pohybujú sa tak prirodzene, akoby to boli hlasy triovej sonáty. Ďalším svedectvom Bachovho majstrovstva sú nespočetné revízie vlastných diel. Rozličné verzie kantát a inštrumentálnych skladieb svedčia o jeho kritickom

prístupe k vlastnej tvorbe a o ustavičnom úsilí o sebazdokonaľovanie. Iba taký génius ako on mohol prísť na nové riešenie v diele, ktoré by každý iný skladateľ považoval za dokonalé.

Tretím, hádam najdôležitejším faktorom je rovnováha medzi polyfóniou a harmóniou. Bach žil v čase, keď sa klesajúca krivka polyfónie pretínala so stúpajúcou krivkou harmónie a vertikálna a horizontálna sila boli v rovnováhe. Tieto protichodné sily splynuli v dejinách hudby iba raz a Bach je protagonista práve tohto jedinečného a vzácneho momentu. Jeho melódie obsahujú maximum lineárnej energie, no súčasne sú nasýtené harmonickými možnosťami. Jeho harmónia má vertikálnu energiu logických akordických postupov, no zároveň sú všetky hlasy vedené lineárne. Preto keď Bach písal harmonicky, viedol hlasy nezávisle, a keď písal polyfonicky, hlasy podriaďoval aj tonálnej harmónii. Splynutie týchto dvoch koncepcií malo ďalekosiahle následky na narábanie s disonanciou, na melodickú líniu a faktúru. Keďže harmonické postupy boli v každom momente naznačené presne, hlasy sa mohli voľne stretávať v zaujímavých disonanciách. Bezprostredné nástupy disonancií vrátane simultánnych priečností nie sú v Bachovej hudbe vzácnosťou, ako vidno v známej prvej trojhlasnej invencii (príklad č. 87). Nepocitujú sa však ako disonancie, ale skôr ako mimovoľný výsledok vedenia hlasov.

Prísna logika Bachových akordických postupov má za následok rýchly harmonický rytmus. Jeho harmonický slovník bol v podstate diatonický; neapolské akordy a zväč-

(Príklad č. 87)

Bach:  
Úryvok z prvej  
trojhlasnej invencie



šené sextakordy (jediné dve výnimočné chromatické kombinácie) sa zjavujú len zriedkakedy vo veľmi vypätých kadenciách. V dielach Bachovho piateho tvorivého obdobia sa chromatismus dostáva trochu viac do popredia, ako vidno v prvom *ricercare* z *Hudobnej obete* alebo v druhej trojitej fúge z *Umenia fúgy*, v ktorej sa mihne motív B-A-C-H.

Lineárna energia Bachových melódií je dôsledkom pevných rytmických formúl, ktoré zatiaľ ešte nie sú zviazané pravidelným akcentom, pretože kulminačné body melódie sa vyskytujú postupne jeden za druhým v jednotlivých kontrapunktických hlasoch, a nie odrazu, ako v hudbe, kde dominuje harmónia. Intervalová štruktúra jeho melódií sa zakladá na stupnici alebo na voľných intervalových krokoch, ktoré ešte nie sú podriadené trojzvuku v takej miere ako v klasicistických témach. Melodická následnosť dvoch tercii bola pre Bacha len jedným z množstva možných intervalových postupov; práve preto témy, ktorých základom nie je tercia, sa u Bacha vyskytujú častejšie než u klasicistických skladateľov.

Rovnováha medzi polyfóniou a harmóniou sa najvýraznejšie prejavuje v Bachovej takzvanej „skrytej“ alebo „implikovanej“ polyfónii. Jeho melodické myslenie bolo tak silne nasýtené polyfóniou, že už aj jediná línia vyvoláva dojem polyfónie. Na rozdiel od predstaviteľov klasicizmu a romantizmu, ktorí rozdeľovali melódie alebo akordické postupy do viacerých línií, aby vytvorili zdanie polyfónie, Bach skondenzoval dva samostatné hlasy do jednej línie. Jeho sonáty pre sólové husle a violončelo sú ohromujúcimi príkladmi na skrytú polyfóniu, s ktorou sa znovu a znovu stretávame aj v iných dielach, napríklad v *allemande* z *II. party* (príklad č. 88). V uvedenom príklade horný hlas vystupuje v dvoch podobách – najprv ako jednoduchá línia, a potom ju Bach zapísal v notácii, v ktorej je zachytená skrytá súhra dvoch hlasov sekvenčného charakteru. Pretože horná aj dolná

melodická línia allemandy má ten istý rytmický model, v skutočnosti implikujú štvorhlas v rámci dvojhlasného kontrapunktu. Polyfonická línia melódie bola o to účinnejšia, že ležala pod povrchom hudby, čím neobyčajne obohatila faktúru. Preto priezračná faktúra Bachovej hudby znie

(Príklad č. 88)

Bach:  
Allemanda z *II. party*



oveľa plnšie než objemná faktúra hudby jeho súčasníkov. Navyše v skladbách skomponovaných v štýle generálnobasovej homofónie, napríklad v koncertoch, skrytá polyfónia vyzdvihuje sólový part oveľa väčšmi, než rozvíjanie harmonických figurácií, bežné u ostatných skladateľov. Skrytá polyfónia a maximálna nezávislosť vo vedení hlasov sa v Bachovej hudbe paradoxne snúbi s totálnou závislosťou od tonálnej harmónie. Takáto jedinečná kombinácia spomínaných prvkov vnáša do Bachovej hudby tú jedinečnú silu, v ktorej spočíva tajomstvo jeho individuálneho štýlu.





# ZOSÚLADENIE NÁRODNÝCH ŠTÝLOV: HÄNDEL

## Svetská vokálna hudba v Nemecku pred Händlom

**N**EMECKÁ CHRÁMOVÁ KANTÁTA A HUDBA pre klávesové nástroje – dva rozhodujúce faktory v Bachovom umeleckom vývine – zohrali v prípade mladého Händla oveľa menej dôležitú úlohu. Tvorili iba súčasť jeho všeobecnej technickej prípravy, ktorú neskôr uplatnil v iných hudobných oblastiach. Ak chceme hovoriť o Händlovi, musíme mať jasný prehľad o svetskej hudbe v Nemecku, najmä opere, komornej kantáte a piesni s generálnym basom.

Talianska opera mala na operu v Nemecku a Rakúsku taký silný vplyv, že pokusy o vytvorenie opery v nemčine boli zo začiatku osihotené. Talianska opera poznamenala aj divadlo; viaceré nemecké historické tragédie, tzv. Haupt- und Staatsaktionen sú vlastne adaptáciami libriet benátskych oper. Strediská talianskej opery v Nemecku prekvitali aj v neskorom baroku vďaka úsiliu talianskych skladateľov, ale aj vďaka nemeckým hudobníkom, ktorí dobre zvládli taliansky štýl. Pre mníchovský dvor písal opery Steffani a neskôr jeho žiak Torri; v Hannoveri sa stretieme so Steffanim a neskôr s Händlom; v Drážďanoch tvorili Strungk, Lotti a neskôr Hasse; Viedeň, hlavné stredisko

opery, sa môže pochváliť takými majstrami ako Caldara, Conti, bratia Bononciniovci a Rakúšan Fux. Händlove a Hasseho opery sa na rakúskom dvore hrali spolu s operami talianskych skladateľov.

Opery Agostina Steffaniho (1654–1728) sa v Nemecku stali takým záväzným vzorom ako Lullyho opery vo Francúzsku. V niektorých operách Steffani využíva namiesto zvyčajných námetov z rímskej mytológie príbehy z nemeckej histórie, napríklad v opere *Alarico*.<sup>1</sup> Steffani získal hudobné vzdelanie v Nemecku (i keď u talianskych majstrov), a tak neprekvapuje, že v osemnástich operách, ktoré napísal najmä pre Hannover, sa prejavuje nemecký sklon ku kontrapunktu a spájajú sa v nich prvky talianskeho a francúzskeho štýlu. Začínajú sa lullyovskými ouvertúrami, v ktorých sa často objavujú triové epizódy a v závere menuet. Ostinátny bas a dôsledne kontrapunktická faktúra duet a tercet sú typické pre jeho opernú hudbu, i keď treba priznať, že operné duetá sa eleganciou a vzletom nevyrovnajú komorným duetám<sup>2</sup>, ktoré predstavujú vrchol Steffaniho tvorby. Koncízne árie, stereotypné mottové začiatky, kváziostinátne formuly v base a inštrumentálne obligáta, ktoré pripomínajú koncertantný štýl, patria do dedičstva modernej benátskej opery; na druhej strane však pomerne veľký počet árií s generálnobasovým sprievodom je dôkazom Steffaniho konzervatívneho inklinovania k stredobarokovej opere. Preferovanie dychových nástrojov v inštrumentácii, ktoré sa neskôr prejavilo aj u Händla, je typicky nemecké, kým recitatívy sprevádzané plným orchestrom poukazujú skôr na francúzsky než na taliansky model. Takým bezproblémovým splynutím národných štýlov, aké sa podarilo uskutočniť Steffanimu vo svojich operách, sa vyznačuje aj Händlova hudba.

Vysokú úroveň dosiahla opera na viedenskom dvore, kde sa o vnútornú reformu opery serie zaslúžil Zeno. Rakúska

( 1 )

DTB, r. 11. zv. 2;  
pozri aj HAM,  
č. 244.

( 2 )

DTB, r. 6, zv. 2.

opera seria sa od talianskej líšila honosnou inštrumentáciou a kontrapunktickou vznešenosťou, čo sa v tých časoch považovalo za viedenskú špecialitu. Bol to výsledok historicky výnimočného vplyvu oratória na operu. V priebehu celého baroka bola práve opera zvyčajne modelom pre oratórium. Vo Viedni naopak kontrapunkt luxurians, bohato uplatňovaný najmä v oratóriu, úplne ovládol operný štýl, čo sa odrazilo na starostlivo vypracovaných zborových úsekoch a na exponovanom postavení zboru, ktoré možno porovnať iba s jeho úlohou v dielach Lullyho a Purcella. V operách Fuxa (1660–1741) sú z umeleckého hľadiska najdôležitejšie sólové ansámby, štvor- alebo päťhlasné zbory a veľké árie da capo s obligátnym sprievodom. Fuxov akademický a konzervatívny štýl, ktorým si vyslúžil povest suchopárneho teoretika, obohacujú v sprievode kontrapunktické prostriedky, dokonca fúga a kánon. Jednotlivé scény opier sú vybudované ako veľké rondové štruktúry s návratnými zborovými úsekmi, ako napríklad v opere *Constanza e Fortezza*<sup>3</sup>, ktorú skomponoval ku korunovácii cisára v Prahe (1723). Aj *Elisa*, využívajúca príbeh o Didone a Aeneovi, vyniká rozsiahlymi zbormi. Podobne ako väčšina nemeckých skladateľov, aj Fux dával prednosť v obligátach dychovým nástrojom, vrátane chalumeaux, ranej formy klarinetu. Fuxov štýlový konzervativizmus sa najvýraznejšie prejavuje v ouvertúrach; nenadviazal na francúzsky, ale na starý taliansky model a komponoval chrámové sonáty, ba aj canzony s hustou polyfonickou faktúrou.

Po niekoľkých sporadických pokusoch o operu s nemeckým textom v 17. storočí sa nemecká opera dožila plného rozkvetu až v neskorom baroku. Strediskami nemeckej dvornej opery boli dvory v Braunschweigu-Wolfenbütteli a vo Weissenfelse. V Braunschweigu sa nemecká opera preslávila vďaka Kusserovi, ktorý uvádzal svoje diela i diela Erlebacha a Philippa Kriegera. Týchto skladateľov však

neskôr zatielil Schürmann, posledný nemecký skladateľ barokovej opery. Operný repertoár na dvore vo Weissenfelse, jedinom mieste, kde sa netolerovalo zvyčajné miešanie talianskych a nemeckých árií, sa skladal najmä z opier Philipa Kriegera, v ktorých prevládali jednoduché piesne. Nemecká opera mala výdatnú podporu aj v nemeckých mestách; operu v Lipsku založil a viedol Strungk. Najpoprednejšia, a zrejme aj najvplyvnejšia opera bola v hanzovom meste Hamburgu; založili ju v roku 1678 niekoľkí podnikaví mešťania a senátori. Hamburg, „Benátky na Labe“, súperil s komerčnou operou v Benátkach. Opera na Husom trhu (Gansmarkt) v Hamburgu čoskoro pritiahla najslubnejších nemeckých operných skladateľov. V podstate ľudové zázemie opery v Hamburgu sa najvýraznejšie prejavuje v tom, že sa v nej spracúvali lokálne témy, boli v nej piesne spievané v miestnom dialekte a zavrhol sa spev kastrátov. Namiesto nich spievali ženské úlohy trhovkyne a dámy s viac než podozrivou povestou. Komické operné intermezzá čoskoro vzbudili hnev pobožných kupcov a niekoľko rokov neutíchal prudký spor, do ktorého sa opäť dostali pietisti a ortodoxní protestanti, tentoraz zo svetského dôvodu – pre operu. Pochopiteľne, pietisti zaujali voči opere nepriateľský postoj; na krátky čas sa im dokonca podarilo dosiahnuť, že operné divadlo sa zatvorilo, ich opozícia však bola napokon zlomená. Hamburská opera prekvitala šesťdesiat rokov, počas ktorých bolo inscenovaných asi dvestopäťdesiat pôvodných diel. Prvé z nich boli ešte poznačené stredobarokovým štýlom; vyrastali z nižších žánrov ako singspiel a školská dráma s hovoreným dialógom, založená na námetoč z biblie a určená na vzdelávanie hamburských kupcov. Podobné sakrálne témy sa objavujú aj v singspieloch Löhnera z Norimbergu. Pri príležitosti otvorenia hamburskej opery sa hral singspiel *Adam a Eva* od Theileho, Schützovho žiaka, ktorý výborne ovládal techniku

kontrapunktu. Po Theileho nečakanom odvolaní jeho miesto zaujali Nicolaus Adam Strungk a Johann Wolfgang Franck<sup>4</sup>, ktorí takisto patria do raného obdobia hamburskej opery.

( 4 )

Pozri  
*Die drey Töchter*  
Cecropsin: EL.

V tomto období boli v Nemecku len traja významní operní skladatelia: Johann Sigismund Kusser (1660–1727), Reinhard Keiser (1674–1739) a Georg Kaspar Schürmann (okolo 1672–1751). Všetci boli – i keď v rozličnom čase – spojení s hamburskou operou. Kusser (alebo Cousser), umelec s nepokojnou impulzívnou povahou, mal najpestrejšiu kariéru; začala sa v Paríži štúdiom u Lullyho, pokračovala pôsobením v Braunschweigu a Hamburgu (1693–1695), kde sa preslávil najväčšmi, a skončila sa v Dubline.

( 5 )

Pozri árie  
z *Erinda* in: EL,  
aj GMB č. 250.

Kusserove opery, ktoré sa nám zachovali len v zlomkoch,<sup>5</sup> sú nesúrodou zmesou štýlov, pričom najvýraznejšie sa v nich prejavuje Lullyho a Steffaniho vplyv. Jeho vokálna hudba sa opiera o talianske vzory. Nájdeme v nej krátke árie da capo v talianskom belkantovom štýle, niekedy s obligátnym sprievodom, niekedy s ostinátami. Na druhej strane, airy v tanečnom rytme a jednoduché duetá prezrádzajú francúzsky vplyv, kým strofické piesne s generálnym basom vplyv populárneho nemeckého singspielu. Anglická *Serenata*, ktorú Kusser skomponoval v Dubline, je jediným zachovaným príkladom na jeho recitatívny štýl. Kusserovi sa nikdy nepodarilo zjednotiť rozličné štýly, no jeho vplyv bol aj tak podnetný. Pod jeho vedením sa hamburská opera vymanila z dovtedajšieho provincializmu, pretože otvoril dvere talianskemu belkantovi a francúzskemu inštrumentálnemu štýlu. Kusserovo hudobnotechnické majstrovstvo nadchlo jeho kolegov hudobníkov a Mattheson ho vykreslil ako vzor vo Vollkommene Kapellmeister (1739). Mattheson výslovne hovorí, že Kusser interpretoval talianske, francúzske a nemecké opery tak, aby presne vystihol štýl a ducha

toho-ktorého skladateľa. Ako dirigent i ako skladateľ inšpiratívne pôsobil na rozvíjajúce sa talenty Keisera a Schürmanna.

Zlatý vek hamburskej opery sa spája s Keiserovým menom. Súčasníci ho vychvaľovali ako najväčšieho operného skladateľa; obdivoval ho aj Steffani a Händel a dodnes je uznávaný ako majster v zobrazovaní lyrických a dramatických emócií. Jeho extravagantnosť v čase, keď bol v Hamburgu na výslní, je odrazom pestrých pomerov, za akých verejná opera prekvitala a ktoré napokon viedli k jej úpadku. Keiser si našiel spriaznenú dušu v libretistovi Feindovi, básnikovi so skutočným dramatickým inštinktom, ktorého *Gedancken von der Opera* (1708) je výstižný výklad opernej dramaturgie. V tomto spise Feind teoreticky rozoberá básnickú formu árie da capo, ktorá má podľa neho obsahovať prirovnanie alebo poučnú moralitu. Z hľadiska neskoršieho vývinu hamburskej opery je príznačné, že nariekal nad rastúcou popularitou primitívnych komických postáv na opernom javisku.

Zo stošestnástich opier, ktoré Keiser údajne napísal, sa nám zachovalo necelých dvadsaťpäť. Podobne ako Benátčania aj Keiser vsúval do opier piesne v miestnom dialekte, a to piesne dolnonemecké, z hamburského okruhu. Počnúc *Claudiom* (1703) Keiser striedal nemecké a talianske árie; na tento typ nadviazal Feind v libretách k operám *Octavia* (1705), *Lucretia a Masagniello furioso*; téma tejto poslednej opery sa zjavila neskôr v *Nemej z Portici*. Partitúra *Octavié*<sup>6</sup> je dôležitá vzhľadom na Händla, ktorý niektoré jej fragmenty využil vo svojej tvorbe. *Almiru* (1706) Keiser napísal ako odpoveď na výzvu, za ktorú pokladal prvú Händlovu rovnomennú operu, ktorá zaznamenala taký úspech, až sa Keiser zľakol, že na hamburskej scéne stratí prvenstvo. Potom, keď opera pod jeho neuváženým vedením zbankro-

( 6 )

Dodatok k Händel  
Gesellschaft.

( 7 )

Prvé dve opery  
pozri in: DDT,  
zv. 37–38;  
tretiu in: Eitner R.:  
PAM, zv. 18;  
pozri aj HAM,  
č. 267.

tovala, Keiser ušiel z Hamburgu, ale neskôr sa vrátil a napísal mnoho ďalších oper, z ktorých vyniká *Croesus*, *L'Inganno fedele* a *Jodelet*.<sup>7</sup>

Všetky Keiserove diela vedeli publiku ulahodiť obľúbenými, no pritom umelecky hodnotnými hudobnými efektmi. Ich zemitosť a jednoduchosť sú zrejme v menšej miere odpoveďou na požiadavky publika, ktoré chcelo počuť populárnu hudbu, no vo väčšej miere ide o individuálnu črtu autora. Aj keď v tom čase dominoval Steffaniho koncízny áriový štýl, Keiserov spôsob tvorby bol pokročilejší: vniesol do nemeckej opery naplno rozvinutý taliansky koncertantný štýl so vzrušujúcimi unisonovými husľovými pasážami a bežiacimi basmi, ktoré neraz nadobudli akúsi hranatosť. Jeho diela sú vlastne predchodcami „händlovského“ typu melódie, v ktorom sa výrazný motív pohybuje nad sekvenčne bežiacim basom a melódiu prerušujú typické náhle zastavenia a výrečné pauzy, ako napríklad v ritorneli árie z opery *Croesus* (príklad č. 89).

(Príklad č. 89)

Keiser:  
Ritornel z opery  
*Croesus*

Hoboj a sláčikové  
nástroje:

Fagoty  
a generálny bas:

Keiser vyžadoval od speváka taliansku brilantnosť v interpretácii výrazne rytmizovaných koloratúr, ktoré jasne prezrádzajú vplyv husľového štýlu. Mnohé árie mali bohatý orchestrálny sprievod, do ktorého patrili zrejme aj chalumeaux, trúbky a ďalšie dychové nástroje. Zriedkavejšie, ale zato dôležité árie s generálnym basom sú zvyčajne vyhradené pre piesne v populárnom štýle nemeckého singspielu. Vďaka ľahko zapamätateľnej melódii a nenáročným, vtipným textom sa stali veľmi obľúbenými. V najdramatickejších scénach predsa len dával Keiser prednosť ariózu pred

áriou da capo, hoci aj ju využíval v takýchto momentoch, napr. vo vynikajúcich áriách ako *Götter, übt Barmherzigkeit*, ktorú spieval Croesus, keď ho viedli na hranicu, kde mal byť upálený. Táto ária sa rozvíja na pozadí rozochveného basu s kváziostinátnymi formulami, ktoré sugestívne zobrazujú pocit strachu. Keiserove zbory sú skomponované vo veľkolepom oratoriálnom štýle ako napríklad úvodný zbor z opery *Croesus*, kde Keiserov štýl veľmi silne pripomína Händlov. Jednou z Keiserových špecialít je využívanie ansámblových recitatívov, ktoré v tom čase neboli v talianskej opere veľmi bežné. Jeho recitatívy mali celkovo veľmi individuálny ráz; dokonalou deklamáciou, živou rytmikou a jasným, i keď trochu drsným výrazom často pripomínajú anglický recitív.

Hoci bol Keiser silne ovplyvnený talianskym operným štýlom, jeho črty vo svojej tvorbe ponemčil a individualizoval. Bol dosť veľkou osobnosťou, než aby niekoho otrocky napodobňoval. Ako všetci nemeckí skladatelia aj on zväčša čerpal z francúzskeho štýlu, využívajúc najmä lullyovské ouvertúry, záverečné rondeau, tanečnú suitu a refrénové úseky v recitatíve. Taliansky trend v nemeckej opere však jasne dokumentujú dve ouvertúry *Croesusa*: prvá verzia je francúzskou ouvertúrou, druhá talianskou sinfoniou.

Ako posledných skladateľov hamburskej opernej scény treba okrem Keisera spomenúť aj Matthesona a neúnavného Telemanna. Telemann napísal asi štyridsať oper a jeho vtipná komická opera *Pimpinone*<sup>8</sup> o osem rokov predbehla slávnou *La Serva Padrona*. Telemannova tvorba patrí už do obdobia súmraku hamburskej opery, v ktorej prevládali drsnejšie komické námety. Po nich nasledovala opera buffa, ktorá nahradila tieto pokusy o vytvorenie komickej opery v Nemecku.

Takú istú významnú úlohu, akú zohral na poli verejnej opery Keiser, mal Schürmann v nemeckej dvornej opere.



Jeho tvorbou dosiahla nemecké opera na dvore v Braunschweigu-Wolfenbütteli vrchol svojho vývinu. Schürmann získal vzdelanie v Hamburgu, kde pôsobil ako spevák u Kussera. Aj keď Schürmannova melodická invencia je zdržanlivejšia a neprispôsobuje sa do takej miery ľudovému vkusu ako Keiserovo umenie, predčil ho v noblesnom zakončovaní árií. Štýlový rozdiel medzi týmito dvoma skladateľmi zodpovedá rozdielu medzi dvornou operou a mestskou operou. Mnohé zo Schürmannových početných opier čerpajú námet z nemeckých dejín, napríklad *Ludovicus Pius* (1726).<sup>9</sup> Aj Schürmannova hudba je typickou nemeckou zmesou francúzskeho a talianskeho štýlu. Jeho inštrumentálne formy, najmä ouvertúry a balety, čerpajú z francúzskeho štýlu, no jeho vokálna hudba má korene v talianskom štýle. Schürmann bol pravdepodobne jediným nemeckým operným skladateľom, ktorý prekonal Talianov v ich vlastnej doméne, a to vo veľkej árii da capo. Rozšírenie prvej časti árie na dva oddelené úseky je u Schürmanna oveľa častejšie ako u jeho súčasníkov. Vo vznešenom pátose, bohatých harmonických prostriedkoch a dokonale zvládnutom remesle sa mu nik okrem Bacha nevyrovnal. Vo výnimočne peknej árii *Judity z Ludovica*<sup>10</sup> jeho melodický štýl osciluje medzi Bachovou zložitou melodikou a Händlovou širokou kantilénou. Jeho početné nenáročné piesňové árie však už svedčia o nastupujúcom galantnom štýle.

I keď sa nemecká opera začala rozvíjať tak sľubne, slabá podpora vzdelaných stredných vrstiev ju odsúdila na zánik. Krátko po roku 1730 sa v nemeckých divadlách prestali uvádzať pôvodné opery a operné divadlá buď zavreli, alebo prešli do rúk Talianov. Nemecká opera sa opäť stala tým, čím bola na začiatku: dvornou záležitosťou. Polosvetské oratóriá a pašie, ktoré prekvitali v mestách, najmä v Hamburgu, boli jedinou príležitosťou pestovať hudobnodrama-

( 9 )

R. Eitner, PÄM, zv. 17;  
pozri tiež  
tri knihy árií,  
vyd. G. F. Schmidt.

( 10 )

GMB, č. 293.

( 11 )

DDT, zv. 28; HAM, č.  
272.

tickú tvorbu na vyššej úrovni. Diela tohto žánru komponoval Keiser, Händel, Telemann<sup>11</sup> a Mattheson<sup>12</sup>. Pozornosť si zasluhuje *Passion-Oratorium* na dramatický veršovaný text hamburského senátora Brockesa. Podobne ako sám Brockes všetci štyria skladatelia spracúvali biblické témy skôr v opernom než v náboženskom duchu. V súlade s novými myšlienkami osvietenstva Brockes a tvorcovia jeho okruhu interpretovali pašie ako tragédiu jednotlivca, ktorú môže básnik prerozprávať vlastnými slovami v sériách mravoučných príkladov. Takéto pašie, zbavené liturgickej objektívnosti, sa stali vhodné skôr pre koncertnú sálu než pre chrám. Polosvetské oratórium malo bezprostredný vplyv na Händelovu etickú koncepciu oratória, podľa ktorej boli biblické príbehy príkladmi večných etických problémov. Telemannove oratóriá tvoria prechod medzi barokom a obdobím osvietenstva. Telemann pristupoval k biblickým príbehom z moderného, senzitívneho hľadiska. Nový, kontemplatívny prístup k prírode sa jasne prejavuje v jeho oratóriu *Die Tageszeiten*, ktoré v mnohom priamo anticipuje Haydnove *Ročné obdobia*.

( 12 )

GMB, č. 267.

V neskorom baroku svetskú kantátu a pieseň s generálnym basom úplne zatienila opera, ako vidno z početných kantát Telemanna, Keisera i mnohých menej významných skladateľov. Zvláštnu pozornosť si zaslúži Telemannova „monodráma“ *Ino* a Keiserova zbierka *Gemüths-Ergötzung* (1698) ako vynikajúce príklady svetskej sólovej kantáty. U Francka, ktorý sa považoval za rovnako vynikajúceho skladateľa opier i sakrálnej hudby, štýl sakrálnych piesní s generálnym basom splýval so štýlom operných árií natoľko, že ich niekedy ťažko rozoznať. Najlepším skladateľom malých foriem bol Erlebach (1657–1714), ktorého *Harmonische Freude* (zv. 1. 1697, zv. 2. 1710)<sup>13</sup> je určite najpríťažlivejšia zbierka piesní s generálnym basom z tohto

( 13 )

DDT, zv. 46–47;  
pozri aj HAM,  
č. 254.

obdobia. Výrazný operný vplyv sa prejavuje nielen v tom, že Erlebach nazýval svoje piesne „áriami“, ale aj v takých črtách ako mottové začiatky, obligátny sprievod, využívanie koloratúry a ariózové úseky, vďaka ktorým niektoré árie prerastajú až do malých kantát. Erlebach vedel veľmi plasticky vyjadriť radostné a slávnostné pocity výlučne melodickými prostriedkami, ako napríklad perlivými koloratúrami<sup>14</sup> alebo plačlivými vzdychmi (príklad č. 90).

( 14 )

Pozri koloratúry  
v GMB,  
č. 262.

(Príklad č. 90)

Erlebach:  
Ária  
z *Harmonische Freude*

The image shows a musical score for an aria. It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics "Mei-ne Seuf-zer" and a piano accompaniment for Violins and Bassoon (B.C.). The bottom system continues the piano accompaniment with figured bass notation: 3b, 3b, 2 4, 3b, 4, 6, 5 3 4.

( 15 )

ER, zv. 19;  
aj v Lindner,  
*Geschichte des deut-  
schen Liedes*,  
1871

Početné zbierky svetských piesní pre stredné vrstvy v mes-  
tách sa buď snažili vyrovať opere, alebo prinášali len  
nenáročné piesne v módnych tanečných rytmoch. V piesňo-  
vých zbierkach ako *Tafelkonfekt* (Augsburg 1733 a nes-  
kôr)<sup>15</sup> od Rathgebera a *Sing-, Spiel-, und Generalbass-  
übungen* (1734)<sup>16</sup> od Telemanna začal do barokového štýlu  
prenikať galantný štýl, ktorý definitívne zvíťazil v slávnej  
Sperontesovej zbierke *Die Singende Muse an der Pleisse*  
(1736 a neskôr)<sup>17</sup>, v ktorej sú pôvabné, no bezvýznamné  
francúzske rokokové piesne s nemeckými textami.

( 16 )

Vyšlo v r. 1927.

( 17 )

DDT, zv. 35–36.

## Händel: učňovské obdobie v Nemecku

NEMECKÁ SVETSKÁ HUDBA BOLA ŠTÝLOVO oveľa bližšie moderným prúdom vo francúzskej a talianskej hudbe než hudba chrámová. Táto nová tendencia prevláda aj v dielach Händla, posledného veľkého majstra barokovej hudby a priameho súčasníka Bacha i Domenica Scarlattiho. Na rozdiel od Bacha Georg Friedrich Händel<sup>18</sup> (23. 2. 1685 v Halle – 14. 4. 1759 v Londýne) pochádzal z rodiny bez hudobnej tradície a dráhu hudobníka si zvolil proti vôli otca, felčiara a holiča, ktorý chcel mať zo svojho syna právniku. Jeho hudobný talent sa prejavil veľmi skoro a Händel mu nemohol odolať. V roku 1696 našiel v Zachowovi, ktorý bol organistom v kostole Panny Márie v Halle, dokonalého a duchovne spriazneného učiteľa, „muža mocného vo svojom umení“, ktorému Händel podľa svojho vlastného vyznania vďačil za mnohé. Pod Zachowovým vedením sa Händel zdokonalil v hre na organe, čembale, husliach a hoboji a dostal dobré základy v kontrapunkte. Dokonale ovládal najmä taliansky typ „dvojitej fúgy“; boli to fúgy so stálou protivetou, ktoré vsúval najmä do svojich obdivovaných improvizácií. Podobne ako Bach aj on sa zdokonalil v remesle tým, že usilovne odpisoval skladby nemeckých kantorov a talianskych majstrov. Prepisoval nielen Zachowove kantáty, ale aj klávesovú hudbu Frobergera, Kerlla, Strungka, Ebnera, Johanna Kriegera, Pachelbela a ďalších. Je príznačné, že väčšina týchto majstrov patrí do juhonemeckej školy, ktorá bola závislá od talianskeho štýlu. Akoby prirodzeným výberom Händel bol od samého začiatku verný ľahkému talianskemu prístupu ku kontrapunktu. Poznal síce ťažký organový štýl, ale súdiac podľa toho, ako zriedkavo ho vo svojich neskorších dielach využíval, zrejme nevyhovoval jeho temperamentu. Mladý Händel vraj navštívil Berlín,

kde sa zoznámil s talianskou operou, ktorá tu prekvitala vďaka Ariostimu, Pistocchimu a Giovannimu Battistovi Bononcinimu. Ak sa táto návšteva naozaj uskutočnila, bol to prvý Händlov dotyk s talianskou operou. Händel sa už v roku 1701 stretol s Telemannom, ktorý tak ako on mal študovať právo; z Telemannovho životopisu sa dozvedáme, že Händel bol už vtedy považovaný za významného skladateľa. Keď mal sedemnášť rokov, dostal svoje prvé hudobnícke miesto – stal sa organistom v hallskej katedrále. Hoci táto katedrála patrila reformovanej cirkvi, na tento post vybrali evanjelika Händla, pretože nemohli nájsť nijakého vhodného kandidáta z radov reformovanej cirkvi.

Podobne ako Bachova tvorba aj Händlova sa delí na niekoľko období, ktoré viac alebo menej súvisia s jednotlivými obdobiami jeho života. Händlovu tvorbu môžeme rozdeliť na tri obdobia, ktoré zodpovedajú trom tradičným stupňom cechových remeselníkov. Prvým obdobím boli učňovské roky v Nemecku, ktoré sa skončili v roku 1706; druhým bolo obdobie vandrovky po Taliansku, ktoré sa skončilo v roku 1710; tretím bolo obdobie zrelého majstrovstva v Anglicku, ktoré trvalo od roku 1711 až do roku 1759. Toto posledné obdobie sa delí na dve rozdielne, i keď čiastočne sa prekrývajúce časti: operné obdobie (1711 až okolo 1737), ktoré sa končí Händlovým psychickým zrútením, a obdobie tvorby oratórií, ktorej sa začal venovať už v roku 1720, no naplno až v roku 1738.

Z obrovského množstva Händlových skladieb ani jednu nemožno s istotou datovať\* do prvých rokov jeho učňovského obdobia v Halle. Je celkom možné, že tri nemecké árie<sup>19</sup>, sonátu pre violu da gamba a prvú verziu *Laudate pueri*, ktorú neskôr v Taliansku prepracoval, skomponoval už ako študent. Chránová kantáta *Ach Herr, mich armen Sünder*<sup>20</sup> sa pripisuje Händlovi, hoci na to nemáme presvedčivý dôkaz. Rozhodujúcou udalosťou tohto obdobia bolo Hän-

(\*)

Najnovšie poznatky  
in: *Händel-Handbuch*,  
5. zv. (Pozri v lit.)

( 19 )

Nie sú zaradené  
do súborného vydania;  
pozri Seiffert, W.:  
*Festschrift für Rochus  
Lilientron*.

( 20 )

*Organum*, zv. 1., s. 12.

dlovo rozhodnutie zanechať štúdium práva a odísť do Hamburgu, centra nemeckej svetskej hudby (1703). Najprv ako huslista a neskôr ako čembalista hamburskej opery nadviazal kontakt s Keiserom, ktorý bol práve na vrchole slávy, a s mladým Matthesonom, ktorého zmienka v *Ehrenpforte* je hlavným zdrojom informácií o Händlovom živote v tomto období. Po príchode do Hamburgu sa Händel ocitol na rázcestí svojej umeleckej dráhy. Spolu s Matthesonom podnikol cestu do Lübecku, kde sa obaja predstavili ako prípadní nástupcovia na Buxtehudeho miesto, čo dokazuje, že Händel sa prinajmenšom pohrával s myšlienkou nadviazať na nemeckú organovú tradíciu. Od Matthesona vieme, že Händel v Hamburgu organ nezanedbával, no z tohto obdobia sa nezachovala ani jedna jeho organová skladba.

Od Matthesona sa ďalej dozvedáme, že Händel ešte pred príchodom do Hamburgu „dokonale ovládal harmóniu“, že „v kontrapunkte, najmä v improvizovanom, bol lepší ako Kuhnau, ale o melódii toho veľa nevedel“. Obraz o Händlovom ranom komornom štýle si môžeme vytvoriť podľa niekoľkých sonát pre husle alebo violu da gamba a generálny bas alebo cembalo concertato.<sup>21</sup> Tieto skladby majú konzervatívne a zároveň aj moderné črty. V mechanicky plynúcich sekvenciách melodicko-rytmických figúr sa prejavuje rutina konzervatívneho nemeckého organového štýlu, no obligátny sprievod, ktorý je už sám osebe progresívnou črtou, je napísaný v modernom, i keď trochu meravom koncertantnom štýle.

Händlovým prvým významným príspevkom do chrámovej hudby boli *Jánove pašie* (1704), ktoré napísal na text Postela, slávneho Keiserovho libretistu. Postel patril do kruhu takých autorov ako Neumeister, Hunold-Menantes a Brockes, ktorí sa preslávili ako reformátori chrámovej kantáty, oratória a pašii v duchu opery a svetskej kantáty.

( 21 )

Súborné vydanie,  
zv. 48, s. 112, č. 21  
v Seiffertovom vydaní  
(Breitkopf)  
a jedna doposiaľ  
nepublikovaná sonáta,  
ktorú opisuje  
Coopersmith  
(*Papers of International  
Congress  
of Musicology, AMS  
1939, s. 218*).  
Vďaka vytrvalému  
bádateľskému úsiliu  
dr. Coopersmitha  
sa našlo viac ako  
desať zväzkov  
neznámych  
alebo zatiaľ nevydaných  
Händlových diel.

Pre Händlove oratoriálne kompozície bolo dôležité, že v ranom období svojej tvorby sa dostal do styku s týmto prúdom. V Jánových pašiách urobil prvý krok k oratoriálnej tvorbe, v ktorej sa väzby s liturgiou uvoľnili, ale zatiaľ nepretrhli. Postel vo väčšej miere dodržiaval text biblie ako Hunold-Menantes v Keiserovom oratóriu *Der Blutige und Sterbende Jesus* (1704), známom svojimi naturalistickými až drastickými scénami. Je príznačné, že Händel v pašiách vôbec nepoužil chorály. Dielo ako celok je vlastne pestrou zmesou krátkych zborov v starom koncertantnom štýle, recitatívov secco a accompagnato, ansámblov a árií v opernom štýle. Niet tu ani stopy po dôkladne vypracovanom cante firme, akým sa vyznačujú Zachowove chrámové kantáty. Je celkom jasné, že Händel nenadviazal na Zachowa, ale na Keisera, a táto cesta viedla priamo k opere.

Händel sa do opernej tvorby uviedol so sebaistotou a brilantnosťou, ktorá nenechávala nikoho na pochybách o jeho genialite. Prvú operu úmyselne skomponoval v Keiserovom štýle, ktorý vystihol až neuveriteľne presne. Hoci ňou Keisera nepredčil, právom bola dôvodom obáv staršieho majstra, že ho mladší kolega môže zatieniť. Zo štyroch oper, ktoré Händel napísal pre hamburskú operu, sa zachovala iba prvá, *Almira* (1705). Pestrá partitúra sa doslova hemží mladistvými nápadmi. Libreto je zmesou taliančiny a nemčiny, ktorá ovplyvnila aj štýl hudby. Opera oplýva talianskymi áriami s mottovým začiatkom a s obligátami v koncertantnom štýle. Händel vyťažil zo stereotypného motta vzrušujúce hudobné efekty tým, že vokálny part prerušuje rýchlymi sláčikovými pasážami, takže vzniká dojem, akoby husle spevákov kradli tóny. Podobne ako mladý Bach ani Händel nevedol hlas veľmi originálne; ako hovorí Mattheson, v tom čase v ňom ešte „prevládal punktičkár“. Nevynachádzavá melódia a priveľké zdôrazňovanie rozvlnenej rytmiky v ranom Händlovom koncertantnom štýle naznačuje, že sa učil

u nemeckého, a nie u talianskeho majstra. Nemecké árie v *Almire* nie sú po formovej stránke stereotypné a svojím očarujúcim lyrizmom pripomínajú Keiserovu tvorbu. V Keiserovom štýle plynú jednoduché piesne ulice, ktoré prezrádzajú Händlov zmysel pre populárnu pieseň. Ostinátnych basov je v *Almire* oveľa viac než v neskorších operách; dôsledne sa využívajú zvyčajne len v základnom diele árie, kým v strednom úseku sa rozvíjajú ako rytmizovaný bas. Okrem francúzskej ouvertúry sa dosť početné inštrumentálne úseky opierajú skôr o taliansky než o francúzsky štýl. Treba tu spomenúť kratšiu sarabandu z tretieho dejstva, lebo obsahuje základ jednej z Händlových najslávnejších melódií (príklad č. 91). V obnovenej podobe sa zjavila ako

(Príklad č. 91)

Händel:  
Sarabanda  
z opery *Almira*



*Lascia ch'io pianga* v *Rinaldovi*. V tejto melódii sa vykryštálizoval Händlov individuálny melodický typ, ku ktorému sa stále vracal a ktorý v podstate nemenil, lebo bol dokonalý. V recitatívoch *accompagnato* a ariózach Händel niekedy prevýšil aj Keisera. Prvou operou Händel dokázal, že sa od svojho učiteľa naučil maximum a že v záujme ďalšieho rozvoja sa bude musieť vybrať do európskeho operného centra – do Talianska.

## Tovarišská vandrovka po Taliansku

PODNETY, KTORÉ HÄNDEL ZÍSKAL V TALIAN-  
sku, možno porovnať s podnetom, akým bolo pre Bacha



stretnutie s Buxtehudem. Kým však Buxtehudeho hudba v Bachovi po prvý raz uvoľnila tvorivý potenciál, talianska skúsenosť bola pre Händlova vyhranenú tvorivú fantáziu len posledným impulzom. Händlovi nechýbala zručnosť v kontrapunkte, ani melodická invenčnosť, ale potreboval sa ešte zdokonaľiť v melodickom kantabilnom štýle, ktorý bol nepochybne základom talianskeho belkanta.

„Vandrovka“ viedla Händla cez významné hudobné strediská: Florenciu, Rím, Neapol a Benátky. Stretol sa tu s Alessandrom Scarlattim, Pasquinim, Corellim, Marcellom, Lottim, Gasparinim, Steffanim a Domenicom Scarlattim. V Ríme ho uviedli do exkluzívnej spoločnosti aristokratov, umelcov a hudobníkov, ktorí boli členmi Arcadie, pôvodne literárnej akadémie, určenej na cibrenie umeleckého vkusu. Členovia Arcadie prijímali pastierske mená a nadchýnali sa životom v idyllickej atmosfére, vzdialenej od skutočnosti. Händel sa do tejto spoločnosti najznamenitejších duchov tých čias dostal len vďaka svojmu nespornému talentu, no ani len formálne sa nestal jej členom. V tomto vyberanom prostredí sa zoznámil so selankovou pastorálnou drámou a s rozjímaním o prírode, ktoré sa neskôr stali jednou zo základných črt jeho hudby. V Arcadii mal možnosť prejavíť aj svoje vynikajúce improvizačné nadanie v kantátach. Stretnutie s priateľom Domenicom Scarlattim v Ríme, v rámci ktorého si zmerali sily v čembalovej a organovej hre, bolo vlastne súťažou v improvizovaní a inštrumentálnej virtuozi. Vysvetľovať výsledok tohto súperenia ako víťazstvo nemeckej hudby nad talianskou, ako to robia niektorí autori, sa nám zdá nepodložené, a to hlavne preto, že nevieme, čo každý z nich hral, ako aj preto, že dovtedy ani jeden z nich nepublikoval nijaké dielo pre klávesové nástroje. Z Händlovej organovej hudby z tohto obdobia môžeme usudzovať, že sa usiloval osvojiť si taliansky štýl a vyhýbal sa nemeckým črtám.

Po príchode do Talianska začal Händel horúčkovo tvoriť. Jeho tvorba sa zameriava na štyri oblasti: svetskú kantátu, katolícku chrámovú hudbu, oratórium a operu. Komorná kantáta, na ktorú sa Händel sústredil, mu slúžila ako skúšobné pole. Tu si mohol overiť celú škálu hudby od idylickej až po dramatickú a nemusel sa obmedzovať požiadavkami populárnosti ako pri opere. Väčšina Händlových vyše sto kantát bola skomponovaná v Taliansku; z nich asi štvrtina má viac alebo menej vypracovaný orchestrálny sprievod, v ostatných sa sprievod obmedzuje na generálny bas. Tieto kantáty obsahujú niektoré z jeho najťažších árií tak po hudobnej, ako aj technickej stránke. Händel nadviazal na kantáty Alessandra Scarlattiho, no rozšíril túto formu a prehĺbil jej emocionálny účinok. Na týchto kantátach sa zároveň zdokonaľoval aj v belkantovom štýle a boli mu prostriedkom na dosiahnutie úplného majstrovstva v talianskom štýle. Nie náhodou sa neskôr tak často vracal k materiálu, ktorý zhromaždil v rokoch strávených v Taliansku.

Ohnivá a búrlivá kantáta *Lucrezia*, o ktorej sa Mattheson v *Generalbass-Schule* zmieňuje v súvislosti s exotickými tóninami a ťažkým generálnobasovým partom, je preniknutá nespútaným temperamentom mladého Händla. Jej interpretácia si vyžaduje mimoriadnu vokálnu virtuozitu, ktorá sa však podriaďuje hudobným cieľom. Pocity hnevu vyjadril Händel pomocou nezvyčajnej melodickej línie, ktorá dokazuje, že neváhal použiť aj intervaly, o ktorých si v tom čase mysleli, že sa nedajú zaspievať. *Lucreziou* nadväzuje na tradíciu experimentálnych diel Scarlattiho a Gaspariniho. No na rozdiel od Scarlattiho Händla zaujímali skôr melodicke než harmonické experimenty. Navyše aj generálny bas obdaroval melodickou pohyblivosťou; na tento účel využíval arpeggio, typický čembalový prostriedok. Kantáta *Armida abbandonata*, pozoruhodná tým, že ju neskôr odpísal Bach,

sa začína nezvyčajným recitatívom senza basso, v ktorom sprievod hrá len dvoje huslí. Kantáta obsahuje aj vášnivý recitátív so sprievodom furioso – v tom čase Händel rád používal toto označenie. *Arresta il passo a Apollo e Dafne* sú impozantnými a rozsiahlymi dramatickými scénami. Prvá z nich zužitkúva niektoré úseky z *Almiry* a obe zase poskytujú materiál pre Händlove neskoršie diela. Ária siciliano z *Apollo e Dafne* je vynikajúcim príkladom na pastorálnu idylu, ktorá bude mať v Händlových neskorších dielach vždy formu siciliany. Atmosféra typická pre Arcadiu preniká aj do kantáty *Händel, non può mia musa*<sup>22</sup>, v ktorej básnik kardinál Panfili oslavuje skladateľa ako „nového Orfea“. Toto dielo zrejme vzniklo ako Panfiliho a Händlova improvizácia priamo na jednom zo stretnutí Arcadie. Komorná kantáta *Agrippina* je zaujímavá výstižným zobrazením rýchle sa meniacich pocitov. Je v nej i adagiová ária *Come o Dio* (príklad č. 92), jeden z prvých príkladov na Händlov typický belkantový štýl. Hymnická melódia s jed-

( 22 )

Pozri  
J. M. Coopersmith,  
op. cit., s. 219;  
Príklad in:  
Streatfield,  
*Musical Antiquary*,  
zv. 2, 1911, s. 223.  
Toto dielo nie je  
zahrnuté do súborného  
vydania.

(Príklad č. 92)

Händel:  
Belkantová ária  
z kantáty *Agrippina*  
Husle  
Generálny bas

The musical score shows the vocal line with lyrics: "Co - me, o Di-o, bra-mo la mor-te a chí vi-ta eb-be da me?". The accompaniment consists of Violins playing an *Adagio* and a Continuo (Cantata) providing a steady bass line.

noduchým gestickým pátosom zvolna plynie nad pevným basom, ktorý je charakteristicky prerušovaný pôsobivým predĺžením rytmických hodnôt a pauzami. Aj keď v porovnaní s takými dokonalými belkantovými áriami ako *Cara sposa* z *Rinalda* sa táto ária zdá neohrabaná, naznačuje, že melodický typ, ktorý sa v neskorších Händlových dielach stále opakuje, sa už stal pevnou súčasťou jeho hudby. Tieto zdanlivo jednoduché melódie čerpajú silu zo spojenia melodickej línie plynúcej v držaných tónoch a generálnoba-

sovej homofónie „sprievodu“. Sú to vokálne pendanty inštrumentálneho koncertantného štýlu. Neskorobarokové belkanto i koncertantný štýl sú založené na generálnobasovej homofónii, ktorú však využívajú rozdielnym spôsobom: inštrumentálny štýl sa opiera o ohnivé figurácie v tempe allegro, belkanto zasa o držané tóny, vďaka ktorým vokál môže nabrať rozmach a prejaviť svoju zvukovú zmyselnosť.

Händel nielenže zvládol talianske belkanto, ale si osvojil a rozvinul aj ďalšiu formu: concerto grosso. Pokúsil sa preklenúť bariéru medzi áriou a concertom grossom vo veľkých kompozíciách, v ktorých vokál nemal iba súperiť s obligátnymi nástrojmi, ale tvoril s nimi concertino, kým ritornel árie plnil úlohu ripiena. Kantáta *Delirio amoroso* je typickým príkladom árie typu concerto grosso, ktorá neskôr zohrala veľmi významnú úlohu v opere a v oratóriu.

Cez pastorálnu serenádu *Aci, Galatea e Polifemo*, ktorú Händel skomponoval v Neapole (1708), sa dostávame k väčším formám – k oratóriu a opere. Táto serenáda je zaujímavá predovšetkým majstrovskými obligátami a rozvinutou sekvenčnou technikou v duetách. Vcelku možno povedať, že Händel veľmi dobre využil výdobytky nemeckej organovej hudby, hoci sa nimi dal občas uniesť tak ako často v prvých talianskych kantátach. Zvláštnu pozornosť si zaslúžia veľké basové árie a nespútané generálnobasové party, ktoré zaujímavovo prispievajú k pôsobivej charakterizácii a ktoré mohol napísať len taký majster ako Händel.

*Il Trionfo del Tempo* (1707) a *La Resurrezione* (1708) sú prvé Händlove oratóriá; prvé je svetské a druhé sakrálné. Keďže v tom čase bola v Ríme opera zakázaná pápežským dekrétom, oratórium sa stalo veľmi módne, pričom od opery sa líšilo len moralizujúcim a náboženským námietom. Preto neprekvapuje, že niektoré fragmenty z *La Resurrezione* sa

dostali aj do Händlových neskorších operných diel. V týchto oratóriách prevládajú sólové party, kým zbory hrajú druho-radú úlohu, majú jednoduché spracovanie a vyskytujú sa na konci dejstiev podobne ako v opere. Alegorické sólové oratórium na moralizujúci námiet *Il Trionfo del Tempo* nám ukazuje, ako hlboko Händel prenikol do ducha formy koncerta grossa, ktoré bolo vtedy v Ríme vo veľkej obľube. Je zrejmé, že sa dal uniesť módnym prúdom. *Trionfo* obsahuje široko rozvinuté árie typu concerto grosso s bohatým orchestrálnym sprievodom a orchestrálnu „sonátu“, ktorú by bolo vhodnejšie označiť ako concerto grosso. V tejto „sonáte“ sa concertino huslí a hobojev strieda so sólovým organom. Stretávame sa tu s prvým príkladom organového koncertu, ktorý neskôr začal prekvitať v Anglicku. V súvislosti s oratóriom *Il Trionfo* sa traduje anekdota, podľa ktorej Corelli nezvládol pasáž z francúzskej ouvertúry v náležitom ohnivom a rytmickom francúzskom štýle. Či už je táto historka pravdivá alebo nie, ilustruje nepopierateľný fakt, že Händel bol vďaka svojmu nemeckému pôvodu dobre oboznámený s francúzskym štýlom, ktorý bol v Taliansku ešte stále čímsi novým a nezvyčajným. Pri prerábaní *Trionfa* Händel francúzsku ouvertúru nahradil koncertom grossom, v ktorom použil toľko typicky corelliovských zvrátov, že by sme ho mohli považovať za premyslenú paródiu na Corelliho štýl, nebyť pomalej patetickej časti, akú mohol napísať len Händel. Partitúru oratória *Il Trionfo* Händel dva razy prerábal, najprv v roku 1732 a potom v roku 1757. V poslednej verzii, ktorá je zároveň poslednou významnou Händlovou skladbou, nadobudlo dielo anglickú podobu, v ktorej sa interpretuje dodnes.

V katolíckej chrámovej hudbe na latinské texty – zväčša žalmoch pre sólové hlasy, zbor a orchester – sa prejavuje zvyčajná pompéznosť a obradnosť rímskeho štýlu. Žalmy sú zaujímavé najmä ako dôkaz Händlovej prispôsobivosti.

Tento luteránsky skladateľ celkom hravo zvládol kontrast luxuriants a virtuozitu v narábaní so zborom, typickú pre katolícku neskorobarokovú chrámovú hudbu. V žalme *Dixit Dominus* Händel spracúva slávnostný cantus firmus, ktorý neskôr využil aj v desiatom *Chandos Anthem* a v *Deborah*. Vyskytuje sa tu vo vznešenom sprievode fanfárových motívov a hutnom anapestovom rytme, ktorému Händel dal konečnú podobu v zbore *Hallelujah* z *Mesiáša*.

Prvé talianske opery priniesli Händlovi taký úspech, že sa stali rozhodujúcimi pre jeho ďalšiu tvorbu. Prvá opera *Rodrigo*, z ktorej sa nám zachovali iba fragmenty, v mnohom čerpá z Händlovej *Almiry* aj z Keiserovej *Octavie*, no na druhej strane sa stala východiskovým materiálom pre ďalšiu Händlovu operu *Agrippina* (1709). *Agrippina*, ktorú napísal pre karneval v Benátkach, ukázala svetu, že Händel je skladateľ európskeho formátu, roveň najslávnejším majstrom v tejto oblasti: Alessandrovi Scarlattimu, Giovannimu Battistovi Bononcinimu, Porporovi a Lottimu. V *Agrippine* prinieslo rozsiahle štúdium talianskeho dramatického a lyrického štýlu bohatú úrodu. Partitúra sa hemží výpožičkami z kantát, dvoch oratórií, pastorálnej serenády a *Rodrigo*. Händel však použitý materiál veľmi nápadito prepracoval a v porovnaní s prvou verziou ho zväčša skrátil. Tým sa hľadačské štádium Händlovej tvorby skončilo.

*Agrippina* sa vyznačuje bohatou rozmanitosťou typov a foriem, od vynikajúco spracovaných sólových a ansámblových recitatívov, afektívnych recitatívov *accompagnato* cez rozsiahle koloratúrne árie vo veľkej forme *da capo* až po jednoduché tanečné piesne ľahko zapamätateľného, populárneho rázu. O Händlovi je známe, že nepohrdol ani takým slabým materiálom ako pouličné vyvolávanie a snažil sa ho zužitkovať vo svojich melódiách.<sup>23</sup> *Agrippina* dosiahla okamžitý úspech vďaka sivej melodickej invencii a pôso-

( 23 )

Pozri Streatfield,  
R. A.:  
*Handel*, s. 254.

bivej hravosti, s ktorou Händel narábala s konvenčnými myšlienkami. Tie boli spoločným vlastníctvom skladateľov 18. storočia a hudobne sa stali zaujímavými, až keď ich Händel umelecky spracoval. Dal im nový, osobitý charakter tým, že využil rozličné opakovania krátkych fráz a prekvapujúce, neočakávané rozvíjanie melódie, ktoré zdánlivo smerovalo ku kadencii, no v skutočnosti ju odďaľovalo. Ritornel z poslednej árie *Agrippiny* je príkladom na takéto sústavné odďaľovanie kadencie a zároveň ukazuje, akým výrazným a neodolateľným napätím Händel obohatil koncertantný štýl (príklad č. 93). V árii *Bel piacere* (III, 10) sa

(Príklad č. 93)

Händel: Ritornel  
z opery *Agrippina*

The image shows a musical score for a Ritornel from the opera Agrippina. It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Tutti' and 'Cont.' (Continuo). The music is in a minor key and 3/8 time. The melody is characterized by frequent sixteenth-note patterns and a sense of forward motion that delays the cadence.

Händlova mladistvá rozihranosť prejavuje v ustavičnom striedaní 3/8 a 2/4 metra. Je to jeden z mnohých dôkazov toho, že Händel narábala s metrom oveľa voľnejšie než ktorýkoľvek iný barokový skladateľ (príklad č. 94). Táto melódia, ktorá sa znovu objavuje v *Rinaldovi*, tu vystupuje v unisone s husľami, bez generálnobasového sprievodu.

(Príklad č. 94)

Händel:  
Unisonová ária z opery  
*Agrippina*

The image shows a musical score for a unison aria from the opera Agrippina. It is a single melodic line in a minor key, 3/8 time. The lyrics are: 'Bel pia - ce-re è go - de-re fi-do a - mor'. The melody is simple and features a mix of 3/8 and 2/4 time signatures.

Patrí k typu árií all'unisono, ktoré boli v neskoršej benátskej a neapolskej opere bežné. Početné unisonové árie v *Agrippine* majú dvojakú podobu: buď je melódia zdvojená len husľami, kým bas a generálny bas pauzujú, alebo ju v unisone a v oktávach hrá celý orchester aj s basom. V tomto druhom prípade čembalový generálny bas mohol vytvárať jemný akordický sprievod, no v oboch prípadoch je výsledkom prakticky monofonická ária, v ktorej melódia sama nesie váhu celej kompozície. Takýto dôraz na melódii je už predzvesťou galantného štýlu, i keď stále melodicko-rytmické figúry v Händlových monofonických áriách implikujú rýchly harmonický rytmus, ktorý sa nedal zladať s homofóniou galantného štýlu. Árie v belkantovom štýle a lyrické siciliany sa v *Agrippine* striedajú s modernými monofonickými áriami. Na druhej strane sa v majestátnych áriách s koncízny fúgovým sprievodom zachoval prísny barokový štýl. Táto partitúra je svojou rozmanitosťou akýmsi súhrnom starých i nových črt talianskej opery, pretavených individualitou mladého skladateľa, ktorý neskôr dovedol barokovú operu k vrcholu.

Medzi vandrovaním po Taliansku a obdobím zrelého majstrovstva, ktoré strávil v Anglicku, prežil Händel krátky čas v Nemecku. Bol už uznávaným majstrom a zaujal miesto po Steffanim na dvore hannoverského kurfirsta (1710). Toto medziobdobie netrvalo veľmi dlho, pretože Händel si vzal dovolenku a viac sa na svoje miesto nevrátil, čím spôsobil trochu neprijemnú situáciu nielen svojmu nadriadenému, ale aj sebe, keďže jeho bývalý chlebobdarca sa napokon stal anglickým kráľom Jurajom I. Známa klebeta, že kráľ sa s Händlom uzmieril až po napísaní *Slávnosti na vode*, sa zrejme nezakladá na pravde; nejestvuje totiž nijaký historický dôkaz, že by bol Händel niekedy vyvolal kráľovu nevôľu.



V Hannoveri sa Händel naučil od Steffaniho zvyšné tajomstvá belkantového štýlu a vzdal mu hold majstrovskými talianskymi komornými duetami a tercetami (okolo r. 1712). V týchto dielach je kontrapunktická faktúra nestála a je úplne podriadená zmyslovej kráse belkanta. Händel tu dokázal, že sa už úplne zbavil konvenčnej organovej rutiny. Okrem komorných duet Händel skomponoval iba dve ďalšie nemecké diela, obe na Brockesovu predlohu. Prvé z nich je *Passion-Oratorium* (okolo r. 1715), ktorého text spracoval aj Keiser a Telemann a neskôr i Mattheson. Bach si dokonca odpísal jeho partitúru, hoci je to len príležitostná skladba, v ktorej Händel podľa svojho zvyku použil vlastnú staršiu svetskú a sakrálnu hudbu. Händel sa k spomínanému oratóriu vrátil v takých odlišných skladbách ako *Chandos Anthems*, *Giulio Cesare*, *Deborah* a vo fúgach pre klávesové nástroje. Druhým nemeckým dielom je súbor deviatich árií s obligátnymi nástrojmi (1729)<sup>24</sup>, ktoré spolu s Erlebachovými dielami patria k tomu najlepšiemu, čo vzniklo v náboženskej a moralizujúcej piesňovej literatúre neskorého baroka.

( 24 )

Nie sú zahrnuté  
do súborného vydania;  
vydal Roth (Breitkopf).

## Roky majstrovstva v Anglicku. Opery

PARADOXOM JE, ŽE HÄNDEL PRIŠIEL DO ANGLICKA kvôli inscenácii *Rinalda* (1711) ako typický predstaviteľ talianskeho umenia. Pred jeho príchodom sa tamojší hudobníci niekoľkokrát bezvýsledne pokúsili vytvoriť anglickú operu, najmä Clayton (*Arsinoë* 1706), ktorý jednoducho vykrádal talianske opery a uvádzal ich v anglickom preklade. Ďalším kompilátom bola *Thomyris*, ktorej libreto napísal Motteux a v ktorej použili árie Alessandra Scarlattiho a Giovanniho Battistu Bononciniho; iba Pepuschove

( 462 (

recitatívy boli pôvodné. Tak ako v Hamburgu aj v Londýne boli viacjazyčné opery celkom bežné. Jediná skutočne anglická opera *Rosamond* (1707) s Addisonovým libretom a Claytonovou hudbou prepadla vinou slabej hudby. Vďaka virtuóznemu spevu kastráta Nicoliniho malo veľký úspech predstavenie Scarlattioho opery *Pirro e Demetrio*, ktorá talianskej opere otvorila cestu na londýnsku scénu.

Prudké vzlety a pády v Händlovej opernej tvorbe v rokoch 1711–1737 sú zreteľným odrazom vrtkavého osudu vtedajších komerčných operných spoločností. V prvej fáze (1711–1715) Händel skomponoval štyri opery. V nasledujúcich piatich rokoch sa svojej hlavnej tvorivej oblasti nevenoval a nenapísal ani jednu. Túto „tvorivú pauzu“ možno považovať za analógiu Bachovho odklonu od svojho „konečného cieľa“ – od tvorby chrámových kantát – počas pôsobenia v Köthene. Po založení Kráľovskej hudobnej akadémie (Royal Academy of Music, 1720), na ktorej čele stál prefíkaný Heidegger, sa začala druhá fáza Händlovej opernej tvorby, keď sa stal rivalom Ariostiho a Bononciniho. Táto fáza sa skončila krachom v dôsledku nezhôd medzi spevákmi, najmä medzi dvoma primadonami, Bordoniovou (Faustina) a Cuzzoniovou, no i paralyzujúceho úspechu *Žobráckej opery* (1728). Nasledovali ďalšie tri pokusy: najprv otvorenie Novej kráľovskej akadémie (New Royal Academy), potom boj medzi Händlovou vlastnou spoločnosťou a Šľachtickou operou (Opera of Nobility, 1733), ktorá sa mohla popýšiť takými preslávenými osobnosťami, ako boli kastráti Senesino a Farinelli. Bolo to obdobie veľkého, i keď krátkeho rozmachu londýnskej opery, v ktorom sa Händel dostal do sporu s najvýznamnejšími talianskymi skladateľmi tých čias, s Porporom a Hassem. Dôvody neboli vlastne umelecké, ale politické. Waleský princ a protinemecká frakcia anglickej šľachty, ktorí podporovali Šľachtickú operu, sa snažili získať prevahu nad

nemeckým dvorom tým, že napádali Händla, ktorý bol v Anglicku cudzincom a málo sa staral o paradoxnú situáciu, keď nacionalistická frakcia používala cudziu taliansku operu ako zbraň a hľadala si spojencov z radov cudzincov, napríklad v Hassem, rovnako potaliančenom Nemcovi, akým bol aj Händel. Tento boj napokon obe spoločnosti priviedol ku krachu, a vtedy sa začala piata a zároveň posledná fáza Händlovej opernej tvorby, v ktorej skomponoval niekoľko satyrských drám podľa vzorov tragédií. Toto obdobie sa začalo po Händlovej chorobe (1737) a trvalo do roku 1741, odkedy sa Händel venoval už len oratóriu.

*Rinaldom* (1711), ktorý vyvolal v Londýne obrovské nadšenie, sa začína dlhá reťaz štyridsiaticich opier, ktoré Händel skomponoval za tridsať rokov. Jeho fantazmagoric-ká téma je v súlade s hudbou, ktorá je veľmi pestrá; je to vlastne nesúrodá zmes mnohých úspešných skladieb z Händlových predchádzajúcich opier, oratórií a kantát. Aj *Teseo* aj *Amadigi* (1715) sú veľkolepými dielami na čarodejné námety. Po prestávke v opernej tvorbe začal Händel písať rad diel pre Akadémiu; prvým bola dramaticky poňatá opera *Radamisto* a po nej nasledovalo nevídané množstvo ďalších úspešných opier: *Ottone* (1723), *Giulio Cesare*, *Tamerlano* (obe v roku 1724), *Rodelinda* (1725) a *Admeto* (1727). Prvá z nich sa stala hneď po *Rinaldovi* jednou z Händlových najpopulárnejších opier, kým ostatné štyri patria medzi jeho najdramatickejšie a najhodnotnejšie výtvory. *Muzio Scevola* je jedno z početných kolektívnych diel; Händel skomponoval tretie dejstvo a Ariosti (alebo Mattei?) a Bononcini zvyšné dve. Medzi opery skomponované pre Novú akadémiu patria *Poro* a *Ezio*, obe na libretá Metastasia, a *Orlando Furioso* (1733), ktorá je Händlovým najodvážnejším dielom, anticipujúcim slávnou scénou šialenstva mohutný dramatický tok Gluckových novátorských opier. V *Orlandovi* a neskôr aj v *Alcine* sa Händel vrátil

k svojim obľúbeným čarodejným námetom, ale mágia na scéne musela tentoraz slúžiť hlbokému zobrazeniu ľudských charakterov. V období súperenia so Šľachtickou operou Händel splatil dlh francúzskej baletnej opere *Ariodantou* a *Alcinou* (1735). Impulzom pre tvorbu podľa francúzskych vzorov bola prítomnosť skupiny francúzskych tanečníkov v Londýne, no možno aj senzácia, ktorú spôsobila Rameauova prvá opera *Hippolyte*, i keď medzi Händlovou a Rameauovou tvorbou nie sú nijaké priame štýlové väzby. Do poslednej fázy Händlovej opernej tvorby patrí *Serse* (1738), v ktorej je aj jeho najznámejšia belkantová ária: „Largo“ *Ombra mai fu*. Túto hymnickú melódiu, ktorá je v origináli označená ako larghetto, neskorší vydavatelia zámerne prekrútili na ťahavé largo, čím melódii ubrali na sile výrazu a pridali jej nežiadúcu pseudonábožnú príchuť. Vo svojich posledných operách *Serse* a *Deidamia* (1741) Händel zaujímavým spôsobom nadväzuje na operu 17. storočia, v ktorej sa komické scény miešali s vážnymi výstupmi. Obe diela sú preniknuté múdrosťou zrelého majstra; ich nenápadný a jemný humor nemá nič spoločné s parodizujúcim vtípom opery buffy. Podobne ako Verdi aj Händel sa rozlúčil s operou v humornom tóne.

V rozsiahlej Händlovej opernej tvorbe sa neprejavujú nijaké znaky vnútornej diferenciacie alebo vývinu. Händel sa sústredil na ideu opery serie a realizoval ju v konkrétnych dielach na rozličnej úrovni. V najlepších dielach vytvoril zaujímavé hrdinské postavy tým, že v ich obraze podčiarkol tragédiu jednotlivca, takže Händla možno považovať za skutočného Racinovho nástupcu. V menej vydarených dielach sa úzkostlivo pridŕžal konvenčných typov dramaticky zobrazovaných emócií. Händel vždy udržiaval rovnováhu medzi modernými monofonickými a konzervatívnymi kontrapunktickými áriami; niekedy sa viac prikláňal k novému

štýlu, napríklad v *Ottonem*, inokedy zasa k veľkej maniere, napríklad v *Orlandovi*, no spomínanú rovnováhu nikdy úplne nenarušil. Händlov priklon k „modernému“ štýlu možno vysvetliť vplyvom Bononciniho a Porporu, no ich vplyv netreba preceňovať, pretože Händel plne ovládal tento štýl už vtedy, keď písal *Agrippinu*.

Počas celej umeleckej dráhy Händel zostal v podstate verný základným formám opery serie: recitatívu, ariózu, árii, občasným duetám a väčším sólovým ansámbľom. Opernú konvenciu prekročil len v jednom ohľade – vytvorením veľkej dramatickej scény. Veľká scéna je súvislým hudobným celkom, v ktorom sa recitatívy secco a accompagnato a arióza voľne striedajú s áriami alebo ich fragmentmi a ich sled závisí iba od požiadaviek dramatickej situácie. Tieto scény vlastne anticipujú ideál klasickej opery a v barokovej opere sa vypínajú ako obrovské samostatné bloky – monumenty Händlovho dramatického génia. Medzi najslávnejšie veľké scény patrí scéna šialenstva, ktorou sa končí druhé dejstvo *Orlanda*. Hrdinu, ktorému sa marí, že je v Háde, mučia predstavy plné protirečivých vášní. Händel ich nečakane odvážne stavia do protikladu v podobe recitatívov accompagnato, arióz a zlovestnej gavoty. V recitatívoch sú pasáže aj v 5/8 metre, ktoré sa skladatelia odvážili používať až v 20. storočí. Gavota sa tri razy opakuje v podobe rondo, čím hudobne zjednocuje inak rapsodickú scénu. Jedna z rondových epizód má podobu ciaccony na chromatickej zostupnej kvarte; je to jeden z mála prípadov, keď Händel v neskorých operách použil bas ground.<sup>25</sup> Ďalšou veľkou scénou je scéna Bajazetovej smrti z tretieho dejstva opery *Tamerlano*, ktorá sa celkom vyrovná scéne šialenstva z *Orlanda*, ibaže po hudobnej stránke nie je taká stmelená. Dramatické napätie v scéne sa postupne zvyšuje, vrcholí v tragickej chvíli, keď sa na Bajazetovi pomaly začína prejavovať účinok jedu. V posledných prerývaných slovách

( 25 )

Ďalší prísny  
bas ground v rozmedzí  
jediného taktu  
je v opere *Poro*  
(III, 12).

) 466 (

hrdina v realisticky podanom recitatíve priškrteným hlasom preklína svojho vraha. Ak túto scénu porovnáme s poslednou časťou Monteverdiho *Combattimento* s veľmi podobným záverečným patetickým pianissimom, máme pred sebou celú škálu dramatických prostriedkov barokovej hudby.

Zvláštnu pozornosť si zaslúžia rovnako dramatické, i keď menej rozsiahle scény, vypracované zväčša vo forme arióza; dva monológy z opery *Giulio Cesare*: rozjímanie Cesara nad Pompeovým hrobom a nádherný obraz prírody, ktorý je odrazom Cesarových myšlienok na morskom brehu, zjavenie sa fúrií na začiatku opery *Admeto* alebo scéna hradného väzenia v *Rodelinde*, ktorá veľmi pripomína *Fidelia*. Vo všetkých týchto scénach narába skladateľ s inštrumentáciou veľmi starostlivo a vynachádzavo, aby orchester mohol splniť dôležitú ilustračnú funkciu, ktorú mu prisúdil.

Árie sa ničím nelíšia od ustálených typov používaných v talianskej opere. Ária spravidla vyjadruje len jednu emóciu, ktorú najprv uvedie orchester, vzápätí ju prevezme spevák v nevyhnutnom motte a potom sa rozvíja v hudobnom spracovaní. Stredný diel árie, zvyčajne oddelený od hlavnej orchestrálnej časti jemným generálnobasovým sprievodom, zobrazuje trochu iný odtieň základnej emócie; vo veľmi dramatických scénach však Händel neváhal použiť v strednom diele voľné *accompagnato*. V niekoľkých výnimočných áriách sú vedľa seba postavené dve rozdielne emócie pomocou motivických tempových a agogických kontrastov. V majstorskej árii *Empio, perverso corz Radamista* sa Zenobia pošepky vášnivo prihovára svojmu preoblenenému manželovi a zároveň sa odvážne stavia na odpor voči tyranovi, pričom rýchlo mení *ardito e forte* na *adagio e piano*. Podobná ária je aj v opere *Amadigi*. Treba poznamenať, že Händel chápal antitétu afektov barokovým spôsobom, a tak ich zobrazil staticky. Oba kontrastné

motívy sú od seba závislé a navzájom sa dopĺňajú, pričom ani jeden nevyrastá z toho druhého – na rozdiel od obdobia klasicizmu. Výsledný dojem je taký, akoby Händel spojil dve rozdielne árie do jednej.

Napriek tomu, že Händel skomponoval ohromné množstvo árií, v skutočnosti vlastne obmieňal relatívne malý počet typov. Najväčší vplyv na ne mal tanečný a koncertantný štýl. Svižný rytmus všetkých árií je dôkazom, že Händla veľmi výrazne ovplyvňovali formuly tanečnej hudby; podobne ako Bach aj on ich v súlade so zobrazovanou emóciou štylizoval do takej miery, že niekedy je ťažké určiť konkrétny vzor tej-ktorej árie. No v Händlovej hudbe sa vyskytujú najmenej štyri typy árií, spojené s tanečnou hudbou. Prvá je siciliana, ktorú Händel veľmi obľuboval a využíval na vyjadrenie idylických pocitov a situácií, ale aj mučivých vnútorných konfliktov, napríklad v árii *Affanni di pensier* z opery *Ottone*.

Druhý typ sa vyznačuje pomaly plynúcou belkantovou kantilénou, ktorá zväčša vykazuje spätosť s tancami v trojdobom metre ako napríklad sarabanda a pomalý menuet, ale niekedy aj s pomalou allemandou. V prípade *Lascia ch'io pianga* z *Rinalda* sám Händel priznal, že melódia je odvodená zo sarabandy, no aj árie *Ombra cara* z *Radamista* a *Cara sposa* z *Rinalda*, dve belkantové árie, ktoré Händel považoval za svoje najlepšie árie, majú štylizovaný tanečný rytmus, ako napokon aj nevýslovne jemná ária *Ombre pallide* z opery *Alcina*. Vo všetkých týchto áriách orchester spriada okolo vokálneho partu bohaté pradiivo, i keď tento sprievod nie je vždy vypracovaný tak kontrastne ako v árii *Tanti affanni* z opery *Ottone*.

Tretím typom sú árie v tempe allegro; zväčša v nich dominuje jedna figúra s dôslednosťou rytmického ostináta, ktorá sa využívala na zobrazenie pocitu triumfu a vzrušenia. V tomto type najčastejšie vystupuje rytmika bourrée,

allemandy alebo gavoty, ako napríklad v monofonickej árii *Già lo stringo* z *Orlanda* (príklad č. 95). Štvrtý typ, jednoduchá arietta s populárnou melódiou, využíva rytmiku courantu a menuetu. V týchto áriách sa Händel najväčšmi približuje galantnému štýlu.

(Príklad č. 95)

Händel:  
Ária z *Orlanda*  
(orchester v unisone)

*A tempo di Gavotta* [Orchestra in unison]

Già lo stringo, già là-brac-cio con la for-za del mio brac-cio nuovo An-  
te-o l'ál-zò da tor-ra e se vin-to non si ren-de perchè Mar-te lo di-fen-de

( 26 )

Súborné vydanie,  
zv. 58, s. 117.

( 27 )

Händlove árie by sa nemali klasifikovať podľa piatich kategórií Johna Browna (*Letters on the Italian Opera*, 1789), ako ich nájdeme v *Grove's Dictionary*. Tieto kategórie zodpovedajú postbarokovému obdobiu neapolskej opery. Vidno na nich, že v tom čase sa afekty už zmenili na technické formuly, ako napr. portamento, cantabile atď. Pozri aj Flögel, B.: *Die Arientechnik*.

Jediným typom árie, ktorý sa neviaže na tanečný rytmus, sú árie piateho typu v koncertantnom štýle, komponované buď all'unisono alebo s obligátnym sprievodom. Árie tohto druhu sa hodia na vyjadrenie veľkých vášní. Händel v nich pravdaže dáva vyniknúť celej nádhere vokálnej bravúry a všetkým výdobytkom concerta grossa. V *Rinaldovi* dokonca nechal v pôvodnej partitúre voľné miesto pre improvizovanú čembalovú kadenciu.<sup>26</sup>

Ani jeden z piatich typov<sup>27</sup> árie nemá vyhranenú formu. Aj keď sa v Händlových operách najčastejšie vyskytujú árie da capo, v dôležitých momentoch sú použité dvojdielne formy, viacdielne árie s kontrastným tempom alebo jednoduché prekomponované kantilény. Príkladom na poslednú spomínanú formu je *Ombra mai fu* z opery *Serse*. Slávna belkantová ária *Verdi prati z Alciny* je skomponovaná v jednoduchej rondovej forme, a preto ju zrejme márnomyseľný kastrát Carestini najprv odmietol spievať. Už sme spomenuli, že najvýznamnejším prostriedkom na organizáciu basu bolo u Händla rytmické ostináto, a prísny bas ground stál až na druhom mieste. Slúžilo na zvýraznenie afektívnej intenzity basu, ktorá sa často vyrovnala afektívnej intenzite vokálneho partu. Händel s obľubou uvádzal



basové formuly najprv v generálnom base, a potom ich rozvíjal, prepletajúc ich s vokálom, čím dosahoval späťosť medzi vokálom a inštrumentálnymi partmi, aká v predchádzajúcej fáze vývinu opery nemala páru.

Händlove ansámby majú často obrovské rozmery. Duetá mávajú podobu od „dvojitých árií“ v paralelnom pohybe až po dramatické kontrapunktické spracovania. Mnohé ansámby pre troch alebo viacerých spevákov sú ešte skomponované v duchu Scarlattiho jednoduchej ansámbovej techniky, nájdeme však aj obdivuhodne napísané tercetá a kvartetá, v ktorých sa konflikty medzi charaktermi odrážajú priamo v hudbe, napríklad tercetá z *Tamerlana* a *Alciny*. V duete z *Orlanda* autor synchronizuje hrdinov hnev s nárekom jeho milovanej pomocou stereotypných kontrapunktických prostriedkov, ktoré z dramatického hľadiska využil veľmi prekvapivo: reťaz pomalých prietahov je postavená proti excitovanému parlandu druhého vokálu.

Niet pochyb, že Händel vo svojich dielach veľmi presne rozlišoval medzi zborom v opere a v oratóriu. Hlavný štýlový rozdiel spočíva v tom, že operný zbor má uňho predovšetkým dekoratívnu funkciu, kým zbor v oratóriu predovšetkým štrukturálnu funkciu. Tieto rozdielne funkcie sa prejavujú aj v hudobnej faktúre; v typickej talianskej opere nemá zborová polyfónia miesta. Bolo by síce prehnane klasifikovať Händlove opery ako sólové opery, no na druhej strane je pravda, že všetky jeho operné zbory, dokonca aj zbory z neskorých opier, ktoré skladal v rovnakom čase ako oratóriá, sú veľmi vzdialené od veľkej zborovej polyfónie oratórií. Jeho operné zbory v skutočnosti často vôbec nie sú pravými zborovými skladbami, ale ansámblymi v zborovej úprave. K takémuto typu patria všetky „zbory“ v *Giuliovi Cesarovi*. V *Alcine* má zbor a balet relatívne významné postavenie, čo je dôsledok vplyvu francúzskej opery. Je povšimnutiahodné, že výnimočne veľký prvý zbor z opery

*Alcina* sa zakladá na inštrumentálnej skladbe, a to na *Organovom koncerte*, op. 4, č. 4.

Čisto inštrumentálna hudba sa v Händlových operách vyskytuje často, nielen ako pochody a tance, ale aj v concertogrossových úsekoch árií. Overtúry sa skladajú z viacerých častí, zvyčajne z pomalej francúzskej overtúry a jednej alebo viacerých tanečných častí. Typickým príkladom kombinácie francúzskej a talianskej overtúry je predohra k opere *Rinaldo*, ktorú Mattheson vyhlásil za šťastné spojenie dvoch národných štýlov.

Ak sa na Händlove opery dívame ako na umelecké celky, každá v nás vyvoláva dojem úžasnej pestrosti, hoci ako celok jasne patrí k určitému typu. Zjavnú dramatickú a hudobnú uniformitu jeho opier zapríčiňuje opakovaný výskyt typických situácií vo fabule, ako aj to, že árie nie sú aktívnou zložkou drámy. Dramatická akcia sa sústreďuje do recitatívov a veľkých scén, kým árie iba zneprehľadňujú, ba dokonca brzdia dej. Ak sa opera chápe – ako to často býva – len ako súbor árií a neberie sa do úvahy základná funkcia recitativu, vzniká rovnako jednostranný obraz, ako keby sa *Hamlet* hodnotil iba podľa monológov.

To, že Händlova opera aj napriek svojej umeleckej dokonalosti napokon upadla, nebolo dôsledkom hudobných, lež sociálnych príčin. Londýnska šľachta bola prislabá na to, aby mohla podporovať aspoň jedno, nieto ešte dve operné divadlá, a dvor podobne ako za Purcella nebol s operou spojený priamo. Na druhej strane stredné vrstvy nemali záujem o hudobnú kratochvíľu určenú v prvom rade pre šľachtu a uvádzanú v cudzej reči. Händlov prechod od opery k oratóriu nemožno chápať tak, že by operu začal považovať za umelecky menejcennú formu. Príčinou bola skôr zmena sociálneho pozadia Händlovho umenia: od šľachty sa obrátil k stredným vrstvám, z ktorých pochádzal aj on.

O neochote stredných vrstiev prijať taliansku operu sa veľmi kriticky vyslovil Addison aj Steel na stránkach Spectatora a Tatlera. V neveľmi priaznivej situácii, v akej bola opera v Londýne, zažiarila zrazu ako blesk z jasného neba *Žobrácka opera* (1728), ktorú v hudobnej spolupráci s Pepuschom napísal John Gay. Toto „Newgateské pastorále“ (Swift) vďačí za svoj úspech najmä politickej satire, ktorá dômyselne poukázala na „podobnosť mravov vysokej spoločnosti a spodiny“. Politické zameranie opery vyslovuje hneď na začiatku francúzska ouvertúra s baladickým nápevom „Walpole čiže šťastný klaun“, čo je zjavná narážka na skorumpovaného premiéra Walpola. V porovnaní so sociálnou kritikou je paródia talianskej opery menej významnou, aj keď charakteristickou črtou, ktorú má ballad opera spoločnú s operou buffou a jej rôznymi národnými variantmi. Priamym vzorom ballad opery, ktorá má korene v hrách s piesňami zo 17. storočia, bol francúzsky vaudeville alebo Théâtre de la Foire, vyznačujúci sa politickým sarkazmom a skromnými hudobnými prostriedkami. Melódie čerpala zo známych nápevov, napríklad z populárnych piesní, módnjej tanečnej hudby, alebo dokonca aj z opery. Gay využil množstvo súčasných piesňových zbierok, najmä Durfeyho *Wit and Mirth*, „staré a nové“ mestské piesne, ktoré často iba parafrázoval. Pepusch napísal iba predohru a basy, a ani to nie veľmi dobre, pretože si vždy neuvedomoval, že niektoré melódie boli variáciami na slávne basy ground, ako napríklad *Greene Sleeves* (romanesca), *Joy to Great Cesar* (folia) a *Lumps of Pudding* (passamezzo antico). Francúzsky vplyv sa jasne prejavil vo využití viacerých francúzskych melódií. V *Žobráckej opere* je oveľa viac umelej hudby než je všeobecne známe, a to od takých skladateľov ako Akeroyde, Bononcini, Carey, Eccles, Händel, Leveridge a Purcell. Melódie majú niekedy zjednodušenú, i keď zručne vypracovanú podobu, ktorá je zrejme Pepuschovým dielom.

Gay si nenechal ujsť príležitosť zažartovať si o spore talianskych primadon Faustiny Bordoniovej a Cuzzoniovej v scéne z väzenia, „ktorú dámy vždy považovali za roztomilo patetickú“. V tejto neobyčajne zábavnej scéne Gay z úryvkov mnohých melódií šikovne vytvoril súvislú veľkú scénu. V porovnaní s politickým ostrím *Žobráckej opery* vyznievajú tieto hudobné paródie veľmi mierne a dobromyseľne, akoby boli určené skôr pre zástancov než odporcov opery serie. Gayova opera nezasadila talianskej opere smrteľný úder, ako sa často tvrdieva, a Gay, Händlov priateľ, to ani nemal v úmysle. Talianska opera sa začala najintenzívnejšie rozvíjať až po úspechu *Žobráckej opery*. Do módy prišla ballad opera, ktorá išla v jej šľapajach a priniesla vlnu imitácií; Coffeyho *The Devil to Pay* bola z nich pre vývin nemeckého singspielu najdôležitejšia. Ballad operu čoskoro nahradili sentimentálne hudobné komédie, v ktorých sa už nepoužívala hudba z tradičných zdrojov, ale pre ktoré sa komponovala nová hudba v galantnom štýle.

## Oratóriá

OBDOBIE HÄNDLOVEJ ORATÓRNEJ TVORBY, do ktorej patria aj diela určené pre anglikánsku cirkev, sa začína hneď po jeho príchode do Anglicka. Dlhé roky však boli oratóriá v jeho tvorbe druhoradé. Definitívnu podobu nadobudlo oratórium až v diele *Izrael v Egypte* (1738). Händlov pomalý vnútorný vývin smerom k oratóriu možno pochopiť iba z hľadiska nového hudobného impulzu, ktorým mu bola anglická tradícia zborovej hudby. Jeho genialita sa v ničom neprejavuje tak výrazne ako v nenásilnom, no cieľavedomom začleňovaní anglickej zborovej polyfónie do vlastného štýlu. I keď v tom čase ho už uznávali ako

talianskeho majstra, pohrúžil sa do podrobného štúdia polyfonického štýlu anglickej hudby a dôkladne si ho osvojil. Tromi najdôležitejšími styčnými bodmi s anglickou tradíciou boli ódy a uvítacie piesne, zborové anthemy a anglický masque. Prvými Händlovými skladbami na anglické texty boli *Te Deum* a *Jubilate* (1713), obe napísané pri príležitosti podpísania Utrechtského mieru, a *Birthday Ode* pre kráľovnú Annu (1714?). Vzorom mu boli očividne Purcellovo *Te Deum* a ódy, ani nie tak z hľadiska tematického materiálu ako skôr z hľadiska rozloženia sóla a zboru, tonálneho plánu a architektoniky diela. Händel robil občas chyby v anglickej deklamácii, na rozdiel od Purcella, ktorý bol v tomto ohľade dokonalý, no Händel ho čoskoro prekonal obrovskými rozmermi a patetickou melodikou. Purcellove hravé bodkované rytmy nahradil Händel masívnu pompéznosťou a zväčšil rozmery skladieb, pričom využíval bohatú zásobu prostriedkov neskorobarokovej harmónie. Aj v týchto prvých pokusných dielach zaobchádza s anglickým zborovým štýlom oveľa voľnejšie ako to dovoľovali obmedzené technické prostriedky stredného baroka a zbor používa už tým monumentálnym spôsobom, ktorý je odvtedy spätý s jeho zborovou faktúrou. Samozrejme, pre svoje prvé anglické diela, najmä pre *Jubilate*, Händel využil niektoré svoje predchádzajúce skladby a z týchto nových zasa čerpal v neskoršej tvorbe.

Základným kameňom Händlových budúcich zborových kompozícií je dvanásť *Chandos Anthems*, skomponovaných do roku 1720. Svojho času bol Händel súkromným kapelníkom u vojvodu z Chandosu, ktorého nesmierne bohatstvo, nadobudnuté bezohľadným spôsobom, umožnilo Händlovi prežiť najbezstarostnejšie roky života. *Chandos Anthems* sú vrcholom barokovej anglikánskej chrámovej hudby. Sú to veľké orchestrálne kantáty, v ktorých zbory tvoria pevné piliere a sóla, duetá a recitatívy sú klenbami veľkej

a impozantnej stavby. I keď Händel musel písať iba pre tri alebo štyri hlasy, vyskúšal si v týchto dielach všetky možné zborové prostriedky: fúgu, dramatické fugáto, a dokonca postupné zborové decrescendo, ktoré je v partitúre vždy vyznačené. Je pozoruhodné, že v týchto dielach Händel anticipoval plynulú dynamiku, ktorá sa potom v *Sturm und Drangu* mannheimskej školy stala prvoradá. Anthemom predchádzajú triové sonáty; mnohé z nich sa neskôr objavujú v tlačených zbierkach komornej hudby. Vzhľadom na tesné vzájomné väzby medzi inštrumentálnou a vokálnou hudbou je zvlášť zaujímavý piaty anthem. V tomto diele Händel preniesol triovú sonátu (ktorá neskôr vyšla ako op. 5., č. 1) na vokálne obsadenie (neskôr poslúžila ako záverečný zbor v oratóriu *Belshazzar*). V neskorších dielach sa Händel k *Chandos Anthems* stále vracia, čo nepriamo svedčí o tom, že bol s nimi veľmi spokojný.

Štýl *Chandos Anthems* Händel všestranne uplatnil aj vo svojej neskoršej chrámovej hudbe ako napríklad v slávnych *Coronation Anthems*, zloženom pri príležitosti korunovácie Juraja II. (1727) čiastočne na texty, ktoré už predtým zhudobnil Purcell, vo dvoch svadobných hymnách, vo *Foundling Hospital Anthem* a monumentálnom *Dettingen Te Deum* (1734), v ktorom autor vo veľkej miere čerpá z Uriovho *Te Deum*. Vzhľadom na to, aký dôraz Händel kládol na zborovú hudbu, neprekvapuje, že z času na čas nadväzoval aj na tvorbu kantorov, ktorú študoval pod vedením Zachowa, najmä na chorálové úpravy. Chorálový cantus firmus spracúval Händel iba zriedkavo, a aj keď sa v jeho tvorbe objavuje, nevnáša do anglikánskeho kontextu liturgickú vznešenosť Bachových spracovaní, ale slúži len na to, aby vonkajšková nádhera nadobudla odtienok askézy. „Canto fermo“ šiesteho *Chandos Anthemu*, ktorý Händel neidentifikoval, je v skutočnosti chorál *Christ lag in Todesbanden* s anglickým textom, spracovaný na spôsob Zachow-

wa. Vo *Foundling Hospital Anthem* je chorálová melódia *Aus tiefer Not* kostrou bohatej zborovej časti. Ďalšími dielami, v ktorých sa objavujú citáty protestantských chorálov alebo aspoň ich náznaky, sú *Funeral Anthem*, *L'Allegro* a *Occasional oratorio*.

Príznačné je, že prvé Händlove diela, ktoré už možno považovať za skutočné oratóriá, sú potomkami anglických masques. Sú to *Acis and Galatea* a *Haman and Mordecai*, ktoré bolo neskôr známe v pozmenenej podobe pod názvom *Esther* (text podľa Racina napísali Pope a Arbuthnot). Obe diela vznikli približne v roku 1720 pre vojvodu z Chandosu. V tom čase ich označovali ako masque a pravdepodobne boli uvedené aj na scéne. *Acis a Galatea* na Gayovo libreto je pravdepodobne Händlova najrozkošnejšia svetská serenata, do ktorej sa pretavili tie najlepšie črty barokového pastorále. Po hudobnej stránke nie je anglická verzia totožná s rovnomennou talianskou serenádou, hoci Händel urobil nevydarený pokus obe verzie spojiť (1732). V *Esther*, prvom oratóriu, ktoré bolo anglické nielen jazykom, ale aj formou, sa Händel obrátil k Starému zákonu, ktorý sa stal tematickým zdrojom väčšiny jeho oratórií. Obe oratóriá, *Acis a Galatea* a *Esther* sa principiálne odlišujú od talianskych opier tým, že v nich skladateľ exponuje zbor, čo je typické pre anglickú hudobnú tradíciu. Tento dôraz na zbor sa prejavuje nielen v takmer rovnakom počte zborov a árií, ale najmä v umeleckom význame zborových úsekov. Úloha zboru v neskorších oratóriách postupne rástla a využívanie zboru je vlastne onou podstatnou črtou, ktorou sa oratórium odlišuje od opery. Händel sa logicky, i keď nie priamočiaro dostal k tomu typu zborového oratória, ktoré má hodnotu podnes. Tento vývin môžeme sledovať na druhej verzii oratória *Esther* (1732), ktoré Händel uviedol s dekoráciami, no bez scénického diania. Keďže umelec sa maximálne

sústredil na zbor, javisková akcia by bola bývala veľmi komplikovaná, alebo aj celkom nemožná, takže dráma a hudba už nemohli apelovať aj na zrak. V takejto podobe predstavovalo oratórium ideálnu akciu oddelenú od scény a zameranú výlučne na predstavivosť obecnstva.

Händlove oratóriá sa delia na tri skupiny: zborová opera, zborová kantáta a zborová dráma. Netreba vari zdôrazňovať, že niekedy sa nedá presne a rýchlo určiť, do ktorej skupiny to-ktoré dielo patrí, pretože oratóriá a opery majú niektoré spoločné vonkajšie črty, napríklad rozdelenie na tri dejstvá alebo konvenčné typy árie. Okrem toho aj vnútorná obrazná sila hudby oratória je odvodená z opery a často by potrebovala javiskové stvárnenie. Osobitnú skupinu oratórií, označených ako „zborové opery“, tvoria diela, ktoré majú k opere najbližšie. Vzhľadom na námet a formu ich možno považovať za anglické opery. Zo štýlového hľadiska pripomínajú talianske opery uvádzané na viedenskom dvore, v ktorých hral zbor takisto významnú úlohu. Do prvej skupiny patria svetské oratóriá, ktoré nemajú témy z biblie, ale z antickej mytológie. *Semele* (1743), dielo na vysokej úrovni, je v skutočnosti napríklad napísané na Congreveho operné libreto. Väčšmi než ktorékoľvek iné Händlove zabudnuté oratórium si zaslúži, aby sa hralo aj dnes. *Hercules* (1744) je tragédiou jednotlivca, ktorej príčinou je žiarlivosť, a sám Händel ho nazval „hudobnou drámou“. Silou výrazu veľmi pripomína *Tamerlana*. Niektoré oratóriá z tejto skupiny, najmä *Zuzana*, *Teodora*, *Alexander Balus* a *Jozef a jeho bratia* čerpajú námety z biblie, no ich hrdinovia sa traktujú operným spôsobom ako individuálne charaktery. *Zuzana* patrí k talianskemu typu oratorio erotico a *Teodora* je vlastne mučeníckou legendou, aké sa v katolíckom oratóriu často spracúvali. Sólové árie sú v týchto dielach relatívne častejšie ako v oratóriách iných typov a zbory niekedy majú iba dekoratívnu funkciu.



Zborové kantáty, ktoré tvoria druhú skupinu oratórií, nadväzujú na líniu anglických ód; sú komponované na alegorické témy a chýba im dramatická akcia. Do tejto skupiny patria také slávne diela ako *Alexander's Feast*, *Ode for St. Cecilia's Day* (obe na texty Drydena), *L'Allegro* (podľa Milтона), tematicky späté s Carissimihom kantátou, *Occasional Oratorio* a *Triumph of Time and Truth*, posledné Händlovo oratórium.

Väčšina oratórií patrí do tretej skupiny, k zborovým drámam. Barokový ideál, oživenie starogréckej tragédie, sa v zborovej dráme realizoval plnšie než v opere, i keď práve opera mu vďačí za svoj vznik. V týchto monumentálnych oratóriách má zbor funkciu idealizovaného protagonistu vnútornej akcie, v ktorej sa zvláštnym spôsobom miešajú tragédia a triumf. Vždy, keď je hrdinom zborovej drámy jednotlivec, vystupuje v podstate ako zástupca svojho ľudu. Starý zákon bol pre Händlove zborové drámy ideálnym zdrojom námetov, pretože mu poskytoval presne to, čo potreboval: monumentálne charaktery v monumentálnom podaní. Händlov štýl so svojim typickým širokým rozмахom sa vynikajúco hodí pre tieto pompézne zborové drámy, takže námet a hudobný štýl sú v dokonalej harmónii. K početným zborovým drámam, z ktorých každú Händel napísal približne za mesiac, patria: *Debora*, *Atalia* (obe v roku 1733), *Saul*, *Izrael v Egypte* (obe z roku 1738), *Samson* (1743), *Belsazar* (1745), *Júda Makabejský* (1747), *Jozue* (1748) a *Jefta* (1751). V týchto dielach Händel zúročil to, čo vložil do druhej verzie *Ester*. Je príznačné, že v raných oratóriách tejto skupiny, ako je napríklad *Debora*, hudobná závažnosť zboru prevažuje nad sólovými čísliami. V tomto ohľade je najnovátorskejšim dielom *Izrael v Egypte*, hlboko dramatické oratórium, hoci jeho text, podobne ako text *Mesiáša*, je výlučne biblický. V oratóriu *Izrael v Egypte* si zbor privlastnil takmer všetky funkcie, ktoré inak pripadajú

sólistom: oproti dvadsiatim zborom tu stojí iba sedem árií a duet a štyri recitatívy. V ostatných zborových drámach dosiahol Händel uspokojivejšiu rovnováhu a vyhol sa tak nebezpečenstvu, že vytvorí len rad navzájom nesúvisiacich obrazov bez dramatickej kontinuity.

*Mesiáš* (1741), najvyššie cenené a najznámejšie Händlovo dielo, nepatrí ani do jednej z týchto troch skupín. Medzi ostatnými oratóriami zaberá osobitné postavenie. I keď vďaka obrovskej popularite sa stalo prototypom oratória händlovského typu, v skutočnosti je to celkom netypické dielo, ktoré sa vymyká zo všeobecného trendu Händlovej oratoriálnej tvorby. *Mesiáša* možno charakterizovať ako oratoriálny epos bez vonkajšej dramatickej akcie, určený len na zbožné rozjímanie. Duch náboženského moralizovania, ktorý prevládal v hamburskom oratóriu, sa tu prejavil v sústredenej podobe. I keď texty sú vybrané priamo z biblie, *Mesiáš*, podobne ako ostatné oratória, nemá liturgickú funkciu. Má tri časti, v ktorých sú zachytené jednotlivé obdobia Spasiteľovho života, a tak toto oratórium vlastne pokrýva celý liturgický rok. Príbeh je vyrozprávaný vo forme žánrových obrazov, ktoré sú oživené Händlovou geniálnou schopnosťou vyťažiť z textu dramatické napätie. Po hudobnej stránke neprevyšuje Händlove najlepšie zborové drámy; *Mesiáš* za svoju slávu vďačí skôr nábožensky príťažlivej téme než skvelej hudbe. Na základe tejto príťažlivosti vznikol mylný názor, že všetky Händlove oratória sú chrámovou hudbou. Händel však v skutočnosti pracoval s námetmi, či už sakrálnymi alebo svetskými, v duchu etického humanizmu, ktorý prekračuje hranice jednotlivých vierovyznaní. Preto medzi jeho sakrálnymi a svetskými oratóriami niet vnútorného ani štýlového rozdielu. Sú rovnako vzdialené od individuálneho emocionalizmu nemeckého oratória aj od liturgickej účelnosti Bachových paší. Händlove oratória sú predchnuté etickým

pátosom, morálnymi ideálmi humanizmu, a nie liturgickou dôstojnosťou.

Vzhľadom na tesné štýlové väzby medzi operou a oratóriom by sa dalo predpokladať, že sólové časti oratórií sa v podstate od sólových čísiel opier nebudú odlišovať. Vo všeobecnosti možno povedať, že v oratóriách sa počet árií da capo znižuje v prospech árií, ktoré sú napísané v nekonvenčnej podobe. Tento vývin súvisel čiastočne s tým, že texty oratórií neboli obmedzované opernými konvenciami, a čiastočne aj s hudobnými aspektmi, pre ktoré bolo da capo nepraktické, hoci ho často používaný návrat inštrumentálneho ritornelu veľmi pripomínal. Nemožno však poprieť, že árie Händlových oratórií mali úplne operný štýl, čo potvrdzujú aj početné výpožičky z vlastných opier. Ani *Mesiáš* nie je výnimkou. Áriu *Why do the nations* možno uviesť ako typický príklad vášnivej árie vo veľkej forme da capo<sup>28</sup>; basové sólo *The people that walked in darkness*, zaujímavé malebnými zmenšenými intervalmi, je príkladom modernej árie all'unisono. V klasickej belkantovej árii *I know that my redeemer liveth* sa autor veľmi úspešne vyhol forme da capo tým, že hlavnú myšlienku uvádza v rozličných tóninách na spôsob koncertu. Sólové ansámby v oratóriách, i keď nie sú veľmi početné, niekedy svojim náročným kontrastom prevyšujú operné ansámby. Zvláštnu pozornosť si zasluhuje vášnivé kvarteto z oratória *Jefta*, ktoré patrí k najdramatickejším kvartetám, aké kedy Händel napísal. Arióza a recitatívny *accompagnato* oživuje operný dramatismus, napríklad sólo *O Jove, what land is this* z *Hercula*, ktoré vhodne dopĺňa veľkú opernú scénu.

Hoci sólové časti oratórií sú významné, predsa len sa nevyrovňajú zborom, ktoré už len svojimi veľkými rozmermi a mnohorakosťou majú pre štruktúru týchto diel veľký význam. Händlova zborová technika, ktorá vrcholí v jeho

( 28 )

Z dramatických dôvodov tu Händel výnimočne vylúčil opakovanie, no vo všetkých ostatných ohľadoch si táto ária zachováva typické črty da capo.

) 480 (

oratóriách, je zlúčením štyroch rozličných vplyvov: nemeckej kantáty, talianskej opery, anglickej zborovej tradície a Carissimiho oratória. Carissimiho zborové oratórium, z ktorého si Händel často vypožičiaval, je vlastne prototypom tejto formy. Händlovým pričinením táto forma ďaleko prekročila svoje pôvodné hranice. Rozdielne štýlové prvky zjednotil do nového celku tak, že ich začlenil do anglickej zborovej tradície. Fakt, že sám Händel označoval svoje oratoriálne zbory ako „anthemy“, možno chápať ako symbolické vyjadrenie podielu, aký mala anglická hudba na formovaní oratória.

V tomto pozvoľnom syntetizujúcom procese Händel prebral prakticky všetky vokálne techniky a pretavil ich do svojho masívneho zborového štýlu. Na tomto mieste môžeme uviesť len niekoľko príkladov foriem, ktoré prebral: archaický motetový štýl transponovaný do veľkých rozmerov; veľkolepý benátsky dvojité zbor s kontrastom úsekov a cappella a tutti so sprievodom plného orchestra; zbory s jednoduchou faktúrou madrigalov s generálnym basom, aké nájdeme len vo viedenských oratóriách Fuxa a Caldaru. V madrigalovom štýle je napísaný skvelý zbor da capo *Pleasure submits* z oratória *Triumph of Time*, skomponovaný pre zriedkavý počet piatich alebo viacerých reálnych hlasov. Ďalej sú to obrovské zbory s cantom firmom, ktoré sa občas opierajú o protestantské chorály, no častejšie o skladateľovu vlastnú invenciu; zborové árie da capo a jednoducho spracované tanečné piesne, ktorým často predchádza sólová melódia; obrovské zborové ciaccony, vychádzajú buď zo stereotypnej zostupnej kvarty, alebo z krátkeho rytmického basu ground, aký nájdeme v zbore hanebnej „závisti“ z oratória *Saul*. Vari najzaujímavejšou formou, ktorú Händel prebral, je zborový recitatív, kde zbor funguje ako kolektívny rozprávač. Slávnym príkladom na zborový recitatív je zbor, vyjadrujúci zlovestnú predtuchu

moru *He sent a thick darkness* z oratória *Izrael v Egypte*, ktorý sa naozaj končí stereotypnou recitatívnou kadenciou a harmonickými prostriedkami verne vykresľuje príchod súmraku. A napokon sú to početné zbory v koncertantnom štýle, či už so sprievodom *concerta grossa* alebo bez neho. Predstavujú najprogresívnejšiu stránku Händlovho zborového štýlu; pripomínajú melodické typy talianskeho koncertu, ako napríklad zbor *His yoke is easy* z *Mesiáša*, ktorý je očividne založený na jednom z jeho talianskych komorných duet.

Händlova zborová faktúra sa vyznačuje výraznou obraznosťou, zrozumiteľnejšou a prehľadnejšou ako u Bacha, a sklonom k nezvyčajným efektom, ktoré sa stali vzorom pre súčasnú zborovú faktúru. Niekedy má zbor aj orchester rovnaký podiel na obraznosti, napríklad v zbore *Flies and Lice* z oratória *Izrael v Egypte*. Recitáciu zboru autor prevzal zo Stradellovej (?) serenaty, iba hlučný orchestrálny sprievod, ktorý nápadne pripomína orchestrálnu techniku Rameauových opier, je zrejme Händlovým vlastným vkladom do tejto kompozície. Silný dramatický náboj zborov vyplýva z unikátnej pružnosti Händlovho zborového štýlu, ktorú dosahuje prekryvaním polyfonickej a akordickej faktúry. Händel v krátkom časovom slede prekvapivo kladie vedľa seba fúgové úseky a masívne akordické bloky. Úžasná voľnosť, s akou prechádza od jednej techniky k druhej, aby dosiahol dramatické napätie, sa výrazne prejavuje v zbore *Fall'n is the Foe* z oratória *Júda Makabejský*. I keď vo svojich kontrapunktických spracovaniach niekedy siahol aj po takých rafinovanostiach ako štvoritá fúga (*Alexander's Feast*), dôsledne polyfonické zbory sú v jeho oratóriách zriedkavé. Händlov kontrapunktický štýl s voľným vedením hlasov je diametrálne odlišný od Bachovej prísnej polyfonickej zborovej techniky. Händlov kontrapunkt nevyrastá zo širokých melodických línií, ktoré sa splietajú do stále

nových lineárnych kombinácií, ale sa opiera o výrazné motívy a krátke protitémy, ponímané v dvojitom kontrapunkte. Tieto motívy a protitémy sa zjavujú v nových tóninách, no málokedy v nových kontrapunktických kombináciách. Motív a protitéma tvorí v Händlovej hudbe malú kontrapunktickú bunku, čo mu umožňuje pohotovo zmeniť kontrapunktický kontrast na kontrast dvoch melodických myšlienok a naopak. Najznámejším príkladom tejto techniky je zbor *Hallelujah* z *Mesiáša*. Dve rozdielne melodické myšlienky sa tu predstavujú najprv jednotlivo, a potom spojené do kontrapunktickej bunky (príklad č. 96). Vďaka

(Príklad č. 96)

Händel:  
Zbor *Hallelujah*  
z oratória *Mesiáš*

For the Lord God om-ni - po-tent reign-eth. Hal-le-lu-jah. Hal-le-lu-jah, Hal-le-  
etc. for the Lord

God om-ni - po-tent

lu - jah, Hal-le-lu - jah Hal(lelujah)

tejto dôvtipnej aplikácii kontrapunktických buniek je zborová faktúra taká nezvyčajne pružná, preto Händel tak obľuboval improvizáciu „dvojítých fúg“, ktoré sú vždy založené na stálych protitémách.

V súčasnom využívaní motívu a protitémy a faktúry s voľne vedenými hlasmi sa prejavuje vplyv talianskej hudby na Händlov kontrapunkt, a to najmä v jeho fúgach pre klávesové nástroje. Väzby medzi inštrumentálnou a vokálnou fúgou sú často také tesné, že sa medzi nimi ťažko hľadajú podstatnejšie rozdiely. Niektoré vokálne fúgy z oratória *Izrael v Egypte* sú transkripciami fúg pre klávesové nástroje. Zborové fúgy z oratórií, v ktorých

Händel dovedol štýl *Chandos Anthems* k dokonalosti, sa zvyčajne skladajú zo série fúgových expozícií, ktoré sa končia úsekou vo voľnej generálnobasovej homofónii. K tomuto typu patria početné fúgy *Amen* a *Alleluja*, ktorými sa zvyčajne uzatvárajú veľké časti oratórií a anthemov.

Vývin Händlovej koncepcie oratória od talianskeho sólového oratória až po monumentálnu zborovú drámu najlepšie vidno, ak porovnáme *Trionfo del Tempo* a jeho anglický variant *The Triumph of Time*, Händlovo posledné dielo. Händel, postihnutý slepotou, ho diktoval svojmu žiakovi Johnovi Christopherovi Smithovi mladšiemu. Kým v prvej verzii vôbec nie sú zbory, tretia verzia ich má jedenásť; časť z nich Händel prevzal od Karla Heinricha Grauna a zo svojich vlastných diel. Tieto posledné zbory sú vlastne ukážkou Händlovej najzrelejšej tvorby; vytvárajú zaujímavý protipól jeho mladíckych árií da capo z prvej verzie. V tomto poslednom Händlovom oratóriu sa teda stretá mladícky zápal s múdrosťou staroby a sú v ňom vyznačené zastávky na dlhej ceste, ktorú Händel prešiel.

## Inštrumentálna hudba

HÄNDLOVU INŠTRUMENTÁLNU HUDBU NEMOŽNO rozdeliť na určité obdobia, pretože všetky publikované inštrumentálne skladby vyšli až po r. 1720, hoci o viacerých z nich je známe, že vznikli oveľa skôr. Nevyrovnaná kvalita niektorých inštrumentálnych diel je výsledkom tesného spojenia medzi improvizáciou a kompozíciou v Händlovej hudbe. Verný talianskej tradícii nechával improvizujúcemu interpretovi široký priestor pre uplatnenie vlastnej fantázie a v notovom zázname mu dával iba





Händlovho súhlasu, sa nijako podstatnejšie nelíšia od prvého cyklu. Obsahujú viac ciaccon; posledná z nich má šesťdesiatdva variácií, a je teda príkladom na zapísanú improvizáciu.

Do komornej hudby patrí pätnásť sonát pre flautu, hoboju alebo husle a generálny bas (op. 1) a dva cykly triových sonát (op. 2 a 5). Ďalší cyklus triových sonát pre hoboje, ako aj niekoľko samostatných sólových a triových sonát neboli za Händlovho života publikované a niektoré z nich dokonca neboli ani zahrnuté do vydania Händel Gesellschaft. Corelliho silný vplyv na Händla sa nikde neprejavuje tak nápadne ako v komornej hudbe, najmä v takých typických prvkoch, akými sú pohyblivý bas a stereotypné harmonické formuly. Netreba zvlášť zdôrazňovať, že Händlova melodická invenčia je pokročilejšia, a teda aj originálnejšia než Corelliho. Formou, obsahom i technickými požiadavkami sú však Händlove sonáty konzervatívne, s výnimkou toho, že sa v nich stierajú hranice medzi komornou a chrámovou sonátou. Väčšina sonát je skomponovaná vo forme chrámovej sonáty, no aj počtom častí aj občasným použitím tancov autor vlastne prekračuje hranice tejto formy. V mnohých allegrových častiach Händel výrazne prekonáva Corelliho dokonalým narábaním s ľahkou fúgovou faktúrou, ale aj majstrovským zvládnutím koncertantného štýlu. V ďalších prípadoch nachádzame tanečné formuly, napríklad v *Sonáte pre flautu* op. 1, č. 9, v ktorej druhá časť skrýva pod neutrálnym označením allegro námornícky tanec „hornpipes“. Hornpipes a country dances (ktoré sa objavujú aj v concerti grossi) sú jedinými typickými anglickými prvkami v Händlovej inštrumentálnej hudbe. Je tu aj silný francúzsky prvok, najmä v komorných ouvertúrach, ktoré sa skladajú z francúzskej ouvertúry a tanečnej suity. Tento typ možno ilustrovať *Triovou sonátou*, op. 5, č. 2, čiastočne sa zhodujúcou s prelúdiom k prvému *Chandos Anthemu*.

Najvýznamnejším Händlovým vkladom do inštrumentálnej hudby sú jeho concerti grossi: šesť pre drevené dychové a sláčikové nástroje, takzvané „hobojoyé koncerty“ (op. 3), dvanásť len pre sláčikové nástroje (slávny cyklus op. 6), organové koncerty (op. 4 a 7) a veľký počet jednotlivých koncertov, ku ktorým patria *Slávnosti na vode*, *Hudba k ohňostroju* a koncerty pre dva alebo tri inštrumentálne súbory (cori). Veľké obsadenie všetkých dychových nástrojov v týchto skladbách súvisí s tým, že boli určené pre koncertovanie na voľnom priestranstve. Sonáty a koncerty sa veľmi podobajú nielen formou, ale dokonca aj melodic-kým materiálom, takže koncerty niekedy pôsobia dojmom, akoby boli zväčšenou projekciou malých originálov. Händel vyzdvihol talianske concerto grosso na piedestál barokovej kratochvíle. Jeho concerti grossi sú formovo odvodené z chrámovej sonáty, a teda nadväzujú na konzervatívnu líniu Corelliho, i keď vzhľadom na rozmery a tematickú výraznosť smerujú skôr k Vivaldiho progresívnej škole. Miešanie štýlov i foriem v Händlovom slávnom cykle op. 6 svedčí o tom, že je to typická „neskorá“ zbierka. Nájdeme tu nielen concerti grossi, ale aj vynikajúce príklady na dva ďalšie typy: orchestrálny koncert a sólový koncert. Händel preberal Vivaldiho modernú trojčasťovú formu koncertu len výnimočne, spravidla v koncertantnom štýle písal iba jednotlivé časti, ako napríklad impozantnú tretiu časť z op. 6, č. 3, ktorá sa vyznačuje rušnými unisonovými pasážami. Štvrtá časť z op. 6, č. 6 je v skutočnosti sólový husľový koncert. All' unisono, postup typický pre orchestrálny koncert, v ktorom sa concertino a tutti vzájomne zdvojujú, je najdokonalejšie zvládnutý v 5. časti op. 6, č. 5 a v op. 6, č. 7. Sú to najdokonalejšie príklady orchestrálneho koncertu. V poslednej časti op. 6, č. 11 sa využíva forma da capo. Formu concerta grossa, odvodenú z chrámovej sonáty, Händel obohatil o pompéznu francúzsku ouvertúru, pokojnú sicilia-

nu a vzletné belkantové airy, no podobne ako Corelli aj on bol v sólových úsekoch konzervatívny. Jeho concertina sa skladajú z figuratívnych epizód, ktoré sú len zriedkakedy tematicky samostatné,

V organových koncertoch, ktoré možno považovať za Händlovu vlastnú inováciu, sa spája nemecká záľuba v organovej hudbe s talianskou módou concerta grossa. Hrali sa medzi jednotlivými dejstvami oratórií ako špeciálna atrakcia pre poslucháčov, kým pre Händla boli v prvom rade príležitosťou na brilantnú improvizáciu. I keď prvý organový koncert nájdeme už v *Trionfe*, Händel sa tejto hudobnej forme venoval najmä v období svojho umeleckého majstrovstva v Anglicku. V organovom koncerte z *Trionfa* je organ ešte stále iba jedným z viacerých koncertujúcich nástrojov; až v neskorších koncertoch sa dostáva do popredia. Händel bol značne ovplyvnený talianskym organovým štýlom, ktorý uprednostňoval manuál a pedál vlastne nepoužíval. Bol to dôsledok vplyvu čembalového štýlu na organovú hru, ktorý sa prejavuje v častom používaní arpeggií, Albertiho basov a podobných figúr. Händlove koncerty sú v skutočnosti určené pre „čembalo alebo organ“. Len veľmi zriedka využívajú pedál; treba si uvedomiť, že za Händla malo v Anglicku pedály len niekoľko organov; jedným z nich bol organ v katedrále sv. Pavla. Brilantnými pasážami s generálnobasovou homofóniou a vynikajúco zvládnutou improvizácnou polyfóniou je Händlova organová hudba priamym protikladom prísneho nemeckého organového štýlu s obligátnym pedálom. Z partitúr týchto koncertov si nemôžeme utvoriť presný obraz o ich hudobnej hodnote, pretože sú iba náčrtkami, ktorým dal konečnú podobu improvizujúci hráč. Mnohé z Händlových organových koncertov sú, podobne ako Bachove čembalové koncerty, úpravami; veľmi názorne dokazujú, že rozličné oblasti Händlovej inštrumentálnej hudby spolu

úzko súvisia. Händel svojimi úpravami nadviazal nielen na orchestrálne concerti grossi, ale aj na triové sonáty, ba dokonca i na sólovú sonátu.

Nespočetné Händlove výpožičky nás privádzajú k častej otázke „plagiátorstva“. Händel čerpal nápady odkiaľ sa mu zachcelo a nemal pocit, že by niekoho okrádal. Jeho príznačná nevšimavosť v tomto smere bola výsledkom improvizátorského prístupu ku komponovaniu, ktorý zároveň vysvetľuje, ako mohol komponovať tak krkolomne rýchlo. Cudzie nápady začal Händel preberať ešte za mlada, najprv z Keiserových opier; výpožičky sa zintenzívnili po chorobe v r. 1737 a najčastejšie si nimi pomáhal v takých slávnych dielach ako *Izrael v Egypte*, *Óda na sviatok sv. Cecílie* a *Jefta*. Barokové zvyklosti dovoľovali v hojnej miere využívať vypožičaný materiál, no podľa Matthesona sa od skladateľa očakávalo, že svoj dlh splatí aj s „úrokom“, teda že originál zlepší. Händel sa však veľmi často uspokojil s tým, že z diel iných skladateľov prevzal celé časti bez zmeny, hoci inokedy zasa geniálne zdokonalil cudzí alebo svoj vlastný originál. Medzi skladateľov, z ktorých diel Händel čerpal, patria takí slávni hudobníci ako Carissimi, Stradella, Kerll, Keiser, Gottlieb Muffat a Perti, no aj viac-menej zabudnutí autori, napríklad Erba, Urio, Karl Graun, Habermann a ďalší. Uriove, Erbove a Stradellove skladby sú možno ranými dielami samotného Händla, pretože sa ešte zatiaľ s určitosťou nepodarilo zistiť ich autora. Zaujímavé, že Händel si vypožičiaval aj od autorov, ktorí boli od neho o niekoľko rokov mladší, ako napríklad Graun, Habermann a Muffat; ich hudobné myšlienky zaručene neboli lepšie než ktorékoľvek z Händlových. No ešte zaujímavejšie je, že vypožičané fragmenty zapadli do celku bez toho, aby narušili jeho štýlovú jednotu. Händel preberal len to, čo bolo príbuzné jeho štýlu, alebo čo sa po

úprave mohlo stať „händlovským“, a tieto vypožičané úseky začleňoval do svojich diel tak hladko a nenápadne, že mnohé z nich sa podarilo objaviť len nedávno a ďalšie možno zostali nepovšimnuté až dodnes. Aby sme mu však nekrivdili, treba zdôrazniť, že z vlastnej tvorby si vypožičiaval oveľa viac než od všetkých ostatných skladateľov dohromady. Nesmierne zložité vzťahy medzi rozličnými verziami tej istej hudby v jednotlivých dielach, ktoré by sa mohli stať cenným kľúčom ku chronológii jeho diel, ako aj vzťahov medzi jeho vokálnou a inštrumentálnou hudbou sa ešte systematicky nepreskúmali. Je to jedna z najnaliehavejších úloh ďalšieho výskumu Händlovho diela.

## Porovnanie Bachovho a Händlovho štýlu

HÄNDLOV HUDOBNÝ ŠTÝL TREBA VNÍMAŤ NA pozadí celého vývinu neskorobarokovej hudby a hodnotiť vo vzťahu k jeho protipólu – k štýlu Bacha. Títo dvaja najväčší predstavitelia hudobného baroka majú veľa nápadne podobných črt: obaja sa narodili v tej istej časti Nemecka, obaja vyrastali v prostredí kantorov a organistov, obaja sa preslávili svojimi improvizáciami, obaja uprednostňovali hru na organe pred hrou na ostatných nástrojoch, oboch postihla slepota, obaja svoje posledné dielo diktovali, pričom v oboch prípadoch išlo vlastne o revíziu diela z raného obdobia. Tieto vonkajšie paralely však z hľadiska základnej polarity medzi Händlom a Bachom strácajú význam. Bachov štýl najväčšmi pripomína Händlovo *Passion Oratorio*, ktorého text čiastočne zhudobnil Bach v *Jánových pašiách*. Štýlová príbuznosť je celkom zjavná v ritorneli z árie *Sinners behold with fear*, ktorý Händel

napísal ako komplikovanú „bachovskú“ melódiu s bohatou harmóniou (príklad č. 98). Diela oboch skladateľov, ktoré vznikli na ten istý text, si zaslúžia zvláštnu pozornosť. Ak porovnáme árie *Eilt ihr angefocht'nen Seelen*<sup>29</sup> v *Passion Oratorio* a v *Jánových pašiách*, nemožno si nevšimnúť

(Príklad č. 98)

Händel: Ritornel  
z *Passion Oratorio*

( 29 )

Porovnaj aj  
Keiserovu hudbu  
k tej istej árii,  
ako ju vydal Bücken  
v *Musik des Rokoko  
und der Klassik*,  
s. 63.

nápadnú podobnosť: nielenže sú napísané v rovnakej tónine a „chvat“ je vyjadrený veľmi podobne, ale v oboch prípadoch zbor dramaticky vtrhne do árie svojimi výkrikmi. No akokoľvek sú si tieto dve kompozície podobné, Händlova hudba je slabšia, pretože nenesie pečať takej zjavnej výnimočnosti, ktorou sa odlišuje Bach od všetkých ostatných skladateľov. Podobne ani štyri chorály z *Passion Oratorio*, ktoré Händel bez väčšieho zaujatia spracoval ako duchovné piesne zbavené liturgickej funkcie, nedosahujú úroveň Bachových chorálových častí.

Bolo by zjavne nesprávne porovnávať Händlovu najslabšiu stránku s Bachovou najsilnejšou, najmä ak porovnanie chce byť čímsi viac, než len poukázaním na rozdielny prístup oboch skladateľov k tvorbe. V hudbe oboch sa stále opakujú určité hudobné myšlienky, príznačné pre neskorý barok. Kým Bach tieto typické zvraty pretváral svojším spôsobom, Händel sa viac pridržal konvencie, spracúval ich častejšie a nie tak individuálne. V súlade s improvizáčným prístupom k tvorbe, ktorý sa prejavoval aj v náhlivosti,

s ktorou sa snažil každé dielo dokončiť, Händel využíval typické zvraty ako odrazové mostíky pre vlastnú hudbu. Ako to pri improvizácii býva, jeho cieľom nebolo pretvoriť pôvodný nápad, ale skôr oživiť ho pomocou množstva rozmanitých riešení. Ustavičné opakovanie istých nápadov vnáša do Händlovej hudby určitú jednotvárnosť, ktorú možno považovať za nedostatok, vďaka ktorému však mohol z vlastných zdrojov čerpať v takej širokej miere. V týchto výpožičkách a revíziách Händel zvyčajne zachovával pôvodný emocionálny náboj, ako vidno z dvoch basov z *Passion Oratorio* a zo šiesteho *Chandos Anthemu* (príklad č. 99). Tieto basy patria do dvoch rozličných skladieb, hoci

(Príklad č. 99)

Händel: Basy z

a) *Passion Oratorio*

b) *Chandos Anthems*

*Largo e staccato*

v skutočnosti sú len variantmi tradičného ciacconového basu. Obe skladby sa vyznačujú veľkým pátosom.

Händel aj Bach, obaja predstavitelia hudobného baroka, v rovnakej miere využívali afektovú teóriu, no ich metódy zobrazovania emócií sa veľmi líšili, a preto i melodická línia je diametrálne odlišná. Händel vyniká v širokých, smelo načrtnutých motívoch, Bach v zložitých, komplikovaných líniiach; Händlove melódie sú extenzívne, Bachove naopak intenzívne. Túto antitézu potvrdzuje ariózový úsek árie *He was despised* z *Mesiáša* a recitatív *Erbarm' es Gott* z *Matúšových pašii*. V oboch skladbách sa bičovanie Krista znázorňu-

je akordmi v ťažkom bodkovanom rytme. I keď obrazné pozadie oboch skladieb je prakticky rovnaké, hudobné spracovanie je úplne rozdielne. Bach znázorňuje melodic- kou krivkou a presným harmonickým pohybom výraz každého slova; Händel predstavuje iba základnú emóciu a melódiu rozvíja v širokých oblúkoch. Händlov sklon k improvizácii sa prejavuje v širokých melodických líniiach, maľovaných na spôsob fresky odvážnymi ťahmi hrubého štetca; Bachova záľuba v dôkladnom vybrusovaní materiálu sa prejavuje v jeho melódiách so stálymi intervalovo-ryt- mickými zvratmi, ktoré sú akoby vyryté jemným rezbár- skym rydlom. V základoch Bachovej melodiky leží zložitá dvojrozmernosť implikovanej polyfónie. Händlove jedno- rozmerné melódie poslucháča očaria svojím strhujúcim priebehom. Händlove árie sa zmyslovosťou a páčivosťou diametrálne líšia od Bachových abstraktných línii. Rozdiel medzi Bachovou a Händlovou melodickou koncepciou sa prejavuje dokonca aj v tanečných melódiách. Na porovna- nie sme vybrali tému z *Goldbergovských variácií* (príklad č. 100a), ktorá je napísaná na ten istý bas ako Händlova *Ciaccona G dur* z druhého cyklu suít (príklad č. 100b), a hypoteticky sme ju prispôbili Händlovmu slávnemu sarabandovému rytmu jeho *Lascia ch'io pianga* v belkanto- vom štýle. Extenzívnosť Händlovej melodiky vysvetľuje,

(Príklad č. 100a)

Bach:  
Téma  
z *Goldbergovských*  
*variácií*

(Príklad č. 100b)

Tá istá téma  
v Händlovom štýle



prečo si jeho skladby vyžadujú interpretáciu veľkými telesami. Monumentálne efekty Händlovej hudby nadobúdajú vhodným zosilnením na sile, kým Bachovu hudbu by taký istý spôsob interpretácie zničil, pretože prehľadnosť kontrapunktického tkaniva by sa stratila.

Rozdielna koncepcia melodiky u Bacha a Händla zapríčinila aj rovnako ostrý kontrast v prístupe ku kontrapunktu. Najlepšie to vidno z porovnania druhej časti Händlovej *Suity g mol* s Bachovou *Dvojhlasnou invenciou a mol*. Obe skladby spracúvajú ten istý motív. Je celkom možné, že Bach si naschvál vypožičal začiatok z Händla, aby ukázal, čo z neho vie urobiť. Bach túto tému spracúva nesmierne dôsledne, kým Händel sa stráca v sekvenčnom nadpriadaní nového materiálu a k pôvodnej téme sa vracia len príležitostne. I keď Händel rovnako ako Bach využíva dvojitý kontrapunkt, jeho skladba v porovnaní s Bachovou má nádych voľnosti a improvizácie. Tu sa opäť prejavuje základný protiklad medzi oboma skladateľmi: pre Händla, pohotového improvizátora, je prúd myšlienok dôležitejší než ich precízne spracovanie, kým pre Bacha je spracovanie dôležitejšie než počet myšlienok. Pre Händla je kontrapunkt len prostriedkom na dosahovanie dramatického účinku, ako to vidno na rýchle sa meniacej faktúre jeho zborov. Bach považuje sám kontrapunkt za účinný a usiluje sa ho spracovať čo najdôslednejšie. Vzhľadom na svoju dramatickú koncepciu dosahuje Händlov kontrapunkt najvyššie méty vo vokálnom médiu. Dokonca aj jeho fúgy pre klávesové nástroje akoby si žiadali text a zdanlivo dosahujú konečnú podobu vo vokálnej forme; práve z tohto dôvodu bol Händel taký úspešný, keď transformoval svoje myšlienky z inštrumentálnej podoby do vokálnej. Bachov kontrapunkt je vlastne súhrou abstraktných línií a v podstate je inštrumentálny. Bach neváhal podriadiť zborovú polyfóniu

inštrumentálnym normám. Pružnosťou zborového štýlu Händel prevýšil Bacha presne tak ako Bach jeho v kontrapunktickej technike. Händlova zborová polyfónia s voľným vedením hlasov a Bachova prísne lineárna, inštrumentálne ponímaná polyfónia tvoria dva póly hudby neskorého baroka.

Pokiaľ ide o formu a inštrumentálny štýl, Bach a Händel stoja takisto na opačných póloch. Händel v inštrumentálnej hudbe zostal na pozíciách talianskeho konzervativizmu a z hľadiska formy sotva Corelliho prekonal, hoci jednoduchosť jeho inštrumentálnych melódií už naznačuje inovácie klasicistického obdobia. Na druhej strane Bach sa konzervatívne pridržiaval polyfonickej faktúry, no bol progresívny v prijímaní nových foriem, ako napríklad Vivaldiho formy koncertu. Händlov organový štýl je zjavne ovplyvnený čembalovým štýlom, kým čembalový štýl Bacha je zasa poznačený organovým štýlom.

Polaritu Bacha a Händla v tejto analýze možno vysvetliť aj diametrálne odlišnou psychikou týchto dvoch veľkých individualít. Händel bol extrovert, Bach introvert. Tento typologický rozdiel sa najnápadnejšie prejavuje v spôsobe, akým obaja skladatelia reagovali na dobové hudobné štýly. Händel si osvojil rozličné národné štýly natoľko, že sa stali jeho druhou podstatou. Tým dosiahol úplnú koordináciu jednotlivých národných štýlov, čo mu umožnilo tvoriť v každom z nich rovnako majstrovsky. Bach naopak zlúčil rozličné vplyvy so svojím vlastným štýlom, čím dosiahol splynutie národných štýlov, v ktorom sa už jednotlivé prvky nedajú rozoznať. Tieto dve metódy sú nesúmerateľné a neporovnateľné, no vysvetľujú, prečo ťažisko Händlovho diela spočíva v operách, ktoré sú napísané z pozície kozmopolitu a určené pre medzinárodné publikum, a v oratóriách, monumentoch jeho etického humanizmu, a prečo sa

Bach sústredil na kantáty, napísané pre miestne saské kostoly, a na pašie, monumenty jeho liturgickej prísnosti. V takomto svetle život Händla i Bacha symbolizuje ich umeleckú koncepciu: Händel vždy bažil po úspechu a chodil z jedného svetového strediska hudby do druhého; Bacha svetská sláva nezaujímal a svoju tvorivú púť začal aj ukončil na malom území stredného Nemecka. Tvorba oboch skladateľov je všeobecne obľúbená. Händlova svetácka veľká maniera a Bachov duchovný prístup predstavujú dva podstatné a navzájom sa dopĺňajúce aspekty barokovej hudby, z ktorých vyplýva zaujímavý paradox, že Bach a Händel sú si rovní len v tom, v čom sú neporovnateľní.



# FORMA V BAROKOVEJ HUDBE

## Formové princípy a schémy

ÚVAHY O FORME V BAROKOVEJ HUDBE NARÁŽAJÚ na dosť veľký problém. Stalo sa totiž zvykom považovať formu za akúsi schému alebo šablónu, do ktorej sa dajú dosadzovať rozličné myšlienky alebo to, čo sa zvyčajne nazýva „obsahom“ hudby. Pomyselný protiklad medzi formou a obsahom, ktorý je výsledkom antipatie obdobia romantizmu voči formovým schémam, pretrváva aj v dnešnom myslení a je príčinou toho, že baroková hudba sa v súčasných diskusiách o forme buď neberie do úvahy, alebo sa k nej pristupuje nesprávne. Z toho vidno, že vnútorné formové princípy sa chápali skresleno, a to najmä preto, že niekedy sa nevykryštalizovali do formových schém. Formu nemožno chápať ako čosi vonkajškové, oddelené od vnútornej organizácie hudby; štruktúra a faktúra diela sú funkciami melodickej, harmonickej a rytmickej zložky, pričom tieto zložky zohrávajú v rozličných štýloch rozličné funkcie, a to aj vtedy, keď sa navonok nelíšia. Takto chápaná forma zahŕňa rozličné vzájomné vzťahy všetkých spomínaných zložiek; nie je len vonkajšou schémou, ale princípom, ktorý ovláda vnútornú organizáciu každej skladby.

Vzájomná závislosť formy a štýlu je jednou z najzložitejších,

no aj najmenej prebádaných otázok hudobnej histórie. Konkrétne sa prejavuje iba v rámci jednotlivých štýlových epoch. Vo vývine štýlu od raného až po neskorý barok, ktorému sme sa venovali v predchádzajúcich kapitolách, sa odráža aj vývin formových princípov. Táto kapitola je prehľadom dejín barokovej hudby z hľadiska formy a ďalšie dve kapitoly z hľadiska hudobnej teórie a sociológie.

V hudbe raného baroka, najmä v Taliansku, je zdanlivá nezhoda medzi štýlom a formou, čo na pohľad nesúhlasí so vzájomnými väzbami, o ktorých sme práve hovorili. Je skutočne zaujímavé, že renesančné formy, ako napríklad madrigal, moteto, canzona, ricercar, tanec, ostinátne variácie sa v baroku navonok zachovali. Tento neodškriepiteľný fakt naznačuje, že skladateľov raného baroka väčšmi zaujímali štýlové než formové zmeny. Prevaha štýlu nad formou je typickým znakom všetkých „raných“ (teda ešte sa len formujúcich) období v dejinách štýlu. Je príznačné, že dve najväčšie inovácie raného baroka – recitatív a koncertantný štýl (concertato) – sa najprv zjavili v rámci konvenčných foriem. Gabrieli rozvíjal koncertantný štýl v rámci moteta a Caccini písal recitatívy v *Nuove Musiche* vo forme, ktorú sám označoval ako madrigal. Videli sme, že Monteverdi väčšinu svojich diel publikoval v knihách madrigalov a že Frescobaldi vo svojich zbierkach zachovával formy svojich predchodcov. Tento zjavný konzervativizmus však signalizuje iba toľko, že skladateľov zaujímal predovšetkým nový štýl. To, že tradičné formy sa využívali v rámci nového štýlu, zákonite viedlo k ich transformácii; a práve touto vnútornou premenou sa teraz budeme zaoberať.

Z hľadiska renesancie bol nový štýl deštruktívny, pretože prinášal vnútorný aj vonkajší rozklad tradičných foriem. Treba si však uvedomiť, že táto deštruktívna sila zároveň obsahovala latentné formové princípy, ktoré sa neskôr stali konštruktívnymi prvkami. Najvšeobecnejším formovým

a štýlovým princípom, ktorým sa hudba raného baroka odlišuje od renesančnej hudby, je diskontinuita, ktorá charakterizuje takmer všetky formy ranobarokovej hudby. Motivický kontrast, jeden z prvých príznakov rodiaceho sa barokového štýlu v Gabrielihu hudbe, znamená odklon od rytmickej aj melodickej nepretržitosti. Vnútorne sa madrigal rozložil novým využívaním disonancií, navonok zasa pridaním generálneho basu. Hoci renesančný aj barokový madrigal boli prekomponovanými formami, iba prvý z nich bol hudobne celistvý a jednotný, a to vďaka kontrapunktickej faktúre. V Gesualdových madrigaloch sa už prejavuje silnejúca tendencia k diskontinuite. Cacciniho a Periho monodické „madrigaly“ už boli úplne diskontinuitné, s rapsodickou melodikou, harmóniou a rytmom. Recitatív možno z čisto hudobného hľadiska označiť dokonca za amorfný, pretože jediný prvok, ktorý zabezpečoval jeho celistvosť – text –, bol mimohudobný. Uvoľňovanie formy však nebolo zámerom skladateľa, ale iba nepriamym logickým dôsledkom toho, že hudba sa podriaďovala slovám.

Prostriedky formovej diferenciácie operného recitativu takisto súviseli s textom; už u Monteverdiho nájdeme pokusy eliminovať rapsodickú diskontinuitu pomocou refrénových pasáží a opakovaných zborov. Boli to veľmi účinné, i keď jednoduché prostriedky dosahovania jednoty, ktorá vznikala prostým priradovaním navzájom nesúvisiacich úsekov. Na druhej strane strofická variácia mala prekonať prílišnú diskontinuitu pomocou vnútornej organizácie. Variácie sa v celej barokovej hudbe vyskytujú tak často, že celé toto obdobie môžeme nazvať érou variácie. Strofy čiže opakovania variácie sa zo začiatku takmer ani nedali zachytiť sluchom, pretože línia basu nemala dostatočne výrazný rytmus ani kontúru a melódia bola zakaždým tak podstatne zmenená, že skladba bola prakticky prekomponovaná. Strofická variácia bola najčastejšou formou árie

raného baroka; aj ďalšie typy árie – na rozdiel od árií neskorého baroka – boli zvyčajne strofické. Každé opakovanie melódie bolo vlastne ornamentálnou variáciou, pretože od speváka sa očakávalo, že bude improvizovať ornamenty.

V inštrumentálnej hudbe sa recitatívu najväčšmi približovala toccata, najmenej plynulá forma. Neslúžila však mimohudobnému obsahu a istú plynulosť dosahovala prostredníctvom stálych stupnicových figurácií. Kontrastné radenie kontrapunktických a rapsodických úsekov, príznačné pre renesančnú toccatu, sa v ranobarokovej toccate ešte zintenzívnilo, čím vznikli premyslené kontrasty a diskontinuita faktúry sa sústredila na malom priestore. Fúgové formy ako *ricercar* (a fantázia) a *canzona* (a *capriccio*) sa vzdialili od svojich vokálnych prototypov, ktorými boli moteto a chanson. Obe tieto formy boli diskontinuitné. Frescobaldiho *ricercary* sa rozpadali na množstvo samostatných úsekov, ktoré boli zvýraznené rubátovými kadenciami. Tempo *rubato* ostro kontrastovalo s pokojným, plynulým tokom renesančného *ricercaru*. Diskontinuitu ešte podčiarkovali vypísané trilký v kadenciách. Aj premena pokojnej diatonickej témy na tému chromatickú s „falošnými“ intervalmi vniesla prvok nepokoja, ktorý je príznačný pre predtonálnu harmóniu. Sweelinck vo fantáziách, ktoré boli z hľadiska harmónie menej odvážne, narušil jednoliatosť starého *ricercaru* využitím „akcelerácie“ rytmických figúr smerujúcich k vrcholu.

V *canzone* bola diskontinuita ešte výraznejšia. Mnohouseková štruktúra *canzony* sa skladala z krátkych pasáží s kontrastnou rytmikou, tempom, metrom, melodickým materiálom a faktúrou. Ansámblové *canzony* pre nevelký počet hlasov boli ešte výraznejšie rozdrobené ako *canzony* pre klávesové nástroje. Sólová sonáta, ktorá sa vyvinula z *canzony*, zdedila po svojej predchodkyni mnohousekovú

štruktúru, navyše bola ovplyvnená recitatívom, najmä v rapsodických sólových pasážach, v ktorých sa inštrumentalizuje technika gorgie. Sólové pasáže pre rozličné nástroje nájdeme aj v Neriho viachlasných ansámblových sonátach, v ktorých experimentoval s kontrastom tutti-sólo. Prvý raz sa objavili v Gabrieliho canzonach, a napokon sa z nich vyvinul koncert.

Z tejto analýzy vyplýva, že takmer všetky ranobarokové formy mali jednu spoločnú črtu: mnohoúsekovú štruktúru. Túto črtu treba chápať ako formový dôsledok diskontinuity, ktorá je typická pre štýl raného baroka. Nervózny, nepravidelný tok ranobarokovej hudby je len odrazom jej výrazne afektívnej povahy.

Variácia sa využívala na zvýraznenie alebo zmiernenie diskontinuity. Veľký význam zohrala v tanečnej hudbe a v príbuzných formách, ako napríklad v piesňach s generálnym basom a v spracovaniach basov typu ground. Vzhľadom na svoju funkciu musela mať tanečná hudba plynulý rytmus. Spájanie tancov do rytmicky kontrastných čiže variačných dvojíc v nemeckej variačnej suite sa napokon stalo typickým pre formu suity. Variácia tu slúžila ako jednotiaci princíp. V ciacconovej variácii sa naopak rytmické formuly menili po každom štvrtom takte, čím vznikal silno diskontinuitný celok, aj napriek jednotnému tempu a metru. To však neznamená, že všetky hudobné prvky museli byť diskontinuitné – v súvislej skladbe by to ani nebolo možné; diskontinuita v jednej zložke stačila na to, aby celé dielo nadobudlo takýto charakter. V ostinátnych formách sa variačný princíp v skutočnosti vykryštalizoval do formovej schémy, ktorú môžeme označiť ako reťazovú formu. Ten istý princíp fungoval vo variačnej canzone a variačnom ricercare ako dôležitý formový prvok, no kým v ciaccone sa ním dosahovala rozmanitosť, pri fúgových formách pôsobil zjednocujúco. Variačná canzona a ricercar mali zvyčajne len jednu,



nanajvýš dve témy a ich tematické transformácie vždy do určitej miery vytvárali jednotu, i keď jednotlivé úseky boli silno kontrastné. Canzona okrem toho nadväzovala na francúzsky chanson, a to najmä tým, že krátky úsek da capo na konci zjednocoval formu doslovným alebo mierne variovaným opakovaním prvého úseku. V *ricercare* sa toto opakovanie nevyužívalo, no prísne dodržiavanie kontrapunktickej faktúry z neho spravilo jednu z najcelistvejších foriem ranobarokovej hudby vôbec.

V hudbe stredného baroka môžeme sledovať reakciu na diskontinuitu predchádzajúcej etapy. Rôznorodé formy nadobúdajú čoraz väčšiu vnútornú i vonkajšiu jednoliatosť. So znižovaním počtu jednotlivých úsekov sa zväčšovali ich rozmery. Hudba stredného baroka uprednostňovala mnohodielnu štruktúru pred mnohoúsekovou. I keď nemožno presne určiť, čo je v skladbe úsek a čo diel, rozlišovanie medzi nimi je dôležité z hľadiska vývinu. Na konci stredného baroka sa z dielov takmer nebadane stali časti. I keď v každom období barokovej hudby nájdeme aj výnimky, môžeme celý problém zovšeobecniť a sformulovať tak, že úseky, diely a časti sú tromi jednotkami hudobnej organizácie, ktoré zodpovedajú trom obdobiam barokovej hudby – ranému, strednému a neskorému.

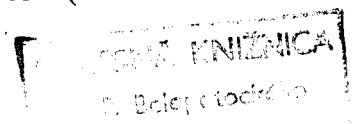
Proces stabilizácie foriem úzko súvisel s procesom stabilizácie štýlu. Experimentovanie s predtonálnou harmóniou, typické pre raný barok, vystriedalo intenzívne využívanie jednoduchých kadencií, v ktorých sa prejavilo základné tonálne cítenie, ako ho poznáme z belkantového štýlu. S kryštalizáciou funkčnej harmónie súvisí zjednodušenie melodiky, obozretné využívanie „falošných“ intervalov, a najmä vyhladenie rytmického priebehu pomocou plynulého trojdobého rytmu.

Štýlové zmeny sa na poli formy najvýraznejšie prejavili v rozčlenení monódie na recitatív secco, ariózo a áriu. Ani tu

sa nedajú formové činitele oddeliť od štýlových, pretože táto diferenciácia sa týkala rovnako štýlu, ako aj formy. Najtypickejšia forma árie z ranobarokovej opery – strofická variácia – sa zo začiatku používala aj v stredobarokovej opere, ale tu sa už dala postrehnúť sluchom, keďže basová línia bola organizovaná rovnako zreteľne ako melódia, takže ucho mohlo strofické opakovania zachytiť. V Cavalliho operách nájdeme zložité strofické variácie, zahrňujúce v sebe ariózo, recitatív a áriu, ktoré sa niekoľkokrát opakujú s tým istým basom, no s pozmenenou melódiou. Strofickú variáciu však čoskoro nahradila krátka ária da capo. Táto trojdielna forma mohla vzniknúť iba vďaka vývinu harmónie. Práve pre absenciu stabilizovanej harmónie nemohla vzniknúť skôr. Po prvom diele, zjednotenom výrazne načrtnutou tóninou a sekvenčnými motívmi, už mohol nasledovať ďalší, stredný diel v inej tónine, a po ňom sa zopakoval prvý diel, zvyčajne s ornamentálnymi variáciami. Tieto pásma zatiaľ nemohli byť veľmi rozsiahle, pretože harmónia nemala ešte dostatočnú zjednocujúcu silu.

Krátka ária da capo nebola najpreferovanejšou formou. Prínajmenej tak isto dôležitá bola dvojdielna ária, ktorá sa skladala len z A a B, alebo AA'BB', alebo ABB'. Posledná alternatíva s variovaným opakovaním druhého dielu sa používala najčastejšie, vyskytovala sa dokonca v Scarlattiho raných operách.

Strofická variácia, krátka ária da capo a dvojdielna ária, teda formy, ktoré mali viac ako jednu strofu, boli prakticky jedinými formami opery a kantáty, pretože aj duetá a ansámby sa písali v niektorej z foriem árie. Spôsob, akým z nich vznikali väčšie, zložitejšie formy (opery a kantáty), závisel pochopiteľne od textu. Na rozdiel od neskorobarokovej opery, v ktorej sa v prísnom poriadku striedali recitatívy a árie, stredobaroková opera si zachovávala veľkú formovú pružnosť, pretože formy, ktoré ju tvorili, mali malé



rozmary a neboli ešte plne rozvinuté. V Lullyho operách a Carissimihor oratóriách neboli ešte árie a recitatívy zreteľne odlišené, no tento nedostatok formový rozdiel vyvážili zbory, ktoré výrazne členili scény alebo dejstvá. Rozlišujeme tri typy stredobarokovej kantáty: áriovú, refrénovú a rondovú; ich formovú charakteristiku sme uviedli v štvrtej kapitole. Vo všetkých zložených formách stredného baroka sa opakovania vyskytovali oveľa častejšie než v hudbe raného a neskorého baroka. V ranom baroku sa opakovanie priečilo tendencii k diskontinuite, v neskorom baroku ho znemožňovali obrovské rozmery foriem.

V sakrálnnej hudbe si zvláštnu pozornosť zasluhujú formy dramatického koncertantného štýlu. Základom bolo moteto, no táto forma nadobudla nesmiernu pružnosť vďaka protipostaveniu tutti a sólových zostáv, ako aj inštrumentálnych ritornelov. V prvých Schützových dielach prevládala mnohouseková štruktúra ranobarokového koncertantného štýlu, no už v Gabrieliho skladbách nájdeme vložené ritornely a opakované úseky tripla, ktoré nápadne pripomínajú voľnú rondovú formu. Aj keď si text nevyžadoval opakovanie, skladateľ sa úmyselne vracal k predchádzajúce- mu úseku alebo zopakoval tú istú hudbu na iný text. V každom prípade opakovania ohraničovali jednotlivé úseky a vyvažovali formovú štruktúru celého diela.

Koncertantný štýl nikdy neupadol do stereotypných hudobných schém tak ako rozličné typy árie. No napriek tomu sa dajú všetky rozmanité formy zatriediť do troch typov, ktoré sa vzájomne nevylučujú. Prvým je prekomponovaný typ koncertu, spätý s formovými princípmi moteta. Druhým je oblúková forma, ktorá má niekoľko úsekov alebo dielov, zostavených podľa schémy ABCDX...B'A'. Časti A a B sa na konci vracajú v obrátenom poradí; centrom oblúka je zvyčajne diel, najdôležitejší po stránke textovej aj hudobnej. Niektoré skladby v koncertantnom štýle stoja medzi

týmito dvoma typmi; v podstate sú prekomponované, no neopakuje sa v nich A alebo variované A' na konci. Tretí, najrozšírenejší typ by sme mohli charakterizovať ako voľnú rondovú štruktúru, v ktorej sa diel A – niekedy aj B – z času na čas vracia v pôvodnej alebo pozmenenej podobe. Kontrast medzi jednotlivými dielmi sa môže zdôrazniť striedaním sóla a tutti alebo inštrumentálnych ritornelov, ktoré veľmi často využíva Schütz v *Symphoniae sacrae* a Purcell v anthemoch. Tak ako vo všetkých kompozíciách, v ktorých text vplýva na formu alebo ju priamo určuje, aj v koncertantnom štýle stredného baroka sa využíva rondo skôr ako formový princíp než ako formová schéma.

Niektorí vedci sa pokúšali vysvetliť štruktúru tejto barokovej koncertantnej formy prostredníctvom takzvanej barovej formy, typickej pre majstrov spevákov, ktorá sa skladala z dvoch Stollen a z jedného Abgesangu (AAB). Aby z nej vyvodili rôzne formy, umelo sa vytvárali zdanlivé odvodeniny od barovej formy, ako napríklad „obrátená barová forma“ atď., dokonca aj prekomponované sekvencie ako ABC sa nasilu interpretovali ako variačná barová forma. Takéto ahistorické metódy analýzy nič neriešia a spôsobujú skôr zmätok než vyjasnenie; bádatelia, čo sa nimi riadia, raz pokladajú za dôležitejší text, inokedy samostatné hudobné schémy, ktoré často vytvárajú len pre jednotlivé dielo.<sup>1</sup> Formové princípy koncertantného štýlu si však neslobodno mýliť s formovými schémami.

V chorálovom koncerte je situácia iná. Tu je cantus firmus hlasom, ktorý spája jednotlivé kontrastné časti do jedného celku. Ak sa s chorálom nenarábalo ako s cantom firmom, ale ako s voľne zdobeným hlasom, jeho spracovanie sa po formovej stránke od dramatického koncertu mierne odlišovalo. Je však príznačné, že cantus firmus zabezpečoval skôr abstraktnú než konkrétnu celistvosť diela, pretože sa zvyčajne členil na frázy, z ktorých každá bola samostatne

( 1 )

Táto nevyjasnenosť metódy vysvetľuje nesprávne používanie termínu barová forma v Lorenzovom diele *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, zv. 1–4, 1924 a neskôr, ktorý využíva bar ako hlavný nástroj

na odhalenie „tajomstva“ Wagnerových opier. Prísne vzaté, barová forma je nesprávny termín, pretože podľa teórie Meistergesangu forma Stollen, Stollen a Abgesang tvorila Gesätz. Barová forma patrí do poézie a skladá sa z troch Gesätze. To, čo Lorenz nazýva barovou formou, by sa malo volať formou Gesätz, no aj tento termín je zbytočný, pretože ide vlastne len o imitáciu francúzskej ballade. Po hudobnej stránke boli obe formy totožné (vrátane hudobného rýmu na konci), ale sa líšili v texte, pretože ballade mala refrén. Lorenzovu metódu formovej analýzy aplikovali na Schütza Schuh (*Formprobleme*) a Moser (*Schütz*).

kontrapunkticky spracovaná. Zaujímavé je, že i keď samotné chorálové melódie mali zväčša formu Gesätz, ich koncertantné spracovanie ju nemuselo nevyhnutne zachovávať, ako vidíme napríklad v *Opella nova* od Scheina. Na druhej strane chorálové variácie Tundera per omnes versus zvyčajne formu chorálu zachovávajú. Jednotlivé verše, radené za sebou, sa líšili rytmickými a kontrapunktickými formulami, čím vznikala jednoduchá reťazová forma, akú nájdeme aj v inštrumentálnych skladbách založených na cante firme alebo na basovej melódii, ako napríklad v organovej variácii alebo variácii na passamezzo.

V inštrumentálnej hudbe bola premena z mnohousekovej štruktúry na mnohodielnu zvlášť nápadná. V strednom baroku obsahovala variačná canzona a ricercar iba zopár tematických transformácií, no každá bola široko rozvedená v samostatnom diele. Najlepším príkladom na tento typ sú Frobergerove fúgové formy, ktoré spravidla majú len tri až päť dielov. Stabilizácia harmónie belkantového štýlu sa prejavila v tom, že každý samostatný diel mal ustálenú tóninu. To isté môžeme pozorovať v ciacconových variáciách, tak vokálnych, ako aj inštrumentálnych. Modulujúci ostinátny bas sa pohyboval cez príbuzné tóniny; opakovanie basu v každej tónine vytváralo harmonicky jednotné diely, prostredníctvom ktorých táto forma nadobudla harmonickú šírku i jednotu. Ďalším prostriedkom zjednotenia formy pomocou harmónie boli náhle prechody do opačného tónorodu a rovnako nečakané návraty k pôvodnému tónorodu, vďaka ktorým sa z ciaccony stala veľká trojdielna forma. Tieto prostriedky často využíval Lully a Purcell.

Rozdiel medzi sonátou da chiesa a sonátou da camera, ktorý bol v ranom baroku len funkčný, nadobudol formový charakter až v strednom baroku. Ani jedna z týchto foriem však vtedy nemala štyri časti, ako sa bežne tvrdí. Chrámová

sonáta mala spravidla päť dielov, v ktorých sa voľne striedala kontrapunktická a akordická faktúra. Na sonátach bolonskej školy vidíme, že vďaka harmonickej stabilite, melodickému vplyvu belkantového štýlu, tematickej transformácii a návratu ku kontrapunktu nadobudli jednotlivé diely sonáty vnútornú súdržnosť a určitú nezávislosť, takže sa z nich postupne vyvinuli samostatné časti.

Francúzska suita bola voľnou zostavou tancov a programových miniatúr v tej istej tónine s častými ornamentálnymi doubles; nemecká suita mala len tri základné časti: allemanda, courante a sarabandu, ku ktorým sa niekedy pripájala aj gigue – bola vložená buď medzi dva prvé alebo dva posledné tance. Úvodné štylizované časti suity ako prelúdium, ouvertúra, sinfonia, sonatina sa stali v nemeckej suite veľmi dôležité a postupne vytlačali samotné tance, kým na druhej strane nemecká variačná suita pretrvala iba v základnej podobe – ako tradičná variačná dvojica vo Frobergerových suitách. Zvláštne je, že technika tematickej transformácie, ktorá mala taký význam vo fúgových formách stredného baroka, po krátkom ranobarokovom rozkvetе v suite zanikla. Snaha vytvoriť kontrastné typy tancov zjavne viedla skladateľov k tomu, že sa tejto techniky vzdali.

Aj ouvertúra, ktorá vznikla z francúzskeho dvorného baletu, sa ako forma vykryštalizovala až v strednom baroku. Sinfonie v ranobarokovej opere vznikali buď podľa vzoru canzony (ako u Landiho a neskorších benátskych operných skladateľov), alebo podľa variačnej dvojice tancov (ako u Monteverdiho a Cavalliho). Výrazne kontrastný typ sinfonie, obľúbený v benátskej opere, zodpovedal francúzskej forme, ktorú vytvoril Lully. Podobne ako tance z ktorých vznikla, aj francúzska ouvertúra bola pôvodne dvojdielnou formou s kadenciou na dominante, ktorá oddeľovala prvý, pomalý diel v bodkovanom rytme od

druhého, rýchleho dielu s fúgovou faktúrou a v trojdobom metre. Až v neskorom baroku sa opakovanie prvého dielu stalo pravidlom, na základe ktorého sa z ouvertúry vyvinula trojdielna forma.

Situácia v neskorobarokovej hudbe bola celkom opačná než v hudbe zo začiatku tohto obdobia. Forma už bola dôležitejšia než štýl, čo je typické pre všetky „neskoré“ obdobia v dejinách hudby. V dôsledku úplnej konsolidácie štýlu, kryštalizácie tonality, kontrastu luxurians a generálnobasovej homofónie sa objavili formové schémy, ktoré sa zvyčajne považujú za formy príznačné pre celý barok, hoci v skutočnosti sú typické len pre neskorý barok. Tendencia pokladať črty neskorobarokového štýlu za črty barokového štýlu vo všeobecnosti (o čom sme hovorili v prvej kapitole) je v tomto ohľade zvlášť nápadná. Spolu s premenou dielov skladieb na časti sa poradie častí v cyklickej forme ustálilo. Chránová sonáta sa vykryštalizovala na štvorčasťovú formu, v ktorej išli za sebou pomalá, rýchla, pomalá a rýchla časť. Takéto poradie častí mali nielen sólové a triové sonáty, ale aj niektoré concerti grossi a talianske ouvertúry. Aj suite, najmä nemecká, nadobudla štvorčasťovú formu, vytvorenú allemandou, courantom, sarabandou a gigue, ktorú však mohli ešte rozšíriť vkladané tance. Najbežnejším typom trojčasťovej formy s poradím rýchla, pomalá, rýchla časť, bol koncert. Nemožno ho považovať za zredukovanú chránovú sonátu alebo za jej fragment, pretože jednotlivé časti koncertu sa viazali na generálnobasovú homofóniu, ktorá si vyžadovala nový typ formy. Cyklická forma koncertu prevláda aj v mnohých sonátach, v ouvertúre neapolskej opery, ba dokonca aj v árii da capo, ktorej diely sa stali takmer samostatnými časťami. Dvojčasťová forma sa ustálila v recitatíve a árii, v prelúdiu (toccate, fantázii) a fúge.

Kým časti cyklu boli usporiadané podľa danej schémy, vnútorná organizácia jednotlivých častí sa opierala o veľmi pružné formové princípy. Vnútorň vývin časti bol priamym dôsledkom vykryštalizovania tonality a kontrapunktu luxurians. Sekvenčný postup po kompletom diatonickom kvintovom kruhu – klasický princíp tonality – bol akýmsi odrazovým mostíkom na rozvíjanie motívu a umožňoval skladateľovi vytvoriť veľké tonálne plochy, ktoré determinovali vnútornú organizáciu formy. Rýchly harmonický rytmus a kontrapunktická faktúra umožňovali plynulý pohyb bez ostrých predelov. Diskontinuitu raného baroka vystriedala neobyčajne pevná kontinuita. Pretože neskorobaroková hudba bola v podstate monotematická a opierala sa o rozvíjanie krátkych motívov, často sa pokladala za hudbu „bez formy“ – s výnimkou fúgy, o ktorej aj niektoré súčasné vedecké práce píšú ako o špeciálnej forme. V skutočnosti je však opak pravdou: zo všetkých formových typov neskorobarokovej hudby sa z hľadiska vnútornej formovej schémy najväčší vyvinuli koncert, ária a sonáta, kým fúga sa o to ani len nepokúsila. Je správne, že neskorobaroková hudba sa považuje za kontinuitnú, ale jej interpretácia ako „bezforemného“ procesu je poznačená koncepciou vývinu klasicistickej sonátovej formy. Neskorobarokovému typu rozvíjania chýbali dramatické a psychologické kvality sonáty a treba ho jasne odlišovať od klasicistického typu. Najvýstižnejšie ho možno definovať ako „súvislé rozvíjanie“. Pretože išlo o formový princíp, a nie o schému, vyvinuli sa z neho skôr nekonečné variácie než formové vzory. Na základe dôslednejšieho uplatňovania princípu súvislého rozvíjania vznikali časti, ktoré spracúvali motív v neprerušovaných sériách rytmických figúr, plynúcich od začiatku do konca ako perpetuum mobile. Príklady na takýto radikálny typ nájdeme v prelúdiách z *Temperovaného klavíra*, napríklad v č. 1 C dur, v č. 6 d mol a v č. 15 G dur. Zvyčajne však



priebeh každej časti bol párkrát prerušený. Motív sa jasne sformuloval, a potom sa sústavne rozvíjal pomocou modulácií; keď sa nová tónina upevnila kadenciou, úvodný motív sa zopakoval v inej tónine a rozvíjal sa ďalej, a tak to pokračovalo až do konca. Základná schéma by sa mohla nazvať otvorenou formou; možno ju znázorniť diagramom AX', A'X'', A''X''' atď., v ktorom A označuje motív, X jeho sústavné rozvíjanie a ' rozličné tóniny. Celá časť sa skladá zo sérií rozvíjania motívu v rozličných tóninách, pričom ani počet týchto rozvíjaní, ani následnosť tónin neboli presne určené nejakými formovými princípmi. Posledné A sa nemuselo vrátiť do pôvodnej tóniny. Ak sa do nej vrátilo, vznikla základná rekapitulácia barokovej sonáty; ak sa do nej nevrátilo, návrat do toniky sa uskutočnil v poslednom X. V každom prípade táto forma predstavuje sériu rozvíjaní, ktoré si boli po formovej stránke rovnocenné. Je zaujímavé, že tónina dominanty, ktorá hrala v klasicistickej sonáte prvoradú úlohu, nebola ešte „dominantná“, ale stála vedľa tonickej paralely, subdominanty a subdominantnej paralely – teda patrila k tóninám, v ktorých sa najčastejšie realizovali rozvíjania. V prelúdiách *Temperovaného klavíra*, známych svojím výrazným „nedostatkom formy“, nájdeme množstvo príkladov na súvislé rozvíjanie s rôznym počtom prerušení či rozvíjaní. Prelúdium Fis dur (č. 13) má na malej ploche veľa rozvíjaní, č. 16 g mol iba tri; č. 17 As dur (druhý diel) je skvelý príklad na rozšírenú tonalitu. Začína sa štyri razy nanovo tým istým motívom v As dur, Es dur, f mol a Des dur a na každej tonálnej ploche sa motív rozvíja iným spôsobom.

Je zrejmé, že všetky formy neskorého baroka sú založené na princípe súvislého rozvíjania. Ritornely vo forme koncertu boli len viac alebo menej stereotypnou aplikáciou tohto princípu. Na ňom bola založená aj monotematická sonáta, prelúdium, invencia, ária, ba dokonca tanečné formy,

pričom v každej forme fungoval inak. Inverzia motívu – typická črta, ktorá signalizovala začiatok druhého dielu v suitevej časti – pochopiteľne nepredstavuje formotvorný princíp. Typická koncertná časť sa skladala z viac-menej pravidelného striedania tutti a sóla (TSTSTST). V súlade s princípom súvislého rozvíjania nebol presne určený ani počet tutti ani ich tonálne poradie. Ritornely tutti vymedzovali tóninu a determinovali formu. Je príznačné, že aj v ritornelovej forme dominanta bola len jednou z použiteľných tónin; typické je aj to, že ritornel v koncertoch v molových tóninách často vystupuje v molovej dominante, ktorej chýba práve najdôležitejšia vlastnosť dominanty: smerný tón. Je takisto charakteristické, že tematický kontrast v podstate nemenil štruktúru ritornelovej formy. Bol to kontrast navyše, určený pre sólo, ako vidno z koncertov Vivaldiho, Bacha a Händla. Bachov *Taliánsky koncert*, ktorý údajne anticipuje formu klasicistickej sonáty, je v skutočnosti napísaný v typickej ritornelovej forme; chýba mu dramatické protipostavenie tónin a tém, typické pre sonátu a rozvíjanie v dnešnom ponímaní. Formová schéma klasicistickej sonáty sa však výnimočne môže realizovať aj v ritornelovej forme. Je to prípad *Polonézy* z Händlovho slávneho cyklu *Concerti grossi* (op. 6, č. 3). Je tu „expozícia“ s dvoma témami – prvá sa zjaví v tonike, druhá v dominante –, modulujúce „rozvedenie“ oboch tém a ich „repríza“ v tonike. Ale i tak je tu kontrast tém len sprievodnou črtou; je príznačné, že ho vytvárajú prostriedky koncertu ako kontrast tutti a sóla (druhá téma sa objavuje iba ako sólo), a niet tu ani náznaku po dramatickom „rozvedení“. Táto časť, napísaná v známej dvojdielnej tanečnej forme, sa zhoduje s formovou schémou klasicistickej sonáty, no nezodpovedá jej štýlu. No zhoda formových schém svedčí o tom, že forma koncertu bola spojivom medzi barokovým a klasicistickým štýlom. Neprekvapuje, že to bola práve

forma najužšie spojená s generálnobasovou homofóniou, pretože vývin klasicistickej sonátovej formy vychádzal z premeny generálnobasovej homofónie na homofonický štýl.

Neskorobaroková opera a kantáta boli založené v prvom rade na kontraste recitatívu a árie. Výnimku tvorili iba veľké scény v Händlových operách. V obrovskej a zložitej opernej forme boli dramaticky pospájané recitatívy secco a accompagnato, arióza i árie. Veľká ária da capo je dobrým príkladom na to, aké obrovské rozmery mohla dosiahnuť istá forma prostredníctvom súvislého rozvíjania. Táto ária sa skladá z dvoch hlavných dielov, z ktorých každý obsahuje ritornel a áriu. Kým prvý diel sa začína v tonike a končí emfaticky na dominante, na začiatku druhého dielu sa tá istá téma opakuje na dominante, nasleduje obrátená modulácia a končí sa na tonike. Táto schéma zodpovedala forme dvojdielnej sonáty s výnimkou opakovania uprostred, ktoré ária nemala. Pretože v koloratúrach sa imitoval husľový štýl, áriu da capo možno tak po štýlovej, ako aj po formovej stránke považovať za vokálnu sonátu (alebo dokonca za vokálny koncert).

Súvislé rozvíjanie bolo všeobecným formovým princípom, či už sa aplikovalo na harmonickú figuráciu, generálnobasovú homofóniu alebo akordickú či kontrapunktickú faktúru. Príkladom na aplikáciu tohto princípu na kontrapunktickú faktúru je fúga, najznámejšia z neskorobarokových „foriem“. Napriek učebnicovým formuláciám fúga nie je forma, ani trojdielna, ani nijaká iná, a nie je ani faktúra. Moteto a kánon majú kontrapunktickú faktúru rovnako ako fúga, no preto ešte neboli fúgami. Prísne vzaté, fúga je kontrapunktická technika, v ktorej dux je v tonike a comes v dominante; obsahuje množstvo kontrapunktických prostriedkov, ako dvojité kontrapunkt, augmentáciu, diminúciu, inverziu, strettu, račí a zrkadlový pohyb atď., ktoré však

neboli povinné. Jediným formovým príznakom, ktorý mali všetky fúgy spoločný, bolo súvislé rozvíjanie, ktoré sa realizovalo v reťazi fúgových expozícií. No počet rozvíjaní a ich tonálne poradie sa menilo. Dokonca i vtedy, keď sa každé rozvíjanie začínalo v tej istej tónine („rondová fúga“), princíp rozvíjania zakaždým priniesol inú kontrapunktickú kombináciu. Ani stretta, ani medziveta, ani nijaký iný zo spomínaných kontrapunktických prostriedkov nemusel byť nevyhnutne použitý. To je dôvod, prečo jestvuje také nekonečné množstvo fúgových „foriem“ a prečo každá Bachova fúga má inú schému. Keďže fúga je technika, mohla sa používať, a aj sa používala v rozličných štýloch. Vo fúge z obdobia klasicizmu sa zachovala technika barokovej fúgy, no nie jej štýl. Monotematická fúga vznikla na základe aplikácie tejto techniky v rámci neskorobarokového štýlu.

## Štýl a forma

ČASTO SA KONŠTATOVALO, ŽE NESKOROBAROKOVEJ hudbe chýba dramatismus, čo sa prejavuje v uniformnej jednoliatosti častí. Opera a oratórium sú však dokladom toho, že baroku nebola cudzia ani dramatická funkcia hudby, no baroková koncepcia drámy sa líšila od dnešnej. Jednota afektu, ktorej bola neskorobaroková hudba (a len ona) podriadená, vylučovala psychologický vývin postáv, prostredníctvom ktorého by sa téma mohla stať novou entitou dramatického tvaru; motív v procese súvislého rozvíjania nikdy nestrácal svoju identitu a neexistovalo ani zdôrazňovanie napätia, príznačné pre sonátovú formu. Napriek tomu však v Bachovej hudbe, napríklad v *Prelúdiu b mol* (č. 22) z prvého dielu *Temperovaného*

*klavíra* a v prvej fúge z *Umenia fúgy*, nájdeme rastúce napätie smerujúce k „expresívnemu“ zmenšenému septakordu, na ktorom sa pohyb krátko pred koncom náhle zastavuje. Všetky sily sa tu sústreďujú do „výrečnej“ pauzy, a potom sa v poslednej kadencii náhle uvoľňujú. Táto afektívna príprava kadencie je jedným z mnohých prostriedkov intenzifikácie, aké nachádzame v neskorobarokových formách. Z tohto hľadiska stoja intenzívne kontrapunktické formy barokového štýlu v jasnej opozícii k extenzívnym homofonickým formám. V kontrapunktickom štýle je funkcia formy vlastne procesom intenzifikácie prostredníctvom rozvíjania. Zo všetkých prostriedkov intenzifikácie najlepšie túto funkciu ilustruje stretta, pretože tu sa intenzita zväčšuje rovnakou mierou, ako sa zmenšuje priestor, na ktorom sa sústreďujú hlasy. V tomto ohľade nie sú všetky barokové formy rovnocenné. Je príznačné, že koncert má vďaka generálnobasovej homofónii bližšie k extenzívnym formám homofonického štýlu.

Vo vývine koncertu sa vzájomné interakcie medzi štýlom a formou prejavujú zvlášť výrazne, pretože sa formoval za krátky čas na začiatku neskorého baroka. Aby sme tento vývin pochopili správne, musíme rozlišovať tri faktory. Prvým je myšlienka postaviť proti sebe zvukové telesá, ktorá sa po prvý raz realizovala v ranobarokovom koncertantnom štýle, a neskôr sa v podobe kontrastu tutti a sóla stala významnou črtou neskorobarokového koncertu. Druhým bol koncertantný štýl, ktorý vznikol zároveň s generálnobasovou homofóniou. Tretím faktorom bola ritornelová forma, ktorá sa vykryštalizovala krátko po vzniku neskorobarokového koncertu. Corelli v prvých concerti grossi vo veľkej miere využíval kontrastné skupiny, menej koncertantný štýl a ritornelovú formu prakticky nepoužíval. Jeho koncerty predstavujú teda prvé a najjednoduchšie štádium vývinu. Po formovej stránke boli Corelliho concerti grossi

odvodené z chrámovej a komornej sonáty. Torelli, Taglietti, dall'Abaco a Händel v orchestrálnych koncertoch už vôbec nepoužívali kontrast tutti-sólo, o to väčšmi však využívali koncertantný štýl a ritornelovú formu. I keď tieto diela vyzerajú ako sonáty, sú to koncerty, ako napovedajú aj ich názvy. V koncertoch Vivaldiho, Albinoniho a Bacha sú všetky tri faktory harmonicky spojené. V ich dielach dosahuje vývin tejto formy vrchol. Rozhodujúcim faktorom v tomto vývine bol koncertantný štýl; z tohto dôvodu nemožno za koncerty považovať ani Stradellove concerti grossi, ani Gabrieliho canzony, i keď sa v nich pracuje s kontrastne znejúcimi skupinami. Neskorobarokový koncertantný štýl sám osebe bol len neutrálnou hudobnou technikou, ktorá sa dala aplikovať na mnohé štýly. Neprispeľ k vývinu formovej schémy. Tento štýl sa formalizoval iba vďaka prevahe formy nad štýlom v neskorom baroku, no aj tu formovým zmenám predchádzali zmeny štýlové.

Vzťahy medzi štýlom a formou boli zvlášť komplikované v prenesených formách, ktoré mali v barokovej hudbe výsadné postavenie, pretože ustálené formové schémy boli v baroku vzácnosťou. Keďže o hudobnej štruktúre rozhodoval štýl a faktúra, forma sa dala prenášať z jedného média do druhého. Pretože väčšina barokových „foriem“ bola vlastne technika – napríklad variácia, fúga a kánon –, mohli sa realizovať rovnako vokálnym, ako aj inštrumentálnym médiom a prispôbovať sa špecifike spievaného hlasu alebo určitého nástroja. Prenos špecifiky médií a foriem – to boli dva rôzne aspekty toho istého prístupu.

Na začiatku raného baroka sa vokálna špecifika prenášala na nástroje a naopak. Fakt, že sa v raných husľových sonátach Fontanu a Mariniho objavuje gorgia, svedčí o vplyve recitatívu. Podobne zasa chorálové moteto ovplyvnilo Scheidtove organové fantázie a organový chorál sa vo svojej vykryštalizovanej podobe preniesol v neskorobaro-

kovej kantáte späť do vokálneho média, ako vidíme napríklad v prvom zbore z *Matúšových pašii*. Kým v ranom a strednom baroku sa prenos týkal väčšinou štýlu a techniky, v neskorom baroku sa prenášali formové schémy. Ária da capo sa stala vzorom tak pre vokálne, ako i inštrumentálne formy. Jedným z najzaujímavejších prípadov takéhoto prenosu je veľký zbor *Et resurrexit* z Bachovej *Omše h mol*. I keď je to zbor, je skomponovaný na spôsob veľkej árie da capo: dva úseky z prvého dielu sú v D dur a v A dur, stredný diel v h mol a da capo pozostáva z chorálu a záverečného ritornelu. Da capo ovplyvnilo aj sonátu, a najmä ritornelovú formu koncertu, ako napríklad v Bachovom *Husľovom koncerte E dur* (prvá časť).

Ani jeden barokový skladateľ sa nevyrovná Bachovi v narábaní s prenesenými formami. Jeho najobľúbenejšou prenesenou formou bol koncert. Prenesenie koncertu na chorálové prelúdiu malo za následok zblíženie ritornelovej formy a formy založenej na cante firme. Prelúdiu k *Fúge Es dur* tzv. sv. Anna, je jasným príkladom toho, ako koncert preniká do „voľných“ foriem. Obsahuje štyri tutti ritornely pre organo pleno v Es dur, B dur, As dur a Es dur. K týmto štyrom úsekmi sú pripojené tri „sóla“, určené väčšinou len pre manuály. Prvé dve sóla uvádzajú samostatné myšlienky, kým v treťom sa obe myšlienky rozvíjajú v iných tóninách. Aj napriek rozmerným a bohatým myšlienkam je toto prelúdiu hutnou a dokonale vyváženou skladbou.

Z prenosu formy koncertu Bach vyťažil maximum v neskorých „koncertantných fúgach“, v ktorých s expozíciou a medzivetou narábal ako s tutti a sólom. A naopak, fúgové prvky včlenil do ritornelovej formy, napríklad vo fúgových častiach *Brandenburských koncertov*. Vo veľkej organovej *Fúge e mol*, takzvanej klinovej (BWV 548), dokonca využil prísnu formu da capo. Takéto opakovania zdôrazňovali

zásadu návratu, typickú pre ritornelovú formu, no nezhodovali sa so zásadou intenzifikácie, ktorá je typická pre fúgu. S inou situáciou sa stretávame v takých cykloch ako *Umenie fúgy*, kde Bach aplikoval princíp variačného ricercaru na princíp fúgy, no využil ho v inej rovine. Každá časť je tu samostatnou fúgou, ktorej téma sa opiera o transformáciu spoločného tematického materiálu. Tu platí doslova, že rôzne diely variačného ricercaru prerástli do samostatných častí. Vlastne to už nie sú ricercary, no zachovávajú podstatu ricercaru na vyššej úrovni v následnosti častí. To isté platí aj pre *Hudobnú obeť*, ktorú Bach nazval ricercarom, i keď sa neskladá len z fúgových častí.

## Auditívna forma a neauditívny poriadok

NEVIEME, ČI BACH CHCEL, ABY SA UMENIE FÚ-gy hralo ako cyklus, teda ako zložená forma vyššieho rádu. Je to veľmi nepravdepodobné, no niet pochyb, že pri takomto uvedení diela, či už autorizovanom alebo nie, sme schopní sluchovo vnímať komplikované tematické transformácie, ktoré spájajú všetky fúgy do jedného celku. Vnútor-ná jednota tohto cyklu je priamou estetickou skúsenosťou. Nemožno to však tvrdiť o všetkých zložených formách a zbierkach, ktoré sa nám z obdobia baroka zachovali. Poradie hudobných diel v zbierkach môže byť buďto náhodné, alebo vopred určené podľa nejakého konkrétneho, i keď nie nevyhnutne hudobného zámeru. Prvý typ – zbierky zahrňujúce len „obľúbené“ operné árie – nás nezaujímajú. Druhý typ je však zaujímavý z viacerých dôvodov.



Jedna z najčastejšie použitých zásad v druhom type by sa dala nazvať tóninovou architektúrou. V zložených vokálnych formách dramatického charakteru, ako sú kantáta, opera a oratórium, bol výber tónin dôležitý, pretože afektová teória spájala určité emócie s určitými tóninami. V hudobnoteoretických spisoch z obdobia baroka nájdeme zoznamy, v ktorých sa vysvetľuje emocionálny obsah každého modu alebo tóniny. Táto myšlienka spájania tónin a afektov má svoj pôvod v starej špekulatívnej teórii, ktorá spájala tóny s planétami a tie zasa s rozličnými stavmi ľudskej mysle a duše. V období baroka sa typizovali a stali sa z nich konvenčné schémy, ktoré sa využívali na charakterizáciu pomocou tónin; vo svojich operách ich používal ešte aj Mozart. Nie je podstatné, či tieto charakteristiky boli podmienené akustickými zásadami, napríklad rovnomerným temperovaním, alebo či to boli (a to je pravdepodobnejšie) posledné zvyšky prejavov starej špekulatívnej teórie, ktorá už v období baroka nebola veľmi zrozumiteľná. Aj keď charakterizácia prostredníctvom tónin bola v praxi fiktívna – a to pre relatívnosť sluchu, temperované ladenie, a najmä pre využívanie transponovania – skladatelia v ňu verili a aspoň navonok ju zachovávali.

Keďže dramatické možnosti kantáty boli obmedzené a vystupovali v nej len jeden alebo dvaja protagonisti, ani oblasť výrazovej charakteristiky tónin nebola veľká. Použitie tóniny sú zjavne zvolené zámerne v snahe dosiahnuť tonálnu jednotu. Väčšina svetských a sakrálnych kantát i ostatných príbuzných foriem (ako napríklad Purcellove ódy), sa začína aj končí v rovnakej tónine a stredné časti sú skomponované v príbuzných tóninách. Bachova kantáta *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) sa skladá z piatich častí (zborov, árií a chorálu); tóniny nasledujú za sebou v poradí g mol, B dur, g mol, c mol a g mol, pričom recitatívy spĺňajú úlohu modulačných prechodov. Tóninová architektúra je v tomto

prípade prísne symetrická; základnú tóninu využíva ako piliere a ostatné tóniny tvoria oblúky stavby. Je otázne, do akej miery možno túto symetriu zachytiť sluchom, pretože to by si vyžadovalo vnímať dielo ako celok, a to sa pri bezprostrednom hudobnom zážitku nedá. Povedané inými slovami: je symetria čímsi, čo sa dá vnímať iba retrospektívne ako výsledok analýzy skladby, ktorá vyzerá „symetricky“ len na papieri? Je to auditívna forma, alebo neauditívny poriadok? Na túto otázku možno s istotou odpovedať iba to, že ak symetriu vopred predpokladáme, môže nám, i keď nepriamo, umocniť estetický zážitok. Na druhej strane tonálna jednota, ktorá nemusí vždy byť „symetrická“, sa v kantáte vyskytuje tak dôsledne, že jej formovú funkciu nemožno prehliadnuť. I keď pre poslucháčov bez absolútneho sluchu nemá veľký význam, bola dôležitým formovým faktorom a vytvárala auditívnu, integrálnu súčasť estetického zážitku.

Vo veľkých formách ako opera, oratórium a pašie si široký rozsah emócií vyžaduje aj široký okruh tónin, teda tonálna jednota je tu vylúčená, pretože okrem iného by kládla takmer nadľudské nároky na vnímanie hudby. Tóniny sa voľne menili podľa dramatickej situácie a príbuzné tóniny sa používali len v scénach, v ktorých išlo o podobné alebo celkom rovnaké emócie. Na takomto základe sa samozrejme nemohla rozvinúť nijaká tóninová architektúra. Tonálnu jednotu nájdeme v menších formách, napríklad v entrées dvorného baletu, ako aj v jednotlivých dejstvách Purcellovej komornej opery *Dido and Aeneas*, ktorú po formovej stránke ovplyvnil masque.

V poslednom čase sa v nemeckej muzikológii stalo módou objavovať tonálnu architektúru v Händlových operách a v Bachových pašiach,<sup>2</sup> no pokusy odhaliť takéto vzťahy nie sú presvedčivé. Je pochopiteľné, že medzi stovkami dejstiev z Händlových oper sa nájdú aj také, ktoré aspoň v niekto-

( 2 )

K Händlovi pozri in:  
Steglich, R.; Adler, G.:  
HMG, 664  
a ZMW, zv. 3;  
ďalej  
Müller-Blattau, J.:  
*Händel*, s. 112.  
K Bachovi pozri  
in Bach Jahrbuch,  
články  
Smenda (zv. 23, 25)  
a Mosera (zv. 29).

rých scénach dodržiavajú pravidlá tóninovej architektúry kantáty, no veľká väčšina týchto dejstiev sa začína a končí v rozdielnych tóninách. Bachove pašie, ktoré sa „vysvetľujú“ ako séria kantát (čo by už samo osebe potrebovalo bližšie vysvetlenie), nezachovávajú tonálnu jednotu. Okrem toho aj Bach, aj Händel v nových verziách svojich diel často zavádzajú nové tóniny, čo by sa dalo hodnotiť aj ako neúcta k tóninovej architektúre svojich vlastných diel, ak také dačo vôbec existovalo.

Celkom inak sa tento problém javí v zbierkach inštrumentálnej hudby, v ktorých sa pri zoradovaní zvyčajne prihliadalo na isté poradie tónin, ak už nie priamo na premyslenú tóninovú architektúru. Zbierky skladieb pre klávesové nástroje sa usporadúvali podľa sérií modov už v renesancii a počas celého 17. storočia. Klemmeho *Tabulatura italica* (1631) je len jednou z mnohých zbierok, v ktorých sú skladby usporiadané systematicky vo všetkých dvanástich modoch. V neskorších zbierkach na miesto modov nastúpili tóniny. V suitách z *Neue Clavier Übung* využil Kuhnau vzostupný rad diatonických tónin, najprv durových (od C dur po B dur), potom molových (od c mol po h mol). Aj J. K. F. Fischer v *Ariadne Musica* prevzal vzostupné poradie, ktoré po ňom použil aj Bach (a po ňom Weber) a rozšíril ho na všetky tóniny kvintového kruhu v *Temperovanom klavíri*. Aj v invenciách Bach dodržiava vzostupné poradie tónin, hoci pôvodne ich rozvrhol symetricky vo vzostupných a zostupných radoch, v ktorých si mali durové a molové tóniny zodpovedať.<sup>3</sup> V Sorgeho zbierke *Clavierübung* je dvadsaťštyri tónin zostavených do dvoch kvintových kruhov, ktoré do seba dôvtipne zapadajú (pozri s. 543–544). V každej z týchto zbierok jasne vystupuje do popredia úsilie využiť všetky diatonické, či dokonca všetky chromatické stupne stupnice. Asi nejde o náhodu, že prvé dve časti

( 3 )

Pozri Spitta, Ph.:  
*Bach*, zv. 2, s. 60;  
 David, H. Th.:  
 BAMS, č. 3.

Bachovej zbierky *Clavierübung*, ktorá je pomenovaná podľa Kuhnauovej zbierky, využívajú tie isté stupne ako ich vzor.

Tonálne usporiadanie týchto zbierok nás nemôže zvädzať k mylnému názoru, že skladby sa mali interpretovať ako cykly. Poradie skladieb bolo výsledkom pedagogických zámerov, ktoré dávali zbierke logickú a didaktickú, nie však estetickú jednotu. Treba pripomenúť, že mnohé z týchto zbierok mali charakter učebnice, z ktorej sa dala vybrať ľubovoľná skladba a zahrať samostatne. Poradie tónin podľa stupňov stupnice bolo vlastne rovnako mechanické ako abecedné poradie názvov. Zmena jednej tóniny na druhú tu nebola uváženým hudobným prostriedkom ako v prípade sonáty a kantáty, kde zvyčajne odlišnosť častí. Didaktická úprava bola abstraktná a mimohudobná, bol to neauditívny poriadok, a nie auditívna forma, čo však neznamená, že by bola zanedbateľná.

V Bachovej tvorbe sa stretávame s rozličnými typmi zbierok zoradených podľa mimohudobných kritérií. *Organová knižička* je napríklad usporiadaná podľa liturgického roka, a keby sme ju chápali ako hudobno-liturgický cyklus, potrebovali by sme celý rok, aby sme ju mohli počuť kompletne. Hudobná funkcia určuje liturgický aj didaktický poriadok, ktorý dáva celej zbierke vnútornú, i keď neauditívnu jednotu. V tretej časti *Clavierübung* šiel Bach ešte o krok ďalej. Chorálové prelúdiá sú tu usporiadané podľa liturgie, tentoraz luteránskej, ale to, že každá sa vyskytuje v dlhšom aj kratšom spracovaní, podľa toho, či súvisí s veľkým alebo malým katechizmom, treba pokladať za čisto intelektuálny prvok. K týmto dvom zásadám usporiadania Bach pridal ešte tretiu: celok rámcuje úvodné prelúdium a záverečná fúga, takže vzniká dojem cyklu. Toto dielo sa skutočne vždy hráva ako cyklus, hoci jeho liturgická funkcia

tomu odporuje. Nemožno však pochybovať o prekvapivej vnútornej jednote tohto diela, a to práve bolo Bachovým cieľom, keď ho publikoval v takom premyslenom usporiadaní.

Poradie deviatich kánonov v *Goldbergovských variáciách* je akosi intelektuálnou hračkou. Prvý kánon je v príme, druhý v sekunde, tretí v tercii a tak ďalej až po deviaty. Hoci následnosť kánonov v rozličných intervaloch sa dá sluchom ľahko zachytiť, myšlienka zosúladiť číselné poradie kánonov s ich intervalovým poradím je jasne intelektuálnym nápadom, uskutočniteľným iba vďaka tomu, že hudobné intervaly sa označujú číslami. Takéto intelektuálne hračky sú pre barokovú psychiku typické a sú veľmi dôležité pre pochopenie barokového umenia. Vieme, že jednotlivé časti *Goldbergovských variácií* sa mohli hrať aj jednotlivo, no fakt, že Bach na koniec pridal „Áriu da capo“ dokazuje, že túto zbierku považoval aj za rozsiahly cyklus tridsiatich ciaccónových variácií.

Didaktické, liturgické a intelektuálne princípy zoradovania boli mimohudobnými prostriedkami vytvárania vnútornej jednoty a súdržnosti diela; boli vlastne neauditívne, pretože sa do hudby vnášali zvonku. Prejavovali sa často iba v tlačenom texte, ako dokazujú hádankové kánony vo forme rébusu. Tieto princípy boli logické, no nebola to logika hudobná. Možno ich rozumom pochopiť, no nemožno ich intuitívne zažiť. V súčasnej estetike sa tieto dva procesy od seba temer úplne oddelili, no v baroku sa vzájomne dopĺňali. Hudba bola viac než len čosi, čo sa dalo počúvať, nebola len „nahromadením sluchových stimulov“, aby sme sa vyjadrili súčasným žargónom pseudovedeckej teórie. Abstraktné princípy poriadku neboli ešte vyčlenené z estetického zážitku a vlastne ho umocňovali – podobne ako alegorické a symbolické prvky, ktoré takisto prispievali k hlbšiemu pochopeniu. Dnes už sú nám tieto koncepcie cudzie, no i tak

prežívame zvláštne estetické potešenie, ktoré nám môžu poskytnúť kánony z *Goldbergovských variácií* so svojim hudobným i mimohudobným poriadkom.

V baroku sa nerozlišovalo medzi auditívnou formou a neauditívnym poriadkom. Hudba zasahovala z auditívneho sveta do neauditívneho, jej pôsobenie sa postupne rozširovalo zo sveta zmyslov na svet ratia a intelektu. Bolo by osudnou chybou, keby sme neauditívnemu poriadku odopierali intelektuálnu povahu len preto, že intelekt sa dnes pri vnímaní umenia podceňuje, alebo keby sme sa pokúsili „dokázať“ auditívnosť poriadku pomocou pochybných, ahistorických analýz. Rovnako nesprávne by však bolo popierať ju len preto, že sa nedá počuť, iba pochopiť. Musíme si uvedomiť, že špekulatívny prístup k hudbe bol jednou zo základných črt barokovej hudby a umenia vôbec, ale jeho význam nesmieme ani nadsadzovať ani zmenšovať. Ak môže poetická forma umocniť abstraktné myšlienky, ako vidno z filozofickej poézie obdobia baroka, potom abstraktná myšlienka môže rovnakým spôsobom umocniť konkrétne umelecké dielo. Auditívna forma a neauditívny poriadok sa navzájom nevylučovali, ani si neprotirečili tak ako dnes, ale sa navzájom dopĺňali ako dva aspekty toho istého zážitku: jednoty zmyslového a intelektuálneho pochopenia umeleckého diela.



## HUDOBNÉ MYSLENIE V OBDOBÍ BAROKA

V BAROKU BOLI VIAC NEŽ V KTOROMKOLVEK inom období hudobných dejín vo veľkej oblube živé, i keď často rozvláčne traktáty o hudbe. Hodnota týchto teoretických prameňov samozrejme nie je vždy rovnaká, nielen pre ich obrovské množstvo, ale najmä preto, že mnohé z nich iba opakovali to, čo už pred nimi napísali iní autori. Niekoľko významných dobových teoretických prác sa vôbec nezaobrá barokovou hudbou, ale hudbou staroveku alebo renesancie. Do tejto skupiny patria diela Zacconiho a Ceroneho, ktoré autoritatívne podávajú encyklopedický súhrn celej renesančnej hudby. Zmienky o barokovej hudbe, ktoré sa v týchto dielach nachádzajú, majú skôr kritický než deskriptívny ráz.

Traktáty o barokovej hudbe možno podľa troch takzvaných „disciplín“ hudby rozdeliť na tri skupiny: *musica theorica*, *musica poetica* a *musica practica*. Toto delenie odzrkadľuje starú aristotelovskú klasifikáciu, ktorá bola pre barokových teoretikov ešte stále platná. Názvy týchto disciplín nemožno chápať v dnešnom zmysle týchto termínov. *Musica theorica* označuje teoretické špekulácie; *poetica* neznamená „expresívna hudba“, ako sa domnievajú mnohí súčasní teoretici,

ale umenie kompozície (toto slovo pochádza z gréckeho „tvoriť“); *practica* označuje interpretáciu alebo prednes hudby. Súčasná hudobná teória, pre ktorú je príznačné, že kladie dôraz na „praktickú“ stránku hudby, nevenuje pozornosť špekulatívnym aspektom teórie a zaoberá sa v podstate iba tým, čomu by v baroku boli hovorili *musica poetica*. Tri skupiny barokových traktátov o hudbe tu uvádzame presne v opačnom poradí, aké mali v baroku, kde sa postupovalo od konkrétneho k abstraktnému. To znamená, že prvá skupina obsahuje praktické návody na vyučovanie hudby a interpretáciu; boli v nich jednoduché pravidlá a základné vysvetlenie termínov a zaoberali sa problémami podania, ornamentiky, spevu atď. Do druhej skupiny patrili knihy o tom, čo by sme dnes nazvali hudobnou teóriou; okrem praktických návodov viac alebo menej systematicky objasňovali kontrapunkt, generálny bas a všeobecné zásady kompozície. A napokon do tretej skupiny patria úvahy o povahe zvuku a hudby, estetické rozpravy o postavení a funkcii hudby v systéme ľudského poznania a metafyzické špekulácie o harmónii vesmíru.

## Zásady interpretácie

BAROKOVÝM HUDOBNÝM MYSLENÍM SA ZAČNEME zaoberať od jeho najnižšej roviny, ktorá je najtesnejšie spätá s hudobnou praxou. Otázka interpretácie sa týka množstva zložitých problémov, pretože sa dnes často zabúda na základný fakt, že v barokovej hudbe sa notový zápis diela spravidla nezhodoval s jeho predvedením. Notácia bola iba hrubým náčrtom skladby; jeho obrysové línie musel vyplniť, realizovať a prípadne aj ozdobiť ornamentmi improvizujúci



interpret. Takáto prax svedčí o veľmi tesných väzbách medzi skladateľom a interpretom, medzi kompozíciou a improvizáciou, ktoré znemožňovali robiť medzi nimi striktné rozdiely. Defba práce sa v tejto oblasti ešte nerozvinula do takej miery, aby sa interpretácia a kompozícia považovali za samostatné špeciálne činnosti, ako je to dnes. Je príznačné, že veľkí barokoví virtuózi ako Domenico Scarlatti, Händel a Bach boli aj veľkými skladateľmi. Časť zásad interpretácie bola zhrnutá v knihách, časť bola nepísanými pravidlami, a ak chcel hudobník dielo interpretovať správne a plnohodnotne, musel ich poznať a dodržiavať. Knihy o interpretácii, ornamentike, realizácii generálneho basu a podobných problémoch nám poskytujú množstvo informácií, treba ich však doplniť o hudobný materiál, ktorý nesie znaky štýlovo správnej aplikácie týchto pravidiel. Jednotlivé poznatky nemožno prenáhlene zovšeobecňovať a považovať za normu, pretože môže ísť napríklad iba o malé dodatky k skladbe, ale aj o veľmi nápadné zmeny, ktoré majú svoje oprávnenie len v mimoriadnych prípadoch. Okrem toho štýlové rozdiely medzi raným, stredným a neskorým obdobím barokovej hudby sa veľmi výrazne prejavujú aj v pravidlách interpretácie, takže realizovať generálny bas v Bachovom diele podľa Monteverdiho generálneho basu by bolo rovnako nesprávne, ako podľa C. Ph. E. Bacha. Tri fázy barokovej hudby sa výrazne prejavujú aj na rozdielnom štýle ozdôb.

Začiatkom 17. storočia vzniklo oveľa viac traktátov o „diminúcii“ a ornamentike – či už vokálnej alebo inštrumentálnej – než v období stredného a neskorého baroka. Dôraz na ornamentiku treba chápať ako príznak štrukturálneho významu, ktorý nadobudol melodický ornament najmä v ranobarokovej monódii. V baroku sa nerozlišovalo medzi „základnými“ a „voľnými“ ornamentmi, ako v období raného klasicizmu. I keď barokové ozdoby boli sprvoti iba

pokračovaním renesančnej diminučnej praxe, smerovanie k afektívnym ornamentom pozorujeme v takých prvkoch ako diskontinuitný rytmus, tempo rubato čiže sprezzatura (ako ho nazýval Caccini), messa di voce a afektívny lombardský rytmus, ktorými sa vyznačovala iba ornamentika raného baroka. Medzi ranobarokových teoretikov, ktorí sa vo svojich dielach zaoberali vokálnou ornamentikou čiže gorgiou, patrí Zacconi a Cerone; významnejšiu úlohu zohral Caccini (predslov k jeho *Nuove Musiche*), Conforto<sup>1</sup>, Praetorius, Banchieri (*Cartella musicale*), Francesco Rognone (*Selva di varii passaggi*), Mersenne a Bernhard. Progresívny postoj Rognoneho dokumentuje už titulná strana jeho knihy, kde použil výraz „moderný spôsob“ využitia ozdôb; v jeho pravidlách ozdobovania kadencie

( 1 )

Kvôli stručnosti uvedieme len mená a výnimocne aj tituly dôležitejších diel. Kompletný zoznam týchto kníh pozri v súpise barokových kníh o hudbe v bibliografii.

(Príklad č. 101)



Rognone:  
Diminúcie v kadencii  
(podľa Kuhna)

prostredníctvom gorgie sa skutočne objavujú moderné ornamenty (príklad č. 101). V tomto príklade sa prvá variácia kadencie začína v lombardskom rytme a končí sa vypísaným groppo čiže trilkom; druhá sa začína voľnými passaggi a končí sa vypísaným trillo čiže tremolom, niekedy nazývaným aj „kozí trilok“.

V porovnaní s bohatou gorgiou raného baroka bola belkantová ornamentika stredného baroka skromnejšia, pretože ozdoby sa podriaďovali plynulému toku melódie. Slávny kastrát a učiteľ spevu Tosi zhrnul v *Opinioni de' Cantori antichi e moderni* najpríznačnejšie črty a prednosti belkantového spevu v čase, keď virtuózna ornamentika neskorého baroka dosiahla najväčšiu popularitu. Veľký počet ornamentov bol už typizovaný do niekoľkých formúl; boli to najmä appoggiatura, trilok, portamento a messa di voce, a tempo rubato. Tosi zo všetkých síl bránil kantabilný a patetický štýl belkanta, ktorý už začali vytláčať rýchle

behy, spočívajúce na drobení rytmických hodnôt; na tie sa slávny spevák díval s neľúbosťou a pokúšal sa im rázne zamedziť. Rýchla ornamentika je typická črta neskorobarokovej hudby a jej ohnivého koncertantného štýlu; presne rytmizované stupnicové pasáže a dlhé nesprievádzané kadencie prezrádzajú vplyv inštrumentálnych vzorov, najmä husľového koncertu. Tosi energicky protestoval proti nekritickému používaniu rytmického rozdrobovania nielen preto, že sa tým stierali hranice medzi chrámovým, komorným a divadelným štýlom, ale aj preto, že sa takto strácali skutočné afekty. Sarkasticky poznamenal: „Všemocná Móda vyžaduje, aby bol (spevák) schopný rýchlo a pohotovo začať nariekať a usedavo plakať“. Podobne kritizoval áriu all'unisono, v ktorej „soprány... spievajú na spôsob basu napriek tomu, že ich od nich delí tisíc oktáv“. Hoci aj on vyžadoval improvizované ornamenti a kadencie v áriách da capo, sám sa z tohto rozšíreného módného spôsobu spevu vysmieval: „Každá ária má (najmenej) tri kadencie (cadenzas)... Vcelku možno povedať, že štúdium spevu dnes spočíva v tom, aby sa kadencia prvého dielu ukončila záplavou pasáží a behov podľa vlastnej chuti, kým orchester čaká; v druhom diele je táto dávka ešte väčšia a orchester je čoraz otrávenejší; napokon v treťom diele sa tóny v hrdle speváka zmietajú ako veterník vo vzdušnom víre a orchester nadáva.“ Niektoré mimoriadne pozoruhodné vokálne kadencie, napríklad tie, ktoré spieval „božský Farinelli“<sup>2</sup>, sa nám zachovali podnes. Pôsobia dojmom, akoby patrili do husľového koncertu, no kadencie takéhoto typu nemožno považovať za normatívne.

Treba si tiež uvedomiť, že pravidlá extenzívnej ornamentiky platia len pre sólový spev, predovšetkým pre kastrátov, a len výnimočne pre speváčky. Tosi aj Mancini porovnávali individuálne prednosti dvoch najslávnejších primadon z čias Händla: Cuzzoniovej a Faustiny Bordoniovej. Prvá vynikala

v štýle kantabile, v portamente a legáte a preslávila sa sladkým hlasom a schopnosťou improvizovať afektívne ornamenti, čím sa nápadne líšila od často haneného zvyku spevákov vsúvať do rozličných árií tie isté rytmické drobenia. Faustina, Hasseho manželka, sa vyznačovala prekvapujúco pružným rytmickým drobením, suverénnym zvládnutím trilkov, dokonalou intonáciou a správnym dýchaním, ktoré jej umožňovalo vynikajúco frázovať a artikulovať. Tosi nostalgicky uvažoval, aká úžasná by bola kombinácia týchto dvoch „anjelských bytostí“, keby sa „patetika jednej mohla spojiť so živosťou druhej“. Kvalita tónu kastrátovho hlasu spočívala v spojení prenikavej zvonivosti chlapčenského sopránu s dokonalým ovládaním dychu a silou mužského hlasu, čo mu dodávalo temer inštrumentálne zafarbenie, zvýraznené obrovským rozsahom a nevšednou silou. Zaujímavá a výrazná farba kastrátovho hlasu bola stelesnením ideálu štylizovaného hlasu, ktorý sa od dnešného vokálneho ideálu líši rovnako výrazne ako prenikavý zvuk barokového organu od orchestrálneho organu.

Spomínané sólistické ozdoby sa v zborovej hudbe považovali za nevhodné. Keď jeden part spievalo viacero spevákov, pripúšťali sa len ornamenti, ktoré sa dali dokonale nacvičiť, i keď zmienky o zmätenej interpretácii zborovej hudby ako dôsledok ozdobného spevu naznačujú, že toto pravidlo sa vždy nedodržiavalo. O nacvičených ozdobách sa dozvedáme prostredníctvom Allegriho slávneho *Miserere*, ktoré sa spievalo a cappella v Sixtínskej kaplnke. V tomto prípade nacvičené ozdoby skutočne ozvláštnili túto jednoduchú a inak celkom priemernú skladbu v štýle falso-bordone. Vplyv sólistického messa di voce na ranobarokovú hudbu a cappella vidno na experimentovaní s dynamickými gradáciami ako crescendo a decrescendo. Takéto kolektívne messa di voce sa napokon stalo jedným z najošuchanejších

prostriedkov štýlu a cappella. Dynamické gradácie sú vlastne jedinou formou ozdobovania v zborovej hudbe. Neprítomnosť figuratívnej ornamentiky v zborových skladbách vystúpila do popredia ešte nápadnejšie v skladbách v koncertantnom štýle, kde úplný zbor (cappella) a concertato boli odlišené tak, že zbor spieval bez ornamentov, kým concertato s bohatými ozdobami, pričom samozrejme concertato bolo určené pre sólistov čiže favoriti, ako ich nazýval Schütz.

Vývin inštrumentálnej ornamentiky prebiehal súbežne s vývinom vokálnej ornamentiky a takisto sa obmedzil na sólovú hudbu alebo na skupiny sólistov. Podobne ako vo vokálnej ornamentike aj tu možno rozlíšiť tri fázy, ktoré korešpondujú so štýlom raného, stredného a neskorého baroka. Pre ranobarokovú prax je príznačná čulá výmena medzi vokálnymi a inštrumentálnymi ozdobami. Dokonca aj Rognone, ktorý písal najmä pre spevákov, poznamenáva, že jeho ornamenty sú vhodné aj pre inštrumentalistov, ktorí chcú „imitovať ľudský hlas“. Husľové tremolo, ktoré sa po prvý raz objavuje u Mariniho, Uspera a Monteverdiho, je len inštrumentálnou adaptáciou známeho vokálneho tremola alebo „kozieho trilku“, ktorý potom Scheidt preniesol do organovej hry pod označením imitatio violistica. V zaujímavom spise o hre na trúbke Fantini preniesol messa di voce do hry na plechových dychových nástrojoch. Inštrumentálna ornamentika stredného baroka je zastúpená ranou fázou bolonskej školy, v ktorej skladatelia používali len toľko ornamentov, koľko si vyžadoval belkantový štýl. Neskorý barok sa vyznačuje rýchlym rytmickým drobením a sólovými kadenciami. Pomalé časti sonát a koncertov boli zvlášť vhodné na použitie ozdôb, vďaka ktorým sa plynulá melódia menila na rýchly tok ozdôb, ako napríklad v komornej hudbe Corelliho a Händla (porovnaj príklady č. 71 a 102).

V tých úsekoch *concerta grossa*, kde *concertino* a *ripieno* hrali unisono, sa ozdoby vôbec nevyskytovali, ani v pomalých častiach. Široká kantiléna v tretej časti Händlovho *Concerta grossa*, op. 6, č. 12 by si za normálnych okolností vyžadovala bohatú ornamentiku, no unisonová inštrumentácia ju úplne vylučuje, pretože Händel na tomto mieste stavia do protikladu nezdobenú belkantovú líniu a následnú vypísanú variáciu tejto melódie.

Metódy ozdobovania sa menili nielen v priebehu jednotlivých fáz baroka, ale v každej krajine boli iné. V 17. storočí sa v troch hlavných národných štýloch rozvinuli tri rozličné metódy ornamentiky: Taliani nezapisovali takmer nijaké ozdoby, nechávali všetko na interpreta; Francúzi vytvorili systém symbolov podobných rýchlopisu, ktorými zachycovali *agréments*; a napokon Nemci mali tendenciu vypisovať všetky ozdoby v plnom znení, pričom využívali aj niektoré francúzske symboly. Na rozdiel od talianskej praxe francúzska a nemecká metóda obmedzovala interpreta v dopĺňovaní ozdôb. Preto je typické, že na rozdiel od Corelliho, Vivaldiho a talianskych operných skladateľov Lully, Couperin a Bach nevyžadovali od interpreta, aby pridával ďalšie ozdoby. Händel predstavuje typicky taliansky postoj. Prvá verzia jeho čembalovej *Suity d mol* (prvý cyklus) obsahuje

(Príklad č. 102)

Händel:  
Dve verzie jednej árie  
zo *Suity d mol*  
pre čembalo

Aria

Air

„áriu“ bez vyznačených ozdôb, no pred jej publikovaním v Anglicku ich autor považoval za potrebné vypísať. Je príznačné, že názov zmenil na „air“ a malým typom pridal k skladbe bohatú ornamentiku (príklad č. 102). Tieto ozdoby však pôsobia chudobne v porovnaní s neobyčajne ozdobnými úpravami Händlových operných árií pre čembalo, ktoré urobil jeho žiak Babel; svojimi nekonečnými kadenciami pripomínajú rytmické rozdrobenia, typické pre spev kastrátov.

Každý francúzsky a nemecký hudobník musel vedieť pohotovo rozšifrovať francúzske symboly ozdôb.<sup>3</sup> Francúzski skladatelia si dali tú námahu a zostavili množstvo tabuliek agréments a Bach v *Klavírnej knižočke* venovanej synovi Friedemannovi ich príklad nasledoval. V niektorých moderných „didaktických“ vydaniach sú všetky symboly vypísané normálnymi notami, čo nie je veľmi vhodné riešenie jednak preto, že nevyhnutne vnáša zmätok do rytmu, a jednak – a to je horšie – stiera základný rozdiel medzi harmonicky dôležitými tónmi a prechodnými tónmi, ktorý je v pôvodine na pohľad jasný, pretože ozdoby sú vytlačené malým typom. Keďže symboly ozdôb sa môžu vyskytovať iba pri hlavných notách, notácia bola vlastne premyslenou, čo aj jednoduchou analýzou melódie.

Technikou hry na jednotlivých nástrojoch sa zaoberajú početné metodiky. Tieto práce majú rozličný rozsah – od jednoduchých inštrukcií až po obsírne traktáty – a zaoberajú sa prakticky všetkými nástrojmi (aj speváckym hlasom). O viole písali Christopher Simpson a Jean Rousseau, o trúbke Fantini, o lutne Mersenne, Mace a Baron, o flaute Hotteterre, o violončele Corrette, o čembale Couperin a Maichelbeck, o organe Diruta, Correa d’Arauxo, Samber a Justinus. Husliam, tomuto novému a perspektívnemu nástroju venovali väčšiu pozornosť než akémukoľvek iné-

( 3 )

Bližšie o ornamentike  
pozri v úvode k vydaniu  
*Goldbergovských*  
*variácií*  
od Ralpa  
Kirkpatricka  
(G. Schirmer).

mu. Metódami husľovej hry sa zaoberajú skromné príručky Francesca Rognoneho, da Cruza a Zanettiho, na ktoré neskôr nadviazali rozsiahlejšími prácami Merck, Montclair, Geminiani, Tessarini a Corrette.

Z množstva problémov, ktoré sa týkajú inštrumentálnej techniky, sa dotkneme len niektorých; predovšetkým pôjde o sláčikovú techniku pri sláčikových nástrojoch, o prácu s jazykom pri dychových nástrojoch, o prstoklad pri klávesových nástrojoch a o vplyv prstokladu na hudobnú artikuláciu. Čo sa týka sláčika a používania jazyka, platilo všeobecné pravidlo, podľa ktorého sa každý tón hral osobitne, ak v texte nebolo vyznačené legato, ktoré sa objavuje už u Mariniho (1617). Podľa Tartiniho sa Corelliho husľové sonáty musia hrať détaché, a nie legato, ako tvrdia niektorí súčasní huslisti. Až za Lullyho sa vyvinul odlišný francúzsky štýl sláčikovej techniky, ktorý v mnohom vytvoril základ dnešnej husľovej hry. Francúzsky spôsob sa veľmi rýchlo rozšíril v Nemecku, kým v Taliansku mal len slabý ohlas. Nemecc Georg Muffat, Lullyho žiak, v úvode k svojmu *Florilegiu* obsírne vysvetľuje rozdiel medzi rytmicky vyhraneným štýlom Francúzov a menej presným nemeckým a talianskym štýlom. Lully vniesol do husľovej hry rytmickú presnosť zavedením pravidla, že všetky rytmicky dôležité tóny, bez ohľadu na ich pozíciu v takte, sa majú hrať sláčikom nadol. V tom podľa Muffata spočívalo „tajomstvo narábania so sláčikom“ a „základné, neodmysliteľné pravidlo lullyovcov“. V nemeckom a talianskom štýle sa sláčik ťahal mechanicky hore a dolu, čím sa sotva dala dosiahnuť inteligentná artikulácia. Muffat v jednom z príkladov konfrontoval oba tieto postupy (príklad č. 103). Francúzi viedli sláčik krátkymi a presnými ťahmi, kým Taliani

(Príklad č. 103)

Georg Muffat:  
Nemecký a francúzsky  
štýl vedenia sláčika

Menuet

[German]

[French]



oblubovali dlhé ťahy alebo celý sláčik. Muffat objasňuje aj francúzsky zvyk hrať figurácie založené na plynulom toku osmín v bodkovanom rytme; bol to takzvaný spôsob notes inégales, ktorý potom prevzali aj francúzski clavecinisti. Lully trval na starostlivom dodržiavaní týchto pravidiel, takže dosiahol vo svojom orchestri úžasnú jednotu a presnosť v narábaní so sláčikom, čím si vyslúžil obdiv celej Európy.

Pre súvislé vibrato, ktoré „zdobí“ modernú husľovú hru, nebolo v barokovej hudbe miesto. Zmienky o vibrato, ktoré sa po prvý raz objavili v inštrukciách k hre na lutne od Mersenna a Macea a neskôr v Merckovej príručke o husľovej hre, jasne dokazujú, že vibrato bolo podobne ako crescendo špeciálnou ozdobou, malo svoj symbol a používalo sa po zrelom uvážení len na určitých miestach. Spôsob, akým sa husle opierali o hruď, neumožňoval používať vibrato vo väčšej miere. Myšlienka hrať stále s vibratom by barokovým hudobníkom pripadala rovnako absurdná, ako hrať na organe v tremolujúcom registri. Bebung (chvenie) klavichordu a tremolujúci register barokového organa zhruba zodpovedajú ornamentu vibrata; všetky tri sú jedinečnými a jemne vypracovanými efektmi. Tvorba vyrovnaných tónov bola pre inštrumentalistov (aj spevákov) prvoradá a vibrato treba chápať ako úmyselné, ale len zriedkavé oživenie alebo variáciu toho, čo by sme dnes považovali za „mŕtvy“ tón. Dnes už je vibrato normálny spôsob tvorby tónu, takže prestalo plniť funkciu ozdoby, kým z non-vibrata sa stala zvláštna ozdoba, ktorú musí skladateľ vyznačiť, ak si ju žiada, ako napríklad Bartók v 2. koncerte pre klavír.

V ranom a strednom baroku sa pri hre na klávesových nástrojoch používal prstoklad, ktorý bol vlastne tradičnou „hrou tromi prstami“, rozšírenou po celej Európe okrem Anglicka. Tento prstoklad uprednostňoval ukazovák, pro-

stredník a prstenník, pričom palec a malíček vôbec nepoužíval. Stupnica smerom nahor sa hrala s typickým prekladaním či „skokom“ tretieho prsta cez štvrtý, ba dokonca až cez piaty prst. Kížanie toho istého prstu z jedného klávesu na druhý veľmi uľahčoval fakt, že pri starých nástrojoch stačil na vylúdenie tónu celkom jemný dotyk. Z viacerých príkladov originálneho prstokladu, ktoré sa zachovali, uvedieme Erbachov *ricercar*, na ktorom vidno, že dokonca ani pri oktáve sa palec väčšinou nepoužíval (príklad č. 104).

(Príklad č. 104)

Ch. Erbach:  
*Ricercars* originálnym  
prstokladom



Tercie sa hrali vždy druhým a štvrtým prstom, takže paralelné tercie sa dali zahrať iba staccato. Tento staccatový štýl hry pretrval až do neskorého baroka. Couperin v *Art de toucher le clavecin* navrhol niekoľko reforiem, ktoré sa už približovali moderným princípom prstokladu, najmä využitie malíčka a palca na plynulé hranie stupnice, a viazanie (legato) dvoch paralelných tercií. Bachov progresívny prstoklad sa opieral o Couperinovú metódu, ktorú rozpracoval do celého systému. Obaja skladatelia však uznávali aj starý, aj nový prstoklad a používali ich súbežne.

Prstoklad nám osvetľuje dôležitý, i keď veľmi komplikovaný problém hudobnej artikulácie. V prvom rade vidíme, že legátový štýl, zaužívaný v modernej „tradícii“ je, mierne povedané, omyl. Bolo by nezmyselné pokúsiť sa znovu zaviesť starý prstoklad len preto, aby sa zachovala správna artikulácia, no jeho hudobný efekt by sa mal starostlivo preskúmať, aby sa dal dosiahnuť súčasným prstokladom. Správnu artikuláciu treba považovať za najzávažnejší aspekt interpretácie, pretože je rozhodujúcim, a pri takých nástrojoch ako organ jediným spôsobom frázovania. Jej význam

v polyfonickej hudbe je veľký, pretože len prostredníctvom nej sa dá kontrapunktická faktúra interpretovať dosť zreteľne. Na dosiahnutie tohto cieľa sa musí každý motív vykresliť, a ak po sebe nasledujú dva motívy alebo viac, treba ich zreteľne odlíšiť pomocou staccata, aby sa vnútorná štruktúra frázy dala zachytiť sluchom. Uvedený úryvok z Erbachovho *ricercaru* je jasným dôkazom, že prvý motív, ktorý sa končí prvou notou v druhom takte, je od ďalšieho priebehu zreteľne oddelený staccatom. Základné pravidlo artikulácie si vyžaduje, aby sa jednota motívu zvýraznila jednoliatou artikuláciou. To znamená, že v motíve hranom legato sa nesmie vyskytnúť staccato, s výnimkou posledného tónu, ktorý sa ním skrakuje, aby sa koniec motívu jasne oddelil od začiatku nasledujúceho motívu. Výsledné prekrývanie sa rôznych artikulácií je vnútornou črtou polyfonickej hudby, ktorá sa musí zachovať. Je samozrejmé, že motivicky zložitá Bachova hudba pripúšťa viac spôsobov artikulácie, pričom každá môže byť v súlade s týmto základným pravidlom. Zvolený spôsob artikulácie sa však musí dodržať v celom diele, aby sa jednotlivé hlasy dali primerane rozlíšiť. Nevhodná artikulácia, akú nájdeme v Czerného vydaní Bachových klavírných diel, svedčí o úplnom nepochopení Bachovho štýlu. Častá námietka, že motivická artikulácia narúša plynulý tok frázy, je založená na typicky klasicistickej, a nie barokovej predstave o frázovej štruktúre. O jasnej koncepcii barokovej artikulácie svedčí fakt, že neprízvučné motívy, ktoré sa vyskytujú takmer všade a ktorých vývin sme sledovali v predchádzajúcich kapitolách, zvyčajne prekračujú taktovú čiaru a narúšajú akcentový alebo prísne metrický rytmus, najmä v Bachovej hudbe. V rapsodických úsekoch svojich skladieb Bach občas artikuláciu sugeruje šikovým rozdelením línie medzi dve ruky, čím zjasňuje motivickú štruktúru melódie.

Jednou z hlavných príčin, prečo sa v baroku notácia natoľko líši od predvedenia, je realizácia generálneho basu. Ako vidno z nespočetných traktátov na túto tému, majstrovské zvládnutie generálneho basu bolo jedným z hlavných pilierov dokonalého hudobného majstrovstva. Realizácia generálneho basu je takým širokým problémom, že môže byť námetom rozsiahlej knihy<sup>4</sup>, takže tu sa obmedzíme len na vývin realizácie generálneho basu od najjednoduchšej v talianskom ranom baroku až po nesmierne nápaditú kontrapunktickú realizáciu v nemeckom neskorom baroku. Hlavnými zdrojmi poznania ranobarokovej praxe generálneho basu a bassa seguente sú úvodné poznámky Cavalieriho, Periho a Cacciniho a stručné pravidlá, ktoré vypracoval Viadana, Agazzari, Bianciardi, Bottazzi a Banchieri, na ktorých sú v podstate založené aj nemecké traktáty Praetoria, Aichingera a Stadena. Stredobarokový stav tejto praxe v Taliansku je zhrnutý v Pennovej prínosnej knihe *Li Primi Albori Musicali*, a v Anglicku v krátkych pravidlách Locka a Blowa. Z množstva vynikajúcich kníh, ktoré sa zaoberajú vyspelou generálnobasovou praxou neskorého baroka, tu môžeme uviesť len niektoré. Gasparini kodifikoval generálnobasovú techniku platnú pre Corelliho a Händla; St. Lambert techniku platnú pre francúzsku operu a Niedt, Heinichen a Mattheson techniku platnú pre Bacha. Heinichenov obsiahly traktát *Der Generalbass in der Composition* sa do značnej miery opiera o Gaspariniho vynikajúcu prácu *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, najmä v rozprave o acciacature.

Vypísaný organový sprievod v niektorých úsekoch Monteverdiho sakrálnych diel svedčí o tom, že raná generálnobasová prax sa silne opierala o zdvojenie hlasov, najmä v chrámovej hudbe. V tejto ranej etape sa používali číselné označenia od dvoch do pätnásť a vyššie, pretože sa tým naznačovala skutočná vzdialenosť od basu. Posledný akord

( 4 )

Arnold, F. T.:  
*The Art of  
Accompaniment  
from a Thorough-Bass.*

kadencie sa vždy interpretoval ako durový, ak nebol označený ako molový. Neočíslované basy v talianskych operách a kantátach, ktoré svedčia o nedôslednosti talianskej praxe, predstavujú neustále problémy. Mnohí editori sa prehrešili voči ranobarokovej hudbe priveľmi ostentatívnymi a harmonicky priveľmi pokročilými prepismi. Z tohto hľadiska je veľmi poučné porovnať vydania Monteverdiho *Orfea* od Eitnera, d'Indyho a Malipiera: Malipierovo vydanie je aj napriek viacerým chybám štýlovo prijateľné. Realizácia generálneho basu je pre dnešných hudobníkov a teoretikov stále aktuálny problém, s ktorým sa zatiaľ nikto definitívne nevysporiadal. Všetky vydania by mali zachovať jedno dôležité pravidlo: vydavateľove dodatky sa v nich musia od pôvodnej partitúry – vrátane číslovaného basu – odlíšiť iným typom alebo nejako ináč; žiaľ, len málo vydaní starej hudby sa týmto pravidlom naozaj riadi.

Ku koncu baroka sa realizácia generálneho basu stala takým vycibreným umením, že zodpovedala vlastne improvizovanej kompozícii. Priemerní sprevádzajúci a amatéri nestačili držať krok s týmto vývinom, ktorý vyústil do značného rozdielu medzi jednoduchým a profesionálnym sprievodom. Teorbista Delair v súlade so skromnými možnosťami svojho nástroja sformuloval v *régle de l'octave* (1690) jednoduchý štýl sprievodu. „Pravidlo oktávy“, pôvodne sformulované ako pravidlo palca pre realizáciu nečíslovaných basov, sa čoskoro stalo pomôckou pre začiatčníkov a jeho rozšírené používanie koncom 18. storočia už zvestovalo úpadok generálneho basu.

Generálnobasová prax mala hlboký vplyv na barokovú koncepciu inštrumentácie. Bez vývinu generálneho basu by sa nebol mohol orchester rozdeliť na základné a ornamentálne nástroje, ako to prvý urobil Agazzari. V barokovej inštrumentácii môžeme rozlíšiť tri typy, ktoré zhruba zodpo-

vedajú trom fázam barokového štýlu: kumulatívna, generálnobasová a kontrapunktická inštrumentácia. Pre hudbu raného baroka je typické takmer neuveriteľné nahromadenie základných a v menšej miere aj ornamentálnych nástrojov. Túto prax dokumentuje partitúra Monteverdiho *Orfea* či Praetoriové zaujímavé úpravy motet O. Lassa aj iných, v ktorých mení renesančné skladby na barokové tým, že k nim pridáva veľké množstvo základných nástrojov. V mimoriadne poučnom traktáte *Syntagma musicum* Praetorius podrobne vysvetlil princípy kumulatívnej inštrumentácie a vyložil, ako sa zosilňujúce nástroje vyberali podľa kľúčov, ktoré vyznačovali ich rozsah, a ako sa dala dosiahnuť čo najväčšia zvuková pestrosť. Orchesterálne zdvojenie pomocou nástrojov rovnakého typu sa používalo len vo Francúzsku. Výnimkou je Monteverdiho *Ballo delle Ingrate*, kde autor hovorí, že sláčikové nástroje možno zdvojiť podľa veľkosti siene.

V období stredného baroka sa dostala do popredia generálnobasová inštrumentácia a zostala v obľube počas celého barokového obdobia. Tento typ inštrumentácie sa skladal z generálnobasového základu a z nadstavby jedného až štyroch ornamentálnych nástrojov. Opieral sa najmä o sláčiky, ktoré sa najlepšie hodili na vytváranie vhodného pozadia pre belkanto, a preto sa zvyčajne využívali aj v opere. Dualistická koncepcia generálnobasovej inštrumentácie zdôrazňovala štrukturálnu kontúru skladby: krajné línie boli silne zdôraznené, kým stredné neboli také dôležité a mohli sa ponechať na improvizovanie hráča generálneho basu. Takáto prax vysvetľuje, prečo sú zachované stredné hlasy, často označené ako dobrovoľné, a prečo sa nadstavba horných hlasov skladá z rovnakých nástrojov, napríklad trojich huslí, ako bolo v talianskom opernom orchestri stredného baroka bežné.

Kontrapunktická inštrumentácia, ktorá dosiahla dokonalosť

v neskorom baroku, najmä v Bachových dielach, je založená na rovnosti všetkých hlasov, príznačnej pre kontrapunkticky vysoko integrovanú kompozíciu. V takomto type inštrumentácie môžu byť všetky – či už inštrumentálne alebo vokálne – hlasy zdvojené, ako to často vidíme v Bachových dielach. V kontrapunktickej inštrumentácii hrá významnú úlohu obligátne vedenie hlasov, vďaka ktorému ani jeden nástroj nemôže v priebehu časti skladby vypadnúť z hry. Terasovitá inštrumentácia koncertov, ktorej efekt vzniká skôr z kontrastu než z kombinácie nástrojov rozličného zafarbenia, je modelovaná podľa terasovitej dynamiky organu. Bachova koncepcia inštrumentácie je v mnohom tak silno ovplyvnená organom ako romantický organ orchestrom.

Nástrojové obsadenie nebolo vždy presne určené. Najmä v hudbe pre súbor sólistov mal interpret určitú voľnosť pri výbere nástrojov, no tento výber nebol celkom neohraničený, lebo závisel od emocionálneho zafarbenia skladby. Každý nástroj bol spojený s predstavou o určitých afektoch a keď sa v opere, oratóriu alebo kantáte vyskytovala obligátna flauta, trúbka, viola d'amore alebo iný nástroj, vždy sa ním zdôrazňovala nejaká emócia. Moderná koloristická inštrumentácia, ktorú nemožno stotožňovať ani s generálnobasovou ani s kontrapunktickou inštrumentáciou, začala vznikať vo francúzskom rokoku a po prvý raz sa objavila v Rameauových operách.

## Teória a prax kompozície

Z traktátov *musica poetica* jasne vidno – podľa toho, ako je v nich zoradený hudobný materiál –, že v tom čase sa kontrapunkt a generálny bas považovali za dva hlavné

aspekty hudobnej kompozície. Dnes sa nám môže zdať zvlášťne, že „príručky harmónie“, teda typ teoretickej literatúry, ktorý je dnes najbežnejší, v období baroka nejestvovali. Teória harmónie bola ponímaná a podávaná v termínoch generálnobasovej praxe a ako zvláštna disciplína sa osamostatnila až u Rameaua. Akordické „generálnobasové myslenie“ preniklo do všetkých aspektov teórie. Dokonca aj v prístupe ku kontrapunktu sa bral ohľad na súzvky. Jednotlivé traktáty sa oveľa obširnejšie zaoberali otázkou, ktoré tóny môžu znieť súčasne, než problémami lineárnej alebo melodickej kresby. Táto zvláštnosť nevyvetľuje len absenciu traktátov o harmónii, ale aj to, že hustá kontrapunktická faktúra sa v tom čase označovala ako „bohatá harmónia“. Coperariove *Rules How to Compose* (okolo r. 1610) jasne dokazujú prenikanie akordického myslenia do teórie kontrapunktu, najmä tým, že všetky hlasy sa počítali od basu. Napriek autorovmu talianofilstvu tento traktát podáva nesmierne informatívnu správu o stave kontrapunktu v období anglických madrigalistov a ďaleko predčí Morleyho traktát o hudobnej praxi, ktorý bol neskôr veľmi rozšírený.

Barokoví teoretici vysvetľovali kontrapunkt a generálny bas buď v rozličných kapitolách jednej knihy, alebo venovali každému problému samostatnú prácu. Nепрекvapuje, že knihy o kontrapunkte sú vcelku konzervatívnejšie než práce o generálnom base. Ranobarokoví autori traktátov o kontrapunkte ako Sweelinck, Crüger, Ravenscroft a Coperario čerpajú zo Zarlina, no rozširujú ho o nové intervalové a akordické kombinácie. Štyri vynikajúce práce o kontrapunkte napísali Bontempi, Giovanni Maria Bononcini, Berardi a Fux. Fuxov traktát sa stal známy premyslenou rekonštrukciou a oslavou Palestrinovho štýlu, no podobné tendencie nájdeme aj v starších prácach. Náuka o „prísnom štýle“ čiže o stile antico bola založená na tzv. druhoch,



pričom všetkých päť druhov nájdeme už u Berardiho; dnes sa zavedenie druhov väčšinou pripisuje Fuxovi, hoci ten ich len kodifikoval a zoradil do poradia, v akom sa stali všeobecne známe. I keď Palestrinu ustavične citovali ako najvyššiu autoritu a vzor, pravidlá stile antica v skutočnosti nie sú odvodené z renesančnej hudby, ale kodifikovali akordicky poňatý štýl a cappella a boli výrazom barokovej koncepcie renesančnej hudby, a nie skutočného renesančného štýlu. Schützov žiak Bernhard je autorom veľmi poučnej práce o kompozícii, v ktorej je kontrapunkt príznačne rozdelený na dve kategórie – *gravis* a *luxurians* –, čo zodpovedá rozdeleniu štýlov na *stile antico* a *stile moderno*. Voľné narábanie s disonanciou, typické pre „moderný“ kontrapunkt, bolo podľa Bernharda oprávnené iba textom alebo príslušným afektom. Bernhard stál zjavne na strane *stile moderno*, no aj on vyžadoval, aby skladatelia ovládali oba štýly. Otázke „štýlovej duplicity“ v dejinách hudby sme sa vo všeobecnosti venovali v prvej kapitole. Diela, ktoré sa venujú teórii generálneho basu, si zaslúžia zvláštnu pozornosť, pretože vlastne obsahujú výťah zo všeobecnej teórie barokovej kompozície. Predstavujú progresívny prúd v teoretickom myslení doby. *Stile antico* sa venujú len veľmi málo a ďaleko prekračujú zvyčajné pravidlá realizácie generálneho basu a obsahujú cenné pokyny pre improvizovanú a zapísanú kompozíciu. Čo sa týka improvizátorských schopností, Mattheson prekonal mnohých skladateľov aj teoretikov. V *Grosse Generalbass-Schule* uvádza sériu štyridsiatich ôsmich „cvičení“ v nezvyčajne vzdialených tóninách; skladajú sa z číslovaných basov, zostavených a odstupňovaných podľa stupňa obťažnosti. Pri správnej realizácii by sa tieto basy mohli hrať ako samostatné skladby. Aj Gasparini, ale najmä Heinichen vyžadovali, aby sa k číslovanému basu pridali improvizované melódie; túto prax doviedol na vrcholnú úroveň Bach. Traktáty



tonality a temperované ladenie v neskorom baroku otvorilo pred skladateľmi celý kvintový kruh a je zaujímavé pozorovať, ako sa s týmto problémom vyrovnávali. Heinichen aj Mattheson navrhovali rozličné tóninové kruhy ako návody na moduláciu do všetkých tónin. Kým Heinichen jednoducho umiestil durové a ich príbuzné molové tóniny do kvintového kruhu, Mattheson (*Kleine Generalbass-Schule*, 1735) sa oveľa väčšmi priblížil k tomu modulačnému poriadku, aký pozorujeme v neskorobarokových skladbách. Jeho kruh (pozri diagram) je vlastne totožný s usporiadaním tónin, ktoré prijal Sorge v *Clavierübung* (1730). Treba si všimnúť, že v Matthesonovom kruhu sú tóniny D dur a d mol od seba dosť vzdialené, čo je v súlade s neskorobarokovou hudbou, v ktorej opačné tónorody boli oveľa menej príbuzné než paralelná durová a molová tónina.

Najzávažnejšou harmonickou inováciou v baroku bola nepochybne koncepcia tonality, ktorá sa postupne vyvíjala v talianskom strednom baroku a naplno sa vykryštalizovala až v tvorbe Provenzaleho a Corelliho na začiatku neskorého baroka. Prechod od modálnej koncepcie k tonalite spôsobil krízu hudobného myslenia, ktorá sa prejavila v harmonických experimentoch raného baroka. Generálny bas sa ukázal ako najlepší nástroj pre tieto pokusy, pretože sa rovnako dobre hodil pre kontrapunktickú i pre akordickú hudbu. Prenesenie záujmu z intervalových kombinácií na akordické bolo symptómom prechodu od renesančnej teórie k barokovej. Lippiusove, Baryphonusove a Crügerove ranobarokové traktáty, založené v podstate na Zarlinovi, rozvíjali koncepciu trojzvuku, ktorý sa v tom čase učene nazýval trias harmonica. Generálny bas sa opieral o diatonickú stupnicu a princíp kvintakordálnej harmónie. Trojzvuky sa preto neoznačovali a mali durovú alebo molovú podobu podľa postavenia v stupnici. Číslovať bolo treba len

tie akordy, ktoré buď neboli kvintakordmi, alebo nepatrili automaticky do diatonickej schémy. To vysvetľuje mimoriadne jednoduché pravidlo ranej generálnobasovej praxe, podľa ktorého sa všetky basové tóny, modifikované predznamenáním, realizovali ako sextakordy, aj keď neboli tak označené.

Hoci akordické myslenie za veľa vďačilo generálnobasovej praxi, nemožno zabúdať na to, že v generálnom base vládlo neustále napätie medzi dvoma princípmi: jedným progresívnym a jedným regresívnym. Progresívna bola tendencia zhrnúť všetky hlasy do akordov, ktoré mohli byť číslované od basu. Táto metóda tvorby akordov napokon viedla k uvedomeniu si funkčnej harmónie. Regresívna bola metóda akordických spojov. Pred vykryštalizovaním nového tonálneho systému akordické spoje neriadil harmonický, ale melodický princíp, najmä sama basová línia. Táto metóda pochádza z renesančnej hudby, i keď basová línia v baroku sa už neopierala o modalitu. Akordické myslenie zavrholo mody a viedlo k vzniku funkčnej harmónie. Začiatky nových tonálnych princípov nájdeme už v dielach Lippiusa, Crügera a Carissimioho. Zredukovali pôvodné množstvo modov na dva (durový a molový) alebo, ako ich v tom čase nazývali, na „durus“ a „mollus“. Jediný modus, ktorý prežil, bol frýgický. Nezávislosť frýgického modu sa jasne prejavuje ešte aj u J. K. F. Fischera, ktorý v *Ariadne Musica* uviedol tri prelúdiá a fúgy postupne vo frýgickom mode, v e mol a E dur. Fakt, že zo starých modov sa zachoval iba jeden, a práve najcharakteristickejší, je príznačný vzhľadom na akordy s neapolskou sextou a zväčšenou sextou, jediné dva akordy barokového harmonického slovníka, ktoré by sme dnes nazvali chromatickými. Ani jeden z týchto akordov nevznikol „alteráciou“ akordu, ale splynutím frýgického modu s tóninou E dur alebo e mol, čo bolo možné až potom, keď stredobaroková harmonická prax vytvorila základy

tonálneho cítenia. Tieto akordy sa skutočne objavili práve v tom čase v dielach troch veľkých C: Cavalliho, Carissimiho a Cestiho. „Neapolská“ sexta, ktorá by sa správnejšie mala nazývať frýgický sextakord, je odvodená z kadenčného postupu  $II_6-V-I$ , v ktorom po trojzvuku na druhom stupni frýgickej stupnice nasleduje dominanta tóniny; zväčšená sexta vzniká vsunutím chromatického prechodného tónu do normálnej frýgickej kadencie, čo zdôrazňuje efekt polovičného záveru. Tento efekt pretrval aj v období klasicizmu. Oba akordy (príklad č. 105) by si v našej bežnej harmonic-

(Príklad č. 105)

„Neapolský“ akord  
a zväčšený sextakord  
v typickom kontexte

kej analýze vyžadovali mnoho špeciálnych symbolov, no v generálnobasovom systéme ich možno zachytiť veľmi jednoducho.

Kontrast medzi dur a mol, o ktorom hovorili už Glareanus a Zarlino, nadobudol všeobecný význam až v barokovej hudbe. Carissimi znázorňoval radosť a žiaľ tak, že v kantáte *I Filosofi*, ktorú Kircher uvádza ako vzácne umelecké dielo, dostupné iba znalcom, bezprostredne pripájal k sebe dur a mol. V Massonových a Brossardových prácach prežili jedine dur a mol a ostatné tóniny sú len ich transpozície. Brossard ešte pred Rameauom jasne vyhlásil, že durové a molové tercie „tvoria dušu a základ harmónie“. Takzvaný dórsky zápis tóniny g mol len s jedným béčkom a podobné pozostatky modalít v neskorobarokovej hudbe nemusia nevyhnutne znamenať tzv. „modálnu harmóniu“ – často totiž predstavujú iba archaickú formu notácie.

Kým na teoretickom osvetlení tónin má nesporne zásluhu stredný barok, česť realizovať harmonické dôsledky pripadla

nesporne Rameauovi. Jeho *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturelles* i ďalšie práce, v ktorých podstatne poopravil svoje názory, položili základ modernej teórie harmónie tým, že v nich určil tonálne centrum (centre harmonique), objavil akordické inverzie a postuloval terciovú stavbu akordov. Tým, že všetky akordy sústredil okolo troch funkcií – toniky, dominanty a subdominanty –, vytvoril systém akordických vzťahov, ktorý predpisoval postup akordov na základe tzv. basse fondamentale. Tento bas zredukoval všetky harmonické postupy na teoretickú líniu, ktorá nebola totožná s reálne znejúcim basom. Spolu s funkčným určením akordických spojov a osamostatnením basse fondamentale od generálneho basu Rameau v skutočnosti prekonal generálnobasový systém, ktorý nepoznal ani inverzie ani terciovú štruktúru akordov, ani harmonické smerovanie akordov. Je zvláštne, že pri formulácii tohto systému sa Rameau nevyhol niektorým nedôslednostiam, ktoré ho usvedčujú z toho, že bol stále v zajatí generálnobasového myslenia. Spôsob, akým čísloval basový hlas a „pridával“ tóny k trojzvukom (sixte ajoutée), je pozostatkom generálnobasovej praxe, ktorej stopy pretrvali až podnes, napríklad v takých termínoch ako sextakord. Napriek vnútorným protirečeniam je však Rameauov systém funkčnej harmónie začiatkom novej éry harmonického myslenia. Jeho výrazné podriaďovanie melódie harmónii, ktoré v kontrapunktickej hudbe nie je možné, už predstavuje prechod k teórii klasicizmu.

Technické aspekty teórie kompozície treba doplniť afektovou teóriou, ktorá zväzovala barokových skladateľov prísnymi pravidlami. Bohatstvo barokových emócií sa typizovalo v nekonečnom počte „figúr“ čiže loci topici, ktoré „predstavovali či zobrazovali“ vášne v hudbe. Dôslednú systematizáciu týchto figúr treba považovať za jeden z najvýznamnejších príspevkov barokovej éry k afektivej teórii.

Súdiac podľa veľkého počtu prác na túto tému, táto teória bola zvlášť prítlačivá pre nemeckých teoretikov, hoci o nej pochopiteľne písali aj autori iných národností. Diskusie o afektovej teórii a o figúrach sa v baroku začali v dielach Nuciusa, Crügera, Schönsledera a Herbstsa; pokračujú v jasnejšie sformulovanom Bernhardovom traktáte, a napokon sa definitívne vykryštalizovali v dielach Vogta, Matthesona a Scheibeho. Matthesonov *Der Vollkommene Capellmeister* prináša najjasnejšie a z hudobnej stránky najhodnotnejšie vysvetlenie problematiky, no svojím kritickým prístupom už ohlasuje príchod osvietenstva.

Afektová teória bola založená na starej analógii medzi hudbou a rétorikou, a túto analógiu rozpracúvala špeciálnym spôsobom pomocou figúr. Predovšetkým vznik recitativu vytvoril teoretikom široké možnosti skúmať paralely medzi hudbou a rečou a teoretici monódie, najmä Doni, začali vytvárať konkrétne hudobné figúry pre také „rečové figúry“ ako otázka, oznam, dôrazné opakovanie a podobne. Približne v polovici 17. storočia už Bernhard mohol vyhlásiť, že „vďaka množstvu figúr hudba dosiahla takú vysokú úroveň, že ju možno prirovnať k rétorike“. Aj Mattheson hovoril o hudbe ako o istej „reči tónov“. Za dva najvýznamnejšie loci topici považoval locus notationis a locus descriptionis; prvý označil za „najbohatší“ a druhý za „najpodstatnejší“ prostriedok invencie a kompozície. Locus notationis narábala s abstraktnými hudobnými figúrami ako imitácia, inverzia, opakovanie a ďalšie prostriedky hudobnej organizácie. Sú obzvlášť zaujímavé, pretože na nich vidno, ako tesne bola afektová teória a náuka o figúrach spätá s technickými aspektmi hudobnej tvorby. Locus descriptionis vyjadrovali mimohudobné myšlienky prostredníctvom metaforických a alegorických figúr a prirovnaní; v súlade s barokovým myslením boli rovnako dôležité pre hudbu aj pre symboly, v ktorých sa nedá oddeliť obrazný význam od

preneseného. Nie náhodou obsahovali knihy epigramov z tohto obdobia aj hudbu, ako napríklad Majerova *Atalanta fugiens*.

Celý systém „topici“ sa chápal ako „pomôcka pre invenciu“ čiže ars inveniendi, ktorá uľahčovala výber jednotlivých figúr na adekvátne zobrazenie afektu. Jednota, ktorá sa dosahovala dôsledným rozpracúvaním zvolenej figúry, zároveň zabezpečovala jednotu afektu v skladbe. Zachovávanie jediného afektu v celej skladbe sa pokusne začalo v strednom baroku a ku koncu obdobia sa postupne stávalo oveľa závažnejším. Mottový začiatok árie veľmi jasne dokumentuje použitie figúry, ktorá svojím koncízny tvarom sumarizuje celú skladbu. Mattheson tvrdil, že árie „majú takmer vždy krátku tému či subjekt, v ktorom je podľa možnosti sústredený celý obsah a afekt“. Plne si uvedomoval nebezpečenstvo, že nepodstatné figúry môžu zobrazovať iba jednotlivé slová, a nie zmysel celého úseku; nikdy si nenechal ujsť príležitosť, aby takéto prípady nekomentoval poznámkou, že „obracajú hudbu na posmech“. V súlade s Bachovou, Händlovou a Telemannovou praxou radil skladateľom, aby druhoradé figúry používali len v sprievode, kde sa môžu celkom dobre uplatniť.

Treba zvlášť zdôrazniť, že samy hudobné figúry boli zákonite viacznačné a konkrétny význam nadobúdali až v hudobnom kontexte alebo prostredníctvom textu či nadpisu. Pretože „nevyjadrovali“, ale iba „predstavovali“ alebo „označovali“ afekty, hudobne rovnaké figúry mohli mať niekoľko – často úplne odlišných – významov. Je preto nesprávne izolovať niektoré figúry a zaraďovať ich do systému absolútnych významov ako motívy radosti, krokov, krásy atď.<sup>5</sup> Tieto postupy nemožno vykladať ani ako emocionálnu programovú hudbu, ani ako psychologické vyjadrenie citov. Afekty boli nep psychologické, statické, takže sa veľmi dobre hodili na hudobné zobrazenie. Metaforické figúry v nijakom

( 5 )

Toto je základná výhrada voči metóde A. Schweitzera, popularizátora metaforickej interpretácie, ktorú Pirro postavil na prísne vedecký základ; Pozri Bukofzer, M.: *Allegory in Baroque Music*.

) 549 (



prípade neodlišujú Bachovu hudbu od tvorby ostatných barokových skladateľov a vôbec automaticky nezaručujú kvalitu hudobného diela. Za svoju jedinečnú intenzívnosť vďačí Bachova hudba dômyselnej a majstorskej integrácii hudobnej štruktúry a metaforického významu.

Výrazne racionálny a intelektuálny ráz náuky o figúrach je priamym dôsledkom typického postoja ku konkrétnemu a abstraktnému v barokovom myslení, ktoré sa snažilo vyjadrovať abstraktné pojmy konkrétne a konkrétne veci abstraktne. Prísne hudobná myšlienka bola teda zároveň konkrétna aj abstraktná, predstavovala abstraktnú emóciu v konkrétnej podobe a z toho dôvodu mala figúra štrukturálny význam pre celú kompozíciu. Hlbokú úctu k hudobným figúram potvrdzuje so všetkou vážnosťou a otvorenosťou aj Bernhardov výrok: „To, čo sa nedá vyjadriť figúrou, treba z hudby vylúčiť ako neprirodzené.“

## Hudobná teória

Diskusia o afektovej teórii a náuke o figúrach nás privádza k tretej, najvyššej rovine myslenia o hudbe. Knihy o musica theorica, ktoré sa dnes s miernym pohrdaním spomínajú ako špekulatívne, tvoria neoddeliteľnú súčasť barokového myslenia a môžu nám pomôcť orientovať sa v jednotlivých otázkach hudobnej teórie. Objasnia nám, ako afektová teória, náuka o figúrach a klasifikácia hudby podľa štýlov zapadá do všeobecnej estetiky doby, postavenej na ideí napodobňovania prírody.

Dve najpôsobivejšie a najtypickejšie diela špekulatívnej hudobnej teórie napísali dvaja duchovní a polyhistori: Mersenne (*Harmonie universelle*) a Kircher (*Musurgia*

*universalis*). Už podobnosť názvov naznačuje, že obaja autori pristupovali k téme skutočne encyklopedickým a univerzálnym spôsobom. I keď informácie, ktoré nám poskytujú, nemožno akceptovať bez výhrad, tieto knihy sú jedinečné historické dokumenty. Dotýkajú sa všetkých stránok hudby, tak praktických, ako aj teoretických, vrátane solmizácie, temperovania a dejín hudby.

Solmizácia, ktorá sa opierala o hexachordy, už bola v dôsledku nového tonálneho systému zastaraná, ale pretrvala až do čias Buttstedta a Matthesona, ktorí o tejto otázke viedli ostrú polemiku.

Otázkou temperovania sa zaoberali najlepší teoretici a hudobníci tých čias (Weckmeister, Rameau, Loulié, Neidhardt) a diskusie na túto tému sa skončili víťazstvom „dobre temperovaného“ ladenia, čím sa prekonal obmedzené hranice prirodzeného ladenia a v hudobnej praxi sa dali použiť všetky tóniny kompletného kvintového kruhu. Nijako neprekvapuje, že toto ladenie sa prijalo až potom, keď sa bez neho plne rozvinutá funkčná harmónia nemohla zaobísť. Tri druhy „dobre temperovaného“ ladenia, ktoré navrhol Werckmeister, boli na rozdiel od vžitého názoru iba krokom k rovnomernému temperovaniu. I keď Werckmeister, Kuhnau a Rameau vedeli, čo je prísne rovnomerné temperovanie a z času na čas sa zaň aj prihovárali, robili tak len v teoretických prácach, a aj to nie vždy dôsledne.

Veľmi príznačné je, že záujem o dejiny hudby sa prebudil začiatkom baroka. Okrem Kirchera a Mersenna boli stúpenkami historického prístupu k hudbe Calvisius, Praetorius, Printz, Bontempi a Bourdelot, no ani jeden z nich nenapísal „kritické“ dejiny hudby v dnešnom zmysle slova. Hudobnú historiografiu baroka treba považovať za ďalší symptóm rastu historického štýlového povedomia, čím sa barok líšil od predchádzajúcich období. Kircherov výklad hudobných štýlov v *Musurgii universalis* je zaujímavý najmä preto, že

odhaľuje vzájomnú súvislosť medzi systémom štýlovej klasifikácie a afektovou teóriou v širšom rámci barokovej filozofie. Kircher uvádza trojstupňovú klasifikáciu, ktorá zahŕňa individuálne štýly, spoločenské alebo národné štýly a funkčné štýly. Individuálne štýly zodpovedajú „štyrom šťavám“, ktoré pochádzajú ešte zo starej Galenovej teórie o individuálnych temperamentoch. Sociálne a národné štýly mali vyjadrovať špecifické národné črty a osobitosť rozličných krajín. Tri hlavné národné štýly obdobia – taliansky, francúzsky a nemecký – charakterizovali rozliční teoretici inak, vcelku však bez nacionalistických predsudkov. Špecifické kvality každého národného štýlu sa posudzovali celkom nestranne a na rozdiel od nacionalistického zmýšľania bola kombinácia talianskeho a francúzskeho štýlu, typická pre nemecký neskorý barok, vítaná, a nie odsudzovaná. Tretia štýlová rovina obsahovala u Kirchera deväť štýlov, ktoré sa rozlišovali podľa funkcie (napríklad tanečná, divadelná, chrámová hudba), ale aj podľa technických princípov (napríklad kanonický a melizmatický štýl) a podľa foriem (napríklad motetový a madrigalový štýl). Tieto štýly boli neskôr včlenené do najdôležitejších hudobných slovníkov tých čias – Janowkovho, Brossardovho a Waltherovho.

Ešte širšie uplatnenie ako Kircherova klasifikácia si v praxi, najmä medzi hudobníkmi, našla talianska klasifikácia hudby na chrámový, komorný a divadelný štýl, ktorú ako prvý urobil Scacchi. Pri rozlišovaní štýlov sa opieral o formové a technické kritériá, podobne ako Monteverdi pri rozlišovaní medzi prima pratticou a seconda pratticou, z ktorého Scacchi vychádzal. Mattheson vo svojich dielach spojil Scacchiho technickú a Kircherovu funkčnú klasifikáciu do podoby, ktorá sa stala základom našej modernej koncepcie hudobného štýlu.

Diela Bacona, Descarta a Leibniza svedčia o tom, že vo

filozofických traktátoch baroka mala hudba významné postavenie. V súlade so svojím metafyzickým systémom Leibniz definoval hudbu ako „podvedomé počítanie duše“, čo dokazuje, že podvedomé zachytenie matematických proporcií bolo prapríčinou zmyslového účinku hudby. Takýmto spôsobom Leibniz a s ním aj mnohí hudobní teoretici stierali hranice medzi zmyslami a intelektom, medzi auditívnym a neauditívnym. Sensus a ratio, to boli dva základné faktory pri posudzovaní a hodnotení hudby, ako aj všetkých ostatných druhov barokového umenia. Tieto dva faktory sa vzájomne dopĺňali a ako sme videli v časti venovanej hudobnej forme, ich interakcie mali priamy vplyv nielen na hudobnú teóriu, ale aj na prax.

Aspekt ratia bol do značnej miery podporený Sauveurovým objavom alikvotných tónov čiže „prirodzeného akordu“. Podobne ako tonalita a gravitácia aj tento objav patrí do obdobia neskorého baroka; zrevolucionizoval hudobnú vedu a viedol k tomu, že fyzikálne vlastnosti zvuku nahradili matematické alebo čiste špekulatívne interpretácie. Odvtedy sa hudobní teoretici usilujú nájsť odpoveď na otázky hudobnej teórie v zákonoch akustiky. Prvý pokus v tomto smere urobil Rameau. Hoci s teóriou tonality prišiel skôr, ako vedel o existencii alikvotných tónov, využil ich na doplnenie svojho systému, i keď s diskutabilným výsledkom. Akustické experimenty boli obľúbenou témou takých barokových teoretikov ako Fludd, Mersenne a Kircher. Vo svojich traktátoch dávali do vzájomného vzťahu oblasť hudby s ostatnými oblasťami ľudského poznania a zaraďovali ju medzi vedy. Sem patrila nielen matematika, zastúpená špeciálnymi dielami de Chala a Eulera, ale aj také „vedy“ ako geomantia a astrológia, ktorými sa zaoberal Fludd na takej istej úrovni ako geometriou a hudbou.

Hudba sa považovala za odraz hudby vesmíru, za napodobeninu nebeskej hudby, preto sa Praetorius domnieval, že

v systéme vedných disciplín právom patrí hneď vedľa teológie. Podobne ako ostatné abstraktné pojmy aj hudba vesmíru bola pre barokových vedcov čosi konkrétne a reálne. Keplerov objav zákonitostí pohybu planét vyrástol z úprimnej viery v harmóniu sveta a z túžby vedecky ju dokázať. V *Harmonices Mundi* nielenže skúmal hudbu po technickej stránke zasvätené, ale aj „aplikoval“ svoje zákony na oblasť hudby. Fyzikálna veda o hudbe, ktorá sa vtedy považovala za nezmysel, nadobudla význam vďaka metafyzickým špekuláciám. Iba ak si predstavíme túto duchovnú jednotu fyzického a metafyzického, pochopíme, ako mohol Berardi také konkrétne technické termíny ako *cantus firmus* a *cantus figuratus* interpretovať abstraktné ako symboly božského a ľudského zákona. Symbolizmus hudby sa teoreticky, no aj prakticky považoval za priamy odraz paralelizmu božského a ľudského sveta, ktorý podľa dobovej sociálnej filozofie vytváral základ ľudskej spoločnosti.



# SOCIOLÓGIA BAROKOVEJ HUDBY

## Hudobné inštitúcie na šľachtických dvoroch: súkromní mecáni

ŠTÝLOVÚ JEDNOTU BAROKOVEJ HUDBY, ktorou sme sa v predchádzajúcich kapitolách knihy zaoberali najmä z technickej stránky, nemožno oddeliť od ideí, ktoré ju vytvárali. Výskum dejín hudby môže byť živým a plodným procesom len vtedy, ak sa zmeny v hudobných štýloch a koncepciách hudby chápu ako integrálna súčasť všeobecných dejín myslenia. Poznanie duchovného a sociálneho pozadia predchádzajúcich hudobných štýlov je podstatným faktorom pre chápanie hudby.

Prechod od renesancie k baroku sa z náboženského hľadiska časovo zhoduje s obdobím protireformácie, v ktorom posilnená katolícka cirkev úspešne obnovovala politický vplyv, narušený prudkými útokmi reformačného hnutia. Z politického hľadiska sa zhodoval s víťazstvom absolutizmu a vznikom národných štátov, čo sa v hudbe prejavilo zvýšeným záujmom o národné štýly. Z ekonomického hľadiska spadá do obdobia rastu merkantilizmu, ktorý pokladal zlato za jediný skutočný zdroj bohatstva. Vzhľadom na to, že štát a cirkev boli v období absolutizmu fakticky totožné, vôbec nás neprekvapuje, že tieto inštitúcie využívali umenie ako prostriedok na demonštrovanie moci, moci

boha a jeho zástupcov na zemi: šľachty a duchovenstva. Vystaviť na obdiv ich vznešenosť bolo jednou z hlavných sociálnych funkcií hudby, ktoré mala na barokových dvo-  
roch v čase protireformácie a ktorú mohla plniť len vďaka peniazom; čím viac peňazí to stálo, tým bola prezentácia pôsobivejšia. V súlade s merkantilistickou ideou bohatstva sa prepychovosť v umení stala vlastne samoučelnou. Tak ako všetky ostatné druhy barokového umenia aj hudba sa sociálne viazala na aristokraciu; šľachta a duchovenstvo boli v rovnakej miere mecénmi umenia. Zo sociálneho hľadiska však žiarivé svetlo prekvitajúcich umení vrhlo čierny tieň. Ruka v ruke s rozmachom dvornej a chrámovej hudby kráčala inkvizícia a ťažké dane, ktorými neľútostne vykorisťovali nižšie triedy.

Základné rozdelenie hudby na chrámový, komorný a divadelný štýl platí aj pre hlavné sociálne funkcie dvornej hudby. Za najtypickejšiu dvornú, a zároveň aj najnákladnejšiu hudobnú inštitúciu treba považovať operu. Zo sociálneho hľadiska možno rozlíšiť tri typy opery: dvornú, komerčnú a operu pre stredné vrstvy. Opera vznikla ako výlučne dvorná zábava a Gagliano ju skutočne aj nazval „divadlom pre kniežatá“. Pretože sa hralo len pre šľachticov, opera nemala pokladnicu; prístup mali len pozvaní. Keďže mala byť pastvou pre oči a potešením pre sluch, pozornosť divákov lákala najmä výprava a speváci, menej už hudba; mnohé dobové správy prinášajú zdĺhavé opisy predstavení, pričom ani len nespomenú meno skladateľa. Aj v témach a forme libriet sa jasne prejavuje fakt, že boli určené pre dvory. Hrdinovia z mytológie či starovekých dejín sa zobrazovali v stereotypnom konflikte medzi ctou a láskou, v podobe jemne zastretej alegórie na panujúceho monarchu, najmä vo Francúzsku. Takzvaná licenza, súčasť bežne zaužívaných prológov, sa obracala priamo k panovníkovi a naznačovala súvislosť medzi dejom opery a skutočnou

situáciou. Pretože hrdina predstavoval monarchu, tragický koniec by nezodpovedal bienséance, takže tragédia zvyčajne náhlym zásahom deus ex machina vyústila do šťastného konca. V libretách Zena a Metastasia sa takýto postup vyskytuje tak často, že Gay nemohol odolať, aby sa mu v *Žobráckej opere* nevysmial: „Opera sa musí končiť šťastne... bez ohľadu na to, aké nezmysly pre to treba vymyslieť.“

Menšie dvory nevládali držať krok s operami na veľkých dvoroch a nemohli si dovoliť luxus zaviesť si stálu operu. Aby sa vyhovel požiadavkám nižšej šľachty, profesionálne operné spoločnosti dvornú operu skomercializovali. Tieto operné spoločnosti sa veľmi rýchlo sformovali v obchodných strediskách ako Benátky, Neapol, Hamburg a Londýn. Šľachta spolu s bohatými patricijmi podporovala tieto podujatia prostredníctvom akcionárstva, ktoré umožnilo abonentom vstup na predstavenia. Lóže v benátskej opere vlastnila šľachta z celej Európy, ktorá sa v tomto príslovečne „slobodnom“ meste stretávala vždy vo veselom karnevalovom období. Miesta v parteri sa predávali v pokladni za štyri líry. Benátskych gondolierov, ktorí sa svojimi názormi na hudbu často postarali o úspech či neúspech opery, púšťali do divadla zadarmo na voľné miesta ako tzv. klaku; často sa zaslúžili o neplánované predstavenie navyše – najmä svojimi otvorenými, ba až neslušnými poznámkami, ktorými komentovali výkon spevákov. Zvláštna suma sa platila za vytlačené libreto, ktoré sa predávalo so sviečočkou, aby si divák v tmavom hľadisku mohol prečítať text. Zachovali sa libretá pokvapkané voskom, čo svedčí o tom, že aj medzi benátskym publikom bolo mnoho takých, ktorí sa museli opierať o libreto, aby sa vyznali v komplikovaných zápletkách deja. Operné spoločnosti boli obchodnými podnikmi, tak ako aj ďalšie známe podnikateľské spoločnosti obdobia merkantilizmu, napr. South Sea Company v Anglicku, Tulip



Swindle v Holandsku a spoločnosti Johna Lawa vo Francúzsku. Určitý čas veľmi prosperovali, no po dlhšom pôsobení vždy stroskotali. Pokusy urobiť z opery prosperujúci podnik neboli úspešné, o čom svedčí osud opery v Hamburgu, Benátkach aj Londýne.

V libretách dvorných, ako aj komerčných opier nevystupovali individuálne charaktery, ale schematické psychické typy, ktorých konanie bolo určované dvoma afektmi: ctižiadostivosťou a láskou. Vo fabule komerčnej opery sa zdôrazňovala najmä ľubostná zápleтка, *inganno in amor*, ktorá poskytovala nepreberné množstvo zamotaných situácií. Počnúc Monteverdiho *Poppeou* komerčná opera častejšie siahala po historických postavách, kým mytologickí hrdinovia boli obľúbení v dvornej opere. Historické témy sa modernizovali pomocou pikantných anachronizmov a senzáciami dňa, tzv. *accidenti verissimi*; protagonisti sa v nich vyskytovali v rozličných kompromitujúcich situáciách (v posteli, v ženských šatách a pod.). Či už to boli bohovia alebo hrdinovia, správali sa vždy ako Benátčania zo 17. storočia. Miešanie komických a heroických výjavov bolo typickou črtou komerčnej opery, a hoci sa nám dnes mnohé situácie môžu zdať burleskné, neboli to zámerné paródie na hrdinskú operu. Komické opery v prísnom zmysle slova, v 17. storočí veľmi zriedkavé, si vyberali hrdinov spomedzi sedliakov alebo zo stredných vrstiev. V benátskej opere sa začala ozývať aj politická satira, dôkazom čoho sú libretá maliara, skladateľa a básnika Salvatora Rosu, ktorého pichľavé poznámky by sa v dvornej opere neboli tolerovali.

Z hudobnej stránky sa dvorná opera od ostatných typov opery líšila v niekoľkých aspektoch. Využívala veľké orchestre a zbory, kládla dôraz na ansámby, zložitý kontrapunkt, nákladnú výpravu a javiskové stroje. V komerčnej opere mal zbor len dekoratívnu funkciu a niekedy celkom chýbal.

Komerčná opera si nemohla dovoliť veľké orchestre a nákladné javiskové stroje, no finančné dôvody nevysvetľujú, prečo neoblubovala ansámby, zbory, ani kontrapunktický štýl. Zbory sa mohli formovať z benátskych milovníkov hudby, čo by bolo bývalo zdarma alebo stálo len málo peňazí a navyše, keďže viaceré opery mali niekoľko zborových častí, mohli sa bez väčších výdavkov využiť v jednom diele aj častejšie.

Averzia voči náročnej forme dvornej opery mala v skutočnosti sociologické príčiny. Mestské publikum sa vtedy – tak ako napokon aj dnes – v prvom rade zaujímal o slávnych spevákov a rýchly spád deja a menej o jemné hudobné zážitky, aké poskytovali madrigalové zbory a vycibrené ansámby. Na dielach Cavalliho, Cestiho a Pallavicina vidno, že benátski skladatelia si jasne uvedomovali veľkú rozdielnosť vkusu dvorného a mestského publika. Opery napísané pre Benátky majú črty takzvanej „sólovej opery“ (tento názov nie je celkom správny), kým opery pre dvory vo Viedni a v Paríži sa pridŕžali pompézneho zborového štýlu dvornej opery. Štýlové črty zborovej a sólovej opery nesúviseli s konkrétnymi školami (hoci sa poukazuje na rozdiel medzi „rímskou“ zborovou a „benátskou“ sólovou operou), skôr sú odrazom sociologického rozdielu medzi dvornou a komerčnou operou.

Keď sa ku koncu 17. storočia vyhranili formové rozdiely medzi operou seriou a operou buffou, komická opera sa stala operou stredných vrstiev. Je príznačné, že nijako nesúvisela s dvorom a organizovali ju obchodné spoločnosti, ktoré mali zvyčajne kočovný charakter. Na rozdiel od verejných opier v Benátkach a Londýne, ktoré mali všetky znaky skomercializovanej dvornej opery, opera stredných vrstiev sa jasne vymykala z dvornej atmosféry. Opera seria bola dvornou a medzinárodnou záležitosťou, komická opera národnou. Neapolská opera buffa mala paralelu vo

francúzskej vaudevillovej komédii (predchodkyni opéra comique), v anglickej ballad opere (predchodkyni komickej opery), v španielskej tonadilla escénica a v nemeckom singspieli. Tieto opery sa uvádzali len v národnom jazyku tej-ktorej krajiny, niekedy dokonca v miestnych dialektoch.

Výrazná sociálna zmena sa najnápadnejšie prejavila v libretoch. Protagonistami už neboli historickí či mytologickí hrdinovia, ale príslušníci stredných vrstiev. Na javisku sa odvíjali bežné udalosti, ktoré vytlačili historické témy. Komické efekty sa dosahovali parodovaním opery serie, najmä pompézneho manierizmu kastlátov, ktorých umenie komická opera nikdy neprijala. Šľachta sa zosmiešňovala a predstavitelia nižších tried na konci väčšinou zvíťazili, teda presne naopak ako v dvorných komédiách.

Hudobné zdroje komickej opery boli sprvoti veľmi skromné, najmä vo vaudeville a v ballad opere. Rastúca umelecká kvalita komickej opery súvisela so spoločenským rastom tretieho stavu.

Nesmierne náklady dvornej opery sa mohli pokryť len v prípade, ak mal mecenáš stály príjem. V rozpočtoch nemeckých panovníkov, ktorí spravovali malú krajinu, tvorila opera a balet najväčšiu finančnú položku. Braunschweigske knieža sa napríklad nespoliehal iba na najbežnejšie formy priamych a nepriamych daní, ale uchyľoval sa aj k obchodu s ľuďmi. Poddaných predával za vojakov, a tak financoval operné predstavenia, takže jeho prekvitajúca opera bola doslova zaplatená krvou nižších tried.

Dvoma najdrahšími súčasťami opernej produkcie boli speváci a výprava, ktorú navrhovali zvláštni divadelní architekti. Pohyblivé kulisy barokového javiska boli vybavené novými zložitými technickými vynálezmi a strojmi, ktoré prenášali božských hrdinov vo vzduchu a mechanicky zabezpečovali rozličné príznaky, morské búrky, pohromy

a zázraky, ktorými sa libretá len tak hemžili. Nicola Sabbatini uvádza detailný výpočet rozličných divadelných rekvizít, osvetlenia a ďalších efektov, ktoré sa používali na barokovom javisku. Slávni talianski scénografi mali rozprávkové príjmy, najmä Giacomo Torelli v Paríži, Burnacini a bratia Galliovcí-Bibienovci vo Viedni. Galliovcí-Bibienovci zaviedli nové využívanie perspektívy. Torelli a Burnacini navrhovali scénu vo veľmi skreslenej perspektíve a prísnej frontálnej symetrii, ktorá bola pre operu raného a stredného baroka typická. Galliovcí-Bibienovci presunuli os symetrie na zorný uhol publika, čím dosiahli zaujímavý efekt, akoby scéna vybiehala za rámec javiska. Tento nový štýl scénického výpravníctva zodpovedá novému štýlu neskorobarokovej hudby. Vzhľadom na zvláštny vzťah medzi životom a umením v baroku je typické, že scénické výtvarníctvo skutočne malo silný vplyv na dobovú architektúru. Celý svet bol doslova javiskom.

Obrovským sumám, ktoré pohltila výprava a javiskové stroje, sa môžu rovnať len výdavky na spevákov. Celý nezdravý kult hviezd, ako ho poznáme v súčasnom divadle a filme, takmer bledne v porovnaní s barokovou operou. Novými hviezdami umeleckého neba boli speváčky a kastráti. V období renesancie ženy nemohli spievať na verejnosti a až na začiatku baroka sa objavili virtuózky ako Archileiová, Baroniová a Francesca Cacciniová. Šľachta aj duchovenstvo ich zahŕňali neuveriteľným obdivom. Najmä duchovenstvo bolo také očarené zmyslovou vokálnou virtuozitou operného spevu, že sa už ani v chrámoch nechcelo zaobísť bez neho, no ženy podľa starého zákazu mulier taceat in ecclesia (žena má v kostole mlčať) nesmeli v kostoloch spievať. Preto namiesto žien v kostoloch spievali kastráti, ktorých spev bol podobne ako generálny bas barokovým prínosom do hudby a pretrval až do obdobia klasicizmu. Túžba po štylizácii, ktorá násilne menila prirodzený tvar

stromov a kríkov na geometrické tvary, bola taká silná, že sa nezdráhala postupovať podobne aj v prípade normálneho vývinu mužského hlasu. Začiatky spevu kastrátov úzko súvisia s pápežskou kaplnkou v Ríme, kde kastráti po prvý raz spievali už v roku 1562. Sopranové party predtým spievali buď chlapci, alebo muži falzetom, no ich hlasy nevyvolávali požadovaný zmyslový zážitok a nehodili sa pre nový afektívny štýl. Baroková koncepcia „prírody“ sa jasne prejavuje aj v tom, že Pietro della Valle nazýval kastrátov soprani naturali na rozdiel od „umelých sopranistov“ čiže falzetistov. „Výroba“ kastrátov bola priam masová, dalo sa spomedzi nich vyberať. Normálny vývin množstva chlapcov sa obetoval len preto, že by sa z nich raz mohli stať vynikajúco platené spevácke hviezdy. I keď v dôsledku operácie veľmi stučneli, obdivovali nielen ich spev, ale aj herecké výkony. Nadšený abbé Ragenet v *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras* píše, že kastráti „prenikajú do duše“ nielen svojimi krásnymi hlasmi, ale že ženské úlohy stvárnajú oveľa výstižnejšie a pôvabnejšie ako samotné ženy. Pôsobivé messa di voce, „posadenie“ hlasu vedelo vyvolať v publiku, najmä medzi ženami, masovú hystériu, ktorá sa vôbec nelíšila od nechutného obdivu, akým zahrňujú dnešných spevákov.

Voči kastrátom sa museli správať obzvlášť úctivo. V tajnom rozpočte na dvore v Parme sa uvádza zoznam spevákov podľa dôležitosti a pri každom mene je poznámka, ako ho treba honorovať. Ako prvý je na listine uvedený skladateľ kastrát Vittori a pri jeho mene je napísané, že ho treba platiť viac v daroch než v peniazoch. Umelci ako Carestini, Senesino a Farinelli nadobudli obrovské majetky a boli figúrkami na šachovnici vtedajšej medzinárodnej diplomacie. Ich domýšľavosť bola nevyhnutným dôsledkom privilegovaného postavenia.

Dá sa predpokladať, že obrovské náklady a sociálne zneužívanie opery sa kritizovalo v rovnakej miere, ako sa cenili jej umelecké hodnoty. Kuhnau v nesmierne zaujímavom hudobnom románe *Der Musikalische Quacksalber* celkom otvorene povedal, že „vysokopostavené osoby financujú hudobné umenie z politických dôvodov, aby odvrátili pozornosť ľudí, ktorí by im mohli vidieť do karát“. Mazarin využíval operu presne na tieto účely a obrovské sumy, ktoré na ňu míňal, vyprovokovali ostré útoky zo strany frondy. Také veľkolepé predstavenia ako Cavalliho *Ercole* v Paríži alebo Cestiho *Pomo d'Oro* vo Viedni mohli skutočne citeľne zafažiť ročný rozpočet dvora, dokonca aj kráľovského či cisárskeho. Jedným z najzábavnejších a najostrejších dokumentov kritického prístupu k opere je Marcellovo *Teatro alla moda*. Keďže sám bol operným skladateľom, svoju satiru nenamieril proti samotnej opere, ale proti otrockej rutine a balastu, ktorý sa vkradol do opernej produkcie. Nešetril nikoho a zaútočil na skladateľov, spevákov i riaditeľov, skrátka na všetkých, aj na kulisárov. Živý obraz, ktorý nám namaľoval, v mnohom pripomína dnešnú opernú „tradíciu“, ktorú Gustav Mahler nazval Schlamperei. Marcello predkladá svoje kritické pozorovania naoko vo vážnom tóne a v náznakoch prezrádza o hudobnom a sociálnom aspekte opery viac než ostatní autori uvedením konkrétnych faktov. Najostrejšie vystúpil proti kastrátom, ktorí očividne predstavovali najnezdarejšiu stránku opery a ktorých posmešne nazýval „kapúni“. S výnimkou Talianska ich občas na uliciach zbili, nie pre spev, ale pre ekonomickú a sociálnu nespravodlivosť, ktorú stelesňovali.

Aj komorná a chrámová hudba bola v službách dvora a vždy, keď sa dvor premiestňoval, hudobníci tvorili nevyhnutnú súčasť kráľovskej suity. Komorná hudba slúžila buď na

rozptýlenie, alebo ako pozadie pre živé obrazy, bankety a iné spoločenské príležitosti. Keďže štát a cirkev spolu veľmi úzko súviseli, dvorní hudobníci hrali aj pri bohoslužbách. O dvornú hudbu sa staral buď jeden, alebo viacerí skladatelia. V druhom prípade sa nedalo vyhnúť hádkam o rozdelení právomoci. Keďže k šľachte patrilo aj vyššie duchovenstvo, aj ono podobne ako ostatní hodnostári si vydržiavalo súkromné orchestre najmä na rozptýlenie.

Hudobníci patrili k dvoru, a tak zákonite pocítili všetky zmeny politického života. Pokladník veľmi často nevedel, z čoho zaplatiť napríklad za potraviny, a tak hudobníci boli zvyčajne prví, na ktorých sa šetrilo, ak nebolo v štátnej pokladnici dosť peňazí. Väčšinou dostávali iba čiastku z prisľúbeného platu, alebo ho nedostali vôbec. Nedoplatky sa každým rokom hromadili. Počas tridsaťročnej vojny bola situácia nemeckých hudobníkov už taká zúfalá, že Schütz bol nútený napísať množstvo veľmi dojemných prosebných listov, v ktorých sa prihovárал za svojich biedou trpiacich kolegov na saskom dvore. Podobne aj petície Captaina Cooka Karolovi II. svedčia o tom, že napriek príkazom sa hudobníkom nevyplácali platy, a úbory chlapcov z kaplnky boli také úbohé, že skladateľ im nedovolil vystupovať na verejnosti, i keď tým rozhorčil úradníkov. Na bohatých dvoroch si mohli skladatelia niekedy nadobudnúť majetok, ako napríklad Lully, ktorý zväčšil svoje bohatstvo aj špekuláciami s nehnuteľnosťami. Na druhej strane plat, ktorý Monteverdi dostával v Mantove, bol nezvyčajne nízky. Peniaze však neboli jedinou formou príjmov hudobníkov; vyplácali sa aj v naturáliách – dostávali napríklad presne určený prídela dreva, vína, obilia a bezplatné ubytovanie – a mali aj také špeciálne privilégia ako vykurovanie skúšobnej siene v zime. K príjmom sa počítali aj nehmotné výhody. Zamestnanie pri dvore prinášalo veľkú spoločenskú prestíž, ktorá sa v týchto časoch cenila vyššie ako peniaze.

## Hudobné inštitúcie v mestách: kolektívny mecén

Služba na šľachtickom dvore bola najčastejšou formou zamestnania hudobníkov v období baroka. Jediné porovnateľné spoločenské postavenie poskytoval kolektívny mecén, najmä slobodné mestá, ktoré riadili hudobný život mešťanov a ich kostolov. O prideľovaní zamestnania rozhodovali byrokratické patricijské rady, aké jestvovali napríklad v Benátskej republike a v nemeckých hanzových mestách. Systém odporúčania a skúšok dával každému uchádzačovi rovnakú šancu. Podľa skúškových predpisov sa dá usúdiť, že nároky na hudobné majstrovstvo boli veľmi vysoké. V chráme sv. Marka v Benátkach o konečnom výsledku rozhodla väčšina hlasov demokratického tajného hlasovania. Ak bol adept prijatý, patril až do konca života k mestskej honorácii a to ho ochraňovalo pred vrtochmi šľachticov, ktorí si hudobníkov najímali a vyhadzovali podľa ľubovôle. Hudobníci, ktorí patrili ku kniežacím dvorom, nemohli slobodne meniť miesto, ale museli ponížene prosiť, aby ich prepustili zo služieb, kým mestskí hudobníci mohli hocikedy zrušiť svoju zmluvu. Hudobníci si veľmi dobre uvedomovali, že byť zamestnancami mesta znamená mať zaistenú existenciu; zistili sme to z viacerých dobových prameňov, napríklad aj od Beera, ktorý si pracovné príležitosti v „republikách“ cenil oveľa vyššie než miesta pri dvore, pretože poskytovali finančné zabezpečenie a hudobný život tu bol lepšie organizovaný. No ani v mestách si vždy nevybrali najschopnejšieho kandidáta, ale takého, ktorý bol ochotný dať úplatok alebo svoju „vďačnosť“ vyjadriť v peniazoch – čím väčší úplatok, tým väčšia šanca. Bach nedostal miesto organistu v Hamburgu, lebo nejaký slabší hudobník – ako sarkasticky povedal Mattheson – „vedel lepšie preludovať toliarmi než prstami“.



V protestantských mestách severného a stredného Nemecka sa najvyššie cenili miesta kantora a organistu. Kantor viedol chrámový zbor, tzv. Kantorei, ktorý tvorili chudobní chlapci z verejných škôl. Okrem toho vyučoval latinčinu alebo iné predmety. Pôvodne sa Kantorei skladali zo samotných mešťanov, no postupne sa ich činnosť v zbore obmedzila iba na to, že platili za stravu pre chudobných školákov. Kantori boli v úzkom kontakte s vokálnou hudbou a so stile anti-com, a preto nimi organisti opovrhovali a označovali ich za spiatočníkov, kým sami sa hrdili svojou pokrokovosťou. Organisti boli hlavnými prívržencami inštrumentálneho koncertantného štýlu. Archívy zo 17. storočia sú plné dokumentov o sporoch medzi kantormi a organistami.

K platom sa počítalo nielen bezplatné ubytovanie a naturálie, ale aj zákonné možnosti privyrobiť si pomimo. Hlavným zdrojom príjmov z tzv. akcencií boli svadby a pohreby, ktoré sa nezaobišli bez hudby. V jednom z nemnohých súkromných listov sa Bach sťažuje, že „zdravý vzduch“ v Lipsku ho pripravil o dosť veľký zárobok, lebo je v ňom veľmi málo „zosnulých“. Ako kantor v kostole sv. Tomáša v Lipsku zastával Bach jeden z najvýznamnejších postov v protestantskej chrámovej hudbe, no i tak zo začiatku váhal, či ho má prijať. Túto nerozhodnosť pochopíme iba vtedy, ak si uvedomíme, že zmena z dvorného kapelníka na mestského kantora znamenala pokles v spoločenskom postavení; o tom, že si to Bach veľmi dobre uvedomoval, svedčí nielen jeden jeho list<sup>1</sup>, ale aj snaha znovu získať spoločenskú prestíž prostredníctvom titulu dvorného skladateľa saského kurfirsta. Podobný postoj vidíme aj u Schütza v čase, keď sa podmienky na dvore v Drážďanoch natoľko zhoršili, že aj napriek nízkemu spoločenskému postaveniu sa mu zamestnanie poskytované mestom zdalo príťažlivejšie než jeho postavenie pri dvore. Rozhorčene vyhlásil: „Boh vie, že by som bol radšej kantorom alebo

( 1 )

Úplný text pozri in:  
David, H. –  
Mendel, A.:  
*The Bach Reader*,  
s. 125.

organistom v nejakom malom meste, než byť naďalej v takejto situácii, ktorá mi moju milovanú profesiu robí neznesiteľnou.“

Organizácia hudobného života pochopiteľne celkom závisela od vyšších tried – šľachty, duchovenstva a bohatých kupcov, ktorí si veľmi zakladali na tom, že v ničom za šľachtou nezaostávajú. Formy hudobnej percepcie úzko súviseli so spoločenskými vrstvami. Aristokratická hudba bola určená pre obmedzený okruh poslucháčov a iní ju mohli počuť len pri slávnostných príležitostiach ako vstup do mesta, uvítania a verejné recepcie, a aj to iba výnimočne. Kostol bol jediné miesto, kde mohli mešťania pravidelne počúvať hudbu, a dobrý chrámový koncert mohol mesto presláviť v rovnakej miere ako dvor nejaká známa opera. Z tohto dôvodu sa mestské rady snažili angažovať slávnych umelcov.

Súkromné muzicírovanie stredných vrstiev sa sústredilo v súboroch školených amatérov a vo vyberaných hudobných spolkoch. Študenti na univerzitách sa pri hudbe a zábavách stretli v tzv. collegiu musicu. Tieto collegia musica vo Švajčiarsku (Winterthur) a Nemecku<sup>2</sup> boli predchodcami dnešných koncertných siení. Hudbu pre študentov považovali skladatelia za dôležitú časť odbytu svojej produkcie, ako vidno z titulov zbierok Widmanna, Scheina, Vierdancka, Loeweho, Kindermanna a Rosenmüllera. Mešťania a študenti sa v kluboch pravidelne stretávali na skúškach, kde mali prístup iba členovia klubu a hostia. Kočovní virtuózi nadväzovali kontakt s týmito spolkami, ak chceli vystúpiť na verejnosti.

Koncerty jednotlivých umelcov a kočovných virtuózov sa podľa vzoru literárnych a hudobných klubov v Taliansku nazývali akademie. Boli to pôvodne aristokratické spoločnosti, ako Arcadia v Ríme, v ktorej mal možnosť verejne

( 2 )

Dve najslávnejšie  
collegia musica  
v Nemecku  
založili Weckmann  
(v Hamburgu)  
a Telemann (v Lipsku).

vystúpiť aj Händel. Niektoré sa čoskoro stali profesionálnymi spoločnosťami, prístupnými len pre školených hudobníkov, ktorí boli schopní urobiť náročné vstupné skúšky. Najvýznamnejšiu hudobnú spoločnosť založili v Bologni (1675) pod názvom Accademia dei Filarmonici, ktorej sláva sa v 18. storočí rozšírila po celej Európe. Popri dvoroch a kostoloch boli súkromné akadémie stredných vrstiev najdôležitejšími strediskami hudobného života.

Je príznačné, že prvé verejné akadémie na obchodnej báze, teda čosi ako dnešné koncerty, sa objavili v Anglicku, ekonomicky najrozvinutejšej európskej krajine. V období reštaurácie organizoval John Banister verejné koncerty v pivárňach za vstupné jeden šiling. Slávne koncerty maloobchodníka s uhlím Brittona boli skôr klubové stretnutia než verejné koncerty. V 18. storočí už existoval väčší počet skomercializovaných akadémií, ktoré ovládali koncertný život, až kým sa neobjavil moderný koncertný impresário. Verejné akadémie si organizoval koncertný umelec na vlastné náklady a na vlastné riziko z predplatného a predaja lístkov. Händlove oratóriá sa takto uvádzali ako verejné akadémie určené najmä pre stredné vrstvy. Nebývalý úspech týchto oratórií mal nepochybne politický podtón. Anglikánske publikum sa stotožňovalo s vyvolencami, ktorých osud bol stvárnenný v hudbe. Také časté velebenie slobody v oratóriách silne súzvučalo s optimistickým duchom prebúdajúceho sa anglického národného povedomia a po roku 1739 sa každoročné predstavenie niektorého z Händlových oratórií stalo národným sviatkom. Po finančnej stránke boli také úspešné, že Händel po dvoch bankrotoch v opere získal späť väčšinu peňazí, o ktoré prišiel.

Ostatné európske krajiny v porovnaní s Anglickom zaostávali. Jediné verejné hudobné inštitúcie stredných vrstiev, ktoré ešte možno časovo zaradiť do obdobia baroka, boli verejné koncerty, založené Telemannom v Hamburgu

(1722), alebo Concerts Spirituels (1725) v Paríži. Concerts Spirituels fungovali počas pôstu, keď bola opera zatvorená a povoľovalo sa iba „duchovné“ rozptýlenie. V baroku vlastne neexistovali verejné koncertné siene ani koncertné publikum. Distribúcia hudby takmer úplne závisela od uzavretých kruhov; zopár výnimiek z tohto pravidla už ohlasovalo príchod obdobia klasicizmu.

## Sociálne a ekonomické aspekty hudby a hudobníkov

KEĎŽE ORGANIZÁCIA HUDOBNÉHO ŽIVOTA bola väčšinou súkromnou záležitosťou, sociálne postavenie hudobníka v baroku záviselo od mecéna. Nezávislí skladatelia, ktorí by sa uživilí svojou vlastnou hudbou, nejestvovali. Händel bol ku koncu svojho života už nezávislým skladateľom, no aj on dostával od anglického dvora doživotnú rentu. Závislosť od aristokratického mecéna robila z umelca služobníka. Podobne ako pekári a krajčíri aj hudobníci museli nosiť livrej, ktorej strih a tvar boli v pracovnej zmluve presne určené. Pod kolektívnym patronátom kostola a mesta mal hudobník také isté práva ako remeselník zo stredných vrstiev. Zamestnanie v bohatom meste malo takmer rovnakú prestíž ako zamestnanie pri dvore. Podobne ako zvyšky tiers état, aj hudobníci sa organizovali v cechoch, združeníach alebo zväzoch, ktoré prísne dohliadali na hudobné školenie, určovali práva, privilégia a povinnosti svojich členov a starali sa o udržanie vysokého štandardu. Vylúčenie zo združenia pre nedostatočné hudobné schopnosti sa rovnalo ekonomickému krachu. Najviac dejinných dokumentov o hudobných združeníach je

v Taliansku, Nemecku, Francúzsku a Anglicku. V Benátkach boli hudobníci kostola sv. Marka podriadení priamo Rade desiatich a neboli členmi nijakého spolku, a preto sa dostávali do konfliktov s ostatnými benátskymi hudobníkmi, ktorí boli organizovaní v Spolku sv. Silvestra. Aj Monteverdi sa dostal do týchto sporov a raz ho na verejnosti vyťahali za bradu. Hudobníci organizovaní v spolku obvinili inštrumentalistov kostola sv. Marka z nečestnej konkurencie, pretože hrávali nielen v kostole, ale aj na svadbách. Toto privilégium mali len hudobníci zo spolku a celý prípad sa napokon vyriešil v ich prospech.

V Nemecku sa cechy hudobníkov organizovali podľa vzoru remeselníckych cechov. Hudobníci museli prejsť učňovským a tovarišským obdobím, aby sa z nich mohli stať majstri. Mladí chlapci ako učni bývali a stravovali sa u majstra, ktorý ich učil remeslu, a zároveň ich využíval ako pomocníkov v domácnosti. Zložitý systém skúšok a postupov sa dal aj skrátiť; učeň mohol napríklad preskočiť roky tovarišstva, ak sa oženil s majstrovou dcérou; dosiahnutie pozície majstra bolo priamo spojené s podmienkou manželstva. Händel a Mattheson sa v takejto situácii ocitli v Lübecku, no obaja dali prednosť niekoľkým rokom tovarišstva pred dlhoročným manželstvom s Buxtehudeho dcérou. Buxtehude, ktorý sa sám oženil s dcérou svojho predchodcu Tundera, si napokon predsa len našiel nástupcu, ktorý bol ochotný prijať spolu s miestom aj manželku.

Trubači a bubeníci oddávna tvorili osobitný cech, ktorý mal zvláštne privilégia, a mali oveľa vyššie zárobky než ostatní hudobníci. Ich vysoké postavenie bolo dôsledkom toho, že trúbky sa tradične pokladali za nástroj spojený so šľachtou. Vo vojne sa pri výmene väzňov s trubačmi zaobchádzalo ako s dôstojníkmi. Použitie trúbky bolo pôvodne vyhradené len pre šľachtu a kostoly, a ak radový občan chcel, aby sa na jeho svadbe hralo aj na trúbke, musel mať na to zvláštne

povolenie. Trubači pestovali a žiarlivo strážili ako mimo-riadnu cennosť špeciálnu klarinovú techniku, umenie hrať bez klapiek diatonickú stupnicu vo vysokom registri, ktorú Bach tak často vyžadoval vo svojej hudbe. Toto umenie zaniklo spolu s cechmi na začiatku klasicizmu. Skladatelia obdobia klasicizmu nevyužívali horný register, takže umenie tejto jedinečnej a oslnivej klarinovej techniky zaniklo ešte pred vynájdením trúbky s klapkami. Vysoké spoločenské postavenie trubačov sa prejavovalo ešte aj v takých vonkajškovostiach ako notácia. Trúbky mali „výsadu“, že v partitúre boli vždy hore; túto prax dosvedčuje aj zápis Bachových kantát – vždy, keď tomuto spoločensky vysoko oceňovanému nástroju predpísal slávnostný chorálový cantus firmus, vytvoril priestorovú, sociálnu aj hudobnú alegóriu zvrchovanosti Boha. Spoločenské postavenie jednotlivých nástrojov bolo v každej krajine iné. V Nemecku sa dychové nástroje považovali za vznešenejšie než sláčikové; pozostatky tejto koncepcie badať v inštrumentácii scény hostiny z *Dona Giovanniho*. V Taliansku sa sláčikové nástroje kládli vyššie než dychové nástroje.

Sústavné hádky medzi hudobníkmi, o ktorých nájdeme bohaté záznamy v archívnych protokoloch, vyplývali zo skutočného alebo domnelého narušovania rozličných výsad. Privilégium sa stalo heslom všetkých organizovaných hudobníkov. I keď spornými bodmi boli zväčša maličkosti, bojovalo sa za ne horlivo a s nadšením. Celý Bachov život je naplnený takýmito spormi, či už išlo o to, kto má určiť, ktorý chorál sa má v ktorú nedeľu spievať, alebo kto má právo vyberať prefekta či asistenta. Príčinou sporu medzi Görnerom (hudobným riaditeľom univerzity v Lipsku) a Bachom bolo to, že Bach narušil Görnerovo privilégium skomponovaním smútočnej ódy pre univerzitu. Görner sa pokúsil prinútiť Bacha podpísať vyhlásenie, že sa to už viac nebude opakovať, no Bach mu tvrdohlavo odmietol vyhovieť.

Obdobie oficiálneho smútku, ktorý sa vyhlasoval pri úmrtí člena panovníckej rodiny, vždy spôsobilo hudobníkom značné zníženie príjmov, pretože sa často celé mesiace nesmeli hrať. Týchto období sa všetci mestskí hudobníci hrozili; Kuhnau raz sarkasticky poznamenal: „Nikto sa zbožnejšie nemodlí za dlhý život svojho panovníka ako inštrumentalisti.“

Výnimočný talent občas umelcovi priniesol spoločenské výhody. Schütz a Lully sú vynikajúcimi príkladmi na to, ako sa skladateľ zo skromného stavu vyšvihol na aristokratickú pozíciu. Telemanna si v Hamburgu vysoko cenili a Rudolph Ahle sa stal dokonca starostom. Salomone Rossi zv. Ebreo, židovský huslista, získal zvláštne právo objavovať sa na verejnosti bez žltého znaku, ktorý museli ostatní Židia nosiť. Podobne ako obaja Scarlattiovci aj Händel získal prístup do najvyšších talianskych kruhov iba vďaka svojmu výnimočnému talentu. Agostino Steffani bol podobne ako mnohí iní hudobníci v diplomatických službách; no len málokto získal šľachtický titul tak ako Hassler, Kerll a Biber.

Hudobné vzdelávanie bolo v baroku zorganizované veľmi dôsledne a premyslene. Podobne ako v iných remeslách aj tu sa výučba začínala v útlom detstve a viedol ju majster. Súčasťou výučby bol dôkladný výcvik v speve a hre na hudobných nástrojoch a pravidlá kompozície; najúčinnější pedagogická metóda spočívala v zasväcovaní mladého hudobníka do tajov remesla pomocou nekonečného odpisovania a hrania hudobných diel. Aj Bach sa pridržal tohto všeobecného pravidla a svojich žiakov učil na vlastných dielach pre klávesové nástroje. So študentmi kompozície začínal realizáciou generálneho basu v prísnej štvorhlasnej úprave, potom prechádzal k chorálu, a až keď mali dobré základy harmónie, prišiel s nimi k dvoj- a viachlasným

kontrapunktickým kompozíciám. Žiakov, ktorí neprejavovali nijaké schopnosti, odrádzal od samého začiatku.

Talianska hudobná výučba mala prakticky monopol na vyučovanie spevu. Štúdium na konzervatóriu pomohlo spevákom splniť veľké nároky, ktoré sa na nich kládli. Najslávnejšie konzervatóriá boli v Benátkach a v Neapole. Vedenie konzervatória bolo jedným z najatraktívnejších hudobníckych postov v Taliansku. Konzervatóriá boli pôvodne dobročinné ústavy, ktoré nemali s hudbou nič spoločné (conservatorio – sirotinec), no čoskoro sa zmenili na hudobné inštitúcie, kde sa chudobné deti učili hudbe. Boli to internátne školy a viedlo ich duchovenstvo. Výučba bola bezplatná a mala skvelú úroveň. Bontempi podrobne opisuje denné vyučovanie, ktoré sa začínalo hneď ráno: jedna hodina sa venovala ťažkým pasážam, jedna cvičeniam trilkov, jedna stupniciam a ornamentom, nasledovala hodina literatúry, vokálne cvičenia v prítomnosti majstra (spev pred zrkadlom slúžil na odstránenie nesprávnych návykov); popoludní bola hodina teórie, kontrapunktu a ďalšia hodina literatúry. Zvyšok dňa strávili žiaci hraním, komponovaním alebo počúvaním slávnych spevákov. Po ôsmich rokoch takéhoto výcviku sa zo speváka stal veľmi rozhladený hudobník, ktorý si aj napriek nedostatočnému všeobecnému vzdelaniu vedel poradiť s akýmkoľvek hudobným problémom.

Hudobníci boli jedným z najlepších „vývozných artiklov“ talianskeho hospodárstva. Umelecké prvenstvo talianskej opery vo všetkých európskych krajinách s výnimkou Francúzska dopĺňali ekonomické výhody Talianov, ktorí zastávali – na veľkú zlosť domácich umelcov – kľúčové pozície v opere a v orchestri. Voči prílevu cudzincov sa pociťoval silný odpor skôr z ekonomických dôvodov ako z umeleckej



prestíže. Zo súvekých rozpočtov vidíme, že Taliani spravidla dostávali dvojnásobne vyšší plat ako domáci hudobníci, aj keď oficiálne mali rovnakú hodnotu i titul. Dvory boli ochotné platiť vysoké sumy, ktoré sa platili za každý importovaný tovar. Kuhnau veľmi výstižne ironizuje Nemcov pre ich obdiv voči všetkému cudziemu. V *Der musikalische Quacksalber* zobrazil priemerného ale domýšľavého nemeckého hudobníka, ktorý si potaliančil meno a vodil za nos ľahkovážne nemecké publikum.

Prekvitajúci taliansky export hudobníkov, najmä kastrátov, bol iba jedným z mnohých druhov hudobného podnikania v baroku. Medzi najvýnosnejšie remeslá patrila výroba hudobných nástrojov. Svetovým strediskom výroby huslí bola nesporne Cremona, v ktorej mali svoje preslávené dielne Amati, Stradivari a Guarneri. Títo majstri vytvorili zo svojho remesla dokonalé umenie, ktoré súviselo s rozkvetom husľovej hudby v bolonskej škole. Odnožou tejto talianskej školy bola tirolská dielňa J. Stainera. Severné krajiny sa sústredili na stavanie organov; hlavnými predstaviteľmi tohto remesla boli Compenius, Casparini, Schnitger a Silbermann. Najlepšie čembalá v 17. storočí stavala rodina Ruckersovcov v Antverpách.

Z tlače a vydávania hudobných diel postupne vznikol samostatný druh podnikania. Vydavateľov neobmedzovali nijaké etické normy ani autorské práva. Pirátske vydania boli každodenným zjavom, a aj keď sa skladateľovi platilo za vydanie každého diela, jeho príjem bol v porovnaní so ziskom vydavateľa malý. Hudobné vydavateľstvá sa zakladali vo veľkých obchodných centrách ako Benátky (Vincenti), Bologna, Paríž (Ballard), Londýn (Playford, Walsh), Amsterdam (Roger), Norimberg, Frankfurt a Lipsko. Obchodné katalógy z každoročných trhov v Lipsku a vo Frankfurte zo 17. a 18. storočia uvádzajú množstvo tlačených hudobných diel, o ktorých sa nám nezachovala nijaká iná zmienka.

Tvorbu hudby a jej prijímanie v baroku musíme vidieť z hľadiska mecénstva. Jeho výhody a nevýhody môžeme správne posúdiť iba vtedy, ak si uvedomíme, že hudba nebola ešte voľným tovarom na voľnom trhu. Aj napriek sociálnym nevýhodám mecénstvo, či už súkromné alebo kolektívne, zabezpečovalo skladateľovi v podstate korektné vzťahy medzi výrobcom a spotrebiteľom. Netvoril len tak do prázdna, ani pre ideálne, ešte neexistujúce publikum, ale pre jasne určenú príležitosť a skupiny ľudí: pre dvor, pre kostol, pre orchester alebo pre collegium musicum. Väčšinu skladieb treba teda chápať ako „príležitostné“ diela, ktoré boli napísané pre istú príležitosť, a potom zvyčajne upadli hneď do zabudnutia. Toto tvrdenie platí rovnako o Bachových *Matúšových pašiách*, ako aj o Händlových operách. Pretože každá udalosť si vyžadovala nové hudobné diela, skladatelia boli pochopiteľne veľmi plodní. Vzhľadom na ustavičný dopyt po nových dielach sa nám z tohto obdobia zachovalo neuveriteľné množstvo hudobných skladieb, pričom len ich neveliká časť vyšla tlačou. Nepomer medzi vytlačenými skladbami a skladbami zachovanými v rukopisoch je zvlášť výrazný v talianskej opere. Opery sa skladali ako módný tovar, ktorý bol po jednej sezóne už nemoderný. Preto sa nevyplácalo vytlačiť celú partitúru. Úspešné opery boli dostupné v zbierkach árií a kompletne vytlačené partitúry sa objavovali len zriedkavo, najčastejšie vo Francúzsku, kde boli určené na slávnostné príležitosti a tlačili sa na účet dvora. Väčšia časť talianskych oper zostala v rukopise, čo je jednou z príčin, prečo sa o nej dnes vie tak málo.

Hudobnú tvorbu určovali predovšetkým zmluvy alebo dvorný poriadok. Skladateľ tvoril sústavne, pretože musel podľa zmluvy na každú nedeľu zložiť kantátu alebo na dohovorený termín operu. Mladí skladatelia, ktorí si chceli urobiť meno a zabezpečiť si spoločenské postavenie, venovali svoj opus 1 (zvyčajne zbierku madrigalov alebo motet,

či inštrumentálny cyklus) mecénovi, ktorým bol šľachtic, mestská rada alebo cirkev. Výdavky na vytlačenie diela si platili sami, no bola to relatívne výhodná investícia, pretože mecén, poctený kvetnatým venovaním, zvyčajne tento kompliment opätovoval vo forme väčšej peňažnej sumy. Ak očakávaný dar nechodil, nebolo nevhodné pripomenúť mecénovi jeho povinnosti, ako to raz urobil Scheidt. Komerčné operné spoločnosti si objednávali operu každoročne takzvanou scritturou, pričom zvyčajne zaplatili v hotovosti. Podobne aj početné svadobné, pohrebné a iné príležitostné skladby si objednávali bohatí mešťania, ktorí nielen zaplatili skladateľovi honorár, ale radi videli hudbu, ktorá bola spätá s ich osobou, vo vytlačenej podobe. Z nijakého iného hudobného obdobia sa nezachovalo toľko príležitostných skladieb. Zmluva alebo príkaz dvora, venovanie a objednávka, to boli tri hlavné formy hudobnej produkcie. Diela, napísané pre didaktické účely, ako napríklad *Temperovaný klavír* a *Umenie fúgy*, len potvrdzujú toto pravidlo.

Ak chcel mať skladateľ istotu, že z jeho diela nebude ťažiť nikto iný, nemal inú možnosť ako nedovoliť skladbu vydať tlačou, alebo získať na jej vytlačení podobu vlastné práva, ako napríklad Lully, ktorému ich udelil francúzsky kráľ ako špeciálne privilégium. Ani Lully však nemohol zabrániť vydavateľom mimo Francúzska v tom, aby vydávali jeho diela. Schütz vydal svoje *Vianočné oratórium* len v generálnobasovej podobe, no oznámil, že „za malý poplatok“ dodá kompletne party. I keď sa hudobné diela zachovávali len v rukopisnej podobe, boli veľmi rozšírené, pretože v rámci hudobného vzdelávania žiaci povinne kopírovali diela svojich majstrov. Mnohé z Bachových diel sa nám zachovali len vďaka usilovnosti jeho žiakov – tento spôsob zachovávaní diel nám nepriamo podáva cenné informácie o lokálnom výskyte jednotlivých štýlov.

Vzhľadom na úzky kontakt medzi skladateľmi a poslucháčmi sa otázka inšpirácie a umeleckej slobody nikdy nestala vážnym problémom. Považovalo sa za úplnú samozrejmosť, že sa hudba písala „pre zákazníka“ a že sa skladatelia prispôbovali vkusu toho, pre koho tvorili. Keď Händel stál pred delikátnym problémom, ako uspokojiť rozporné požiadavky Cuzzoniovej a Bordoniovej v opere *Alessandro*, starostlivo rozdelil počet árií rovnomerne medzi obe speváčky a prihliadal v nich na ich individuálny talent. Hotové diela sa stále opravovali, aby vyhoveli aktuálnym požiadavkám. Keďže koncertná sieň a anonymné publikum sa v neskorom baroku ešte len začínali formovať, hudobná kritika, ktorá by vytvárala verejnú mienku, zatiaľ ešte nebola potrebná. Je príznačné, že prvé hudobné recenzie sa objavili na stránkach takých všeobecne zameraných časopisov ako *Mercure galant* a *Spectator*; v ich šľapajach neskôr kráčali Matthesonova *Critica Musica* a Scheibeho *Der Critische Musikus* s prvými profesionálnymi hudobnými kritikami. Na Matthesonových, a najmä na Scheibeho článkoch sa už prejavuje rastúci vplyv ideí osvietenstva.

V období baroka nebola ešte medzi skladateľom a publikom nepreklenuteľná priepasť, typická pre dnešný hudobný život. Skladatelia sa celkom samozrejme podriaďovali štýlu, ktorý bol v tom čase „moderný“. Na rozdiel od súčasných skladateľov sa nemuseli obávať, že ich genialita vyjde najavo až potom, keď už budú dosť dlho mŕtvi na to, aby ich mohli vyhlásiť za uznávaných „klasikov“. Šľachtici a patricijovia mali dosť veľké teoretické znalosti o hudbe na to, aby rozoznali nové hudobné prúdy. Veľká rozhladenosť v hudbe sa považovala za samozrejmosť, hoci pre neškolený ľud bola nedostupná. Keďže baroková hudba mala obmedzené sociálne pozadie, nijako neprekvapuje, že nepočítala s obyčajnými ľuďmi. Časté boli sťažnosti, že prostí ľudia nerozumejú vycibrenej chrámovej hudbe. Zaujímavé je sledovať,

aký ohlas mali tieto oprávnené námietky. Mithobius na ne v *Psalmodii Christiane* zareagoval veľmi príznačne. Pripúšťa, že obyčajný človek nemôže pochopiť „všetky umelecké jemnosti skladateľa“, no nevyvodzuje z toho, že by sa pre hudobne nevzdelaných ľudí mala skladať hudba na nižšej úrovni. Naopak sa domnieva, že obyčajní ľudia sa majú pozdvihnúť k hudbe prostredníctvom „cvičenia“, pretože čím viac práce a umenia sa venuje na chválu boha, tým lepšie: „Umenia na chválu Boha nikdy nie je dost.“ I keď poslucháči skladateľa nepochopia úplne, podľa Mithobiusa im stačí, keď vedia, že sa hrá nábožná skladba. Veľmi presne tu vystihol závažný etický dôvod, prečo mali vypracované figúry a kontrapunktická zložitosť v hudbe také významné postavenie. Skladateľom ani len na um nezišlo, aby sa „znížili“ k publiku, a toľko aby písali pre budúce generácie. Bach komponoval na rozličné sviatky liturgického roka a týmto dielam zasvätil všetku svoju námahu. Práve preto, že sa snažil vyhovieť konkrétnym požiadavkám najlepšie a „najumeleckejšie“ ako vedel, vytvoril dielo nielen pre svoju dobu, ale pre všetky časy.



## Zoznam skratiek

|              |                                                                                                                                                     |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Adler HMG    | Adler, G.: <i>Handbuch der Musikgeschichte</i> . 2. vyd. Berlin 1930                                                                                |
| AM           | <i>Acta Musicologica</i>                                                                                                                            |
| AMF          | <i>Archiv für Musikforschung</i>                                                                                                                    |
| AMW          | <i>Archiv für Musikwissenschaft</i>                                                                                                                 |
| BAMS         | <i>Bulletin, American Musicological Society</i>                                                                                                     |
| Chrysander D | <i>Denkmäler der Tonkunst</i> . Vyd. F. Chrysander, Bergedorf 1869–71                                                                               |
| COF          | <i>Chefs-d'oeuvre classiques de l'opéra français</i>                                                                                                |
| CW           | <i>Das Chorwerk</i> . Vyd. F. Blume                                                                                                                 |
| DDT          | <i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> . Leipzig 1892–1931                                                                                             |
| DTB          | <i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> . Leipzig 1900–1931                                                                                         |
| DTÖ          | <i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> . Wien 1894–1951                                                                                        |
| Eitner PAM   | <i>Gesellschaft für Musikforschung. Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke</i> . Vyd. R. Eitner. Berlin – Leipzig 1873–1905 |
| EL           | <i>Das Erbe deutscher Musik, Landschaftsdenkmale</i> . Hannover 1935–1943                                                                           |
| ER           | <i>Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale</i> . Hannover 1935–1943                                                                                |
| Haas B       | Haas, R.: <i>Musik des Barocks</i> . Wildpark – Potsdam 1928 (in: Bücken: <i>Handbuch der Musikwissenschaft</i> )                                   |
| GMB          | <i>Geschichte der Musik in Beispielen</i> . Vyd. A. Schering. Leipzig 1931.                                                                         |
| HAM          | <i>Historical Anthology of Music</i> . Vyd. A. T. Davison a W. Apel. Cambridge 1946                                                                 |
| ICMI         | <i>I Classici della Musica Italiana</i> . Vyd. G. D'Annunzio. Milano 1919–1920                                                                      |
| ICMIB        | <i>I Classici Musicali Italiani</i> . Fond. E. Bravi. Milano 1941–1943                                                                              |
| IM           | <i>Istituzione e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana</i> . Milano 1931–1941                                                                       |

- JMP *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.* Leipzig 1895–1940
- Lavignac E Lavignac, A. – La Laurencie, L.: *Encyclopédie de la musique.* Paris 1913 a nasl.
- MA *The Musical Antiquary.* Arkwright 1909–1913
- MfM *Monatshefte für Musikgeschichte.* Berlin 1869 a nasl.
- ML Music and Letters. Oxford 1920 a nasl.
- MQ *Musical Quarterly.* New York 1915 a nasl.
- OCM *Old Chamber Music.* Vyd. H. Riemann, London 1896 a nasl.
- OHM *Oxford History of Music,* 2. vyd.
- PAMS *Papers, American Musicological Society.* Oberlin 1937 a nasl.
- PMA *Proceedings, Musical Association.* London 1875 a nasl.
- RdM *Revue de Musicologie.* Paris 1922 a nasl.
- Riemann HMG Riemann, H.: *Handbuch der Musikgeschichte.* Leipzig 1904–1913
- RM *La Revue Musicale.* Paris 1920 a nasl. (Starší časopis vychádzal pod rovnakým názvom v rokoch 1901–1910)
- RMI *Rivista Musicale Italiana.* Torino 1894 a nasl.
- SCMA *Smith College Music Archives.* Northampton 1935 a nasl.
- SIMG *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft.* Leipzig 1899–1914
- StzMW *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der DTÖ)*
- TAM Tagliapietra, G.: *Antologia di musica antica e moderna per pianoforte.* Milano 1931–1932
- Torchi AM Torchi, L.: *L'Arte Musicale in Italia.* Milano, Roma 1897–1907
- VfM *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* Leipzig 1884–1893
- VNM *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Uitgave van oudere Meesterwerken.* Utrecht, Amsterdam 1869–1939
- ZIMG *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft.* Leipzig 1899–1914
- ZMW *Zeitschrift für Musikwissenschaft.* Leipzig 1919–1935

# Zoznam barokových teoretických prác o hudbe

- Anonym: *The Self-Instructor on the Violin*. Bologna (?) 1695.
- Anonym: *Vermehrter... Wegweiser... die Orgel recht zu schlagen*. Augsburg 1693.
- Adlung, J.: *Anleitung zur musikalischen Gelährtheit*. Erfurt 1758.
- Adlung, J.: *Musica mechanica organoedi*. Berlin 1768; faks. vyd. 1931.
- Agazzari, A.: *Del sonare sopra'l basso*. Siena 1607; faks. vyd. Milano 1933.
- Agazzari, A.: *La musica ecclesiastica*. Siena 1638.
- Ahle, J. R.: *Kurze... Anleitung zur... Singekunst*. 1704 (4. vyd. red. J. G. Ahle).
- Ahle, J. R.: *Brevis et perspicua introductio in artem musicam*. Mühlhausen 1673.
- Alardus, L.: *De veterum musica liber singularis*, Schleusinga 1636.
- Albrecht, J. W.: *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*. Leipzig 1734.
- d'Alembert, J.: *Eléments de Musique... suivant les principes de m. Rameau*. Paris 1752.
- Alstedt, J. H.: *Scientiarum omnium Encyclopaedia*. Lugdunum 1610 (1649). (Niektoré časti prel. do angl. J. Birchensha, pozri in: *Templum musicum*. London 1664).
- Alstedt, J. H.: *Elementale mathematicum*. Frankfurt 1611.
- André, Y. M.: *Essai sur le beau*. Paris 1741.
- Andrea di Modena: *Canto harmonico*. 1690.
- Andrien, G. F. (?): *Kurtze Anführung zum General-bass*. 2. vyd. Leipzig 1733.
- Angleria, C.: *La Regola del contrapunto*. Milano 1622.
- Antegnati, C.: *L'Arte organica*. Venezia 1608 (úvod L'Antegnatiho). nové vyd. 1938.
- Arresti, G. C.: *Dialogo tra un maestro ed un discepolo desideroso d' approfittare nel contrapunto*. 1663.
- Arrhenius, L.: *Dissertatio mythologico-historica de primis musicae inventoribus...* Uppsala (1729).
- Artusi, G. M.: *L'arte del contrapunto*. Venezia 1586.
- Artusi, G. M.: *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*. Venezia 1600. 2. vyd. 1603.
- Asola, G. M.: *Canto fermo sopra Messa*. Venezia 1607.
- Avella, G. d': *Regole di Musica*. Roma 1657.
- Avison, Ch.: *An Essay on Musical Expression*. London 1752.
- Bacilly, B. de.: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris 1668.
- Bacon, Fr.: *Sylva Sylvarum...* London 1627.
- Baillie, A.: *An Introduction to the Knowledge and Practice of the Thoro'bass*. Edinburgh 1717.
- Banchieri, A.: *Conclusioni del suono dell'organo*. Bologna 1609. Faks. vyd. Milano 1934.
- Banchieri, A.: *Cartella musicale*. Venezia 1614.
- Banchieri, A.: *Lettere armoniche*. Bologna 1628.
- Banchieri, A.: *L'organo suonarino*. Venezia 1608.
- Ban, J. A.: *Dissertatio epistolica de musicae natura*. Lugdunum 1637.
- Barnickel: *Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon*. Kamenice (1737), 1749.



- Banister, J.: *The Most Pleasant Companion*. London 1681.
- Baron, E. G.: *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nürnberg 1727.
- Bartoli, D.: *Del suano de'tremori armonici*. Roma 1679.
- Bartolus, A.: *Musica mathematica*. Altenburg 1614.
- Baryphonus, H.: *Isagoge musica*. Magdeburg 1609 (?).
- Baryphonus, H.: *Pleiades musicae*. Halberstadt 1615.
- Baryphonus, H.: *Ars canendi*. Leipzig 1620.
- Bedford, A.: *The Temple Musick*. London 1706.
- Bedford, A.: *The Great Abuse of Musick*. London 1711.
- Bédos de Celles,  
D. F.: *L'Art du facteur d'orgues*. Paris 1766–1778; nové vyd. Kassel 1934.
- Beer (Bähr), J.: *Bellum musicum*. 1701.
- Beer (Bähr), J.: *Musicalische Discurse*. Nürnberg 1719; nové vyd. in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1885.
- Bendeler, J. Ph.: *Organopoeia*. Frankfurt 1690.
- Bendeler, J. Ph.: *Orgelbau-Kunst*. Frankfurt 1739.
- Berardi, A.: *Ragionamenti musicali*. Bologna 1681.
- Berardi, A.: *Documenti armonici*. Bologna 1687.
- Berardi, A.: *Miscellanea Musicale*. Bologna 1689.
- Berardi, A.: *Il Perchè musicale*. Bologna 1693.
- Beringer, M.: *Musicae, das ist der freien, lieblichen Singkunst, erster und anderer Theil*. Nürnberg 1610.
- Bernardi, S.: *Porta Musicale... regole del contrapunto*. Verona 1615.
- Bernhard, Ch.: *Von der Singe-Kunst, Tractatus compositionis*. cca 1650; vyšlo in: J. Müller-Blattau: Die Kompositionslehre H. Schützens. Leipzig 1926.
- Bertalotti, A.: *Regole facilissime... per apprendere... li Canti fermo e figurato*. Bologna 1698.
- Besard, J. B.: *Isagoge in artem testudinariam*. Augsburg 1617.
- Bevin, E.: *A Briefe and Short Introduction of the Art of Musicke, to Teach how to Make Discant*. London 1631.
- Bianchini, F.: *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio*. Roma 1742.
- Biermann, J. H.: *Organographia Hildesiensis*. Hildesheim 1738; faks. vyd. 1930.
- Birchensha, J.: Pozri Alstedt, J.
- Blankenburg,  
Q. van.: *Elementa musica of nieuw Licht tot het welverstaan van de musieck en de bas-continuo*. Den Haag 1739.
- Blow, J.: *Rules for Playing of a Thorough Bass*. in: F. T. Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. London 1931, s. 163 a nasl.
- Boiseul, J.: *Traité contre les danses*. La Rochelle 1606.
- Bollioud  
De Mermet, L.: *De la corruption du goust dans la musique française*. Lyon 1746.
- Bona, G.: *De divina psalmodia*. Paris 1663.
- Bona, V.: *Essempi delli passaggi*. Milano 1596.

- Bonanni, F.: *Gabinetto Armonico*. Roma 1722.  
 Bonini, S.: *Discorsi e Regole sopra la Musica* (rukopis asi v r. 1641). Úryvky in: Solerti: *Le origine del melodramma*. Torino 1903.  
 Bonlini, G. C.: *Le glorie della poesia e della musica*. Venezia 1730.  
 Bonnet, J.: *Histoire de la musique et de ses effets*. Venezia 1594.  
 Bonnet, J.: *Histoire générale de la danse*. Paris 1723.  
 Bononcini, G. M.: *Musico pratico*. Bologna 1673.  
 Bontempi, G. A.: *Nova quator vocibus componendi methodus*. Dresden 1660.  
 Bontempi, G. A.: *Historia Musica*. Perugia 1695.  
 Borjon de Scellery, Ch. E.: *Traité de la musette*. Lyon 1672.  
 Bottazzi, B.: *Choro et Organo*. Venezia 1614.  
 Bottrigari, E.: *Il Desiderio*. Venezia 1594 a nasl., faks. vyd. Veröffentl. Bibl. Paul Hirsch, Berlin 1924.  
 Bovicelli, G. M.: *Regole, Passaggi di musica*. Venezia 1594.  
 Boyvin, J.: *Traité abrégé de l'accompagnement*. Paris 1700.  
 Braccino, A.: *Discorso secondo musicale*. Venezia 1608; faks. vyd. Milano (193-?).  
 Briceño, L. de: *Metodo... para aprender a tañer lo guitarra*. Paris 1626.  
 Brossard, S. de: *Dictionnaire de musique*. Paris 1703 (do angl. prel. Grassineau, 1740).  
 Bruce, Th.: *The Common Tunes or Scotland's Church Musick Made Plain*. Edinburgh 1726.  
 Brunnelli, A.: *Regole... per li scolari*. Firenze 1606.  
 Brunnelli, A.: *Regole... di contrappunti*. Firenze 1610.  
 Bruschi, A. F.: *Regole per il contrapunto*. Lucca 1711.  
 Burette, P. J.: *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique*. Paris 1729.  
 Burman, E.: *Specimen academicum de Triade harmonica*. Uppsala 1727.  
 Burman, E.: *Dissertatio musica, de basso fundamentalis*. Uppsala 1728.  
 Burman, E.: *Elementa musices*. Uppsala 1728.  
 Burmeister, J.: *Musica autoschediastike*. Rostock 1601.  
 Burmeister, J.: *Musica poetica...* Rostock 1606.  
 Butler, Ch.: *The Principles of Musik, in Singing and Setting (Ecclesiastical and Civil)*. London 1636.  
 Buttstedt, J. H.: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica...* Leipzig o. 1717.  
 Caccini, G.: *Le Nuove Musiche*. Firenze 1601; faks. vyd. Roma 1934.  
 Cahusac, L. de.: *La danse ancienne et moderne*. Den Haag 1754.  
 Caldenbach, Ch.: *Dissertatio musica...* Tübingen 1664.  
 Callachius, N.: *De Ludis scenicis*. 1713.  
 Calvisius, S.: *Exercitationes musicae*. Leipzig 1600–1611.  
 Calvisius, S.: *Melopoeia sive Melodiae condensae ratio*. Erfurt 1592.  
 Champion, F.: *Traité d'accompagnement... selon la règle des octaves*. Amsterdam 1716.  
 Champion, Th.: *A New Way of Making*. I.–IV. London 1610; nové vyd. v zobr. spisoch.  
 Caramuel de Lobkowitz, J.: *Mathesis audax*. Louvain 1644.  
 Carissimi, G.: *Ars cantandi*. Augsburg 1692. (Talianska verzia sa nezachovala).  
 Caroso, M. F.: *Nobiltà di dame*. Venezia 1600.

- Caroso, M. F.: *Raccolta di vari balli*. Roma 1630.
- Casali, L.: *Generale invito alle grandezze, e maravigli della musica*. Modena 1629.
- Casoni, G. A.: *Manuale Choricanum*. Genova 1649.
- Caus, S. de: *Institution Harmonique*. Frankfurt 1615.
- Cavalliere, G. F.: *Il scolare principiante di musica*. Napoli 1634.
- Cazzati, M.: *Risposta alle opposizioni*. Bologna 1663.
- Cerone, D. P.: *El melopeo y maestro*. Napoli 1613.
- Cerreto, S.: *Della pratica musica vocale et strumentale*. Napoli 1601.
- Chales, C. F. de: *Mundus mathematicus*. Lyon 1674.
- Chiavelloni, V.: *Discorsi della musica*. Roma 1668.
- Chiodino, G. B.: *Arte pratica latina e volgare di far contrapunto*. Venezia 1610; do nemč. prel. J. A. Herbst, Frankfurt 1653.
- Coferati, M.: *Il cantore addottrinato*. Firenze 1682.
- Colonna, F.: *La sambuca lineea*. Napoli 1618.
- Conforto, G. L.: *Breve et facile maniera... a far passagi*. Roma 1593; faks. vyd. Veröffentl. Musikbibl. Paul Hirsch. Berlin 1922.
- Coperario, J.: *Rules how to compose*, asi v r. 1610 (rukopis je uložený v knižnici v Huntingtone).
- Correa de  
Arauxo, F.: *Facultad organica*. Alcala 1626; vyd. Kastner, Instituto Espagnol de Musicologia, zv. 6.
- Corrette, M.: *L'Ecole d'Orphée, Méthode... du violon dans le goût français et italien*. Paris 1738.
- Corrette, M.: *Méthode... pour... le violoncelle*. Paris 1741.
- Corrette, M.: *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*. Paris 1735.
- Corrette, M.: *Le maître de clavecin*. Paris 1753.
- Couperin, F.: *L'Art de toucher le clavecin*. Paris 1716 a nasl.; vyd. aj v zobr. spisoch.
- Cousu, A.: *La musique universelle*. Paris 1658.
- Crisanio, G.: *Asserta Musicalia nova*. Roma 1656.
- Crivellati, C.: *Discorsi musicali*. Viterbo 1624.
- Crome, R.: *The fiddle new model'd*. London o. 1750.
- Crousaz, J. P. de: *Traité du beau*. Amsterdam 1715.
- Crüger, J.: *Synopsis musica*. Berlin 1630; opravené vyd. 1654.
- Crüger, J.: *Musicae practicae Praecepta*. Berlin 1660.
- Cruz, A. da: *Lyra de Arco ou Arte de tanger rabeca*. Lisboa 1639.
- Cruz, J. Ch. da: *Methodo breve, e claro... da arte de musica*. Lisboa 1745.
- Cruz, B. A. de la: *Medula de la musica theorica*. Salamanca 1707.
- Curson, H.: *The Theory of Sciences... Principles of the 7 liberal Arts*. London 1702.
- Dandrieu, J. F.: *Principes de l'Accompagnement du clavecin*. Paris 1719.
- David, F.: *Méthode nouvelle... pour apprendre facilement la musique...* Paris 1737.
- De La Fond, J. F.: *A new system of Music*. 1725.
- Delair, D.: *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin*. Paris 1690.
- Delphinus, H.: *Eunuchi conjugium oder die Capauner Hochzeit*. Halle 1685.
- Demantius, J.Ch.: *Isagoge artis musicae*. Nürnberg 1607.

- Demoz de la  
 Salle, J. F.: *Méthode de musique selon un nouveau système de chant*. Paris 1728.
- Denis, J.: *Traité de l'accord de l'espinnette*. Paris 1643.
- Descartes, R.: *Musicae compendium*. Utrecht 1650. (Angl. preklad London 1653).
- Diruta, G.: *Il Transilvano*. Venezia, I. zv. 1593; II. zv. 1609.
- Doizi de Velasco, N.: *Nuevo modo de Cifra*. Napoli 1645.
- Doni, G. B.: *Compendio del trattato de'generi e de'modi della musica*. Roma 1635.
- Doni, G. B.: *Annotazioni sopra il compendio*. Roma 1640.
- Doni, G. B.: *De praestantia musicae veteris libri tres*. Firenze 1647.
- Doni, G. B.: *Lyra Barberina*. Firenze 1763.
- Douwes, K.: *Grondig ondersoek van de toonen der musijk*. Franeker 1699.
- Drexel, J.: *Rhetorica coelestis*. 1636.
- Dufort, G.: *Trattato del ballo nobile*. Napoli 1728.
- Dukes, N.: *A concise... Method of Learning the Figuring Part of Country Dances*. London 1752.
- Dumanoir, G.: *Le mariage de la musique avec la danse*. Paris 1664  
 (znovu vyd. J. Gallay Paris 1870).
- Dupont, H. B.: *Principe de musique*. Paris 1718.
- Dupont, H. B.: *Principes de Violon*. Paris 1740.
- Dupuits, J. B.: *Principes pour toucher de la vièle*. Paris 1741.
- Effrem, M.: *Censure... sopra il sesto libro de madrigali di Marco da Gagliano*. Venezia 1622.
- Eisel, J. P.: *Musicus autodidaktus*. Erfurt 1738.
- Eisenhut, Th.: *Musicalisches Fundament*. Kempten 1702.
- Elsmann, H.: *Compendium musicae*. Wolfenbüttel 1619.
- Elst, J. van der: *Notae Augustinianae*. Gandavi 1657.
- Elst, J. van der: *Den ouden ende nieuwen grondt van de Musijcke*. Gandavi 1662.
- Erhard, L.: *Compendium Musices*. Frankfurt 1660.
- Ercoleo, M.: *Il canto ecclesiastico*. Modena 1686.
- Erythraeus, J.: *Pinacotheca imaginum... illustrium... virorum*. 1647.
- Esquivel Navarro,  
 J. de: *Discursos sobre el arte del dançado*. Sevilla 1642.
- Euler, L.: *Tentamen novae theoriae musicae*. Petersburg 1739; vyšlo in:  
*Opera omnia* III, 1, 1926.
- Fabbrizi, P.: *Regole generali di canto ecclesiastico*. Roma 1651.
- Fabricius, H.: *De Visione, Voce, Auditu*. Venezia 1600.
- Falck, G.: *Idea boni cantoris*. Nürnberg 1688.
- Fantini, G.: *Modo per imparare a sonare di tromba*. Frankfurt 1638; faks. vyd. Milano 1934.
- Feyjoo, B. G.: *La musica de los templos*. 14. spis vyšiel in: E. Cerbéllon: *Teatro critico universal*. Madrid 1726
- Feind, B.: *Deutsche Gedichte... Gedanken von der Opera*. Hamburg 1708.
- Fernandes, A.: *Arte de musica de canto dorgam*. Lisboa 1626.
- Fernandes de  
 Huete, D.: *El Compendio numeroso de zifras armonicas*. Madrid 1702.
- Ferriol, B.: *Reglas utiles... a danzar*. Capua 1745.

- Feuillet, R. A.: *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*. Paris 1700 a nasl. (Angl. prekl. 1710, 1715).
- Fischer, J. Ph. A.: *Kort en grondig onderwys van de transpositie*. Utrecht 1728.
- Fludd, R.: *Utriusque cosmii... metaphysica*. Oppenheim 1617.
- Freher, P.: *Theatrum virorum eruditione clarorum*. Nürnberg 1688.
- Freillon-Poncein, J. P.: *La véritable manière d'apprendre á jouer... du hautbois*. Paris 1700.
- Frezza dalle Grotte, G.: *Il Cantore ecclesiastico*. Padova 1698.
- Friderici, D.: *Musica Figuralis, oder Neue... Singe Kunst*. Rostock 1614 (vydal Langelütje, Graues Kloster Gymnasium 1901).
- Fries, J. H. H.: *Abhandlung vom sogenannten Pfeifer-Gericht*. Frankfurt 1752.
- Frovo, J. A.: *Discursos sobre a perfeição do Diathesaron*. Lisboa 1662.
- Fuhrmann, M. H.: *Musikalischer-Trichter*. Frankfurt an der Spree 1706.
- Fuhrmann, M. H.: *Musica vocalis in nuce*. Berlin 1715.
- Furetiere, A.: *Dictionnaire universel*. 3. vyd. Rotterdam 1708.
- Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum*. Vienna 1725. Prel. do nemč. L. C. Mizler, Leipzig 1742; skrátený preklad do angl. A. Mann: Steps to Parnassus, New York 1943.
- Galilei, V.: *Dialogo... della musica antica e della moderna*. Fiorenza 1581; faks. vyd. Roma 1934; Milano 1946.
- Gantez, A.: *L'entretien des musiciens*. Auxerre 1643; vyd. Thoinan 1878.
- Gasparini, F.: *L'Armonico pratico al cimbalo*. Venezia 1708.
- Gebst, V.: *Corona musices*. Jena 1611.
- Geminiani, F.: *The Art of Playing on the Violin*. London 1751 (anonymne publikované in: Prelleur).
- Geminiani, F.: *Rules for Playing in a True Taste on the Violin... London 1746*.
- Geminiani, F.: *The Entire... Tutor for the Violin*. London 1747.
- Geminiani, F.: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London 1749.
- Gengenbach, N.: *Musica nova*. Leipzig 1626.
- Gervais, L.: *Méthode pour l'accompagnement du clavecin*. Paris 1733.
- Gesius, B.: *Synopsis musicae practicae*. Frankfurt 1609.
- Ghezzi, I.: *Il Setticlave Canore*. Bologna 1709.
- Gibelius, O.: *Seminarium modulatariae vocalis*. Celle 1645.
- Gibelius, O.: *Introductio musicae theoreticae didacticae*. Bremen 1660.
- Gibelius, O.: *Propositiones mathematico-musicae*. Minden 1666.
- Giustiniani, V.: *Discorso sopra la musica de'suoi tempi*. rkp. 1628, vyd. S. Bongi. Lucca 1878. Výchvatky in: Solerti, A.: Le origini del melodramma. Torino 1903.
- Goretti, A.: *Dell'Eccellenze... della musica*. Ferrara 1612.
- Gradenthaler, H.: *Horologium Musicum*. Nürnberg 1676.
- Grandval, N. R.: *Essai sur le bon goust en Musique*. Paris 1732.
- Grassineau, J.: *A musical dictionary*. London 1740 (pozri Brossard).
- Gresset, J. B. L.: *Discours sur l'harmonie*. Paris 1737.
- Grimarest, J. L.: *Traité du récitatif dans la lecture*. Paris 1707.
- Guerau, F.: *Poema Harmonico*. Madrid 1694.

- Gugl, M.: *Fundamenta partiturae*. Salzburg 1719.
- Gumpeltzhaimer, A.: *Compendium musicae*. 1. vyd. Augsburg 1591; 13. vyd. 1681
- Hafenreffer, S.: *Monochordon symbolico-biomanticum*. Ulm 1640.
- Haltmeier, C. J. F.: *Anleitung: wie man einen General-Bass... in alle Tone transponieren könne*. Hamburg 1737.
- Harnisch, O. S.: *Artis Musicae delineatio*. Frankfurt 1608.
- Hartong: *Musicus theoretico-practicus*. Nürnberg 1749.
- Hase, W.: *Gründliche Einführung in die edle... Singerkunst*. Goslar 1657.
- Heinichen, J. D.: *Der Generalbass in der Composition*. Dresden 1728.
- Herbst, J. A.: *Musica Moderna Prattica overo Maniera del Buon Canto*. Frankfurt 1641; 2. vyd. 1653.
- Herbst, J. A.: *Musica poëtica*. Nürnberg 1643.
- Herrando, J.: *Arte... del Modo de Tocar el Violín*. Paris 1736.
- Hitzler, D.: *Neue Musika oder Singkunst*. Tübingen 1628.
- Holder, W.: *A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*. London 1694.
- Hotteterre, J.: *Principes de la flûte traversière*. Paris 1707.
- Hotteterre, J.: *Méthode pour la musette*. Paris 1737.
- Hudgebut, J.: *A vade mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Excellency of the Rechorder*. London 1679.
- Hunold-Menantes, Ch. F.: *Die allerneuste Art zur reinen und galanten Poesie*. Hamburg 1712.
- Huygens, C.: *Gebruyck of ongebruyck van t'orgel*. Leiden 1641.
- Ivanovich, C.: *Minerva al Tavolino*. Venezia 1681.
- Ivanowka, T. B.: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praha 1701.
- João IV. (král portugalský): *Defensa de la Musica Moderna*. Lisboa 1649.
- Jumilhac, Dom P. B. de: *La science et la pratique du plain-chant*. Paris 1673.
- Pater Justinus (karmelitán): *Musicalische Arbeith und Kurtz-Weil*. Augsburg 1723.
- Pater Justinus (karmelitán): *Chirologia organico-musica, Musicalische Handbeschreibung*. Nürnberg 1711.
- Keller, G.: *A Compleat Method for... a Thorough Bass*. London 1707.
- Kellner, D.: *Treulicher Unterricht im General-Bass*. Hamburg 1732.
- Kepler, J.: *Harmonices Mundi*. Linz 1619; vytlačené v Opere omnia.
- Kircher, A.: *Musurgia universalis*. Roma 1650.
- Kircher, A.: *Phonurgia nova*. Campidonae 1673.
- Kraftius, J.: *Musicae practicae rudimenta*. Kopenhagen 1607.
- Kretzschmar, J.: *Musica latino-germanica*. Leipzig 1605.
- Kuhnau, J.: *Der Musikalische Quacksalber*. Dresden 1700 (nové vyd. red. Benndorf 1900).
- Kuhnau, J.(?): *Musicus Vexatus*. Freyberg 1690.
- Kuhnau, J.(?): *Musicus Curiosus*. Freyberg 1691.
- Kuhanu, J.(?): *Musicus Magnanimus*. Freyberg 1691.

- L'Affilard, M.: *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*. 2. vyd. Paris 1694.  
 Lambranzi, G.: *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*. Nürnberg 1716.  
 Lampe, J. F.: *The Art of Musick*. London 1740.  
 Lampe, J. F.: *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass*. London 1737.  
 Lange, J. C.: *Methodus nova et perspicua...* Hildesheim 1688.  
 Lanze, F. de: *Apologie de la Danse*. 1623.  
 La Voye, M. de: *Traité de musique pour bien et facilement apprendre à chanter et composer*. Paris 1656.  
 Lebeuf, J.: *Traité... sur le chant ecclésiastique*. Paris 1741.  
 Le Blanc, H.: *Défense de la Basse de Viole*. Amsterdam 1740; nové vyd. in: RM IX, 1928.  
 Le Cerf de la Viéville, J. L.: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles 1704 (2. vyd. 1705–1706).  
 Lenton, J.: *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained*. London 1694.  
 (Léris, A. de): *Dictionnaire portatif des théâtres*. Paris 1754.  
 Levens, Ch.: *Abrégé des règles de l'harmonie*. Bordeaux 1743.  
 Le Vol, C.: *Philomea Gregoriana*. Venezia 1669.  
 Liberati, A.: *Due lettere... in difesa d'un passo dell' opera seconda Sonata d'Arcangelo Corelli*. rkp. In: Liceo Musicale, Bologna.  
 Lippius, J.: *Disputatio musica prima-tertia*. Wittenberg 1609–1610.  
 Lippius, J.: *Synopsis musicae*. Strassbourg 1612.  
 Locke, M.: *Observations upon... an Essay to the Advancement of Musick*. London 1672.  
 Locke, M.: *The Present Practice of Music Vindicated*. London 1673.  
 Locke, M.: *Melothesia, or Certain General Rules for Playing upon a Continued Bass*. London 1673.  
 Lorber, J. K.: *Lob der edlen Musik*. Weimar 1696.  
 Lorente, A.: *El porque de la musica*. Alcala 1672.  
 Loulié, E.: *Elements ou principes de musique*. Paris 1696.  
 Loulié, E.: *Nouveau système de musique*. Paris 1698.  
 Loulié, E.: *Musique théorique et pratique*. Paris 1722.  
 Lustig, J. W.: *Inleiding tot de muzykkunde*. Groningen 1751.  
 Mace, Th.: *Musik's Monument*. London 1676.  
 Magirus, J.: *Artis musicae legibus logicis... componendi rationem*. Braunschweig 1611. (1. vyd. 1596).  
 Magirus, J.: *Musicae rudimenta*. Wolfenbüttel 1619.  
 Magius, H.: *De tintinnabulis*. Amsterdam 1689.  
 Maichelbeck, F. A.: *Die auf dem Klavier lehrende Cäcilia*. Augsburg 1738.  
 Maillart, P.: *Les tons ou discours sur les modes de musique*. Tournai. 1610.  
 Majer, J. F. B.: *Hodegus musicus*. Schwäbisch Hall 1741.  
 Majer, J. F. B.: *Museum musicum*, 1732.  
 Majer, J. F. B.: *Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*. Nürnberg 1741.  
 Majer, M.: *Atalanta fugiens*. Oppenheim 1618.  
 Malcolm, A.: *Treatice of Music*. Edinburgh 1721.  
 Mancini, G. B.: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna 1774; 3. vyd. Milano

- 1777 (znovu vyšlo in: A. della Corte: Canto e bel canto 1933).
- Marais, R. P.: *Nouvelle méthode de musique pour servir d'introduction aux acteurs modernes*. Paris 1711.
- Marcello, B.: *Il teatro alla moda*. Venezia 1722 (nový vyd. 1913 [Fondi], franc. vyd. 1890 [David], nem. vyd. 1917 [Einstein]).
- Marinelli, G. C.: *Via retta della voce corale*. Bologna 1671.
- Martin y Coll, A.: *Arte de canto llano*. Madrid 1714.
- Martinez, J.: *Arte de canto chão*. Coimbra 1597.
- Masson, Ch.: *Nouveau Traité des règles pour la composition*. Paris 1697; 3. vyd. Paris 1705.
- Matteis, N.: *The False Consonances of Musick*. 1682
- Mattheson, J.: *Das neu-eröffnete Orchester*. Hamburg 1713.
- Mattheson, J.: *Critica Musica*. Hamburg 1722 a 1725.
- Mattheson, J.: *Grosse General-Bass-Schule*. Hamburg 1731.
- Mattheson, J.: *Kleine General-Bass-Schule*. Hamburg 1735.
- Mattheson, J.: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737.
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg 1739.
- Mattheson, J.: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg 1740; znovu vyd. 1910.
- Maugars, A.: *Response... sur le sentiment de la musique d'Italie*. Roma 1639 (vyd. Thoinan, Paris 1865; nem. prekl. in: MfM, zv. 10, 1878).
- Meckenheuser, J. G.: *Die sogenannte allerneueste, musikalische Temperatur*. Quedlinburg 1727.
- Mei, G.: *Discorso sopra la musica antica e moderna*. Venezia 1602; faks. vyd. Milano 1933.
- Meibom, M.: *Antique Musicae auctores septem*. Amsterdam 1652.
- Menestrier, C. F. le: *Des représentations en musique ancienne et moderne*. Paris 1681.
- Menestrier, C. F. le: *Des ballets anciens et modernes*. Paris 1682.
- Mengoli, P.: *Speculationi di musica*. Bologna 1670.
- Merck, D.: *Compendium musicae instrumentalis chelicae*. Augsburg 1695.
- Mersenne, M.: *Harmonie Universelle*. Paris 1636–1637.
- Meyer, J.: *Unvorgreifliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music*. 1726.
- Michele, A. di: *La nuova chitarra di regole*. Palermo 1680.
- Millioni, P. –  
 Monte, L.: *Vero... modo d'imparare a sonare... la Chitarra*, Roma o. 1627.
- Minguete Yrol, P.: *Academia Musical de los instrumentos*. Madrid 1752.
- Mithobius, H.: *Psalmodia christiana*. Yena 1665.
- Mizler, L. C.: *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*. Leipzig 1736–1754.
- Mizler, L. C.: *Musikalischer Staarstecher*. Leipzig 1739–1740.
- Mizler, L. C.: *Anfangs-Gründe des Generalbasses*. Leipzig 1739.
- Montéclair, M. P. de: *Méthode pour apprendre la musique*. Paris 1700.
- Montéclair, M. P. de: *Méthode facile pour apprenddre à jouer du violon*. Paris 1711–1712.
- Montéclair, M. P. de: *Principes de musique*. Paris 1736.
- Monserrate, A. de: *Arte breve... de las dificultades*. Valencia 1614.
- Murschhauser,  
 F. X. A.: *Fundamentalische... Handleitung*. München 1707.



- Murschhauser,  
 F. X. A.: *Academia musico-poetica*. Nürnberg 1721.
- Muscovius, J.: *Bestraffer Missbrauch der Kirchenmusic*. Lauban 1694.
- Nasarre, P.: *Fragmentes musicos*. Zaragoza 1683.
- Nasarre, P.: *Escuela musica*. Zaragoza 1724.
- Negri, C.: *Le Gratie d'amore*. Milano 1602.
- Negri, C.: *Nuove inventioni di balli*. Milano 1604.
- Neidhardt, J. G.: *Die beste und leichteste Temperatur*. Jena 1706.
- Neidhardt, J. G.: *Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des... Canonis Monochordi*. Königsberg 1732.
- Niedt, F. E.: *Handleitung zur Variation*. Hamburg 1706.
- Niedt, F. E.: *Musicalisches A B C*. Hamburg 1708.
- Niedt, F. E.: *Musicalische Handleitung*. Paris 1700 I–III; ďalšie vyd. 1706, 1717.
- Nivers, G. G.: *Dissertation sur le chant grégorien*. Paris 1683.
- Nivers, G. G.: *La gamme du si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter*. Paris 1646.
- Nivers, G. G.: *Traité de la composition*. Paris 1667.
- North, R.: *The Musical Gramarian*. rkp. (vyd. Andrews, London 1925).
- Nucius, J.: *Musices poeticae*. Neisse 1613.
- Nunes da Sylva, M.: *Arte minima*. Lisboa 1685.
- Orgosinus, H.: *Musica nova*. Leipzig 1603.
- Osio, T.: *L'armonia del nudo parlare*. Milano 1637.
- Ottonelli, G. D.: *Della christiana moderazione del teatro*. Firenze 1652.
- Pacichelli, G. B.: *De Tintinnabulo*. Napoli 1693.
- Paolucci, G.: *Arte pratica di contrappunto*. Napoli, zv. 1–3 1765–1772 (obsahujú príklady renesančnej a barokovej hudby).
- Paradossi, G.: *Modo facile di suonare il sistro*. Bologna 1695; faks. vyd. Milano 1933.
- Parran, A.: *Traité de la musique théorique et pratique*. Paris 1639.
- Pasquini, B.: *Regole per ben suonare il cembalo*. MS. 3002 Bibl. Santini, Münster; aj in: Liceo Musicale. Bologna.
- Pasquini, B.: *Saggio di contrapunto*. Berlin, Staatsbibl. Mus. Ms. L 214.
- Peacham, H.: *The Compleat Gentleman*. London 1622.
- Pellegrini, C.: *Museum Historico-Legale bipartitum*. Roma 1665.
- Pemberton, E.: *An Essay for the Further Improvement of Dancing*. London 1711.
- Penna, L.: *Li primi albori musicali*. Bologna 1672.
- Pepusch, J. C.: *A short Treatise on Harmony*. London 1730.
- Perego, C.: *La regola del canto fermo ambrosiano*. Milano 1622.
- Pexenfelder, M.: *Apparatus eruditionis... per omnes artes*. Nürnberg 1670.
- Picerli, S.: *Specchio primo di musica*. Napoli, zv. 1–2. 1630–31.
- Piovesana, F. S.: *Misure harmoniche*. Venezia 1627.
- Pisa, A.: *Battuta della musica dichiarata*. Roma 1611.
- Pitoni, G. O.: *Guida armonica*. Nedatované (pred r. 1700).
- Playford, J.: *A Briefe Introduction to the Skill of Musick*. London 1654 a nasl.
- Playford, J.: *The Division Violin*. London 1685.
- Playford, J.: *An Introduction to the Skill of Musick; Corrected and Amended by Mr. Henry*

- Praetorius, M.: *Purcell*. London, 12. vyd. 1694.  
*Syntagma Musicum*, zv. 1–3. Wolfenbüttel 1615–1619; zv. 2. faks. vyd. Leipzig 1884, Kassel 1929; zv. 3. Leipzig 1916.
- Prelleur, P.: *The modern Musick-Master*. London 1730.
- Preus, G.: *Grund-Regeln von der Structur... einer untadelhaften Orgel*. Hamburg 1729.
- Prinner, J. J.: *Musicalischer schlissl*. (1677). Rkp v Library of Congress, Washington.
- Printz, W. C.: *Phrynys Mytilenaeus*. Dresden – Leipzig 1676.
- Printz, W. C.: *Musica modulatoria vocalis*. Schweidnitz 1678.
- Printz, W. C.: *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst*. Dresden 1690.
- Profe, A.: *Compendium musicum*. Leipzig 1641.
- Prynne, W.: *Histriomastix*. London 1633.
- Pure, M. de: *Idées des spectacles anciens et nouveaux*. Paris 1658.
- Puteanus, E.: *Musathena*. 1. vyd. 1599. 2. vyd. Hanover 1602.
- Quirsfeld, J.: *Breviarium musicum*. Dresden 1675.
- Quitschreiber, G.: *Musikbüchlein für die Jugend*. Jena 1607.
- Raguenet, abbé F.: *Parallèle des Italiens et des François*. Paris 1702. (Angl. prekl. 1709; nové vyd. MQ 32 (1946), 411).
- Ralph, J.: *The Taste of the Town*. 1731.
- Rameau, J. Ph.: *Traité de l'harmonie*. Paris 1722.
- Rameau, J. Ph.: *Nouveau système de musique théorique*. Paris 1726.
- Rameau, J. Ph.: *Génération harmonique*. Paris 1737.
- Rameau, J. Ph.: *Démonstration du principe de l'harmonie*. Paris 1750.
- Rameau, J. Ph.: *Nouvelles Réflexions sur sa démonstration*. Paris 1752.
- Rameau, J. Ph.: *Observations sur notre instinct pour la musique*. Paris 1754.
- Rameau, P.: *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire... danses de ville*. Paris 1725.
- Rameau, P.: *Le maître à danser*. Paris 1725.
- Ravn, H. M.: *Heptachordum danicum, ad canendum*. Kopenhagen 1646.
- Ravenscroft, Th.: *A Briefe Discourse of the True (but Neglected) use of Charact'ring the Degrees*. London 1614.
- Reimann: *Musikbüchlein*. Erfurt 1644.
- Rémond de Saint-Mard, T.: *Réflexions sur l'opéra*. La Haya 1741.
- Riccoboni, L.: *Réflexions historiques sur les differens théâtres de l'Europe*. Paris 1738.
- Robinson, Th.: *The Schoole of Musicke*. London 1603.
- Rodio, R.: *Regole di musica*. Napoli 1609.
- Roel del Rio, A. V.: *Institución harmonica*. Madrid 1748.
- Rognone Taegio, F.: *Aggiunta dello scolaro di violino*. 1614.
- Rognone Taegio, F.: *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno*. 1620.
- Rognone Taegio, F.: *Passaggi... nel diminuire*. 1592.
- Rosa, S.: *Satire*. Amsterdam 1664.
- Rossi, G. B.: *Organo de Cantori*. Venezia 1618.
- Rossi, L.: *Sistema musico overo musica speculativa*. Perugia 1666.
- Rousseau, J.: *Méthode... pour apprendre à chanter*. Paris 1683 a nasl. 1691
- Rousseau, J.: *Traité de la Viole*. Paris 1687.

- Ruffa, G.: *Introdutorio musicale*. Napoli 1701.
- Ruiz de Ribayaz, L.: *Luz y norte musical*. Madrid 1677.
- Sabbatini, G.: *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo*. Venezia 1628; 3. vyd. Roma 1669.
- Sabbatini, N.: *Pratica di fabricar scene*. Ravenna 1638 (do nemč. prel. W. Fleming, Weimarer Bibliophilengesellschaft 1926).
- Sabbatini, P.: *Toni ecclesiastici... Modo per sonare il basso continuo*. Roma 1650.
- St. Evremond,  
Ch. de: *Dissertation sur l'opéra*, in: Oeuvres. London 1705.
- St. Hubert, de: *La manière de composer et faire réussir len ballets*. Paris 1641.
- Saint-Lambert,  
M. de: *Les principes du clavecin*. Paris 1702.
- Saint-Lambert,  
M.de: *Nouveau traité de l'accompagnement*. Paris 1707.
- Salmon, Th.: *An Essay to the Advancement of Musick*. London 1672.
- Salter, H.: *The Genteel Companion;... Directions for the Recorder*. London 1683.
- Samber, J. B.: *Manuductio ad organum, Anleitung zur edlen Schlagkunst*. Salzburg 1704.
- Samber, J. B.: *Continuatio ad Manuductionen organicam*. Salzburg 1707.
- Sangiovanni, G.: *Primi ammaestramenti della musica figurata*. Modena 1714.
- Sanz, G.: *Instrucción de música sobre la guitarra*. Zaragoza 1674; 2. vyd. 1697.
- Sartorius, E.: *Institutionum Musicarum Tractatio*. Hamburg 1635.
- Sartorius, E.: *Musomachia, id. est: Bellum musicale*. Rostock 1642 (1. vyd. 1622).
- Sauveur, J.: *Principes d'acousticque et de musique*. Paris 1701.
- Sauveur, J.: *Système general des intervalles, des sons*. Paris 1701.
- Sauveur, J.: *Méthode générale pour former des systèmes tempérés*. 1707.
- Scacchi, M.: *Cribrum musicum*. Venezia 1643.
- Scaletta, O.: *Scala di musica*. Verona 1598 a nasl.; 24. vyd. Roma 1685.
- Scaletta, O.: *Primo scalino della scala di contrapunto*. Milano 1622.
- Scarlatti, A.: *Discorso sopra un caso particolare* (pozri in: Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes. 1771).
- Scarlatti, A.: *Regole per principianti*, rkp. v British Museum.
- Scheibe, J. A.: *Der critische Musicus*.  
Hamburg – Kopenhagen 1738.
- Scheibe, J.A.: *Eine Abhandlung von den Musicalischen Intervallen und Geschlechten*.  
Hamburg 1739.
- Schmidt, J. M.: *Musico-theologia*. Bayreuth u. Hof 1754.
- Schönsleder, W.: (Volpius Decorus) *Architectonice musices universalis*. Ingolstadt 1631.
- Schott, K.: *Magia Universalis, čast' II., Acustica*. Würzburg 1657.
- Schott, K.: *Organum mathematicum*. Würzburg 1668.
- Scheyrer, B.: *Musica choralis theoro-practica*. München 1663.
- Schwenter, D.: *Deliciae physico-mathematicae*. Nürnberg 1636–1653.
- Scorpion, D.: *Riflessioni Armoniche*. Napoli 1701.
- Secchi, A.: *De ecclesiastica hymnodia libri tres*. Antverpia 1634.
- Serré, J.–A.: *Essais sur les principes de l'harmonie*. Paris 1753.

- Sieffert (Syfert), P.: *Anticribatio musica*. Gdańsk 1645.  
 Simpson, Chr.: *The Division Violist*. London 1659 a nasl.  
 Simpson, Chr.: *A Compendium of Pratical Musick*. London 1667 a nasl.  
 Siris, P.: *The Art of Dancing*. London 1706.  
 Sorge, G. A.: *Vorgemach der musicalischen Composition*. Lobenstein 1745–1747.  
 Spadi, G. B.: *Passagi ... con madrigali diminuiti per sonare*. Venezia 1609.  
 Speer, D.: *Grundrichtiger ... Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*. Ulm 1687.  
 Sperling, J. P.: *Principia musicae*. Budissin 1705.  
 Spiess, M.: *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Augsburg 1745.  
 Spiridion: *Neue Unterweisung, wie man in kurzer Zeit nicht allein zu vollkommenem Orgel- und Instrumentenschlagen, sondern auch zu der Kunst der Komposition gänzlich gelangen mag*. Bamberg 1670.  
 Steffani, A.: *Quanta certezza habbia da suoi principii la Musica*. Amsterdam 1695.  
 Stierlein, J. Ch.: *Trifolium musicae consistens in Musica theorica, practica et poetica*. Stuttgart 1691.  
 Strozzi, G.: *Elementorum musicae praxis*. Napoli 1683.  
 Tansur, W.: *A New Musical Grammar*. London 1746.  
 Tartini, G.: *Trattato di Musica*. Padova 1754.  
 Taubert, G.: *Rechtschaffener Tanzmeister*. Leipzig 1717.  
 Tessarini, C.: *Grammatica di musica ... a suonar il violino*. Roma 1741.  
 Tettamanzi, F.: *Breve metodo per fondamente ... apprendere il canto fermo*. Milano 1686.  
 Tevo, Z.: *Il Musico Testore*. Venezia 1706.  
 Thalesio, P.: *Arte de canto chão*. Coimbra 1618.  
 Tigrini, O.: *Il compendio della musica*. Venezia 1602.  
 Torres, J. de: *Reglas generales de acompañar en organo*. Madrid 1702.  
 Tosi, P. F.: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Bologna 1723; nové vyd. in: Della Corte: *Canto e bel canto*. Torino 1933. Do angl. prel. J. E. Galliard: *Observations on the Florid Song*. London 1742. (faks. vyd. London 1926).  
 Treiber, J. P.: *Der accurate Organist im General-Bass*. Jena 1704.  
 Treu, A.: *Lycei musici theorico practici*. Rotenburg a. d. Tauber 1635.  
 Trümper, M.: *Epitome oder Kurtzer Auszug der Musik*. Gotha 1668.  
 Tufts, J.: *A Very Plain and Easy Introduction to the Whole Art of Singing Psalm Tunes*. 1720.  
 Turner, W.: *Sound Anatomiz'd*. London 1724.  
 Uberti, G.: *Contrasto musico*. Roma 1630.  
 Ulloa, P. de: *Musica universal*. Madrid 1717.  
 Ureña, P. de: *Arte nueva de musica*. Roma 1669. (Vydal J. Caramuel de Lobkowitz).  
 Valle, P. della: *Discorso della musica dell'età nostra*. 1640. (Nové vyd. in: Solerti: *Le origini del melodramma*. Torino 1903).  
 Valls, F.: *Respuestra ... a la censura*. Barcelona 1716.  
 Vaz Barradas  
 Muitopão, J.: *Flores musicaes*. Lisboa 1735.

- Veracini, F. M.: *Il Trionfo della practica musicale*. op. III; (rkp. v knižnici Konzervatória vo Florencii).
- Verato, G. M.: *Il Verrato insegna... per imparare per tutte le Chiave*. Venezia 1623.
- Vogt, M.: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Praha 1719.
- Voigt, J. C.: *Gespräch von der Musik*. Erfurt 1742.
- Wagenseil, J. C.: *De Germaniae Phonascorum, Von der Meistersinger Origine*. Altdorf 1697.
- Vallerius-  
Retzelius O.: *Disputatio musica de Tactu musico*. Uppsala 1698.
- Walliser, Th.: *Musicae figuralis praecepta*. Strassburg 1611.
- Walter, Th.: *Grounds and Rules of Musick*. Boston 1723.
- Walther, J.G.: *Musikalisches Lexicon*. Leipzig 1732.
- Warren, A.: *The Tonometer*. London 1725.
- Weaver, J.: *An Essay Toward an History of Dancing*. London 1712.
- Werckmeister, A.: *Orgelprobe*. Frankfurt u. Leipzig 1681. (Faks. vyd. 2. vydania 1698, Kassel 1928).
- Werckmeister, A.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Frankfurt u. Leipzig 1687.
- Werckmeister, A.: *Musicalische Temperatur*. Frankfurt u. Leipzig 1691.
- Werckmeister, A.: *Hypomnemata musica*. Quedlinburg 1697.
- Werckmeister, A.: *Organum Gruningense redivivum*. Quedlinburg 1705 (nové vyd. 1932).
- Werckmeister, A.: *Musicalische Paradoxal-Discourse*. Quedlinburg 1707.
- Zacconi, L.: *Prattica di musica*. 2 zv. Venezia 1592, 1622.
- Zannetti, G.: *Il Scolaro... per imparar a suonare di violino et altri stromenti*. Milano 1645.
- Zerleder, N.: *Musica figuralis oder... Unterweysung der Singkunst*. Bern 1658.
- Zondarini, F. G.: *Riflessioni... nell'apprendere il canto con l'uso d'un solfeggio*. Venezia 1746.
- Zumbag, C.: *Institutiones Musicae of Korte onderwyzingen*. Leyden 1743 (podľa rkp. 70. J. II jeho otca Lothara Zumbaga, ktorý je v Kráľovskej knižnici v Haagu).

# Bibliografia

*Commemorazione della Riforma melodrammatica.* Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Roč. XXXIII. Firenze 1895.

- Abbiati, Fr.: *Storia della Musica, II (Seicento), III (Settecento).* Milano 1941.
- \*Abert, A. A.: *Claudio Monteverdi und das musikalisches Drama.* Lippstadt 1954.
- Abert, A. A.: *Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones Sacrae von H. Schütz.* Wolfenbüttel 1935.
- Abert, H.: *Händel als Dramatiker.* Gesammelte Schriften. Halle 1929.
- \*Abraham, G.: *The Age of Humanism 1540–1630.* in: *The New Oxford History of Music IV.*, London 1968.
- Adams, H. M.: *Passion Music before 1724.* ML, zv. 7, 1926.
- Adler, G.: *I Componenti musicali per il Cembalo, di Teofilo Muffat e il posto che essi occupano nella storia della Suite per il Pianoforte.* RMI, zv. 3. Torino 1896.
- Adler, G.: *Handbuch der Musikgeschichte.* Berlin 1930 (pozri najmä príspevok Einsteina, Wellesza, Scheringa, Fischera a Haasa).
- Adler, G.: *Zur Geschichte der Wiener Mess-Komposition.* StzMW, 4. 1917.
- Ademollo, A. A.: *I teatri di Roma nel secolo XVII.* Roma 1888.
- Adrio, A.: *Die Anfänge des geistlichen Konzerts.* Berlin 1935.
- Adrio, A.: *Die Matthaeus-Passion von J. G. Kühnhausen (um 1700).* Festschrift Schering. Berlin 1937.
- Alaleona, D.: *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia.* Torino 1908.
- Alaleona, D.: *Le laudi spirituali italiana nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani.* RMI, zv. 16. Torino 1909.
- Alaleona, D.: *Storia dell'oratorio musicale in Italia.* Milano 1945.
- Albini, E.: *Domenico Gabrielli, il Corelli del Violoncello.* RMI, zv. 41. Torino 1937.
- Alewyn, R.: *Der Kapellmeister J. Beer.* Leipzig 1932.
- Allen, W. D.: *Philosophies of Music Histories.* New York 1939.
- Altmann, W.: *Thematisches Verzeichniß der gedruckten Werke Vivaldis.* AMW, zv. 4. 2631. (pozri aj Rinaldi).
- Ambros, A. W.: *Geschichte der Musik.* zv. 4, 3. vyd. red. Leichtentritt. Leipzig 1909.
- Angeli, A. d': *Benedetto Marcello.* Milano 1940.
- Anglès, H.: *Orgelmusik der Schola Hispanica.* Festschrift Peter Wagner. 1926.
- \*Apel, W.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700.* Kassel 1967.
- Apel, W.: *Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi.* MQ, zv. 24. New York 1938.
- Arger, J.: *Le rôle expressif des „agrément“ dans l'école vocale française de 1680 à 1760.* RdM, zv. 5.
- Arienzo, N. D': *Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera.* RMI, I. Torino 1894.
- Arienzo, N. d': *Origini dell' opera comica.* RMI, zv. 2, 4, 6, 7. Torino.

## BIBLIOGRAFIA

- Arkwright, G. E. P.: *Purcell's Church Music*. MA, zv. 1. 1910.
- Arkwright, G. E. P.: *An English Pupil of Monteverdi*. MA, zv. 4, (1913), 236.
- Arnheim, A.: *Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert*. SIMG, zv. 10. 399.
- Arnold, F. T.: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. London 1931.
- Arnold, F. T.: *A Corelli Forgery*. PMA. London 1921.
- Arundell, D.: *Henry Purcell*. London 1927.
- Auerbach, C.: *Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts*. Diz. práca. Freiburg 1928; vyd. Kassel 1930.
- Bacher, J.: *Die Viola da Gamba*. Kassel 1930.
- Baehrens, C. E.: *The Origin of the Masque*. Groningen. 1929.
- Bairstow, E. C.: *Handel's Oratorio: The Messiah*. Oxford 1928.
- Barblan, G.: *Un musicista trentino, F. A. Bonporti*. Firenze 1940.
- Barbour, J. M.: *Equal Temperament, Its History from Ramis to Rameau*. Diz. práca (strojopis). Cornell 1932.
- Barbour, J. M.: *Bach and the Art of Temperament*. MQ zv. 33. New York 1947.
- Becker, C. F.: *Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts*. 2. vyd. Leipzig 1855.
- Beckmann, G.: *Johann Pachelbel als Kammerkomponist*. AMW I (1918–1919), 267.
- Beckmann, G.: *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*. Leipzig 1918.
- Benn, F.: *Die Messkomposition des J. J. Fux*. Diz. práca Wien 1931.
- Benvenuti, G.: *Il manoscritto veneziano della „Incoronazione di Poppea“*. RMI, zv. 41. Torino 1937.
- Berend, F.: *N. A. Strungk*. Diz. práca. München 1913.
- Berger, A. V.: *The Beggar's Opera, The Burlesque and Italian Opera*. ML, zv. 27. London 1936.
- Bessaraboff, N.: *Ancient European Musical Instruments*. Boston 1941.
- Betti, A.: *La vita e l'arte di F. Geminiani*. Lucca 1933.
- \* Blume, F.: *Barock*. in: MGG, 1. zv.
- Blume, F.: *Das monodische Princip in der protestantischen Kirchenmusik*. Leipzig 1925.
- \*Blume, F.: *Deutschland-Barock*. in: MGG, 3. zv.
- Blume, F.: *Eine unbekannte Violin-Sonate von J. S. Bach*. Bach Jahrbuch. Leipzig. 1928.
- Blume, F.: *Fortspinnung und Entwicklung*. JMP, Leipzig 1929.
- Blume, F.: *Michael Praetorius Creuzburgensis*. Wolfenbüttel 1929.
- Blume, F.: *Die Evangelische Kirchenmusik*. (Handbuch der Musikwissenschaft), 1931.
- Blume, F.: *Das Werk des Michael Praetorius*. ZMW, zv. 17. Leipzig.
- Blume, F.: *Das Kantatenwerk D. Buxtehudes*. JMP. Leipzig 1940.
- \*Blume, F.: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel 1965.
- \*Boetcher, W.: *Von Palestrina zu Bach*. Stuttgart 1959.
- Böttger, F.: *Die Comédie-ballets von Molière und Lully*. Diz. práca. Berlin 1930; vyd. Berlin 1931.
- Boghen, F.: *L'arte di B. Pasquini*. 1931.
- Bolte, J.: *Die Singspiele der englischen Komödianten*. Theatergeschichtliche Forschungen, zv. 17. Hamburg 1893.
- Bolte, J.: *Von Wanderkomödianten und Handwerkerspielen des 17. und 18. Jahrhunderts*. Sitzungsberichte, Preussische Akademie der Wissenschaften,

## BIBLIOGRAFIA

- Philosophisch-Historischen Klasse, 1934.
- Bonaccorsi, A.: *Contributo alla storia del Concerto grosso*. RMI, zv. 39. Torino 1932.
- Bonaventura, A. B.: *Pasquini*. Roma 1923.
- Bontoux, G.: *La chanson en Angleterre aux temps d'Elisabeth*. Paris 1936.
- Born, E.: *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Joh. Pachelbels*. Berlin 1941.
- Borrel, E.: *La basse chifré dans l'école française au XVIIIe siècle*. RdM, zv. 7.
- Borrel, E.: *L'interprétation de Lully d'après Rameau*. RdM, zv. 29.
- Borrel, E.: *Les notes inégales dans l'ancienne musique française*. RdM, zv. 40.
- Borrel, E.: *Un paradoxe musical au XVIIIe siècle*. Mélanges de Musicologie. La Laurencie, 1933.
- Borren, Ch. van den: *Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas*. Bruxelles 1914.
- Borren, Ch. van den: *A. Scarlatti et l'esthétique de l'opéra neapolitaine*. 1922.
- Borren, Ch. van den: *Il Ritorno*. Bruxelles 1925.
- Borren, Ch. van den: *Le livre de clavier de Vincentius de la Faille (1625)*. Mélanges de Musicologie. La Laurencie (1933).
- Bosquet, E.: *Origine et formation de la sonate allemande de 1698 à 1742*. La Revue Internationale de Musique. 1939, 853.
- Botstiber, H.: *Geschichte der Ouvertüre*. Leipzig 1913.
- Bouvet, C.: *Un Musicien oublié: Charles Piroye*. RdM, zv. 28.
- Bouvet, C.: *Musiciens oubliés (Piroye, Fouquet, Du Buisson)*. Paris 1932.
- Boyden, D.: *Ariosti's Lessons for Viola d'Amore*. MQ, zv. 32. New York 1946, 545.
- \*Braun, W.: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4. Wiesbaden u. Laaber 1981.
- Brenet, M.: *Les Oratoires de Carissimi*. RMI, zv. 4. Torino 1897.
- Brenn, F.: *French Military Music in the Reign of Louis XIV*. MQ, New York 1917, 340.
- Brenn, F.: *Les Oratoires de Carissimi*. RMI, zv. 4. Torino 1897.
- Bridge, J. C.: *A Great English Choir-Trainer, Captain H. Cooke*. MA, zv. 2 (1911), 61.
- Bridge, J. F.: *Purcell and Matteis*. SIMG, zv. 1, 623.
- Bridge, J. F.: *Twelve Good Musicians from Bull to Purcell*. London 1920.
- Bronson, B. H.: *The Beggar's Opera*. Studies in the Comic, Univ. of California Public. in English, zv. 8, č. 2, 1941.
- Brotanek, R.: *Die englischen Maskenspiele*. Wiener Beiträge zur englischen Philologie, zv. 15. Wien 1902.
- \*Brown, H. M. (ed.): *Italian Opera 1600–1770*. New York 1974.
- Brounold, P.: *Trois livres de pièces de clavecin de J. F. Dandrieu*. RdM, zv. 43.
- Brounold, P.: *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes*, 1935.
- Buchmayer, R.: *Drei irrümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen*. SIMG, zv. 2, 253.
- Büttner, H.: *Das Konzert in der Orchester-Suiten Telemann's*. Diz. práca. Leipzig 1931.
- Bukofzer, M. F.: *Allegory in Baroque Music*. Journal of the Warburg Institute, zv. 3 (1939–40).
- Bukofzer, M. F.: *On the Performance of Renaissance Music*. Proceedings MTNA. 1941, zv. 36, 225.
- Bukofzer, M. F.: *The Neo-Baroque*. Modern Music, zv. 3. New York 1945, 152.



## BIBLIOGRAFIA

- Burney, Ch.: *A General History of Music*. London 1776–1789. (nové vyd. red. Mercer, London 1935).
- Buszin, W. E.: *D. Buxtehude on the Tercentenary of his Birth*. MQ, zv. 23. New York 1937, 465.
- Caffi, F.: *Storia della musica sacra*. Venezia 1854/55; nové vyd. Milano 1931.
- Calmus, G.: *Die Beggar's opera*. SIMG, zv. 8, 286.
- Calmus, G.: *Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England*. SIMG, zv. 9 (1908).
- Calmus, G.: *Zwei Opernburlesken der Rokokozeit (Lesage-Gay)*. Berlin 1912.
- Cametti, A.: *Orazio Michi ,dell' Arpa' virtuoso e compositore di musica della prima metà del seicento*. RMI, zv. 21. Torino 1914.
- Cannon, B. C.: *Johann Mattheson, Spectator in Music*. New Haven 1947.
- Carse, A.: *The History of Orchestration*. London 1925.
- Casimiri, R.: *G. Frescobaldi e un falso autografo*. Note d'archivio, zv. 19 (1942).
- Catelani, A.: *Della opera di Alessandro Stradella*. Modena 1866.
- Cecil, G.: *The History of Opera in England*. Taunton 1930.
- Cellier, A.: *Les Motets de La Lande*. RM, zv. 22. Paris 1946.
- Cesari, G.: *L'Orfeo di Claudio Monteverdi all'Associazione di Amici della Musica di Milano*. Torino 1910. RMI, zv. 17.
- Chase, G.: *The Music of Spain*. New York 1941.
- Chilesotti, O.: *Trascrizioni da un codice musicale di Vincenzo Galilei*. Atti del Congresso Int. di Scienze Storiche (1903), zv. 8, 1905, 135.
- Chilesotti, O.: *Gli Airs de Cour di Besard*. Atti del Congresso Int. di Scienze Storiche (1903), zv. 8. 1905, 131.
- Chilesotti, O.: *La chitarra francese*. RMI, zv. 16. Torino 1907.
- Chilesotti, O.: *Canzonette del Seicento con la Chitarra*. RMI, zv. 16. Torino 1909.
- Chilesotti, O.: *Notes sur le guitariste Robert de Visée*. SIMG zv. 9. 1908.
- Chrysander, F.: *G. F. Händel, zv. 1–3*. Leipzig 1858–1867; nové vyd. 1919.
- Chrysander, F.: *Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester*. VfM, zv. 3. Leipzig 1887.
- Chrysander, F.: *Händel's biblische Oratorien*. Hamburg 1897.
- Clercx, S.: *Johann Kuhnau et la sonate*. RdM, zv. 15.
- Clercx, S.: *Les clavicinistes Belges*. RM, zv. 20. Paris 1939.
- \*Clercx, S.: *Le Baroque et la Musique*. Essai d'esthétique musicale. Bruxelles 1948.
- Coopersmith, J. M.: *Handelian Lacunae*. MQ, New York 1935.
- Coopersmith, J. M.: *Unpublished Music by Handel*. Papers Internat. Congress of Musicology. New York 1939 (1944).
- Corte, A. della: *L'opera comica italiana nel' 700*. Bari 1923.
- Corte, A. della: *Canto e bel canto*. Torino 1933.
- Corte, A. della –  
Pannain, G.: *Storia della Musica, I (Il seicento e il settecento)*. Torino 1936.
- Cotalero, E.: *Historia de la Zarzuela*. Madrid 1934.
- Crussard, C.: *Un musicien inconnu, Marc-Antoine Charpentier*. Paris 1945.
- Cucuel, G.: *Les créateurs de l'opéra comique français*. Paris 1914.
- Cummings, W. H.: *Handel*. London 1905.

## BIBLIOGRAFIA

- Cummings, W. H.: *Purcell*. London 1911.
- Cummings, W. H.: *J. Blow*, SIMG, zv. 10, 421.
- \*Dadelsen, G. von: *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*. (Habilitationsschrift. Tübingen 1958) Trossingen 1958.
- Daffner, H.: *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*. Leipzig 1908.
- \*Dammann, R.: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln 1967.
- Danckert, W.: *Geschichte der Gigue*. Leipzig 1924.
- Dannreuther, E.: *Musical Ornamentation*. London 1893–1895.
- \*Dart, Th. R.: *The Interpretation of Music*. London 1954.
- Davey, H.: *History of English Music*. 2. vyd. London 1921.
- David, H. T.: *Die Gestalt von Bach's chromatischer Fantasie*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- David, H. T.: *Zu Bach's Kunst der Fuge*. JMP, Leipzig 1928.
- David, H. T.: *The Structure of Musical Collections up to 1750*. BAMS, zv. 3.
- David, H. T.: *J. S. Bach's Musical Offering*. New York 1945.
- David, H. – Mendel, A.: *The Bach Reader*. New York 1945.
- Day, C. L.: *The Songs of John Dryden*. Cambridge (Mass.) 1932.
- Day, C. L.: *The Songs of T. D'Urfey*. Cambridge (Mass.) 1933.
- Deffner, O.: *Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente bis Sweelinck*. Kiel 1927.
- Dent, E. J.: *The operas of A. Scarlatti*. SIMG, zv. 4, 143.
- Dent, E. J.: *Alessandro Scarlatti*. London 1905.
- Dent, E. J.: *Italian Chamber Cantatas*. MA, zv. 2 (1911).
- Dent, E. J.: *Ensembles and Finales in 18th-Century Italian Opera*. SIMG, zv. 12. 1911.
- Dent, E. J.: *Foundations of English Opera*. Cambridge 1928.
- Dent, E. J.: *English Influences on Handel*. Monthly Musical Record, zv. 49 (1929), (aj Händel Jahrbuch. Leipzig 1929).
- Dent, E. J.: *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*. Papers Intern. Congress of Musicology. New York 1939 (1944).
- Dent, E. J.: *Italian Opera in London*. PMA, zv. 71. London 1945.
- Dickinson, G. S.: *The Pattern of Music*. 1939.
- Dietrich, F.: *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1929, 1.
- Dietrich, F.: *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel*. Bach Jahrbuch, 28. Leipzig 1931.
- Dietrich, F.: *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*. Kassel 1932.
- Dilthey, W.: *Die Affektenlehre des 17. Jahrhunderts*. Gesammelte Schriften II. Leipzig 1929.
- Dodge, J.: *Ornamentation as indicated by sings in lute tablature*. SIMG, zv. 9. 1908.
- Dodge, J.: *Lute Music of the 16th and 17th centuries*. PMA, zv. 34.
- Dolmetsch, A.: *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries*. Nové vyd. London 1944.
- \*Donnington, R.: *The Interpretation of Early Music*. London 1963.
- Dorian, F.: *The History of Music in Performance*. New York 1942.
- Dreger, C. O.: *Die Vokalthematik J. S. Bachs, dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten*.

BIBLIOGRAFIA

- Bach Jahrbuch, 31 (1934).
- Dulle, K.: *A. Destouches*. Diz. práca. Leipzig 1909.
- Dufourq, N.: *Esquisse d'une histoire de l'orgue*. Paris 1935 (Bibliogr. in: RdM, 1934).
- Dufourq, N.: *La musique d'orgue française de Titelouze à Alain*. Paris 1941.
- Dupont, W.: *Geschichte der musikalischen Temperatur*. Kassel 1935.
- Dupré, H.: *Purcell*. Paris 1927; Angl. prekl. New York 1928.
- \*Dürr, A.: *Die Kantaten von J. S. Bach*. Kassel-München 1971, 1975.
- Echorcheville, J.: *De Lulli à Rameau, l'Esthétique musicale*. Paris 1906.
- Echorcheville, J.: *Corneille et la musique*. Paris 1906.
- \*Eggebrecht, H. H.: *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*. Göttingen 1959.
- Ehrichs, A.: *Giulio Caccini*. Diz. práca. Leipzig 1908.
- Ehrlinger, F.: *Händel's Orgelkonzerte*. Diz. práca. Erlangen 1934.
- Eimert, H.: *Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert*. Diz. práca. Augsburg 1932.
- Einstein, A.: *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*. Beihefte IMG, II. Folge, 1, 1905.
- Einstein, A.: *Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie*. SIMG, zv. 13 (1912).
- Einstein, A.: *Die Aria di Ruggiero*. SIMG, zv. 13, 444.
- Einstein, A.: *Ancora sull'Aria di Ruggiero*. RMI zv. 41, 1937.
- Einstein, A.: *Agostino Steffani*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, zv. 23. 1910.
- Einstein, A.: *Ein Concerto grosso von 1619*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Einstein, A.: *Heinrich Schütz*. Kassel 1928.
- Einstein, A.: *Ein Emissär der Monodie in Deutschland: Francesco Rasi*. Festschrift Johannes Wolf. Berlin 1929.
- Einstein, A.: *Die Anfänge des Vokalkonzerts*. AM, zv. 3, 1931.
- Einstein, A.: *Firenze prima della Monodia, Animuccia, Cortecchia, Striggio*. La Rassegna Musicale, VII (1934).
- Einstein, A.: *Das Madrigal zum Doppelgebrauch*. AM, zv. 6, 1934.
- Eisenschmidt, J.: *Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*. Schriftenreihe des Händel-Hauses. 1940, 1941.
- Emsheimer, E.: *Joh. Ulr. Steigleder, sein Leben und seine Werke*. Diz. práca. Freiburg 1927; Kassel 1928.
- Engel, H.: *Das Instrumentalkonzert*. Leipzig 1932. (Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar).
- Epstein, E.: *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, 1940.
- Epstein, P.: *Zur Rhythmisierung eines Ritornells von Monteverdi*. AMW, zv. 7, 416.
- Epstein, P.: *Heinrich Litzkau, ein früher deutscher Violinmeister*. ZMW, zv. 12. Leipzig 1930.
- Erlebach, R.: *William Lawes and His String Music*. PMA, 1932–1933.
- Evans, W. M.: *Henry Lawes*. New York 1941.
- Evelyn, J.: *The Diary* (vyd. Bray), 1906.
- Fassini, S.: *Il melodrama italiano a Londra*. Torino 1914.
- Fehr, M.: *A. Zeno und seine Reform des Operntextes*. Zürich 1912.

## BIBLIOGRAFIA

- Fellerer, K. G.: *J. S. Bach's Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1927.
- Fellerer, K. G.: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*. Augsburg 1929.
- Fellerer, K. G.: *Rupert Ignaz Mayr (1646–1712) und seine Kirchenmusik*. AMF zv. 1 (1936).
- Fellerer, K. G.: *Zur italienischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1938, JMP.
- Fellowes, E. H.: *The Philidor Manuscripts*. ML, zv. 11, 116.
- Ferand. E.–T.: *Die Improvisation in der Musik*. Zürich 1939.
- Fischer-  
Krückeberg, E.: *Johann Krüger als Musiktheoretiker*. ZMW, zv. 12. 1930.
- Fischer-  
Krückeberg, E.: *Johann Krüger Choralbearbeitungen*. ZMW, zv. 14. 1932.
- Fischer, K.: *Gabriel Voigtländer*. SIMG, zv. 12 (1911).
- Fischer, L. H.: *Fremde Melodien in H. Alberts Arien*. VfM, zv. 2.
- Fischer, M.: *Die organistische Improvisation*. Kassel 1939.
- Fischer, W.: *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*. in: StzMW, zv. 3. Leipzig 1886.
- Fleischer, O.: *Denis Gaultier*. VfM II, 1. Leipzig 1886.
- Flemming, W.: *Oper und Oratorium im Barock*. Leipzig 1933.
- Fleury, L.: *The Flute... in the French Art of the 17th and 18th Centuries*. MQ 1923.
- Flögel, B.: *Studien zur Arientchnik in den Opern Händels*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1929.
- Florimo, F.: *La scuola musicale di Napoli*. Napoli 1880.
- Flower, N.: *G. F. Handel, His Personality and His Times*. London 1929.
- Flower, N.: *Händels Jupiter in Argos*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Forster, K.: *Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des G. A. Bernabei*. Diz. práca. München 1933.
- Frati, L.: *Attilio Ottavio Ariosti*. RMI, zv. 33. Torino 1926.
- Friedländer, M.: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, zv. 1–2. Stuttgart 1902.
- \*Frotscher, G.: *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven 1963, 1971.
- Frotscher, G.: *Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Frotscher, G.: *Geschichte des Orgelspiels*. zv. 1–2. Berlin 1935.
- Frotscher, G.: *Orgeldispositionen aus 5 Jahrhunderten*. Wolfenbüttel 1939.
- Fuller-Maitland,  
J. A.: *Bach's Brandenburg Concertos*. London 1928
- Fuller-Maitland,  
J. A.: *The Age of Bach and Handel*. OHM, zv. 4, 2. vyd. London 1931.
- Gagey, E. M.: *Ballad Opera*. New York 1937.
- Garnault, P.: *Histoire et influence du tempérament*. 1929.
- Gaspari, G.: *Musicisti Bolognesi nel sec. XVII*. Modena 1875–1880.
- Gaspari, G.: *La Musica in San Petronio*. Bologna 1868–1870.
- Gastoué, A.: *Le Messes Royales de Henri Dumont*. Paris 1912.
- Gastoué, A.: *Notes sur... M. A. Charpentier*. Mélanges de Musicologie, La Laurencie (1933).

## BIBLIOGRAFIA

- Gehrmann, H.: *Johann Gottfried Walther als Theoretiker*. VfM, zv. 7. Leipzig 1891.
- Geiringer, K.: *Paul Peuerl*. StzMW, zv. 16.
- Georgii, W.: *Klaviermusik, Geschichte der Musik für Klavier*. Berlin – Zürich 1941.
- Gerber, R.: *Wort und Ton in den Cantiones sacrae von Schütz*. Abert-Gedenkschrift. Halle 1928.
- Gerber, R.: *Das Passionsrezitativ bei H. Schütz*. Gütersloh 1929.
- Gerber, R.: *Die deutsche Passion von Luther bis Bach*. 1931.
- Gerharzt, K.: *Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart*. ZMW, zv. 7. 1924–1925.
- Gerheuser, L.: *Jacob Scheffelhut und seine Instrumentalmusik*. Augsburg 1931.
- Gérolde, Th.: *L'Art du chant en France au XVIIe siècle*. (Publ. de la Faculté des Lettres de L'Université). Strassburg 1921.
- Gerstenberg, W.: *Die Klavierkompositionen Dom. Scarlatti*. Diz. práca. Leipzig 1931.
- \*Geschichte *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, 2. Bde., hrsg. von K. G. Fellerer. Kassel 1972.
- Ghisi, F.: *Del fuggiloto musicale di Giulio Romano (Caccini)*. Roma 1934.
- Ghisi, F.: *Alle fonti della monodia*. Milano 1940.
- Giazono, R.: *Tommaso Albinoni (1671–1750)*. Milano 1945.
- Gleason, H.: *Method of Organ Playing*. Rochester 1940. (Bibliografia).
- Goldschmidt, H.: *Die italienische Gesangsmethode im 17. Jahrhundert*. Breslau 1890.
- Goldschmidt, H.: *Cavalli als dramatischer Komponist*. MfM, zv. 25. 1893.
- Goldschmidt, H.: *Zur Geschichte der Arien- und Symphonienform*. MfM, 1901.
- Goldschmidt, H.: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*. zv. 1–2. Leipzig 1901–1904.
- Goldschmidt, H.: *Cl. Monteverdis Oper Il ritorno d'Ulisse*. SIMG, zv. 4, 9.
- Goldschmidt, H.: *Fr. Provenzale als Dramatiker*. SIMG, zv. 7.
- Goldschmidt, H.: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*. Charlottenburg 1907.
- Goldschmidt, H.: *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1915.
- Gombosi, O.: *Italia: Patria del Basso Ostinato*. La Rassegna Musicale, VII (1934).
- Gombosi, O.: *Ein neuer Sweelinckfund*. Tijdschrift, XIV (1933).
- Gombosi, O.: *The Cultural and Folkloristic Background of the Folia*. PAMS, 1940.
- Grace, H.: *The Organ Works of Bach*. London 1922.
- Gräser, H.: *Telemanns Instrumental-Kammermusik*. Diz. práca, Frankfurt 1925.
- Gräser, W.: *Bach's Kunst der Fuge*. JMP, 1924.
- Gras, Ch. le: *J. J. Mouret, 'le musicien des graces'*. Académie de Vaucluse, Mémoires, ser. 3, t. 3, Avignon 1939.
- Graupner, F.: *Das Werk des Thomaskantors J. Schelle*. Wolfenbüttel 1929.
- Gress, R.: *Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrieli bis zu J. S. Bach*. Kassel 1929.
- Grout, D. J.: *The Origins of the Comic Opera*. Harvard Diz. práca. Cambridge 1939.
- Grout, D. J.: *Seventeenth-Century Parodies of French Opera*. MQ, zv. 27 (1941) New York.
- Grout, D. J.: *The Music of the Italian Theatre at Paris 1682–1697*. PAMS, 1941.
- Grout, D. J.: *German Baroque Opera*. MQ, zv. 32. New York 1946.
- \*Grout, D. J.: *On Historical Authenticity of the Performance of Old Music*.

## BIBLIOGRAFIA

- Cambridge (Mass.) 1957.
- Grunsky, K.: *Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1912.
- Gurlitt, W.: *Leben und Werke des M. Praetorius*. Diz. práca Leipzig 1915.
- Gurlitt, W.: *Über Prinzipien und zur Geschichte der Registrierkunst in der alten Orgelmusik*. Kongressbericht Deutsche Musikgesellschaft. Leipzig 1926.
- Gurlitt, W.: *J. S. Bach*. Berlin 1936; 2. vyd. 1947.
- Haas, R.: *Zamponis Ulisse nell'Isola di Circe*. ZMW zv. 3, 385; zv. 5, 63.
- Haas, R.: *Die Wiener Oper*. Wien 1926.
- Haas, R.: *Die estensischen Musikalien*. Regensburg 1927.
- Haas, R.: *Wiener deutsche Parodieopern um 1730*. ZMW, zv. 8, 201.
- Haas, R.: *Zur Neuausgabe von Monteverdis Il Ritorno*. StzMW, zv. 9.
- Haas, R.: *Das Generalbassflugblatt Francesco Biancardis*. Festschrift Johannes Wolf. Berlin 1929.
- Haas, R.: *Musik des Barocks*. (Handbuch der Musikwissenschaft). 1928.
- Haas, R.: *Aufführungspraxis*. (Handbuch der Musikwissenschaft), 1931.
- Haas, R.: *Dreifache Orchesterteilung im Wiener Sepolcro*. Festschrift für Kocirz, 1930.
- Haberl, F. X.: *Ludwig Grossi da Viadana*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1889.
- Haböck, F.: *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*. Stuttgart 1926.
- Haefner, W.E.: *Die Lautenstücke des Denis Gaultier*. Diz. práca. Freiburg 1939.
- Hagen, M. M.: *D. Buxtehude*. Kōbenhavn 1930.
- Halm, A.: *Über J. S. Bachs Konzertform*. Bach Jahrbuch 1919, 1.
- Hamburger, P.: *Die Fantasien in E. Adriansens Pratum musicum, 1600*. ZMW, zv. 12.
- Hamel, F.: *Die Psalmkompositionen Joh. Rosenmüllers*. Diz. práca. Giessen (1930), 1933.
- \*Händel... *Händel-Handbuch*. Hrg. vom Kuratorium der G. F. Händel Stiftung. (Eisen, W. und Eisen, M.) 5. zv. Leipzig – Kassel 1978–1986 (obsahuje aj tematický zoznam diel, HWV).
- Handschin, J.: *De différentes conceptions de Bach*. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 4, 1929.
- Handschin, J.: *Die Grundlagen des a capella-Stils*. Hans Häusermann und der Häusermannsche Privatchor. Zürich 1929.
- Hauswald, G.: *Johann David Heinichens Instrumentalwerke*. Diz. práca. Leipzig 1937.
- Hawkins, J.: *General History of Music*. London 1776 (Novello 1875).
- Hayes, G. R.: *Musical Instruments and Their Music*. zv. 1–2. London 1928 a nasl.
- Hayes, G. R.: *King's music*. London 1937.
- Hayes, G. R.: *The Lute's Apology*. London 1938.
- Hernried, R. F.: *Geminianis Concerti grossi op. 3*. AM, zv. 9. Kōbenhavn 1937.
- Herz, G.: *Bach's Religion*. Journal of Renaissance and Baroque Music I (1946).
- Hess, H.: *Die Opern Alessandro Stradellas*. Beihefte IMG, zv. 2. Leipzig 1906.
- Heuss, A.: *Die Instrumentalstücke des Orfeo*. SIMG, zv. 4, 175. 1903.
- Heuss, A.: *Die venezianischen Opernsymphonien*. SIMG, zv. 4. 1903.
- Heuss, A.: *Die Matthäuspassion*. Leipzig 1909.
- Heuss, A.: *Das Semele-Problem bei Händel*. ZIMG, zv. 15, 143.

## BIBLIOGRAFIA

- Heuss, A.: *Zachow als dramatischer Kantaten-Komponist*. ZMW, zv. 10, 228.
- Hirschmann, K. F.: *W. C. Briegel (1626–1712)*. Marburg 1934.
- Hirtler, F.: *Neu aufgefundene Orgelstücke von Johann Ulrich Steigleder und Johann Benn*. AMF, zv. 2. Leipzig 1937.
- Hjelmborg, B.: *Une partition de Cavalli*. AM, zv. 16–17. København 1944–1945.
- Holland, A. K.: *H. Purcell.: The English Musical Tradition*. London 1932.
- Horneffer, A.: *Johann Rosenmüller*. Berlin 1898.
- Hörner, H.: *G. P. Telemanns Passionsmusiken*. Diz. práca. Kiel 1930, 1933.
- Howard, J. T.: *Our American Music*. 3. vyd. New York 1946.
- Huard, G.: *Les ballets de Tancrede at de Psyche... en 1619*. Sociéte de l'histoire de l'art français. Bulletin 1936.
- Hudemann, H.–O.: *Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. 1941.
- Huggler, H.: *J. S. Bach's Orgelbüchlein*. Diz. práca. Bern 1930.
- Hughes, Ch. W.: *Porter, Pupil of Monteverdi*. MQ, zv. 20 New York 1934.
- Hughes, Ch. W.: *Richard Deering's Fancies for Viola*. MQ, zv. 27. New York 1941.
- Hughes, Ch. W.: *The Music for Unaccompanied Bass Viol*. ML, zv. 25 London 1944.
- Hughes, Ch. W.: *John Gamble's Commonplace Book*. ML, zv. 26. London 1945.
- Hull, A. E.: *Bach's Organ Works*. London 1929.
- \*Hutchings, A. J. B.: *The Baroque Concerto*. London 1961.
- Ilgner, G.: *Matthias Weckmann*. Diz. práca. Kiel 1939.
- Iselin, D. J.: *Biago Marini*. Diz. práca. Basel 1930.
- Johandl, R.: *D. G. Corner und sein Gesangbuch*. AMW, zv. 2, 447.
- Juncker, H.: *Zwei Griselda Opern*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Kade, O.: *Die ältere Passionskomposition bis 1631*. Gütersloh 1893.
- Kade, R.: *Christoph Demant*. VfM, zv. 6. Leipzig.
- Kahle, F.: *Händels Cembalosuiten*. 1928.
- Kamienski, L.: *Zum Tempo rubato*. AMW, zv. 1, 108.
- Kastendieck, M. M.: *England's Musical Poet, Thomas Campion*. Oxford 1938.
- Kastner, S.: *Música Hispânica, O Estilo do Padre Coelho*. Lisboa 1936.
- Kastner, S.: *Contribución al estudio de la musica española y portuguesa*. Lisboa 1941.
- Katz, E.: *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*. Diz. práca. Freiburg 1926.
- Kaul, O.: *A. Kircher*. Würzburg 1932.
- Keller, H.: *Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach*. Stuttgart 1925.
- Keller, H.: *Generalbasschule*. Kassel 1931.
- Kendall, R.: *The Life and Works of Samuel Mareschall*. MQ, zv. 30. New York 1944.
- \*Kenton, E.: *Life and Works of Giovanni Gabrieli*. American Institute of Musicology 1967.
- Kidson, F.: *The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors*. Cambridge 1922.
- Kinkeldey, O.: *L. Luzzaschis Solomadrigale*. SIMG, zv. 9, 538.
- Kinkeldey, O.: *Orgel- und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*. Leipzig 1910.
- Kinkeldey, O.: *Thomas Mace and His Tattle de Moy*. A Birthday Offering to Carl Engel. New York 1943.
- \*Kirkpatrick, R.: *Domenico Scarlatti*. Princeton (New York) 1953.
- Kiwi, E.: *Die Triosonate von ihren Anfängen bis zu Haydn*. Zeitschrift für Hausmusik 3 (1934), 37.

## BIBLIOGRAFIA

- Klotz, H.: *Über die Orgelkunst der Gotik, Renaissance und Barock*. Kassel 1934.
- Köchel, L. v.: *J. J. Fux*. Wien 1872.
- Köhler, W. E.: *Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore*. Diz. práca. Berlin 1937.
- Koletschka, K.: *Esaias Reussner Vater und Sohn und ihre Choralbearbeitungen für Laute*. Festschrift Koczirs 1930.
- \*Kolneder, W.: *Antonio Vivaldi, Leben und Werk*. Wiesbaden 1965.
- Krabbe, W.: *Zur Frage der Parodien in Rists Galathea*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Krabbe, W.: *Das Liederbuch des Johann Heck (1679)*. AMW, zv. 4, 420.
- Kreidler, W.: *H. Schütz und der stile concitato von Monteverdi*. Kassel 1934.
- Kretzschmar, H.: *Das 1. Jahrhundert der deutschen Oper*. SIMG, zv. 3, 270.
- Kretzschmar, H.: *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*. VfM, zv. 7. Leipzig 1892.
- Kretzschmar, H.: *Monteverdis Incoronazione di Poppea*. VfM, zv. 10. Leipzig 1894.
- Kretzschmar, H.: *Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper*. JMP. Leipzig 1907, 1910.
- Kretzschmar, H.: *Das Notenbuch der Zeumerin*. JMP. Leipzig 1909.
- Kretzschmar, H.: *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre*. JMP. Leipzig 1911.
- Kretzschmar, H.: *Geschichte des neueren deutschen Liedes*. Leipzig 1911.
- Kretzschmar, H.: *Geschichte der Oper*. Leipzig 1919.
- Kretzschmar, H.: *Bachkolleg*. Leipzig 1922.
- Kretzschmar, H.: *Führer durch den Konzertsaal*. 6. vyd. Leipzig 1921; pozri aj Engel, Mersmann, Noack, Schnoor.
- Kroyer, Th.: *A cappella oder conserto?* Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Kroyer, Th.: *Zwischen Renaissance und Barock*. JMP, Leipzig 1927.
- Kroyer, Th.: *Die barocke Anabasis*. ZMW. Leipzig 1933.
- Krüger, L.: *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*. Leipzig 1933.
- Krüger, W.: *Das Concerto grosso Joh. S. Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1932.
- Krüger, W.: *Das Concerto grosso in Deutschland*. Diz. práca Berlín 1932.
- Kuhn, M.: *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik*. Beihefte IMG, zv. 1, Leipzig 1902.
- Kunz, L.: *Die Tonartenlehre des Pier Francesco Valentini*. (Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft, zv. 8), Kassel 1937.
- Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. 3. vyd. Berlin 1927.
- Lacroix, P.: *Ballets et Mascarades de Cour (1581–1651)*. Genève 1868–1870.
- La Laurencie, L. de: *La Goût musical en France*. Paris 1905.
- La Laurencie, L. de: *Un musicien Piémontais en France au XVIIIe siècle*. (Guignon) RMI, zv. 18. Torino 1911.
- La Laurencie, L. de: *Les pastorales en musique au XVIIe siècle en France*. 4. Congress IMG. London 1911.
- La Laurencie, L. de: *Lully*. Paris 1911.
- La Laurencie, L. de: *Un émule de Lully, Pierre Gautier de Marseille*. SIMG, zv. 13, 1912.
- La Laurencie, L. de: *André Campra. L'Année musicale*. 1913.
- La Laurencie, L. de: *Un musicien dramatique du XVII. siècle français*:



## BIBLIOGRAFIA

- Pierre Guedron*. RMI, zv. 29. Torino 1922.
- La Laurencie, L. de: *Le rôle de Leclair dans la musique instrumentale*. RM, zv. 4. Paris 1923.
- La Laurencie, L. de: *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. zv. 1–3. Paris 1922–1924.
- La Laurencie, L. de: *Rameau*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1926.
- La Laurencie, L. de: *Les Créateurs de l'Opéra français*. (Maîtres de la Musique). Paris 1930.
- La Laurencie, L. de: *Les Luthistes*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1928.
- La Laurencie, L. de: *Quelques luthistes français du XVIIe siècle*. RdM, zv. 8.
- La Laurencie, L. de: *L'Orfeo nell' inferni d'André Campra*. RdM, zv. 27.
- La Laurencie, L. de: *Un opéra inédit de M. – A. Charpentier, La descente d'Orphée aux enfers*. RdM, zv. 31.
- La Laurencie, L. de: *Les débuts de la musique de chambre en France*. RdM, zv. 49–52 (pozri aj Lavignac, E).
- Lamson, R. Jr.: *Englisch Broadside Ballad Tunes of the 16th and 17th Centuries*. Papers Intern. Congress of Musicology. New York 1939, (1944).
- Landshoff, L.: *Über das vielstimmige Accompanement*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Lang, P. H.: *Music in Western Civilization*. New York 1941.
- Lang, P. H.: *The Formation of the Lyric Stage*. A Birthday Offering to C(arl) E(ngel). New York 1943.
- \*Lang, P. H.: *George Frideric Handel*. New York 1966.
- Lange, M.: *Die Anfänge der Kantate*. Diz. práca. Leipzig 1938.
- Langer, G.: *Die Rhythmik der J. S. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel*. Diz. práca. Leipzig 1937.
- Lawrence, W. J.: *Music and Song in the Eighteenth Century Theater*. MQ, zv. 2. New York 1916.
- Lawrence, W. J.: *Early Irish Ballad Opera*. MQ. New York 1922.
- Lawrence, W. J.: *Foreign Singers and Musiciens at the Court of Charles II*. MQ. New York 1923.
- Leichtentritt, H.: *R. Keiser in seinen Opern*. Diz. práca. Berlin 1906.
- Leichtentritt, H.: *Cl. Monteverdi als Madrigal-Komponist*. SIMG, zv. 11, 225.
- Leichtentritt, H.: *Geschichte der Motette*. Leipzig 1908.
- Leichtentritt, H.: *Händel*. Stuttgart 1924.
- Leichtentritt, H.: *Handel's Harmonic Art*. MQ. New York 1935.
- Lesser, E.: *Zur Scordatura der Streichinstrumente, mit besonderer Berücksichtigung der Viola d'amore*. AM, zv. 4, 123, 148.
- Lavarie, S.: *Fugue and Form*. Chicago 1941.
- \*Lewis, A. Fortune, M.: *Opera and Church Music 1630–1750*. in.: The New Oxford History of Music, 5. zv. London 1975.
- Liess, A.: *Die Triosonaten von J. J. Fux*. Berlin 1940.
- Lightwood, J. T.: *Methodist Music in the 18th Century*. 1927.
- Lindner, E. O.: *Die erste stehende deutsche Oper*. Berlin 1855.
- Lindner, E. O.: *Geschichte des deutschen Liedes*. Leipzig 1871.
- Lindsey, E. S.: *The music of the Songs in Fletcher's Plays*. Studies in Philology, zv. 21, č. 2. 1924.
- Litterscheid, R.: *Zur Geschichte des basso ostinato*. Diz. práca. Marburg 1928.
- Loewenberg, A.: *Annals of Opera*. Oxford 1943.
- Lorenz, A. O.: *Alessandro Scarlatti's Jugendopern*. zv. 1–2. Augsburg 1927.

BIBLIOGRAFIA

- Lorenz, A. O.: *Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen*. Festschrift Adler. Wien 1930.
- Lorenz, A. O.: *Homophone Grossrhythmik in Bach's Polyphonik*. Die Musik, zv. 22. 1929–1930.
- Lott, W.: *Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650 bis 1800*. AMW, zv. 3, 285.
- Luciani, S. A.: *Alla scoperta degli autografi di D. Scarlatti*. Archivi, Roma 1935. ser. 2, zv. 2, 289–304.
- Luedtke, H.: *Bachs Choralvorspiele*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1918.
- Mahrenholz, Ch.: *Samuel Scheidt, sein Leben und sein Werk*. Leipzig 1924.
- Malipiero, G. F.: *Cl. Monteverdi*. Milano 1929.
- Martin, B.: *Untersuchungen zur Struktur der Kunst der Fuge*. Diz. práca. Köln 1941.
- Martin, H.: *La Camerata du Comte Bardi et la musique florentine du XVIIe siècle*. RdM, zv. 42, 43, 44, 46, 47.
- Martin, J. C.: *Die Kirchenkantaten J. Kuhnaus*. Berlin 1928.
- Masson, P. M.: *Les Brunettes*. SIMG, zv. 12. 1911.
- Masson, P. M.: *Les Fêtes vénitiennes de Campra (1710)*. RdM, zv.43, 44.
- Masson, P. M.: *L'Opéra de Rameau*. Paris 1930. 2. vyd. 1932.
- Maxton, W.: *Johann Theile*. Diz. práca. Tübingen 1926.
- Maxton, W.: *Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes*. ZMW, zv. 10, 1928.
- Meissner, R.: *Georg Ph. Telemanns Frankfurter Kirchen-Kantaten*. Diz. práca. Frankfurt 1928
- Mellers, W.: *The Clavecin Works of François Couperin*. ML, zv. 27, 1946.
- Menke, W.: *History of the Trumpet of Bach and Handel*. London 1934.
- Menke, W.: *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns*. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel 1942.
- Mersmann, H.: *Ein Weihnachtsspiel des Goerlitzer Gymnasiums von 1668*. AMW, zv. 1. 244.
- Mersmann, H.: *Die Kammermusik I*. Leipzig 1933, in: Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar.
- Meyer, E. H.: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*. Kassel 1934.
- Meyer, E. H.: *Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im niederländischen Barock*. Tijdschrift VNM, zv. 15. 1939.
- Meyer, E. H.: *Form in the Instrumental Music of the 17th century*. PMA, zv. 65, 1939.
- Meyer, E. H.: *Englisch Chamber Music*. London 1946.
- Meyer, K.: *Das Officium und seine Beziehungen zum Oratorium*.AMW, zv. 3. 1921.
- Mies, P.: *Die Chaconne (Passacaille) bei Händel*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1929.
- Mishkin, H. G.: *The Italian Concerto before 1700*.BAMS č. 7.
- Mishkin, H. G.: *The Solo Violin Sonata of the Bologna School*. MQ 29. New York 1943.
- Mitjana, R.: *C. Monteverdi y los origines de la ópera italiana*. Málaga 1911.
- Mohr, E.: *Die Allemande*. Diz. práca. Basel 1932.
- Moser, A.: *Johann Schop als Violinkomponist*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Moser, A.: *Zur Frage der Ornamentik und ihrer Anwendung auf Corellis op. 5*. ZMW, zv. 1, 287.
- Moser, A.: *Zur Genesis der Folies d'Espagne*. AMW, zv. 1, 358.

BIBLIOGRAFIA

- Moser, A.: *Die Violin-Skordatur*. AMW, zv. 1, 573.  
Moser, A.: *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923.  
Moser, H. J.: *Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbasspassion*. Leipzig 1920. JMP, 18.  
Moser, H. J.: *Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock*. ZMW, zv. 4, 253.  
Moser, H. J.: *Geschichte der deutschen Musik*. zv. 1–3, 5. vyd. Stuttgart – Berlin 1930.  
Moser, H. J.: *Der junge Händel und seine Vorgänger in Halle*. 1929.  
Moser, H. J.: *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*. Leipzig 1931–1934.  
Moser, H. J.: *Eine Augsburger Liederschule im Mittelbarock*. Festschrift Kroyer. Regensburg 1933.  
Moser, H. J.: *Corydon*, zv. 1–2. Braunschweig 1933.  
Moser, H. J.: *J. S. Bach*. Berlin 1935 (2. vyd. 1943).  
Moser, H. J.: *Heinrich Schütz*. Kassel 1936.  
Moser, H. J.: *Daniel Speer*. AM, zv. 9. København 1937.  
\*Musik... *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG). 16. zv. Bärenreiter 1949–1979  
Müller, G.: *Geschichte des deutschen Liedes*. München 1925.  
Müller, K. F.: *Die Technik der Ausdrucksdarstellung in Monteverdis monodischen Frühwerken*. Berlin 1931.  
Müller – Blattau, J.: *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*. Leipzig 1926.  
Müller – Blattau, J.: *Bach und Händel*. JMP. Leipzig 1926.  
Müller – Blattau, J.: *H. Alberts Kürbischhütte*. 1932.  
Müller – Blattau, J.: *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*. 2. vyd. 1931.  
Müller – Blattau, J.: *Händel*. (Die grossen Meister der Musik). Potsdam 1933.  
Nagel, W.: *Geschichte der Musik in England*. zv. 1–2. Strassburg 1894–1897.  
Nagel, W.: *Daniel Purcell*. MfM 1898.  
Naldo, A. R.: *Un Trattado inedito ignoto di F. M. Veracini*. RMI, zv. 42. Torino 1938.  
Naylor, E. W.: *Three Musical Parson-Poets of the XVII century*. PMA, zv. 54, 1928.  
Neemann, H.: *Philip Martin, ein vergessener Lautenist*. ZMW, zv. 9, 545.  
Neemann, H.: *Die Lautenhandschriften von S. L. Weiss*. ZMW, zv. 10. 1927–1928.  
Neemann, H.: *Die Lautenistenfamilie Weiss*. AMF, zv. 4. Leipzig 1939.  
Nef, K.: *Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Beihefte IMG, zv. 1, Leipzig 1902.  
Nef, K.: *Geschichte der Sinfonie und Suite*. Leipzig 1921.  
Nef, K.: *Das Petrusoratorium von M. A. Charpentier und die Passion*. Leipzig 1930, JMP, 24.  
Nef, K.: *Schweizerische Passionsmusiken*. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 5.  
Neisser, A.: *Servio Tullio, eine Oper (1685) von Steffani*. Leipzig 1902.  
Nettl, P.: *Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie*. ZMW, zv. 2, 83.  
Nettl, P.: *Eine Sing- und Spielsuite von A. Brunelli*. AMW, zv. 2, 385.  
Nettl, P.: *Die Wiener Tanzkomposition*, StzMW, zv. 8.

## BIBLIOGRAFIA

- Nettl, P.: *Beiträge zur Geschichte des deutschen Singballets*. ZMW, zv. 6, 608.
- Nettl, P.: *Giovanni Battista Buonamente*. ZMW, zv. 9, 528.
- Nettl, P.: *Musikbarock in Böhmen und Mähren*. Brünn 1927.
- Nettl, P.: *Eine Wiener Tänzehandschrift um 1650*. Festschrift für Koczirz. 1930.
- Nettl, P.: *Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock*. Wien 1934.
- Nettl, P.: *The Austrian Baroque Lied*. Journal of Renaissance and Baroque Music, 1, 1946.
- Neuhaus, M.: *A. Draghi*. StzMW, 1.
- Neumann, W.: *J. S. Bachs Chorfuge*. Diz. práca. Leipzig 1938.
- \*Newman, W. S.: *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill 1959.
- Newton, R.: *Englisch Lute Music of the Golden Age*. PMA, zv. 65, 1939.
- Niessen, W.: *Das Liederbuch des Studenten Clodius*. VfM, zv. 7, 579
- Noack, E.: *Ein Beitrag zur Geschichte der älteren deutschen Suite*. AMW, zv. 2. 1920.
- Noack, F. Chr.: *Graupners Kirchenmusiken*. Leipzig 1916.
- Noack, F.: *W. C. Briegel als Liederkomponist*. ZMW, zv. 1, 523.
- Noack, F.: *Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt im Blut*. AMW, zv. 2, 85.
- Noack, F.: *Die Musik zu der Molièreschen Komödie M. de Pourceaugnac von Lully*. Festschrift J. Wolf. Berlin 1929.
- Noack, F.: *Sinfonie und Suite*. Leipzig 1932. (Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar, 7. vyd.)
- Norlind, T.: *Zur Geschichte der Suite*. SIMG, zv. 7, 1906.
- Nowak, L.: *Grundzüge einer Geschichte des basso ostinato*. 1932.
- Nuelsen, J. L.: *John Wesley und das deutsche Kirchenlied*. 1938.
- Nutter, Ch.  
– Thoinan, E.: *Les origines de l'opéra français*. Paris 1886.
- Oberst, G.: *Die englischen Orchester-Suiten um 1600*. Wolfenbüttel 1929.
- Osthoff, H.: *Adam Krieger*. Leipzig 1929.
- Otto, I.: *Deutsche Musikanschauung im 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Berlin 1937.
- Ottzen, C.: *Telemann als Opernkomponist*. Diz. práca. Berlin 1902.
- \*Palisca, C. V.: *Baroque Music*. Engelwood Chiffs 1968.
- Pannain, G.: *Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in Italia*. Napoli 1917.
- Pannain, G.: *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*. RMI, zv. 32. Torino 1925 (pozri aj Corte, A. della).
- Paoli, D. de: *Claudio Monteverdi*. Milano 1945.
- Parry, H.: *J. S. Bach: The Story of the Development of a Great Personality*. New York 1909 (1934).
- Parry, H.: *The Music of the 17th century*. OHM, zv. 3, 3. vyd. London 1938.
- Pasquetti, G.: *L'Oratorio musicale in Italia*. Firenze 1906.
- Payne, M. de Forest: *Melodic Index to the Works of J. S. Bach*. 1938.
- Pedrell, F.: *La festa d'Elche*. SIMG, zv. 2, 203.
- Pedrell, F.: *La Musique indègène dans le théâtre espagnol du XVII siècle*. SIMG, zv. 5, 46.
- Pedrell, F.: *L'Eglogue Le forêt sans amour'de Lope de Vega et la musique du théâtre de Calderon*. SIMG, zv. 11, 55.

## BIBLIOGRAFIA

- Pereyra, M.–L.: *La musique de la Tempête, par Pelham Humfrey*. RdM, zv. 7.  
Pereyra, M.–L.: *Les livres de virginal de la bibliothèque du Conservatoire de Paris*. RdM, zv. 20, 21, 24, 28, 29, 37, 42, 45.
- Pressl, Y.: *Secular Patterns in Bach's Secular Keyboard Music*. PAMS, 1941.
- Petzoldt, R.: *Die Kirchenkompositionen und weltliche Kantaten R. Keiser*. Diz. práca. Berlin Düsseldorf 1935.
- Pfau, S.: *Die Violinmusik in Italien, 1600–1650*. Diz. práca. Berlin 1931.
- Piersing, F.: *Die Einführung des Horns in die Kunstmusik*. Halle 1927.
- Pincherle, M.: *Les Violinistes*. Paris 1924.
- \*Pincherle, M.: *Corelli*. Paris 1933.
- Pincherle, M.: *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Paris 1938.
- \*Pincherle, M.: *Corelli et son temps*. Paris 1954.
- Pirro, A.: *L'Orgue de J. S. Bach*. 1897. (Prel. do angl. New York 1902; Bach the Organist.)
- Pirro, A.: *L'Orgue de J. S. Bach*. 1897; (Prel. do angl. New York 1902: Bach the Organist).
- Pirro, A.: *Louis Marchand*. SIMG, zv. 6. 1905.
- Pirro, A.: *Bach*. Paris 1906 (1924).
- Pirro, A.: *Descartes et la Musique*. Paris 1907.
- Pirro, A.: *L'esthétique de Bach*. Paris 1907.
- Pirro, A.: *D. Buxtehude*. Paris 1913.
- Pirro, A.: *H. Schütz*. (Les Maîtres de la Musique). Paris 1913 (1924).
- Pirro, A.: *Deux danses Anciennes*. RdM, zv. 9.
- Pirro, A.: *Les Clavecinistes*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1925 (pozri aj Lavignac, E.).
- Plamenac, D.: *An Unknown Violin Tablature of the Early 17th Century*. PAMS, 1941.
- Poladian, S.: *Handel as an Opera Composer*. Diz. Práca. Cornell 1946.
- Pougin, A.: *Les vrais créateurs de l'opéra français*. Paris 1881.
- Pratella, F. B.: *G. Carissimi ed i suoi oratori*. RMI, zv. 27. Torino 1920.
- Preussner, E.: *Die Methodik im Schulgesang der evangelischen lateinschulen des 17. Jahrhunderts*. AMW, zv. 6, 407.
- Propper, L.: *Der Ostinato als technisches und formbildendes Prinzip*. Diz. práca. Berlin 1926.
- Prout, S.: *Graun's Passion-Oratorio and Handel's knowledge of it*. Monthly Mus. Record XXIV, 97, 121, 1895
- Prüfer, A.: *J. H. Schein*. Leipzig 1895.
- Prüfer, A.: *J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts*. Beihefte IMG, zv. 2. Leipzig 1908.
- Prüfer, A.: *Scheins Cymbalum Sionium*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Prunières, H.: *Lecerf de la Viéville et le classicisme musical*. SIMG; zv. 9, 1908.
- Prunières, H.: *Lully*. Paris 1910.
- Prunières, H.: *Notes sur les Origines de l'ouverture française*. SIMG, zv. 12, 1911.
- Prunières, H.: *Jean de Cambefort*. Année musicale. 1912.
- Prunières, H.: *L'Opéra italien en France avant Lully*. Paris 1913.
- Prunières, H.: *Le ballet de cour en France avant Lully*. Paris 1914.
- Prunières, H.: *Notes bibliographiques sur les cantates de L. Rossi au Conservatoire de Naples*. ZIMG, zv. 14, 109.

## BIBLIOGRAFIA

- Prunières, H.: *P. Lorenzani à la Cour de France*. RM, Paris 1922.
- Prunières, H.: *Notes sur une partition faussement attribuée à Cavalli*. RMI, zv. 27. Torino 1920.
- Prunières, H.: *Bénigne de Bacilly*. RdM, zv. 8.
- Prunières, H.: *The Italian Cantata of the 17th century*. ML, zv. 7.
- Prunières, H.: *La vie et l'oeuvre de C. Monteverdi*. Paris 1924 (1931); Prel. do angl. London 1926.
- Prunières, H.: *Cavalli et l'opéra vénitien*. Paris 1931.
- Prunières, H.: *A Barberini*. Mélanges de Musicologie. La Laurencie. 1933.
- Prunières, H.: *A New History of Music*. New York 1943.
- Pulver, J.: *A Biographical Dictionary of Old English Music*. London 1927.
- Pulver, J.: *Music in England during the Commonwealth*. AM, zv. 6. København 1934.
- Quervain, F. de: *Der Chorstil H. Purcells*. Diz. práca. Bern 1935.
- Quittard, H.: *Orphée descendant aux enfers*. Cantate de M. – A. Charpentier. RM. Paris 1904.
- Quittard, H.: *L'Air de Cour: Guedron*. RM, Paris 1905.
- Quittard, H.: *Henry du Mont*. Paris 1906.
- Quittard, H.: *Un musicien oublié: G. Bouzignac*. SIMG, zv. 6, 356.
- Quittard, H.: *Les Couperins*. Paris 1913.
- Rapp, E.: *Beiträge zur Frühgeschichte des Violoncell-Konzerts*. Diz. práca. Würzburg 1934.
- Raul, K. A.: *Loreto Vittori*. Diz. práca. München 1913.
- Raugel, F.: *Les organistes*. Paris 1923.
- Rebling, E.: *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*. 1935.
- Redlich, H. F.: *Das Problem des Stilwandels in Monteverdis Madrigalwerk*. Diz. práca. Frankfurt 1931.
- Redlich, H. F.: *Monteverdi's Religious Music*. ML, zv. 27, 1946.
- Reimann, M.: *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*. Diz. práca. Köln 1941.
- Reitter, L.: *Doppelchortechnik bei H. Schütz*. Diz. práca. Zürich 1937.
- Reuter, F.: *Die Beantwortung des Fugenthemas, dargestellt an den Themen von Bachs Wohltemp. Klavier*. 1929.
- Reyer, P.: *Les masques anglais*. Paris 1909.
- Ricci, V.: *Un melodramma ignoto della prima metà del 1600*. RMI, zv. 32, 1925.
- Richter, W.: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670*. Palaestra zv. 78, 1910.
- Rieber, K. Fr. L.: *Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate in 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Freiburg 1932.
- \*Riedel, F. W.: *Kirchenmusik am Hofe Karl VI. (1711–1740)*. Mainz 1970
- Riemann, H.: *Handbuch der Fugenkomposition*. zv. 1. 3. Leipzig 1890–1894, (1914–1921); prel. do angl. 1893, zv. 1–3 (vrátane Das wohltemperierte Klavier a Kunst der Fuge).
- Riemann, H.: *Die Triosonaten der Generalbassepoche*. Präludien und Studien. zv. 3. Leipzig 1901.
- Riemann, H.: *Zur Geschichte der deutschen Suite*. SIMG, zv. 6, 1905.

BIBLIOGRAFIA

- Riemann, H.: *Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate*. SIMG, zv. 13, 531.
- Riemann, H.: *Eine siebensätzliche Tanzsuite von Monteverdi*. SIMG, zv. 14, 26.
- Riemann, H.: *A. Steffani als Opernkomponist*. DTB, r. 12, zv. 2.
- Riemann, H.: *Basso ostinato und Basso quasi ostinato*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Riemann, H.: *Geschichte der Musiktheorie*. 2. vyd. Leipzig 1921.
- Riemann, H.: *Handbuch der Musikgeschichte*. zv. 2, 2. část. Das Generalbasszeitalter. 2. vyd. Leipzig 1922.
- Rierner, O.: *E. Bodenschatz und sein Florilegium Portense*. Diz. práca. Leipzig 1928.
- Rietsch, H.: *Der Concertus von J. J. Fux*. StzMW, zv. 4.
- Rietsch, H.: *Bachs Kunst der Fuge*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Rinaldi, M.: *Antonio Vivaldi*. Milano 1943.
- Ripollès, V.: *El Villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Inst. d'Estudis Catalans, Bibl. de Catalunya, zv. 12, 1935.
- Ritter, A. G.: *Geschichte des Orgelspiels*. Leipzig 1884 (nové vyd. pozri in: Frotscher).
- Robbins, R.: *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*. Diz. práca. Berlin 1938.
- Robinson, O.: *Handel and His Orbit*. London 1908.
- Robinson, O.: *Handel, or Urlo, Stradella and Erba*. ML, zv. 16, 269.
- Robinson, O.: *Handel up to 1720: A New Chronology*. ML, zv. 20, 55.
- Rokseth, Y.: *Un Magnificat de Marc-Antoine Charpentier*. Journal of Renaissance and Baroque Music I, 1946.
- Rolandi, U.: *Emilio de' Cavalieri, il Granduca Ferdinando e l'Inferigno*. RMI, zv. 36, 1929.
- Rolland, R.: *L'histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris 1895; nové vyd. 1931.
- Rolland, R.: *Musiciens d'autrefois*. Paris 1908 (1919); Angl. preklad 1915.
- Rolland, R.: *Händel*. Paris 1910; Angl. preklad 1916.
- Rolland, R.: *Voyage musical au pays du passé*. Paris 1920; Angl. preklad 1922.
- Rolland, R.: (pozri aj Lavignac, E.)
- Roncaglia, G.: *La Rivoluzione Musicale Italiana*. Milano 1928.
- Roncaglia, G.: *Di insigni musicisti modenesi*. Atti e memorie della R. Deputazione di storia... modenesi, Ser. VII, zv. 2. Modena 1929.
- Roncaglia, G.: *Il Tirinto di B. Pasquini*. La Rassegna musicale. 1931.
- Roncaglia, G.: *Il melodioso settecento italiano*. Milano 1935.
- Roncaglia, G.: *Le composizioni strumenti di A. Stradella*. RMI, zv. 44, 1940.
- Roncaglia, G.: *Le composizioni vocali di Alessandro Stradella*. RMI, zv. 45, 1941, 1942.
- Roncalio, A. C.: *Unaccompanied violin music before Bach*. Journal of Musicology, zv. 1, 1940.
- Ronga, L.: *G. Frescobaldi, organista Vaticano*. Torino 1930.
- Rosenthal, K. A.: *Über Sonatenformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Rumohr, E. v.: *Der Nürnbergsche Tasteninstrumentstil im 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Münster 1938.
- Sachs, C.: *Barockmusik*. JMP, Leipzig 1919.
- Sachs, C.: *World History of Dance*. New York 1937 (nemecké vydanie z roku 1932 má lepšiu bibliografiu).

## BIBLIOGRAFIA

- Sachs, C.: *The History of Musical Instruments*. New York 1940.
- Sachs, C.: *The Commonwealth of Art*. New York 1946.
- Sandberger, A.: *Zur Geschichte der Oper in Nürnberg*. AMW, zv. 1, 85.
- Sandberger, A.: *Zur venezianischen Oper*. JMP, Leipzig 1924, 1925.
- Sander, H. A.: *Beiträge zur Geschichte der Barockmesse*. Kirchenmusikalisches Jhr. 1933.
- Sander, H. A.: *Ein Orgelbuch der Breslauer Magdalen-Kirche aus dem 17. Jahrhundert*. Festschrift Max Schneider. Halle 1935.
- Sawyer, F. H.: *The Music in Atalanta Fugiens*. John Read: Prelude to Chemistry. New York 1937.
- Schaefer-Schmuck, K.: *G. P. Telemann als Klavierkomponist*. Diz. práca. Kiel 1934.
- Scheide, A.: *Zur Geschichte des Choralvorspiel*. Hildburghausen 1930.
- Schenck, E.: *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*. ZMW, zv. 17.
- Schenck, E.: *Johann Theiles Harmonischer Baum*. Festschrift Seiffert. Kassel 1938.
- Schering, A.: *Zur Bachforschung*. SIMG, zv. 5, 4.
- Schering, A.: *Geschichte des Instrumental-Konzerts*. Leipzig 1905, 2. vyd. 1927.
- Schering, A.: *Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert*. SIMG, zv. 7, 1906.
- Schering, A.: *Die Lehre von den musikalischen Figuren*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, zv. 21, 1908.
- Schering, A.: *Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Festschrift Riemann. Leipzig 1909.
- Schering, A.: *Zur Geschichte des begleiteten Sologesanges im 16. Jahrhundert*. ZIMG, zv. 13.
- Schering, A.: *Geschichte des Oratoriums*. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, 3). Leipzig 1911.
- Schering, A.: *Die Kantaten der Thomas-Kantoren vor Bach*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1912.
- Schering, A.: *Zur Metrik der Psalmen von Schütz*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Schering, A.: *Über Bachs Parodieverfahren*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1921.
- Schering, A.: *Geschichtliches zur 'ars inveniendi' in der Musik*. JMP, Leipzig 1925.
- Schering, A.: *Historische und nationale Klangstile*. JMP, Leipzig 1927.
- Schering, A.: *Bach und das Symbol*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Schering, A.: *Händel und der protestantische Choral*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Schering, A.: *Musikalische Analyse und Wertidee*. JMP, Leipzig 1929.
- Schering, A.: *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig 1931.
- Schering, A.: *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*. Leipzig 1936.
- Schering, A.: *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941.
- Schering, A.: *Über Kantaten J. S. Bach*. Leipzig 1942.
- Schiederemair, L.: *Die Anfänge der Münchener Oper*. SIMG, zv. 5, 442.
- Schiederemair, L.: *Zur Geschichte der früh-deutschen Oper*. JMP, Leipzig 1910.
- Schild, E.: *Geschichte der protestantischen Messkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*. Diz. práca. Giessen, Leipzig 1934.
- Schilling, H.: *T. Eniccellius, F. Meister, N. Hanf, ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Frühkantate in Schleswig-Holstein*. Diz. práca. Kiel 1934.
- Schlossberg, A.: *Die italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Heidelberg 1932.



## BIBLIOGRAFIA

- Schmidt, G. F.: *Die älteste deutsche Oper in Leipzig*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Schmidt, G. F.: *Zur Geschichte der frühdeutschen Oper*. ZMW, zv. 5; 6. Leipzig 1922–1923, 1923–1924.
- Schmidt, G. F.: *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst G. K. Schürmanns*. zv. 1–2, Regensburg 1933–1934.
- Schmidt, G. F.: *Joh. W. Franck's Singspiel 'Die drey Töchter Cecrops.'* AMF, zv. 4. Leipzig 1939.
- Schmitz, F. A.: *Psalterium harmonicum*. Ein Kölner Jesuitengesangbuch. ZMW, zv. 4, 18.
- Schmitz, F. A.: *Monodien der Kölner Jesuiten*. ZMW, zv. 4, 266.
- Schmitz, E.: *Zur Geschichte des italienischen Kontinuomadrigals im 17. Jahrhundert*. SIMG, zv. 11, 509.
- Schmitz, E.: *Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des Harsdörferschen Frauenzimmeregesprächsspiele*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Schmitz, E.: *Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert*. JMP, Leipzig 1911.
- Schmitz, E.: *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzertes*. zv. 1.: Geschichte der weltlichen Solokantate. Leipzig 1914.
- Schmitz, E.: *Zur Geschichte des italienischen Kammerduetts im 17. Jahrhundert*. JMP, Leipzig 1916.
- Schneider, C.: *Biber als Opernkomponist*. AMW, zv. 8, 1926.
- Schneider, M.: *Der Generalbass J. S. Bachs*. JMP, Leipzig 1914/15.
- Schneider, M.: *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig 1918.
- Schneider, M.: *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. AMW, zv. 1, 205.
- Schneider, M.: *Zum Weihnachtsoratorium von H. Schütz*. Festschrift Kroyer. Regensburg 1933.
- Schnoor, H.: *Oratorien und weltliche Chorwerke*. (Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar). Leipzig 1939.
- Scholes, P.: *The Puritans and Music*. London 1934.
- Scholz, H.: *J. S. Kusser*. Leipzig 1911.
- Schrade, L.: *Ein Beitrag zur Geschichte der Toccata*. ZMW, zv. 8, 610.
- Schrade, L.: *„Choro et Organo“ di B. Bottazzi*. RMI, zv. 36. Torino 1929.
- Schrade, L.: *Studien zum Alexanderfest*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1932.
- Schrade, L.: *Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular*. Journal of the History of Ideas, zv. 7, 1946.
- Schreiber, I.: *Dichtung und Musik der deutschen Opernarien 1680–1700*. Berlin 1935.
- Schrijver, K. de.: *Zuidnederlandsche Muziek in de Baroktijd*. Vlaamsch Jaarboek vor Muziekgeschiedenis, zv. 4, 1942.
- Schünemann, G.: *Geschichte des Dirigierens*. Leipzig 1913.
- Schuh, W.: *Formprobleme bei H. Schütz*. Leipzig 1928.
- Schultz, W. E.: *Gay's Beggar's Opera*. New Haven 1923.
- Schulz, W.: *Studien über das deutsche, protestantische monodische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*. Diz. práca. Breslau 1934.
- Schulze, W.: *Die Quellen der Hambruger Oper (1678–1738)*. Hamburg 1938.
- Schwartz, E. P.: *Die Fugenbeantwortung vor Bach*. Diz. práca. Wien 1932.

## BIBLIOGRAFIA

- Schwartz, R.: *Das erste deutsche Oratorium*. JMP, Leipzig 1898.
- Schweitzer, A.: *J. S. Bach*. Paris 1905; Prel. do angl. 1911 (1923). Nové vyd. 1935.
- Seidler, K.: *Untersuchungen über Biographie und Klavierstil J. J. Frobergers*. Königsberg 1930.
- Seiffert, M.: *Zu Händels Klavierwerken*. SIMG, zv. 1, 131.
- Seiffert, M.: *Weckmanns Collegium musicum*. SIMG, zv. 2, 76.
- Seiffert, M.: *F. J. Habermann*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1903.
- Seiffert, M.: *Pachelbels Musikalische Sterbensgedanken*. SIMG, zv. 5, 476.
- Seiffert, M.: *Die Verzierung der Sologesänge im Messias*. SIMG, zv. 8, 581.
- Seiffert, M.: *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*. VfM, zv. 7.
- Seiffert, M.: *Händels deutsche Gesänge*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Seiffert, M.: *G. Ph. Telemanns Musique de Table als Quelle für Händel*. Bulletin Union Musicologique VI. 1925; pozri aj Beihefte II, DDT.
- Seiffert, M. –  
Weitzmann, K. F.: *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig 1899.
- Serauky, W.: *Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700–1850*. Münster 1929.
- Serauky, W.: *Werckmeister als Musiktheoretiker*. Festschrift Max Schneider. Halle 1935.
- \*Serauky, W.: *Georg Friedrich Händel, sein Leben, sein Werk*. Kassel 1956.
- Shaw, H. W.: *John Blow's Anthems*. ML, zv. 19, 429.
- Shaw, H. W.: *The Secular Music of John Blow*. PMA, zv. 63, 1936–1937.
- Shaw, H. W.: *Blow's Use of the Ground Bass*. New York 1938. MQ.
- Shedlock, J. S.: *The Pianoforte Sonata*. London 1895.
- Shedlock, J. S.: *Handel and Habermann*. Musical Times. 1904.
- Shedlock, J. S.: *The Harpsichord Music of A. Scarlatti*. SIMG, zv. 6, 1905.
- Shirlaw, M.: *The Theory of Harmony*. London 1917.
- Sigtenhorst Meyer,  
B. van den: *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*. Den Haag 1934.
- Silin, Ch.: *Benserade and his Ballets de Cour*. Baltimore 1940.
- Sirp, H.: *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1931, 1932.
- Sittard, J.: *S. Capricornus contra P. F. Bötdecker*. SIMG, zv. 3, 87.
- Sitwell, S.: *A Background for D. Scarlatti*. London 1935.
- Sleeper, H. J.: *John Jenkins and the English Fantasia-Suite*. BAMS, zv. 4, 34.
- Smend, F.: *Die Johannes-Passion von Bach*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Smend, F.: *Bachs Matthäus-Passion*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Smend, F.: *Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion*. ZMW, zv. 12, 336.
- Smend, F.: *Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1933.
- Smijers, A. (red.): *Algemeene Muziekgeschiedenis*. Utrecht 1938.
- Smith, L.: *Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Toronto 1931.
- \*Smither, H. E.: *A History of the Oratorio*. Chapel Hill 1977.
- Solerti, A.: *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de'Cavalieri*. I primi tentativi del melodramma. RMI, zv. 9. Torino 1902.
- Solerti, A.: *Le origini del melodramma*. Torino 1903.

## BIBLIOGRAFIA

- Solerti, A.: *Gli Albori del melodramma*. zv. 1–3. Milano 1905.
- Sonneck, O. G.: *Italianische Opernlibretti des 17. Jahrhunderts*. SIMG, zv. 13.
- Sonneck, O. G.: *Dafne the first opera*. SIMG, zv. 15, 102.
- Sostegni, A.: *L'opera e il tempo di G. Frescobaldi*. 1929.
- Souchay, M.–A.: *Das Thema in der Fuge Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1927, 1930.
- Spitta, Ph.: *Die Passionen von Heinrich Schütz*. Hildburghausen 1886.
- Spitta, Ph.: *Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung*. JMP, Leipzig 1906.
- Spitta, Ph.: *Heinrich Schütz, ein Meister der Musica sacra*. Halle 1925.
- Spitta, Ph.: *J. S. Bach*. Leipzig 1873–1880; Prel. do angl. London 1899.
- Spitta, Ph.: *Sperontes „Singende Muse an der Pleise“*. VfM, zv. 1.
- Spitta, Ph.: *Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland*. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.
- Spitz, Ch.: *„Ottone“ von Händel und „Teofane“ von Lotti*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Spitz, Ch.: *A. Lotti... als Opernkomponist*. Diz. práca München 1918.
- Springer, H.: *Sizilianische Volksmusik in Settecentoüberlieferung*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Squire, W. B.: *Purcell's Music for the Funeral of Mary II*. SIMG, zv. 4, 225.
- Squire, W. B.: *Purcell's Dramatic Music*. SIMG, zv. 5, 489.
- Squire, W. B.: *Purcell as Theorist*. SIMG, zv. 6, 521.
- Squire, W. B.: *An Index of Tunes in the Ballad Operas*. MA, 1910.
- Squire, W. B.: *The Music of Shadwell's „Tempest“*. MQ, New York 1921.
- Stahl, H. W.: *Dietrich Buxtehude*. Kassel 1937.
- Stege, F.: *Constantin Christian Dedekind*. ZMW, zv. 8. Leipzig 1925–1926.
- Steglich, R.: *Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen*. ZMW, zv. 3, 615.
- Steglich, R.: *Händels Oper Rodelinde und ihre neue Göttinger Bühnenfassung*. ZMW, zv. 3, 518.
- Steglich, R.: *J. S. Bach. (Die grossen Meister der Musik)*. Potsdam 1935.
- Stein, F.: *Ein unbekannter Evangelienjahrgang von Augustin Pfleger*. Festschrift Max Schneider. Halle 1935.
- Steinecke, W.: *Die Parodie in der Musik*. Wolfenbüttel 1934.
- Stephan, H.: *Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken*. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock. Bach Jahrbuch. Leipzig 1934.
- Storz, W.: *Der Aufbau der Tänze in den Opern und Ballets Lullys*. Göttingen 1928.
- Streatfield, R. A.: *Handel*. London 1909.
- \*Stricker, R.: *Musique du baroque*. Paris 1968.
- Striffling, L.: *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIe siècle*. Paris 1912.
- Striggio, A.: *L'Orfeo di Monteverdi*. Bologna 1928.
- Strom, K.: *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Marsches in der Kunstmusik*. München 1926.
- Subirá, J.: *Pergolesi y la Serva Padrona*. 1922.
- Subirá, J.: *La Música en la Casa de Alba*. Madrid 1927.
- Subirá, J.: *La Participación Musical en el Antiquo Teatro Lírico Español*. 1930.
- Subirá, J.: *El Operista Español J. Hidalgo*. Barcelona 1934.

## BIBLIOGRAFIA

- \*Talbot, M.: *Vivaldi*. London 1978.
- \*Tapié, V. L.: *Le baroque*. Paris 1961.
- Taylor, S.: *The Indebtedness of Handel to Works of Other Composers*. Cambridge 1906.
- Terry, Ch. S.: *The Spurious Bach „Lucas Passion“*. ML, zv. 14, 207.
- Terry, Ch. S.: *Bach, a Biography*. London 1928; 2. vyd. 1933.
- Terry, Ch. S.: *Bach: The Historical Approach*. London 1930.
- Terry, Ch. S.: *Bach's Orchestra*. London 1932.
- Terry, Ch. S.: *The Music of Bach*. London 1933.
- Tessier, A.: *Les deux styles de Monteverdi*. RM, zv. 3. Paris 1922.
- Tessier, A.: *Les Messes d'orgue de Couperin*. RM, zv. 6. Paris 1925.
- Tessier, A.: *Couperin*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1925.
- Tessier, A.: *Une Pièce inédite de Froberger*. Festschrift Adler. Wien 1930.
- Thiele, E.: *Die Chor fugen J. S. Bachs*. Diz. práca. Bern 1936.
- Thorp, W.: *Songs from the Restoration Theater*. 1934.
- Tiersot, J.: *Les chœurs d'Esther et d'Athalie de Moreau*. RM, Paris 1903.
- Tiersot, J.: *La musique dans la comédie de Molière*. Paris 1922.
- Tiersot, J.: *Les Couperins*. (Les Maîtres de la Musique). Paris 1926.
- Tiersot, J.: *Les Nations, Sonates en trio de François Couperin*. RdM, zv. 2.
- Toni, A.: *Sul basso continuo e l'interpretazione della musica antica*. RMI, zv. 26. Torino 1919.
- Torchi, L.: *La musica strumentale*. Milano 1901; pozri aj: RMI I, IV, V, VI.
- Torchi, L.: *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII*. RMI, zv. 1. Torino 1894.
- Torchi, L.: *L'accompagnamento degli stromenti nei melodrammi italiani*. RMI, zv. 1. Torino 1894.
- Torrefranca, F.: *Poeti minori del clavicembalo*. RMI, zv. 17. Torino 1910.
- Tovey, D. F.: *A Companion to the Art of Fugue*. London 1931.
- Tovey, D. F.: *Essays in Musical Analysis*. London 1935 a nasl.
- Tovey, D. F.: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. 1944.
- Treiber, F.: *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate z. Zt. des jungen Bach (1700–1723)*. AMF, zv. 2, 1937.
- Uldall, H.: *Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts*. ZMW, zv. 10, 139.
- Ulrich, B.: *Die Pythagorischen Schmidsfünklein*. SIMG, zv. 9, 75.
- Ulrich, E.: *Studien zur deutschen Generalbasspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Kassel 1932.
- Unger, H. J.: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Würzburg 1941.
- Ursprung, O.: *Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes*. zv. 4. *Der Weg von den Gelegenheitsgesängen und dem Chorlied über die Frühmonodisten zum neueren deutschen Lied*. AMW, zv. 6, 262.
- Ursprung, O.: *Die katholische Kirchenmusik*. (Handbuch der Musikwissenschaft). Wildpark – Potsdam 1931.
- Ursprung, O.: *Celos aun del aire matan – die älteste erhaltene spanische Oper*. Festschrift Schering. Berlin 1937.
- Valabrega, C.: *D. Scarlatti, il suo secolo, la sua opera*. Modena 1937.

## BIBLIOGRAFIA

- Valentin, E.: *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert.* München 1930.
- Vatielli, F.: *La Lyra Barberina di G. B. Doni.* Pesaro 1908.
- Vatielli, F.: *Il Corelli e i maestri bolognesi.* RMI, zv. 23. Torino 1916.
- Vatielli, F.: *Les Origines de l'art de violoncelle.* RM, zv. 4. Paris 1923.
- Vatielli, F.: *Arte e vita musicale a Bologna.* Bologna 1927.
- Vatielli, F.: *La scuola musicale bolognese.* Strenna storica bolognese, 1928.
- Vatielli, F.: *L'oratorio a Bologna.* Note d'archivio per la storia musicale, 1938.
- Vatielli, F.: *L'Ultimo liutista.* RMI, zv. 17. Torino 1938.
- Vatielli, F.: *Primizie del Sinfonismo.* RMI, zv. 47. Torino 1943.
- Vega, C.: *La Música de un codice colonial des siglo XVII.* Inst. de Literatura Argentina, sec. Folklore, Ser. 1, 2, č. 1. Buenos Aires 1931.
- Veinus, A.: *The Concerto.* New York 1945.
- Velten, R.: *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik.* Heidelberg 1914.
- Vetter, W.: *Das frühdeutsche Lied,* zv. 1–2. Münster 1928.
- Vogel, E.: *Cl. Monteverdi.* VfM, zv. 3. Leipzig 1887.
- Vogel, E.: *M. da Gagliano.* VfM, zv. 5. Leipzig 1889.
- Vogel, E.: *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens 1500–1700.* Berlin 1892. Nové vyd. pripravil Einstein in: Notes, Music Library Association.
- Vogel, H.: *Zur Geschichte des Oratoriums in Wien.* StzMW, zv. 14.
- Vogel, E.: *Die Oratorientechnik Carissimis.* Diz. práca. Praha 1928.
- Vogt, W.: *Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert.* Diz. práca. Basel 1937.
- Volkman, H.: *Emanuele d'Astorga.* zv. 1–2. Leipzig 1911, 1919.
- Völsing, E.: *Händel's englische Kirchenmusik.* Diz. práca. Giessen 1940.
- Wagner, P.: *Geschichte der Messe.* Leipzig 1913.
- Wagner, P.: *Die konzertierende Messe in Bologna.* Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Waldersee, P. Graf: *Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Seb. Bach bearbeiteten.* VfM, zv. 1, 356.
- Walker, E.: *An Oxford Book of Fancies.* MA, zv. 3.
- Walker, E.: *A history of music in England.* 2. vyd. Oxford 1924.
- Wallner, B.: *J. Kuen und die Münchener Monodisten.* ZMW, zv. 2, 445.
- Walther, L.: *Die konstruktive und thematische Ostinatotechnik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts.* Würzburg 1939.
- Warlock, P.: *The English Ayre.* Oxford 1932.
- Wasielowski, J. W. v.: *Die Violine im 17. Jahrhundert.* Bonn 1874.
- Wasielowski, J. W. v.: *Die Collection Philidor.* VfM, zv. 1; (pozri aj Fellowes).
- Wasielowski, J. W. v.: *Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (André Maugars).* MfM, zv. 10, 1878.
- \*Weaver, A. L.: *Opera in Florence 1646–1731.* Chapel Hill 1969.
- Weitzmann, C. F.: *A History of Pianoforte Playing and Pianoforte-Literateure.* New York 1897; (pozri Seiffert).
- Wellesz, E.: *Die Ballet-Suiten von J. H. und A. A. Schmelzer.* Sitzungsberichte. Akademie der Wissenschaften Phil.-hist. Kl. Wien 1914.
- Wellesz, E.: *Cavalli und der Stil der venezianischen Oper 1640–1660.* StzMW, zv. 1.

## BIBLIOGRAFIA

- Wellesz, E.: *Die Opern und Oratorien in Wien 1660–1708*. StzMW, zv. 6.  
 Wellesz, E.: *Der Beginn des musikalischen Barocks und die Anfänge der Oper in Wien*. 1922  
 Wellesz, E.: *Renaissance und Barock*. ZMW, zv. 11.  
 Welford, E.: *The Court Masque*. Cambridge 1927.  
 Werker, W.: *Bachstudien*. zv. 1–2. Leipzig 1922–1923.  
 Werner, A.: *Samuel und Gottfried Scheidt*. SIMG, zv. 1, 401.  
 Werner, A.: *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*. Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation. Leipzig 1932.  
 Wesely, W.: *Die Entwicklung der Fuge bis Bach*. Diz. práca. Praha 1928.  
 West, J. E.: *Old English Organ Music*. SIMG, zv. 12, 1911.  
 Westrup, J. A.: *The Originality of Monteverdi*. PMA, 1933–1934.  
 Westrup, J. A.: *Monteverdi and the Orchestra*. ML, zv. 21, 230.  
 Westrup, J. A.: *Purcell*. London 1937.  
 Westrup, J. A.: *Monteverdi's Lamento d'Arianna*. Music Rewiev 1, 144.  
 Westrup, J. A.: *Amateurs in 17th-century England*. Monthly Musical Record, zv. 69, 1939.  
 Westrup, J. A.: *Foreign Musicians in Stuart England*. MQ, zv. 27 New York 1941.  
 Westrup, J. A.: *Domestic Music under the Stuarts*. PMA, zv. 68, 1942.  
 Whittaker, W. G.: *Some Observations on Purcell's Harmony*. Musical Times. Október 1934, zv. 75.  
 Whittaker, W. G.: *A Lost Bach Magnificat*. ML, zv. 21, 312.  
 Wiel, T.: *I Codici musicali... del sec. XVII nella R. Bibl. di S. Marco*. Venezia 1888.  
 Wilson, S.: *The Recitatives of the St. Matthew Passion*. ML, zv. 16.  
 Winter, C.: *R. Giovanelli, Nachfolger Palestrinas*. München 1935.  
 \*Winter, P.: *Der mehrhörige Stil*. Frankfurt am Main 1964.  
 Winterfeld, K. v.: *Gabrieli und sein Zeitalter*. Zv. 1–3, Berlin 1834.  
 Winterfeld, K. v.: *Zur Geschichte heiliger Tonkunst*. zv. 1–2. Leipzig 1850; 1852.  
 Wintersgill, H. A.: *Handel's Two-Length Bar*. ML. zv. 17, 1936.  
 Wittwer, M.: *Die Musikpflege im Jesuitenorden*. Greifswald 1934.  
 Wójcikówna, B.: *Johann Fischer von Augsburg (1646–1721) als Suitenkomponist*. ZMW, zv. 5, 129.  
 Wójcikówna, B.: *Un disciple de Jean-Baptiste de Lully: Johann Fischer*. RdM, zv. 32.  
 Wolff, H. Ch.: *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1937.  
 Wood, A.: *Life and Times*. vydal Clark, Oxford 1891.  
 Wotquenne, A.: *Etude bibliographique sur Luigi Rossi*. Bruxelles 1909.  
 Wurzbach, W.: *Eine unbekannte Ausgabe und eine unbekannte Aufführung von Calderons „El secreto a voces“*. Homenaje e Bonilla y San Martin. zv. 1, Madrid 1927.  
 Zander, E. –  
 Steglich, R.: *Der Schlusschor von Händels „Acis und Galathea“*. Ergänzung und Analyse. Händel Jahrbuch. Leipzig 1930.  
 Zelle, F.: *Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper (Franck, Theile, Strungk, Förtsch)*. Berlin 1889–1893.  
 Zulauf, M.: *Die Harmonik J. S. Bachs*. Bern 1927.  
 Zulauf, M.: *Die Musica figuralis des Kantors Niklaus Zerleder*. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 4.

# Zoznam notových vydání

(Tento zoznam je výberový. Podrobnejšiu bibliografiu možno nájsť in: R. Eitner (MfM 1871); F. Hofmeister; W. Altmann; W. Lott (*Verzeichnis der Neudrucke*. Leipzig 1936 –); McColvin-Reeves (*Music Libraries* 1937–1938); Heyer (*Check-List* 1944); M. Bukofzer (Proc. MTNA 1946); a najmä in: Acta Musicologica, *Novae editiones*).

## 1. Všeobecné antológie

- Della Corte, A.: *Scelta di Musiche*. Milano 1928.  
Della Corte, A.: *Antologia della storia della musica*. zv. 1–2. Torino. 2. vyd. 1933–1940; 4. vyd. 1945.
- Davison, A. Th. –  
Apel, W.: HAM.  
Einstein, A.: *A Short History of Music (Appendix of Examples)*. New York 1938; *Beispielsammlung* 1930.
- \*Fellerer, G. (ed.): *Das Musikwerk – Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Köln, od r. 1959.
- Riemann, H.: *Musikgeschichte in Beispielen*. Leipzig 1912; 3. vyd. 1925.  
Schering, A.: GMB  
Wolf, J.: *Music of Earlier Times (Sing- und Spielmusik)*. Broude. New York 1950.

## 2. Súborné vydania starej hudby

*Antiqua* (Schott). 1933 a nasl.  
*Archives des maîtres de l'orgue* (red. Guilmant). Paris 1898–1910.  
*Cathedral Music* (red. W. Boyce). London 1760, 1768, 1772.

- Chrysander, D.  
COF  
*Collegium Musicum* (red. H. Riemann). Leipzig 1903 a nasl.  
*Concerts spirituels*. Schola Cantorum (red. Ch. Bordes). Paris.  
CW  
DDT  
*Denkmäler altpolnischer Tonkunst* (red. A. Chybiński).  
Warsáwa 1928 a nasl.  
DTB.

) 622 (

DTÖ.

Eitner, PAM

EL

ER

*Harmonia Sacra.* (red. J. Page, 2. vyd. Rimbault). London 1800.

*Hispaniae Schola Musica Sacra.* (red. Pedrell). Leipzig 1894–1898.

ICMI

ICMIB

IM

*Institut d'Estudis Catalans. Bibl. de Catalunya. Publicacions.*

Barcelona 1921–1943.

*Lira Sacro-Hispana* (red. H. Eslava). Madrid 1869.

*Mestres de L'Escolania de Montserrat* (red. D. Pujol). Montserrat 1930–1936.

*Monumenta Musicae Belgicae.* Berchem – Antwerpen 1932–1951.

*Musikalische Formen in historischen Reihen.* (red. H. Martens). Berlin 1930–1937.

*Musikalische Werke schweizerischer Komponisten.* (red. K. Nef).

Genf 1927–1934.

*Nagels Musikarchiv.* Hannover 1927–1951. Kassel 1952.

*The Old English Edition.* (red. G. Arkwright). London, Oxford 1889–1902.

*Organum.* (red. Seiffert). Lippstadt 1923–1952.

*Perlen alter Kammermusik.* (red. Schering). Leipzig 1904–1914.

*A Polyfonia Classica Portuguesa.* (red. J. E. dos Santos). Lisboa 1937.

*Praeclassica.*

*Publications de la Société Française de Musicologie.* Paris 1925 a nasl.

SCMA

Torchi, AM

*Trésor des Pianistes.* (red. A. a L. Farrenc). Paris 1861–1872.

*Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch.* Berlin 1922–1930.

VNM

### 3. Antológia menšieho rozsahu a vydania pre didaktické účely

#### A. Vokálna hudba

Ameln, D. –

Mahrenholz, Ch.

– Thomas, W.:

Aroca, J.:

*Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik.*

Göttingen 1932 a nasl.

*Cansionero... de Sablonara.* Madrid 1918.



- Bay y Gay: *Trienta canciones de Lope de Vega*. 1935.  
 Benvenuti, G.: *35 Arie di vari autori del sec. XVII*. Milano 1922.  
 Dolmetsch, A.: *English Songs and Dialogues*. London 1898, 1912.  
 Expert, H.: *Airs français des XVIe et XVIIe siècles*. Paris 1913–1914.  
 Expert, H.: *Répertoire de musique religieuse*. Paris 1913–1914.  
 Fellowes, E. H.: *Songs and Lyrics from the plays of Beaumont and Fletcher*. 1928.  
 Gevaert, F. A.: *Les Gloires de l'Italie*. zv. 1–2. Paris 1868.  
 Landshoff, L.: *Alte Meister des Bel Canto*. Leipzig 1927.  
 Moser, H.: *Alte Meister des deutschen Liedes*. Leipzig 1931.  
 Ouseley, F.: *Cathedral Services by English Masters*. London 1853.  
 Parisotti, A.: *Anthology of Italian Song (Arie antiche, zv. 1–3)*. Milano 1885–1900.  
 Parisotti, A.: *Piccolo Album*.  
 Ricci: *Antiche gemme italiane*. Ricordi.  
 Riemann, H.: *Kantatenfrühling*. Leipzig 1909–1913.  
 Torchi, L.: *Eleganti canzoni ed arie italiane*. Milano 1893.  
 Vatielli, F.: *Antiche cantate spirituali*. Capra.  
 Vatielli, F.: *Antiche cantate d'amore*. Bologna 1920.  
 Warlock, P. –  
 Wilson, Ph.: *English Ayres, Elizabethan and Jacobean*. London 1922.  
 Wolff, H.: *Deutsche Barockarien aus Opern Hamburger Meister*. Kassel 1923; 2. vyd. 1947.  
 Zanon: *Raccolta di 24 Arie di vari autori del sec. XVII*.  
 Zanon: *Piccola Antologia musicale italiana*.

## B. Inštrumentálna komorná hudba

- Moser, H. J.: *Das Musikkränzlein*. Leipzig.  
 Alard, D.: *Les Maîtres classiques du violon*. Mainz 1863–1884.  
 Beck: *Nine fantasias in four parts*. New York 1938.  
 Beckmann, G.: *Das Violinspiel in Deutschland, Beispielsammlung*. Leipzig 1921.  
 Cartier, J. B.: *L'Art de violon*. Paris 1798–1801.  
 David, F.: *Hohe Schule des Violinspiel*. zv. 1–2. Leipzig 1867–1872.  
 David, F.: *Vorstudien zur Hohen Schule*. zv. 1–2. Leipzig 1870.  
 Debroux: *L'Ecole du violon aux 17e et 18e siècles*.  
 Ecorcheville, J.: *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle*. Paris – Berlin 1906.  
 Jensen, G.: *Klassische Violinmusik*.  
 Komma, K.: *Gruppenkonzerte der Bachzeit*. ER, zv. 2. Hannover-Leipzig 1938.  
 Mangeot, A.: *Three Fancies for String Quartet*. 1936.  
 Meyer: *Spielmusik des Barock. Englische Fantasien*. 1935.  
 Moffat, A.: *Meisterauswahl der Violoncello Literatur*. Simrock.  
 Moffat, A.: *Klassische Violoncellosonaten*. Mainz 1904–1913.  
 Moffat, A.: *Trio-Meisterschule*.

- Moffat, A.: *Kammersonaten des 17. und 18. Jahrhunderts.* Mainz 1909–1926  
 Moser, H. J.: *Haus- und Kammermusik aus dem XVI–XVIII Jahrhundert.* 1930.  
 Riemann, H.: *Old Chamber Music (OCM).* London 1896 a nasl.  
 Schering, A.: *Alte Meister des Violinspiels.* Leipzig 1909.  
 Vatielli, F.: *Antichi maestri bolognesi.*  
 Wasielewski, J.: *Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.*  
 Bonn 1874.  
 Wier: *Chamber Suites and Concerti Grossi.*

## C. Klávesová a lutnová hudba

- Les clavecinistes français.* Durand.  
 Apel, W.: *Concord Classics for the Piano.* Boston 1938.  
 Apel, W.: *Musik aus früher Zeit.* Mainz 1934.  
 Boghen, F.: *Antichi maestri italiani.*  
 Bonnet, J.: *Historical Organ Recitals.* New York.  
 Bruger, H.: *Alte Lautenkunst aus 3 Jahrhunderten.* Berlin 1923.  
 Dietrich, F.: *Elf Orgelchoräle des 17. Jahrhunderts.* 1932.  
 Expert, H. –  
 Brunold Paul.: *Les maîtres français du clavecin des 17e et 18e siècles.* Paris 1913–1922.  
 Fischer, H. –  
 Oberdorffer, F.: *Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts.* Berlin 1935–1936.  
 Frotscher, G.: *Orgelchoräle um J. S. Bach.* ER, zv. 9.  
 Fuller-Maitland,  
 J. A.: *Contemporaries of Purcell.* London – Leipzig 1921.  
 Gargiulo – Rosati: *Raccolta di composizioni di clavicembalisti.* 1938.  
 Hennefield: *Masterpieces of Organ Music.* 1945.  
 Herrmann: *Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs.*  
 Kaller, E.: *Liber Organi.* Mainz 1931–1954.  
 Kastner, M. S.: *Cravistas portugueses.* Mainz 1935, 1950.  
 Neeman, H.: *Alte Meister der Laute.* pozri aj ER, zv. 12.  
 Oesterle: *Early Keyboard Music.* zv. 1–2.  
 Pauer, E.: *Alte Meister.* Nové vyd. Leipzig 1951–1954.  
 Pedrell, F.: *Antologia de organistas.* Barcelona 1905–1908.  
 Peeters, F.: *Oudnederlandsche Meesters vor het Orgel.* Paris 1938–1948.  
 Redlich, H.: *Meister des Orgelbarock.*  
 Rehberg, W.: *Alte Hausmusik für Klavier.*  
 Schweiger: *A Brief Compendium of Early Organ Music.* 1943  
 Stahl, W.: *150 Choralvorspiele alter Meister.* 2. vyd. Leipzig 1924.  
 Straube, K.: *Alte Meister des Orgelspiels.* zv. 1–2. Leipzig 1904.

- Straube, K.: *Alte Meister des Orgelspiels*, zv. 1–2. Leipzig 1929. 2. vyd.  
 Straube, K.: *Choralvorspiele alter Meister*. Leipzig 1907.  
 Tappert, W.: *Sang und Klang aus alter Zeit*. Berlin 1906.  
 Villalba, M. L.: *Antologia de organistas*. Madrid 1914.  
 Vitali: *Clavicembalisti italiani*. (Ricordi).  
 Werner, T. G.: *Deutsche Klaviermusik aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts*. Hannover 1917.  
 West: *Old English Organ Music*.

#### 4. Súborné vydania alebo výbery z tvorby jednotlivých skladateľov

(Tento zoznam má čitateľovi pomôcť zorientovať sa v neprehľadnom labyrinte vydaní barokovej hudby. Jeho jadrom sú najmä rozsiahle vydania starej hudby, ale sú doň zaradené aj niektoré konkrétne tituly, ktoré inak nie sú dostupné. Z priestorových dôvodov je tento zoznam mimoriadne stručný. V prípade, keď nie je uvedený nijaký titul, je nutné konfrontovať Harvard Dictionary of Music. Mená editorov sú vyčlenené do zátvoriek.)

- Abaco, F.: DTB, zv. 1; 9:1.  
 Ahle, J. R.: DDT, zv. 5.  
 Albert, H.: DDT, zv. 12/13.  
 Albicastro, H.: *Sonata in A*. red. Henn. Genève 1931.  
 Albinoni, T.: *Sonatas in Nagels Musikarchiv*; (Schott); *Violin Concerto*. Vieweg; pozri aj J. G. Walther, DDT, zv. 26/27.  
 Ariosti, A.: *Sonatas for Viola d'Amore*. (Schott.)  
 Bach, J. Ch.: *44 Choräle zum Präambulieren*. (Fischer) Bärenreiter; *Wie bist Du*. DTB 6:1; *Ach dass ich Wassers*. Breitkopf; ER, 1, zv. 2.  
 Bachov rodinný archív: ER, r. 1, zv. 2.  
 Bach, J. S.: *Súborné vydanie*. Bach Gesellschaft; pozri aj *Veröffentlichungen der Neuen Bach Gesellschaft*. Leipzig 1901–1948.  
 Bassani, G. B.: ICMI, zv. 2; Torchi AM, zv. 7; Wasielewski, J.: *Instrumentalsätze*. Bonn 1874.  
 Benevoli, O.: DTÖ, r. 10, zv. 1. Wien 1903.  
 Bernardi, S.: DTÖ, r. 36, zv. 1. Wien 1929.  
 Bernhard, Ch.: DDT, zv. 6; pozri aj Bärenreiter: CW, zv. 16.  
 Biber, H. F.: DTÖ, r. 5, zv. 2; r. 12, zv. 2; r. 25, zv. 1; r. 30, zv. 1.  
 Blow, J.: *Venus and Adonis*. Oiseau-Lyre; dve triové sonáty (Whittaker) Oiseau-Lyre; *Selected Organ Music* (Butcher) Hinrichsen.  
 Böhm, G.: *Súborné vyd.* (J. Wolgast); DDT, zv. 45.  
 Bonporti, F. A.: *Sonatas* (A. Moffat). Leipzig.  
 Boutmy, J.: *Monumenta Musicae Belgicae*. 5 zv. Berchem–Antwerpen  
 Bruhns, N.: *Súborné vyd.* (F. Stein); aj EL.

ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Buxtehude, D.: *Súborné vyd.* (Ugrino Gemeinde); organové diela (Ph. Spitta, kompletnejšie vydanie M. Seiffert, Breitkopf); klavírne diela (E. Bangert); DDT, zv. 11, 14.
- Cabanilles, J.: Súborné vyd. organových diel (H. Anglès). Barcelona 1927–1956.
- Caccini, G.: Eitner PAM, zv. 10; *Nuove Musiche*. ICMI, zv. 4; Faks. vydanie Roma 1934.
- Caldara, A.: DTÖ r. 13, zv. 1; zv. 39.
- Cambert, R.: COF
- Campion, Fr.: *Pièces de son livre de tablature*. (Baille) Senart. Paris 1933.
- Campion, Th.: *Old English Edition 1; English School of Lutenist Song-writers* (E. H. Fellowes).
- Campra, A.: COF
- Carissimi, G.: Chrysander, D. zv. 2; ICMI zv. 14; *Concerts Spirituels*, Schola Cantorum; *Jephtha*, Novello; (Landshoff) *Alte Meister des Bel Canto*; Torchi, AM, zv. 5.
- Cavalieri, E.: ICMI, zv. 10; *Anima e Corpo*, vokálny part (G. Tebaldini) 1929. Faks. vydanie Roma 1912 (Mantica).
- Cavalli, F.: Eitner PAM, zv. 12; Goldschmidt, H.: *Studien*. I; *20 Arie* (Schmidl, 1908); *23 Arie* (M. Zenon).
- Cererols, J.: *Mestres de l'escolania di Montserrat* (Pujol) I–III.
- Cesti, M. A.: Eitner, PAM, zv. 12; DTÖ r. 3, zv. 2, r. 4, zv. 2; (Vatielli) *Antiche Cantate d'amore*.
- Chambonnières, J. Ch.: *Súborné vyd.* (P. Brunold – A. Tessier) 1925; (H. Quittard) 1911; A. Farrenc: *Trésor*, 2.
- Charpentier, M. – A.: *Histoires sacrées, Concerts spirituels, Schola Cantorum, sér. anc.* zv. 3.
- Chaumont, L.: *Monumenta Leodiensium Musicorum* I.
- della Ciaja: *Sonatas* (Buonamici) Bratti.
- Clérambault, L.: (A. Guilmant) *Archives* 3; *Pièces de clavecin* (P. Brunold) Oiseau-Lyre; *Symphonia* (Fendler) Music Press.
- Coelho, M. R.: *Tentos* (S. Kastner). 1936.
- Colasse, P.: COF, Paris.
- Comes, J. B.: *Obras musicales* (J. B. Guzmán). Madrid 1888.
- Corelli, A.: (Chrysander) D, zv. 3; ICMI, zv. 9.
- Couperin, F.: *Súborné vyd.* (M. Cauchie) Oiseau-Lyre; Chrysander DDT, zv. 4.
- Couperin, L.: *Súborné vyd.* (P. Brunold). Oiseau-Lyre.
- Cousser, S.: *Erindo*. EL.
- Dandrieu, J. F.: (Guilmant) *Archives*, zv. 7.
- D'Anglebert, J. H.: Publications, Soc. Franç. de Musicologie, zv. 8.
- Destouches, A.: COF
- Dieupart, Ch.: *Súborné vyd.* (P. Brunold). Oiseau-Lyre.
- Draghi, A.: DTÖ r. 22, zv. 1
- Durante, F.: ICMI, zv. 11.
- Erbach, Ch.: DTB, r. 4, zv. 2.
- Erlebach, Ph. H.: DDT, zv. 46/47.
- Falconieri, A.: *17 Arie* (G. Benvenuti). Milano 1922.
- Ferdinand III: *Musik-Werke* (G. Adler). Wien 1892.
- Fiocco, J. H.: Monumenta Musicae Belgicae III.
- Fischer, J.: *Suity*. Bärenreiter; *Sonáty* (G. Beckmann). Simrock.

ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Fischer, J. K. F.: *Klávesové diela* (E. Werra). DDT, zv. 10.  
 Franck, J. W.: *Drey Töchter Cecrops*. EL.  
 Franck, M.: DDT, zv. 16.  
 Frescobaldi: *Fiori* (M. A. Guilmant). *Les grands maîtres* (F. X. Haberl) 1913. (F. Germani) 1936; ICMI, zv. 12; *Toccaten* (F. Germani); *Arie* (F. Boghen) 1933; *Canzoni* (H. David) Mainz 1933.  
 Froberger, J. J.: DTÖ, r. 4, zv. 1; r. 6, zv. 2; r. 10, zv. 2. Wien 1897, 1899, 1903.  
 Fromm, A.: *Oratorio; Denkmäler der Musik in Pommern* 5.  
 Fux, J. J.: DTÖ, r. 1, zv. 1; r. 2, zv. 1; r. 9, zv. 2; r. 17; r. 23, zv. 2, aj SCMA, zv. 2.  
 Gabrieli, G.: IM, zv. 2; *Antiqua; Winterfeld*, zv. 3.  
 Gagliano, M. da: Einter, PAM, zv. 10.  
 Gaultier, D.: *Rhétorique*, Publications Soc. Franç. de Musicologie 6/7; *Fleischer VfM*, zv. 2.  
 Geminiani, F.: *Sonatas*, SCMA, zv. 1; F. David: *Hohe Schule; Concerti Grossi* (R. Hernried) Eulenburg; (Beck) New York Public. Lib.: *Perlen alter Kammermusik*.  
 Gigault, N.: Archives, zv. 4.  
 Grandi, A.: CW, zv. 40.  
 Graeco, G.: (J. S. Shedlock) 1895.  
 Grigny, N.: (Guilmant) Archives, zv. 5.  
 Hammerschmidt, A.: DTÖ, r. 8, zv. 1; DDT, zv. 40.  
 Händel, G. F.: *Súborné vydanie*. Deutsche Händelgesellschaft (Chrysander); *Sonata G für Violine und Cembalo concertato*. (M. Seiffert) Breitkopf; *Deutsche Arien* (H. Roth) Breitkopf; *Harpsichord Pieces* (W. B. Squire, J. A. Fuller-Maitland) Schott.  
 Hassler, H. L.: Eitner, PAM 15; DTB, r. 4, zv. 2; r. 5, zv. 2; r. 11, zv. 1; DDT, 2, 7, 24/25.  
 Hausmann, V.: DDT, zv. 16.  
 Herbst, J. A.: EL.  
 Hidalgo, J.: *Celos* (J. Subirá), Inst. d'estudis catalans 1933.  
 Hurlebusch, C. F.: VNM, zv. 32.  
 D'India, S.: ICMIB, zv. 9.  
 Jenkins, J.: *Fantasia*, New York Public Lib. 1934; (Grainger) G. Schirmer 1944.  
 Keiser, R.: DDT, zv. 37/38, Eitner, PAM, zv. 18; *Sonatas*. Nagels Musikarchiv; *Octavia*. Händel Súborné vyd., Suppl. 6.  
 Kerckhoven, A.  
 van den: *Monumenta Musicae Belgicae*, zv. 2.  
 Kerll, J. K.: DTÖ, r. 25, zv. 1; r. 30; DTB, r. 2, zv. 2.  
 Kindermann, J. E.: DDT, r. 13, 21/24.  
 Knüpfer, S.: DDT, zv. 58/59.  
 Krieger, A.: DDT, zv. 19.  
 Krieger, J.: DTB, r. 6, zv. 1; r. 18.  
 Krieger, J. Ph.: DDT, zv. 53/54; DTB, r. 6, zv. 1; *Arien* (Moser).  
 Kuhnau, J.: DDT, r. 4, zv. 58/59.  
 Landi, S.: Torchi, AM, zv. 5; Goldschmidt, *Studien I*.  
 Lawes, H.: *Comus* (E. H. Visiak, H. J. Foss) 1937.  
 La Bègue, N.: (Guilmant) Archives 9.

ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Leclair, J. M.: Eitner, PAM, zv. 27; *Sonatas, Antiqua*; (Beck) Music Press; *Concertos*, Peters.
- Legrenzi, G.: *Sonatas*, Wasielewski; *Instrumentalsätze*
- Leopold I.: *Musikalische Werke* (G. Adler) 1895.
- Locatelli, P. A.: ICMI, zv. 16; *Perlen alter Kammermusik*.
- Locke, M.: *Macbeth* (Loder) 1934; *Suites* (Beck) New York Public Lib. 1942; (Warlock-Mangeot) 1932.
- Loeillet, J. B.: *Monumenta musicae Belgicae I; Sonatas* (A. Béon) Lemoine; (Mann) Music Press.
- Lotti, A.: DDT, zv. 60.
- Lübeck, V.: *Súborné vyd.* (G. Harms) 1921.
- Lully, J. B.: *Súborné vyd.* (H. Prunières) 1930; COF
- Marcello, B.: *Arianna*, Biblioteca di rarità 4 (O. Chilesotti); ICMIB, zv. 6, 8; (Vatielli) *Antiche Cantate d'amore*.
- Marini, B.: *Sonatas*, Torchi, AM, zv. 7.
- Milanuzzi, C.: *22 Arie* (Benvenuti) Ricordi.
- Monteverdi, C.: *Súborné vyd.* (G. F. Malipiero) 1926; *Orfeo*, faks. vyd. Augsburg 1927; IMCIB, zv. 10; *Incoronazione*, faks. vyd. Milano 1937; vokálny part (Benvenuti) 1937, aj Goldschmidt, *Studien II; Ritorno*, DTÖ, r. 29, zv. 1, pozri aj Paoli, dodatok. *Suite de Symphonies* (Viollier) Schneider 1937.
- Mouret: (Farrenc) *Trésor 2*; (de Lange) 1888; *Liber organi V*; DTÖ, r. 1, zv. 2; r.11, zv. 2.
- Muffat, Georg: (Theophil): *Súborné vyd. Händel*, Suppl. 5; DTÖ, r. 3.
- Muffat, Gottlieb: NVM, zv. 19; (M. Seifert) 1935.
- (Theophil): *Organové diela* (K. Matthaëi); DTÖ, r. 2; DTB, r. 2, zv. 1; r. 4, zv. 1; r. 6, zv. 1.
- Noordt, A. van: DDT, zv. 55.
- Pachelbel, J.: Torchi, AM, zv. 3; (J. S. Shedlock) 1895; (W. Danckert) 1931; *Kantáty* (F. Vatielli) *Ant. cantate d' amore*; (F. Boghen) 1923; *Arie* (F. Boghen) 1930.
- Pallavicino, C.: *The Beggar's Opera* (Calmus) 1912.
- Pasquini, B.: *Súborné vyd.* (F. Caffarelli) Roma 1939.
- Pepusch, J. Ch.: Torchi, AM, zv. 6; faks. vyd. Roma 1934.
- Pergolesi, G. B.: DTÖ, r. 36, zv. 2.
- Peri, J.: DDT, zv. 63.
- Peuerl, P.: DTÖ, r. 13, zv. 2; r. 28, zv. 2.
- Pezel, J.: DTÖ, r. 36, zv. 2.
- Poglietti, A.: DDT, zv. 23.
- Posch, I.: *Súborné vyd.* (F. Blume) 1928; *organové skladby* (Gurlitt, Matthaëi) 1930.
- Praetorius, H.: *Súborné vyd.* (Anglès) 1926.
- Praetorius, M.: *Súborné vyd.* Purcell Society 1878–1928.
- Pujol, J.: *Fantasias* (Warlock, Mangeot) 1927, aj (Just) Nagels Musikarchiv.
- Purcell, H.: (Guilmant) *Archives*, zv. 2.
- Purcell, H.: *Súborné vyd.* (Saint-Saëns) 1895–1924.
- Raison, A.: VNM, zv. 13–14.
- Rameau, J. Ph.: DTÖ, r. 13, zv. 2.
- Rameau, J. Ph.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.
- Reinken, J.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.
- Richter, F. T.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.
- Rosenmüller, J.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.

ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Rossi, L.: *Airy* (Prunières) 1913; (Landshoff) *Alte Meister des Bel Canto*; Goldschmidt, *Studien I*.
- Rossi, M.: ICMI, zv. 26; Torchi, AM, zv. 3.
- Rossi, S.: OCM, vokálne skladby (Naumbourg – D'Indy) 1877; (Landshoff) *Alte Meister*.
- Saracini, C.: *Le seconde musiche* (V. Frazzi) 1937.
- Scarlatti, A.: Eitner, PAM, zv. 14; ICMI, zv. 30; ICMIB, zv. 12; *Concerti grossi* (W. Upmeyer) Vieweg; Sláčikové kvarteto (H. David) Music Press.  
*Súborné vyd.* (A. Longo); *Štyri sonáty* (R. Newton) Oxford.
- Scarlatti, D.: *Súborné vyd.* (G. Harms) 1923; *Görlitzer Tablatur*, Bärenreiter; DDT, zv. 1.
- Scheidt, S.: *Súborné vyd.* (A. Prüfer) 1901.
- Schein, J. H.: VNM, zv. 23.
- Schenk, J.: DDT, zv. 58/59. Leipzig 1918.
- Schelle, J.: DTÖ, r. 25, zv. 1; r. 28, zv. 2.
- Schmelzer, J. H.: DTÖ, r. 25, zv. 1; r. 28, zv. 2.
- Schürmann, G. C.: Eitner, PAM, zv. 17; *Arien* (G. F. Schmidt) 1933.
- Schütz, H.: *Súborné vyd.* (Ph. Spitta) 1885–1927.
- Schultze, Ch.: *St. Lukas Passion*, Veröffentl. Musikb. Paul Hirsch. zv. 10.
- Sebastiani, J.: DDT, zv. 17. Leipzig 1904.
- Selle, Th.: CW, zv. 26.
- Staden, G.: *Seelewig*. MfM, zv. 13.
- Staden, J.: DTB r. 7, zv. 1; r. 8, zv. 1.
- Stadlmayr, J.: DTÖ, r. 3, zv. 1.
- Steffani, A.: DTB, r. 6, zv. 2; r. 11, zv. 2; r. 12, zv. 2.
- Stradella, A.: *La Forza*, vokálny part (A. Gentili) 1931; *Händel-Gesamtausgabe*. Suppl 3, *Concerto grosso* (A. Gentili); *Sonáty*, Trieste; (Riemann) *Kantatenfrühling*. DTÖ, r. 59.
- Strauss, Ch.: *Súborné vyd.* (1. diel v 2. vydaní), VNM 1894.
- Sweelinck, J. P.: ER, zv. 6; DDT, zv. 28, 29/30, 49/50, 57, 61/62; *kantáty*, Bärenreiter; *sonáty* Nagel, E. C. Schirmer, *Collegium Musicum*, *Perlen alter Kammermusik*, Antiqua; *koncerty* (Upmeyer) Vieweg; *fantázie pre klávesové nástroje*, Broude, pre husľové sólo (1735) (Küster), Kallmeyer.
- Tessarini, C.: *Trio sonatas*. New York Public Lib. 1934
- Theile, J.: CW, zv. 16; DDT, zv. 17
- Torelli, G.: (Jensen) *Klassische Violinmusik*; (Toni) Milano 1927; New York Public Lib. 1942; *Perlen alter Kammermusik*; Wasielewski, *Instrumentalsätze*; Nagels Musikarchiv.
- Torri, P.: DTB, zv. 19/20.
- Trabaci, G. M.: Torchi, AM, zv. 3; IM, zv. 5.
- Tunder, F.: DDT, zv. 3.
- Veracini, F. M.: ICMI, zv. 34.
- Vitali, G. B.: Torchi, AM, zv. 7.
- Vivaldi, A.: *Koncerty*. Schott, Assoc. Music Publ., Music Press, Oxford Univ. Press, N. Y. Public Lib., Antiqua, Eulenburg, Ricordi, ICMI, zv. 35; *Sinfonie* (Landshoff) Peters; *súborné dielo*. (Ricordi)
- Walther, J. G.: DDT, zv. 26/27.

## ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Walther, J. J.: ER, zv. 17; (Beckmann) Simrock.  
Weckmann, M.: DDT, zv. 6; EL  
Woodcock, R.: *Concerto* (Beck), New York Public Lib. 1942.  
Young, W.: Sonáty, suity. Oxford univ. Press 1930.  
Zachow, F. W.: DDT, zv. 21/22. Leipzig 1905.  
Zipoli, D.: ICMI, zv. 36. Milano 1919–1920.



## Zoznam citovaných príkladov

- 1a G. Gabrieli: *Timor et tremor* (podľa Winterfelda)  
1b A. Gabrieli: *Timor et tremor* (podľa Torchioho)  
2 Caccini: *Deh, dove son* (nepublikované)  
3 Saracini: Monódiá *Tu parti* (podľa Ambrosa-Leichentritta)  
4 A. Grandi: Strofická variácia (kantáta) *Aprè l'huomo* (nepublikované)  
5 Brunetti: Komorné dueto *Amor s'io non* (nepublikované)  
6 Monteverdi: Canzonetta *Amarilli onde* (podľa súborného vyd.)  
7 Tradičné basové ostinátne melódie (podľa Gombosioho a Einsteina)  
8 Ukážky basu typu *ciaccona*  
9 Marini: Variáčna dvojica *Polacca a Corrente* (podľa Iselina)  
10 Buonamente: Variácie *Cavaletto zoppo* (nepublikované)  
11 Frescobaldi: *Ricercare cromatico* (podľa Haberla)  
12 Frescobaldi: Tematické transformácie *Capriccia sopra un soggetto*, 1624  
13 S. Rossi: Triová sonáta, 1607 (nepublikované)  
14 Monteverdi: Úryvok z *Orfea* (podľa súborného vyd.)  
15 M. da Gagliano: Duet z *Dafne* (podľa Eitnera)  
16 Landi: Komické dueto z opery *Sant' Alessio* (podľa Goldschmidta)  
17 Balestra: Úryvok z moteta *Salve aeterni* (nepublikované)  
18 Sweelinck: Chorálové variácie *Hertzlich lieb* (podľa súb. vyd.)  
19 Harmonizácie chorálu *Ein feste Burg*. Schütz, Schein, Scheidt, König, Bach (nepublikované)  
20 Schein: Duchovný koncert *Aus tiefer Not* zo zbierky *Opella nova* (podľa súb. vyd.)  
21 Schütz: *O bone* z *Cantiones sacrae* (podľa súb. vyd.)  
22 Schütz: *Fili mi, Absalon* zo *Symphoniae sacrae I* (podľa súb. vyd.)  
23 Schütz: *Saul, Saul* zo *Symphoniae sacrae III* (podľa súb. vyd.)  
24 Adam Krieger: Pieseň s generálnym basom (podľa Heussa)  
25 Scheidt: Chorálová variácia z *Tabulatura nova* (podľa Seifferta)  
26 Froberger: Variáčna canzona (podľa Adlera)  
27 Froberger: *Courante (Double)* zo suity *Mayerin* (podľa Adlera)  
28 Schein: Variáčna suita z *Banchetto Musicale* (podľa súb. vyd.)  
29 Biber: *Passacaglia* pre sólové husle (podľa Luntza)  
30 Luigi Rossi: Komorná kantáta (podľa Denta)  
31 Carissimi: Komorné dueto (podľa Landshoffa)  
32 Carissimi: Belkantová ária z *Lucifera* (nepublikované)  
33 Cavalli: Lamento z *Egista* (podľa Prunièra)  
34 Cesti: Terceto zo *Semiramide* (nepublikované)  
35 Cesti: Komická ária s mottovým začiatkom (podľa Eitnera)  
36 Legrenzi: Ária z opery *Totila* (podľa Wolffa)  
37 Pallavicino: Úryvok z opery *Demetrio* (podľa Aberta)

ZOZNAM CITOVANÝCH PŘÍKLADOV

- 38 Pallavicino: Pieseň z *Gerusalemme liberata* (podľa Aberta)
- 39 Cavalli: Téma canzony (podľa Schlossberga)
- 40 Legrenzi: Triová sonáta *La Cornara* (podľa Wasielewského)
- 41 G. B. Vitali: Husľová sonáta (podľa Torchiho)
- 42 Mersenne: *Air de cour* s ozdobami (podľa originálu)
- 43 Lully: *Brunette* (podľa Massona)
- 44 Lully: Nárek z *Fêtes de Versailles* (podľa Prunièra a Böttgera)
- 45 Lully: Sprevádzaný récit z *Armide* (podľa Eitnera)
- 46 Lully: Sprevádzaný air z *Armide* (podľa Eitnera)
- 47 Charpentier: Air na bas typu ciaccona (nepublikované)
- 48 Gaultier: *Pavana* (podľa Tessiera a Fleischera)
- 49 Chambonnières: *Courante* (podľa Brunolda-Tessiera)
- 50 Hidalgo: Bas z opery *Celos* (podľa Subirá)
- 51 Lanier: Monódia z *Hero and Leander* (nepublikované)
- 52 Henry Lawes: *More than most fair* (nepublikované)
- 53 Blow: Recitatív Venuše z opery *Venus and Adonis* (podľa Lewisa)
- 54 Blow: Úryvok z opery *Venus and Adonis* (podľa Lewisa)
- 55 *Greensleves* pre čembalo (nepublikované)
- 56 Humfrey: Sakrálna sólová kantáta (nepublikované)
- 57 Blow: Elégia na smrť kráľovnej Márie (nepublikované)
- 58 Purcell: Úryvok z full anthemu (všetky príklady podľa súb. vyd.)
- 59 Purcell: Úryvok z *I will give thanks*
- 60 Purcell: Úryvok z *Arise my muse*
- 61 Purcell: Úryvok z *'Tis nature's voice*
- 62 Purcell: Ritornel z *Búrky*
- 63 Purcell: Zbor zvonov z *Búrky*
- 64 Purcell: *Alleluja* z *My heart is inditing*
- 65 Purcell: Basy typu ground
- 66 Corelli: Úryvok z Husľovej sonáty, op. 5, č. 7 (podľa Chrysandera)
- 67 Corelli: Úryvok z Concerta grossa č. 11 (podľa Chrysandera)
- 68 Corelli: Concerto grosso č. 12. Úryvok (podľa Chrysandera)
- 69 Grossi: Trúbková sonáta (podľa Schlossberga)
- 70 Vivaldi: Témy koncertov
- 71 Corelli: Husľová sonáta s ornamentmi (podľa Chrysandera)
- 72 D. Scarlatti: Sonáta (podľa Gerstenberga)
- 73 D. Scarlatti: *Acciaccatura* (podľa Longa)
- 74 Provenzale: Ária z opery *La Stellidaura* (nepublikované)
- 75 A. Scarlatti: Ária z *Griseldy* (nepublikované)
- 76 A. Scarlatti: Ária z komornej kantáty (nepublikované)
- 77 Campra: Ária z *Les Fêtes Véniennes* (podľa COF)
- 78 Rameau: Úryvok z opery *Hippolyte* (podľa súb. vyd.)
- 79 Clérambault: Recitatív a Air z *Pygmalion*a (nepublikované)
- 80 Bach: Zvraty typické pre klávesovú faktúru z *Fúgy g mol* a z *Toccaty C dur* (všetky príklady podľa súb. vyd.)

## ZOZNAM CITOVANÝCH PŘÍKLADOV

- 81 Bach: Fúgové témy z raného a zrelého obdobia
- 82 Bach: Témy z *Fúgy D dur* v koncertantnom štýle
- 83 Bach: Téma organovej *Fúgy a mol* s dodaným basovým hlasom
- 84a Walthers: Chorálové prelúdium *Erschienen ist*
- 84b Bach: Chorálové prelúdium *Erschienen ist*
- 85 Bach: Témy z *Umenia fúgy*
- 86 Bach: Kánon z *Goldbergovských variácií*
- 87 Bach: Úryvok z prvej trojhlasnej invencie
- 88 Bach: *Allemanda z II partity*
- 89 Keiser: Ritornel z opery *Croesus* (podľa Schneidera)
- 90 Erlebach: Ária z *Harmonische Freude* (podľa Kinkeldeya)
- 91 Händel: Sarabanda z opery *Almira* (všetky príklady podľa súb. vyd.)
- 92 Händel: Belkantová ária z kantáty *Agrippina*
- 93 Händel: Ritornel z opery *Agrippina*
- 94 Händel: Unisonová ária z opery *Agrippina*
- 95 Händel: Ária z *Orlanda* (orchester v unisone)
- 96 Händel: Zbor *Hallelujah* z oratória *Mesiáš*
- 97 Händel: Bas z *Passacaglie* zo *VII. suity g mol*
- 98 Händel: Ritornel z *Passion Oratorio*
- 99 Händel: Basy z a) *Passion Oratorio* a z b) *Chandos Anthem*
- 100a Bach: Téma z *Goldbergovských variácií*
- 100b Tá istá téma v Händlovom štýle
- 101 Rognone: Diminúcie v kadencii (podľa Kuhna)
- 102 Händel: Dve verzie jednej árie zo *Suity d mol* pre čembalo
- 103 Georg Muffat: Nemecký a francúzsky štýl vedenia sláčika (podľa Rietscha)
- 104 Ch. Erbach: Ricercar s originálnym prstokladom (podľa von Werra)
- 105 „Neapolský“ akord a zväčšený sextakord v typickom kontexte

# Menný register

## A

Abaco, Evaristo Felice dall: 328, 334, 335, 337, 515  
Abbatini, Antonio Maria: 108, 194  
Addison, Joseph: 463, 472  
Adler, Guido: 85, 136, 174, 178, 519  
Adrio, Adam: 105  
Agazzari, Agostino: 27, 48, 59, 87, 105, 109, 537, 538  
Agostini, Paolo: 108  
Agostini, Pier Simone: 191  
Agricola, Johann Friedrich: 350  
Ahle, Johann Georg: 386  
Ahle, Rudolph: 145, 151, 157, 572  
Aichinger, Gregor: 146, 537  
Ainsworth, Henry: 257, 284  
Akeroyde, Samuel: 472  
Albert, Heinrich: 150, 152, 214  
Alberti, Giuseppe Mettro: 335, 341, 488  
Albicastro, Henrico: 334  
Albinoni, Tommaso: 328, 329, 333, 334, 335, 337, 350, 384, 392, 515  
Aldrich, Herny: 286  
Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo: 335  
Allegri, Gregorio: 110, 529  
Altenburg, Michael: 166  
Amati, Nicola: 574  
Ambros, August Wilhelm: 51, 64  
Anerio, Felice: 59, 110  
Anerio, Giovanni Francesco: 110, 179  
Anet, Jean-Baptiste: 358  
Antonii, Pietro degli: 184, 198, 335  
Apel, Willi: 10  
Arbeau, Toinot: 69  
Arbuthnot, John: 476

Arcadelt, Jacob: 111  
Archileiová, Vittoria: 48, 561  
Ariosti, Attilio: 338, 350, 354, 450, 463, 464  
Aristoteles: 23  
Aristofanes: 268  
Arkwright, Godfrey: 263, 272, 282  
Arnold, Frank Thomas: 96, 537  
Aroca, Jesús: 255  
Arpa, Orazio dell': 175  
Arresti, Giulio Cesare: 184, 198  
Artusi, Giovanni Maria: 13, 184, 198  
Astorga, Emanuele d': 354  
Attey, John: 113  
Aubert, Jean: 356, 358  
Aufschnaiter, Benedict Anton: 372  
Auger: 212  
Ayres: 153

## B

Babell, William: 532  
Bacon, Francis: 552  
Bach, Carl Philipp Emanuel: 341, 432, 526  
Bach, Johann Bernhard: 379  
Bach, Johann Christoph: 157, 377, 379, 382, 383, 388  
Bach, Johann Sebastian: 24, 26, 37, 38, 74, 75, 120, 122, 123, 126, 127, 137, 138, 143, 144, 145, 146, 156, 157, 160, 161, 165, 171, 197, 199, 233, 252, 312, 321, 330, 333, 337, 338, 340, 361, 371–437, 438, 449, 450, 452, 453, 454, 462, 479, 482, 490–496, 511, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 526, 531,

MENNÝ REGISTER

- 532, 535, 536, 537, 540, 542, 543,  
549, 550, 565, 566, 571, 572, 575,  
576, 578
- Bach, Wilhelm Friedemann: 400, 429,  
532
- Bachofen, Johann Caspar: 125
- Bachová, Anna Magdalena: 361, 400
- Balestra: 106, 107
- Ballard, Robert: 214, 215, 368, 574
- Baltzar, Thomas: 170, 280
- Bangert, Emilius: 376
- Banchieri, Adriano: 40, 47, 77, 78,  
105, 527, 537
- Banister, John: 275, 280, 568
- Barbarino, Bartolomeo: 55, 218
- Barberini: 92, 217, 218
- Bardi, Giovanni: 19, 20, 22, 23
- Barnard, John: 285
- Baron, Ernst Gottlieb: 532
- Baroniová, Leonora: 218, 266, 561
- Barre, Pierre de la: 236
- Bartók, Béla: 534
- Baryphonus, Heinrich: 544
- Bassani, Giovanni Battista: 45, 335,  
354
- Bataille, Gabriel: 212, 240
- Beaumont, Francis: 262
- Becker, Cornelius: 127
- Beck, Sydney: 116, 278
- Becker, Dietrich: 169
- Beckmann, Gustav: 170, 417
- Beer, Johann: 565
- Beissel, Conrad: 258
- Bellanda, Lodovico: 51, 55, 105
- Belli, Domenico: 51, 61, 81, 91
- Bencini, Joseffo: 339, 340
- Benedetti: 51
- Benevoli, Orazio: 108, 109, 219
- Benserade, Isaac: 212, 213, 218,  
225
- Benvenuti, Giacomo: 93
- Berardi, Angelo: 18, 19, 25, 26, 45,  
56, 541, 554
- Berés: 256
- Bernabei, Ercole: 146
- Bernabei, Giuseppe Antonio: 146,  
154
- Bernabei, Vincenzo: 146
- Bernardi, Steffano: 81, 83, 111, 146
- Bernhard, Christoph: 133, 139, 527,  
542, 548, 550
- Bernini, Giovanni Lorenzo: 92, 106
- Bertali, Antonio: 146, 185
- Berti, Giovanni Pietro: 54, 174
- Besard, Jean-Baptiste: 240
- Besler, Samuel: 145
- Betterton, Thomas: 308
- Beys, Jean de: 220
- Béon: 118, 358
- Béze, Théodore: 118
- Biarciardi, Francesco: 537
- Biber, Johann Schmeltzer: 146, 147,  
154, 155
- Biber, Ignaz Franz: 170, 572
- Blas, Juan: 255
- Blavet, Michel: 358
- Blow, John: 260, 265, 269–275, 280,  
283, 286, 288, 297, 299, 302, 308,  
537
- Book: 115
- Blume, Friedrich: 126
- Bodenschatz, Erhard: 123
- Boessel, Antoine: 212, 213, 214, 215,  
240
- Boessel, Jean-Baptiste: 212, 221
- Boismortier, Joseph Bodin: 358, 359,  
369
- Bolte, Johannes: 153
- Bonaccorsi, Alfredo: 52
- Bonini, Severo: 52, 105, 172
- Bonnet: 253
- Bonometti, Giovanni Battista: 71, 107
- Bononcini, Giovanni Battista: 350,  
354, 439, 450, 459, 462, 463, 464,  
466, 472, 541
- Bononcini, Giovanni Maria: 196, 350,  
354, 439
- Bononcini, Marc-Antonio: 350

MENNÝ REGISTER

- Bonporti, Francesco Antonio: 334, 335, 337, 384  
 Bontempi, Giovanni Andrea: 16, 154, 195, 541, 551, 573  
 Bordes, Charles: 237  
 Bordoniová, Faustina: 463, 473, 528, 577  
 Boretti, Giovanni Antonio: 191  
 Borchreving: 165  
 Bossinensis: 46  
 Botstiber, Hugo: 349  
 Bottazzi, Bernardino: 537  
 Bourdelot, Pierre: 551  
 Botte, J.: 153  
 Boutmy, Josse: 361  
 Bouzignac, Guillaume: 236, 263  
 Boyce, William: 285  
 Boyden, David: 338  
 Böhm, Georg: 160, 251, 375, 376, 377, 379, 383, 385, 387, 404  
 Brade, William: 116, 165, 166  
 Brady: 284  
 Brahms, Johannes: 128, 157  
 Briegel, Wolfgang Carl: 125, 126, 145, 157  
 Britton, Thomas: 568  
 Briceño, Louis de: 252  
 Brockes, Berthold Heinrich: 447, 451, 462  
 Brossard, Sébastien de: 355, 546, 552  
 Brown, John: 469  
 Bruhns, Nikolaus: 377, 379, 385  
 Brunetti, Domenico: 51, 60  
 Brunold, Paul: 249  
 Bücken, Ernst: 491  
 Bukofzer, Manfred: 28, 549  
 Bull, John: 115, 117  
 Buonamente, Giovanni Battista: 72, 80, 81, 83  
 Burckhardt, Jacob: 14  
 Burnacini, Giovanni: 190, 561  
 Burney, Charles: 177, 180, 184, 267, 268, 271, 285, 286, 316  
 Buti: 219, 225  
 Butler Charles: 151  
 Buttstedt, Johann Heinrich: 376, 377, 379, 551  
 Buxtehude, Dietrich: 133, 160, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 385, 387, 391, 393, 395, 451, 454, 570  
 Byrd, William: 112, 115, 271, 299, 300
- C**
- Cabanilles, Juan: 253  
 Cabezón, Antonio: 253  
 Caccini, Giulio: 22, 23, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 60, 63, 66, 85, 91, 96, 105, 113, 115, 149, 212, 217, 253, 265, 498, 499, 527, 537  
 Cacciniová, Francesca: 91, 561  
 Caldara, Antonio: 335, 350, 354, 384, 439, 481  
 Caldenbach, Christoph: 150  
 Calderón de la Barca, Pedro: 194, 255, 256, 257  
 Calestani, Vincenzo: 65  
 Calvisius, Sethus: 131, 551  
 Camberfort, Jean de: 213, 214, 223, 236  
 Cambert, Robert: 220, 221, 224, 228, 251, 270  
 Campion, Thomas: 113, 262, 263  
 Campra, André: 217, 363, 364, 366, 367, 369  
 Canale, Floriano: 78  
 Capello, Giovanti Maria: 45, 180  
 Capricornus, Samuel: 151, 169, 183  
 Caprioli, Carlo: 175, 218  
 Carestini, Giovanni (Cusanino): 469, 562  
 Carew, Thomas: 262  
 Carey, Henry: 472  
 Carissimi, Giacomo: 69, 147, 154, 155, 164, 174–184, 189, 190, 228, 232, 236, 237, 238, 286, 303, 382, 478, 481, 489, 504, 545, 546

MENNÝ REGISTER

- Caroso, Mario Fabrizio: 69  
 Casati, Gasparo: 105  
 Casini, Giovanni Maria: 84, 339, 340  
 Casparini, Johann (Eugenio): 574  
 Castello, Dario: 81, 83, 253  
 Cavalieri, Emilio de: 47, 86, 95, 180, 219, 537  
 Cavalli, Francesco: 89, 93, 133, 172, 186, 187, 188, 190, 191, 193, 196, 197, 218, 226, 230, 231, 251, 507, 546, 559, 563  
 Cazzati, Maurizio: 184, 198, 323  
 Cenci, Lodovico: 61  
 Cererols, Joan: 254  
 Cerone, Don Pietro: 257, 524, 527  
 Cesti, Marc'Antonio (vl. m. Pietro): 154, 178, 179, 186, 187, 189–191, 195, 231, 546, 559, 563  
 Ciaja, Azzolino Bernardino della: 339  
 Cifra, Antonio: 51, 66, 77, 110  
 Cirillo, Francesco: 345, 346  
 Clark, Jeremiah: 286  
 Clayton, Thomas: 462, 463  
 Clérambault, Luis Nicolaus: 361, 363, 369, 370  
 Coelho, Ruy: 253  
 Coffey, Charles: 473  
 Colasse, Pascal: 363  
 Colbert, Jean Baptiste: 211, 219, 221  
 Coleman, Charles: 264, 277, 278  
 Colombi, Giuseppe: 196  
 Comes, Juan: 254  
 Compenius, Esaias: 391, 574  
 Conforto, Giovanni Luca: 527  
 Congreve, William: 308, 477  
 Conti, Francesco: 350, 439  
 Cooke Captain: 264, 268, 285, 286, 299, 564  
 Coopersmith, Jacob Maurice: 451, 455  
 Coperario (vl. m. Cooper), John: 115, 263, 276, 280, 541  
 Corelli, Arcangelo: 320, 321, 323–327, 329, 333, 334, 335, 336–338, 357, 358, 373, 384, 392, 398, 457, 458, 486, 488, 495, 514, 530, 531, 533, 537, 544  
 Corneille, Pierre: 209, 219, 220, 227, 229  
 Corneille, Thomas: 237  
 Corner, David Gregor: 128  
 Cornet, Pieter: 121  
 Correa, de Arauxo Francisco: 253, 532  
 Corrette, Michel: 358, 532, 533  
 Corsi, Jacopo: 19, 20, 84  
 Couperin, François („le Grand“): 247, 249, 356–361, 370, 371, 375, 384, 530, 535  
 Couperin, Louis: 249, 250, 251, 275, 532  
 Cousser (pozri Kusser)  
 Crivelli, Arcangelo: 108  
 Croft, William: 274, 286  
 Cromwell, Oliver: 268, 274, 260  
 Cruz', Agostinho da: 257, 533  
 Crüger, Johann: 124, 125, 541, 544, 545, 548  
 Cuzzoniová, Francesca: 463, 473, 528, 577  
 Czerny, Carl: 536
- D**
- D'Agincourt, François: 361  
 Dach, Simon: 150  
 Dandrieu, Jean François: 361, 363  
 D'Anglebert, Jean Henri: 247, 248, 249, 250, 251, 360, 362, 375, 384  
 Daniel, Samuel: 262  
 Danyel, John: 113  
 Daquin, Louis-Claude: 361  
 Dassoucy (vl. m. Charles Coypean): 220  
 Davenant, William: 262, 267, 268, 269  
 David, Hans Theodore: 432, 520  
 Davies, Walford: 313

MENNÝ REGISTER

- Dedekind, Constantin Christian: 151  
 Deering, Richard: 115  
 Delair, Étienne Denis: 538  
 Demantius, Christoph: 135, 145, 166  
 Demokritos: 177  
 Dent, Edward Joseph: 267, 268, 270, 271, 351, 353  
 Descartes, René: 552  
 Desmarests, Henri: 363  
 Destouches, André Cardinal: 363, 368  
 Dias, José: 257  
 Dietrich, Fritz: 125, 377  
 Dieupart, Charles: 358, 361, 384  
 Diogenes: 268  
 Diruta, Girolamo: 73, 532  
 Dognazzi, Francesco: 66  
 Doisi de Velasco, Nicolas: 252  
 Donati, Ignazio: 105, 108  
 Doni, Giovanni Battista: 46, 93, 174, 175, 548  
 Dorian, Frederick: 50  
 Dorneval: 368  
 Dowland, John: 113, 116, 117, 119, 151, 165, 240  
 Dowland, Robert: 113  
 Draghi, Antonio: 154, 155, 185, 195  
 Dryden, John: 270, 308, 478  
 Du Faut: 245  
 Dulichius, Phillipus: 135  
 Dumanoir, Guillaume: 213  
 Dumont, Henri: 238, 251  
 Durante, Francesco: 110, 344, 352, 354  
 Durante, Ottavio: 105, 180  
 Durfey, Thomas: 282, 314  
 Duron, Sebastian: 256  
 Duval, François: 356
- E**
- East, Michael: 115  
 Ebner, Wolfgang: 164, 165, 449
- Eccard, Johannes: 129  
 Eccles, John: 472  
 Ecorcheville, Jules: 113, 216  
 Eijl: 121  
 Einstein, Alfred: 11, 65, 83, 91, 149, 339  
 Eisel, Johann Philipp: 276  
 Eitner, Robert: 91, 148, 187, 190, 359, 444, 538  
 El Greco (Greco El, v. m. Dominikos Theotokopules): 253  
 Emsheimer, Ernst: 156  
 Engel, Joel: 372  
 Engelke, Bernhard: 116  
 Erba, Dionigi: 489  
 Erbach, Christian: 156, 535, 536  
 Ercole: 154  
 Erlebach, Philipp Heinrich: 372, 447, 448  
 Eslava, Hilarión: 254  
 Euler, Leonhard: 553  
 Evans, Willa McClung: 267, 276  
 Evelyn, John: 280, 285
- F**
- )
- Fago, Nicola: 349  
 Falconieri, Andrea: 41, 174  
 Fantini, Girolamo: 530, 532  
 Farina, Carlo: 80, 170  
 Farinel, Michel: 280  
 Farinelli (vl. m. Carlo Broschi): 463, 528, 562  
 Farinelo, Michel: 280  
 Farnaby, Giles: 113  
 Farnaby, Richard: 115  
 Farrenc, Aristide a Louis: 339, 361  
 Fasch, Johann Friedrich: 372, 373, 385, 420  
 Favart, Charles-Simon: 368  
 Feind, Barthold: 443  
 Fellowes, Edmond Horace: 113  
 Feo, Francesco: 349, 352, 354



## MENNÝ REGISTER

- Ferdinand III.: 68, 146, 154, 164  
 Ferdinand IV.: 163  
 Ferrabosco, Alfonso: 115, 263, 264  
 Ferrari, Benedetto: 51, 68, 93, 175, 184  
 Ficino, Marsilio: 22  
 Fiocco, Joseph-Hector: 361  
 Fischer, Johann: 372  
 Fischer, Johann Kaspar Ferdinand: 156, 372, 375, 377, 378, 385, 520, 545  
 Fischer, Kurt von: 150  
 Fischer, Wilhelm: 323  
 Fleischer, Oskar: 241  
 Fletcher, John: 242  
 Fleury, N.: 245  
 Flor, Christian: 145  
 Flögel, Bruno: 469  
 Fludd, Robert: 553  
 Foerster, Kasper: 155, 169, 183  
 Foggia, Francesco: 183, 185  
 Fontana, Giovanni Battista: 80, 82, 83, 515  
 Formé, Nicolas; 235  
 Foss, Hubert: 266  
 Francisque, Antoine: 240  
 Franck, Johann Wolfgang: 442, 447  
 Franck, Melchior: 116, 135, 148, 153, 166  
 Franck, Salomon: 396, 398  
 Friedrich II.: 432  
 Franklin, Benjamin: 258  
 Frescobaldi, Girolamo: 39, 44, 51, 54, 61, 66, 67, 69–83, 119, 120, 149, 156, 161, 163, 164, 195, 251, 253, 275, 336, 339, 384, 392, 498, 500  
 Freylinghausen, Johann Anastasius: 125, 126, 259  
 Friderici, Daniel: 135  
 Froberger, Johann Jacob: 155, 161–164, 171, 243, 247, 251, 374, 384, 393, 406, 449, 506  
 Fromm, Andreas: 154  
 Frovo, João Alvarez: 154  
 Fuhrmann, Martin Heinrich: 145  
 Furchheim, Johann Wilhelm: 169  
 Fux, Johann Joseph: 16, 372, 373, 376, 439, 440, 481, 541,  
 Fölsack, Zacharias: 165
- G**
- Gabrieli, Andrea: 40, 41, 43, 73, 105, 107, 108, 117, 129, 137, 143, 146  
 Gabrieli, Giovanni: 32, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 73, 76, 78, 79, 82, 111, 117, 129, 132, 135, 138, 140, 156, 322, 498, 499, 501, 504, 515  
 Gabrielli, Domenico: 198  
 Gagliano, Marco da: 51, 91, 556  
 Galen, Glaudius: 552  
 Galilei, Vincezno: 21, 22, 23, 46, 47  
 Galliovcı-Bibienovci: 561  
 Gallot, Jacques: 245  
 Gamble: 282  
 Gasparini, Francesco: 334, 343, 350, 353, 454, 455, 537, 542  
 Gastoldi, Giovanni Giacomo: 63, 148  
 Gastoué, Amédée: 236  
 Gaultier, Denis („l'illustre“): 241, 245, 246, 249, 417  
 Gaultier, Ennemond: 245  
 Gaultier, Jacques („le vieux“): 239, 241, 243, 244  
 Gay, John: 282, 472, 473, 557  
 Geminiani, Francesco: 334, 338, 533  
 Gerhardt, Paul: 124  
 Gerold, Jean Théodore: 227  
 Gerstenberg, Walter: 342  
 Gesualdo, don Carlo da Venosa: 56–57, 74, 137, 499  
 Gevaert, François Auguste: 176, 177  
 Gherardi: 368  
 Ghisi, Federico: 84  
 Ghizzolo, Giovanni: 111

MENNÝ REGISTER

- Giacobi, Don Girolamo: 91  
 Gibbons, Christopher: 264, 268, 274, 277, 285  
 Gibbons, Orlando: 112, 115, 264  
 Gigault, Nicolas: 223, 251, 252  
 Giles, Nathaniel: 263  
 Giovanelli, Ruggiero: 110  
 Glareanus (vl. m. Heinrich Loriti): 546  
 Glettle, Johann Melchior: 128  
 Gluck, Christoph Willibald: 190, 210, 345, 464  
 Gobert, Thomas: 238  
 Goldschmidt, Hugo: 92, 93, 186, 193, 194  
 Gombert, Nicolas: 110  
 Gombosi, Otto: 65  
 Gostling, John: 302  
 Goudimel, Claude: 127  
 Görner, Johann Gottlieb: 571  
 Grabu, Lewis: 270  
 Grandi, Alessandro: 51, 54, 55, 59, 105  
 Grandi, Ottavio: 81, 107, 140, 149  
 Graun, Karl Heinrich: 484, 489  
 Grupner, Johann Christoph: 372, 373, 383, 384, 385, 420  
 Graziani, Bonifazio: 105, 183  
 Greene, Maurice: 274, 286  
 Grefflinger: 150  
 Gregori, Giovanni Lorenzo: 334  
 Gregory, William: 275, 278  
 Grep: 165  
 Grieco, Gaetano: 339  
 Grigny, Nicolas de: 384  
 Grillo, Giovanni Battista: 78  
 Grossi, Carlo: 198, 330  
 Grove, George: 469  
 Guami: 78  
 Guarini, Battista: 220  
 Guarneri, Giuseppe Antonio: 574  
 Guédron, Pierre: 212, 213, 214, 240  
 Guerre, de la: 196, 220  
 Guerreri: 196  
 Guilmant, Alexandre: 121, 250  
 Gurlitt, Willibald: 158, 385
- H**
- Haas, Robert, 50, 81, 85, 150, 154, 177, 194, 349, 353, 528  
 Habermann, Franz: 489  
 Hacquaert, Carolus: 120  
 Hammerschmidt, Andreas: 133, 134, 145, 151, 167, 169  
 Hanff, Nicolaus: 157, 160  
 Hardelle: 267  
 Harding, James: 116, 165  
 Harris, Renatus: 274  
 Harrison, Donald: 158  
 Harsdörffer, Georg Philipp: 153  
 Hasse, Johann Adolf: 349, 351, 438, 463, 464, 529  
 Hassler, Hans Leo: 41, 124, 125, 129, 130, 135, 147, 148, 156, 166, 572  
 Haussmann, E. G.: 148, 166, 168  
 Haydn, Joseph: 105  
 Händel, Georg Friedrich: 35, 37, 38, 129, 136, 178, 182, 184, 185, 192, 233, 270, 274, 284, 303, 305, 306, 317, 328, 340, 350, 352, 354, 375, 377, 385, 398, 424, 438–496, 511, 515, 519, 520, 526, 528, 530, 532, 537, 549, 568, 570, 572, 575, 577  
 Heidegger, Johann Jacob: 463  
 Heinichen, Johann David: 372, 537, 542, 544  
 Henrich IV.: 84, 210, 212  
 Herakleitos: 177  
 Herbst, Johann Andreas: 548  
 Heredia, Aquilery de: 253  
 Hidalgo, Juan: 255, 256  
 Hilton, John: 113, 277, 282  
 Hingeston, John: 274, 277  
 Holborne, Anthony: 116  
 Holtkamp, Walter: 158

## MENNÝ REGISTER

- Holtzner: 156  
 Hotteterre, Jacques: 358, 532  
 Hove, Joachim van den: 120  
 Hudson, George: 268, 278  
 Hughes, Dom Anselm: 282  
 Hume, Tobias: 115  
 Humfrey, Pelham: 265, 283, 286, 287, 288, 299, 302  
 Hunold, Christian Friedrich (pseud. Menantes): 451, 452  
 Hurlebusch, Conrad Friedrich: 373, 376

### CH

- Chales, de: 553  
 Chambonnières, Jacques Champion de: 162, 220, 239, 247, 248, 249, 250, 251  
 Champmesléová: 229  
 Chancy, François: 240  
 Charpentier, Marc-Antoine: 183, 237, 238, 239  
 Child, William: 285, 286, 299  
 Chilesotti, Oscar: 51, 71  
 Chisi, F.: 84  
 Chrysander, Friedrich: 181

### I

- India, Sigismondo d': 51, 66  
 Indy, Vincent d': 538  
 Ingegneri, Marc'Antonio: 51  
 Iselin, D. J.: 80  
 Ives, Simon: 263, 267, 278

### J

- Jacchini, Giuseppe: 329  
 Jakub I.: 115, 117, 263  
 Jakub II.: 291, 303

- Janowka, Thomas Balthasar: 552  
 Ján IV.: 257  
 Jenkins, John: 237, 276, 277, 278, 280  
 Jensen, Gustav: 330  
 Johnson, Edward: 116, 165  
 Johnson, Robert: 263  
 Jones, Inigo: 262, 267  
 Jonson, Ben: 262, 263, 264  
 Josquin des Prés: 24  
 Justinus: 532

### K

- Kapsberger, Johannes Hieronymus: 87, 105, 106  
 Keiser, Reinhard: 424, 442, 443, 444, 445, 447, 451, 452, 453, 462, 489, 491  
 Keller, Hermann: 154  
 Kempis, Nikolaus a: 80  
 Kepler, Johannes: 554  
 Kerckhoven: 121  
 Kerll, Johann Kasper: 146, 147, 164, 165, 377, 385, 449, 489, 572  
 Kindermann, Erasmus: 133, 145, 151, 156, 567  
 Kinkeldey, Otto: 40, 51  
 Kircher, Athanasius: 110, 546, 550, 551, 552, 553  
 Kirchhoff, Gottfried: 169, 429  
 Kirkpatrick, Ralph: 340, 532  
 Kirnberger, Johann Philipp: 130  
 Kittel, Kaspar: 149, 150, 151  
 Klemme, Johann: 156, 520  
 Klingenstein, Bernhard: 146  
 Knüpfer, Sebastian: 133, 149  
 König, Johan Balthasar: 125, 126  
 Kretzschmar, Hermann: 93  
 Krieger, Adam: 151, 152  
 Krieger Johann Philipp: 372, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 449

MENNÝ REGISTER

- Krieger, Philipp: 169, 195, 383, 440, 441  
 Kuen, Johannes: 128  
 Kuhn, Max: 107, 527  
 Kuhnau, Johann: 131, 133, 372, 373, 374, 375, 377, 383, 387, 451, 520, 521, 551, 563, 572, 574  
 Kusser, Johann Sigismund: 372, 440, 442  
 Kühnhausen: 145
- L**
- La Barre, Michel de: 358  
 Lalande, Michel-Richard de: 370  
 Lambert, Michel: 213, 226  
 Landi, Steffano: 51, 66, 92, 93, 110, 111, 186, 217, 351, 507  
 Landshoff, Ludwig: 175, 177  
 Lange, Daniel de: 377  
 Lanier, Nicholas: 263, 264, 265, 267  
 La Pouplinière: 365  
 Lasso, Orlando di: 18, 41, 110, 146, 539  
 Laurentius von Schnüffis: 128  
 Lavignac, Albert: 154, 179, 184, 195, 216, 240, 253, 256, 356  
 Law, John: 558  
 Lawes, Henry: 260, 264, 265, 266, 267, 268, 284, 285  
 Lawes, William: 264, 266, 267, 276, 280, 284, 285  
 Lawton, Edward: 11  
 Lazzarini: 223  
 Le Bègue, Nicolas: 247, 250, 251, 252  
 Leclair, Jean Marie („l'Aîné“): 356, 358, 359, 377  
 Legrenzi, Giovanni: 178, 179, 184, 187, 191, 192, 195, 196, 197, 331, 350, 384, 392  
 Leibniz, Gottfried: 552, 553  
 Leichtentritt, Hugo: 51, 64  
 Leighton, William: 116  
 Le Jeune, Claude: 212  
 Le Jeune, Henry: 216  
 Lenclos, M. de: 244  
 Leo, Leonardo: 349  
 Leoni, Leone: 45  
 Leopold I.: 110, 146, 154, 155  
 Le Roy, Adrien: 214  
 Lesage: 368  
 Leveridge, Richard: 270, 472  
 Lewis, Anthony: 272  
 Lindner, Otto: 448  
 Lippius, Johann: 544, 545  
 Liszt, Franz: 249  
 Literes, Antonio: 256  
 Lobwasser, Ambrosius: 127  
 Locatelli, Pietro: 327, 334, 338  
 Locke, Matthew: 264, 268, 270, 271, 274, 275, 277, 285, 286, 287, 299, 312, 537  
 Loeillet, Jean Baptiste: 356, 358  
 Loewe, Johann Jacob: 150, 168, 169, 385, 567  
 Loewenberg, Alfred: 84  
 Longo, Alessandro: 341, 342  
 Lope de Vega: 255  
 Lorente, Andrés: 257  
 Lorenz, Alfred: 505, 506  
 Lorenziani, Paolo: 219  
 Lorrain, Claude: 233  
 Lotti, Antonio: 110, 350, 354, 384, 438, 454, 459  
 Loulié, Étienne: 551  
 Löhner, Johann: 441  
 Lully, Jean-Baptiste: 186, 209, 210, 213, 214, 217, 219, 221, 222, 223–235, 237, 238, 239, 245, 246, 249, 250, 251, 270, 273, 275, 280, 301, 305, 308, 309, 310, 314, 327, 355, 356, 357, 363, 365, 367, 368, 371, 372, 373, 439, 440, 442, 504, 506, 507, 531, 532, 533, 534, 564, 572, 576  
 Lupo, Thomas: 115  
 Luther, Martin: 124, 126

## MENNÝ REGISTER

- Luzzaschi, Luzzasco: 50, 73  
 Lübeck, Vincent: 377, 379, 385  
 Ludovít XIII.: 210, 216, 236  
 Ludovít XIV.: 186, 210, 219, 222,  
 223, 245  
 Ludovít XV.: 355
- M**
- Maccioni: 154  
 Mace, Thomas: 241, 243, 275, 279,  
 281, 532, 534  
 Magalhães, Filipe de: 254  
 Mahler, Gustav: 563  
 Maichelbeck, Franz Anton: 532  
 Majer, J.: 549  
 Malipiero, Gian Francesco: 64, 538  
 Malvezzi, Cristofano: 40, 48, 83  
 Mancini, Giambattista: 528  
 Mancinus, Thomas: 145  
 Manelli, Francesco: 68, 93, 175, 176  
 Manfredini, Francesco: 334  
 Mangeot, André: 277  
 Marais, Marin: 356, 363  
 Marazzoli, Marco: 194, 218  
 Marcello, Benedetto: 110, 334, 353,  
 354, 384, 454, 563  
 Marchand, Louis: 361, 384  
 Marcorelli: 183  
 Marenzio, Luca: 49, 56, 112  
 Mareschall, Samuel: 127  
 Marin, José: 256  
 Marini, Biagio: 62, 70, 80, 81–83,  
 515, 530, 533  
 Marini, Carlo: 72, 335  
 Marot, Clément: 118  
 Marqués, y García Pedro Miguel: 253  
 Mascitti, Michele: 334, 356  
 Massaini, Tiburtio: 78, 108  
 Masson, Charles: 546  
 Mattei: 464  
 Matteis, Nicola: 280, 312  
 Mattheson, Johann: 11, 178, 185,
- 376, 380, 395, 417, 424, 442, 445,  
 447, 451, 455, 462, 471, 489, 537,  
 542, 544, 548, 549, 551, 552, 565,  
 570, 577
- Maugars, André: 180  
 Mayone, Ascanio: 73, 77  
 Mayr, Rupert Ignaz: 372  
 Mazarin, Jules: 211, 217, 219, 226,  
 563  
 Mazzaferrata, Giovanni: 178, 198  
 Mazzocchi, Domenico: 53, 61, 66, 92,  
 106, 180, 186  
 Mazzocchi, Virgilio: 108, 180, 194  
 Meder, Johann Valentin: 145, 183,  
 185  
 Medici, Ferdinando: 40  
 Mediciová, Maria: 84  
 Megli, Domenico: 51, 55  
 Melani: 194, 218  
 Melgaço: 254  
 Mell, Davis: 280  
 Mendel, Arthur: 566  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix: 110  
 Meneghetti: 338  
 Merck, Mathias: 533, 534  
 Mersenne, Marin: 210, 215, 216, 236,  
 240, 242, 243, 251, 276, 527, 532,  
 534, 550, 551, 553  
 Merula, Farquino: 71, 72, 77, 78, 80,  
 81  
 Merulo, Claudio: 73, 76, 78, 108, 117,  
 120, 156  
 Mesomedes: 21  
 Metallo, Grammatio: 76  
 Metastasio, Pietro: 344, 464, 557  
 Métru: 223, 251  
 Meyer, Ernst Hermann: 11, 115, 276,  
 277  
 Michael, Tobias: 133, 136  
 Michi (pozri Arpa, dell')  
 Milanuzzi, Carlo: 66  
 Milton, John: 262, 266, 267, 478  
 Mithobius, H. 578  
 Molière (vl. m. Jean Baptiste Poque-

- lin): 209, 212, 224, 226, 227, 229, 237, 270  
 Monferrato, Padre Natale: 108  
 Montanari, Francesco: 334  
 Montéclair, Michel Pignolet de: 363, 364, 369  
 Montesardo, Girolamo: 73  
 Monteverdi, Claudio: 13, 14, 18, 29, 35, 37, 38, 39, 44, 45, 51–68, 72, 73, 83–94, 96, 105, 107, 110, 111, 112, 132, 137, 138, 140, 141, 148, 154, 186, 187, 188, 189, 210, 221, 254, 265, 282, 309, 345, 499, 507, 530, 533, 537, 538, 539, 552, 558, 563, 570  
 Moreau, Jean-Baptiste: 363  
 Morin, Jean Baptiste: 369  
 Móric, landgróf hessenský: 127, 136  
 Morley, Thomas: 112, 541  
 Mortato, Antonio: 78  
 Moser, Hans Joachim: 149, 151, 153, 519  
 Motteux, Peter: 462  
 Moulinié Étienne: 212, 214, 215  
 Mouton, Charles: 245  
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 88, 105, 110, 129, 190, 518  
 Möller, Johann: 166  
 Muffat, Georg: 323, 372, 373, 376, 377, 533, 534  
 Muffat, Gottlieb: 376, 377, 489  
 Murschhauser, Franz Xaver Anton: 377  
 Müller, Günther: 150  
 Müller-Blattau, Josef Maria: 519
- N**
- Nanino, Giovanni Maria: 110  
 Nassare, Pablo: 257  
 Nauwach, Johann: 149, 150, 151  
 Navas, Juan de: 256  
 Nebra, José de: 256
- Neemann, Hans: 165  
 Nef, Karl: 168  
 Negri, Marc Antonio: 68  
 Neidhardt, Johann Georg: 551  
 Neri, Filippo: 83, 108, 322  
 Neuhauser, Johann: 167  
 Neuhaus, Max: 195  
 Neumark, Georg: 151  
 Neumeister, Erdmann: 381, 396, 420, 451  
 Newton, Richard: 281, 342  
 Nicolini (vl. m. Nicola Grinaldi): 463  
 Niedt, Friedrich Erhardt: 537, 543  
 Nivers, Guillaume: 247, 251, 252  
 Noordt, Anthoni van: 121  
 Norlind, Tobias: 168  
 North, Roger: 265, 276, 280  
 Novello: 288  
 Nucius, Johannes: 548  
 Nutter, Charles Louis Étienne: 224
- O**
- Oesterle: 195, 358  
 Opitz, Martin: 149, 150, 153  
 Orefice, Patre Calienno: 351  
 Ortiz, Diego: 278  
 Osiander, Lukas: 124, 125
- P**
- Pace, Pietro: 51, 59, 105, 180  
 Pachelbel, Carl: 156, 160, 258, 259, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 383, 385, 387, 393, 398, 429, 449  
 Padbrué, Cornelis: 121  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da: 16, 31, 109, 110, 179, 254, 354, 541, 542  
 Pallavicino, Carlo: 191, 193, 194, 195, 197, 559  
 Panfili: 456  
 Paoli, Domenico de: 93  
 Parisotti, A.: 177, 179

MENNÝ REGISTER

- Parran, Antoine: 214  
 Pasquini, Bernardo: 178, 185, 195,  
 339, 342, 372, 377, 454  
 Pederzuoli: 185  
 Pedrell, Felipe: 253  
 Peerson, Martin: 116  
 Peeters, Flor: 121  
 Pellegrini, Vincenzo: 107  
 Penna, Lorenzo: 537  
 Pepusch, John Christoph: 462, 472  
 Pepys, Samuel: 286  
 Peranda: 154  
 Pergolesi, Giovanni Battista: 339,  
 351, 352, 354  
 Peri, Jacopo: 23, 35, 46, 47, 51, 52,  
 55, 60, 63, 84, 85, 86, 91, 265, 499,  
 537  
 Perrin, Pierre: 220, 221, 224, 228, 270  
 Perrine: 245  
 Perti, Giacomo Antonio: 350, 489  
 Petrarca: 68  
 Petrucci, Ottaviano: 46  
 Peuerl, Paul: 167, 169  
 Pezel, Paul: 169, 372  
 Pfflegel: 145  
 Philidor, André Danican („l'Aîné“):  
 213  
 Philips, Peter: 115, 117, 119, 165  
 Picander: 423  
 Picchi, Giovanni: 71  
 Pinel, François: 245  
 Pirro, André: 7, 549  
 Pisendel, Georg Johann: 373  
 Pistocchi, Francesco Antonio: 350,  
 450  
 Pitoni, Giuseppe: 184  
 Platón: 23, 47  
 Playford, Henry: 258, 287, 304, 574  
 Playford, John: 274, 275, 276, 278,  
 280, 281, 282, 284, 314  
 Poglietti, Alessandro: 165, 359  
 Pollaroli, Antonio: 350  
 Pollaroli, Carlo: 350  
 Pope, Alexander: 476  
 Porpora, Nicola: 349, 354, 459, 463,  
 466  
 Porter, Walter: 112, 278, 280, 282,  
 283–285  
 Portman, Richard: 285  
 Posch, Isaac: 167  
 Possenti, Pellegrino: 80, 81  
 Postel: 451, 452  
 Pougin, Arthur: 222  
 Praetorius, Hieronymus: 135, 136,  
 137, 156  
 Praetorius, Jacob: 156, 157  
 Praetorius, Michael: 125, 129, 130,  
 131, 136, 138, 146, 157, 527, 537,  
 539, 551, 553  
 Printz, Wolfgang Kaspar: 551  
 Priuli, Giovanni: 59  
 Provenzale, Francesco: 345, 346, 349,  
 351, 544  
 Prunières, Henry: 175, 187, 213, 225  
 Prynne, W.: 268  
 Pujol, Juan: 254  
 Purcell, Henry: 91, 114, 187, 265,  
 269, 270, 273–275, 282, 283, 286,  
 288, 297, 298–317, 440, 471, 472,  
 474, 475, 505, 506, 518, 519
- Q**
- Quagliati, Paolo: 51, 55, 60, 61, 87,  
 96, 105, 283  
 Quinault, Philippe: 227, 229  
 Quittard, Henri: 236, 247
- R**
- Racin, Jean Baptiste: 209, 229, 345,  
 363, 465, 476  
 Racquet: 251  
 Raguenet: 562  
 Raison, André: 252, 361, 384, 395  
 Rameau, Jean-Philippe: 319, 358,  
 361–367, 369, 465, 482, 541, 546,  
 547, 551, 553

MENNÝ REGISTER

- Rasi, Francesco: 51, 59, 175  
 Rathgeber, Valentin: 448  
 Ravenscroft, John: 257, 258, 284, 541  
 Raveri: 78  
 Rebel, Jean Ferry: 356  
 Rebello, João Lorenzo: 254  
 Reese, Gustave: 114  
 Reina, Sisto: 196  
 Reinken, Jan Adams: 157, 160, 164, 373, 376, 379, 384, 387  
 Reusner, Esajas: 165  
 Reutter, Georg: 377  
 Riccio, Teodoro: 62, 80, 81  
 Ricordi, Giovanni: 193, 341  
 Richelieu, Armand Jean du Plessis de: 211  
 Richter, Ferdinand Tobias: 155, 377  
 Riemann, Hugo: 26, 64, 66, 68, 72, 77, 78, 84, 85, 91, 92, 93, 149, 175, 176, 178, 179, 194, 198  
 Rinuccini, Ottavio: 68, 88, 91, 153, 211  
 Rist, Johann: 150, 151  
 Roberday, François: 223, 251  
 Robinson, Percy: 179  
 Roger, Étienne: 574  
 Rogers, Benjamin: 274, 277, 278, 285  
 Rognone, Francesco: 527, 530  
 Rolland, Romain: 354  
 Romaña, Juan: 253  
 Romano: 180  
 Romero („El Maestro Capitán“): 254, 255  
 Rore, Cypriano de: 56  
 Rosa, Salvatore: 178, 558  
 Roseingrave, Thomas: 274  
 Rosenmüller, Johann: 140, 169, 372, 567  
 Rosetter, Philipp: 113  
 Rospigliosi, Marchese (pápež Klement IX.): 92, 186, 194  
 Rossi, Luigi: 172–177, 185, 186, 191, 218, 220, 227, 228, 234, 236  
 Rossi, Michelangelo: 92, 195, 312  
 Rossi, Salomone („Ebreo“): 59, 72, 81, 82, 572  
 Rossini, Gioacchino: 94  
 Rousseau, Jean-Jacques: 194, 276, 363, 367, 532  
 Roth: 462  
 Rovetta, Giovanni: 53, 59, 108  
 Rowe, Walter: 116  
 Rubert, Johann Martin: 150  
 Rubsamén, Walter Howard: 84  
 Ruckerovci: 574  
 Rust, Wilhelm: 429, 433
- S**
- Saalfeld: 130  
 Sabbatini, Nicola: 561  
 Sablières: 228  
 Sachs, Curt: 69  
 Sacrati, Francesco: 194, 218  
 Samber, Johann Baptist: 532  
 Sances, Giovanni Felice: 54, 59, 61, 66, 68, 155, 175, 185  
 Sandys, George: 284  
 Saracini, Claudio: 51, 52, 105  
 Sarro, Domenico: 349  
 Sartorio, Domenico: 191, 302  
 Sauveur, Joseph: 553  
 Savioni, Mario: 178  
 Scacchi, Marco: 18, 195, 552  
 Scandello, Antonio: 143  
 Scarlatti, Alessandro: 37, 110, 311, 324, 339, 340, 341, 342, 346–349, 351, 352, 353, 354, 454, 455, 459, 462, 463, 470, 503, 572  
 Scarlatti, Domenico: 340, 342, 343, 344, 362, 375, 428, 449, 454, 485, 526, 572  
 Sebastiani, Johann: 145, 146  
 Seiffert, Max: 121, 450  
 Selle, Thomas: 133, 134, 136, 145, 146, 149, 150  
 Selma, Bartolomé de: 252



MENNÝ REGISTER

- Senaillé, Jean: 358  
 Senesino (vl. Francesco Bernardi): 133, 135–145, 147, 149, 152, 153, 156, 285, 382, 385, 441, 504, 505, 506, 530, 542, 563, 572, 576  
 Settle, Elkanah: 270  
 Severi, Francesco: 105, 106  
 Shadwell, Thomas: 270, 308  
 Shakespeare, William: 116, 270, 308  
 Shirley, James: 262, 267, 268  
 Schadaeus, Abraham: 123  
 Scheibe, Johann Adolf: 548  
 Scheidemann, Heinrich: 156, 160  
 Scheidt, Samuel: 116, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 151–160, 166, 379, 515, 530, 576  
 Schein, Johann Hermann: 116, 117, 124, 125, 126, 127, 128–134, 135, 136, 140, 148, 149, 151, 167, 168, 169, 506, 567  
 Schelle, Johann: 133  
 Schemelli, Georg Christian: 125  
 Schering, Arnold: 113, 155, 180, 184, 192, 328, 354, 373  
 Schildt, Melchior: 156  
 Schirmer, G.: 532  
 Schlossberg, Artur: 198  
 Schmelzer, Johann: 146, 155, 169, 170  
 Schmicorer, Johann Abraham: 372  
 Schmidt, Gustav Friedrich: 446  
 Schmitz, Eugen: 51  
 Schneider, Constantin: 154  
 Schneider, Max: 40, 96  
 Schnitger, Arp: 96, 391, 574  
 Schop, Johann: 150  
 Schönsleder, Wolfgang: 548  
 Schrimmer, G.: 432  
 Schuh, Willi: 506  
 Schultz, Johannes: 166, 169  
 Schultze, Christoph: 145  
 Schumann, Robert: 20  
 Schürmann, Georg Caspar: 441, 442, 445, 446  
 Schütz, Heinrich: 32, 38, 44, 45, 67, 110, 117, 123, 126, 127, 128, 129, 133, 135–145, 147, 149, 152, 153, 156, 285, 382, 385, 441, 504, 505, 506, 530, 542, 563, 572, 576  
 Schweitzer, Albert: 433, 417, 549  
 Siefert, Paul: 145, 156  
 Siface (vl. m. Giovanni Francesco Grossi): 311  
 Silbermann, Andreas: 391, 574  
 Simonelli: 110  
 Simpson, Christopher: 116, 273, 276, 278, 279, 280, 532  
 Simpson, Thomas: 156, 168  
 Smend, Julius: 515  
 Smith: 274  
 Smith, John Christopher: 484  
 Solerti, Angelo: 174  
 Somis, Giovanni Battista: 338, 339, 359  
 Sorge, Georg Andreas: 520; 544  
 Soriano, Francesco: 110  
 Spagna: 179  
 Spee, Friedrich von: 128  
 Speer, Daniel: 125  
 Spenser, Edmund: 267  
 Sperontes (vl. m. Johannes Sigismund Scholze): 448  
 Spiridion: 543  
 Spitta, Philipp: 429, 520  
 Staden, Johann: 130, 133, 135, 136, 148, 151, 166  
 Staden, Sigmund Theophilus: 151, 153, 537  
 Stadlmayr, Johann: 146  
 Stainer, Jacob: 574  
 Steel, Richard: 472  
 Steffani, Agostino: 350, 354, 438, 439, 442, 443, 461, 462, 572  
 Steffani, Giovanni: 51, 66  
 Steglich, Rudolf: 405, 515  
 Steigleder, Hans Ulrich: 156  
 St.-Evremond: 221  
 St.-Lambert: 537  
 Stobäus, Johann: 129  
 Storace, Stephen: 195

MENNÝ REGISTER

- Stradella, Alessandro: 178, 179, 184,  
185, 191, 192, 193, 194, 196, 323,  
482, 489, 515  
Stradivari, Antonio: 574  
Straube, Karl: 160, 377  
Strauss, Christoph: 146, 147  
Streatfield, Richard Alexander: 455  
Striggio, Alessandro: 88  
Strozzi, Gregorio: 194, 339  
Strungk, Delphin: 150, 156, 169, 385  
Strungk, Nicolaus Adam: 170, 438,  
441, 442, 449  
Subirá, José: 255  
Sweelinck, Jan Pieterzoon: 115, 117,  
118, 119, 120, 121, 156, 157, 158,  
161, 246, 406, 500, 541  
Swift, Jonathan: 472
- T**
- Taglietti, Giulio: 328, 334, 335, 339,  
392, 515  
Tallis, Thomas: 299  
Tarditi, Orazio: 51, 59, 105  
Tartini, Giuseppe: 335, 339, 533  
Tasso, Torquato: 62, 220  
Tate, Nahun: 284, 307  
Taverner, John: 114  
Telemann, Georg Philipp: 230, 372,  
373, 376, 377, 383, 384, 385, 392,  
420, 424, 445, 447, 448, 450, 462,  
549, 567, 568, 572  
Tenaglia, Antonio Francesco: 178  
Tessarini, Carlo: 334, 338, 533  
Tessier, André: 113, 241, 247  
Theile, Johann: 145, 146, 169, 441,  
442  
Thoinan, E.: 224  
Thysius: 121  
Tinctoris, Johannes: 13  
Tintoretto (vl. m. Jacopo Robusti): 45  
Titelouze, Jehan: 251  
Tomkins, Thomas: 115, 274  
Tommasi: 180  
Torelli, Giacomo: 190, 218, 220  
Torelli, Giuseppe: 323, 327–333,  
392, 515, 561  
Torchi, Luigi: 57, 72, 73, 76, 92, 175,  
177, 181, 195, 199, 339, 340  
Torrefranca, Fausto: 52  
Torres, José de: 257  
Torri, Pietro: 350, 438  
Tosi, Pier Francesco: 528, 529  
Tovey, Donald Francis: 432  
Townshend: 263  
Trabaci, Giovanni Maria: 73, 77  
Tudway, Thomas: 285  
Tuft, John: 258  
Tunder, Franz: 133, 134, 157, 160,  
570  
Turini, Francesco: 54, 81, 105, 110,  
111  
Turner, William: 286
- U**
- Uccellini, Don Marco: 196  
Ulrich, Bernhard: 372  
Urio, Francesco Antonio: 489  
Uspér (vl. m. Francesco Spogna): 62,  
80, 81, 83, 118, 322, 530
- V**
- Valentini, Giovanni: 61, 65, 80, 83,  
146  
Valentini, Giuseppe: 334  
Valentini, Pier Francesco: 110  
Valerius, Adrianus: 121  
Valle, Pietro della: 53, 562  
Vallet, Nicolas: 121  
Valls, Francisco: 254  
Vatielli, Francesco: 178  
Vecchi, Orazio: 63, 148  
Vega, Carlos: 257

MENNÝ REGISTER

- Veracini, Antonio: 335, 338  
 Veracini, Francesco: 338  
 Verdi, Giuseppe: 465  
 Vetter: 377  
 Viadana, Lodovico: 40, 48, 78, 96,  
 105, 131, 146, 180, 537  
 Victoria, Tomas Luis de: 254  
 Vierdanck, Johann: 169, 567  
 Villalba, Muñoz: 253  
 Villot: 238  
 Vincent: 212, 240  
 Vincenti, Giacomo: 574  
 Vinci, Leonardo da: 349, 351, 352,  
 354  
 Visèe, Robert de: 245  
 Vitali, Filippo: 51, 66  
 Vitali, Giovanni Battista: 184, 198,  
 199, 200, 312, 323, 335  
 Vitali, Tommaso: 335, 358  
 Vitry, Philippe: 13  
 Vittori, Loreto: 92, 106, 180, 185,  
 186, 195, 562  
 Vivaldi, Antonio: 32, 37, 233, 330,  
 331–333, 335, 338, 350, 356, 372,  
 384, 391, 392, 420, 487, 511, 515,  
 531  
 Vogel, N.: 93  
 Vogt, Mauritius: 548  
 Voigtländer, Gabriel: 150, 159  
 Vulpius, Melchior: 145
- W**
- Wagner, Peter: 105  
 Wagner, Richard: 20, 90, 166, 367,  
 505  
 Walker, Ernest: 158  
 Walpole: 472  
 Walsh, John: 574  
 Walter, Thomas: 258  
 Walther, Johann Gottfried: 331, 377,  
 379, 380, 391, 392, 403, 552  
 Walther, Johann Jakob: 170, 171  
 Ward, John: 115
- Warlock, Peter Wilson Philip: 277  
 Wasielewski, Joseph Wilhelm: 80, 83,  
 195, 199  
 Watteau, Antoine: 246  
 Weber, Bernhard Christian: 429  
 Weckmann Mathias: 133, 134, 157,  
 160, 169, 567  
 Weelkes, Thomas: 112, 236  
 Weiss, Silvius: 165  
 Weldon, John: 286  
 Werker, Wilhelm: 405  
 Werckmeister, Andreas: 378, 386,  
 405  
 Werra: 375  
 Wesley, John: 259  
 West, John: 274, 275  
 Westhoff, Johann Paul von: 170  
 Westrup, Jack Allan: 11, 310, 312  
 Whittaker, William Gillies: 280  
 Widmann, Erasmus: 148, 166, 567  
 Wilbye, John: 112  
 Wilhelmus: 121  
 Willaert, Adrian: 39  
 Wilson, John: 264, 284  
 Winterfeld, Karl: 50, 141  
 Wise, Michael: 286  
 Witt, Christian Friedrich: 388  
 Wolf, Johannes: 51, 96  
 Wolff, Hellmuth Christian: 188, 192,  
 193  
 Wolgast: 376  
 Wood, Anthony: 280  
 Wotquenne, Alfred: 84  
 Wölfflin, Heinrich: 14
- Y**
- Young, William: 278, 280
- Z**
- Zacchoni, Lodovico: 524, 527

MENNÝ REGISTER

Zachow, Friedrich Wilhelm: 377, 379, 383, 390, 449, 452, 475  
Zamponi: 195  
Zanetti, Girolamo: 533  
Zanon: 179  
Zarlino, Gioseffo: 22, 117, 541, 544, 546  
Zeno, Apostolo: 344, 345, 346, 347, 354, 439, 557  
Ziani, Marc'Antonio: 191  
Ziani, Pietro: 154, 185, 191, 196  
Ziegler, Caspar: 149  
Zipoli, Domenico: 339

# Vecný register

## A

- accenti: 49  
acciaccatura: 334, 380  
afekt (pozri aj emócia): 21, 148, 173, 221, 427, 467, 513, 540, 542, 549, 552, 558  
afektová teória: 402, 492, 518, 547–550  
afektívny štýl: 26, 27, 95, 96, 116, 131, 272, 288  
affetti: 85  
agréments: 252, 355, 358, 360, 361, 376, 379, 404, 408, 532  
air: 220, 222, 224, 225, 227, 365, 366, 442, 488  
– de cour: 113, 150, 194, 213, 214  
– de mouvement: 370  
– gracieux: 361, 366  
– tendre: 361, 364  
allemanda: 70, 158, 162, 163, 168, 245, 278, 376, 379, 408, 436, 468, 507, 508  
alternatim: 74  
anthem: 238, 283, 284–297, 299, 307, 312, 314, 474, 475, 481, 484  
– full: 284, 299, 301  
– verse: 284, 298, 301, 302  
antifóna: 96, 114  
antimasque: 262  
appoggiatura: 52, 90, 242, 527  
arietta: 92, 174, 364, 469  
ariózo: 152, 174, 175, 176, 178, 179, 182, 187, 230, 305, 366, 382, 383, 398, 425, 444, 453, 456, 480, 502, 503, 512  
arpeggio: 488  
ars  
– combinatoria: 199  
– inveniendi: 549  
artikulácia: 533–535, 536  
augmentácia: 75, 120, 158, 426, 512  
auto-sacramental: 254  
ayre: 113, 116, 214, 278  
ária: 54, 65, 152, 170, 174, 176, 182, 184, 185, 230, 240, 269, 307, 366, 381, 383, 425, 444, 459, 466, 467, 490, 492, 499, 502, 503, 504, 508, 510, 512  
– allegro: 468  
– all'unisono: 350, 461, 469, 480, 528  
– belkantová: 176, 186, 196, 456, 461, 465, 468, 469, 480  
– da capo: 90, 176, 187, 190, 192, 306, 310, 316, 339, 345, 347, 349, 354, 364, 382, 383, 397, 424, 440, 442, 443, 445, 446, 469, 480, 481, 484, 503, 508, 512, 516, 522  
– brunette: 368  
– di bravura: 350, 352  
– dvojdielna: 311, 503  
– simile: 344  
– duchovná: 124, 126  
– rondová: 190, 310  
– monofonická: 461, 469  
– s generálnym basom: 190, 307, 349, 444  
– s mottoým začiatkom: 347, 397, 452, 549  
– typu concerto grosso: 457  
– strofická: 87, 175, 187, 190, 347

## B

- balada: 114, 154  
ballad opera: 259, 351, 368, 472, 473, 560

VECNÝ REGISTER

- ballet à entrées: 212  
 – de cour: 68, 209–217, 256, 261, 262, 507  
 – grand: 211  
 – mesuré: 211  
 balli: 68, 69  
 barok, monumentálny: 95, 109  
 barová forma: 505  
 bas ground: 108, 114, 174, 232, 288, 303, 306, 466, 469, 472, 481  
 basse fondamentale: 547  
 basso continuo (pozri generálny bas)  
 bas, ostinátny: 65, 118, 177, 193, 232, 347, 373, 379, 382, 419, 439, 453, 506  
 basso seguente: 47, 58, 79, 96, 537  
 battement: 243  
 batterie: 362  
 Bebung: 534  
 belkanto: 32, 151, 172, 183, 442, 453, 457, 527  
 belkantový štýl: 36, 92, 94, 95, 154, 162, 172–174, 175, 177, 178, 182, 185, 189, 191, 218, 224, 442, 455, 456, 462, 493, 502, 506, 507, 530  
 bergamasca: 339  
 bicinium: 76, 158  
 bourrée: 225, 468  
 brando: 70  
 branle: 70  
 broderies: 215, 216, 240  
 brunette: 225, 268, 376
- C**
- canarie: 243  
 canevas: 234  
 canticum: 284  
 cantus  
 – firmus: 69, 74, 105, 107, 108, 110, 114, 118, 119, 123, 124, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 157, 276, 278, 380, 382, 398, 423, 425, 426, 430, 431, 432, 452, 459, 481, 505, 506, 554, 571  
 – figuratus: 554  
 canzona: 71, 75–79, 81–83, 115, 161, 164, 197, 198, 226, 339, 440, 498, 500, 507  
 canzona  
 – ansámblková: 78, 83, 169, 196, 500  
 – mnohoúseková: 78, 82, 169, 253, 277  
 – variačná: 75, 77, 82, 161, 162, 169, 197, 200, 392, 501, 506  
 canzon da sonar: 75  
 canzonetta: 55, 63, 65, 86, 89, 148, 194, 210, 225  
 cappella: 44  
 cappella fidicinia: 136  
 capriccio: 74, 78, 162, 251, 387  
 catches: 282  
 ciaccona: 66–67, 71–72, 233, 235, 243, 275, 279, 308, 309, 323, 337, 365, 373, 395, 418, 466, 481, 485, 506  
 cink (cornetto): 44, 71, 74, 80, 139, 190  
 clavecinisti: 163, 240, 243, 246–250, 356, 374, 408,  
 collegium musicum: 151, 418, 567, 575  
 comédie-ballet: 212, 226, 227, 228  
 commedia dell'arte: 93, 351  
 concert: 355, 534  
 concertato: 355, 451, 530  
 concertino: 78, 83, 184, 323, 324, 325, 334, 457, 488  
 cocnerto  
 – da camera: 324  
 – da chiesa: 324  
 – grosso: 32, 37, 40, 78, 108, 135, 184, 233, 322–335, 373, 407, 457, 458, 469, 486, 487, 488, 508, 514  
 concitato: 373  
 consort music: 114, 115, 263, 273–283, 355

VECNÝ REGISTER

consort, broken: 116

copla: 255

corant: 275

cori: 487

cori

– favoriti: 137

– spezzati: 39

corrente: 244, 408, 428

country dance: 275, 281, 486

courante: 70, 162, 163, 166, 167, 168,

173, 225, 243, 244, 248, 250, 263,

376, 379, 408, 428, 469, 507, 508

Č

čembalo: 26, 76, 118, 155, 161, 162,

243, 245, 251, 275, 309, 311, 339,

340, 356, 360, 361, 362, 372, 374,

376, 387, 391, 405, 407, 408, 419,

428, 451, 532, 574

D

device: 261

dialóg

– dramatický: 145, 175, 180, 236

– koncertantný: 397

– rytmický: 132

diminúcia: 49, 75, 120, 158, 214, 512,

526

division: 278, 375

disonania, narábanie s disonanciou:

13, 25, 26, 27, 34, 42, 52, 56, 137,

139, 210, 227, 229

double: 243, 376, 408

drag: 277

dramma

– in musica: 84

– per musica: 426

dueto: 132, 134, 182, 431, 442, 466,

479

dueto

– komorné: 37, 60, 67, 76, 79, 87,

106, 177, 352, 433, 462

– koncertantné: 66

duo: 59, 188

durezza: 74

dvojzborovosť: 43

E

ecclesia militans: 86

echo: 39, 55, 78, 79, 96, 108, 120,

121, 135, 138, 141, 157, 158, 160,

252

emócia (pozri aj afekty): 18, 19, 21,

29, 171, 174, 185, 191, 210, 245,

401, 405, 443, 467, 492, 493, 518,

540, 547

ensalada: 254

entrée: 219

entry: 261

esclamazione: 49

estribillo: 254

etuda: 337

expressio verborum: 18

F

falso bordone: 110

fagot: 44, 71, 81, 252, 356

fancy: 115, 116, 274, 276, 277

fantázia: 76, 117, 118, 120, 159, 162,

240, 250, 274, 376, 387, 395, 428,

429, 508

fantázia

– chorálová: 37, 159, 379, 423, 425,

430

– organová: 515

favola pastorale: 84

figúra, teória figúr: 18, 57, 65, 114,

170, 232, 273, 360, 389, 379, 398,

401, 402, 403, 408, 509

## VECNÝ REGISTER

figurácia: 72, 74, 76, 120, 253, 288,  
326, 392, 437, 457, 512, 534  
finále: 88, 194, 351, 376  
flauta: 170, 331, 356, 358, 398, 408,  
417, 419, 486, 534, 540  
flauta  
– priečna: 71  
– zobcová: 71, 304, 389, 419  
folia: 65, 254, 280, 337, 339, 340, 472  
forma da capo (dacapová f.): 352,  
364, 408, 417, 418, 422, 429, 459,  
480, 487, 516  
frottola: 255  
fugeta: 378  
fúga: 37, 75, 120, 157, 158, 226, 305,  
336, 339, 340, 372, 374, 375, 377,  
384, 387, 394, 405, 406, 407, 417,  
423, 428, 429, 475, 485, 508, 509,  
512, 515, 517  
fúga  
– dvojitá: 449, 483  
– koncertantná: 429, 516  
– monotematická: 406  
– organová: 393, 516  
– rondová: 513  
fúgová technika: 159, 417  
– parafráza: 74, 161

## G

gajdy: 359  
galanteria: 359  
galliarda: 69, 166, 167, 168, 225, 263  
gavotta: 225, 466, 469  
generálnobasová homofónia (pozri  
homofónia)  
generálny bas: 26, 35, 47, 79, 113,  
118, 124, 135, 142, 185, 210, 216,  
222, 231, 245, 282, 356, 408, 421,  
455, 461, 470, 499, 525, 537, 543,  
560, 572  
Gesätz: 506  
gigue: 162, 163, 168, 243, 245, 336,  
376, 379, 507, 508

gitara: 47, 71, 73, 170, 245, 343  
glee: 282  
going-off: 261  
gorgia: 48, 51, 49, 59, 62, 90, 96, 105,  
132, 136, 148, 174, 515, 527  
grande bande: 216, 223, 224, 245  
grosso: 49, 527

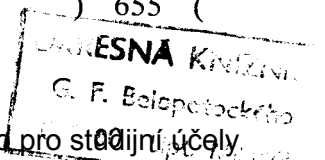
## H

hemiola: 69, 168, 178, 225, 248  
hoboj: 304, 356, 419, 422, 449, 458,  
486  
homofónia: 23, 321, 341, 350, 351  
– generálnobasová: 311, 321–322,  
325, 328, 346, 348, 349, 351, 393,  
417  
hornpipe: 486  
hra  
– alegorická: 87, 153  
– jezuitská: 154  
– pastorálna: 220  
– školská: 87, 153, 154, 441  
husle: 44, 71, 72, 79, 141, 170, 196,  
216, 276, 277, 280, 286, 330, 356,  
408, 417, 449, 458, 486, 532, 574

## CH

chalumeau: 367, 440  
chanson: 220, 236, 500  
– francúzsky: 63, 75, 502  
– burgundský: 64  
chest: 115  
chorál: 108, 114, 116, 118, 122, 124,  
125, 126, 128, 129, 130, 131, 132,  
142, 146, 151, 157, 160, 165, 238,  
258, 283, 375, 390, 399, 424, 430,  
459, 475, 491, 571, 572  
chorál  
– gregoriánsky: 74, 105, 123, 129,  
239, 257, 283  
– organový: 377, 379, 382, 422, 515

) 655 (





VECNÝ REGISTER

- protestantský: 283
  - chorálová
    - ária: 422
    - ciaccona: 422, 424
    - fantázia (pozri fantázia chorálová)
    - fúga: 379, 389, 430, 431
    - kantáta: 130, 133, 422, 423
    - monódia: 134
    - partita: 379, 380, 387
    - sinfonia: 422
    - variácia: 142, 380, 383, 506
  - chorálové prelúdium: 37, 380, 401–403, 429, 430, 433, 521
  - moteto: 128–135, 515
  - chorálový
    - koncert: 128–135, 381, 422, 505
    - recitatív: 422
- I**
- imitatio violistica: 158, 530
  - imitácia: 548
  - improvizácia: 47, 74, 279, 488, 493, 543
  - interlúdium: 87, 90, 186, 273, 373, 401, 429, 430
  - intermezzo: 83, 84, 87, 237, 262, 270, 273, 350, 352, 441
  - intermédiu: 49, 68, 83, 144
  - intervaly
    - afektívne: 177
    - falsi: 42, 44, 113, 173, 287, 345, 500, 502
  - inštrumentácia: 87, 88, 195, 263, 298, 487, 533, 538, 539, 571
  - intonazione: 74, 76
  - intráda: 68, 166
  - invencia: 406, 431, 510
  - inverzia: 403, 512, 548
- K**
- kadencia: 81, 138, 168, 173, 178, 182, 189, 192, 230, 266, 313, 314, 326, 334, 350, 436, 460, 502, 528
  - kantáta: 37, 54, 145, 183, 185, 235–239, 264, 362–369, 403, 421, 425, 448, 453, 459, 464, 481, 496, 512, 540, 575
  - kantáta
    - áriová: 175, 504
    - belkantová: 190
    - chrámová: 106, 141, 381, 388, 400, 450
    - komorná: 54, 65, 174–179, 352–354, 438
    - monodická: 60, 174
    - nová: 381, 383, 396, 427
    - per omnes versus: 383
    - refrénová: 175, 504
    - rondová: 175, 177, 504
    - sakrálna: 518
    - sólová: 105, 132, 175, 304, 421, 422, 447
    - svetská: 381, 426, 427, 447, 455, 518
    - zborová: 478
  - kastráti: 92, 106, 149, 173, 183, 218, 349, 441, 463, 469, 528, 529, 560, 561–563, 574
  - kánon: 110, 117, 249, 316, 404, 423, 426, 432, 512, 515, 522,
  - klarina: 419, 571
  - klarinet: 367
  - klavichord: 162, 534
  - koncert: 328
    - barokový: 327
    - čembalový: 418, 419
    - dramatický: 135–141, 381
    - duchovný: 106, 107, 131, 133, 134, 135, 142, 324, 334, 381, 385, 388, 390, 396, 423, 567
    - husľový: 330, 391, 418, 487
    - komorný: 324
    - orchestrálny: 329, 487
    - organový: 458, 487, 488
    - sólový: 37, 79, 322–335, 350, 372, 418, 487

## VECNÝ REGISTER

- verejný: 568
  - violončelový: 320
  - koncertantný princíp: 78, 384, 395, 419
  - koncertantný štýl:
    - ranobarokový (u Bukofzera concertato): 31, 38, 39–46, 89, 109, 111, 122, 128, 130, 131, 134, 140, 143, 145, 146, 148, 311, 322, 452, 498, 504, 514
    - neskorobarokový (u Bukofzera concerto): 38, 41, 177, 183, 193, 200, 286, 316, 318–370, 383, 391, 393, 394, 395, 405, 421, 423, 424, 444, 457, 460, 468, 469, 482, 486, 487, 528
  - kontrapunkt: 23, 43, 46, 77, 105, 110, 116, 120, 129, 130, 143, 172, 178, 182, 191, 197, 198, 200, 228, 233, 239, 254, 337, 354, 357, 367, 374, 392, 406, 439, 442, 449, 453, 482, 507, 525, 540
  - kontrapunkt
    - dvojitý: 158, 336, 395, 494, 512
    - gravis: 542
    - improvizáčny: 451
    - inštrumentálny: 494
    - lineárny: 24
    - luxurians: 321–370, 426, 440, 459, 508, 509, 542
    - pohyblivý: 398
    - prísny: 401, 406
    - stály: 388
    - tonálny: 34
  - kontrastný motív: 43, 50, 132, 137, 138, 143, 157, 173, 303, 313, 499
  - konzervatórium: 573
- L**
- lauda: 55, 86, 179, 180
  - lamento: 90, 163, 227, 328
  - lesson: 275, 278, 370
  - licenza: 556
  - locus
    - descriptionis: 548
    - notationis: 548
  - lombardský rytmus: 49, 80, 527
  - lutna: 32, 47, 73, 160, 164, 211, 215, 242, 245, 247, 532
  - lutníci: 112, 121, 150, 163, 214, 263
    - francúzski: 239–247
  - loure: 225
- M**
- madrigal: 19, 23, 56, 63, 87, 92, 112, 116, 148, 149, 279, 282, 498, 499, 575
  - madrigal
    - sólový: 51
  - madrigalisti: 112, 236, 540
  - magnifikat: 96, 164
  - main dance: 261
  - masque: 211, 256, 260–268, 270, 272, 273, 279, 282, 307, 474, 476
  - masque
    - dvorný: 260, 261, 269
  - messa di voce: 527, 529, 562
  - médium:
    - vokálne: 30, 33, 34
    - inštrumentálne: 30, 33, 34
  - menuet: 225, 439, 468, 469
  - moteto: 23, 75, 96, 123, 129, 130, 134, 139, 159, 236, 238, 239, 279, 288, 300, 369, 370, 381, 434, 498, 500, 504, 512, 575
  - mottový začiatok: 191, 192, 232, 306, 311, 345, 353, 364, 439, 448
  - musica
    - cubicularis: 17
    - ecclesiastica: 17
    - piena: 61
    - poetica: 524, 540
    - practica: 524
    - reservata: 19, 34

## VECNÝ REGISTER

- theatralis: 17
- theorica: 524, 550–554
- vota: 61

### N

#### nástroje

- bicie: 351
  - dychové: 233, 331, 347, 367, 373, 399, 419, 439, 440, 487, 571
  - klávesové: 32, 33, 47, 70, 71, 114, 121, 160, 164, 274, 275, 340, 357, 360, 388, 392, 404, 438, 485, 494, 534
  - ornamentálne: 27, 48, 538, 539
  - sláčikové: 81, 230, 233, 312, 398, 399, 425, 487, 571
  - základné: 27, 538, 539
- neapolský akord: 189, 435
- ninera: 359
- nová kantáta (pozri kantáta)

### O

#### obbligato (pozri prísne formy)

- omša: 24, 96, 108, 147, 238, 354, 424, 425
- omša
- ciacconová: 108
  - parodická: 111
  - polyfonická: 110
  - polychórická: 109
- opera: 20, 37, 50, 121, 144, 147, 172, 175, 178, 183, 185, 237, 323, 334, 426, 438, 480, 503, 513, 518, 540, 556–563, 567, 575
- opera
- anglická: 260, 268–269, 306, 462, 463, 474, 477, 495
  - francúzska: 217–235, 362–369, 470
  - nemecká: 153, 438–473, 476

- španielska: 255
- talianska: 83, 154, 186–195, 217, 219, 311, 381, 338–339, 445, 450, 461, 462, 463, 470, 472, 473, 377, 481, 575

#### opera

- baletná: 363, 364, 465
  - dvorná: 272, 445, 446, 556, 557, 558, 559, 560
  - komerčná: 269, 556, 558, 559
  - komická: 445, 559, 560
  - mestská: 446
  - pre stredné vrstvy: 556, 559
  - sólová: 559
- opera buffa: 93, 194, 350–352, 368, 445, 472, 559
- opera seria: 190, 344–350, 351, 439–440, 466, 559, 560
- opéra comique: 193, 194, 368, 560
- oratorio
- volgare: 180, 183
  - erotico: 183, 477

- oratórium: 32, 37, 63, 86, 147, 152, 154, 155, 172, 177, 178, 179–185, 235, 237, 254, 323, 354, 426, 440, 446, 447, 455, 457, 458, 459, 462, 473–484, 488, 490, 495, 504, 513, 518, 540, 568

- ordinárium omšové: 238, 425

- ordre: 359, 360, 361

- organ: 26, 74, 76, 118, 119, 137, 155, 170, 250, 251, 252, 253, 258, 274, 286, 301, 333, 340, 374, 385, 391, 398, 399, 400, 417, 429, 449, 451, 458, 488, 490, 532, 534, 574

- ornamentika (ozdoby): 32, 40, 48, 85, 110, 160, 173, 215, 223, 242, 246, 247, 248, 257, 261, 337, 370, 389, 392, 404, 433, 525, 526, 528–532

- ouvertúra: 82, 94, 188, 196, 216–250, 313, 367, 428, 439, 471, 507

#### ouvertúra

- francúzska: 235, 301, 327, 357,

## VECNÝ REGISTER

360, 419, 428, 445, 453, 458, 471,  
472, 485, 486, 487, 507  
– komorná: 486  
– orchestrálna: 418, 419  
– talianska: 92–93, 342, 348, 349,  
471, 508  
óda: 288, 299, 304, 307, 476, 571

### P

parlando: 62, 144, 176, 187  
parodická omša (pozri omša paro-  
dická)  
partie: 375  
partita: 71, 72, 78, 163, 339, 375, 401  
passacaglia: 66, 279, 309, 361, 377,  
395  
passacalles: 254  
passaggi: 49, 527  
passamezzo: 66, 70, 114, 168, 263,  
275, 279  
– antico: 65, 72, 113, 158, 281, 472  
– moderno: 65  
passepied: 225  
pašie: 143, 144, 145, 146, 424, 446,  
447, 490, 496, 519  
pavana: 69, 119, 166, 167, 168, 243,  
248, 277  
pieseň: 114, 122, 124, 147  
pieseň  
– duchovná: 123, 160, 287, 304, 491  
– chorálová: 150, 151  
– pastorálna: 88  
– polyfonická: 150  
– s generálnym basom: 147, 150,  
151, 195, 266, 438, 447, 501  
– sólová: 113, 148  
– strofická: 86, 148, 150, 269, 442  
– svetská: 150, 157, 194, 368, 448  
– tanečná: 65, 87, 148, 151, 459  
– uvítacia: 299, 474  
pizzicato: 62, 80, 398  
plainchant musical: 238, 239

pochod: 225, 471  
polacca: 70  
polychórický štýl: 40, 108, 129, 131,  
135, 141, 142  
polyfónia: 21, 23, 50, 56, 92, 95, 110,  
123, 162, 168, 170, 179, 196, 247,  
256, 285, 301, 303, 326, 341, 351,  
374, 379, 399, 418, 431, 432, 435,  
436, 437, 470, 473, 474, 489, 493,  
494, 495  
portamento: 527, 529  
praeambulum: 73, 428  
prísne formy (obbligó): 316, 337, 434  
prológ: 366, 556  
proportio tripla: 45  
prima prattica (prvá kompozičná tech-  
nika): 13, 17, 111, 552  
prenos výrazových prostriedkov: 69,  
530–532  
prelúdium: 33, 37, 73, 159, 160–165,  
170, 245, 375, 376, 387, 393, 405,  
407, 429, 486, 507, 508–510, 516  
prelúdium  
– organové: 425  
punteado: 73

### Q

quodlibet: 428

### R

rappresentatione sacra: 86  
rasqueado: 73  
récit: 213, 214, 224, 227  
– sólový: 239, 252  
recitativ: 19–23, 35, 50, 65, 80, 95,  
96, 105, 144, 149, 151, 152, 174,  
175, 176, 179, 182, 184, 185, 190,  
196, 210, 214, 218, 220, 227, 230,  
264, 269, 273, 307, 352, 354, 365,  
366, 383, 422, 424, 439, 466, 479,  
492, 498, 499, 503, 504, 508, 514,  
518

VECNÝ REGISTER

- recitatív  
 – accompagnato (sprevádzaný)  
 – 190, 230, 302, 348, 367, 383, 397, 398, 452, 459, 466, 480, 512  
 – ansámblový: 92, 445, 459, 481  
 – afektívny: 265  
 – operný: 499  
 – plastický: 382  
 – secco: 92, 144, 174, 175, 187, 192, 227, 347, 383, 452, 466, 502, 512  
 – senza basso: 456  
 – sólový: 144, 395, 459  
 regál: 88, 190  
 rekviev: 370  
 retiráda: 68  
 ricercar: 74, 75, 115, 161, 162, 252, 253, 339, 374, 406, 432, 436, 498, 500, 506  
 ricercar  
 – fúgový: 75  
 – variačný: 75–77, 254, 340, 378, 405, 501, 517  
 ripieno: 457  
 ritoriel: 44, 56, 59, 63, 94, 150–152, 175, 178, 190, 195, 222, 233, 283, 329, 339, 349, 407, 444, 457, 460, 490, 510  
 ritornel  
 – imitačný: 89  
 – inštrumentálny: 54, 301, 504, 505  
 – spájací: 88  
 ritorielová forma: 358, 399, 408, 418, 422, 511, 514, 515, 516, 517  
 roh: 347, 367, 419, 421, 424  
 romanesca: 65, 67, 72, 149, 279, 472  
 rondeau: 275, 330, 361, 445, 466  
 rondová forma: 233, 364, 469, 504  
 rubato: 50, 74, 163, 500, 527  
 ruggiero: 65, 71, 72, 78, 142, 149
- S**
- saltarello: 70  
 sarabanda: 70, 162, 168, 173, 198, 243, 248, 249, 336, 345, 376, 379, 453, 469, 507, 508  
 seconda prattica (druhá kompozičná technika): 13, 17, 56, 58, 552  
 seguidilla: 256  
 sepolcro: 155  
 serenata: 178, 426, 476, 482  
 serenáda  
 – pastorálna: 457, 459, 476  
 siciliana: 397, 456, 461, 469, 487  
 sinfonia: 55, 59, 78–79, 135, 140, 147, 148, 168, 169, 188, 216, 328, 398, 407, 428, 507  
 singspiel: 441, 444, 473, 560  
 skordatúra: 170, 171, 373  
 sonata da camera (komorná): 71, 170, 195, 196, 199, 324, 328, 336, 338, 506  
 sonata da chiesa (chrámová): 33, 71, 82, 170, 196, 197, 199, 313, 324, 328, 330, 336, 338, 374, 387, 417, 446, 485, 486, 487, 506, 508  
 sonáta: 71, 75, 78, 375, 408, 451, 486, 509, 511  
 sonáta  
 – ansámblová: 335–339, 501  
 – „enharmonická“: 83  
 – husľová: 339, 342, 417, 515, 532  
 – kontrapunktická: 169  
 – monomematická: 510  
 – pre klávesové nástroje: 374, 375  
 – senza continuo: 79, 81, 200, 417, 436  
 – sólová: 37, 79, 82, 170, 171, 196, 252, 279, 335, 338, 339, 356, 359, 408, 486, 489, 500, 508  
 – triová: 37, 79, 81–83, 170, 196, 252, 276, 277, 279, 280, 283, 312, 324, 336, 338, 339, 356, 357, 359, 373, 374, 406, 408, 428, 432, 475, 486, 489, 508  
 – trúbková: 330  
 „sonáta-mystéria“: 171  
 sonatína: 165, 389, 507

## VECNÝ REGISTER

sprezzatura: 50, 527  
 stile antico: 14, 17, 31, 61, 95, 108,  
 109, 110, 123, 143, 146, 254, 541,  
 544  
 stile concitato: 62, 89, 94, 141, 187  
 stile moderno: 14, 16, 17, 27, 48, 95,  
 143, 542  
 stile rappresentativo: 50, 62, 87, 153,  
 264  
 style  
 – brisé: 163, 241, 247, 248, 251, 360,  
 408  
 – d'air: 214  
 stylo  
 – oratorio: 142  
 – recitativo: 263, 442  
 stylus  
 – gravis: 17  
 – antiquus: 312, 334, 354  
 – luxurians: 17, 318  
 – modernus: 334, 466  
 stretta: 512, 514  
 suíta: 160–163, 165, 166, 243–245,  
 247, 249, 250, 279, 358, 374, 376,  
 407, 417, 485, 493, 507, 508  
 suíta  
 – komorná: 419  
 – orchestrálna: 116, 372  
 – súborová: 168  
 – tanečná: 71, 445, 486  
 – variačná: 70, 163, 164, 167, 168,  
 379, 501, 507  
 symfónia: 239, 367

## Š

štýl  
 – a cappella: 16, 30–32, 61, 111,  
 143, 144, 148, 542  
 – barokový: 448, 511  
 – buffo: 227, 442

## T

tabulatúra: 121, 157, 245  
 tactus: 29, 34  
 testo: 179, 184  
 teorba: 47, 245, 276  
 teória figúr (pozri figúry)  
 tiento: 253, 254  
 toccata: 55, 73–74, 76, 115, 118, 120,  
 156, 161, 164, 245, 249, 274, 283,  
 340, 373, 377, 378, 387, 394, 395,  
 405, 406, 428, 500, 508  
 tombeau: 163, 244, 245, 249  
 tonada: 254, 256  
 tonadilla escénica: 560  
 tragédia, lyrická: 229  
 tremblement: 243  
 tremolo: 62, 80, 147, 158, 243, 283,  
 309, 362, 527, 530  
 tricinium: 158  
 trillo: 49, 80, 283, 527  
 trombón: 44, 78, 81, 139, 140, 190  
 trúbka 170, 239, 304, 324, 347, 398,  
 530, 532, 540, 570–571  
 tympany: 167, 170, 239, 398

## V

variácia: 114, 118, 119, 149, 159, 164,  
 234, 376, 418, 485, 515  
 variácia  
 – ciacconová: 501, 506  
 – figuračná: 279  
 – chorálová: 156, 157, 158, 159, 160  
 – kontrapunktická: 431  
 – na base ground: 506  
 – na generálnom base: 342  
 – organová: 423, 506  
 – ornamentálna: 70, 500  
 – ostinátna: 498  
 – per omnes versus: 423, 506  
 – sakrálna: 158  
 – strofická: 86, 87, 89–90, 107, 149,

## VECNÝ REGISTER

- 174, 176, 177, 190, 227, 232, 382,  
499, 503
- svetská: 158, 253
- variačná
- canzona (pozri canzona variačná)
- dvojica: 71, 151, 166, 167, 168,  
188, 501, 507
- suite (pozri suite variačná)
- vaudeville: 214, 234, 351, 368, 472,  
560
- verset: 74, 159, 164, 250, 252, 274,  
377
- vers mesuré: 64, 210, 214
- vaudevillová komédia: 560
- vibrato: 243
- villancico: 254, 255, 256
- villanella: 55, 63, 148
- viola (viola da gamba): 80, 170, 216,  
240, 275, 277, 278, 334, 356, 389,  
408, 421, 450, 451, 532
- viola d'amore: 170, 338, 358, 540
- violino piccolo: 419
- violončelo: 417, 436, 532
- virginal: 113, 246
- virginalisti: 71, 112, 114, 119, 241,  
242, 244, 246, 274
- voix de ville: 214
- voluntary: 274
- Z**
- zarzuela: 255
- Ž**
- žalm: 96, 107, 117, 118, 127, 239,  
257, 285, 458, 459
- žalm
- metrický: 283, 284
- žalospev: 187, 307

## Na margo Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe

PREKLADOM KNIHY MANFREDA BUKOFZERA, PO-  
predného amerického muzikológa nemeckého pôvodu, o barokovej  
hudbe dostáva slovenský čitateľ do rúk jednu z najlepších a najreprezen-  
tatívnejších prác západnej hudobnej historiografie z konca prvej  
polovice 20. storočia. Jej autor sa narodil 27. marca 1910 v nemeckom  
meste Oldenburg. Po maturite na gymnáziu študoval kratší čas právo, no  
čoskoro sa definitívne rozhodol pre hudbu a muzikológiu ako svoje  
životné povolanie a poslanie. Navštevoval Sternovo konzervatórium  
v Berlíne a študoval kompozíciu na Hochschule für Musik u *Paula  
Hindemitha*. Hudobnovedné vzdelanie si prehlboval a rozširoval u ta-  
kých osobností medzinárodnej nemeckej muzikológie ako bol napr.  
*Heinrich Besselerv* Heidelbergu, *Arnold Schering*, *Johannes Wolf*, *Erich  
von Hornbostel*, *Curt Sachs*, *Friedrich Blume* a *Hans Joachim Moser*  
v Berlíne. Na základe dizertácie *Geschichte des englischen Diskants und  
des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*<sup>1)</sup>, v ktorej sa  
predstavil ako bádateľ nevšedného nadania a rozhľadu, získal roku 1936  
v Bazileji u *Jacqua Handschina* doktorát. Po tom, ako sa v Nemecku  
dostal k moci hitlerovský fašizmus, si Manfred Bukofzer – podobne ako  
iní predstavitelia serióznej nemeckej vedy (o. i. C. Sachs, E. Wellesz,  
E. v. Hornbostel, Willy Apel atď.) – dobrovoľne zvolil osud politického  
emigranta. Odišiel do Ameriky, kde sa r. 1940 stal mimoriadnym  
a onedlho riadnym profesorom (ordináriom) hudobnej vedy na Kali-  
fornskej univerzite v Berkeley. Vďaka vysokej kvalite vedeckých prác,  
organizačným schopnostiam a v neposlednom rade aj čaru jeho  
osobnosti sa Manfred Bukofzer stal nielen neobyčajne obľúbeným  
a uznávaným vysokoškolským pedagógom, ale aj členom predstaven-  
stiev rozličných medzinárodných vedeckých spoločností a vyhľadáva-  
ným prednášateľom na kongresoch a sympóziách. Veľký ohlas vzbudili  
aj jeho výkony ako dirigenta barokovej opery (Purcell, Schenk, *The  
Beggars' Opera*). Na jar 1955 však, žiaľ, vážne onemocnel a 7. decembra  
toho istého roku, ako 45-ročný, teda v najzrelejšom a najproduktívnejšom  
veku predčasne zomrel. Súhrnne sa dá povedať, že Manfred Bukofzer je  
jedným zo spolutvorcov modernej americkej a svetovej muzikológie,  
jednou z osobností, ktorým hudobná veda v USA vďačí za to, že sa stala  
rovnocennou partnerkou povojnovnej európskej muzikológie.

( 1 )

Práca bola publikovaná  
r. 1936 v Strassburgu  
v sérii  
*Sammlung musik  
wissenschaftlicher  
Abhandlungen* č. 21.



( 2 )

Úplnú bibliografiu

Bukofzerových

vedeckých prác

zostavil

David D. Boyden,

In Memoriam:

Manfred F. Bukofzer

(1910–1955),

In:

The Musical Quarterly,

vol. XLII,

No 3. July 1956,

297–301.

Pozri aj:

Erich Hertzmann:

Manfred Bukofzer, In:

Die Musikforschung

IX.,

1956, 281–5.

Manfred Bukofzer okrem dvoch knižných prác uverejnil 62 štúdií a niekoľko desiatok kritických recenzií o rozličných vedeckých publikáciách<sup>2)</sup>. Uviedol sa aj ako kvalifikovaný editor diel renesančnej polyfónie. Hoci mal veľmi široké a mnohostranné záujmy – pre informáciu spomeňme, že písal o. i. o džeze, o švajčiarskom folklóre, o Heglovej hudobnej estetike, o problémoch organológie a hudobnej výchovy –, jeho najvlastnejšou doménou bola *hudobná historiografia*, a to predovšetkým dejiny stredovekej, renesančnej a barokovej hudby, s osobitným zreteľom na hudbu anglickú.

Veľkosť bádateľskej osobnosti Manfreda Bukofzera je daná dvoma komplementárnymi schopnosťami a osobnostnými predpokladmi. Je to predovšetkým prenikavý zrak analytika, t. j. schopnosť – iste maximálne vycvičená a vycibrená štúdiom u spomínaných profesorov – veľmi presne a veľmi konkrétne vidieť a formulovať problémy, očividné nadanie klásť správne otázky, čím sa celkom prirodzene zväčšuje pravdepodobnosť, že na ne dostane adekvátnu odpoveď. Bukofzer ako vedec vychádzal z hlbokého presvedčenia, že autentické poslanie vedeckej práce spočíva predovšetkým v *riešení problémov*, ktoré nastoľuje vývin vedy a spoločenská prax, a nie vo vytváraní síce zavše veľmi elegantných, ale často len apriórnych, a teda viac-menej pomíuteľných teórií a koncepcií, ku ktorým možno dôjsť v empirických vedách len *ex post* zhrnutím a zovšeobecnením množstva poznatkov, získaných predchádzajúcou bádateľskou aktivitou neraz celých kolektívov, ba i generácií. Preto u Bukofzera prevažujú skôr vedecké štúdie monografického zamerania, a preto sa v nich najnápadnejšie prejavuje vysoký stupeň profesionality v narábaní s neraz ťažko uchopiteľnými prameňmi a majstrovstvo historiografickej analýzy a interpretácie. Bukofzerove pracovné postupy a metódy charakterizuje odbornosť par excellence, filologická akribia, bravúra techník a procedúr, no i dôkladnosť a systematickosť, typická pre predstaviteľov academickej vedy formátu Heinricha Besselera a Jacqua Handschina, ktorí vo vývoji mladého Bukofzera zohrali – súdiac podľa metodiky a zamerania jeho prác – najvýznamnejšiu úlohu. Nielen jeho štúdie, publikované napr. v knihe *Studies in Medieval and Renaissance Music* (1950), ale aj kritické vydanie skladieb *Johna Dunstaba*, *Guillauma Dufaya* a i. svedčia o perfekcionalizme edičnej techniky v dešifrovaní starých textov a transkribovaní historických notopisov. To všetko by, pravdaže, malo byť u moderného vedca samozrejmé, no štúdie Manfreda Bukofzera ukazujú aj na dar správne pristupovať k problémom, nadhodiť a konzekventne ich rozpracovať, logicky domyslieť, doriešiť a urobiť všeobecne

( 3 )

Obe citované štúdie sú publikované v knihe *Studies in Medieval and Renaissance Music*, 2<sup>nd</sup> ed. London 1951, s. 217–310 a 176–189.

( 4 )

V súčasnosti sa pod pojmom analýza rozumie komplexný výskum. O probléme analýzy ako metódy poznávania hudby pozri knihu *Michaila K. Michajlova Štýl v hudbe*, Bratislava, OPUS 1985, s. 134 a nasl.

platnejšie závery. Aj pre neho sú v prvom rade dôležité faktické poznatky, ku ktorým dospel a ktoré sú vždy prínosom, rozširujúcim horizont vedy; no nemenej závažné a priekopnícke sú i cesty a spôsoby, ktorými sa k nim Bukofzer dopracúva. Štúdie ako napr. *Caput: A Liturgico-Musical Study*, kde autor podstatným spôsobom približuje genézu tzv. cyklickej omše ako jednej z najdôležitejších foriem renesančnej polyfónie, a *The Beginnings of Choral Polyphony*<sup>3)</sup>, kde predkladá nové aspekty týkajúce sa vývinu hudby na začiatku 15. storočia, sú aj vysokou školou myšlienkovvej virtuozity a originality.

Bukofzer však nie je len prenikavý analytik. Analýza, postup, ktorý sa dá nepresne charakterizovať ako rozloženie javov na „časti“<sup>4)</sup>, je preňho iba stupienok v celkovej poznávacej procedúre, smerujúcej k hľadaniu a reštitúcii spojitosti a kontextuality. Pozorný čitateľ Bukofzerových diel je často prekvapený, ba zaskočený tak spôsobom, akým Bukofzer objavuje a rekonštruje hudobnohistorické procesy a súvislosti, ako i rádom, druhom, rozsahom, no najmä mnohorozmernosťou filiacii. Tu sa totiž prejavuje dôležitosť vzdelania a rozhľadu bádateľa, najmä však nevyhnutnosť *muzikantského a umenovedného prístupu* k „objektom“, pretože – ako si čitateľ rýchle uvedomí – Bukofzer hudbu nerecipuje len zrakom a intelektom, ale predovšetkým sluchom ako oživenú, či aspoň vnútorne znejúcu. Odkazy na pramene, literatúru, edície, symboly, porovnávacie notové príklady, tabuľky, skrátka všetko, čo sprevádza poctivú vedeckú prácu, nie je samoúčelným cieľom alebo prejavom učeneckého exhibicionizmu, ale prostriedkom, ktorý pomáha priblížiť sa k znejúcej hudbe. A tu opäť musíme konštatovať: sluchová skúsenosť Manfreda Bukofzera má rádovo tie isté dimenzie ako jeho vedecká erudícia. V jeho fenomenálnej hudobnej pamäti boli uložené stovky a stovky rozmanitých skladieb, nie však iba ako množina skatalogizovaných diel, ale takpovediac s rodokmeňom ich „predkov“, „potomkov“ a „príbuzných“ rôzneho stupňa!

Všetko, čo sme povedali, platí v plnej miere aj o jeho knihe *Hudba v období baroka*, ktorá vyšla po prvýkrát v USA roku 1947 a ktorá je nepochybne vrcholným dielom Manfreda Bukofzera, vtedy ešte len 37-ročného, ale už vedecky vyspelého a tešiacieho sa veľkej vážnosti. Kniha o barokovej hudbe či o hudbe barokového obdobia nie je ani učebnicou, ani príručkou. Pravda, je napísaná veľmi jasne, zrozumiteľne, ba dá sa povedať, že – ako všetky Bukofzerove vedecké práce – pútavo a zaujímavo, bez dlhých a komplikovaných súvetí, predsa však predpokladá do istej miery orientovaného čitateľa. Predpokladá oboznámenosť s problematikou, terminológiou a základnými umenovedný-

mi a hudobnohistorickými kategóriami a s *termini technici*. Stručne by sme mohli podstatu Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe vyjadriť tak, že je to *pôvodná syntetická vedecká práca*, ktorej základ netvorí iné knihy a štúdie o barokovej hudbe či hudobnej kultúre barokového obdobia – čo samozrejme neznamená, že by Bukofzer odbornú literatúru o skúmanej problematike azda zanedbal či podcenil – veď *Bibliografia* dokazuje opak –, ale tvorí ju predovšetkým *sama baroková hudba*, t. j. diela z obdobia cca 1600–1750. Môžeme ísť ešte ďalej a konštatovať, že v muzikologickej spisbe existuje naozaj málo kníh syntetického zamerania, ktoré by boli koncipované na takej širokej, no zároveň aj hlbokjej znalosti samotnej hudobnej tvorby. Pramenná základňa Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe je neuveriteľne obsiahla – na jej stránkach defilujú stovky skladieb od najvýraznejších predstaviteľov hudobného baroka až po diela dávno zabudnutých knižných autorov, resp. autorov lokálneho či regionálneho významu, vzácne tlače, unikátne rukopisy, ba aj kuriozity roztrúsené v rozličných verejných i súkromných knižniciach v mnohých krajinách sveta. Okrem nich aj kritické edície, antológie, teoretické spisy, komentáre, literatúra a pod. Tieto „materiály“ však nie sú len zaregistrované, zdokumentované, skatalogizované, resp. roztriedené akoby *ad illustrandum* nejakých téz, vlastných či prevzatých teórií či konceptov. Čitateľ si uvedomí, že toto veľké množstvo prameňov je spracované perfektne a in extenso, že Bukofzer to, čomu sa hovorí baroková hudba alebo hudba barokového obdobia – v zmysle súhrnného pojmu – veľmi dôverne a podrobne pozná a že túto knihu napísal na základe skutočne intímneho zažitia jej fenoménu. Inými slovami, Bukofzer uplatňuje – veľmi dôsledne a principiálne – *metódu štýlovokritickú*, aj keď nie celkom v zmysle, v akom ho okolo roku 1910 proponoval v knihe *Der Stil in der Musik* viedenský profesor *Quido Adler*. Predmetom jeho záujmu je vývin foriem a druhov barokovej hudby, ich estetická podstata a umelecká výpoveď. Skúma ich z hľadiska vývinu harmónie, kontrapunktu, faktúry a usiluje sa postihnúť špecifickosť barokového hudobného štýlu (no neuzatvára sa ani pred hudbou, ktorá síce vznikala v barokovom období, ale nie je slohovo čisto baroková) ako veľmi heterogénneho, mnohovrstvového, vnútorne bohato horizontálne i vertikálne členeného hudobnohistorického javu, ktorého podstatu tvorí – po prvýkrát v histórii európskej hudby – vyjadrenie *cítov, emócií* a tzv. *afektov*, či už je médiom ľudský hlas alebo *instrumentum musicum*.

Podstatou a zmyslom Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe je však viac než kumulácia a exegéza materiálu samého osebe, t. j. odhaľovanie

špecifickosti a prenikanie k výpovediam jednotlivých diel, je ním načrtnutie *celostného obrazu* vývinu hudby a *hudobnej kultúry* v tomto období, teda sledovanie súvislostí, rozličných trendov a prúdov, premien a vzťahov, a hlavne výstup k určitému nadhľadu. Keďže Bukofzerovi evidentne ide o substanciu barokovej hudby, zameriava sa prakticky výlučne na situácie, ktoré vznikali v najexponovanejších krajinách, predovšetkým v Taliansku, Francúzsku, Anglicku a Nemecku, pričom z ľahko pochopiteľných dôvodov problematike anglickej hudby v rokoch 1600–1750 venuje – nie na škodu veci – viac miesta ako je tomu v iných prácach tohto druhu.

Architektonická klenba knihy, ktorá sa začína úvodom do teoreticko-metodologických problémov, týkajúcich sa disolúcie štýlovej jednoty renesančnej hudby, problémov porovnania hudobného prejavu renesancie a baroka a problémov periodizácie hudobného baroka (kap. 1), je opretá o chronológiu od tzv. raného k neskorému baroku (kap. 2–9), od začiatkov tzv. koncertantného štýlu (*G. Gabrieli*) až k *Bachovi* a *Händlovi*, pričom náplň knihy tvorí – ako sme sa už zmienili – náčrt *histórie štýlu* ako histórie hudobnovýrazových prostriedkov, kompozičných techník, foriem i „žánrov“ s hlavným zreteľom na ich vnútornú vývojovú súvislosť a koherenciu, ktoré sú neustále pripomínané, sprítomňované a zdôrazňované, a to nielen verbálne, ale aj veľmi názornými konkrétnymi faktmi a príkladmi. Posledné tri kapitoly (10–12) predstavujú isté zhrnutie a zovšeobecnenie poznatkov získaných štúdiom prameňov i literatúry. Sú to state o probléme formy v barokovej hudbe, o hudobnom myslení barokovej éry a o sociológii barokovej hudby. Ako vidíme, uplatňuje sa tu klasická indukčná metóda, postup od jedinečného a zvláštneho k všeobecnému, metóda, ktorá má práve v anglosaskej vede od čias *F. Bacona* veľkú tradíciu a pomocou ktorej sa aj Bukofzer približuje k determinácii hudby. Metóda štýlovokritická, interpretovaná v neortodoxnej „empirickej“ verzii, vyúsťuje do kultúrnohistorickej metódy a vedie k pochopeniu hudby ako kultúrno-spoločensky, v istom zmysle slova dokonca (aj podľa Bukofzera) triedne určeného javu. Hoci spomínané teoretické kapitoly na začiatku a na konci knihy tvoria iba necelú pätinu textu, spôsob, akým sú napísané, ukazuje, že Bukofzer nie je len „empirik“ a nie je ani – ako by sa azda završovalo – prívržencem imanentistickej koncepcie dejín hudby. Nie je ani pozitivistu spokojný s konštatovaním skutočnosti, ale historik úprimne a poctivo hľadajúci za faktmi podstatu a zmysel hudobnohistorického procesu. Uvedomoval si – a v tom sa do istej miery približuje k marxistickej interpretácii kultúrnych dejín – že

( 5 )

Heinz Alfred  
Brockhaus:  
*Europäische Musik-  
geschichte Band 1.,*  
Europäische  
Musikkulturen von  
den Anfängen bis zur  
Spätrenaissance,  
Berlin, 2. vyd., 1985,  
s. 19:  
„Es leuchtet ein,  
dass sich die  
Wiederspiegelung der  
gesellschaftlichen  
Wirklichkeit am Werk,  
am Musizieren selbst  
oft als schwer oder  
nur indirekt  
fassbar erweist,  
im System einer  
historisch Konkreten  
Musikkultur hingegen  
direkt  
erkennbar vollzieht.“  
(podčiarkol R. R.)

( 6 )

Podrobnejšie o „boji“  
o hudobný barok pozri  
Friedrich Blume:  
*Barock.*  
In:  
*Epochen der  
Musikgeschichte in  
Einzeldarstellungen,*  
3 vyd.  
Bärenreiter 1977,  
s. 170–173.  
V skutočnosti do

vypátranie odrazu spoločenskej skutočnosti v jednotlivých hudobných dielach je neobyčajne ťažké, ba často priam nemožné, no v systéme historicky konkrétnej hudobnej kultúry ako celku sa relácie medzi rôznymi formami spoločenského vedomia môžu objaviť veľmi zreteľne a plasticky<sup>5</sup>). Azda sa nedopustíme neprimeraného prirovnania, ak základné črty Bukofzerovej koncepcie hudobného baroka vysvetlíme podľa princípu tézy, antitézy a syntézy: na začiatku vývoja bola reakcia monodistov (antitéza) na staršiu frankoflámsku polyfóniu (téza), až nakoniec v tzv. *kontrapunkte luxurians*, t. j. polyfónii, spočívajúcej na funkčnej harmónii, nastáva „zlúčenie“ (syntéza) dvoch pôvodne kontradiktických princípov hudobného myslenia na vyššej úrovni. Bukofzerovi slúži ku cti, že sa mu tento vyše 150-ročný, neobyčajne dynamický, zložitý, ba v mnohom vnútorne protirečivý vývojový proces podarilo rekonštruovať mimoriadne plasticky, presvedčivo a plnokrvne. Význam a miesto Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe je vo vývine hudobného dejepisectva neobyčajne veľký. Nespočíva len v tom, že konečne uviedla do anglo-americkéj (a tým v istom zmysle spätne aj do európskej) muzikológie barok ako plnoprávnu hudobnohistorickú kategóriu<sup>6</sup>), ale že de facto sa ňou otvára nová etapa v bádaní a stáva sa východiskovou bázou všetkých ďalších výskumov ako príklad muzikologicky komplexného prístupu.

Bukofzerova kniha, ako koniec-koncov každá vedecká práca, nesie pečať prostredia a času, v ktorom vznikala. Ináč to ani nemôže byť. Odzrkadľuje (ale aj prekonáva a reviduje) stav vednej disciplíny, prebádanosť prameňov i bežné názory na to, čo je v barokovej hudbe podľa vtedajších hodnotiacich kritérií podstatné a rozhodujúce. Toto azda vysvetlí, prečo sa Bukofzer zameril len na tzv. veľké hudobné kultúry, na taliansku – nesporne najiniciatívnejšiu –, francúzsku, anglickú a nemeckú hudbu, a odhladol od hudobných kultúr menších stredo- a východoeurópskych národov. Nezabúdajme, že kniha, vydaná roku 1947, vznikala za vojny a autor nemal prístup napr. do českých a poľských knižníc a archívov. Isteže, *Vladimír Helfert* a *Jan Racek* publikovali svoje výskumy o českom hudobnom baroku už v tridsiatych rokoch, ale o ozajstnom komplexnom prístupe k problematike stredo- a východoeurópskeho baroka sa dá hovoriť až po roku 1945. Dokumentujú to práce *Vincenca* a *Theodory Strakovcov*, *Rudolfa Pečmana*, *Tomislava Volka*, *Jiřího Sehnala*, *Jaroslava Bužgu*, *Jana Koubu* a i. Ich knihy a štúdie Bukofzer nemohol poznať, ani produkciu poľských muzikológov (*H. Feichta*, *A. Chybinského*, *Z. Szwejkovského*,

anglo-americkéj literatúry zaviedol Bukofzer termín barok už r. 1939 v štúdiu *Allegory in baroque music*.

In: Journal of the Wartburg Institute III (1939), No. 1-2, s. 1-21.

*J. Węcowského, Žofie a Jana Steszewskovcov a i.*), nehovoriac o výsledkoch bádania na Ukrajine, v Rusku, Rumunsku, či Juhoslávii. (Doplňky k bibliografii, ktoré vypracovala redakcia slovenského vydania, sú označené hviezdičkou.)

Znalosť týchto výskumov by zaiste otvorila nové perspektívy, rozšírila by uhol záberu, vyprovokovala by k redistribúcii akcentov a pod. Koľko nových poznatkov o minulosti hudobných kultúr stredo- a východoeurópskych národov bolo predložených napr. len na kongresoch *Musica antiqua Europae orientalis*, ktoré sa od roku 1967 pravidelne v trojročných intervaloch usporadúvajú s veľkou medzinárodnou účasťou v poľskej Bydgoszci, na kolokviách v Brne a na každoročných konferenciách Hudobné tradície Bratislavy (roku 1985 o bratislavskom hudobnom baroku)! Súčasná muzikológia, ktorej mottom je o. i. aj univerzalizmus, t. j. prekonanie tradičného europocentrizmu s jeho jednostranným sústreďovaním sa na tzv. západoeurópsku hudbu ako určitý predvoj, nemôže nebrať na vedomie, že napríklad benátska polychória, ktorou sa baroková éra začala, prenikla nielen do poľských a spišských miest, ale že princíp viacborovej faktúry uplatnili – ako to ukázala sovietska hudobná historička *N. Gerasimovová-Persidská* – v 17. storočí aj niektorí ukajinskí skladatelia. Bukofzera by iste veľmi zaujímalo, že Schützove skladby naozaj predviedli v Moskve, a aká bola skutočná úloha napr. duchovnej piesne v národných rečiach u západných Slovanov. K novému obrazu európskeho hudobného baroka nepochybne patrí aj znalosť inštrumentálnej kultúry, dokumentovanej v pamiatkach ako *Vietorisova tabulatúra*, *Uhorská zbierka* a takisto znalosť barokovej ľudovej pastorely. Nazdávame sa, že autori syntetického diela o barokovej hudbe, ktoré raz v budúcnosti bude napísané, sotva budú môcť obísť skutočnosť, že na Slovensku, teda v krajine ležiacej dosť ďaleko od tradičných tzv. centier, pôsobili majstri typu *Jána Šimbrackého* a *Jozefa Pantaleona Roškovského*. Hudba týchto krajín a národov už ani pre západného bádateľa nie je lexiko- či bibliografický údaj, ale znejúca realita, dokumentovaná edíciami a gramofónovými nahrávkami!

Samozrejme, ani výskum tradičnej európskej hudby, t. j. hudby spomínaných tzv. veľkých centier, sa nezastavil. Súčasnosť nepochybne charakterizuje už dlhší čas trvajúci veľký záujem o fenomén starej hudby, snaha integrovať hudbu predbachovského obdobia – renesančnú i predrenesančnú polyfóniu, inštrumentálnu hudbu, tzv. gregoriánsky chorál, no i spevy byzantských a orientálnych repertoárov – do kultúrneho povedomia pomerne širokého okruhu prijímateľov. Motívy

a mechanizmy oživenia tzv. starej hudby sú, prirodzene, veľmi rozmanité, ich ambitus siaha od komerčno-konjunkturálnych podnikaní až po strategické zábery kultúrno-politické; ich výsledok je záplava publikácií, nôt, gramofónových platní, videokaziet, štúdií, článkov, konferencií a pod. o rozličných problémoch, aspektoch barokovej hudby. Množstvo toho, čo moderná muzikológia produkuje a predkladá o každej z jednotlivých parciálnych tém, je obrovské. Existujú našťastie bibliografie, ktoré umožňujú pomerne dobre sa orientovať v materiáloch (napr. medzinárodný projekt RILM – Repertoire Internationale de la Littérature Musicologique, realizovaný s podporou UNESCO), no aj tak je nad sily jednotlivca, aby sa zmocnil celej produkcie o hudobnom baroku, najmä ak uvážime, že vzniknutie do problematiky dnes už predpokladá sledovať aj stav výskumov príbuzných vedných disciplín – literárnej histórie, dejín výtvarných umení, filozofie a pod. Napriek tomu nebude celkom neužitočné, ak pripomenieme aspoň niektoré podľa nášho názoru najzávažnejšie syntetické práce o barokovej hudbe, ktoré sú pomerne prístupné aj u nás, ktoré vznikli a boli vydané po Bukofzerovej knihe a ktoré, hoci sa rozsahom, zameraním, metodológiou a prístupom k problematike veľmi odlišujú, majú jeden spoločný znak: nevznikli bez inšpirácie Bukofzerovou knihou o hudobnom baroku. Uvádzame ich v časovom poradí.

Na prvom mieste treba spomenúť príspevky nemeckého muzikológa *Friedricha Blumeho*, o. i. vydavateľa doteraz najväčšieho encyklopedického projektu *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Práve do MGG Blume vypracoval rozsiahle súhrnné heslo *Barock* (zv. 1, Bärenreiter 1949–51, ods. 1275–1338). Heslo – vlastne rozsiahla a podrobná vedecká štúdia – vyšlo aj osobitne v publikácii *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen* (1 vyd. Bärenreiter 1974). Ďalšie závažné štúdie synteticko-zovšeobecňujúceho zamerania (napr. *Die Musik des Barock in Deutschland* – pôvodne takisto heslo v MGG, *Begriff und Grenzen des Barock in der Musik, Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte* a pod.) vyšli súhrnne v diele *Friedricha Blumeho Syntagma Musicologicum Gesammelte Reden und Schriften Herausgegeben von Martin Ruhnke*, Bärenreiter I., II., 1963, 1973).

Ak kniha *Rolfa Dammanna Der Musikbegriff im Deutschen Barock* (Köln 1967) je obsiahlym traktátom o filozoficko-metafyzických základoch teórie hudby, videnej prizmou autorov typu *Michaela Praetoriusa* a *Athanasia Kirchera* (a pravdaže mnohých ďalších, širšiemu publiku známych len z kníh), potom knižočka *Clauda Paliscu*, profesora Cambridgeskej univerzity (Mass.) *Baroque Music* (New Jersey, USA

1968) má byť stručným úvodom do najdôležitejších foriem a kompozičných techník barokovej hudby, kľúčom na pochopenie barokového hudobného štýlu auditívnou cestou. Na okraj muzikologickej literatúry o barokovej hudbe z konca šesťdesiatych rokov treba spomenúť esejisticky koncipovanú prácu *Musique du Baroque* od Rémyho Strickera (Gallimard 1968). Kniha nevelkého rozsahu je zameraná na postihnutie estetických princípov barokovej hudby, autor pracuje s aforizmami a metaforami. O niečo staršia nemecká knižka *Wolfganga Boettichera Von Palestrina zu Bach* (Stuttgart 1959) má síce približne rovnaký formát a počet strán (170), no predstavuje skôr veľmi fundovaný – miestami až priveľmi koncentrovaný – študijný text s dobrou faktografiou a starostlivo vypracovanou bibliografiou.

( 7 )

Werner Braun:  
*Das Problem der Epochengliederung in der Musik.*  
Darmstadt 1977.  
Zmyslom periodizácie dejín hudby je „... das sinvolle offene System“ (s. 86). Preto vraj nezáleží ani na terminológii a ani nie je nevyhnutné „logische Reihen zu bilden“ (tamže).

Prehľad syntetických diel o barokovej hudbe z pera západných autorov uzavrieme dielom saarbrückenského profesora *Wenera Brauna Die Musik des 17. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1981), ktorá vyšla v rade *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Band 4) pod redakciou *Carla Dahlhausa*. 386-stranová kniha veľkého formátu nielenže predstavuje zhrnutie poznatkov o hudobnom živote a hudobnej tvorbe 17. storočia, ale aj pokus o načrtnutie jeho duchovnej tváre, zamyslenie sa – v kapitole *Zeitraum und Zeiteinheiten* – nad všeobecnejšími otázkami filozofie dejín hudby. Fakt, že spomínaný rad rozdeľuje dejiny hudby podľa storočí – teda podľa kvázi samočinného plynutia času – je pre hudobnohistorické myslenie časti západnej muzikológie veľmi príznačné<sup>7)</sup>.

( 8 )

Napríklad projekt mnohozväzkovej *Musikgeschichte in Bildern*, na ktorom sa zúčastňujú muzikológovia socialistických i nesocialistických krajín. Jednotlivé zväzky publ. VEB Deutsche Verlag für Musik, Leipzig.

Hudobná historiografia socialistických krajín sa sústreďuje predovšetkým na výskum dejín národných hudobných kultúr a na riešenie problémov marxistickej hudobnovednej metodológie. Dôsledkom rozvoja vedeckého bádania je nielen účasť na rozličných medzinárodných projektoch<sup>8)</sup>, ale aj vznik niekoľkých zaujímavých a priekopníckych prác, dotýkajúcich sa aj európskeho hudobného baroka. Z nich si nemožno nevšimnúť – pokiaľ máme na mysli najnovšiu tvorbu – kolektívnu prácu autorov NDR *Musikgeschichte-Ein Grundriss, Teil I* (Leipzig 1984), kde v stati *Musikkultur im Zeitalter des feudalen Absolutismus und der ersten bürgerlichen Revolutionen* (s. 115–234) sa z pozície metodológie historického materializmu hovorí o období označovanom bežne ako barok. Iný autor z NDR, *Heinz Alfred Brockhaus* v knihe *Europäische Musikgeschichte Band I. Europäische Musikkulturen von den Anfängen bis zur Spätrenaissance*, Berlin 1982, 2. vyd. 1985, sa baroka dotýka v kapitole *Europäische Musikgeschichte in der Epoche frühbürgerlicher Revolutionen (etwa 1320-bis 1648)* na



s. 375–749. Renesancia podľa toho zrejme trvala až do skončenia tridsaťročnej vojny.

Z novšej československej literatúry treba vyzdvihnúť síce nevelkú, ale obsahovo cennú a navyše veľmi zrozumiteľne a prehľadne koncipovanú knižočku *Jana Koubu ABC hudebních slohů – Od raného středověku k J. S. Bachovi* (Praha 1982), ktorú treba odporučiť ako najlepší úvod do štúdia obdobia zhrňovaných dnes bežne do pojmu „stará hudba“. Z celého 160-stranového textu autor venuje baroku 52 strán, teda skoro tretinu. O barokovej hudbe v Čechách zasvätené informuje v publikácii *Hudba v českých dějinách – od středověku do nové doby* (kolektívna práca spracovaná pod vedením *Vladimíra Lébľa*, Praha 1983, 460 strán) príspevok *Jiřího Sehnala Pobělohorská doba* (s. 145–209), a o pomeroch na Slovensku zasa príslušné kapitoly I. zväzku *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* (Bratislava, OPUS 1984).

Kniha Manfreda Bukofzera vyšla po prvýkrát roku 1947, a napriek tomu, že bádanie v jednotlivostiach i v tom, čo by sme mohli nazvať metodologickým prístupom pokročilo od tých čias ďalej, ostáva neustále aktuálna a podnetná. História jej hodnotu spoľahlivo preverila a overila. Dnes ju zaraďujeme medzi klasické diela modernej hudobnej vedy. Vzhľadom na vysokú myšlienkovú úroveň, veľké množstvo nových poznatkov, ktoré sú tu po prvýkrát synteticky publikované, a na nový spôsob prístupu k nim, nové koncepcné spracovanie a v neposlednom rade i pre muzikantsky zanietené podanie látky a problémov má na to plné právo. V európskej a americkej hudobnej interpretácii zaujíma Bukofzerova kniha asi také miesto ako napr. *Handbuch der Musikgeschichte* vydaná *Guidom Adlerom* (1. vyd. 1930), *The Rise of Music in the Ancient World East and West* *Curta Sachsa* (1943) alebo monografia *Alberta Schweitzera* o J. S. Bachovi (1908). Netreba do písma súhlasiť so všetkým, čo je v nej napísané, ale treba ju považovať za trvalú hodnotu a nasledovaniahodný príklad tvorivého myslenia, muzikologického a nazukantského. Je dielom človeka, u ktorého sa vedecká erudovanosť spája s hudobníckym cítením. Je napísaná pekne a kultivovane a o. i. aj preto sa k nej bude i slovenský čitateľ vracaf. Pre poučenie aj pre radosť.

*Richard Rybarič*

# Obsah

|                                                          |            |
|----------------------------------------------------------|------------|
| <b>Úvod</b>                                              | <b>9</b>   |
| <b>PRVÁ KAPITOLA</b>                                     |            |
| <b>Hudba renesancie versus hudba baroka</b>              | <b>13</b>  |
| Rozpad štýlovej jednoty                                  | 13         |
| Štýlová konfrontácia renesančnej a barokovej hudby       | 24         |
| Jednotlivé fázy vo vývine barokovej hudby                | 35         |
| <b>DRUHÁ KAPITOLA</b>                                    |            |
| <b>Raný barok v Taliansku</b>                            | <b>39</b>  |
| Začiatky koncertantného štýlu: Gabrieli                  | 39         |
| Monódia: Peri a Caccini                                  | 46         |
| Premeny madrigalu: Monteverdi                            | 55         |
| Vplyv tanca na vokálnu hudbu                             | 63         |
| Emancipácia inštrumentálnej hudby: Frescobaldi           | 69         |
| Vznik opery: Monteverdi                                  | 83         |
| Tradícia a pokrok v sakrálnej hudbe                      | 95         |
| <b>TRETIA KAPITOLA</b>                                   |            |
| <b>Raný a stredný barok v severských krajinách</b>       | <b>112</b> |
| Nizozemská škola a jej anglické zázemie                  | 112        |
| <i>Anglickí predchodcovia: čisto inštrumentálny štýl</i> | 114        |
| <i>Nizozemsko: Sweelinck</i>                             | 117        |
| Nemecko a Rakúsko v 17. storočí                          | 122        |
| <i>Chorál a duchovná pieseň</i>                          | 123        |
| <i>Chorálové moteto a chorálový koncert: Schein</i>      | 128        |
| <i>Dramatický koncert: Schütz</i>                        | 135        |
| <i>Pieseň s generálnym basom, opera a oratórium</i>      | 147        |
| <i>Inštrumentálna hudba: Scheidt, Froberger, Biber</i>   | 155        |
| <b>ŠTVRTÁ KAPITOLA</b>                                   |            |
| <b>Talianska hudba stredného baroka</b>                  | <b>172</b> |
| Belkantový štýl                                          | 172        |
| Komorná kantáta: Luigi Rossi a Carissimi                 | 174        |
| Oratórium: Carissimi a Stradella                         | 179        |
| Benátska operná škola                                    | 185        |
| Inštrumentálna hudba: bolonská škola                     | 195        |

## OBSAH

### PIATA KAPITOLA

|                                                                               |            |
|-------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Francúzska hudba za absolutizmu</b>                                        | <b>209</b> |
| Ballet de cour                                                                | 209        |
| Francúzsky ohlas na taliansku operu                                           | 217        |
| Comédie-ballet a tragédie lyrique: Lully                                      | 223        |
| Kantáta, oratórium a chrámová hudba                                           | 235        |
| Lutnové miniatúry a hudba pre klávesové nástroje:<br>Gaultier a Chambonnières | 239        |
| Španielska, portugalská a americká hudba                                      | 252        |

### ŠIESTA KAPITOLA

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Anglická hudba v období republiky a reštaurácie</b>         | <b>260</b> |
| Masque a anglická opera: Lawes a Blow                          | 260        |
| Hudba pre nástrojové súbory (consort music): Jenkins a Simpson | 273        |
| Anglikánska chrámová hudba: Porter, Humphrey, Blow             | 283        |
| Henry Purcell, génius obdobia reštaurácie                      | 298        |

### SIEDMA KAPITOLA

|                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Neskorý barok: kontrapunkt luxurians<br/>a koncertantný štýl</b> | <b>318</b> |
| Vyvrcholenie talianskej neskorobarokovej hudby                      | 318        |
| <i>Vznik tonality</i>                                               | 319        |
| <i>Concerto grosso a sólový koncert</i>                             | 322        |
| <i>Ansámblová a sólová sonáta</i>                                   | 335        |
| <i>Opera seria a opera buffa. Kantáta a sakrálna hudba</i>          | 344        |
| Neskorý barok a rokoko vo Francúzsku                                | 355        |
| <i>Súborová a clavecinová hudba</i>                                 | 355        |
| <i>Opera a kantáta vo Francúzsku</i>                                | 362        |

### ÔSMA KAPITOLA

|                                              |            |
|----------------------------------------------|------------|
| <b>Splynutie národných štýlov: Bach</b>      | <b>371</b> |
| Predbachovská inštrumentálna hudba v Nemecku | 371        |
| Protestantská chrámová hudba pred Bachom     | 381        |
| Bach – rané obdobie                          | 384        |
| Bach ako organista. Weimar                   | 390        |
| Bach ako učiteľ. Köthen                      | 399        |
| Bach ako kantor. Lipsko                      | 420        |
| Bach – dokonalý skladateľ                    | 431        |

## OBSAH

### DEVIATA KAPITOLA

|                                              |            |
|----------------------------------------------|------------|
| <b>Zosúladenie národných štýlov: Händel</b>  | <b>438</b> |
| Svetská vokálna hudba v Nemecku pred Händlom | 438        |
| Händel: učňovské obdobie v Nemecku           | 449        |
| Tovarišská vandrovka po Taliansku            | 453        |
| Roky majstrovstva v Anglicku. Opery          | 462        |
| Oratoriá                                     | 473        |
| Inštrumentálna hudba                         | 484        |
| Porovnanie Bachovho a Händlovho štýlu        | 490        |

### DESIATA KAPITOLA

|                                        |            |
|----------------------------------------|------------|
| <b>Forma v barokovej hudbe</b>         | <b>497</b> |
| Formové princípy a schémy              | 497        |
| Štýl a forma                           | 513        |
| Auditívna forma a neauditívny poriadok | 517        |

### JEDENÁSTA KAPITOLA

|                                         |            |
|-----------------------------------------|------------|
| <b>Hudobné myslenie v období baroka</b> | <b>524</b> |
| Zásady interpretácie                    | 525        |
| Teória a prax kompozície                | 540        |
| Hudobná teória                          | 550        |

### DVANÁSTA KAPITOLA

|                                                                          |            |
|--------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Sociológia barokovej hudby</b>                                        | <b>555</b> |
| Hudobné inštitúcie na šľachtických dvoroch: súkromní meceni              | 555        |
| Hudobné inštitúcie v mestách: kolektívny mecén                           | 565        |
| Sociálne a ekonomické aspekty hudby a hudobníkov                         | 569        |
| Zoznam skratiek                                                          | 581        |
| Zoznam barokových teoretických prác o hudbe                              | 583        |
| Bibliografia                                                             | 597        |
| Zoznam notových vydání                                                   | 622        |
| Zoznam citovaných príkladov                                              | 632        |
| Menný register                                                           | 635        |
| Vecný register                                                           | 652        |
| Na margo Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe ( <i>Richard Rybarič</i> ) | 663        |
| Obsah                                                                    | 675        |

Manfred F. Bukofzer

HUDBA  
V OBDOBÍ BAROKA

*Od Monteverdiho po Bacha*

Z anglického originálu  
Music in the Baroque Era (From Monteverdi to Bach),  
ktorý vydalo vydavateľstvo W. W. Norton and Company,  
New York 1947,

preložila

PhDr. Jana Juráňová.

Doslov napísal

PhDr. Richard Rybář, CSc.

Odborná revízia prekladu

Ladislav Kačic.

Vydal OPUS, československé hudobné vydavateľstvo, n. p., Bratislava,  
ako svoju 616. publikáciu redakcie hudobní  
a kníh o hudbe roku 1986.

Návrh obálky, väzby a typografia

Juraj Linzboth.

Zodpovedná redaktorka

Juliana Szolnokiová.

Jazyková redaktorka

PhDr. Silvia Červenčíková.

Výtvarný redaktor Peter Danay.

Technický redaktor Lubomír Hušek.

Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin.

AH textu 36,4, AH ilustrácií 4,1, VH textu 42,2

1. vydanie

Náklad 3000

**Nom. skup. 403**

62-616-86

Cena 68 Kčs