

---

LADISLAV KAČIČ

# Dějiny hudby III.

## Baroko

Skladatel: LADISLAV KAČIČ	
Titul: DR. H. C.	Ročník: 1984
Průběh: 1. semestr	Učivo: Dějiny hudby III. Baroko
Učitel: MUDr. J. V. V. V.	Podpis: J. V. V. V.

## Věnováno Denisce

Text copyright © 2008 by Ladislav Kačic  
 Translation © 2009 by Vít Roubíček  
 Cover design © 2009 by Viera Fabianová

Nakladatelství děkuje všem umělcům a vlastníkům autorských práv za svolení k reprodukci jejich díla. Vzhledem ke značnému rozsahu obrazových materiálů se nám bohužel nepodařilo zkontaktovat všechny vlastníky práv. Vlastníte-li práva k dílům reprodukováným v této knize bez vašeho souhlasu, obraťte se prosím na vydavatele této publikace.

Ze slovenského originálu Dejiny hudby III – Barok,  
 vydaného vydavatelstvem IKAR, a. s., v Bratislavě v roce 2008,  
 přeložil Vít Roubíček  
 Vedoucí projektu Naďa Hřčková  
 Graficky upravila a obálku s použitím obrazu Young Flute Player (asi 1635)  
 od Judith Leysterové navrhla Viera Fabianová  
 Redigovala Andrea Roubíčková  
 Jazyková revize Helena Moravcová  
 Odpovědná redaktorka Ivana Parkmanová  
 Technická redaktorka Martina Adlová  
 Počet stran 384

Vydala Euromedia Group, k. s. – Ikar, Nádražní 32, 150 00 Praha 5  
 v roce 2009 jako svou 4845. publikaci  
 Sazba ITEM, spol. s r. o., Bratislava  
 Tisk Tlačiarne BB, spol. s r. o., Banská Bystrica  
 Vydání první

ISBN 978-80-249-1266-0

Naše knihy distribuuje knižní velkoobchod Euromedia Group, k. s. – knižní distribuce,  
 Nádražní 32, 150 00 Praha 5  
 Zelená linka: 800 103 203  
 Tel.: 296 536 111  
 Fax: 296 536 246  
 distribuce.sd@euromedia.cz

Knihy lze zakoupit v internetovém knihkupectví [www.knizniweb.cz](http://www.knizniweb.cz)

## OBSAH

Úvod .....	5
Základní pojmy .....	9
Charakteristika barokního stylu .....	12
Periodizace baroka .....	16
<b>Rané baroko v Itálii</b> .....	19
Koncertantní styl .....	19
Florentská Camerata – monodie, zrod opery .....	47
Claudio Monteverdi. První velká barokní syntéza .....	59
Italská instrumentální hudba raného baroka .....	92
<b>Rané baroko v Německu, Nizozemsku a Anglii</b> .....	103
Německý duchovní koncert – Heinrich Schütz .....	103
Raně barokní instrumentální hudba v Anglii, Nizozemsku a Německu .....	123
Počátky vývoje suity – variační suita (J. H. Schein) .....	127
Anglická světská, církevní a instrumentální hudba 17. století – masque, anthem, ansámblová („consortová“) hudba a loutnová hudba .....	130
<b>Hudba vrcholného baroka</b> .....	137
Opera v Itálii v 17. století (Benátky, Řím, Neapol) – vznik a vývoj bel canto .....	137
Italská kantáta a oratorium v 17. století .....	145
Francouzská dvorská hudba 17. století – ballet de cour, tragédie lyrique, ouverture, počátky orchestru .....	151
Francouzská církevní hudba vrcholného baroka .....	160
Francouzská instrumentální miniatura 17. století – loutnísté, clavecinisté, zdroje rokoka .....	165
Vývoj německé církevní hudby 17. století .....	171
Německá instrumentální hudba vrcholného baroka .....	178
Rozvoj italské instrumentální hudby ve druhé polovině 17. století, sólová a triová sonáta .....	200
„Orpheus Britannicus“ – Henry Purcell .....	203

Masarykova Univerzita Filozofická fakulta, Ústřední knihovna	
Přír.č	13-9541-09
Sign	
Syst.č.	601680

Barokní hudba ve Španělsku, Portugalsku a v zámořských oblastech .....	209
Hudba 17. století ve střední a východní Evropě (Rakousko, Čechy, Slovensko, Polsko, Rusko) .....	217
Pozdní baroko .....	230
Italská hudba pozdního baroka .....	230
Vznik a vývoj barokního instrumentálního koncertu – Arcangelo Corelli (concerto grosso), Giuseppe Torelli (sólový koncert) .....	230
Instrumentální hudba současníků a následovníků Antonia Vivaldiho .....	258
Neapolská opera, kantáta a oratorium – Alessandro Scarlatti .....	261
Velké syntézy pozdního baroka .....	267
Johann Sebastian Bach .....	267
Georg Friedrich Händel .....	291
Německá hudba první poloviny 18. století .....	305
Hudba první poloviny 18. století ve střední a severní Evropě ....	313
Galantní styl a rozklad (zánik) barokního stylu v Itálii .....	321
Francouzská vokální a instrumentální hudba první poloviny 18. století (rokoko) .....	331
Přehled událostí a osobností .....	341
Literatura .....	352
Jmenný rejstřík .....	376

## ÚVOD

Tato práce o barokní hudbě koncepčně vychází z tradičního a dodnes stěží zpochybnitelného základního pojetí hudebních dějin chápaných jako sled stylově či historicky vymezených epoch (středověk, renesance, baroko). Zaměřuje se tedy na sledování autonomních znaků a vývojových rysů jednoho z uměleckých oborů v jistém časově ohraničeném období. Některé novější koncepce, především ty, jež hudební dějiny časově člení podle jednotlivých století, mají také své opodstatnění (i výhody), ale také nemnohé slabší stránky, a z nich především fakt, že hudební vývoj neprobíhal ani ve skocích, ani po stoletích, ale naopak velmi kontinuálně, bez výrazných zlomů či cézur. S takovými zlomy se nesetkáme ani v počátcích baroka na přelomu 16. a 17. století, ani na jeho konci, lépe řečeno v době jeho dozrívání a postupného vytěšňování barokního stylu novějšími, z našeho hlediska modernějšími kompozičními postupy již v průběhu první poloviny 18. století. Tyto nové stylové proudy – především galantní styl a rokoko – se sice velkou měrou podílely na formování nového stylu, hudebního klasicismu, ale svou podstatou byly ještě stále barokní, vycházely z barokního stylu, byly jeho variantami. Na rozdíl od nich o něco mladší tzv. citový sloh (něm. *empfindsamer Stil*) mimo jiné vlivem našeho časového odstupu vnímáme především jako jednoznačný protipól baroka, je to fenomén směřující výlučně vpřed a radikálně popírající předchozí složitý barokní způsob vícehlasého komponování. V případě ještě mladšího, původně literárního stylového proudu nazývaného *Sturm und Drang* (Bouře a vzdor) jde dokonce o fenomén oplodňující v podstatě již zformovaný sloh hudebního klasicismu, a orientující jej dokonce do ještě vzdálenější budoucnosti, k romantismu.

Pojetí baroka jako samostatné stylové epochy sice neexistuje tak dlouho, jak by se na první pohled mohlo zdát (určitě je mladší než samostatně chápaná renesance), ale přinejmenším od poloviny minulého století je pokládáno za nejvhodnější a nejcelistvější také v hudební historiografii. Zachovávají je ostatně i stěžejní syntetické historické práce o hudebním baroku – *The Music in the Baroque Era* (1947) od Manfreda Bukofzera, stručná monografie *Baroque Music* (1968), jejímž autorem je Claude V. Palisca, i nejnovější syntéza Johna W. Hilla *The Baroque Music* (2005). Zvláště rozsáhlé publikace, Bukofzerova a Hillova, přinášejí dosti rozdílné formální koncepty. Zatímco Bukofzer napsal standardní a velmi komplexní dějiny hudby jedné epochy, drže se při tom pojetí, jemuž dodnes nelze cokoli vyčíst (a v němž nechybí nejen velmi důležitý historicko-sociologický aspekt, ale například ani kapitola o hudebním myšlení a hudebních formách v období baroka), Hillův obsáhlý text daleko více akcentuje pedagogický rozměr práce. Autor

se zdaleka nezaměřuje především na faktografii, sumu faktů (výčty děl apod.) dokonce vědomě omezuje na minimum, ale těžiště klade podobně jako Palisca především na pochopení vývoje barokní hudby, jejího stylu i širšího kontextu, v němž hudba existovala, a to na základě analýz výběru konkrétních stěžejních skladeb. K tomu slouží mimo jiné dvě antologie – knižní a internetová. Je to pochopitelně – po půlstoletí od vydání Bukofzerovy syntézy – modernější přístup, ale ani ten nelze označit za jediný správný (tj. ideální), všeobjímající, absolutně vyčerpávající. Každá práce má své pozitivní i negativní stránky.

Tato kniha si neklade za cíl pouze početně rozmnožit pojednání o barokní hudbě, tedy literaturu, která u nás i v současné době stále ještě často poskytuje povrchní (i zastaralé) informace. Rovněž v následujícím textu určité leccos – samozřejmě nikoli záměrně – chybí.

Mou základní snahou a primárním východiskem však byla reflexe hudby (tj. konkrétních skladeb); k tomu dnes máme k dispozici množství nejrůznějších notových vydání (často také hudby skladatelů, jejichž jména nám neříkají v tuto chvíli ještě téměř nic nebo jen velice málo) a také kvalitních zvukových záznamů na kompaktních discích. Ve vývoji barokní hudby a jejího stylu, tj. základní kategorie jakékoli hudby a jakéhokoli umění, se pokouším vystopovat – je-li to možné – určité vývojové linie, ale také kořeny či zdroje konkrétních jevů. Všechny příčinné souvislosti se v tak komplikovaném jevu, jakým je umění, samozřejmě nejspíš nepodaří odhalit nikomu, a nelze to proto očekávat ani od této knihy.

Dějiny – a to ani ty hudební – v žádném případě nejsou pouhým sledem nějakých jednoznačných příčin a jejich důsledků. Faktografie v následujícím textu není zanedbatelná, ale zároveň určitě netvoří jeho stěžejní součást. Žádná syntetická práce nemůže nahradit slovníky a tematické katalogy; tam se obracíme, pokud máme zájem o úplný a přesný výčet tvorby jednotlivých skladatelů včetně dalšího informačního servisu. [Z praktických důvodů jsou například uvedena čísla skladeb podle tematických katalogů, zachycujících celý odkaz jednotlivých autorů, jen v případě jednoznačné identifikace konkrétní kompozice – například u J. S. Bacha podle seznamu Wofganga Schmiedera Bach Werke Verzeichnis (BWV).

Baroko přineslo v hudebním vývoji hudby mnoho nového, v tomto období vznikly zcela nové hudební druhy – opera, oratorium, suita, koncert. Ve své práci se snažím upozornit na mnohá (ale jistě ne všechna) významná barokní díla, která přispěla k vývoji hudby a výrazně formovala její styl v 17. století a v první polovině století následujícího.

V neposlední řadě jsem se snažil také zmapovat hudební vývoj v oblastech, které – nebyly-li dosud výslovně zanedbávané – nedošly dostatečného ocenění. To se týká nejen střední a východní Evropy, Skandinávie a zámořských oblastí, ale dokonce i tak významného centra vývoje barokní hudby, jakým byla v 17. a 18. století nesporně Vídeň a celé Rakousko, na rozdíl například od Španělska, jež je v dosavadních pracích většinou výborně zpra-

cováno, ač tam z hudebního hlediska probíhal vývoj dosti izolovaně, tj. bez podstatnějšího vlivu na ostatní Evropu.

V textech konkrétních kapitol se pak snažím sumarizovat a syntetizovat poznatky o jednotlivých skladatelích (na základě jejich hudby i dosud publikované literatury) na jednom místě, třebaže to není možné vždy. Přestože mým cílem nebylo vytvořit jakési miniprofilové skladatelů, faktem je, že jak největší osobnosti barokní hudby (Monteverdi, Schütz, Händel, Vivaldi a mnozí další), tak velké množství skladatelů, jejichž přínos nebyl zdatelně menší (pojem „kleinmeistři“ se naštěstí s barokní hudbou tolik nespojoval), je třeba vnímat jako integrální osobnosti, a proto jsem se texty o nich snažil pojednat vcelku, na jediném místě. Není to vždy ideální řešení, protože většina skladatelů se v baroku věnovala například jak instrumentální, tak vokální, respektive vokálně-instrumentální hudbě, jak světské, tak i církevní hudbě a podobně. A jakkoli jejich vývoj nebyl ani zdaleka autonomní, ba právě naopak – vzájemně se intenzivně ovlivňovali, přece jen jsou všeobecně například instrumentální a vokální hudba dvěma relativně samostatnými základními vývojovými liniemi barokní hudby. U většiny skladatelů však z dnešního pohledu – alespoň pokud jde o význam či přínos – některá z nich převažuje, například u Vivaldiho instrumentální hudba. Proto se u Antonia Vivaldiho a dalších velkých skladatelů mluví o instrumentální hudbě, opěře i církevní hudbě v rámci jedné kapitoly. Takové řešení mi připadalo čtenářsky přijatelnější než o Vivaldim, Bachovi či Händelovi psát podrobněji na několika místech knihy.

Neoddělitelnou součástí textu jsou především notové příklady a zčásti také ilustrace. Notové příklady hudby pozdního baroka, která často zní na koncertních pódiiích a je běžně dostupná i prostřednictvím nahrávek, jsem však omezil na minimum. Partitury takových skladeb, jako jsou Bachovy *Matoušovy pašije* nebo Corelliho koncerta grossa, jsou k dispozici v každé dobré hudební knihovně, a proto čtenáři doporučuji, aby se k nim v nezbytných případech uchýlil. Zařazením ukázek obecně známých skladeb by podstatným způsobem narostl rozsah knihy.

Stejně jako tomu bylo i v předchozích svazcích edice, je i k tomuto dílu přiložen kompaktní disk. Obsahuje nahrávky většinou méně známých, ale zároveň typických skladeb stěžejních barokních skladatelů, avšak s výjimkou těch představitelů pozdní fáze barokní epochy, jejichž hudba je pravidelnou součástí koncertního repertoáru (Bach, Händel, Vivaldi a další).

V textu se až na několik výjimek uvádějí původní názvy skladeb a v závorce jsou jejich slovenské (v našem případě české, pozn. překl.) překlady. Pouze v případě velmi známých kompozic (například *Korunovace Poppeina*, *Matoušovy pašije* apod.) jsem uvedl dlouhodobě vžitá slovenské (české) názvy. Mnohé méně známé termíny jsou v textu vysvětleny na příslušném místě prvního výskytu (kvůli plynulosti textu jsou často umístěny do závorek). V některých případech se u názvů skladeb či termínů nebylo možné vyhnout



uvozvkám, a to zejména v těch případech, kdy jejich slovenský (český) překlad není jednoznačný.

Více prostoru by si v textu publikace nepochybně zasloužily všeobecnější otázky, například přesahy jednotlivých druhů umění, hudby a literatury, hudby a architektury či výtvarného umění apod. Vždyť jen například analýza a porovnání slavné Berniniho Extáze svaté Terezie s hudebním vývojem by pomohly blíže osvětlit novost barokního umění oproti předchozí renesanci. Takových příkladů by se jistě našlo velké množství, avšak od samostatného širšího pojednání všeobecných otázek – dobového historického vývoje, estetiky apod. – jsem musel pod tlakem omezeného rozsahu upustit. Některé základní problémy však alespoň nastiňuji v úvodní kapitole, přehled historických událostí, mezníků v oblasti vědy a ostatních druhích umění je v synoptické časové tabulce na konci knihy.

V Bratislavě 1. listopadu 2007

Ladislav Kačic

## ZÁKLADNÍ POJMY

Baroko nebylo v hudbě ani v umění všeobecně obdoby, které by se samo pojmenovalo, nazvalo; to bylo ostatně v minulých stoletích spíše výjimkou. Na přelomu 16. a 17. století sice skladatelé i teoretikové mluvili i psali – už poněkolkáté v dějinách – o „novém umění“, šlo však jako vždy předtím o porovnávání se s minulostí, o vymezování se vůči „starému umění“, v tomto případě vůči hudbě 16. století, to jest hudbě renesance. Proto se začala rozlišovat „musica antica“ a „musica moderna“, starý styl (*stile antico*) a nový styl (*stile moderno*), první (stará) a druhá (nová) kompoziční technika a podobně.

Zvlášt složité je vymezení italského termínu „musica antica“. Zatímco v 16. století, například u Nicolò Vicentina (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555) šlo ještě jednoznačně o antickou hudbu (tj. antickou hudbu vzniklou ve starém Řecku), později, v průběhu 17. století, ustoupily tyto antické kořeny stylových proměn v hudbě spjaté s koncem 16. století do pozadí a výraz „antico“, „antica“ znamenal jednoduše „starý“, předchozí, respektive minulý. Jestliže skladatel a významný teoretik Vincenzo Galilei, jenž již stojí skutečně na počátku přerodu renesančního hudebního stylu ve styl barokní a který byl jedním z hlavních iniciátorů změn, si ještě s pojmem „musica antica“ spojoval antickou hudbu (jeho nejvýznamnější spis má název *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581), později v 17. století se výraz „antico“ všeobecně chápal především jako „starý“ (*stile antico*).

Termín „baroko“ – podle portugalského slova „barocco“, označujícího perlu bizarního, zvláštního, víceméně nehezkého tvaru – zdomácněl díky významnému historikovi a estetikovi 19. století Jacobovi Burckhardtovi nejprve ve výtvarném umění. Burckhardt tím podtrhl jednu z vlastností umění 17. století, které chápal jako „pokaženou“, „nabubřelou“, zdeformovanou variantu klasického, dokonalého renesančního umění. V tomto smyslu také Burckhardtovu teorii rozpracoval další estetik, jeho žák Heinrich Wölfflin. Teprve později se slovo „baroko“ vžilo jako pojem zastřešující umění jako celek, a tak se jej chopila i hudební věda (Curt Sachs, 1919). Pojetí baroka jako modifikace renesančního umění se však udržovalo i později, například u jednoho z nejvýznamnějších estetiků 20. století Benedetto Croceho.

V hudbě použil termín „baroko“ poprvé již Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de musique*, 1768). Jako jednoznačný zastánce „nového umění“ druhé poloviny 18. století, jednoduchosti, prostoty a přirozenosti v hudbě píše v samostatném hesle (*Baroque*) svého slovníku, že barokní hudba je taková, jejíž „harmonie je zmatená, přetížená modulacemi a disonancemi, zpěv je tvrdý a nepřirozený, intonace těžká“ (P. Polák, 1974).

musica antica  
a musica  
moderna

termín baroko

termín baroko  
a hudba

Ještě na přelomu 19. a 20. století se však významný hudební teoretik Hugo Riemann pokoušel najít vlastní označení pro hudbu 17. a první poloviny 18. století. Toto období označil jako „období generálního basu“ (něm. *Generalbaßzeitalter*). Vybral tedy jeden z charakteristických znaků nového stylu, generální bas (basso continuo), a použil jej k označení celé epochy.

generální bas

Generální bas se vyvinul ve druhé polovině 16. století z praxe doprovázení zpěváků varhanami v polyfonních kompozicích, z takzvaného *basso per l'organo*: varhaník tvořil zpěvákům hudební oporu v nástupu jejich jednotlivých hlasů (hrál vždy téma podle toho, v kterém hlase nastupovalo), pomáhal udržovat intonaci apod. Časem se tato praxe ustálila tak, že varhany hrály vždy nejnižší hlas a odtud byl již jen krůček k úplnému osamostatnění basového doprovodného hlasu, ke generálnímu basu (basso continuo). Již koncem 16. století skladatelé označovali harmonický průběh úsporným zápisem pomocí číslic nad basovou melodií a počátkem 17. století se tento systém velmi rychle zdokonalil. V živé hudební praxi se udržel vlastně až do konce 18. století a s podstatnými proměnami klasicistního stylu se od něj postupně upouštělo. *Basso continuo* kromě toho znamená také praxi doprovázení zpěváka (zpěváků), respektive instrumentalistů akordickými a melodickými nástroji. Basový hlas, tj. melodii, hrál kontrabas, violoncello, fagot apod., harmonii doplňovali hráči na cembalo, varhany, loutnu (používaly se zvláště její větší varianty – teorbá a chitarrone), harfu atd., a to nejen jednotlivě, ale většinou v malých ansámblech.

basso continuo

Jeden z prvních teoretiků zabývajících se bassem continuem, Agostino Agazzari (1578–1640) v příručce *Del sonare sopra il basso* (1607) dělí nástroje generálního basu na základní (fundamentální) a ozdobné (ornamentální). Mezi fundamentální, jejichž úkolem je spojit hlas a nástroje, radí varhany a cembalo, v případě sólového obsazení loutnu, teorbu, harfu; ozdobné nástroje (flétna, teorbá, harfa, lironi, spinet, kytara, bandora apod.) se používají jen na určitých místech, kde zajišťují plnější a bohatší harmonii. Agazzari ve svém spisu podává nejen instrukce ohledně vypracování harmonického průběhu, ale také mnoho užitečných rad týkajících se nástrojových kombinací, způsobu hry apod.

Jakkoli byl generální bas důležitým, novým a charakteristickým prvkem barokní hudby, Riemannův termín hudební veřejnost nikdy nepřijala jako všeobecně platný. Neujal se hned ze dvou důvodů: jednak povyšuje jeden z mnoha nových znaků hudby 17. století nad všechny ostatní, jednak generální bas nezánikl se zánikem barokního stylu ve druhé polovině 18. století, například v církevní hudbě se udržel ještě po celé 19. století.

koncertantní styl

Podobný pokus jako Riemann učinil o několik desítek let později Jacques Handschin, když ve své příručce hudebních dějin (*Musikgeschichte im*

*Überblick*, 1948) nazval 17. a první polovinu 18. století „dobou koncertantního stylu“. Také v tomto případě se – a nikoli právě vhodně – povýšil jen jeden nový prvek, jenž odlišoval barokní hudbu od renesanční, a navíc nebyl s to přesně postihnout znaky všech hudebních projevů té doby (například monodie nemá s koncertantním stylem nic společného). Avšak již v jednom z prvních velkých muzikologických projektů 20. století nazvaném *Handbuch der Musikwissenschaft* (Rukověť hudební vědy, celkem 10 svazků), který vycházel ve třicátých letech minulého století, věnoval Robert Haas barokní hudbě samostatný svazek s názvem *Musik des Barocks* (Hudba baroka, 1932). Rokoková hudba v tomto projektu našla své místo jako součást klasicistní epochy (autorem tohoto svazku je Ernst Bücken). Spojení rokoka a klasicismu později mnozí označili jako problematické, zatímco spojení baroka a rokoka se dnes vnímá jako nejspokojivější.

Přibližně v polovině minulého století byl tedy i hudební obcí všeobecně přijat termín „baroko“ a nadále se mluví a píše o „barokní hudbě“, „hudbě baroka“, „barokním stylu“ v hudbě apod. Svou pozitivní roli v tomto případě sehrála zvláště vynikající kniha Manfreda Bukofzera *The Music in the Baroque Era* (1947, slovenský překlad 1986), v mnoha ohledech dodnes nepřekonaná syntetická práce o barokní hudbě. Přesto ještě dlouho po Riemannovi někteří autoři renesanci a baroku v hudbě chápali v podstatě jako jediné období (A. Della Corte, G. Pannain). Jak upozornil jeden z nejvýznamnějších muzikologů 20. století Friedrich Blume v encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, souviselo to s dobovým chápáním barokního umění jako extravagantního, výjimečného, udivujícího a na efekt zaměřeného stylu.

Koncem 20. století vznikl pod vedením Carla Dahlhause podobně velkolepý projekt jako onen z třicátých let, tentokrát nazvaný *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, který největší část moderních hudebních dějin člení po staletích. Hudební baroko je součástí čtvrtého (17. století) a částečně pátého svazku (18. století). Argument, že se tak k sobě dostala hudba a skladatelé, kteří v té které době žili a tvořili současně (například v 18. století J. S. Bach a J. Haydn), byl zpočátku jako velmi přesvědčivý přijímán jednoduše pozitivně. Později se však setkával se stále silnější kritikou: kontinuum hudebních dějin totiž nelze jednoduše rozkrájet na století, aniž by se ztratily některé v umění stejně podstatné souvislosti a aspekty přinejmenším stejně důležité jako čas, a z nich pak na prvním místě styl.

Styl je v umění, a tedy také v hudbě esenciální kategorií, bez stylu skutečné umění neexistuje. Na tomto místě se můžeme pokusit o pouhý náčrt některých problémů, specificky souvisejících s dějinami barokní hudby jako dějinami vývoje barokního stylu. Protože lze tedy styl považovat za rozhodující kategorii, tento aspekt se vine i celým následujícím textem. Styl je pochopitelně velmi složitou kategorií a existuje v několika úrovních a významových rovinách. Setkáváme se s různými stylovými konotacemi počínaje individuálním stylem skladatele (ale také interpreta!) přes rozličné stylové proudy, které existovaly v téže době vedle sebe (a to je i případ hudebního

novější koncepce

baroka, zvlášť 17. a zvlášť 18. století), až po styl jako nadčasovou souhrnnou estetickou kategorií, charakteristickou pro určité období. V muzikologii se tato kategorie prosadila díky mimořádnému mysliteli Guidovi Adlerovi již počátkem 20. století (*Stil in der Musik*). Skutečnost je však taková, že složitost této kategorie je pravděpodobně překážkou v jejím všeobecném používání v hudebním dějepisectví a speciální práce, které ji systematicky rozpracovávají, u nás vznikají spíše sporadicky (z běžně dostupných prací obsahujících mj. i rozsáhlejší výstižnou charakteristiku barokního stylu je to například kniha Jana Kouby *ABC hudebních slohů*).

## Charakteristika barokního stylu

O tom, že styl se v 17. a 18. století chápal jako základní hudební kategorie, svědčí mimo jiné skutečnost, že traktáty, spisy a jiná literární produkce té doby se tímto pojmem doslova hemžila. Sotva bychom našli autora, ať skladatele či teoretika, jenž by ho obešel, nepokusil se jej nějakým způsobem vysvětlit apod. Na tomto místě se vynasnažím podat alespoň základní charakteristiku této problematiky a načrtnout, jak různorodě se chápal a vykládal styl v období baroka.

Je-li styl v hudbě (a samozřejmě nejen v hudbě, ale v umění všeobecně) vnějším projevem (výsledkem) způsobu kompozice („skládání celku z částí“), jde vlastně o kategorii, jež má i svou zcela racionální úroveň, projevující se v kompoziční technice, práci s materiálem, ba již v jeho výběru atd. Jde vlastně o dvě strany téže mince: jednou je kompoziční technika, druhou styl.

hudba a text

Na přelomu 16. a 17. století se již velmi jasně vnímal rozdíl mezi způsobem kompozice (kompoziční technikou) vícehlasé, polyfonní hudby renesanční a novým způsobem kompozice, který bral větší ohled na text. Ve složitě textuře polyfonie 16. století se text ztrácel, v ustavičných imitacích hlasů byl málo srozumitelný (místy až nesrozumitelný), hudba – přestože již tehdy skladatelé komponovali podle zásad rétoriky – jej nevyjadřovala dokonale. Mnozí skladatelé druhé poloviny 16. století, zvláště madrigalisté jako L. Marenzio, C. de Rore, G. de Wert a jiní, se proto snažili o nový přístup k textu v rámci vícehlasé kompozice. (Jen na okraj: texty, které hudebně zpracovali, byly básnický mimořádně hodnotné a jejich autory byli F. Petrarca, T. Tasso, G. B. Guarini a další významní renesanční básníci.)

prima prattica  
a seconda  
prattica

Zatímco první, starší způsob práce s textem nazval jeden z největších tvůrčích duchů barokní hudby Claudio Monteverdi *prima prattica* (tj. první kompoziční technika), druhý, novější způsob, k němuž se velmi rázně hlásil i on sám, označil *seconda prattica* (druhá kompoziční technika). Hudba zkomponovaná pomocí první techniky se nazývala *stile antico* (starý styl), hudba, při níž skladatel použil styl *seconda prattica*, byl zkomponován v *stile moderno* (nový styl). Styl nazvaný *seconda prattica* ovšem nebylo možné

zतोतोžňovat jen s monodií, která radikálně odmítla polyfonii jako její dokonalá negace. Základním znakem secondy prattiky byl nový přístup k textu: hudba text neměla potlačovat, nýbrž naopak, měla jej umocňovat, činit ho srozumitelnějším a z hlediska výrazu expresivnějším, emotivnějším, účinnějším. K tomu sloužilo například nové chápání disonancí, jejich funkce, rozvádění atd., odlišné od jejich renesančního chápání.

V období baroka existoval – snad nejvýrazněji v hudebních dějinách – jasný stylový dualismus, jenž je jedním ze základních rysů barokní hudby. Skladatelé 17. století vůbec nezavrhli „starý“ polyfonní styl kompozice, tj. primu prattiku (napsanou ve *stile antico*), právě naopak, mnozí cílevědomě rozvíjeli svou tvorbu v obou stylech. Typickým zastáncem, přímo programovým vyznavačem stylové dvojkolejnosti v baroku byl například Claudio Monteverdi.

stylový  
dualismus

Termín „styl“ se však v 17. a 18. století používal i v dalších významech. V samotném polyfonním způsobu kompozice se rozlišoval *stylus gravis* (doslova „těžký styl“) a *stylus luxurians* (doslova „bujný“, respektive „bohatý styl“). Souviseli-li první styl, nazývaný někdy také *stylus antiquus*, se starším, v podstatě ještě renesančním chápáním kontrapunktu a přísným způsobem kompozice (jeho vnějším projevem bylo výhradní využívání větších rytmických hodnot – v moderní notaci celých, půlových a čtvrtových not), druhým termínem (alternativně *stylus modernus*) označovali skladatelé a teoretikové nový, typicky barokní druh instrumentálního kontrapunktu s pohyblivými tématy (ve čtvrtových, osminových i šestnáctinových hodnotách), volnějším zacházením s disonancemi apod.

stylus gravis  
a stylus  
luxurians

Mezi všemi těmito na první pohled velmi odlišnými a nespojitými jevy, jak mezi *stile antico* a *stile moderno*, tak i mezi *stylus gravis* a *luxurians* však samozřejmě existovaly také přechodné (smíšené) typy (*stile misto* respektive *stylus mixtus*). Ostatně celý vývoj barokní hudby, komplikované peripetie jejího stylu (respektive stylů) vyústily do proměn, jež posléze vedly ke klasicismu. Homofonie klasicismu však rozhodně nevznikla jen jako jakási prudká reakce na barokní polyfonii, to by bylo zjednodušené chápání vývoje barokní stylovosti na konci této epochy.

Manfred Bukofzer v této souvislosti zdůrazňuje jeden důležitý jev v pozdním baroku, na nějž se často zapomíná: nazval jej *generálbasová homofonie* (orig. *homophony continuo*). Šlo o projev, který byl přímým předstupněm klasicistní homofonie. Je to typ homofonie, v němž basový hlas doprovázející melodii má stále ještě velmi důležitou funkci, nejde o výlučně o doprovod. Basový hlas je v tomto typu homofonie v podstatě stále rovnocenný vedoucímu melodickému hlasu, třebaže již nemá jednoznačně kontrapunktický charakter, ale více či méně doprovodný. Harmonický vývoj a harmonické změny v tomto typu homofonie stále ještě podstatným způsobem reguluje basový hlas (generální bas). Harmonie barokní hudby je proto na rozdíl od harmonie klasicismu ještě velmi pohyblivá, tempo harmonických změn je tedy rychlé.

generálbasová  
homofonie

jiné dělení  
stylů

Dalším důležitým rozlišovacím kritériem stylu v barokní hudbě bylo její určení (funkce), respektive místo, kde se prováděla. Podle toho se jak v 17. století (M. Scacchi, A. Berardi), tak ve století osmnáctém (J. Mattheson) rozlišovaly tři styly: 1. *ecclesiasticus* (církevní), 2. *theatralis* (divadelní) a 3. *cameralis* (komorní). První byl stylem veškeré církevní hudby, hudby určené k bohoslužbám, do kostela, druhý bychom mohli nazvat také operním stylem respektive stylem hudebně dramatickým, třetí styl se týkal celého okruhu světské vokální, ale také instrumentální hudby, která byla určena pro provozování v šlechtických sídlech, k zábavě, koncertním produkcím apod. Tyto styly a jejich potřeby skladatelé velmi přísně dodržovali, ačkoli ani v tomto případě mezi nimi neexistovaly nepropustné hranice; nejlepší autoři je dokázali velmi rafinovaně překračovat a jednotlivé styly kombinovat. Nebylo však myslitelné, aby například některé základní kompoziční postupy typické pro jeden styl použil skladatel v kompozici napsané v jiném stylu. Nejčastěji se to týkalo použití prvků operního stylu v církevní hudbě, což se setkávalo s tvrdou kritikou nejen ze strany církve. Tuto stylovou rovinu hudby museli v baroku dodržovat i interpreti. Například Pier Francesco Tosi upozorňuje ve své slavné učebnici zpěvu z roku 1723 (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, učebnice vyšla také v rozšířeném německém překladu J. F. Agricoly pod názvem *Anleitung zur Singkunst*, 1757) na rozdíl mezi recitativem v operním a církevním stylu.

Manfred Bukofzer se při výstižném rozlišování renesanční a barokní hudby odvolává na autoritu teoretika Angela Berardiho (*Miscellanea musicale*, 1689) a hovoří v souvislosti s renesancí o existenci „jedné techniky a jednoho stylu“ (myslí tím polyfonní techniku, kterou se v 16. století komponovalo jak církevní moteto, tak světský madrigal), zatímco v baroku o „dvou technikách a třech stylech“ (*prima a seconda prattica*, resp. *stylus ecclesiasticus, theatralis a cameralis*).

Stručná charakteristika barokního stylu v hudbě se neobejde bez stručného pojednání o dvou veličinách, které se stylovostí úzce souvisejí: o **afektové teorii** a o **rétorických (hudebně rétorických) figurách**. Zatímco rétorické figury znala i renesance a baroko je převzalo, dále rozvinulo a rozpracovalo, afektová teorie byla typickým projevem myšlení barokního člověka.

rétorické figury

Hudba se již v 16. století chápala jako rétorický projev (tj. v podstatě jako projev řečníka), jenž měl mít přesnou formu: úvod (*exordium*) představuje, nastoluje myšlenku („téma“) skladby, střed kompozice tvoří rozpracování této myšlenky a potvrzení zvoleného tématu (*corpus carminis* jako podstatná část rétorického projevu nazývaná také *confirmatio*, tj. potvrzení), a konečně závěr tvoří *finis* či epilog. Tuto stránku hudebního projevu teoreticky rozpracovali zvláště němečtí autoři. Základy barokní hudební rétoriky položil Joachim Burmeister svým spisem *Musica poetica* (1606), ale podobné traktáty uveřejnili i M. Vulpus a mnozí další. V nich v podstatě systemizovali určité postupy v kompozici, zejména tzv. rétorické figury, z nichž si skla-

datel některé mohl patřičně vybírat a pak s nimi pracovat. Šlo tedy v podstatě o teorii kompozice hudebního díla. Podobně jako rétorický (řečový) projev měla i hudba mít jednotlivé složky: měla vycházet z myšlenky (tématu – *inventio*), jež byla nastolena (*dispositio*), rozpracována (*elaboratio*) a ozvláštěněna, zkrášlena, ozdobena (*decoratio*) tak, aby posluchače zaujala. V 17. století se poměrně volně koncipované zásady renesanční hudební rétoriky schematizovaly, znovu je rozpracovali hlavně Němci, nalezli řadu nových figur a vytvořili z nich složitý systém, který se stal součástí dobově chápané invence. Tento systém se případ od případu v jednotlivých teoretických příručkách a učebnicích kompozice odlišuje, avšak základní figury zůstávají společné, například figura *anabasis* pro stoupající melodii (v úzké souvislosti s textem, respektive v navazování na jeho obsah), *katabasis* pro klesající melodii, *circulatio* pro melodii krouživého pohybu apod. Rétorické figury vlastně tvořily technickou stránku kompozice, a to zejména v německé hudbě, Italové je jako ucelenou teorii příliš nerespektovali, lépe řečeno nevyhledávali. V 18. století nastává pozvolný úpadek hudebně rétorických figur a jejich postupné vymírání (zachovaly se jen základní), ale mnozí hudební teoretikové a skladatelé na ně kladli stále ještě značný důraz. Systematicky je například rozpracovali ještě J. G. Walther (*Praecepta der Musicalischen Composition*, 1708) a J. Mattheson (*Der vollkommene Kapellmeister*, Dokonalý kapelník, 1739). Podle vzoru „klasické“ rétoriky Mattheson uvádí následující části rétorického hudebního projevu: *exordium* – úvod, *narratio* – zpráva, *propositio* – nastolení vlastního tématu, *confutatio* – vyvrácení námitek, *confirmatio* – potvrzení tématu, *peroratio* – ukončení, závěr. Mimořádně umně dokázal rétorické figury uplatňovat Johann Sebastian Bach, teoreticky se jim však nevěnoval. Baroko si libovalo vedle rétorických figur i v jiných (zčásti s nimi souvisejících) prostředcích organizace hudebního materiálu, například v číselné symbolice, kabale apod., jejich vliv však nelze přeceňovat. Redukovat například Bachovu hudbu na jakýsi soubor čísel, v jehož rámci se dá ve skladbě (nebo občas dokonce i v každém hlasu) všechno spočítat, vydělit, odvodit atd., není správné. Tyto kompoziční prvky sice hrály u takových hudebních myslitelů, jako byl například Bach, důležitou roli, avšak skutečnost je často daleko složitější, než jsme dnes vůbec schopni odhalit.

Afektová teorie se zaměřuje na druhou stránku hudby (druhou stranu mince) – na její působení, respektive (zamýšlený) účinek. Její kořeny jsou také starší (základy lze dokonce najít v antice), ale důsledného rozpracování se dočkala až v baroku. Afekty se sice v této době racionalizovaly, ale na druhé straně systemizace a klasifikace afektů přispěla k jejich jisté statickosti. Slavný filozof René Descartes byl jedním z prvních, kteří důkladně popsalí působení hudby na člověka prostřednictvím jejích jednotlivých parametrů (*Compendium musicae*, 1619), později předložil také ucelenou klasifikaci afektů (traktát *Les Passions de l'âme*, Pojednání o pohnutích duše, 1649). Rozeznává šest základních typů afektů: lásku, radost, úžas,

afektová teorie



P. ATHANASIVS KIRCHERVS FVLDENSTIS  
 è Societ: Iesù Anno ætatis L.III.

*Honori et obsequiæ ejus sculptit et D.D. C. Bloemart Romæ a Maij A. 1655.*

Athanasius Kircher (1602–1680),  
 významný jezuitský učenec a hudební teoretik  
 období baroka



Athanasius Kircher:  
*Musurgia universalis* (1650),  
 titulní strana

touhu, smutek, nenávisť. Další afekty vznikají jejich nejrůznějšími kombinacemi. A. Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) a T. B. Janovka (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, 1701) uvádějí osm afektů: lásku, smutek (žal), radost, hněv, soucit, strach, odvahu (smělost) a obdiv. Podobně jako teorii hudebně rétorických figur, také afektovou teorii rozpracovali mnozí hudební teoretikové, filozofové a estetikové 17. a 18. století.

Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) dokonce uvádí 26 afektů typických pro operní árii.

V baroku měly na hudbu, přesněji řečeno na hudební kompozici, vliv i další mimohudební jevy, jako například matematika, teologie apod.

## Periodizace baroka

Hudební baroko se všeobecně dosti často časově vymezuje roky 1600 a 1750: rok 1600 se považuje za jakýsi „magický mezník“, jímž začíná hudební baroko, rok 1750 je zase rokem úmrtí J. S. Bacha. Je to však vymezení nepřesné a zastaralé. Přinejmenším již Manfred Bukofzer (1947) přesvědčivě prokázal, že barokní styl v hudbě se výrazně formoval od 80. let 16. století. Do tohoto období náleží nejen vznik monodie (nejprve ve Floren-

cii, prakticky současně také v Římě apod.), ale i koncertantního stylu (v Benátkách). V roce 1600 se v hudbě nic podstatného neudálo, naopak, *seconda prattica* již jako nový fenomén zažívala období svého rozkvětu.

Volba roku úmrtí Johanna Sebastiana Bacha jako konce barokního stylu je také poněkud sporná, jakkoliv to byl velíkán (nejen) barokní hudby; vřdyť Händel zemřel až v roce 1759, a Telemann dokonce v roce 1767. Oba byli samozřejmě typickými barokními skladateli, i když nejen barokními (zejména Telemann). Stylové změny v hudbě přicházely velmi zvolna a plynule a dnes se všeobecně obecně uznávají jako období zřetelného zániku barokního stylu již třicátá léta 18. století, ačkoliv se samozřejmě ani v roce 1730 v hudbě nic podstatného neudálo. Výrazné změny se projevovaly již před tímto rokem, a pak ovšem v dalších letech.

V nejnovější době se tedy všeobecně vymezuje hudební baroko, přesněji řečeno barokní styl v hudbě **přibližně léty 1580 až 1730/1750**. Takový názor lze najít nejen u Manfreda Bukofzera a Clauda V. Palisky, ale i v nejnovější syntetické práci od Johna Waltera Hilla (2005). Vývoj probíhal samozřejmě vždy plynule, mezi renesanční a barokní epochou neexistoval žádný nápadný zlom, stejně jako mezi barokem a klasicismem v 18. století.

Stejně jako má každý společenský a historický jev svou fázi vzniku (formování), vrcholu a zániku (většinou postupného, nikoli náhlého), probíhal také vývoj barokního stylu ve třech fázích: rané, vrcholné a pozdní. Takový pohled na lidské dějiny obecně i na jejich jednotlivá období nabízí všeobecná historiografie a není důvod, proč by to neplatilo také v hudbě – vřdyť hudba nikdy nežila kdesi ve vzduchoprázdnu, ale v lidské společnosti, jejíž byla součástí. Vývoj barokního stylu v hudbě, jakkoli plynulý a povolný, probíhal tedy zhruba ve třech – částečně se překrývajících – etapách (fázích): 1) asi 1580 – asi 1650; 2) asi 1650 – asi 1690; 3) asi 1680/1690 – asi 1730/1750. Tyto etapy se nazývají **rané baroko**, **vrcholné baroko** a **pozdní baroko**. Takovéto vnitřní členění barokní epochy uvádějí Bukofzer a Friedrich Blume (MGG). Bukofzer však druhou fázi nazývá **střední baroko**. Závěrečná vývojová fáze baroka se u nás stále ještě často nazývá vrcholné baroko, ačkoli žádný jev nemá (lépe řečeno: jen málokterý jev má) svůj vrchol na konci. Tvorba J. S. Bacha, Vivaldiho a Händela se nesprávně ztotožňuje s pojmem vrcholné baroko (něm. *Hochbarock*), ale skutečnost, že tito skladatelé patřili k vrcholným osobnostem baroka, nás k takovému označení vůbec neopravňuje (k takovým patřili i Monteverdi, G. Gabrieli, Purcell či Lully). Naopak, tvorba tří zmíněných umělců a mnoha dalších důležitých skladatelů první poloviny 18. století patří do závěrečné fáze baroka a náleží k posledním projevům barokního stylu v hudbě. Barokní styl v hudební oblasti kulminoval (měl svůj vrchol) ve druhé polovině 17. století, po roce 1700 zaznamenáváme již jeho sestupnou fázi, v níž se o slovo stále naléhavěji hlásily mnohé nové projevy popírající některé atributy barokního stylu, zvláště **rokoko** (ve Francii) a **galantní styl** (původně především v Itálii, odkud záhy pronikl do celé Evropy). Skladatelé (a z nich ani žádný jednotlivec) samo-

časové  
 vymezení  
 baroka

vnitřní  
 členění  
 baroka



zřejmě neopustili barokní způsob kompozice ze dne na den. V první polovině 18. století jsme tedy v hudbě svědky takové míry polystylovosti jako málokdy v dosavadních dějinách.

**Rokoko** lze považovat za poslední fázi baroka především ve Francii. Je to fáze, jejíž kořeny leží hluboko v 17. století, a to v tvorbě francouzských loutnistů a clavecinistů. Stylové rysy, jež tato hudba přinesla – zaměření se na detail, obliba miniatury (zatímco baroko upřednostňovalo spíše opak) apod., se staly dominantními ve francouzské hudbě první poloviny 18. století a místy pronikly, zejména v oboru cembalové a komorní hudby, do celé Evropy. Hudební rokoko tedy v první polovině 18. století existovalo jako paralelní stylový proud k hudbě barokní. Z jistého hlediska jej lze považovat za určitě zjemnění baroka, za jeho specifickou pozdní variantu.

Pátrání po původu **galantního stylu** (něm. *galante Schreibweise* jako opak *gelehrte Schreibweise*) směřuje zejména do Itálie. Šlo o zjednodušený způsob kompozice, v němž dominovaly dva krajní hlasy – diskant a bas. Uplatnil se jak u klávesových nástrojů, tak v ansámblové a orchestrální hudbě, a brzy poté dokonce i v církevní (a jiné vokálně-instrumentální) hudbě. Je to však poměrně složitý fenomén, který se formoval v celé Evropě a který souvisí podobně jako rokoko zvláště se změnou estetických náhledů a v tomto případě nikoli nejvíce s vývojem výtvarného umění, ale především literatury. Právem se například zdůrazňuje nový – „galantní“ – charakter dokonce v duchovní poezii, která vnesla podstatné změny do německé protestantské kantáty již kolem roku 1700 (Neumeisterova reforma). Původně se výraz „galantní“ používal především ve vztahu k životnímu stylu – již koncem 17. století byl ideálem „galant' uomo“ (galantní člověk, respektive muž) s vybranými způsoby, dokonalým chováním atd. Galantní znaky se v barokní hudbě projevovaly také velmi brzy. Výrazně však převážily kolem, lépe řečeno po roce 1730, a proto se dnes třicátá léta 18. století považují za rozhodující pro další stylový vývoj směřující ke klasicismu.

Oběma jevům, jejichž původní kořeny tkví mimo hudební svět, se dostane bližšího vysvětlení v závěrečné kapitole knihy. V hudbě se projevovaly právě tak intenzivně jako ve výtvarném umění, kultuře odívání, chování a jejich jednotlivé prvky se zároveň velmi konkrétně odrazily v samotné hudební struktuře.

## RANÉ BAROKO V ITÁLII

### Koncertantní styl

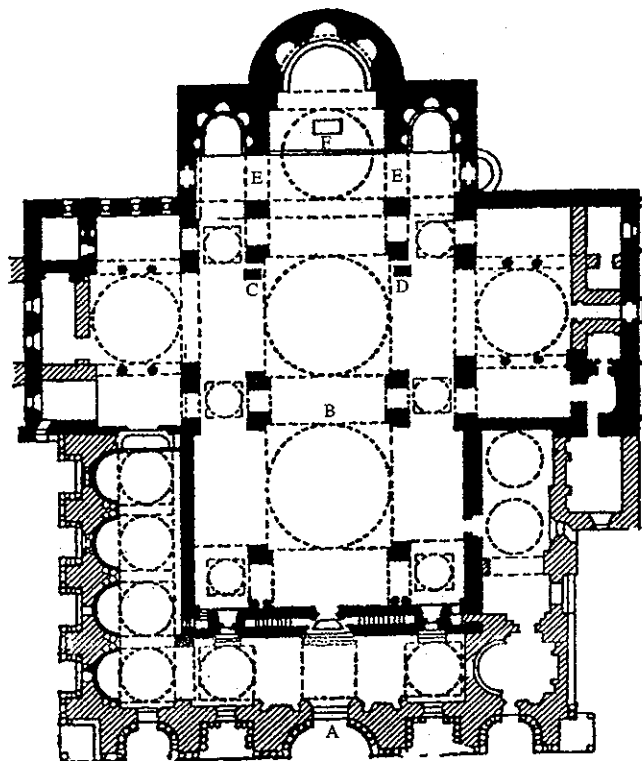
#### Benátská vícesborovost

Jednou z největších inovací, jež přineslo rané baroko, byl koncertantní styl (*stile concertato*), který se vyvinul především na půdě chrámu svatého Marka v Benátkách a jehož nejvýraznějším reprezentantem byl Giovanni Gabrieli. Základem koncertantního stylu byla vícesborovost, jež se tady rozvíjela již od poloviny 16. století zejména díky výrazné osobnosti tehdejšího kapelníka u sv. Marka Adriana Willaerta (asi 1480/90–1562). Techniku vícesborovosti (*cori spezzati*) – v té době ve skutečnosti ještě dosti jednoduché střídání dvou sborů – nevynalezl Willaert, ale o několik desetiletí dříve (kolem roku 1520) jistý Ruffino Bartoluccio z Assisi, jehož inspiroval tradiční antifonický způsob přednesu gregoriánského chorálu, třebaže v antifonických výměnách jeho žalmů „*a coro spezzato*“ (dosl. „pro dělený sbor“) se nestřídají dva jednohlasé, ale dva čtyřhlasé sbory. Adrian Willaert vtiskl této technice skutečnou uměleckou pečeť, přesto ani u něj, ani u jeho početných následovníků ve druhé polovině 16. století – včetně takových velikánů, jako byli Orlando di Lasso či Giovanni Pierluigi da Palestrina (sotva v té době existoval skladatel, který tuto techniku nepoužil) – ještě nelze hovořit o koncertantním stylu, pokud jím nerozumíme jen obyčejné střídání dvou vokálních těles, doprovázených a vlastně v té době hlavně sjednocovaných už běžnými varhanami na způsob tzv. *basso sequente*, respektive *basso per l'organo*. Rozhodující krok při přeměně techniky *cori spezzati* v rané barokní koncertantní styl učinil právě mladší z benátských Gabrieliů – Giovanni.

Architektura chrámu svatého Marka poskytovala výborné podmínky pro různé experimenty, s nimiž začal již Adrian Willaert a v některých z nich pokračovali jeho následovníci, především první varhaník této baziliky v době, kdy tu byl kapelníkem Gioseffo Zarlino, tedy Andrea Gabrieli (asi 1530–1586), strýc a učitel svého slavnějšího synovce Giovanniho. V hlavním benátském kostele mělo tradici například střídavé muzicírování prvního a druhého varhaníka na dvou nástrojích provozované v posledních deseti letech 16. století: dobové zprávy svědčí o soupeření Annibala Padovana a Claudia Merula respektive Merula s Andreou Gabrielim (podle svědectví významného teoretika Girolama Diruty). V obrovském chrámovém prostoru bylo několik tradičních míst, na kterých se muzicírovalo (viz půdorys

technika  
*cori spezzati*

chrám svatého  
Marka



Půdorys chrámu svatého Marka v Benátkách  
 A) hlavní vchod, B) hlavní loď, C) *pulpitum novum lectionum*,  
 D) *pulpitum magnum cantorum*, E) varhany (2), F) hlavní oltář

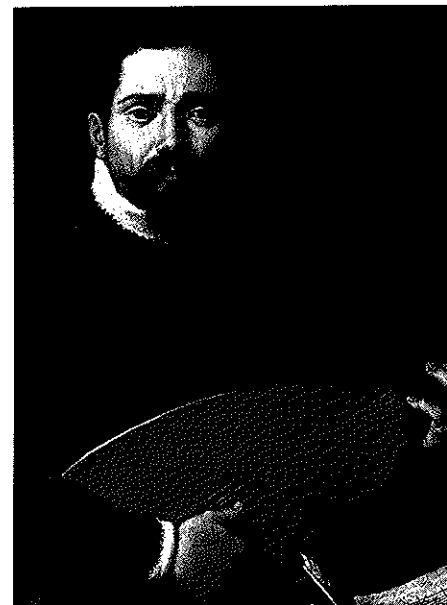
chrámu sv. Marka nahoře): vedle dvou varhanních strojů poblíž hlavního oltáře, což byl asi nejtypičtější rys italského varhanářství, to bylo tzv. *pulpitum magnum cantorum* (to lze volně přeložit asi jako „velký chór zpěváků“) a *pulpitum novum lectionum* („nový pult lekcí“ podobný velké kazatelně a určený především ke slavnostním liturgickým čtením v průběhu bohoslužby, ale hojně využívaný také při hudebních produkcích). Kromě toho má tento kostel několik empor a balkonů, na nichž mohli stát a koncem 16. století také pravidelně stávali další hudebníci; sóloví vokalisté a instrumentalisté mohli využít dokonce i poměrně malé varhanní empor. V té době se navíc v případě potřeby pro hudebníky běžně stavěly (až do 18. století) i speciální dřevěné empory, tzv. *palchetti*. Benátský chrám svatého Marka tedy poskytoval ideální podmínky pro zaplnění celého svého obrovského prostoru hudbou, dalo by se říci, že to byl jakýsi objev dokonalé „perspektivy“ v hudbě. P. Winter v této souvislosti vystižně píše, že v té době „uvědomění si třetí dimenze prostoupilo všechny oblasti života včetně umění“. Od 80. let 16. století, v době působení Gabrieliů a dalších vynikajících hudebníků spojených s chrámem svatého Marka (například tehdy nejlepšího

hráče na cinku Giovannio Basana, jenž působil u sv. Marka jako maestro de concerti), skladatelé těchto akusticko-prostorových podmínek také do důsledku využívali – snad nejvíce a nejpropracovaněji právě Giovanni Gabrieli. Také proto patří spolu s členy florentské Cameraty a s Monteverdim k průkopníkům barokního stylu, i když – na rozdíl od „monodistů“ či Monteverdiho – zvláště na bázi rozvíjení a podstatného obohacení tradice 16. století. Gabrieliho tvorba patří z největší části již jednoznačně baroku, a to nejen prvním výrazným uplatněním koncertantního stylu v historii, ale také svým obsahem, tj. detailním ztvárněním textu prostřednictvím hudby apod.

### Giovanni Gabrieli

**Giovanni Gabrieli** (asi 1557–1612) působil vlastně celý život v Benátkách a již v mladém věku (v prosinci 1584) se stal druhým varhaníkem chrámu svatého Marka (ve skutečnosti mezi postavením prvního a druhého varhaníka žádný podstatný rozdíl nebyl). Studoval pravděpodobně u svého strýce Andrey a brzy se vypracoval na vynikajícího hráče. V kompozici se v sedmdesátých letech 16. století zdokonaloval kromě jiných u Orlanda di Lassa v Mnichově, získal tedy dobově nejlepší možné hudební vzdělání. Později se stal sám vyhledávaným pedagogem, mezi jeho početnými žáky figurovali nejen Italové, ale i Němci; nejtalentovanější a nejproslulejší ze všech byl nepochybně Heinrich Schütz, jenž převzal po Giovanni Gabrielim štafetu nejen symbolicky (Gabrieli mu prý na smrtelné posteli daroval prsten jako svému duchovnímu nástupci), ale rozvinul a podstatným způsobem obohatil výdobytky, které do hudby přinesl jeho učitel a benátská vícesborovost jako celek.

Na rozdíl od Andrey Gabrieliho, jehož tvorba víceméně zůstává na půdě renesance, například preferováním čtyřhlasého vokálního obsazení sborů (tak jako ve vícesborové tvorbě Lassově či Palestrinově, nacházíme také u Andrey Gabrieliho jiné, větší obsazení sborů přece jen podstatně méně, například ve slavnostní mši pro čtyři sbory, zkomponované u příležitosti návštěvy japonského prince v Benátkách roku 1585), Giovanni Gabrieli učinil rozhodující krok zvláště tím, že



Giovanni Gabrieli

úplně a dokonale zrovnoprávnit nástroje a lidský hlas. Nástroje tedy u něho přestávají plnit pouhou funkci jakýchsi „zastupitelů“ lidského hlasu, jak se to dělo v 16. století a jak to mnozí renesanční skladatelé jasně deklarovali například v předmluvách svých sbírek (J. Handl-Gallus a jiní, ale i Andrea Gabrieli ve svých *Psalmi poenitentiales*, 1583, apod.). Svoje první skladby vydal ještě Giovanni Gabrieli společně s díly svého strýce Andrey, název sbírky je však příznačný – *Concerti ... per voci e stromenti* (1587). Podobně jako později u Monteverdiho a mnoha jiných skladatelů se zde zdůrazňuje nezastupitelnost nástrojů nejen slovem „concerto“ (o tomto problému viz též dále), ale rovnocennost vokálního a instrumentálního média se deklaruje také výrazem „pro (lidské) hlasy a nástroje“. Sbíрка obsahuje 53 madrigalů a motet pro 7–16 hlasů, z toho je šest skladeb Giovanniových. Mezi nimi byl určitě nejpůvodnější osmihlasý madrigal „per cantar et sonar“ *Lieto godea* (v roce 1590 vyšel také ve sbírce *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori*), jež zpracovalo ve svých církevních skladbách několik autorů jako kontrafaktury (tzv. parodie).

Pravda, Giovanni Gabrieli až v následujících sbírkách – *Sacrae Symphoniae* (1597), *Symphonie Sacrae a Canzoni e Sonate* (obě vyšly posmrtně v roce 1615) – naplno rozvinul raně barokní koncertantní princip, spočívající na vzájemném „souboji“ nástrojů, hlasů a jednotlivých sborů – vokálních i instrumentálních a nejčastěji smíšených. Gabrieliho vícesborovost totiž – a to je třeba zdůraznit – zdaleka neznamená již pouhé dva vokálně obsazené sbory s hlasy nejčastěji ve stejných polohách (CATB+CATB) s doprovodem varhan, jak tomu bylo zpravidla v renesanci, ale velmi často dvě, tři i více těles s různým počtem hlasů (i více než čtyřmi, např. s pěti, šesti apod.), obvykle smíšeného vokálně-instrumentálního obsazení, v nichž dominovaly jako základní nástroje trombony (od altové polohy po basovou), ve vyšších hlasech Gabrieli zpravidla předepisoval cinky nebo housle (ty však najdeme např. i v tenorové poloze).

Základními hudebními druhy v díle Giovanniho Gabrieliho a benátské vícesborovosti, respektive raně barokního koncertantního stylu obecně byly:

- moteto a duchovní koncert** (vokálně-instrumentální církevní hudba),
- vícesborová **canzona a sonáta** (čistě instrumentální hudba, založená na stejných principech jako vícesborové moteto a duchovní koncert).

**Vícesborové moteto** navazovalo na renesanční moteto co do kompoziční techniky, zpracování apod., rozhodující roli v něm hrála polyfonie (kontrapunkt). Polychorické moteto bylo nejčastěji pouze dvojsborové.

**Duchovní koncert (tzv. velký)** je založen na příkrých kontrastech, jež umožňovalo různorodé obsazení jednotlivých sborů (ital. *coro*; sbory byly dva, tři, čtyři, někdy i více), tedy vokálně-instrumentálních těles sólového obsazení včetně zvláštního vokálního sboru určeného k celkovému po-

silení zvuku (*tutti, forte*) a nazývaného *cappella*. Tento sbor se k ostatním připojoval ve výrazně homofonních úsecích v trojdobém metru na text „aleluja“ apod., jež se ve skladbě vracely na způsob refrénu (*ritornelu* – někdy se tak také označovaly). Teprve později (u Michaela Praetoria) tento tutti-sbor získal obsazení typické pro německou variantu benátské vícesborovosti, tj. vokálně-instrumentální. Giovanni Gabrieli všeobecně rozlišoval více sborových druhů: vysoký (*coro superiore*), nízký (*coro grave*), v *canzonách* používal již také echový sbor (*Canzona in echo duodecimimi toni a 10 accomodata per concertar con l'organo*, 1597, *Canzona a 12 in echo*, 1615).

**Canzonu** převzali skladatelé 17. století včetně Giovanniho Gabrieliho podobně jako moteto od svých předchůdců, komponujících ještě v renesančním stylu (*canzon de sonar*). Je to skladba, v níž dominuje imitace, zpracovávající témata typická pro renesanční chanson (Thomas Crécquillon, Clément Jannequin a další, odtud i název „canzon“ respektive „canzona“) s příznačnou rytmickou „hlavou“:

a)



b)




Giovanni Gabrieli – témata některých jeho canzon

- a) *Canzon 2*, b) *Canzona a 12* (1615),  
c) *Canzon seconda a quattro* (1608)

Giovanni Gabrieli komponoval tento hudební druh také v renesančním habitu pro menší počet hlasů, zpravidla pro čtyři hlasy (kromě jiných i pro varhany), ale rozvinul jej zvláště v posmrtně vydané sbírce do podoby skladeb širšího obsazení pro dva i tři sbory.

**Vícesborová sonáta** je více homofonní než *canzona*, od *canzony* se obvykle liší zvláště výrazně menším podílem kontrapunktu (v některých skladbách velkého obsazení chybí kontrapunkt téměř úplně), ale také bohatší,

hudební druhy  
benátského  
koncertantního  
stylu



respektive méně typizovanou motivikou či tematikou. Gabrieliho vícesborové sonáty byly obvykle skladby většího obsazení (pro 14, 15, nebo dokonce 22 hlasů) a s větším počtem sborů. Pro vícesborovou sonátu jsou typická i mohutná tutti, příbuzná *cappellovým* úsekům ve velkém duchovním koncertě.

sonata  
con voce

Jestliže nikdy neexistovaly jednoznačné hranice mezi jednotlivými hudebními druhy, a to dokonce ani mezi hudbou s textem a čistě instrumentální hudbou, nacházíme i u Giovanniho Gabrieliho jako zvláštní, přechodný typ mezi sonátou a skladbami s textem tzv. „sonatu con voce“ (sonátu s lidským hlasem) – je to konkrétně trojsborová *Sonata a 20 con voce* (7 hl. + 7 hl. + 6 hl.), v níž absolutně dominují nástroje (cinky, trombony), do jejich husté instrumentální textury občas střídavě vstupují jen dva vokální hlasy se stručným textem („Dulcis Jesu, Patris imago...“). Tato sonáta s účastí lidského hlasu nebyla v raném baroku tak velkou zvláštností, jak by se na první pohled mohlo zdát, podobné skladby zkomponovali i někteří v současné době méně známí skladatelé raného baroka (např. Girolamo Giacobbi). Nejznámější z tohoto specifického druhu „křížence“ instrumentální a vokální hudby je nepochybně *Sonata sopra Sancta Maria* z Mariánských nešpor Claudia Monteverdiho.

Giovanni Gabrieli komponoval nejen vícesborovou hudbu, ale také skladby jednosborové pro 6–8 hlasů a protože byl vynikajícím varhaníkem, tak samozřejmě také varhanní hudbu (*ricercary*, *intonazioni*, *canzoni*, *toccaty* apod.), část jeho varhanní tvorby vyšla tiskem ve sbírkách *Intonationi*, 1593, *Canzoni per sonar*, 1608 (skladby pro varhany nebo čtyři různé nástroje) a v dalších sbírkách různých autorů, dokonce i v Německu, kde byla jeho církevní i instrumentální hudba mimořádně oblíbená.

O tom, že duch Gabrieliho hudby již větší částí tkví v baroku než v renesanci, svědčí i jeho „tradičnější“ skladby, například moteta *Timor e tremor a 6*, 8hlasá moteta – jednosborové *Jubilate Deo* nebo dvojsborové *Domine exaudi orationem meam* či *O Jesu mi dulcissime* (1597). Tyto a další skladby charakterizuje Gabrieliho jednoznačný příklon k raně baroknímu stylu. Hudba hýří tzv. madrigalismy, odvážnými harmonickými obraty, poměrně volně zachází s disonancemi apod., nemluví o základním přístupu k textu v duchu tehdy nové hudby (*seconda prattica*). Například v motetu *Timor e tremor* v duchu *secondy prattiky* ztvárňuje slova jako chvění („tremor“) na začátku chvějivou (vlnitou) melodikou v jednotlivých hlasech, v závěru zase slova „nebudu zmaten na věky“ (*non confundar in aeternum*) harmonickým „zmatkem“, nejasnou, neurčitou harmonií. Giovanni Gabrieli však stále víc inklinoval k širšímu obsazení a zvláště ke specifikaci role nástrojů v raně barokním koncertantním stylu. Především ve sbírce *Symphoniae Sacrae* z roku 1615 se vyskytují takovéto novátorské skladby, na něž mohl potom navázat Schütz a dále rozvinout jejich kompoziční a interpretační principy.

Giovanni Gabrieli  
*Sonata con tre violini*

25

31

37

43

49

55

61

67

tvorba  
Giovanniho  
Gabrieliho

Celkem se z Gabrieliho díla dochovalo asi 51 dvojsborových, 25 trojsborových a pět čtyřsborových skladeb (například 22hlasá *Sonata XX*, 33hlasé *Magnificat* je určeno pro sedm sborů. Skladbou s nejmenším obsazením je *Sonata con tre violini* (1615), jedna z prvních kompozic pro troje housle (s doprovodem varhan), oblíbeného obsazení barokního houslového repertoáru. I na této subtilní miniatuře vidíme, jak virtuózně Gabrieli ovládal koncertantní styl. Tři houslisté reprezentují jakoby tři samostatné „sbory“ (o výborné houslisty nebyla ve společenství chrámu svatého Marka ani v této době nouze, jen o něco později než Gabrieli tady působil slavný Biagio Marini – viz dále): neustále spolu soupeří ve výměnách témat a protitémat, aby v závěru – podobně jako ve varhanních či vícesborových skladbách – v stupňující se virtuozitě běhů a diminucí předvedli své mistrovství (viz notový příklad na stranách 25–27).

Sonata  
pian e forte

Snad vůbec neznámější Gabrieliho instrumentální skladbou je *Sonata pian e forte* (1615) pro dva čtyřhlasé sbory různé polohy: vyšší tvoří cink a tři trombony, nižší tenorové housle a tři trombony. Skladatel tady po delší expozici obou sborů rozehrává jejich rafinovaný dialog s využitím v té době ještě nikoli běžných dynamických předpisů (*piano* a *forte*). Není to sice první skladba, která je obsahuje (tu vydal o něco dříve Adriano Banchieri), ale průkopnická je tím, že v ní Gabrieli dynamiku učinil strukturálním prvkem kompozice. Znamená to, že není jakýmsi pouhým dodatkem, čímsi aditivním, ponechaným na libovůli interpreta nebo zvyklostem interpretační praxe (viz notový příklad na stranách 29–32).

Rozhodující krok od vícesborového moteta k velkému duchovnímu koncertu učinil Gabrieli ve sbírce *Sacrae Symphoniae* (1597). Ve skladbě *Hodie Christus natus est* ještě používá dva pětihlasé sbory (CCATB + ATBBB), ale strukturuje je do podoby příkrých vzájemných kontrastů spolu se „vpády“ třídobých úseků s textem „aleluja“, jež se navracejí na způsob ritornelů – to je typický prvek odlišující duchovní koncert od moteta. Tento princip dovedl skladatel k dokonalosti ve sbírce *Symphoniae Sacrae* z roku 1615: obsahuje již převážně takovéto skladby velkého obsazení, v nichž má instrumentální složka nezastupitelné místo, například 17hlasý čtyřsborový koncert *Buccinate in neomenia tuba* (počet hlasů v jednotlivých sborech: 5 + 5 + 4 = *cappella* + 5). Vánoční koncert *Quem vidistis pastores a 14 voci*, jenž je určen dvěma sedmihlasým sborům s varhanním doprovodem, začíná poměrně dlouhou instrumentální sinfonií, lidský hlas a hudební nástroje jsou tu postaveny do vztahu jednoznačné konfrontace.

Giovanni Gabrieli  
*Sonata pian e forte* (začátek)

15

*pian*

*pian*

*pian*

*pian*

20

25

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

Doslova legendou se stala skladba *In ecclesiis* (viz notový příklad na stranách 34–42), v níž Giovanni Gabrieli využil snad všech dotud známých prostředků, které měl k dispozici, předjímaje při tom Heinricha Schütze. Čtrnáctihlasá skladba je určena třem sborům: první je vlastně už schützovské „coro favorito“, tj. čtyřhlasý sbor sestávající výhradně ze sólistů. Druhý sbor je čtyřhlasá „cappella“, tj. tutti podobného hlasového obsazení jako první sbor, třetí sbor je šestihlasý, čistě instrumentální, tvoří jej tři cinky, housle a dva trombony (samozřejmě součástí obsazení jsou sjednocující varhany jako basso continuo; ve skutečnosti mívával ve vícesborových skladbách každý sbor své vlastní varhany, respektive continuo). Giovanni Gabrieli s těmito prostředky rozehrává skutečně virtuózní koncert, soupeření sólistů i obou větších sborů navzájem, kromě jiného pomocí náhlých „vpádů“ třídobého „aleluja“, přičemž instrumentální sbor má v této skladbě samostatnou „sinfonii“. Aby skladatel v mimořádně dramatické skladbě dokonalé tektonické krásy zvýšil napětí, neváhal použít generální pauzy nebo stupňující se virtuozity sólistů.

Skladba, jež byla zkomponována u příležitosti tradičního procesí z chrámu svatého Marka do kostela Santa Maria della Salute, konajícího se za účasti celé benátské honorace, má díky svému progresivnímu zpracování v dějinách vícesborovosti a raně barokního koncertantního stylu výjimečné místo. V Gabrieliho hudbě však není ojedinělá, nová řešení lze nalézt i ve vánočním čtyřsborovém 16hlasém *Audite principes* (Gabrieli tady předepisuje vyšší a nižší sbor, v podobném *Omnes gentes* navíc i „cappellu“) a v dalších skladbách, které dokonce ani ve své době nevyšly tiskem, ale šířily se výhradně prostřednictvím opisů zvláště v prostředí německých skladatelů, jako byli např. Schütz, Hans Leo Haßler či Adam Gumpelzhaimer.

Giovanni Gabrieli byl sice nejvýznamnějším představitelem benátské vícesborovosti, zdaleka však nikoli jediným. Významným reprezentantem benátské školy a koncertantního stylu raného baroka byl již předchůdce **Claudia Monteverdiho** ve funkci kapelníka u sv. Marka **Giovanni Croce** (jeho sbírky vyšly v letech 1594 a 1603), vícesborovou hudbu koncertantního stylu komponovali také **Ignazio Donati** (*Salmi boscarecci*, 1623), **Giovanni Rovetta** (*Salmi concertati*, 1626), **Alessandro Grandi** (větší význam má pro tzv. malý duchovní koncert – viz o tom dále), o něco později také **Francesco Cavalli** a další. Benátskou vícesborovost „přenesli“ na sever za Alpy skladatelé jako **Giovanni Valentini** nebo **Giovanni Priuli**, kteří působili na polském respektive habsburském vídeňském dvoře, pro instrumentální vícesborovou hudbu gabrieliovského typu měl mimořádný význam také **Tiburzio Massaini** (působící mj. v Salcburku) a jeho 16hlasé canzony pro čtyři sbory. Největší význam a dosah i mimo území (dnešní) Itálie však měla tvorba Giovanniho Gabrieliho. Jeho skladby vyšly společně s Haßlerovými již v roce 1615 v Norimberku (*Reliquae Sacrorum concertuum*), do své tabulatury, vydané v roce 1617 v Basileji, je zahrnul i Johann Woltz. Prostřednictvím těchto i dalších podobných souborných tisků (A. Schadeus, E. Bodenschatz,

Giovanni Gabrieli:

*In ecclesiis* (začátek a instrumentální mezihra – „sinfonia“)

Voce (in concertato) *♩=60*

in ec - cle - si - is be - ne - di - ci - te Do - mi - no. be - ne

Voce (in concertato)

Voce (in concertato)

Voce (in concertato)

Capella

Capella

Capella

Capella

Cornetto

Cornetto

Cornetto

Violino

Trombon

Trombon

Basso per l'organo

5 *♩=140*

di - ci - te Do - mi - no. al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

11  $\text{♩} = 90$

le - lu - ja.

In om - ni lo - co,

le - lu - ja.

le - lu - ja.

al - le - lu - ja.

le - lu - ja.

$\text{♩} = 90$

15

in om - ni lo - co do - mi - na - ti - o - nis, do - mi - na - ti -

19

o - nis be - ne - dic, be - ne - dic a - ni - ma me - a Do -

23  $\text{♩} = 130$

mi - num. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

$\text{♩} = 130$





36


Musical score for page 36, featuring multiple staves with musical notation. The score is arranged in two systems of four staves each. The first system shows mostly empty staves, while the second system contains musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

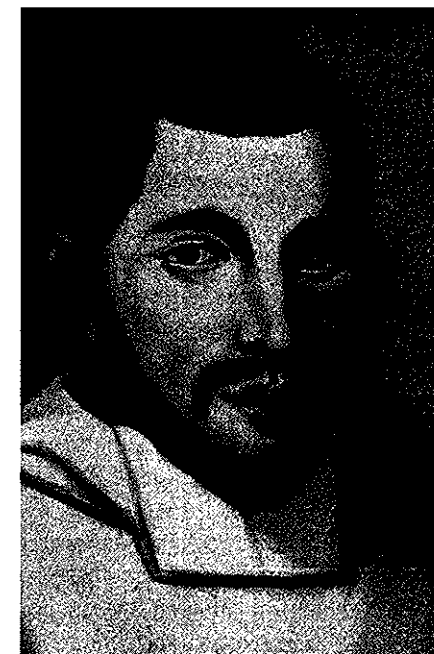
J. Donfrid aj.), ale také původních italských tisků a rukopisů pronikla Gabrieliho hudba i do střední Evropy, do Polska i na Slovensko, a ovlivnila tak hudbu na většině evropského kontinentu. Polyfonie se u Giovanniho Gabrieliho osvobozuje z formového světa přísného kontrapunktu, odkrytí „chrámového akustického a estetického prostoru“ (P. Winter) bylo stejně velké a důležité novum stojící na počátku baroka jako monodie nebo *seconda prattica*.

### Boloňa

Vícesborovost se ovšem nepěstovala a nerozvíjela jen v Benátkách (ty byly jen nejvýznamnějším centrem, kromě jiného i díky velké koncentraci vynikajících skladatelů a instrumentalistů). K významným střediskům vícesborovosti patřila také Boloňa, kde počátkem 17. století působil **Girolamo Giacobbi** (1567–1629). Jeho *Salmi concertati a due e più chori* (1609) jsou však poněkud konzervativnější než Gabrieliho hudba. Giacobbi rozeznává *coro ordinario* a *coro a voci mutate*, a první z těchto dvou sborů je v jeho hudbě důležitější. Nástroje (trombony nebo violy) bylo možno použít pouze ve druhém sboru. Dalším skladatelem, jenž rozvíjel vícesborový typ kompozice, byl všestranný a mimořádně vzdělaný **Adriano Banchieri** (*Concerti*

další centra  
vícesborovosti

**CARTELLA**  
OVERO  
**REGOLE VTIILSSIME**  
à quelli che desiderano imparare  
il Canto Figurato.  
*Nuovamente da varie opinioni de' Musici  
eccellenti ridotte in un picciolo  
Dialogo di Maestro, & Discipolo.*  
Et divise in Due Parti per  
**ADRIANO BANCHIERI**  
BOLOGNESE,  
Organista di Santa Maria in Regola.  
  
In Venetia, Appresso Giacomo Vincentini  
M. D. C. I.



Adriano Banchieri: *Cartella*  
(1601) – titulní strana

Adriano Banchieri

*ecclesiastici*, 1594). Banchieri (1568–1634) byl vynikajícím varhaníkem a plodným skladatelem nejen církevní hudby (ovšem například i madrigalové komedie), ale také instrumentálních kompozic, a navíc byl i významným hudebním teoretikem. Ve svém traktátu *Cartella* (1601) rozpracoval mj. teorii improvizovaného kontrapunktu (*contrapunto alla mente*). Boloňský typ vícesborovosti, vycházející z jednodušších architektonických dispozic rozlehlého chrámu sv. Petronia, se však později vyvíjel jiným směrem, a to ke koncertantnímu stylu v církevní hudbě vrcholného baroka; jeho hlavním reprezentantům v druhé polovině 17. století – **Mauriziovi Cazzatimu** a **Giovanimu Paolovi Colonnovi** – se budeme věnovat na jiném místě (Cazzati měl koneckonců daleko větší význam pro instrumentální než pro církevní hudbu).

### Lodovico Grossi da Viadana

Důležitým příspěvkem k rozvoji vícesborové techniky a koncertantního stylu raného baroka byla i tvorba františkána **Lodovika Grossiho da Viadana** (asi 1560–1627), a z ní zvláště jeho sbírka *Salmi per cantare e concertare a 4 cori*, op. 27 (1612), obsahující v úvodu podrobné realizační pokyny. Viadana podobně jako Giacobbi upřednostňuje první sbor (proto jej také nazývá *coro favorito*), a ovlivnil tak zejména Němce, především Heinricha Schütze. *Coro favorito* je pětihlasý, jeho zpěváci mají na starost všechna sóla, další tři sbory jsou pak čtyřhlasé, druhý z nich Viadana nazývá *coro cappella*, třetí a čtvrtý mohly být obsazeny lidskými hlasy i nástroji. Schütz a další Němci převzali od Viadany i sborovou („akordickou“) recitaci na způsob „falsa bordone“ v žalmových textech. Tvorba tohoto skladatele tedy znamenala velký přínos nejen v oboru nové církevní hudby, vycházející ze stylu *seconda prattica* – tzv. malého duchovního koncertu (*Cento concerti ecclesiastici*, viz o tom dále), ale také v oblasti raně barokního vícesborového koncertantního stylu (velkého duchovního koncertu).

### Římská vícesborovost

Z hlediska vývoje se patrně jako nejméně perspektivní ukázal římský typ vícesborovosti. V hudbě **Paola Quagliatiho** (asi 1555–1628) a **Virgilia Mazzocchiho** (1597–1646; sbírka *Psalmi vespertini*, 1648) se jako typický rys *concertata alla romana* projevuje vedle delších sólistických úseků ovlivněných monodií zejména časté a dosti stereotypní kadencování, tj. zřetelné oddělování sólových a vícesborových úseků. K vypjaté dramatickosti skladeb Giovanniho Gabrieliho má jejich tvorba hodně daleko, a to i přesto, že jinak patřili k programovým vyznavačům tzv. *secondy prattiky*. Podobné, avšak kratší sólové pasáže obsahuje i vícesborová hudba **Giovanniho Fran-**

**ceska Aneria** (*Litaniae Deipare Virginis*, 1626), ale pozdější vývoj vícesborovosti v Římě ustrnul na typizovaném obsazení se čtyřmi čtyřhlasými, výhradně vokálními sbory a varhanním doprovodem. Tyto znaky vykazuje především tvorba **Orazia Benevoliho** (1605–1674) či **Antonia Marie Abbatiniho** (asi 1609–1679) a jejich následovníků. Základní principy hudby Římanů jsou sice totožné s východisky benátských průkopníků vícesborovosti a koncertantního stylu (naplnění chrámového prostoru hudbou), avšak jejich realizace neobohatila hudební vývoj tak dalece jako výdobytky Giovanniho Gabrieliho a jeho benátských kolegů. Římský typ vícesborovosti však výrazným způsobem přispěl k formování tzv. kolosálního baroka v církevní hudbě druhé poloviny 17. století.

### Malý duchovní koncert

Druhým vývojovým proudem raně barokního koncertantního stylu v Itálii byl tzv. malý duchovní koncert, církevní žánr typologicky sice nikoli zásadně odlišný od velkého benátského koncertu, ale svým základním vyzněním stojící na zcela opačném pólu: pod vlivem monodie bylo totiž od počátku jeho určujícím principem malé obsazení jednoho nebo dvou (zřídka tří) vokálních hlasů s doprovodem varhan (bassa continua). Šlo často o mimořádně náročnou, virtuózní sólisticky pojatou hudbu, vyžadující zdatné zpěváky.

Hlavním novátorem (a experimentátorem!) na tomto poli a reprezentantem tohoto typu koncertu byl **Claudio Monteverdi**, jemuž je věnována samostatná kapitola. V severní Itálii a v samotných Benátkách ovšem existovala silná skupina skladatelů, kteří se přednostně věnovali tvorbě malého duchovního koncertu. Vedle Monteverdiho považujeme za hlavního představitele tohoto žánru jeho blízkého kolegu v chrámu svatého Marka **Alessandra Grandiho** (1586–1630), jehož skladby se vyznačují silnou expresivitou. V sólových motetech, jako například *Osculetur me*, *O dulce nomen Jesus ad.*, Grandi rozvíjí a podstatně dále posunuje principy, které určovali monodisté, zvláště téměř absolutní podřízenost hudby textu, často však používá i krátké instrumentální ritornely (*O quam speciosa*, *Veni Sancte Spiritus*). U Grandiho a jeho kolegů se však hudba na rozdíl od „čisté“ monodie vymaňuje z přehnané závislosti na textu, basová linie není degradována na pouhou oporu zpěvního hlasu (hlasů), ale získává mimořádnou volnost jako protiváha vokální linie. V případě motet pro dva a více hlasů (*O intemerata*, *Salvum me fac Domine*, *Veniat dilectus meus* a mnoho dalších) máme u Grandiho už často co do činění se skutečným koncertem („soubojem“) hlasů, expresivitu čisté monodie si však tato hudba uchovává. Nikoli náhodou Grandi a další reprezentanti této linie koncertantního stylu s oblibou sahali po textech z Písně písní. Z kompozičních technik Grandi rád využíval strofických variací na ostinátní bas a často u něj lze nalézt i střídání úseků v sudém a lichém metru.

Alessandro  
Grandi

Viadana

Srovnatelnou úroveň jako Grandiho malé duchovní koncerty má podobná hudba **Giovanniho Rovetty** (1596–1668), **Giovanniho Antonia Rigattiho** (1615–1649), **Giaccoma Finettiho** (asi 1605 – asi 1631), a zvláště **Lodovika Grossiho da Viadana** (asi 1560–1627), jemuž v této oblasti náleží primát nejen z časového hlediska. Jeho *Cento concerti ecclesiastici* (1602) byly počátkem 17. století v Evropě stejně známé a populární jako vícesborová hudba Giovanniho Gabrieliho a nebyla náhoda, že druhé vydání této rozsáhlé sbírky vyšlo rovněž v Německu. Viadana podává v jejím úvodu opět obsáhlé vysvětlení, jak je možné, lépe řečeno nutné tuto novou církevní hudbu provádět, a tentokrát i velmi cenné poznámky k transpozicím, detailní rady, jak vypracovat varhanní doprovod, apod.

Cento concerti ecclesiastici

Viadanovy skladby ze sbírky *Cento concerti ecclesiastici* sice rozvíjejí dědictví minulosti víc než tvorba Alessandra Grandiho, zato se však vyznačují vzácnou vyrovnaností polyfonní a homofonní složky kompozice. V *Duo Seraphim clamabant*, *Fili mi Absalon*, *O quam pulchra es* a dalších skladbách pro jeden až čtyři hlasy s varhanami Viadana užívá imitací zajímavých témat, ale i častých metrických změn (nejen v refrénových partiích na text „aleluja“), nechybí tu samozřejmě ani rétoricky věrné ztvárnění textu (např. „inter spinas“ v *O quam pulchra es* v pohyblivých figuracích), odvážná harmonická řešení; některé koncerty (např. *Benedicam Dominum*) mají dialogický charakter. Viadanova hudba je ovšem celkově umírněná, zdaleka není tak virtuózní jako Grandiho či Finettiho, není ani tak vypjatě expresivní jako podobné skladby Claudia Monteverdiho.

Hudba Lodovika Viadany se svou jednoduchostí a přístupností stala po celé 17. století ideálem nové církevní hudby menšího obsazení. Viadana, mysliv i na menší kostelní sbory s nevelkým počtem zpěváků, vědomě kalkuloval s možností menšího obsazení svých skladeb. Není proto divu, že se jeho hudba (zvláště známá *Missa Dominicalis*) stala vzorem i pro jednoduchý styl jednohlasé církevní hudby (s průvodem varhan) středoevropských františkánů. A jistě není náhoda, že tak velké množství Viadanovy hudby (ale i skladeb G. Finettiho, A. Grandiho, G. Casatiho a dalších Italů) zaznamenal ve svých sbornících například sedmihradský františkán P. Joannes Kájoní. Měla-li hudba Lodovika Viadany velký ohlas i v tomto koutě Evropy, v oblasti navíc sužované Turky, její mimořádný vliv na německé skladatele tzv. malého duchovního koncertu včetně Heinricha Schütze je pochopitelný tím spíše.

Na hudbu Viadanovu, Rigattiho, Grandiho a dalších reprezentantů malého duchovního koncertu raného baroka navazovaly další generace stejně schopných skladatelů, mezi nimiž nechyběly ani ženy. Nejznámějšími skladatelkami komponujícími v tomto stylu byly **Chiara Margarita Cozzolaniová** (1602 – asi 1678) a voršílka **Isabella Leonardaová** (1620–1704), autorky cenné církevní hudby, zejména tzv. malých duchovních koncertů pro 1–3 hlasy s *basse continuo*.

## Florentská Camerata – monodie, zrod opery

### Florentská Camerata

Nejradikálnější odklon od renesanční hudby je spjat s kroužkem vzdělanců, který se scházel v 70. a 80. letech 16. století nejprve v paláci florentského šlechtice, básníka a hudebníka **Giovanniho de' Bardiho** (1534 až 1612) a později v paláci dalšího florentského mecenáše umění **Jacopa Corsiho** (1561–1602). Kroužek vešel do obecného povědomí pod názvem *Camerata* (jenz pochází od Giulia Cacciniho). Jeho určující aktivní osobností a duchovním otcem byl hudební teoretik, loutnista a skladatel **Vincenzo Galilei** (asi 1520–1591), žák Giuseppa Zarlina a otec známého astronoma. Do kroužku patřil vynikající básník **Ottavio Rinuccini**, skladatelé a zpěváci **Jacopo Peri** a **Giulio Caccini**, ale i dva významní Římané – humanista, hudební teoretik **Girolamo Mei** a skladatel-šlechtic **Emilio de' Cavalieri** a několik dalších významných hudebníků (C. Malvezzi, P. Strozzi), básníků a milovníků umění. Společnost těchto vzdělaných lidí diskutovala o hudbě v antickém dramatu (Mei byl ve své době jejím největším znalcem) a v antickém umění vůbec a provádělo se tu samozřejmě i mnoho hudby. Bardi vydal již v roce 1578 spis *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene*, v němž klade mimo jiné důraz na srozumitelnost textu a podává výklad o správném způsobu zpěvu (zvláště o tzv. *passaggi*, tj. vyplňování větších intervalů běhy) jak v ansámblovém, tak i sólovém provedení.

zájem  
o antiku

Zvláště Galilei, autor traktátu *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), nejenže striktně odmítl kontrapunkt (dlouhodobě se na toto téma přel se svým učitelem Zarlinem), ale především se díky intenzivním kontaktům s Meim pokoušel oživit i ducha antické hudby (ve skutečnosti však šlo spíše o obnovu dobového madrigalu); zajímalo jej, jak mohla znít hudba starých Řeků. Pomáhal mu v tom hlavně Mei, tehdy nejlepší znalec starořeckých pramenů. A tak Galilei, sám skladatel vícehlasé hudby (madrigalů a loutnových skladeb), brzy dospěl k radikálnímu řešení: hudba, která chce mít vzor v antice, nemůže být jiná než jednohlasá. (Podle Meie byla navíc celá řecká tragédie zpívaná.) Rytmika musí vycházet z textu (řeči), jehož obsah nemůže polyfonie dost dobře vyjádřit. Galilei podrobil kritice také renesanční způsob „imitar le parole“ (napodobování jednotlivých slov) v kompozici. Šlo mu nejen o srozumitelnost textu či zachování tradičních rétorických principů, ale také o oživení zvukové stránky antické hudby, což mohl být jedině zpěv doprovázený nástrojem (loutnou, harfou, cembalem apod.). Podle Galileiho měl být zpěvákovi vzorem antický řečník (respektive herec). Nikoli náhodou si ke zhudebnění původně vybral expresivní texty, které se přednášely na shromáždění Cameraty s doprovodem ansámblu viol. Byly to například úryvky z lamentací proroka Jeremiáše a nárek hraběte Ugolina z Dantova Pekla (tyto pravděpodobně první „monodie“ se nezachovaly).

Vincenzo  
Galilei





ce instrumentální ozdobená verze Petera Philipse (již z roku 1603). Harmonie prvních monodií je ještě dosti statická, bas se pohybuje minimálně, je v absolutní opozici vůči zpěvu. Cacciniho melodika je rozpinavější, intervalově pohyblivější než Periho, zřejmě to souvisí i s jeho celkovým založením – přece jen byl virtuózním pěvcem. Podle Cacciniho neměla harmonie rušit zpěvnou linii a srozumitelnost slova, změny akordů měly být podmíněny textem. V rané monodii se proto s disonancemi setkáváme nejčastěji jen ve vztahu zpěvní melodie a doprovodného basu (jde většinou o průchodné tóny apod.).

**Jacopo Peri** (1561–1633) se podobně jako Caccini podílel již na florentských intermediích (1589). Jeho první „opera“ *Dafne* se nedochovala. V předmluvě k vydání své *Euridice* (komp. 1600) na libreto Ottavia Rinucciniho z roku 1601 používá výstižný termín „*recitar cantando*“ k označení recitativního stylu monodistů, podobně jako přesně v téže době Říman Emilio de' Cavalieri. Periho melodika je plynulejší, avšak trochu méně afektivní než Cacciniho, jenž používá více skoků a expresivnějších intervalů. Srovnání nám poskytuje pohled na hudbu, kterou na tytéž Rinucciniho texty složili oba skladatelé (např. Orfeovo lamento *Non piango non sospiro* z *Euridice*). Také basový hlas je u Periho méně pohyblivý a v souvislosti s tím harmonie o něco statictější než u Cacciniho. V jednoduchosti a kráse celku svých monodií ovšem Peri stojí často výše než Caccini. Periho opera *Euridice* má krátký strofický prolog s ritornelem a dlouhé monodické pasáže jsou přeru-



Jacopo Peri jako Arion v pátém intermediu ke komedii *La Pellegrina* (Firence 1589)



Jacopo Peri: *Euridice* (1600) – ukázka z tištěné partitury

šovány jednoduchými sbory (buď unisonovými, tj. monodickými, nebo krátkými sylabickými vícehlasými pětihlasými sbory; v dialogu nymfy a sboru zastává takový sbor funkci ritornelu) a v zárodečné podobě i krátkými instrumentálními ritornelem, respektive sinfoniemi. Pouze sbor v závěrečné scéně opery je prokomponovanější, tento krátký pětihlasý madrigal ale zkomponoval podobně jako některé další části Caccini (použil je i ve své verzi *Euridice*). I ten je však o poznání jednodušší než madrigalové sbory v Monteverdiho *Orfeovi* nebo Gaglianově *Dafne*. Instrumentální obsazení Periho *Euridice* bylo skromné: podle přemluvy k vydání použil skladatel v continuu lyru, chitarrone, loutnu a cembalo (hrál na ně Jacopo Corsi), z melodických nástrojů obsahuje partitura jen *Zinfonii con un Triflauto* (mohl tím myslet Panovu flétnu?), jde ovšem o tradiční ritornel pro dva sopránové nástroje s generálním basem.

Florentský recitativní styl, jehož teorii rozpracoval o čtyři desetiletí později **Giovanni Battista Doni** (*Annotazioni sopra il Compendio de' generi e de' modi della musica*, 1640, je také původcem názvu „monodie“), měl tři základní podoby: 1. vlastní recitativní styl (*stile recitativo*), 2. expresivní, dramatický recitativ (*stile espressivo* nebo také *representativo*) a 3. speciální recitativ (*stile narrativo*). Narativní styl je v podstatě sylabický zpěv (v krajním případě recitace na jednom tónu, jak ji známe například z psalmodie) bez ozdob, s doprovodným basem v dlouhých notových hodnotách a pomalým harmonickým pohybem; harmonie je jednoduchá, diatonická. Pro *stile espressivo* není tato recitace na jednom tónu vůbec typická, charakterizuje její naopak výrazná melodika a kromě toho i jemné disonance (vůči basovému doprovodu), důležitá je v tomto stylu ornamentika (*gorgia*). Typickou hudbou napsanou v tomto stylu je například Orfeovo lamento „Non piango“ v Periho či Cacciniho *Euridice*, vůbec nejdokonalejším příkladem je podle Doniho *Lamento di Arianna* Claudia Monteverdiho. *Stile recitativo*, uplatňovaný například v prologích raných oper, nemá dramatickosti expresivního stylu, je však zpěvnější než *stile narrativo*, má jasnější melodické kontury (uplatňují se zde melodické formule) a později se přiblíží arii.

stile recitativo



Giovanni Battista Doni



Luzzasco Luzzaschi: *Madrigali per cantare e sonare* (1601) – titulní strana

U zrodu monodie s jejím bohatým a zdobným projevem (gorgiil) sehrála důležitou roli i ornamentační praxe, jež se uplatňovala především při interpretaci madrigalu již ve druhé polovině 16. století. K tak populárním skladbám, jako byl například Palestrinův madrigal *Vestiva i colli*, se zachovalo několik ozdobených verzí, jakési ornamentační „studie“ jak pro vokální hlasy, tak pro nástroje [jedna z variant se zachovala v bardějovském rukopisu Ms. 27]. Někteří skladatelé, jako například jeden z nejvýznamnějších madrigalistů **Luzzasco Luzzaschi** (1547–1607), zase zveřejnili své kompozice i s ozdobenými (ornamentovanými) verzemi s nástrojovým doprovodem. Luzzaschiho nejznámější madrigal *O Primavera gioventù dell'anno* a jiné skladby ze sbírky *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* (1601) i z dalších sbírek patří k nejstarším příkladům vypsané gorgie. Luzzaschi nám poskytl velmi důležité informace o interpretačním stylu madrigalového žánru na přelomu 16. a 17. století. Právě jeho tvorba má spojitost mj. s legendárními interpretkami madrigalů na ferrarském dvoře, známými jako „concerto delle donne“.

Nejznámější skladatelkou monodií a pokračovatelkou Perioho a Cacciniho raně barokní florentské opery byla Cacciniho dcera **Francesca Cacciniová** (1587 – po 1641). Její nejlepší operu *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625) charakterizuje vyspělý, velice melodický zdobný recitativní styl a odvážná harmonie.



Luzzasco Luzzaschi: *O Primavera, začátek* (*Madrigali per cantare e sonare*, 1601)

Dalším významným florentským skladatelem raně barokní opery a pokračovatelem Cameraty byl **Marco da Gagliano** (1582–1643), jenž pracoval pro Medicejské, měl ale také intenzivní kontakty i s mantovským rodem Gonzagů, a byl proto důležitým prostředníkem mezi jednotlivými středisky raně opery. Z jeho oper patří *Dafne* (1608), koncepčně již – zvláště tím, že využívá madrigalových sborů (například sboru líčícího souboj Apollóna s drakem Pythonem) – bližší Monteverdimu než florentským monodistům, k nejlepším raným dílům hudebně dramatického oboru. Marco di Gagliano ovšem zkomponoval i další umělecky cenné monodie a madrigaly, ale i četné církevní skladby většího obsazení.

Marco da  
Gagliano

### Intermedia

Monodie se uplatnila ještě před operou nejprve v tzv. intermediích, hudebních vložkách divadelních her. Autory hudby snad nejslavnějších intermedii v historii – ke komedii Girolama Bargagliho *La Pellegrina* (Firence 1589) – byli G. de' Bardi, L. Marenzio, E. de' Cavalieri, G. Caccini, C. Malvezzi, A. Archilei a další v té době nejslovtnější italské skladatelé. Florentská intermedia mají šest částí: 1. Harmonie sfér, 2. Souboj múz a pereid, 3. Souboj Apollóna s drakem Pythonem, 4. Proroctví zlatého věku a utrpení (hrůzy) pekla, 5. Arion zachráněný Delfínem, 6. Harmonie a rytmus sestupující na Zemi. Tyto hudební vložky (tiskem je vydal Cristofano Malvezzi – *Intermedii e concerti*, 1589) ovšem sestávaly nejen z monodií (hned v prvním intermediu je jedna z nejkrásnějších – *Dalle più alte sfere* Antonia Archileiho a Emilia de' Cavalieriho na Rinucciniho text, zpívala ji slavná Vittoria Archileiová, později mimo jiné titulní postava v Perioho *Euridice*), ale také z vícehlasých madrigalů, instrumentální taneční hudby, sinfonií a vícesborových vokálních kompozic (závěrečný sbor

florentská  
intermedia



Intermedia ke komedii *La Pellegrina* (Firence 1589) – scénický návrh ke třetímu intermediu (Souboj Apollóna s drakem Pythonem). Rytina A. Caracciho podle B. Buontalentiho



Intermedia ke komedii *La Pellegrina* (Firence 1589) – scénický návrh k pátému intermediu (Arion zachráněný delfínem). Rytina E. d'Adfoama podle B. Buontalentiho

*O che nuovo miracolo* ze šestého intermedia s Cavalieriho hudbou je dokonce určen sedmi sborům]. Bohatě vokální a instrumentální obsazení odpovídalo příležitosti, při níž se komedie s hudebními intermedii prováděla: svatbě Ferdinanda II. Medicejského s Kateřinou Lotrinskou. Použil se tu vlastně kompletní instrumentář hudby 16. století (prakticky všechny tehdy známé dechové a smyčcové nástroje, ale i bohatě obsazené basso continuo) v nejrůznějších kombinacích. V tomto případě však ještě nelze mluvit o orchestru, protože nikdy nehrály všechny nástroje společně a neexistovalo zde (samozřejmě až na continuo) ani pro orchestr typické obsazení jednoho partu několika nástroji. Instrumentace intermedií se stala vzorem pro první barokní opery včetně děl Claudia Monteverdiho. Ke florentským intermedii se dochovaly také původní scénické a zčásti také kostýmní návrhy (např. pro Jacopa Periho v roli Ariona), které svědčí o tom, s jakou – v podstatě už typicky barokní – pompou bylo šest hudebních složek inscenováno. Nechyběla zde složitá jevištní technika, létací stroje atd.

Florentská intermedia ve své době nebyla ani ojedinělá, ba dokonce ani nejstarší; souvislou tradici intermedií lze, přestože v poněkud jednodušší formě, sledovat prakticky během celého 16. století. Útvarem velmi podobným intermedii byl *Ballet comique de la Roynne* (1581), provozovaný v Paříži (pojednáváme o něm na jiném místě). V každém případě však byla intermedia důležitým předpokladem vzniku opery. Opera jako jeden z mnoha nových hudebních druhů, které baroko přineslo, měla tři základní zdroje:

zdroje opery

- 1) madrigalovou komedii,
- 2) intermedia,
- 3) monodii.

Madrigalová komedie byla v zásadě ještě renesančním fenoménem, často se inspirovala commedii dell'arte a rozvíjela se téměř po celé 16. století. Typickou podobu dal madrigalové komedii Alessandro Striggio st. *III. Cicalamento delle done al bucato*, 1567) a zvláště Orazio Vecchi (*L'Amfiparnasso*, 1597). Výstupy jednotlivých postav, například pro commedii dell'arte příznačného Pantaloneho, Graziana (Montarel), Buratina, Lauretty atd. a jejich monology či dialogy zpívali nebo jako krátké madrigaly (nebo spíše villanelly) s jednoduchým nástrojovým doprovodem. Doznívání madrigalové komedie po roce 1600 představuje tvorba **Adriana Banchieriho** (*La Pazzia senile*, 1598, *La Prudenza giovanile*, 1607, *La Saviezza giovanile*, 1628 aj.). Stejně jako u Striggia nebo Vecchiho zde zpívá jednu postavu více zpěváků, jednotlivé výstupy jsou vlastně samostatnými madrigaly pro 3–5 hlasů (ženské postavy zpívají vyšší hlasy, mužské nižší apod.), zpracované velmi jednoduše, homofonně, ale nechybějí tu ani polyfonie (ke casti).

Přestože mají mnohé výstupy v madrigalové komedii dialogický charakter, byl pochopitelně počátek 17. století tento hudební druh od souzeny k zániku, protože v porovnání s operou, a dokonce i s intermedii nemohl – a nejen vzhledem ke svému úzkému tematickému zaměření – působit přesvědčivě.

Opera, v té době ještě výhradně stavějící na antické mytologii, a proto nazývaná nejčastěji „favola in musica“ (tj. báje, respektive příběh v hudbě), přinesla totiž jako asi nejpodstatnější inovaci skutečný dialog postav, který v intermedii chyběl. Nepřítomnost dialogu je snad nejdůležitějším prvkem při složitém vymezení jednotlivých hudebních druhů raného baroka – v tomto případě intermedia a opery. Intermedia se ostatně podobně jako madrigalové komedie komponovala i po roce 1600, byla však na rozdíl od opery (kvůli chybějícímu dialogu) statická, méně progresivní než opera, a tak postupně zanikla. V zachovaných intermedii z počátku 17. století, například z pera F. Rasiho nebo G. Giacobbiho, chybí podle Silke Leopoldové právě dialog.

nepřítomnost dialogu

## Řím

Monodie se samozřejmě nerozvíjela pouze ve Florencii, ale velmi záhy také v jiných italských hudebních střediscích. Monodií byli ovlivněni zvláště benátská skladatelé (A. Grandi, G. Rovetta aj.). Druhým nejvýznamnějším centrem vývoje monodie byl vedle Florencie Řím, a to díky skladatelům jako **Emilio de' Cavalieri**, **Ottavio Durante** (*Arie devote*, 1608) a **Paolo Quagliati** (*Affetti amorosi spirituali*, 1612), zabývajícími se především duchovní variantou cacciniovsko-periovské monodie, zatímco další Říman **Girolamo Kapsberger**, ale i **Claudio Saracini** (1586–1630) a **Sigismondo d'India** (asi 1582–1629) přinášeli ve svých monodiích harmonické experimenty, porovnatelné snad pouze s madrigaly Carla Gesualda z Venosy.

Postavení **Emilia de' Cavalieriho** (asi 1550–1602) na úsvitu hudebního baroka není stále ještě patřičně doceněno. Jako vysoce postavený šlechtic obtěžkaný důležitými úkoly v diplomacii se hudbě zřejmě nemohl věnovat tak intenzivně jako Caccini nebo Peri. Jeho *Rappresentazione di anima e di corpo* (česky asi Představení nebo Drama o duši a těle, 1600) však stojí jako velký monument hned na začátku vývoje hudebně dramatického umění, i když zařadit tuto kompozici do jeho dějin je skutečně obtížné a sporné (nejčastěji se umísťuje např. na počátek vývoje oratoria). Nejpřiléhavější je vzhledem k námětu a obsahu pravděpodobně označení „duchovní opera“ (odpovídající ostatně původnímu názvu „*rappresentazione sacra*“). Skladba sestává z (mluveného) prologu a tří dějství, v nichž se střídají monodické pa-

Rappresentazione di anima e di corpo



II. TEMPO A

1.

Tempo, iltempofugge. La vita si dilungge: Egli mi parsetire l'ultima orôna dire, V'cite da la fof-

fi Ceneri sparir, et oia: Socge te anime ancora, Prêdete i corpi hor' hora: Venite à dir' il ve ro Se fa meglior pensiero

Servire al modo vano, O si Rè del Ciel so prano Si che ciascum'interada, Apra gli occhi e cobrêda, Che questa vita èva vèto, Chevo

la invra monêto, Hoggi vien fure, Domani si more, Hoggi n'appare, Domâ si dipare: Faccia d'aque ogni prona, Mèta il tempo li giona, Lasciar quâ-

t'è nel môdo, Quêst'è in se gloobdo: Et opri con la man, opri col core, Perché del ben'oprar frutto è l'honore.

Choro

Questa vita mortale, Per fuggir predohà l'a le, E con tal fretta passa, Ch'è dietro i venti e le faette lasa.

Questa vita mortale, Per fuggir predohà l'ale: E con tal fretta pas sa Ch'è dietro i venti, e le faette lasa.

Questa vita mortale, Per fuggir predohà l'ale: E con tal fretta passa, Ch'è dietro i venti, e le faette lasa.

Questa vita mortale, Per fuggir predohà l'ale: E con tal fretta passa, Ch'è dietro i venti, e le faette lasa.

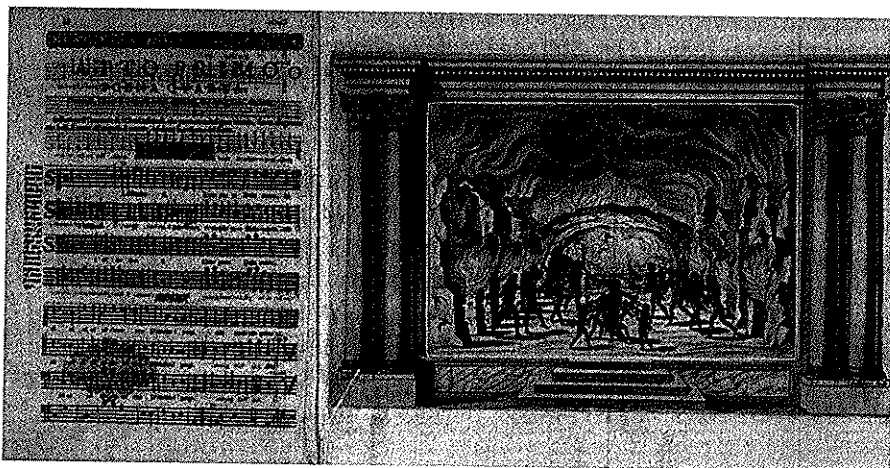
Emilio de' Cavalieri: *Rappresentazione di anima e di corpo*  
(1600) – ukázka dobového tisku

sáže a sbory (de facto madrigaly pro čtyři až šest hlasů, v závěru Cavalieri dokonce využívá osmi hlasů a dvojsborové techniky), nechybějí ani instrumentální ritornely, symfonie (na závěr každého dějství) a taneční hudba, která zde má podobně jako ve Francii důležité místo (závěrečné *Ballo*). Cavalieriho *Rappresentazione* má tedy všechny vnější znaky opery a bylo také v Římě scénicky provedeno. Vzhledem k libretu, jež pojednává o tradičním sporu duše a těla (setkáváme se s ním již v italských laudách 16. století), je však dramatický akcent *Rappresentazione* přece jen oslabený. Také v Cavalieriho vrcholném díle chybí podobně jako v intermediih dramatický dialog charakteristický pro operu, skladba se tedy z dnešního hlediska vyznačuje jistou statičností. Hlavní slovo tady má alegorie, a to jak v jednotlivých postavách (kromě dvou „hlavních“, jimiž jsou *Anima* a *Corpo*, jsou to mnohé další, např. *Il Tempo*, *Intelletto*, *Mondo*, *Angelo Custode* ad.), tak i ve sborových komentářích. Sólóvé pasáže zcela odpovídají duchu „recitar cantando“, jak to Cavalieri formuluje v úvodu k vydání díla, kde uvádí i základní scénické postupy, interpretační pokyny (instrumentální obsazení continuo) včetně správného zdobení (groppo, trillo, monachina, zimbello) a velkého instrumentálního obsazení („con gran quantità di stromenti“). Nejen závěrečný balet, ale zvláště výrazná role sboru je typická pro římskou operu, jejíž základní kámen vlastně Cavalieri položil a na několik nejbližších desetiletí určil směr jejího vývoje.

V žánru duchovní opery inspiroval Cavalieri početné následovníky: **Paola Quagliatiho** (asi 1555–1628), **Stefana Landiho**, a to dokonce i na půdě hlavní jezuitské koleje – ve skladbě zkomponované u příležitosti kanonizace svatého Ignáce z Loyoly a Františka Xaverského (*Apotheosis sive Consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii*, 1622) slavným loutnístou a významným monodistou **Girolamem Kapsbergerem**. Ve vývoji hudebně dramatického umění sehrál Řím určitě mimořádně významnou roli, na druhé straně nelze jednoznačně zařadit všechny skladby k určitému hudebnímu druhu. Jejich společným znakem jsou téměř výlučně duchovní témata související s kultem světců a mučedníků, což nepochybně souvisí s prostředím, kde se provozovaly (mecenáši, libretisté atd. pocházeli většinou z kruhů vysokého římského kléru). Po Kapsbergerově skladbě jezuité v Římě provedli podobná díla námětově spjatá se svatou Teodorou (1635), svatým Bonifácem (1638) apod. Na druhé straně sbírky jako Quagliatiho *Affetti amorosi spirituali* (1617) nebo *Selva armonica* (1617) a *Teatro armonico spirituale* (1619) G. F. Aneria, *Motetti concertati* (1618) I. Donatiho, *Dialogici concertus* (1613) A. Agazzariho a další opět nepřímou navazují na Cavalieriho, obsahují totiž mimo jiné monodické dramatické dialogy dvou až pěti postav, jež jsou přímým předstupněm oratoria. Některé skladby, například ty od Ignazia Donatiho, mají dokonce kromě sólóových postav (Marta, Ježíš, Magdaléna) také sbory (židé – dvojhlasý sbor, chorus – čtyřhlasý sbor). Tato linie hudebně dramatické tvorby raného baroka však směřovala ke vzniku oratoria ještě příměji než Cavalieriho *Rappresentazione*.

předchůdci  
oratoria

Asi nejdále ze jmenovaných skladatelů z hlediska operní dramaturgie raného baroka pokročil **Stefano Landi** (1587–1639). Ve své nejnámější opeře *Sant' Alessio* (1634) zhudebnil libreto kardinála G. Rospigliosioho (pozdějšího papeže Klimenta IX.), čerpající informace pro svůj duchovní námět i v historii – v římských dějinách. To byla v té době převratná novinka, stejně jako začlenění komických prvků do děje (dueto pážat Curtia a Martia – arietta a due voci s názvem „*Poca voglia di far bene*“). Kompozici sestávající z úvodní symfonie, prologu a tří dějství naplnil Landi různorodou a obsahově velmi bohatou dramatickou hudbou, v níž vedle recitativního stylu nacházejí výrazné uplatnění homofonní, polyfonní nebo kombinované tří-, čtyř- a šestihlasé sbory (například sbor otroků, andělů, démonů apod., závěrečný rozsáhlý sborový výstup skladatel koncipoval jako vícesborový s osmi hlasy) i taneční, baletní hudba (doplňovala se pro závěry jednotlivých dějství). Sólové pasáže, v podstatě ještě výrazně monodické, jsou dosti monotónní (přestože jde o dialogy), ale vokální složku Landi oživuje krátkými ariettami, duety, ba i tercetem (v podstatě ještě tříhlasým madrigalem). Instrumentální obsazení Landiho opery je skromnější – v symfoniích i ritornelech používá troje housle a continuo sestávající z loutny, teorbey, harfy a cembala. Progresivní je i rozsáhlá úvodní symfonie, která obsahuje polyfonně zpracovanou canzonu.



Stefano Landi: *Sant' Alessio*  
(1634) – ukázka tištěné partitury se scénickým návrhem

Duchovní opera *Sant' Alessio* Stefana Landiho sice jako celek nedosahuje umělecké úrovně Monteverdiho *Orfea*, ale některé pasáže, jako například ústřední Alessioův výstup „Alessio che farrai?“ nebo dialog pážete Martia s démonem, se svou dramatickou hloubkou tvorbě největšího mistra opery raného baroka vyrovnají.

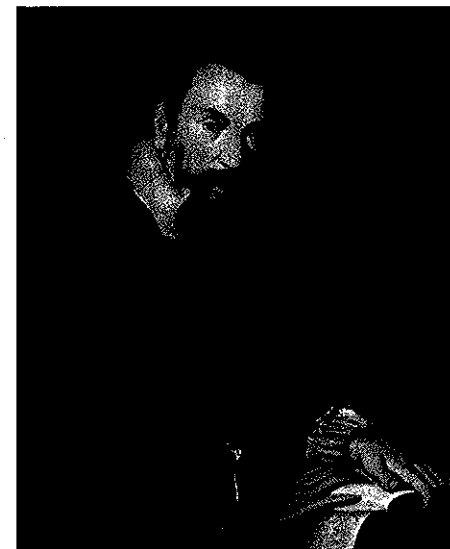
## Claudio Monteverdi

### První velká barokní syntéza

Je nepochybně zvláštní, když se již v souvislosti s raným barokem, tedy se začátky rozvoje barokního stylu použije slovo „syntéza“. Je to ovšem pojem zcela oprávněný a souvisí s geniální osobností Claudia Monteverdiho, jenž ve své tvorbě nejen opravdu syntetizoval všechny výtvarné „staré“ (rozuměj: renesanční) a „nové“ hudby v podobě monodie i gabrieliovského koncertantního stylu, ale ve své době vlastně dospěl k sumarizaci celé hudební tradice včetně gregoriánského chorálu. Monteverdi byl přitom kupodivu asi nejvýraznějším zastáncem stylové dvojakosti barokní hudby: jako modernista celý život komponoval také ve stylu „prima prattica“, zároveň během svého dlouhého a plodného života nabízel nejlepší příklady „secondy prattiky“. V Monteverdiho tvorbě přitom dochází často ke zvláštnímu splynutí – vlastně syntéze – na první pohled velmi různorodých inspiračních zdrojů, z nichž čerpal.

**Claudio Monteverdi** (Cremona 1567 – Benátky 1643) studoval hudbu u Marka Antonia Ingegneriho a jistě musel mít mimořádný talent, jestliže svou první tištěnou sbírku – *Sacrae cantionculae* – vydal již jako patnáctiletý (1582). V roce 1589 se stal dvorním hudebníkem knížete Vincenza Gonzagy v Mantově, nejprve jako hráč na violy, od roku 1601 byl Gonzagovým kapelníkem. Své působiště změnil jen jednou v životě, v roce 1613 nastoupil po G. Martinengovi na uvolněné místo kapelníka v chrámu svatého Marka v Benátkách, kde setrval až do smrti. Monteverdiho poměrně jednoduchý životaběh se projevil v tom, že skladatel zanechal kolosální dílo, zasahující do všech oblastí světské i církevní hudby (snad s výjimkou instrumentální hudby, pomineme-li symfonie či ritornele v jeho operách).

Jak už to bylo na přelomu 16. a 17. století v hudbě obvyklé a jak to můžeme sledovat i u jiných skladatelů, také v případě Monteverdiho se rozhodující vývojové a stylové změny odehrávaly v žánrové oblasti madrigalu. Je ale hned zapotřebí dodat, že o rozvoj madrigalu se nejvíc zasloužil on sám.



Claudio Monteverdi

madrigaly

První čtyři knihy Monteverdiho madrigalů (1587, 1590, 1592, 1603) jsou ještě dosti tradičně pojaté, ale obsahují již vynikající hudbu: jsou to podobně jako u Marenzia, Gesualda a jiných pětihlasé vokální sólistické skladby, jejichž „obsah“ však odpovídá tomu nejlepšímu, co madrigal jako hudební druh přinesl. Nestalo se náhodou, že mnohé madrigaly z těchto čtyř knih, jako například *Sfogava con le stelle*, *Io mi son giovinetta* nebo *Si ch'io vorrei morire*, se staly již ve své době mimořádně populárními.

spor  
s Giovannim  
Marii Artusim

První Monteverdiho přelomovou sbírkou madrigalů je *Pátá kniha* (1605), jež byla jakousi odpovědí na tvrdou kritiku významného hudebního teoretika Giovanniho Marie Artusiho, na rozdíl od Monteverdiho a mnoha jiných jednoznačného přívržence tzv. *stile antico*, tj. kompoziční techniky spjaté s renesanční hudbou 16. století. Artusi ve svém spise *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (1600, druhý díl 1603), česky asi „Artusi aneb O nedokonalostech moderní hudby“, anonymně citoval některé Monteverdiho madrigaly – *Anima mia perdona*, *Cruda Amarilli*, *O Mirtillo mio* a jiné, které byly dotud známy pouze z rukopisů, a Monteverdimu v nich vyčetl mnoho prohřešků vůči kompoziční technice, například nesprávné a příliš volné zacházení s disonancemi, jejich nesprávné rozvážení, používání nepřipravených disonancí, nedodržování v renesanční hudbě (*stile antico*) nevyhnutelné jednoty modu apod. Artusi nebyl žádný „nýmand“, byl to uznávaný hudební teoretik (a zkušený skladatel, třebaže v kompozici nedosáhl takového významu jako ve vědeckém oboru). Nepochopil ovšem Monteverdiho nová východiska, která zčásti přinesl již madrigal druhé poloviny 16. století (C. de Rore,



Claudio Monteverdi: *Quinto libro de madrigali* (1605) – titulní strana

L. Marenzio, G. de Wert a jiní), zvláště zvýšený důraz na vyjádření obsahu textu pomocí hudebních prostředků. Šlo o zcela nový přístup k textu vokálních skladeb, jehož nejradikálnějším projevem byla monodie florentské Cameraty a dalších přesvědčených „monodistů“ z konce 16. století (tj. těch, kteří jednoznačně odmítali kontrapunkt). Monteverdiho reakce na Artusiho kritiku byla zvláštní: napadené skladby zveřejnil (*Anima mia perdona* již ve čtvrté knize), a přiznal tak jejich autorství. A jakoby programově zařadil madrigaly *Cruda Amarilli* a *O Mirtillo mio* na začátek páté knihy madrigalů (1605). V úvodu k tomuto vydání slibuje, že nová východiska „moderní hudby“ vysvětlí ve spisu *Seconda prattica ovvero delle perfettioni della moderna musica* (Seconda prattica aneb o dokonalostech moderní /respektive nové/ hudby). Není známo,

jestli Monteverdi někdy tento spis opravdu napsal (z Monteverdiho dopisu Giovannimu Batistovi Donimu z roku 1633 vyplývá, že ještě neexistoval), dochovalo se jen bližší vysvětlení úvodu k páté knize, jež uveřejnil skladatelův bratr Giulio Cesare v Monteverdiho sbírce *Scherzi musicali* (1607, *Dichiaratione*).

Claudio Monteverdi: *Cruda Amarilli* (začátek)

Ma de l'Aspi do sor - do E più sor - da

- l'a-spi-do sor - do E più sor - da e

Ma del - l'A-spi-do sor - do E più sor - da

sor - do E più sor - da

Ma del - l'A-spi-do sor - do E più sor - da

e più fe - ra e più fu - ga... ce e più fu - ga - ce

più fe - ra e più fu - ga... ce e più fu - ga - ce Poi che col

e più fe - ra e più fu - ga... ce e più fu - ga - ce Poi che col dir t'of -

e più fe - ra e più fu - ga... ce e più fu - ga - ce

e più fe - ra e più fu - ga... ce e più fu - ga - ce

e più fe - ra e più fu - ga... ce e più fu - ga - ce Poi che col dir t'of -

Poi che col dir t'offen - do I mi mor -

dir t'of - fen - do I mi mor - rò I mi mor - rò

- fen - do Poi che col dir t'of - fen - do

Poi che col dir t'of - fen - do I mi mor - ro

1) Nell'originale:

Zatímco v páté knize madrigalů je k některým skladbám připojeno basso continuo, a závěrečný dvojsborový madrigal *Questi vaghi concenti* má dokonce instrumentální sinfonii, v šesté knize (1614) má několik madrigalů s delšími sólistickými pasážemi, jaké se ještě v páté knize neobjevují, continuo povinné. V tomto svazku Monteverdi uveřejnil nejen jedno z několika zhudebnění Petrarkova textu *Zefiro torna*, ale i cyklus šesti madrigalů *Sestina - Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*, zkomponovaný u příležitosti úmrtí vynikající mladé zpěvačky Laury Martinellové na texty mantovského dvorního básníka Scipiona Agnelliho. Do této knihy Monteverdi zařadil i madrigalovou verzi slavného *Lamenta d'Arianna* (celkově je to cyklus čtyř madrigalů).

Sedmá kniha Monteverdiho madrigalů má přímo programový název *Concerto* (1619), vedle continua totiž skladatel ve většině kompozic užívá hudební nástroje v rovnocenném postavení s lidským hlasem (a podtrhl to názvem *Concerto*), jde tedy o využití koncertantního stylu v madrigalové tvorbě. Mnohé sólové madrigaly mají instrumentální ritornely a/nebo sinfonie. O tom, jak důležitou roli v této sbírce hrají nástroje (housle, flétny, pifferi), svědčí například madrigal *Con che soavità* pro hlas a devět nástrojů rozdělených do tří sborů. *Tirsi e Clori* je „ballo concertato“ a podobně jako madrigaly *Partenza amorosa* a *Lettera amorosa* (Milostný dopis) je zkomponováno „in genere rappresentativo“ (tj. v dramatickém žánru). Obě naposledy jmenované skladby jsou také extrémním příkladem uplatnění monodie (stile recitativo) v madrigalu, obě se mají zpívat „senza battuta“ (tj. bez taktu).

Přelomovou osmou knihu nazvanou *Madrigali guerrieri et amorosi* (Madrigaly válečné a milostné, 1638) vydal Monteverdi s časovým odstupem a zahrnul do ní také některé své starší skladby. Skladatelův osobitý rukopis například ve střední části madrigalu *Non havea Febo ancora - Lamento della Ninfa (Amor)* je nepopiratelný: tato vokální ciaccona na jednoduché čtyřtónové klesající basové téma s počáteční radikální kontrapozicí sopránou a tři dalších hlasů a jejich další prokomponování nás informuje o Monteverdiho variačním mistrovství, ale také o úžasné schopnosti práce s harmonií (a to i chromatickou), podobně jako slav-

sedmá kniha  
madrigalů

osmá kniha  
madrigalů



Claudio Monteverdi:  
*Madrigali guerrieri et amorosi* (1638)  
– titulní strana

né *Zefiro torna* [Scherzi musicali a due e tre voci, 1632], jež je ciacconou pro dva tenory a basso continuo.

Combattimento di Tancredi e Clorinda

stile concitato

Tato sbírka obsahuje madrigaly pro jeden až osm hlasů s nástroji a bassem continuem (v *Mentre vaga Angioletta* se však Monteverdi v delší úvodní pasáži vzdává jakéhokoli doprovodu jediného hlasu...). V mnoha směrech novátorská je ovšem v osmé knize především skladba *Combattimento di Tancredi e Clorinda* („Souboj Tancreda a Clorindy“) „in genere rappresentativo“, tj. dramatický madrigal. První provedení této kompozice se odehrálo během karnevalu v paláci zámožného Benátčana G. Mozzeniga v roce 1624, a to skutečně scénickým způsobem včetně divadelní techniky (tzv. cavallo mariano vynálezce Mariana da Jacopa – proměny na scéně se realizovaly pomocí technického zařízení poháněného živou koňskou silou v podzemí). Podstatnější jsou ale mnohé hudební, lépe řečeno hudebně dramatické inovace, které v *Combattimentu* Monteverdi přinesl. V předmluvě k celému svazku upozorňuje na skutečnost, že skladatelé dosud používali v rámci *stile rappresentativo* pouze dva styly, a to *stile temperato* („mírný styl“) a *stile molle* („měkký styl“). Monteverdi se hrdě (a právem!) pokládá za „vynálezce“ třetího stylu – *stile concitato* (vzrušeného stylu), jež slouží k vyjádření velmi expresivních afektů jako hněvu, hlubokého zoufalství apod. Skladatel zde zároveň tento nový styl také podrobně popisuje. Textová pasáž z eposu Torquata Tassa *Osvobozený Jeruzalém* o souboji křesťanského rytíře Tancreda a muslimky Clorindy bojující proti křižákům (kterou Tancred miluje, ale v brnění ji nepozná) nabízí ideální předlohu ke kompozici ve *stile concitato*, a skladatel také této možnosti dokonale využil. Týká se to nejen zpěvního hlasu, v němž se *concitato* projevuje zvláště sledem drobných notových hodnot v rychlém tempu, ale i nástrojového doprovodu, jež tvoří čtyři violy da braccio, velká basová viola da gamba a cembalo. Skladba hýří nejen tzv. batagliovými idiomy, tj. ilustracemi rytířského souboje pomocí fanfárové melodiky, rychlých tremol apod., ale Monteverdi využívá například i takových efektů jako ostrého pizzicata smyčcových nástrojů dvěma prsty, při němž má struna udeřit o hmatník, náhlých dynamických změn apod. Výsledkem je mimořádně dramatická a fascinující hudba, která posluchači zprostředkovává vyčerpávající dojem ze všech peripetií stručného děje včetně Tancredova poznání svého krutého omylu (tj. koho to vlastně v souboji zabil), Clorindiny smrti a jejího křtu z rukou Tancreda. A nic na tom nemění ani skutečnost, že většinu příběhu zpívá – v duchu Tassovy předlohy – vypravěč (Testo), zatímco dvě jeho hlavní postavy zůstávají poněkud v pozadí.

Do osmé knihy madrigalů Monteverdi zařadil i další skladby „in genere rappresentativo“ – například *Il Ballo delle ingrate* (Tanec, respektive balet nevděčnic), v němž mají sbory, a zejména tanec a balet snad ještě důležitější místo než tři zpívající postavy (Amor, Venuše, Pluto). Skladba totiž evidentně vychází ze vzorů francouzského *ballet de cour*.

Claudio Monteverdi: *Combattimento di Tancredi e Clorinda*  
(výběr partií psaných ve *stile concitato*)

The image displays a musical score for Claudio Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, specifically a selection of parts written in *stile concitato*. The score is arranged in systems, each containing a vocal line (TESTO) and an instrumental line. The instrumental parts feature rapid, rhythmic patterns characteristic of the *stile concitato*, including tremolos and pizzicato effects. The vocal parts are interspersed with these instrumental passages, with lyrics in Italian. The score is marked with measure numbers 162, 165, and 168. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

TESTO  
sempre in mo - to ne scen - de ta - glio in - van ne

162

TESTO  
pun - ta a vo - to l'on - ta ir - ri - ta lo sdegno al - la ven - det - ta al - la ven -

165

TESTO  
- det - ta e la ven - det - ta poi e la ven - det - ta poi l'on - ta ri - no - va



296  
TAN.

dir el ta-er di par m'al . let.ta Bar-baro di .scor-te . se alla vendet.ta

299  
GUERRA

TESTO  
Tor-na l'i-ra nei co-ri e li tra-spor-ta

302

TESTO  
benchè deboli in guerra affie-ra pugna U' l'ar-te in

1) Questa versione si trova nella parte del Tenore:

-te-se alla vendet-ta

2) Nella parte staccata è così:

Důležité jsou ale i Monteverdiho sbírky méně vážných a méně rozsáhlých skladeb (zpravidla na strofické texty), než jsou madrigaly – a to canzonet. Zvláště ve svazku nazvaném *Scherzi musicali* (1607) skladatel přinesl početné příklady krátkých tříhlasých a místy až rozpustilých skladeb (*Damigella tutta bella*, *Giovinetta ritrossetta* aj.) s instrumentálními ritornely pro dvoje housle. Jak skladby z této sbírky, tak sólové canzonety (1634) hýří tanečními a nepravidelnými hemiolovými rytmy (mnohé skladby jsou označeny „alla francese“, tj. jsou zkomponovány ve francouzském stylu, který Monteverdi měl v tak velké oblibě, že jej dokonce použil i v církevní hudbě).

Scherzi  
musicali

Z Monteverdiho operní tvorby se bohužel v úplnosti dochovala jen tři díla, ale i tak se jimi jejich autor zapsal do dějin hudebně dramatického umění jako jeden z jeho největších tvůrců vůbec.

L'Orfeo

Nejranější opera *L'Orfeo* (1607) vznikla ještě v mantovském období. Byla provedena v rámci „Academie degl' Invaghiti“ v paláci Vincenza Gonzagy a sklídila obrovský úspěch. Oproti monodickým operám Florentinů nebo dílům Emilia de' Cavalieriho a Marka da Gagliana (*Dafne*) má toto rané dílo až neskutečný dramatický náboj. *L'Orfeo* přitom není žádné „drama in musica“, ale pořád ještě „favola in musica“ (tj. báje, příběh v hudbě). Nesporně kvalitní libreto Alessandra Striggia mladšího Monteverdi svým zhudebněním posunul na zcela novou úroveň. Je to tím zajímavější, že se v sólových částech stále pohybuje na půdě stále recitativo. Na druhou stranu tyto monodické pasáže vymaňuje z jisté strnulosti, uvolňuje z rigorózních požadavků Florentských. Ke dramatickosti opery nepochybně přispívají i početné sbory pastýřů, duchů v podsvětí apod. (*Coro de pastori*, *Coro de spiriti*). Ve skutečnosti jde o vložené krátké „madrigaly“, které společně s častými instrumentálními ritornely a sinfoniemi (působícími zase jako jakési „příznačné motivy“ celého díla) člení tok hudby tak, že posluchač-divák není ani na okamžik vystaven delším, monotónním úsekům stejné hudby, jak tomu bylo v prvních monodických operách. Některé sbory plní podobně jako v Periho *Euridice* také funkci ritornelů. V některých pastýřských duetech, ba i v Orfeově „*Vi ricorda o boschi ombrosi*“ se ozývají dokonce „tóny“ a taneční rytmy z Monteverdiho canzonet a ze svazku *Scherzi musicali*, materiálově je tedy *Orfeo* v porovnání s ranými monodickými operami opravdu velmi bohatý a pestrý.



Claudio Monteverdi: *Orfeo*  
(1607) – titulní strana

nástrojové  
obsazení

Dalším výrazným novátorským prvkem tohoto pro vývoj opery zásadního díla je využití nástrojového obsazení, a zvláště bassa continua při charakterizaci jednotlivých postav. Nástrojové obsazení *Orfea* v podstatě vychází z instrumentáře intermedií. Monteverdi jej přesně uvádí ve vydání z roku 1609, a polovina z použitých nástrojů je součástí bassa continua:

<b>Nástroje bassa continua:</b>	
Duei Oravicembali	dvě velká cembala
Duei contrabassi de Viola	dvě basové violy
Un'Arpa doppia	dvojitá harfa (barokní chromatická harfa)
Duei Chitaroni	dvě velké basové loutny
Duei Organi di legno	dva pozitivy
Tre bassi da gamba	tři basové violy da gamba
Un Regale	regál
(Regál - harfa patří zároveň do skupiny melodických nástrojů.)	
<b>Melodické nástroje:</b>	
Dieci Viole da braccio	deset viol da braccio
Duei Violini piccoli alla Francese	dvoje malé francouzské housle (se třemi strunami), (tzv. pochette)
Quattro Tromboni	čtyři trombony
Duei Cornetti	dva cinky
Un flautino alla Vigesima terza	flautino
Un Clarino con tre trombe sordine	čtyři trubky se sordinami (s dusítky)

Jakkoli se jednalo o relativně velké obsazení (přibližně stejné, jako měla slavná florentská intermedia v roce 1589), stále ještě nelze mluvit – a není možné o něm mluvit ani v případě florentských intermedií – o orchestru. Jednak všechny uvedené nástroje nikdy nehrají dohromady (tutti), jednak je obsazení melodických nástrojů většinou sólové. V partituře Monteverdi předepisuje na mnoha místech (v sólech i sborech), které nástroje mají konkrétně hrát. Tak například *Orfea* doprovází continuo sestávající z jednoho varhanního pozitivu a dvou velkých louten apod., u převozníka Charona se uvádí jako doprovodný continuoový nástroj regál (varhany s krátkými jazýčkovými píšťalami a s nepříjemným „vrčivým“ zvukem), což lze aplikovat na všechny pasáže týkající se podsvětí. Tato charakterizace postav a zároveň prostředí pomocí nástrojového obsazení je mimořádným přínosem Claudia Monteverdiho k vývoji opery hned v jejích začátcích.

Monteverdi vypracoval partituru *Orfea* do nejmenších detailů, uvedl v ní v podstatě všechno, co bylo důležité. Týká se to nejen nástrojového

charakterizace  
postav pomocí  
nástrojového  
obsazení

obsazení, ale například i ústředního okamžiku celé opery *Possente spirito*, v němž se Orfeus jako nejlepší zpěvák pokouší zpěvem přesvědčit Charona, aby mu dovolil vstoupit do podsvětí a vysvobodit jeho Eurydiku. Monteverdi v tomto poměrně dlouhém zpěvu publikoval dvě verze vokálního partu: neozdobenou a ozdobenou, to jest s pokyny zpravujícími nás o tom, jak si představoval ztvárnění tohoto místa v duchu „sprezzatury“ (včetně použití ozdob, tzv. gorgie). Přesně předepsal také nástrojové obsazení krátkých instrumentálních mezihér (nejprve dvoje housle, pak dva cinky a nakonec harfa).

Claudio Monteverdi:  
*Orfeo (Possente spirito – začátek)*

Orfeo al suono del Organo di legno, & un Chitarrone,  
canta una sola de le due parti.

The image shows a page of a musical score for Claudio Monteverdi's opera Orfeo. It features two systems of staves. The first system includes two Violino staves, a vocal line for Orfeo, and a basso continuo line. The lyrics under the vocal line are "Pos - sen - te spir - - - to". The second system continues the vocal line and basso continuo, with lyrics "E for - mi - da - - - bil nu - - - me". The score is written in a historical notation style with various ornaments and clefs.

8 - me sen - - za cui far pas-  
8 sen - za cui far pas-

8 - sag - - gio à l'al - - tra  
8 - sag - gio à l'al - - tra

8 ri - va  
8 ri - va

8 Al - - ma da  
8 Al - - ma da

8 cor - - po - - sciol - - ta in  
8 cor - po - sciol - ta in van

8 van pre - -



The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's opera *Orfeo*. It features several systems of staves. The top system includes a vocal line with the lyrics "su - me" and "pre - su - me". Below it is a section labeled "RITORNELLO" (ritornello), which is a instrumental interlude. The score continues with more instrumental parts, likely for strings or woodwinds, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

Architektura celé opery zahrnuje úvodní *Toccata* pro trubky – nebyla to ještě žádná operní předehra (sinfonia), ale v podstatě slavnostní fanfára k přivítání Vincenza Gonzagy (hrála se třikrát před vytažením opony, takováto „heraldická“ hudba se běžně improvizovala), dále prolog a pět dějství. Pokud jde o operní dramaturgii, Monteverdi se Striggem učinili jediný ústupek oproti původnímu antickému příběhu, v němž nakonec Orfea roztrhají bakchantky. V podstatě dvorní opera *L'Orfeo* nemohla mít tak drastický závěr: Apollon tedy bere smutného Orfea, jemuž se nepodařilo vysvobodit Eurydiku z podsvětí, na Parnas, aby tam svým zpěvem oblažoval bohy. Monteverdi ovšem přece jen po takovém idylickém závěru uvádí divokou *Morescu*, tanec, jímž jako by chtěl alespoň naznačit původní vyústění slavného příběhu. Ve skutečnosti – podle údajů o obsazení uvedených v tištěném vydání partitury – má tuto morescu zatančit sbor pastýřů (*Choro de Pastori che fecero moresca nel fine*).

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's opera *Orfeo*, specifically the *Toccata* for trumpets. The score is written for multiple trumpets, with parts labeled "Corno", "Quinta", "Alto e basso", "Violino", and "Basso". The title of the piece is "Toccata che si fa sopra a tutti li brassi de la regia orchestra con tutti li trombeni, et si fa in Tocco pastorale votando fono le trombe coale fordini." The score consists of several systems of staves, each with a different instrument part.

Claudio Monteverdi: *Orfeo* (1607)  
– Toccata, ukázka původního tisku

Ze druhé Monteverdihovy opery *L'Arianna* (1608) z mantovského období se zachovalo jen slavné lamento. Monteverdi tuto geniální hudbu nejenže upravil jako cyklus čtyř pětihlasých madrigalů (a to je vůbec nejpádnější důkaz toho, že tzv. *seconda prattica* se vůbec netýkala jen monodie, lépe řečeno nelze ji s ní ztotožňovat), ale také ji samostatně vydal (*Lamento d'Arianna*, 1623), ba dokonce přepracoval do podoby duchovní kontrafaktury (*Pianto della Madonna*, tj. „Nářek Panny Marie“). V opeře byl nářek hlavní hrdinky – podle dochovaného libreta – přerušován vstupy sboru a Ariadniny sloužky Dorilly. Tato hudba je typickým příkladem toho, kam Monteverdi přivedl původní *stile recitativo*, její úžasná výrazová síla, vycházející jak z melodiky, tak z harmonie, nemá v dějinách hudby příliš protějšků. Monteverdi tady v úplnosti uplatnil svůj program, formulovaný v jednom ze zachovaných dopisů Alessandru Striggiovi ml., totiž že operní hrdinové musejí být skutečnými lidmi z masa a kostí („Ariadna zapůsobila na posluchače, protože to byla žena, a Orfeus rovněž, protože to byl muž, a ne vítr“). V krátkých úsecích (Ariadnin hněv na Thesea, protože ji opustil) dokonce skladatel již využil svého pověstného „*concitato*“.

*L'Arianna*

## pozdní opery

Další dvě kompletně dochované opery pocházejí až ze závěru dlouhého a plodného Monteverdiho života. I jako kapelník chrámu svatého Marka v Benátkách se skladatel intenzivně věnoval operě, jež se právě v Benátkách vymanila z prostředí šlechtických dvorů a dostala se tam, kde je její místo až do dnešních dnů – do kamenných operních domů. První stálé divadlo *San Crisostomo* vzniklo v Benátkách v roce 1637 a zanedlouho jen v tomto městě působila další tři. Stálé operní scény vyrůstaly samozřejmě i v dalších italských městech. Pro *San Crisostomo* Monteverdi zkomponoval operu *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (Odysseův návrat do vlasti, 1640). Ani tato kompozice se neztrácí v dobové operní produkci, k níž v té době vydatně přispívali už i Monteverdiho současníci (zvláště jeho žák Francesco Cavalli). Monteverdi se v ní ovšem musel stejně jako ostatní skladatelé přizpůsobit opernímu provozu veřejného divadla, který byl v područí ekonomiky. Jedním ze základních rysů tohoto trendu, jenž ovlivňoval italskou operu dlouhá desetiletí, ba celé jedno století, byla v té době absolutní redukce sborů, na jejichž místě časem zůstaly vlastně jen ansámby hlavních postav. *Il Ritorno* obsahuje v porovnání s *Orfeem* jen několik jednoduchých sborů (*Coro de Feaci* pro tři hlasy, krátký osmihlasý *Coro marittimo* a *Coro in cielo*, chybí *Coro di Naiadi*). Operní domy, které vydávaly nejvíc peněz na pěvecké hvězdy (kastráty, primadony), musely šetřit například i na instrumentální složce. Proto došlo k její redukci také v Monteverdiho Odysseově návratu. Skladatel ovšem zkomponoval také v této operě hudbu výsostně dramatickou: scény jako souboj tří nápadníků o Penelopinu přízeň během Odysseovy nepřítomnosti (se *Sinfonii di guerra*) nebo komický výstup tuláka Ira (začátek závěrečného třetího dějství, viz notový příklad na str. 75–76) a mnohé další dokládají Monteverdiho velké hudebně dramatické mistrovství.

Korunovace  
Poppeina

Také poslední v úplnosti dochovaná opera Claudia Monteverdiho – *L'incoronazione di Poppea* (Korunovace Poppeina, 1642), provedená v benátském divadle S. Giovanni e Paolo, vykazuje znaky skladatelského mistrovství. Kompozice na libreto F. Busenella (je očividně lepší než Badoarovo libreto k Odysseově návratu) je převratná již samotnou volbou tématu: poprvé zde nevystupují hrdinové z antické mytologie, ale reálné postavy z římských dějin (císař Nero, jeho manželka – zavržená císařovna Ottavia, milenka Poppea, filozof Seneca ad.). Mnohá čísla této opery mají přinejmenším stejně silný dramatický akcent jako předcházející Monteverdiho skladby, například zpěv, jímž se loučí Neronem zavržená Ottavia s Římem (*Addio Roma*), Senekova smrt apod. Skladatel tu ale nevyhnutelně musel vyjít také vstříc konvencím, které ovládly operu vlastně hned poté, co se dostala ze šlechtického paláce na scénu veřejného divadla. Závěrečné dueto Nerona a Poppey (*Pur Ti miro*), jedno z nejkrásnějších milostných duet v dějinách opery, je nepochybně z dramaturgického hlediska poznamenáno uvedeným statem quo ante (možná naštěstí, protože jde o mimořádně krásnou hudbu, jež je z dnešního pohledu v příkrém rozporu s morálně nanejvýš po-

Claudio Monteverdi:  
*Il Ritorno d'Ulisse in patria* (výstup Ira – začátek)

**Ira, parte ridicola**

o  
(Allegro)

do - lor

o martir che l'al.ma at - tri - sta o me.sta ri.membran.za di do.lo -

zo - sa vi.sta io vi.di i Proci e - stin - ti e - stin - ti e -

stinti i Pro.ci i pro.ci fu.ro ucci.si i por.ci i por. ci fu.ro ucci.si ah

ah ah ah ah ah ch'io perde i le de.li.zie del

ventre e della go.la chi soccorre al di.giun chi

chi lo con.so.la lo con.so.la chi lo con.so.la chi lo con.so.la

**(Allegro)**

la chi chi chi chi chi chi lo con.so.la o fle.bi.le pa.  
(come prima)

1) Nel libretto non c'è il ginoco di parole Proci - porci.

chybnou situací závěru opery). Ze stylového hlediska tato krátká da capo árie určitě nese znaky rodícího se bel canto a nic na tom nemění ani skutečnost, že se v novější literatuře Monteverdiho autorství závěrečného dueta Korunovace Poppeiny zpochybňuje (připisuje se nejčastěji opernímu skladateli, libretistovi a hráči na teorbu Benedettovi Ferrarimu). Jednoznačně prokázat se to však dodnes nepodařilo.

Ztracených Monteverdiho oper (*La finta pazza Licori*, *Le nozze d'Enea con Lavinia* aj.) je bohužel víc než dochovaných, takže vývojový proces od dvorského Orfea k posledním operám, komponovaným pro kamenná divadla, lze rekonstruovat jen velmi obtížně a s malou přesností.

V církevní hudbě, již se samozřejmě více věnoval v době svého kapelníčení u svatého Marka, se syntetický charakter Monteverdiho tvorby projevuje snad ještě nápadněji než v opeře. První Monteverdiho vrcholné dílo z oblasti církevní hudby *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac Vesperae pluribus decantandae* (1610) vzniklo ještě v mantovském tvůrčím období. V tomto opusu skladatel spojil dvě mimořádně významná díla s mariánskou tematikou: parodickou mši na moteto Nicolase Gomberta (*Missa da capella a sei voci fatta sopra il motetto In illo tempore del Gomberti*) a *Mariánské nešpory*. Ve mši, která je nesporným holdem starému stylu (*stile antico*), si jako předlohu vědomě vybral moteto velkého mistra frankoflámské polyfonie. Monteverdi zde předvádí své kontrastní mistrovství v nejryzejší podobě, a dokonce na začátku uvádí deset motetových témat („*le fughe del questa son quante*“), z nichž vychází při parodickém kompozičním procesu, a to jen umocňuje jeho promyšlený a programový příklon a obdiv k polyfonii.

Mariánské nešpory jsou naopak zřetelnou demonstrací nového koncertantního stylu v církevní hudbě a syntetizují všechny základní složky tehdejší katolické církevní hudby: polyfonii (*stile antico*), nový koncertantní styl (velký a malý duchovní koncert), vicesborovost, monodii, dokonce i gregoriánský chorál, který je takřka již základním východiskem nejen kompozice jednotlivých žalmů určených k mariánským svátkům, ale také mariánského hymnu *Ave Maris Stella* a dvou chvalozpěvů *Magnificat*. Monteverdi to sám zdůrazňuje v podtitulu *Mariánských nešpor* – jsou zkomponovány „*sopra canti fermi*“ („podle cantů firmů“, tj. na nápěvy gregoriánského chorálu). K pěti žalmům (*Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem*) většího vokálně-instrumentálního obsazení zkomponoval Monteverdi virtuózní sólistické duchovní koncerty (některé na texty z *Písně písní*) jen s *continuum*, jimiž se v duchu dobové praxe mohly nahrazovat příslušné gregoriánské antifony k žalmům. Každý z těchto koncertů je neopakovatelným originálem demonstrujícím řešení určitého problému kompozice církevní hudby: *Nigra sum* je náročnou monodií, *Pulchra es* duchovním koncertem pro dva hlasy, *Audi coelum* jedním z mnoha nádherných příkladů uplatnění barokního echa, zkomponovaného s monteverdiiovskou dokonalostí. Patrně nejnáročnější je koncert *Duo Seraphim* pro tři

církevní  
hudba

Mariánské  
nešpory

Claudio Monteverdi: *Duo Seraphim* (Mariánské nešpory), začátek

Musical score for the beginning of *Duo Seraphim* by Claudio Monteverdi, measures 1-11. The score is in G minor, 3/4 time, and features three vocal parts (I, II, III) and organ/bass. The lyrics are: Du - o Se - ra - phim cla - ma - bant, cla - ma - bant, cla - ma - bant, cla - ma - bant, cla - ma - bant, al - ter ad al - bant, al - ter ad al -

Musical score for *Duo Seraphim* by Claudio Monteverdi, measures 16-21. The score is in G minor, 3/4 time, and features three vocal parts (I, II, III) and organ/bass. The lyrics are: te rum: San - te rum: San - ctus San -

23

I

II

III

Org.

san  
ctus,

25

I

II

III

Org.

san

27

I

II

III

Org.

ctus Do - mi - nus De - us Sa  
ctus Do - mi - nus De - us Sa

31

I

II

III

Org.

ba - oth.  
ba - oth.

34

I

II

III

Org.

Ple na est om - nis ter  
Ple na est om - nis

36

I

II

III

Org.

-ra, ple na est  
ter ra, ple na

31

I  
II  
III  
bc

ba - oth.  
ba - oth.

34

I  
II  
III  
bc

Ple - na est om - nis ter -  
Ple - na est om - nis

36

I  
II  
III  
bc

-ra, ple - na est  
ter - ra, ple - na

hlasy, plný vypsaných virtuózních ozdob, které jsou ovšem vzhledem k obsahu textu zcela namíste (nejde tedy v žádném případě o jakousi samoučelnou virtuozitu, k té se Monteverdi neuchyloval nikdy): zvláště početné „trilli“ („kozy trylky“) zřetelně symbolizují nadpозemský, neuchopitelný svět andělů-serafínů (viz notový příklad na str. 78–82).

Ve všech žalmech pro šest až osm hlasů i ve chvalozpěvech Magnificat Monteverdi cituje gregoriánské nápěvy, většinou jednotlivé žalmové tony (nsg. tons), v hymnu *Ave Maris Stella* zase úryvky strofického gregoriánského hymnu. Gregoriánský chorál je základem dokonce i jediné instrumentální skladby cyklu – „sonáty s lidským hlasem“ (sonata con voce) – *Sonaty sopra Sancta Maria*, která pravděpodobně mohla liturgicky zastoupit antifonu k Magnificat. Je to vůbec neznámější sonáta využívající lidský hlas, skladba, jež nás uchvacuje svou architekturou založenou na citátech krátkého úryvku z gregoriánských litaní:

Sanc - ta Má - ri - a o - ra pro no - bis

Tento zpívaný úryvek gregoriánského chorálu se vynořuje jakoby nečekaně – ale jen na první pohled náhodně – v pletivu osmi instrumentálních hlasů (dvoje housle, dva cinky, čtyři trombony, varhanní continuo je samozřejmostí v celé sbírce), jejich koncertantní princip bezpochyby navazuje na gabrieliovskou tradici (jakkoli tato skladba není vícesborová). Celá skladba včetně častých metrických změn, jak to bylo ostatně pro rané barokní sonátu příznačné, má nade vše pochybnost taneční charakter. Její „odlehčenost“



Claudio Monteverdi:  
titulní stránka vydání  
*Mariánských nešpor* a parodické mše  
podle Gombertova moteta

Claudio Monteverdi:  
*Sonata sopra Sancta Maria* (Mariánské nešpory), začátek

*J = 90*  
 PARTE CHE CANTA SOPRA LA SONATA A 8

Cantus  
 Violino da braccio  
 Violino da braccio  
 Cornetto  
 Cornetto  
 Trombone  
 Trombone  
 Ovvero Viola da braccio  
 Viola da braccio  
 Trombone doppio  
 Basso per l'organo

5

90

10



13

Musical score for measures 13-19. It features a vocal line with a treble clef and a soprano range, and a keyboard accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

140 20

Musical score for measures 140-149. It features a vocal line with a treble clef and a soprano range, and a keyboard accompaniment with a grand staff. The music continues with a similar homophonic texture, showing some melodic development in the vocal line.

Musical score for measures 1-9. It features a vocal line with a treble clef and a soprano range, and a keyboard accompaniment with a grand staff. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

25

Musical score for measures 25-31. It features a vocal line with a treble clef and a soprano range, and a keyboard accompaniment with a grand staff. The music continues with a similar homophonic texture, showing some melodic development in the vocal line.

30

35

Sanc

40

ta Ma - ri - a o - - ra pro no - bis

The image displays two systems of musical notation from Claudio Monteverdi's *Selva morale e spirituale*. The first system (measures 1-44) features a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The second system (measures 45-48) continues the vocal and continuo parts. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings typical of the early Baroque period.

nepochybně souvisí se závažností, zvláště kompoziční, závěrečné části Mariánských nešpor – chvalozpěvu Magnificat (sonáta měla sloužit zvláště jako kontrastní prvek).

Nástroje mají mimořádný význam ještě v jedné části *Mariánských nešpor*, a to v úvodním responsoriu *Domine ad adjuvandum me festina*, které je odpovědí na celebrantovu gregoriánskou intonaci (verš) „Deus in adiutorium meum intende“. Monteverdi zde použil jako základ *Toccato* z Orfea, kromě jiného jako symbol mantovských Gonzagů. Také tady se toccata opakuje třikrát a sbor současně přednáší recitovaný liturgický text na způsob tzv. *falsi bordon* (byly to krátké a jednoduché vícehlasé modely, podle nichž se zpívaly žalmy nebo jiné texty). Tok orfeovské toccaty je přerušen kontrastním, tanečním instrumentálním ritornelem ve třídobém metru, jak ho známe z gabrieliovského velkého duchovního koncertu nebo z Monteverdiho oper.

Další početné plody svého kompozičního mistrovství v oboru církevní hudby Claudio Monteverdi shrnul v obsáhlé sbírce *Selva morale e spirituale* (Morální a duchovní les, 1641). Tento sešit je jakousi antologií, demonstrací toho, co vše (a jakým způsobem!) lze zkomponovat na poli církevní a duchovní hudby. Do sféry duchovní hudby patří koncertantní *madrigali spirituali* na italské texty (nebyla to hudba určená pro kostel). Z církevní hudby Monteverdi do sbírky zařadil jak skladby ve „starém“ stylu, například mešní cyklus *Messa da cappella a 4* (v té době pochopitelně s bassem continuoem), ale také mistrovský čtyřhlasý *Crucifixus*, jeden ze svých nejkrásnějších a nejspolehlivějších projevů, pokud jde o chromatickou harmonii, tak skladby v novém koncertantním stylu (*concertato*) s rovnocenným využitím nástrojových a vokálních hlasů. Nejdůležitější žalmy nabízí Monteverdi v několika různých zhudebnění, a to tak, že každé je diametrálně odlišné od ostatních. Najdeme tady různé formy pronikání prvků světských žánrů, například v *Confitebor terzo alla francese* založeném na střídání sólisty a sboru v přednesu taneční melodie podle vzoru francouzské hudby (ovlivněné formou dvorské árie, *air de cour*). *Selva morale e spirituale* obsahuje také četné sólové skladby, například virtuózní moteto pro bas a basso continuo *Ab aeterno ordinata sum*, plné náročných koloratur, jeden z nejkrásnějších příkladů sólisticky pojatého koncertantního stylu raného baroka, ale také církevní verzi Ariadnina nářku – *Pianto della Madonna sopra Lamento dell'Arianna*. V této skladbě ovšem zdaleka nejde o obyčejnou kontrafakturu, tj. o nové otextování už existující hudby. Je to skladba, jež mimo jiné ukazuje, že navzdory vzájemnému ovlivňování církevní a světské (operní) hudby velký skladatel důsledně a detailně dodržoval a rozlišoval estetiku církevní hudby (*stylus ecclesiasticus*) na rozdíl od operního, dramatického stylu (*stylus theatralis*). Světská a církevní verze známého Monteverdiho lamenta se od sebe v mnoha podrobnostech podstatně liší, církevní podoba je daleko umírněnější.

Selva morale  
e spirituale

Celkový přínos Claudia Monteverdiho k vývoji barokního stylu – hned

v jeho počátcích – lze jen stěží dostatečně ocenit. Jak jeho světská, tak církevní tvorba vykazuje nepochybně znaky toho, co se obvykle označuje jako genialita. Z Monteverdiho výdobytků čerpala barokní hudba ještě dlouhá desetiletí, některá z jeho řešení zvláště v operním oboru čekala na vývojové změny dokonce ještě podstatně déle.

## Italská instrumentální hudba raného baroka

definitivní  
emancipace  
instrumentální  
hudby

V baroku se dovršil proces emancipace instrumentální hudby, jenž začal již v souvislosti s intabulacemi vokální hudby a s prvními pokusy o originální instrumentální hudbu (různé preambule, intonace apod.) především pro varhany na přelomu 14. a 15. století (C. Paumann ad.) a který akceleroval v 16. století jak v oblasti hudby pro klávesové nástroje, tak v autonomní loutnové hudbě renesance. Na velké mistry varhanní hudby italské renesance C. Antegnatiho a G. Cavazzoniho, stejně jako na slavné varhanníky působící při chrámu sv. Marka v Benátkách – Claudia Merula, Andreu a Giovanniho Gabrieliovy – navázali počínaje přelomem 16.–17. století mnozí výjimeční varhanníci. Mezi nimi vynikl Girolamo Frescobaldi, jehož tvorba tvoří spolu s dílem Sweelinckovým základní kámen barokní varhanní hudby.

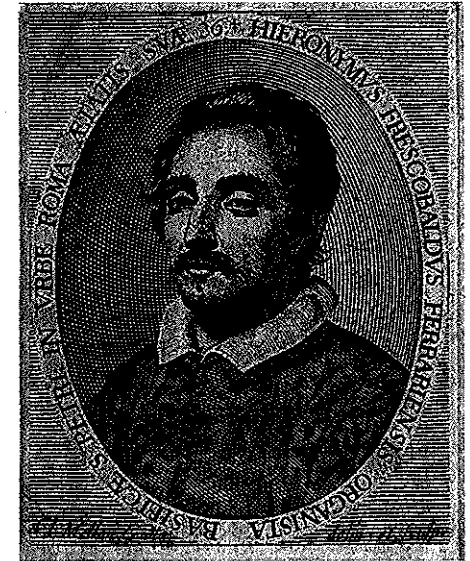
V mimořádně cenným pramenem poznání interpretace rané barokní instrumentální hudby pro klávesové nástroje je traktát Girolama Diruty (asi 1594 – po 1610) *Il Transilvano* (1. část 1593; 2. část 1609). Kromě toho sahají četné příklady z tvorby předchůdců Girolama Frescobaldiho – toccaty a ricercary obou Gabrieliů, Tarquinia Meruly, Luzzaschiho, Banchieriho a dalších, ale i Dirutovy vlastní skladby.

**Girolamo Frescobaldi** (Ferrara 1583 – Řím 1643) byl žákem Luzzaschiho, ale podnikl také důležitou studijní cestu do Flámska. Tento legendami opředený vynikající varhaník, jehož nenapodobitelné hře chodily podle dobových svědectví naslouchat tisíce lidí, působil od roku 1604 prakticky nepřetržitě v Římě jako varhaník v různých významných kostelech – například v Juliánském sboru (Capella Giulia) při chrámu sv. Petra a v kostele sv. Apolináře, jenž byl jedním z hlavních jezuitských kostelů a byl úzce propojený s Collegiem Germanikem. Girolamo Frescobaldi byl i vyhledávaným pedagogem, k jeho žákům patřili například J. J. Froberger a M. Rossi. Frescobaldi komponoval i cennou vokální hudbu (madrigaly, monodie), ale jeho největší přínos spočívá v instrumentální hudbě, zvláště varhanní, respektive v hudbě pro klávesové nástroje.

Jednoznačně rozlišit, zda byla klávesová hudba Frescobaldiho a jeho

klávesové  
nástroje

současníků původně určena pro varhany nebo pro cembalo, s jistotou nelze – podobně, jako tomu je u klávesové hudby v baroku obecně. Výlučně varhannám byla svěřena hudba, která sloužila striktně liturgickým účelům a která je obsažena zvláště ve skladatelově sbírce *Fiori musicali*. Odhalení konkrétního nástroje částečně napomáhá notace klávesové hudby. Frescobaldi používal – a obdobně také ostatní italská skladatelé, ale až do druhé poloviny 18. století i další autoři, jež na něho přímo navazovali (Froberger, Gottlieb Muffat, částečně ještě i například J. S. Bach) – tři různé typy notace hudby pro klávesové nástroje:



Girolamo Frescobaldi

- 1) Taneční hudba (correnti, balli apod.) se notovala v „moderní“ klavírní dvojosnově (obě osnovy měly po pěti linkách).
- 2) Polyfonní hudba, zvláště náležející k tzv. *stylus gravis* (ricercary), se zapisovala do partitury ve čtyřech pětlinkových osnovách. Frescobaldi a další varhanníci doporučovali, aby se tento typ hudby z takové partitury také hrál (předmluva ke sbírce *Fiori musicali*).
- 3) Hudba zkomponovaná v tzv. *stylus phantasticus* (toccaty, fantazie apod.) se zapisovala zpravidla v tzv. italské varhanní tabulatuře, jež měla šesti-, respektive sedmílinkovou osnovu pro pravou ruku (diskant) a obvykle osmílinkovou osnovu pro levou ruku (bas).

notace hudby  
pro klávesové  
nástroje

Všechny tři typy notace klávesové hudby byly velmi praktické, například dlouhé virtuózní běhy v toccatách se nejlépe četly ve vícelinkových osnovách bez pomocných linek.

Girolamo Frescobaldi a další italská varhanníci (a stejně tak všichni jejich současníci a následovníci v Německu, Rakousku apod.) komponovali následující základní formové druhy hudby pro klávesové nástroje:

- 1) Kontrapunktické formy:

**Ricercar** – nejpřísnější polyfonický formový druh ve stylu *gravis*, v němž se v několika úsecích zpracovává téma a jeho varianty, respektive odvozené tvary.

**Canzona** – polyfonický druh založený na zpěvných, pohyblivých tématech (*stylus luxurians*) v méně přísném kontrapunktickém zpracování, než má *ricercar*.

formy  
a druhy

**Capriccio** – v polyfonním zpracování obsahuje téma (resp. několik témat) vždy s nějakým zvláštním znakem (například chromatikou) nebo osobitým charakterem.

## 2) Fantazijní formy:

**Toccata** – nejtýpější z formových druhů, jež užívá tzv. stylus phantasticus. Má velmi volnou rapsodickou formu založenou na střídání akordických úseků a virtuózních běhů, pasáží nebo figurací. Zcela odlišný charakter ale měla **toccata con durezza e legature**, která byla naopak skladbou (nejčastěji určenou k provozování v rámci mše „per elevatione“, tj. k pozdvihování) v pomalém tempu se statickou harmonií, prodlevami, disonancemi a neustálými harmonickými průtahovými postupy. Název toccata původně zdaleka nesouvisel jen s hudbou pro klávesové nástroje (je odvozen od slovesa „dotýkat se“), nýbrž byl spíše všeobecným označením pro hudbu improvizáčnického charakteru. Toccaty se komponovaly pro nejrůznější nástroje, například pro loutnu, harfu, housle – Giovanni Buonaventura Viviani má ve své sbírce *Capricci armonici* (1678) také houslové toccaty, stejně jako Marco Uccellini ve svazku nazvaném *Ozio regio* (1660), anebo šlo o improvizovanou hudbu pro trubky označovanou „*toccata di trombe*“ (takovouto zapsanou improvizací je i úvodní toccata v Monteverdiho *Orfeovi*).

**Fantazie** – skladba volné formy, která kombinuje prvky stylu zvaného phantasticus s polyfonií (tj. s volným, nikoli přísným kontrapunktem).

## 3) Variační a taneční formy, resp. druhy vycházející z taneční hudby:

**Partita** – vícedílná forma, respektive forma o několika částech (název je odvozen z lat. „pars“, část), jež měla počátkem 17. století zpravidla podobu variací na téma převzaté ze světské oblasti.

**Passacaglia** – variační forma zpracovávající ostinátní basový melodický model v trojdobém metru, závěr měl často harmonickou kostru I-IV-V-I.

**Ciaccona** – variace na ostinátní bas (často klesající čtyřtónový) v trojdobém metru, zpravidla začínaly harmonickým postupem I-V-VI.

Další variační modely: **passamezzo antico** (variační model v sudém metru, s mollovou modalitou a s basem na těchto stupních: I-VII-I-V-II-VII-I-V-I), **passamezzo moderno** (variační model v sudém metru a s durovou modalitou a s basem na těchto stupních: I-IV-I-V-I-IV-I-V-I), **folia** (původně tanec portugalského původu s mollovou modalitou a otevřeným závěrem, na basovém základě tvořeném stupni I-V-I-VII-III-VII-I-V), původně vokální modely **romanesca** (I-V-VI-II-I-V-VI), **ruggiero**, **bergamasca** a mnohé další.

Pro rozdíl od sebe *passacaglii* a *ciacconu* je občas velmi nesnadné. Ciaccona byla původně, tedy v 16. století španělský tanec (taneční píseň). Passacaglia se vyvinula také ve Španělsku z krátkých kytarových tanců.

dických úvodů (improvizací, jakýchsi „rozehrávek“) před započetím vlastní písně. Později lze v literatuře najít dokonce i zcela protichůdné charakteristiky *passacaglie* a *ciaccony*. Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexikon*, 1732) píše podobně jako Sebastien de Brossard (*Dictionnaire de musique*, 1703), že základní rozdíl mezi oběma druhy spočívá v pomalejším tempu *passacaglie*, jejíž výraz není tak živý jako u *ciaccony* (téměř všechny *passacaglie* jsou psány v mollových tóninách). Waltherův současník Johann Mattheson (*Der vollkommene Kneipflmeister*, 1739) naopak tvrdí, že *passacaglia* je rychlejší než *ciaccona* a na rozdíl od ní se nikdy nezpívá.

*Ciaccona* jako taneční píseň tedy pochází ze Španělska, respektive z Jižní Ameriky, *passacaglia* se původně hrávaly jako jednoduché (akordické) úvody k *ciacconám*. Základní rozdíly mezi nimi lze vedle několika společných znaků shrnout takto (existuje samozřejmě mnoho výjimek): zatímco *passacaglia* je mollová, *ciaccona* má většinou durový charakter; *passacaglia* je zdrženlivější, *ciaccona* naopak pohyblivější; v *passacaglii* se víc upřednostňují disonance než v *ciacconě*.

První Frescobaldiho tiskem vydaná sbírka hudby pro klávesový nástroj je *Toccate e partite d'intavolatura* (1615). Vyšla v několika vydáních podobně jako *Recercari e canzoni francese* (1615), *Il secondo libro di tocate, canzoni* (1627) a další jeho svazky. Frescobaldiho toccaty se liší od vesměs krátkých benátských *toccat* Claudia Merula či Gabrieliů: patrně pod vlivem neapol-

Toccate  
e partite

Girolamo Frescobaldi: *Toccate e partite*, 1. svazek (1615) – ukázka notace v tzv. italské klavírní tabulatuře (šest linek pro pravou ruku a osm linek pro levou)



ských varhaníků **Giovanniho Marie Trabacchiho** (*Ricercate, canzone francese, capricci*, 1603, *Toccate di durezze e legature*, 1603) a **Ascania Mayoneho** (*Primo libro di diversi capricci*, 1603), ale také loutnisty G. Kapsbergera Frescobaldi naplno rozvinul fantazijní styl plný virtuózních běhů, neočekávaných zvrátů, modulací, jeho toccaty mají však zároveň dokonale propracovanou sazbu, takže využívají všech polohových rejstříků. V cenné předmluvě ke sbírce toccat výslovně zdůrazňuje, že se tyto skladby mají hrát rubato.

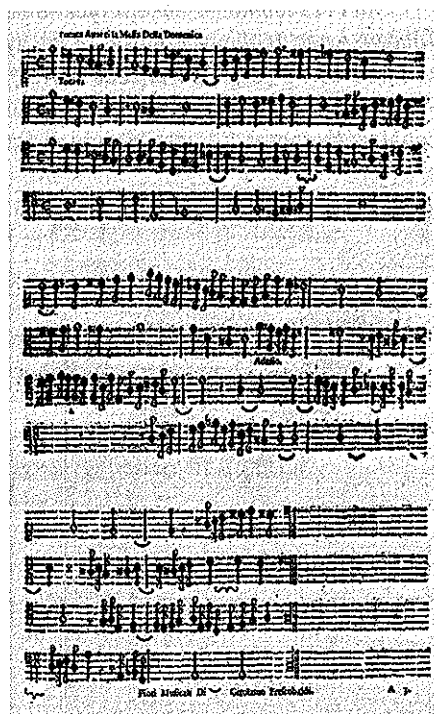
V ricercarech Frescobaldi uplatnil své dokonalé kontrapunktické mistrovství, například v *Ricercaru del nono tuono* postupně spojuje čtyři témata (nejprve dvě, v závěru všechna čtyři), v dalších podobných skladbách rozvíjel techniku augmentace apod.

Nejdůležitější opus Frescobaldiho varhanní hudby určené výhradně k liturgii tvoří sbírka *Fiori musicali* (1635), jež byla téměř dvě století základním materiálem při studiu kompozice – její opis vlastnil i mladý J. S. Bach, povinně ji studovali žáci J. J. Fuxe ve Vídni apod. Sbírka obsahuje tři varhanní mše, tj. hudbu, která se používala střídajíc se s gregoriánským chorálem při nejjednodušším způsobu tzv. praxe *alternatim* v katolické bohoslužbě. Frescobaldi tuto hudbu zkomponoval (podle vzoru varhanních mší Cavazzo-

Fiori musicali



Girolamo Frescobaldi: *Fiori musicali* (1635) – titulní strana



Girolamo Frescobaldi: *Fiori musicali* (1635) – ukázka tištěné partitury (*Toccata avanti la Messa della Domenica*)

ního a jiných) ke třem základním gregoriánským mším – *Messa della Domenica* (mše *Orbis factor* prováděná o běžných nedělích), *Messa dell'i Apostoli* (mše *Cunctipotens Genitor Deus* provozovaná o svátcích apoštolů) a *Messa della Madonna* (mše *Cum iubilo* k mariánským svátkům). Každá z těchto mší má úvodní toccatu (*Toccata avanti messa*), která se hrávala před introitem, krátké polyfonické versety ke Kyrie (v několika variantách), jež hrál varhaník střídavě ke zpěvu scholy, dále canzonu po epištole (*Canzona dopo la Pistola*), ricercar po Credo (*Recercare dopo il Credo*), další toccatu k pozdvihování (*Toccata per l' Elevazione*) a canzonu po svatém přijímání (*Canzona post il Commune*). Specifickým typem toccaty jsou skladby určené k pozdvihování. Jsou to zvláštní meditativní skladby v pomalém tempu zkomponované ve stylu „s ligaturami a tvrdostí, respektive disonancemi“ (de facto s ustavičnými průtahy, v orig. „di durezze e legature“), jimž chybí i nejmenší náznak virtuozity pro toccatu tak typické. Zatímco Frescobaldiho

Girolamo Frescobaldi: *Recercar cromatico post il Credo* (*Fiori musicali*), začátek

polyfonické versety ke Kyrie vycházejí často z původního gregoriánského nápěvu, canzony a ricercary jsou rozsáhlé reprezentativní skladby s originální tematikou, v níž skladatel podává přesvědčivé svědectví o svém kontrapunktickém mistrovství, nevyjímaje například hojně uplatnění chromatiky. *Recercar cromaticho post il Credo z Messa delli Apostoli* (notová ukázka na str. 97) je jedním z nejkrásnějších příkladů virtuózního ovládní chromatiky v dějinách (nikoli náhodou téma tohoto ricercaru zpracovali i v rámci studia mnozí další skladatelé).

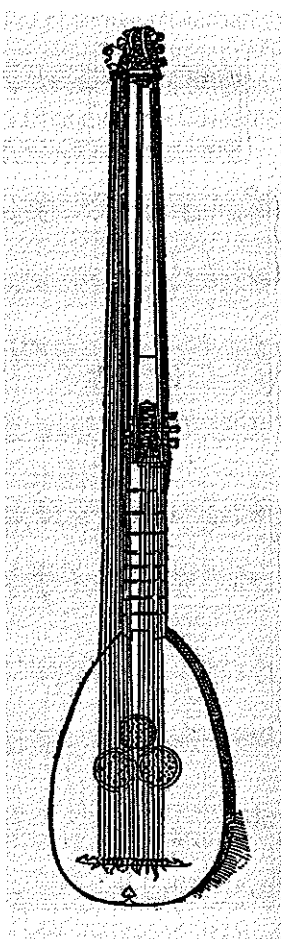
Ve sbírce *Fiori musicali* se Frescobaldi po Giovanniim Gabrielim a Monteverdim („sonata con voce“) dále úspěšně snažil propojit instrumentální a vokální hudbu: *Messa della Madonna* obsahuje *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza tocarla* se čtyřhlasým polyfonickým zpracováním tématu vycházejícího z gregoriánského chorálu, a pátý hlas lze „ad libitum“ zpívat. Spojení přísné polyfonické instrumentální formy s lidským hlasem je výmluvným dokladem Frescobaldiho kompoziční virtuozity. Sbíрка *Fiori musicali* však zahrnuje i dvě světské skladby, tj. neliturgickou hudbu – *Bergamasku* a *Capriccio sopra la Girolmeta*.

Vedle liturgické varhanní hudby ke mši komponoval Frescobaldi podobnou hudbu i k nešporám, např. ke chvalozpěvům Magnificat či hymnům (*Ave maris stella*) ve sbírce *Il secondo libro di toccate, canzoni* (1627).

Kromě hudby pro klávesové nástroje napsal Frescobaldi velmi cennou instrumentální sbírku *Canzoni da sonare* (1634) pro jeden až čtyři nespecifikované hlasy s varhanním doprovodem.

Girolamo Frescobaldi byl sice nejvýznamnějším, ale zdaleka nikoli jediným mistrem italské klávesové hudby raného baroka. Jakkoli **Ascanio Mayone** († 1627), **Giovanni Maria Trabaci** (asi 1575–1647) nebo v porovnání s nimi o něco mladší Frescobaldiho žák **Michelangelo Rossi** (asi 1601/2 až 1670) a jiní nedosáhli jeho evropské slávy, hodnotou svých toccat, canzon atd. za Frescobaldim příliš nezaostávali. Jejich úroveň v Itálii dosáhl teprve Bernardo Pasquini, a to koncem 17. století. Rossiho *Toccat settima* patří k nejextrémnějším projevům barokní chromatiky vůbec.

Pendant ke skladbám pro klávesové nástroje Girolama Frescobaldiho a jeho současníků



Teorba

tvorila loutnová hudba **Giovanniho Girolama Kapsbergera** (asi 1580–1651), nejvýznamnějšího loutnového virtuosa raného baroka v Itálii. Kapsberger pocházel z Benátek (jeho otec byl Němec), většinu života prožil v Římě a byl také všestranným skladatelem. Významný je jeho příspěvek k vývoji římské monodie. Kapsbergerovy početné svazky loutnové hudby (*Intavolatura di lauto*, 1611), respektive hudby pro chitarrone (větší typ basové loutny – *Intavolatura di chitarrone*, 1604, 1612, 1616, 1626, 1640) obsahují podobnou hudbu jako Frescobaldiho sbírky – toccaty, ciaccony a tance, a pokud jde o formu a strukturu, odpovídají tyto skladby frescobaldiovským prototypům. Zvláště toccaty jsou snad ještě rapsodičtější než klávesové a Kapsberger se v nich místy projevuje jako vyslovený experimentátor. Jeho loutnová hudba je plná afektů, místy působí až extravagantně. Občas využívá extrémně odvážných harmonických spojení a akordických postupů, což nepochybně souvisí s jeho bohatými zkušenostmi v oblasti vokální hudby (monodie).

loutnová hudba

### Nástup a vzestup houslí

S počátky barokního stylu koncem 16. století souvisí nástup nástroje, jenž sice v té době nebyl úplně nový, ale díky konstrukčnímu zdokonalení se doslova „katapultoval“ do základního instrumentáře barokní hudby a celého dalšího hudebního vývoje. Tímto nástrojem byly housle, v 16. století ještě především nástroj tzv. bierfiedlerů, pouličních amatérských muzikantů vyhrávajících po hospodách, na trzích apod. Housle se používaly ve druhé polovině 16. století ve Francii běžně také v taneční hudbě (*Ballet comique de la Roynie*, 1581), zatím však nikoli jako sólový nástroj. Na přelomu 16.–17. století se housle v severoitalských nástrojařských centrech natolik zdokonalily, že strmý vzestup oblíbenosti a jejich zařazení mezi oblíbené, preferované hudební nástroje má v celých hudebních dějinách jen málo paralel. Přispěla k tomu zejména houslařská centra v Brescii (G. da Salò ad.) a v Cremoně (N. Amati, Guarneriové, P. Maggini, později Stradivari aj.). Díky technicky a konstrukčně dokonalým nástrojům italských mistrů začaly housle se svým jasným, průrazným zvukem (na rozdíl například od liry da braccio či sopránové violy da gamba apod.) postupně vytlačovat jiné dotud používané sopránové melodické nástroje včetně dechových (cink). Ve Francii a vzápětí i v Itálii, Německu a dalších zemích se pozdvihly z ulice do vysoké hudební kultury, do šlechtických paláců, chrámů, operních domů atd., ba dokonce hned na začátku období houslového rozkvětu vznikla také další specifická kategorie hráčů na tento nástroj – virtuosové. V této době, tj. na počátku sedmáctého století, tedy existovaly tři kategorie houslových interpretů:

- 1) tradiční „bierfiedleři“ – pouliční muzikanti, kteří navazovali na tradici středověkých a renesančních všeučtů, tzv. spielmannů;

kategorie houslistů



2) *sonatori (di violino)* byli zruční instrumentalisté pokračující v tradici městských hudebníků (něm. *Stadt-pfeifer* nebo *Kunst-pfeifer*), ovládali několik hudebních nástrojů, zvláště dechových, a postupně se jejich kmenovým nástrojem staly housle; v Itálii působili především v kostelích, vyskytoval se mezi nimi i velký počet znamenitých skladatelů;

3) housloví virtuosoové – sólisté, často už od počátku 17. století cestovali po Evropě a zároveň většinou komponovali náročnou sólovou hudbu pro svůj nástroj.

virtuosové

Zřejmě není náhoda, že nejbouřlivější rozvoj zaznamenala houslová hra hned v počátcích právě v blízkosti tehdejších nejvýznamnějších houslařských center v severní Itálii (Cremona, Brescia). Z města Brescia pocházel jeden z prvních houslových virtuosů **Giovanni Battista Fontana** (asi 1592–1631), jehož sólové sonáty často překvapují mimořádnou náročností, virtuozitou, ale i nečekanými zvraty afektů, harmonie apod. Jeho sbírka *Sonate a 1, 2, 3...*, obsahující i šest houslových sonát, vyšla až posmrtně (1641), skladby v ní obsažené jsou však určitě daleko starší, přinejmenším z dvacátých let 17. století. Ze severní Itálie vyšla plejáda vynikajících houslistů, kteří se postupně uplatnili v celé Evropě, např. **Carlo Farina** (asi 1600–1649), jenž v letech 1625–1629 působil v slavné drážďanské kapele pod vedením Heinricha Schütze. Farinova hudba, již celou pojímají čtyři svazky sbírky *Pavane, gagliarde, brandi a 2, 3, 4 voci* (vyšly v letech 1626–1628), je občas dosti výstřední, ale zvláště jeho nejslavnější skladba *Capriccio stravagante a 4* (pro housle, dvě violy a basso continuo, 2. sv., 1627) názorně ukazuje, proč housle zaznamenaly hned od počátku tak strmý vzestup. Způsobila to zejména jejich ideální schopnost napodobovat různé přírodní zvuky, zvuky jiných hudebních nástrojů včetně napodobování lidského hlasu. V tom housle hned od počátku vítězily nad všemi ostatními nástroji. Farina v *Capricciu stravagante* – dosti rozsáhlé, avšak nanejvýš zábavné skladbě – paroduje na smyčcových nástrojích neuvěřitelné množství zvuků: hlasy zvířat (kočky, psa, slepice, kohouta atd.), jiných hudebních nástrojů (vojenská píšťala, buben, trubka, lyra, španělská kytara) a užívá při tom netradičních výrazových prostředků (ostré sekundové disonance, hra za kobylkou) či zvláštních způsobů hry, např. akordů hraných *col legno*; při napodobování kytary mají hráči dokonce držet nástroje u boku a hrát *pizzicato* stejným způsobem jako na kytaru. Farina ve svých skladbách napodoboval také hudbu jednotlivých zemí či národů, mj. polskou, uherskou nebo cikánskou (*Sonata detta la Cingara*).

Marini

Mezi raně barokními italskými houslisty výrazně vynikl **Biagio Marini** (Brescia 1597 – Benátky 1663). V houslové hře se zdokonalil pravděpodobně u Fontany a už v roce 1615 se stal houslistou chrámu svatého Marka v Benátkách. Marini podnikl mnoho uměleckých cest po Evropě a působil v Neuburgu (1623–1645), Parmě, Vicenze a dalších městech. Větší část jeho

poměrně rozsáhlé tvorby tvoří instrumentální, především houslová hudba (kromě toho komponoval i madrigaly, církevní hudbu apod.). Už Mariniho první sbírka, která vyšla tiskem pod názvem *Affetti musicali*, op. 1 (1617), má v dějinách houslové hry a literatury velký význam, a to i přesto, že první skladby pro sólové housle publikoval **Giovanni Paolo Cima** (asi 1570–1630) již o několik let dříve (*Concerti ecclesiastici*, 1610). Podobně jako u Cimy, je i v tomto Mariniho opusu patrné, že se housle jako sólový nástroj jen velmi pomalu emancipovaly ze své podřízenosti dechovému cinku (ital. *cornetto*), v té době nejpoužívanějšímu sopránovému nástroji. Většina skladeb z této sbírky (*La Orlandina*, *La Gardana*, *La Ponte ad.*) je ještě určena houslím nebo cinku („*per violino o cornetto*“). V sonátě *La Foscarina* Marini poprvé použil tremolo a podle všeho inspiroval i Monteverdiho při psaní slavného *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Skladby napsané pro housle nebo cink ale obsahuje dokonce i Mariniho pozdní opus 22 (viz dále). Ve sbírce *Arie, madrigali et correnti a 1, 2, 3...* op. 3 (1620) Marini uveřejnil mimo jiné svou slavnou *Romanesku* – variace na oblíbený bas (čtyři variace se závěrečnými tanci – *gagliardou*, která je vlastně pátou a šestou variací, a *corrente* na místě variace sedmé). Skladba znamená i významný mezičlánek ve vývoji houslové virtuozity.

K Mariniho vrcholným kompozičním výkonům patří sbírka *Sonate, symphonie, canzoni, pass'emezzi, baletti, correnti, gagliarde & ritornelli*, op. 8 (1629) pro 1–6 nástrojů a basso continuo. V *Capricciu che due violini sonane quattro parti* Marini hojně využívá dvojhmatovou techniku, takže dva houslisté hrají vlastně čtyřhlasou skladbu s *basse* continuum (podobné skladby zkomponoval později také H. I. F. Biber, jenž v mnohém navázal na Mariniho, mj. také v používání tzv. skordatury, přeladování houslí, viz o tom dále). V *Capricciu per sonare il violino con tre corde à modo di lira* Marini dokonce běžně využívá (ve snaze co nejvěrněji napodobit zvuk lyry) rozvinutou akordickou hru. K nejúchvatnějším skladbám nejen v tomto Mariniho opusu, ale snad v celé houslové literatuře patří *Sonata a tre violini in ecco*, patrně vůbec nejdokonalejší hudební ztvárnění echa, jež mělo baroko v takové oblibě (včetně opery, církevní hudby atd.). Populárního obsazení houslového tria s continuum (G. Gabrieli, G. B. Fontana, M. Uccellini,

Mariniho vrcholné skladby



Biagio Marini: *Affetti musicali* (1617) – titulní strana

G. Legrenzi a mnozí jiní) využil Marini v této skladbě k získání dokonalé, autentické podoby echa: k prvním houslím, které zvukovému obrazu dominují (houslista svou virtuozitu předvádí v delších sólových pasážích), se na mnoha místech připojují dvojnásobným echem druhé a třetí housle; druhý a třetí houslista podle Mariniho pokynu nemají být viděni. Výsledný efekt, založený na detailním propracování echa v různých motivech, překonává patrně vše, co se kdy ve slavných „ozvěnových“ operních scénách zkomponovalo.

V posledním ze svých vrcholných opusů, nazvaném *Sonate da chiesa e da camera a 2, 3 e 4*, op. 22 (1655), Marini syntetizoval všechny dosavadní výdobytky houslové techniky a hry, jež obohatil o osobité harmonické výboje, například v *Baletto secondo a 3 et a 4* (úvodní *Entrata* a závěrečná *Retirata*).

Za uměleckou hodnotou Mariniho hudby nezaostávají ani další skladatelé-houslisté: **Giovanni Battista Buonamente** (asi 1595–1642), působící mj. v Mantově i na vídeňském císařském dvoře (jeho sbírka z roku 1636 obsahuje podobně jako její pendant od Salomona Rossiho také *Sonatu a 4 violini*), slavný židovský houslista **Salomone Rossi**, tvořící také na gonzagovském dvoře v Mantově (žil asi v letech 1550–1630; vedle instrumentálních sbírek pro 3–4 nástroje komponoval také hudbu pro synagogu – sbírka zhudebněných žalmů a modliteb *Ha-širim ašer l'Šlomo* vyšla tiskem roku 1623), či o něco mladší **Marco Uccellini** (asi 1603–1680). Buonamenteho sonáty jsou však méně virtuózní než Fontanovy a Uccelliniho, spíše je charakterizuje ušlechtilá krása později tak typická pro Legrenziho, Cazzatiho či Corelliho. Velkou virtuozitou se vyznačují především sólové sonáty M. Uccelliniho. Ve sbírce *Sonate*, op. 5 (1649), vydal například svou asi 250taktovou variační skladbu na jediný basový tón „d“ (virtuózní rozklady akordu D dur, běhy apod.), která je předzvěstí boloňské *perfidie* a virtuózních koncertních sól (viz o tom dále). Ve sbírce *Ozio regio*, op. 6 (1660), má zase Uccellini mj. *Toccatu a due violini sonarsi tutte due le parti con un violino solo* (Toccatu pro dvoje housle, jejíž oba party se hrají na jedny housle). Houslový part je notovaný ve dvou samostatných osnovách, hrát jej však má jeden houslista. Z hlediska perspektivy dalšího vývoje je nutné vyzdvihnout i tvorbu Benátčana **Daria Castella** (asi 1590 – asi 1630), jenž působil jako vedoucí instrumentalistů při chrámu svatého Marka („capo di compagnia li musici d'istromenti a fiato“). Jeho dva svazky *Sonate concertante in stil moderno* (1621, 1629) jsou velmi významné nejen proto, že poprvé v historii obsahují skutečně pouze sonáty (a nikoli i taneční hudbu apod.), ale zvláště proto, že Castello hojně nasazuje poměrně rozsáhlá a náročná virtuózní sóla jednotlivých nástrojů proměnlivého tříhlasého obsazení (housle, flétna, trombon, fagot) s bassem continuumem. Rok po Castellovi vydal sbírku s podobným názvem – *Sonate concertate a due e tre voci* (1630) – i **Giuseppe Scarani** (asi 1628–1642), tento soubor však neobsahuje sólové pasáže. Také houslová ansámblová tvorba varhaníka **Tarquinia Meruly** (1595–1665), působícího mj. na polském královském dvoře, má konzervativnější charakter; měla však velký význam v procesu upevňování sazby triové sonáty.

## RANÉ BAROKO V NĚMECKU, NIZOZEMSKU A ANGLII

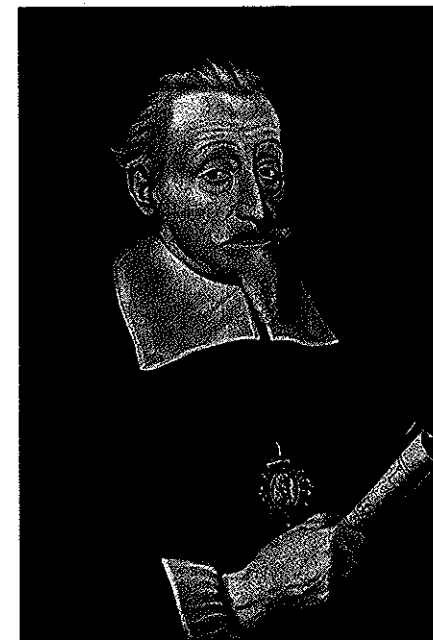
### Německý duchovní koncert a světská hudba raného baroka

#### Heinrich Schütz

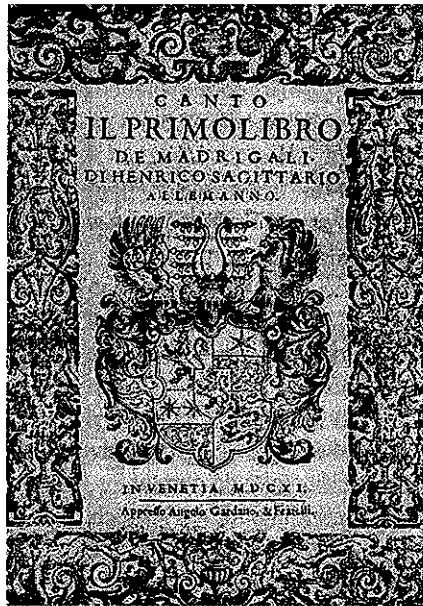
Nové stylové proudy – koncertantní styl a monodie –, jež se zformovaly na přelomu 16.–17. století v Itálii, se velmi brzy rozšířily také do ostatní Evropy, a snad nejrychleji do Německa. Mnozí němečtí skladatelé (Heinrich Schütz, Hans Leo Haßler a jiní) v Itálii studovali, a proto není divu, že novoty, které si odtud přinesli, se velmi záhy uplatnily i za Alpami. Na druhé straně italská hudba nejenže vycházela v Německu tiskem od přelomu 16.–17. století, ale početní italscí hudebníci – zpěváci, instrumentalisté, skladatelé – velmi často nacházeli také na sever od Alp včetně Německa pracovní uplatnění.

Většinu výdobytků hudby raného baroka v Itálii přenesl přímou cestou do Německa nejvýznamnější evangelický skladatel augšpurského (luterského) vyznání před J. S. Bachem – Heinrich Schütz. Je to podobně syntetická osobnost počátku německého baroka, jakou byl v Itálii Monteverdi.

**Heinrich Schütz** (1585 Bad Köstritz – 1672 Drážďany) se již jako chlapec s rodiči přestěhoval do Weissenfelsu, sídla hesenských knížat. Kníže Mořic, sám výborný hudebník i skladatel, poslal talentovaného mladíka, studujícího na kolegiu v Kasselu a zpěváka své kapely do Benátek k Giovannimu Gabrielimu, kde Schütz strávil více než tři roky (1609–1612), a vydal tu dokonce svůj první opus *Il primo libro de madrigali* (1611), italské madrigaly na texty G. Marina a dalších významných básníků italského manýrismu. Už tato sbírka ukazuje, že



Heinrich Schütz



Heinrich Schütz:  
*Il primo libro de madrigali* (1611)  
– titulní strana

ků (také Italů), musela být dokonce několikrát rozpuštěna, po několik let (1633–1635 ad.) působil Schütz jako dvorní hudebník na dánském královském dvoře. Po obnovení činnosti kapely se vrátil do Drážďan, do konce života (i po penzionování) byl hlavním kapelníkem (byl nadřizen čtyřem výkonným kapelníkům), ale hlavně napsal velké množství skvělé hudby, a potvrdil tak své velké kompoziční mistrovství.

Schützův kompoziční záběr byl podobně široký jako Monteverdiův. Jeho *Dafne* (1627) na německý překlad libreta Ottavia Rinucciniho z pera Martina Opitze, tedy první německá opera, se bohužel nedochovala. Schützovým prvním velkým dílem v oblasti církevní hudby byla sbírka vícesborových motet a duchovních koncertů *Psalmen Davids* (1619), v níž Schütz gabrieliovský koncertantní styl rozvinul do nezvyklé bohatosti. V předmluvě k jejímu vydání poskytuje mnoho důležitých rad o tom, jak správně provádět vícesborovou hudbu. To, co Giovanni Gabrieli naznačil např. v *In ecclesiis*, tedy zásadní diferenciaci sól a tutti, stejně jako diferenciaci vokálních hlasů a nástrojů, to jest nejdůležitější prvky raně barokního koncertantního stylu, dotáhl Heinrich Schütz do konce. Jeho *cori favoriti* jsou sbory obsazené nejlepšími zpěváky-solisty, jimž Schütz svěřuje dlouhé a náročné pasáže. Pro umocnění zvuku skladatel počítá s několika *cappellami*, jež jsou v jeho tvorbě podobné jako u Michaela Praetoria (kompendium *Syntagma musicum* a předmluvy k jeho sbírkám vícesborové hudby,

Schütz byl nade vše pochybnost nejtalentovanějším z mnoha Gabrieliho žáků. Po smrti svého učitele, jenž mu na smrtelné posteli odevzdal jako duchovnímu nástupci svůj prsten (jeho skutečným nástupcem ex lege Schütz jako protestant v katolických Benátkách pochopitelně být nemohl), se vrátil do Weissenfelsu a působil v kapele knížete Mořice. V roce 1617 však získal významný post, jeden z nejdůležitějších v Německu, a to post kapelníka saského kurfiřta v Drážďanech, kde vlastně s přestávkami zapříčiněnými politickými poměry – zvláště třicetiletou válkou – působil až do konce života. V roce 1629 navštívil Schütz Benátky podruhé, aby se vedle koncertantního stylu, jež poznal z první ruky u Giovanniho Gabrieliho, seznámil s dalšími novými výdobytky italské hudby, zejména s těmi, které přinesl Monteverdi. Protože drážďanská kapela, v níž působil mnoho výborných hudebníků

koncertantní  
styl Heinricha  
Schütze

zvláště *Polyhymnia caduceatrix*) sestaveny do podoby smíšených vokálně-instrumentálních těles.

V předmluvě k *Psalmen Davids* se Schütz nadále sám považuje za průkopníka „*stylo recitativo*“ v této hudbě: jde o typické sborové „recitativy“ v jeho žalmových motetech, tj. o využití techniky „*falsi bordonni*“. V této zásadní sbírce však Schütz ukázal především mnohotvárnost aplikace techniky „*cori spezzati*“ a její zvukově-instrumentační bohatství, které italská hudba neznala. Začlenění dalších nástrojů – fléten, fagotů, ba dokonce trubek – vedle tradičních cinků, trombonů a houslí, na něž se omezovala italská hudba, znamenalo podstatné barevné obohacení raně barokního vícesborového koncertantního stylu (v koncertu *Alleluja! Lobet den Herrn* na text 150. žalmu Schütz používá trombony, cinky, housle, flétny, fagoty a další nástroje v souladu s textem „*lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Harfen und Psalteren, ... lobet ihn mit Seiten und Pfeifen*“). Schütz tohoto efektu dokonale využil například v koncertu *Ist nicht der Ephraim der treue Sohn Gottes* pro dva „*cori favoriti*“ a 4 „*cappelly*“. Mnoho skladeb v této sbírce je vybudováno na příkrých kontrastech tutti (kapel) a sól (cori favoriti), např. monumentální *Zion spricht*. V koncertu *Dancket den Herrn* skladatel dokonce používá tzv. *trompetenchor* (trubkový sbor), který se v italské (gabrieliovské) polychorii rovněž nevyskytoval. Výsledkem častých vstupů tohoto tělesa, jež ještě umocňuje tradičně monumentální zvuk vícesborového duchovního koncertu s cinky a trombony, jsou patrně největší zvukové kontrasty mezi krátkými sóly a celkovými tutti, jichž bylo tehdy možno dosáhnout. Tyto trumpetové vstupy byly přitom vlastně improvizované, Schütz notuje pouze jeden (střední) hlas – jde stále jen o tón g<sup>1</sup>, jenž udává nástupy trubkového sboru a základní rytmus. Trubači nepotřebovali mít vypsané party, byli zvyklí na to, že většinu hudby improvizovali.

Obsazení trubkového sboru v hudbě 17. století bylo 5–7hlasé a jednotliví autoři ho uvádějí následovně (C. Monteverdi – *Orfeo*; C. Bendinelli – *Tutta l'arte della trombetta*; M. Praetorius – *Syntagma musicum*; G. Fantini – *Modo per imparar a sonare per tromba*; D. Speer – *Grundrichtiger Unterricht der musicalischen Kunst*):

Psalmen  
Davids



Heinrich Schütz:  
*Psalmen Davids* (1619)  
– titulní strana

Monteverdi (1607)	Bendinelli (1614)	Praetorius (1619)	Fantini (1638)	Speer (1687)
Clarin	Clarin	Clarin	-	Clarin
Quinta	Sonata	Principal	Quinta	Principal
Alto e basso	Alto e basso	(Quinta)	Toccata	Mittelstimme
Vulgano	Vulgano	Alter Bass	Striano	Faulstimme
Basso	Grosso	-	Vurgano	Grob
		Volgan	Basso	Flattergrob
		Bass (Grob)	Sotto basso	
		Fladdergrob		

Ve stejném obsazení se improvizovala trubačská hudba všeobecně – *toccaty*, různé fanfáry, intrády apod., přestože v notaci se nakonec objevil většinou jen nejvyšší hlas (v tzv. klarinovém rejstříku trubky, ve dvojčárkované oktávě), případně dva vrchní hlasy – anebo naopak, z rytmických důvodů pouze střední hlas, jak to vidáme u Heinricha Schütze.

Ale i v docela jednoduchých skladbách ze sbírky *Psalmen Davids* pouze pro dva sbory s bassem continuum podává Schütz mistrovské kompoziční výkony – například v motetu *Jauchzet dem Herrn* s nádherným využitím techniky echového (slaběji obsazeného) sboru.

Vícesborové techniky se Heinrich Schütz nikdy nevzdal a podobně jako Monteverdi se nikdy nevzdal ani komponování ve „stile antico“, tj. polyfonie. Ba naopak, a dokonce lze tvrdit, že se k ní ve své hudbě programově stále vracel. Také v tomto ohledu nacházíme u těchto dvou skladatelských osobností „příbuzenské“ prvky. Větev Schützovy tvorby vykazující se příklonem ke „stile antico“ představují svazky jako *Cantiones sacrae* (1625) nebo *Zwölf geistliche Gesänge* (1657), v nichž se vědomě zřiká velkého obsazení, nástrojové účasti a omezuje se pouze na několik vokálních hlasů s doprovodem varhan.

Ve dvou svazcích nazvaných *Kleine geistliche Konzerte* (1636, 1639) navazuje Schütz na italské novinky v oblasti malého duchovního koncertu. První kniha určená jednomu až pěti hlasům s continuum obsahuje skladby v nejrozdílnějších sólistických kombinacích, např. i pro tři basy (*Himmel und Erde vergehen*). Skladatel se tady hlásí i k monodii, v prvním koncertu *Eile mich Gott zu erretten* to navíc zdůrazňuje poznámkou „in stylo oratorio“. V úsilí ztvárnit německý text prostředky vycházejícími především z italské hudby zde podobně jako v ostatních skladbách dospěl k přijatelnému kompromisu. Schütz nás v tomto skladebném souboru mnohokrát přesvědčil o svých mimořádných kompozičních schopnostech, například o virtuózním ovládnutí chromatiky, která ovšem nikdy nepřesahuje mez samoučelnosti (*O süßer o freundlicher o gütiger Herr Jesu Christe* nebo *O lieber Herre Gott* na vztupném i sestupném chromatickém basovém hlasu), či o brilantním a ne-

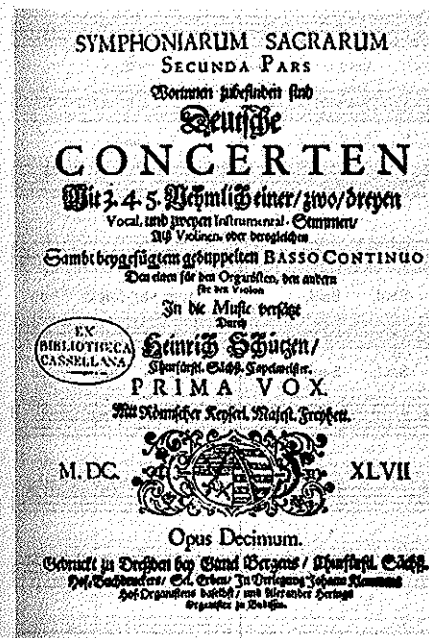
malé duchovní koncerty

násilném užívání rétorických figur (chromatika v *O hilf Christe Gottes Sohn* na slovech „bitter Leiden“). Druhý díl sbírky malých duchovních koncertů (1639), jenž obsahuje také skladby na latinský text, je víc pod vlivem italské hudby, mimo jiné oplývá vyšším stupněm virtuozity (*Bone Jesu, Veni Sancte Spiritus*). Tu však lze snadno najít i v některých skladbách na německý text (*Ich liege und schlafe*). Schütz ve svých malých duchovních koncertech zpracovává dokonce chorální nápěvy (*Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* aj.), ba v některých kompozicích se dopracovává i k tzv. dramatickému koncertu: nejvýrazněji v *Sei gegrüßet Maria*, založeném na dialogu archanděla Gabriela

dramatický koncert

a Marie.

Heinrich Schütz vydal dále tiskem tři svazky s názvem *Symphoniae sacrae* (1629, 1647 a 1650). Zvláště třetí kniha je mimořádně progresivní jak co do výběru textů (podle některých autorů to mělo jistou souvislost s právě skončenou třicetiletou válkou, protože na ni některé texty reagují), tak co do dalšího rozšíření a prohloubení kompozičních schopností. Skladatel zde přináší nádherné ukázky žánru tzv. dramatického duchovního koncertu. Nejslavnější skladbou třetího dílu je bezesporu sice nedlouhý, avšak fascinující duchovní koncert *Saul Saul was verfolgst du mich* pro šestihlasé coro favorito, dvoje housle a dvě vokálně-instrumentální cappelly obsahující cinky a trombony. Při zhudebnění textů ze Skutků apoštolských („obrácení svatého Pavla“) dosáhl Schütz až neskutečného napětí akcentováním rytmické složky díla stejně jako „soupeřením“ sólistů a instrumentalistů (viz notový příklad na stranách 108–115).



Heinrich Schütz: *Symphoniae sacrae*, 2 sv. (1647) – titulní strana

Mimořádně dramatická skladba má vzhledem k době svého vzniku i velmi originální závěr – končí dvěma sólovými hlasy, tedy jakýmsi „instrumentálním diminuendem“.

Jedním z vrcholných Schützových děl jsou *Musicalische Exequien* (1636), skladba, již si objednal zámožný měšťan H. Reuss pro účely vlastního pohřbu. Objednavatel dokonce vybral texty, které jsou mimochodem vyvedeny i na jeho umělecky pojednaném sarkofágu. Skladba je složena ze tří částí:

1. *Concert in Form einer deutschen Begräbnis Missa*; 2. dvojsborové moteto *Herr wenn ich nur Dich habe*; 3. duchovní koncert *Herr nun lässest du*

Musicalische Exequien

Heinrich Schütz:  
*Saul Saul was verfolgst du mich* (začátek)

Violinum primum

Violinum secundum

Cantus primus

Cantus secundus

Altus

Tenor

Bassus primus  
Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du

Bassus secundus  
Saul, Saul, Saul, Saul, was ver - folgst du

CAPELLA I  
Cantus [cornetto]

Altus [trombone]

Tenor [trombone]

Bassus [trombone]

CAPELLA II  
Cantus [cornetto]

Altus [trombone]

Tenor [trombone]

Bassus [trombone]

Organum & Violon  
Solo

Saul,

Saul,

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver - folgst du mich?

mich?

mich?







26

was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich?  
 was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich?  
 ver - folgst du mich, was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich? *solo*  
 was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich? *solo* Es wird dir  
 was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich?  
 ver - folgst du mich, was ver-folgst du mich, was ver-folgst du mich?  
 ver - folgst du mich?  
 ver - folgst du mich?  
 ver - folgst du mich?  
 ver - folgst du mich?  
 was ver-folgst du mich?  
 was ver-folgst du mich?  
 was ver-folgst du mich?  
 was ver-folgst du mich?

*solo*

25

30

*solo*  
 Es wird dir schwer wer -  
 schwer wer - den, wi-derden Sta-chelzu lö - cken,.

6 4 4 4





s texty a v závěru dospívá k až marnivému harmonickému bohatství (originální řetězce septimových a nónových akordů).

historie

Důležité místo ve Schützově tvorbě mají také tzv. historie, vlastně jakási první německá oratoria (výstižnější ekvivalent německého slova „Historie“ je asi „příběh“). Nejstarší z nich je *Historie der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres eigenen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* (1623), tj. „Historie radostného a vítězného zmrtvýchvstání“. Schütz ani zde neopouští zvyk rozčlenit interprety na jednotlivé sbory – ve skladbě odlišuje sbor evangelisty (*Chor des Evangelisten*), reprezentující biblické Slovo (tvoří ho Ježíš a evangelista), a sbor ostatních „rozmlouvajících“ osob (*Chor der Colloquenten Personen*), jež tvoří učedník u hrobu, Kleofáš, Marie Magdaléna, tři Marie a další. Schütz využívá v prvním sboru (evangelistově) recitativu doprovázeného čtyřmi violami da gamba a bassem continuumem, jednotlivé postavy druhého sboru mají krátké vstupy v koncertantním stylu. Skladbu rámuje vstupní a závěrečný sbor, v němž Schütz připojil k základnímu textu „Gott sei Dank“ („Bohu díky“) opakovaná zvolání „victoria“ (vítěství) v dodatečně dokomponovaném hlase.

*Die Sieben Wortte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* (1645) je ze Schützových „historií“ nejjednodušší. Kristových sedm posledních slov skladatel zhudebnil od úvodního Introitu po závěrečné Conclusio jako pestrou mozaiku pětihlasých sborů, sólových recitativů a instrumentálních vět (sinfonie), přímá řeč jednotlivých postav včetně Ježíše je zpracována ve formě dvojhlasu. Schütz v předmluvě k vydání této skladby připomíná, že lze jeden hlas nahradit nástrojem. Part evangelisty je v tomto případě určen jednomu nebo čtyřem pěvcům (podobně jako v partu *testa* v carissimiovském oratoriu).

Nejmladším ze Schützových „historií“ je „Vánoční příběh“. Skladba *Historie der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi* (1664) se dochovala v několika dosti odlišných verzích. Také zde Heinrich Schütz použil „chórový“ princip: *Chor des Evangelisten* a *Chor der Concertierenden an der Orgel*. V osmi intermedii, která stojí mezi úvodem (*Introduktion oder Eingang*) a závěrem (*Beschluß*), zpracovává jednotlivé příběhy s vánoční tematikou od zvěstování Spasitelova narození pastýřům až po útěk Josefa a Marie s Ježíšem do Egypta a užívá při tom velmi různorodých a moderních kompozičních prostředků, z nichž je jedním z rozhodujících instrumentální obsazení. Schütz využívá velmi bohatého instrumentáře proměnlivého podle toho, jakou situaci chce právě ilustrovat a kterou postavu charakterizovat, počínaje flétnami (pastýřské scény) přes housle, violy da gamba až po trubky (král Herodes) a trombony (velekněží).

pašije

Podstatně jednodušších hudebních prostředků užívá Heinrich Schütz ve svých třech pašijových cyklech – podle Matouše (1666), Lukáše a Jana. Skladatel navazuje na tradici německých protestantských pašijí 16. století (A. Scandello), zachovává rigorózně tradiční nedoprovázený recitativ, proti němuž jsou postaveny sborové vstupy, původně monotónní evangelistův re-

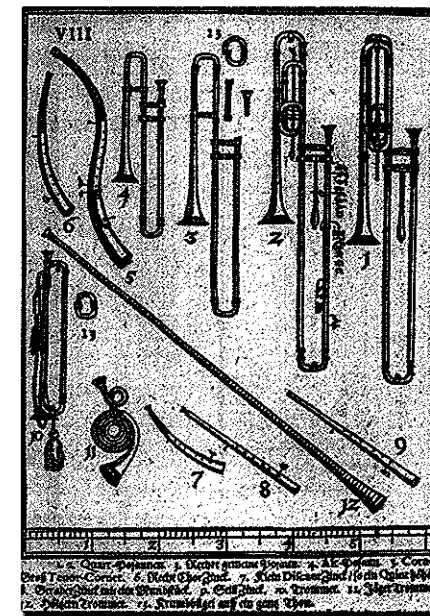
citativ však obohacuje zásluhou početných rétorických postupů převzatých z italské hudby (madrigalismy).

Pro celek Schützovy pozdní tvorby je charakteristické značné zjednodušení výrazových prostředků a zároveň návrat ke starší tradici včetně polyfonie. Platí to i pro Schützovo poslední velké vícesborové dílo *Der Schwanengesang*, v němž skladatel navíc podobně jako Monteverdi v Mariánských nešporách čerpá z gregoriánského chorálu: v jednotlivých žalmech nápadně cituje (v dlouhých notových hodnotách) žalmové nápěvy.

Více než pět set dochovaných Schützových skladeb, z nichž většina vyšla tiskem, patří do „zlatého fondu“ nejen německé protestantské (evangelické augšpurského vyznání) hudby. Schützovo dílo bylo nesmírně populární a široce rozšířené a mnoha skladatelům právem sloužilo jako vzor. Jeho hudba zdaleka není pouhým přenesením italských novotvarů, italského raně barokního kompozičního stylu do prostředí německé hudby. Heinrich Schütz vytvořil absolutně originální a neopakovatelnou variantu, protipól italské hudby a podstatným způsobem rozvinul výtvarky italského raného baroka – Giovanniho Gabrieliho, monodistů i Claudia Monteverdiho. Jeho rozsáhlý odkaz dal německé hudbě 17. století podstatné nové impulzy.

## Současníci Heinricha Schütze

Vedle Heinricha Schütze působila v období raného baroka v Německu řada dalších výrazných skladatelských osobností. V oblasti velkého duchovního koncertu se největší pokrok odehrál prostřednictvím umělecké činnosti mimořádně vzdělaného teoretika, všestranného skladatele a kapelníka působícího ve Wolfenbüttelu **Michaela Praetoria** (1571–1621), jenž jak ve svém třisvazkovém teoretickém kompendiu *Syntagma musicum* (1614–18), tak i ve vlastní tvorbě zohledňuje kromě jiného všechny nejnovější italské kompoziční a interpretační trendy. *Syntagma musicum*, devitisvazková antologie *Musae Sioniae* (1605–1611) i sbírky *Urania* (1613), *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619) i jiná díla nastiňují mimořádně širokou škálu možností, jak zpracovat tzv. protestantský chorál (německou duchovní píseň) a jak se jej zároveň správně interpretačně zmocnit. Paleta kombinací spo-



Michael Praetorius: *Syntagma musicum*  
– dechové nástroje (trubka, cinky a trombony různých velikostí)

M. Praetorius







Johann Hermann Schein

kombinací chorálu a italského stylu, na rozdíl od Scheidovy tvorby využívající moderních poznatků italské monodie. Schein ve svých malých duchovních koncertech zpracoval protestantský chorál podobně jako Scheidt velmi nápaditě buď v motetovém stylu, nebo jako cantus firmus, nejčastěji bohatě kolorovaný. Chorálový nápěv jen zřídka kdy citoval v původní podobě, většinou postupně používal jeho jednotlivé úseky, z nichž tvořil jakoby úplně nová, velmi melodická témata, sloužící k rafinované kontrapunktické práci a k „souboji“ (koncertu) jednotlivých hlasů. Velký vliv na skladatelovy současníky měla i Scheinova sbírka motetů *Israelis Brünlein* (1623). Schein také výborně znal italskou světskou hudbu, jak o tom svědčí jeho villanelly (*Musica boscareccia*, 1621, 1626, 1628) či sbírka *Venus-Kränzlein* (1609). Zatímco starší sbírka z roku 1609 je ještě spjata s tradičním pětihlasým vokálním obsazením bez instrumentálního doprovodu, *Musica boscareccia* obsahuje tříhlasé skladby pro dva soprány (S) a bas (B; hlas je zároveň basse continuoem) v modernějším stylu, jež lze interpretovat v různých obsazeních (S + bc, 2 S + bc, 2 S + B, 2 S + B + bc). Svým zpěvníkem s názvem *Cantional* (1623), obsahujícím vícehlasé úpravy tzv. protestantského chorálu (ale například i tzv. falsi bordoni jako jednoduché vícehlasé formule určené ke zpěvu žalmů apod., jak to bylo běžné v katolické církevní hudbě), zaujímá Schein významné místo také v dějinách evangelické duchovní písně, a to přítomností svých skladeb v řadě podobných barokních kancionálů počínaje H. L. Haßlerem (1608) a konče C. Briegelem (1687) a D. Speerem (1692), respektive současníky Johanna Sebastiana Bacha v první polovině 18. století.

zpěvníky

Odpovědí na bohatou produkci německých evangelických zpěvníků byla zvýšená aktivita katolické církve v oblasti tvorby kancionálů, především jezuitů a kapucínů. Také zpěvníky jako *Groß Catholisch Gesangbuch* (1623) Davida Gregora Cornera vyšly v mnoha vydáních. Zasluhou básníků, jako byl například vynikající jezuita Friedrich von Spee, se tvorba katolické duchovní písně brzy dostala na úroveň evangelické.

německá  
árie a píseň

Samostatnou oblast tvoří německá árie (píseň) s basse continuoem, jež byla zpočátku taktéž pod vlivem italské monodie a jež souvisí s tvorbou nejvýznamnějšího německého básníka 17. století Martina Opitze. Nejsilnější vliv monodie lze vysledovat v tvorbě **Johanna Nauwacha** (asi 1595 – asi 1630), konkrétně ve sbírkách *Arie passeggiata* (1623 – i s Cacciniho *Amarillia bella*) a *Teutsche Viellanellen* (1627). Rozsáhlá písňová tvorba **Heinri-**

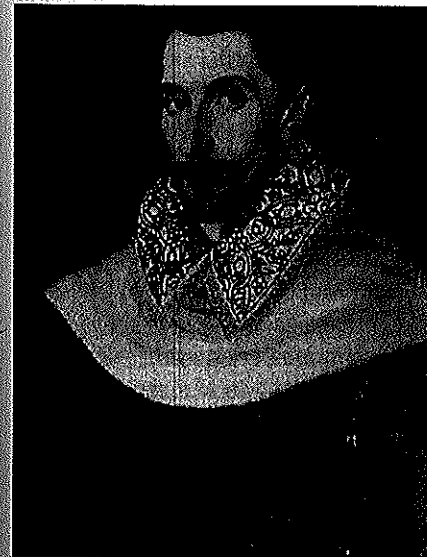
**cha Alberta** (1604–1651), **Adama Kriegera** (1634–1666) a **Johanna Rista** (1607–1667) se však velice záhy dobrala své specificky německé podoby, jež vycházela především z tradice starší německé písně 16. století a obohatila ji o nové prvky pocházející z italské hudby. Heinrich Albert v osmi svazcích svých *Arien* (1638–1650) i Adam Krieger (*Neue Arien*, 1676) podobně jako ostatní autoři ve svých sbírkách vedle sebe stavějí světská a duchovní témata, písně milostné, pijácké, gratulační, pohřební atd., krátké sólové i delší prokomponované dialogické útvary, jedno- i dvojhlasé skladby. Základními prvky jejich velmi různorodých skladeb (z hlediska rozsahu i formy) jsou recitativ, strofická árie a instrumentální ritornel. Nehledě na tematickou stránku je tato hudba v porovnání s duchovním koncertem podstatně jednodušší, jde skutečně o spojovací článek mezi renesanční německou vícehlasou písní a písní 18. století, patří jí již pozdnímu baroku a klasicismu.

## Rané barokní instrumentální hudba v Anglii, Nizozemsku a Německu

Anglická hudba se v období raného baroka vyvíjela v úzké návaznosti na hudbu 16. století, ale na přelomu 16.–17. století tady na rozdíl od Itálie nebo Německa nenacházíme žádné výrazné „přelomové jevy“, jakkoli byly v Anglii italské skladatelské novinky včetně tvorby Giulia Cacciniho známy velice brzy (všeobecně se ovšem neujímaly nikterak snadno). V tvorbě Thomase Weelkese, Johna Wilbyeho, Francise Pilkingtona a dalších skladatelů se nadále rozvíjel anglický madrigal alžbětinské doby, italské vlivy se asi nejmar-

kantněji projevíly ve světské vokální hudbě Thomase Morleyho (typická renesanční forma *bal-letto*, přísně vycházející z italského vzoru G. G. Gastoldiho). Podobnou kontinuitu lze sledovat i v oblasti instrumentální hudby – v tvorbě anglických virginalistů **Williama Byrda** (1543–1623), **Johna Bulla** (1562–1628), **Orlanda Gibbonse** (1583–1625), **Gillese Farnabyho** (asi 1563–1640) a mnoha jiných vynikajících hráčů na klávesové nástroje, ale i v typicky anglické komorní ansámblové hudbě pro tzv. consorty, většinou soubory 3–5, ale i více viol da gamba. Angličtí virginalisté (za své jméno vděčí

virginalisté



John Bull



specificky anglické odrůdě cembala stolního typu nazývané „virginal“) byli velkými mistry variační techniky i ilustrativnosti, založené na různých nástrojových efektech. Formou variací často zpracovávali také populární a lidové melodie (dobově nejnámější jsou *John come kiss me now* Williama Byrda a *As I went to Washingam* Johna Bulla) a demonstrovali v nich mimořádné bohatství v práci se sazbu, figuracemi, ale i nejrůznější možnosti napodobování jiných zvuků prostřednictvím virginalu (Byrdovy *The Bells*). V tanečních stylizacích (pavanách, gagliardách apod.) zavedli kromě specifických ozdob i variování každé repeticce v dvojdílné hudební formě, tzv. *double*. Pro virginalisty je tedy typické formální schéma AA'BB' atd. Tento typ variace se prostřednictvím Jana Pieterszoona Sweelincka dostal také na kontinent a skladatelé cembalové hudby jej využívali až do poloviny 18. století. Doklady o tom, jakými mistry v oboru variací byli, nám virginalisté poskytli i v početných skladbách založených na zpracování tématu v basovém hlasu (*ground*) a také ve varhanní hudbě, vycházející nezřídka z chorálových nápěvů.

Tvorba anglických virginalistů se dochovala většinou ve významných a obsáhlých sbírkách, jako je například *Fitzwilliam Virginal Book* (1609) – tento konvolut obsahuje preludia, fantazie, in nomine, tance (pavany a gagliardy), variace na populární nápěvy, *groundy* i gregoriánské nápěvy (např. Bullovy

variace *Salvator mundi* na nápěv hymnu *Veni Creator Spiritus* aj.), ale také instrumentální verzi Cacciniho *Amarillia bella* od Petera Phillipse – nebo jen o málo později tiskem vydaná *Parthenia* (1611), v níž se vyskytují i skladby Sweelinckovy (variace na Phillipsovu pavanu), Mundayovy, Tomkinsovy, Peersonovy a dalších autorů. Hudba virginalistů a ansámblová („consortová“) hudba však měla velký význam a vliv také na evropském kontinentu, zvláště v Německu (také v 17. století tady působili mnozí vynikající angličtí instrumentalisté, především hráči na violu da gamba) a ve Francii.

Hlavním mostem mezi britskými ostrovy a pevninou bylo Nizozemsko, zvláště pak zásluhou **Jana Pieterszoona Sweelincka** (1562–1621), jedné z nejdůležitějších skladatelských osobností raného baroka v oblasti instrumentální hudby. Sweelinck sice jako dlouholetý varhaník hlavního kostela reformované

PARTHENIA  
or  
THE MAYDENHEAD  
of the first musicke that  
ever was printed for the VIRGINALS.  
COMPOSED  
By three famous Masters: William Byrd, D. John Bull, & Orlando Gibbons.  
Imprinted  
By William Stole.  
For  
DORRIS EVANS  
Cum  
Privilegio



Printed at LONDON by G. Lowe and are to be sold at his howle in Loathberry.

Titulní strana tiskové sbírky skladeb anglických virginalistů *Parthenia* (1611)



Jan Pieterszoon Sweelinck

robcem německých varhaníků“), a tak se jeho skladby dostaly zprostředkovaně až do nejdálenějších koutů Evropy: jeden z významných pramenů Sweelinckovy a Scheidtovy klávesové hudby z počátku 17. století pochází například z Bardějova (rukopis Ms. 27).

Třebaže se J. P. Sweelinck zabýval všemi tehdy známými formami určenými klávesovým nástrojům (psal toccaty, fantazie, canzony, ricercary atd.), byl především vynikajícím mistrem variace, variační techniky, v níž navázal na anglické virginalisty. Variační techniku při zpracování protestantského chorálu vlastně od Sweelincka převzala a rozvíjela celá severoněmecká varhanní škola, která svého vrcholu dosáhla o sto let později v tvorbě J. S. Bacha. Podstata této techniky tkví v „opřádání“ chorální melodie (zvláště ve středním hlasu nebo v diskantu) doprovodnými protihlasy, jež mají u Sweelincka ještě výrazné stopy diminuční techniky: tyto diminuce jsou zpočátku jednodušší, postupně se stále více komplikují, zahušťují, kompozice zpravidla nese výrazné stopy rytmické a tektonické akcelerace. Takový charakter mají nejen Sweelinckovy variace na chorálové nápěvy (včetně duchovních písní) či světské melodie (z nich jsou asi nejnámější variace na píseň *Mein junges Leben hat ein End*), ale také variace na taneční modely (*Ballo del granduca*), studentskou píseň (*More palatino*) či Dowlandovu slavnou *Pavanu lachrymae*. Variační principy se dokonce výrazně projevují i v jeho špičkových polyfonických útvarech. I v tak důmyslných kontrapunktických konstrukcích, jako je např. *Fantasia cromatica* (samozřejmě jde o volnější typ kontrapunktu než v *ricercaru*), je jedno z nejvýraznějších chromatických barokních témat „opřádáno“ stále novými, komplikovanějšími protihlasy, které proces zrychlují a dodávají mu výrazný tah a napětí, uvolněné pak závěrečnými virtuózními fi-

církeve Oude Kerk v Amsterdamu komponoval i vokální hudbu – významné jsou především jeho dvě sbírky církevní hudby (moteta na žalmové texty ve starém stylu 16. století a modernější *Cantiones sacrae*, v nichž použil i basso continuo) –, největší uměleckou hodnotu však nesporně představuje jeho tvorba pro klávesové nástroje, která se paradoxně rozšířila po celé Evropě i přesto, že v době svého vzniku nevyšla tiskem. Sweelinck byl ovšem i vynikajícím pedagogem, k jeho žákům patřili např. Němci Samuel Scheidt, Johann Philipp Praetorius či Heinrich Scheide-

Sweelinckova  
variační  
technika

guracemi a běhy. Ač nejde o nejpřísnější typ kontrapunktické skladby, Sweelinck využívá až do krajnosti technických prostředků, jež měl tehdejší kontrapunkt k dispozici (augmentace, diminuace tématu, stretty apod.).

Sweelinck čerpal zejména z variační techniky anglických virginalistů, avšak podstatně ji obohatil a dovedl k dokonalosti. [Tvorba virginalistů byla

Jan Pieterszoon Sweelinck:  
*Fantasia cromatica* (začátek)

ostatně na evropském kontinentu, a hlavně v Nizozemsku dobře známa, někteří z nich, jako například **Peter Phillips**, asi 1560–1628, tam dokonce po jistou dobu působili.) Významné jsou však i další Sweelinckovy ricercary, toccaty a fantazie, z nichž zvláštní skupinu tvoří originální tzv. echové fantazie, využívající dispozic většího (severoněmeckého) typu varhan. Tyto skladby vyžadují minimálně dvoumanuálový nástroj, neboť dynamický kontrast *forte* a *piano* tvoří jejich základní tektonické prvky. Je to jedna z mnoha aplikací principu ozvěny, v barokní vokální i instrumentální hudbě mimořádně oblíbeného.

Nejvýraznějším nástupcem a pokračovatelem J. P. Sweelincka v Německu byl **Samuel Scheidt**. Ve svých varhanních skladbách, zejména ve sbírce *Tabulatura nova* (1624 a později) dále rozvinul, zjemnil a propracoval sweelinckovskou variační techniku, zvláště způsob variačního zpracování tzv. protestantského chorálu, a udal tak vlastně na dlouhá desetiletí směr vývoje severoněmecké varhanní hudby. Chorálové variace, v nichž Scheidt využívá *cantus firmus* v různých polohách, v dvojitém kontrapunktu, koloruje její apod., znamenají skutečně nový stupeň ve vývoji varhanního zpracování evangelické duchovní písně (protestantského chorálu). *Tabulatura nova* obsahuje vedle variací na světské a církevní nápěvy i kontrapunktické skladby (fugy), fantazie (chorálové a echové), tance, varhanní versety k liturgickým nápěvům mešních částí i k Magnificat, ale především chorálové úpravy. Předmluva k této sbírce poskytuje mnohé cenné informace o interpretaci severoněmecké raně barokní varhanní hudby, o registraci, o varhanním napodobování vázání tónů na způsob smyčcových nástrojů (*imitatio violistica*) atd. Samuel Scheidt má ovšem velký význam i pro evangelickou duchovní hudbu, jak jsme se o tom zmiňovali výše.

Další ze Sweelinckových žáků **Heinrich Scheidemann** (asi 1596–1663), působící jako varhaník v Hamburku, zanechal příznivcům svého nástroje právě tak hodnotný kompoziční odkaz jako Scheidt. Vedle skladeb ve fantaziijním stylu (preludia, preambule, fantazie) a skladeb spjatých s liturgií zaujímají také v jeho tvorbě výjimečné místo chorálová zpracování; v oboru chorálové fantazie je společně s Franzem Tunderem považován za přímého předchůdce Dietricha Buxtehudeho.

### Počátky vývoje suity – variační suita (Johann Hermann Schein)

Suita patří k několika novým hudebně formovým útvarům, jež pro hudbu objevilo baroko. Zásahu na jejím zformování měli zpočátku především němečtí skladatelé ansámblové hudby, až později se suita samostatně rozvíjela také na klávesových nástrojích. Termín *suite* [z francouzského slova *sivre*, jež znamená sledovat, respektive následovat] byl sice znám již v 16. století, původně však označoval „řetěz“, sled stejných tanců (v lidové,

Tabulatura  
nova Samuela  
Scheidta

ale i v ostatní běžné taneční užitkové hudbě se to dodnes nazývá „kolo“), např. „suite de bransles“ apod.

## Urpaar

Od počátku 17. století se zvláště v německé hudbě začala formovat suita jako ustálený cyklus několika tanců různého charakteru, tempa i metra. Její jádro tvořil tzv. *Urpaar* (čes. prapár), dvojice tanců rozdílného charakteru – pomalý tanec v sudém taktu vedle rychlého v lichémetřím taktu – velice oblíbená již v 16. století. Tyto dva tance měly stejný, respektive společný melodicko-harmonický základ, druhý tanec („skobný“, respektive „skákaný“), nazývaný nejčastěji *proporz* (nem. *Proportz*), byl vlastně rychlou variantou prvního pomalého („chodzeného“) tance. Tato dvojice tanců mívala různé označení, například v němčině *Tanz – Nachtanz*, *Tanz – Proportz*, *Tanz – Hupauff*, *Tanz – Tripla*, v polštině *chodziony – goniony* apod. Takové variační dvojice tvořily v renesanci (například ve sbírkách Pierra Phalèseho, Tyllmana Susata, Pierra Attaignant a dalších) často i taneční páry *basse dance – tourdon*, *pavana – gagliarda*, *pavana – saltarello* apod.

## variační suita

Dvojice tanců (*Urpaar*) se stala počátkem 17. století základem suity jako skutečného cyklu. Její vývoj se odehrával v několika stadiích. První představuje tzv. variační suita. Skladatelé ovšem v této době ještě cyklus neoznačovali jako „suitu“, tento název začali používat francouzští skladatelé-clavecinisté až ve druhé polovině 17. století (avšak ani dlouho poté, někde dokonce ještě ani v průběhu první poloviny 18. století suity většinou nenesly nějaké společné pojmenování, svoje názvy měly pouze jednotlivé tance).

Třebaže mnozí skladatelé (M. Praetorius, A. Hammerschmidt, E. Widmann, V. Hauffmann ad.) ještě v prvních desetiletích 17. století vydávali svou ansámblovou taneční hudbu ve sbírkách, jež nebyly uspořádány do suitových cyklů, ale tance byly podobně jako v 16. století seřazeny jen podle jednotlivých druhů (pavany, gagliardy, couranty apod.), v některých sbírkách se v té době objevují i první cyklické suity – sestavené již podle určitého klíče z tanců různého tempa, metra atd. Avšak přinejmenším do počátku druhé poloviny 17. století měl každý skladatel svou vlastní sestavu tanců, kterou důsledně zachovával, například:

**Paul Peuert (1611)**

*Intrada – Tantz – Ballo – Gagliarda*

**Johann Hermann Schein (Banchetto musicale, 1617)**

*Padouana – Gagliarda – Courente – Allemande – Tripla*

**Johann Rosenmüller (1645)**

*Paduana – Allemande – Courante – Ballett – Sarabanda*

**Johann Caspar Horn (Parergon musicum, 1663)**

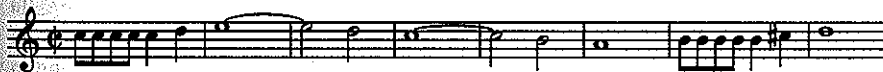
*Allemande – Courante – Ballo – Sarabande*

Ještě i Johann Jacob Froberger, z hlediska vývoje barokní suity patrně nejvýznamnější skladatel vůbec, si vypracoval takovouto sestavu a víceméně důsledně ji zachovával (viz dále).

Z těchto (ale i jiných) sbírek ansámblové taneční hudby je zřejmé, že se suita vyvinula z tzv. *urpaaru*. Zvláště u J. H. Scheina má první dvojice tanců takovýto jasný společný variační základ, závěrečná dvojice *allemande – tripla* je skutečným tradičním „*urpaarem*“. Scheinova variační suita tedy vlastně vznikla spojením dvou takových dvojic, zkombinováním starších a nových prvků: první (ještě v podstatě „renesanční“) dvojice, tj. *pavana – gagliarda*, je podobně jako střední část této suity (*courente*) ještě pětihlasá, druhá dvojice (už v zásadě „barokní“) *allemande – tripla* je však čtyřhlasá. Také z odlišného obsazení skladeb jednoho cyklu je tedy patrné, že suita vznikala postupně z různých prvků. Nejdůležitější však je to, že někdy obě dvojice vycházející z *urpaaru*, a někdy dokonce všech pět tanců Scheinovy suity má společný, stejný či podobný melodický základ.

Další vývoj suity jako cyklu a její další formování probíhalo od poloviny 17. století především v souvislosti s hudbou pro klávesové nástroje. A třebaže i nadále existovalo úzké propojení s ansámblovou, respektive později i orchestrální suitou, hlavní druhovou vývojovou linií se stala suita pro cembalo (*clavecin*), a to v tvorbě francouzských a německých skladatelů, zvláště J. J. Frobergera.

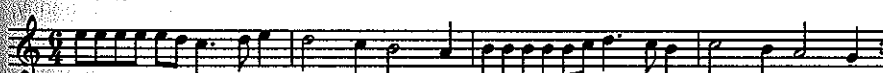
## Padouana



## Gagliarda



## Courente



## Allemande



## Tripla



Johann Hermann Schein:  
variační suita (*Banchetto musicale*, 1617) – začátky témat tanců

## Anglická světská, církevní a instrumentální hudba 17. století

Hlavními znaky anglické hudby raného baroka byly kontinuita a tradicionalismus. Projetovaly se jako obvykle nejen v církevní hudbě, ale do jisté míry také ve světské vokální a instrumentální hudbě. V Anglii již ve druhé polovině 16. století zdomácněl italský madrigal (známá tady byla například tvorba L. Marenzia, ale i dalších Italů), avšak v duchu svých dávných tradic světské hudby v madrigalu angličtí skladatelé uplatnili především vlastní jazyk. Vedle Itálie zažil madrigal svůj největší rozkvět právě v Anglii, a našel tam i mnoho velkých mistrů. Z hlediska hudební struktury se však anglický madrigal **Thomase Weelkeesa** (1576–1623), **Johna Wilbyho** (1574–1638), **Thomase Tomkinse** (1572–1656), **Wiliama Byrda** a dalších významných skladatelů v ničem podstatném nelišil od italských vzorů. Skladby byly postaveny na kontrastních úsecích zpracovaných buď polyfonicky, nebo homofonně, využívalo se „zředené“ sazby (dvojhlas, trojhlas) oproti plnému znění, angličtí madrigalisté rovněž ovládali chromatiku (i když ji používali poněkud střídměji než Italové). Celkové vyznění anglických madrigalů je oproti italským snad trochu méně expresivní, což nepochybně souvisí nejen s jazykem textu, ale také s celkovým mentálním ustrojením Angličanů, jejich jiným temperamentem apod.

Asi nejdůležitějším anglickým vkladem v oblasti světské vokální, respektive vokálně-instrumentální hudby raného baroka se stal specificky anglický hudební druh, navazující nejen na francouzský air de cour, ale také na dlouhou písňovou tradici na britských ostrovech – a tím byl *ayre*. Velkým mistrem v kompozici tohoto druhu byl **John Dowland** (1563–1626), jeden z nejvýznamnějších loutníků v hudební historii. Dowland publikoval velké množství loutnové hudby, která byla známá a velmi populární (nejen takové skladby jako *My Lady Hunsdon's Puffe*, *Melancholy Galliard* aj.) ve většině evropských zemí. Dowland ostatně větší část života strávil na kontinentu, procestoval mnoho zemí, navštívil Paříž, Německo, dokonce i Itálii, delší dobu pobyl v Dánsku. Jeho loutnové tance (pavany, gagliardy, allemandy, jigs aj.), fantazie (fancy) apod. nejen navazují na hudbu anglických virginalistů, ale její výdobytky (zvláště vyspělou variační techniku) obohacují o prvky francouzské loutnové hudby, rodící se tzv. lomený styl (style brisé), jasnost a průzračnost faktury apod. Dowlandova loutnová hudba je však stylově zaměřena nejen vpřed, do budoucnosti, ale zároveň i vzad: spojuje progresivní prvky s tradičními, například se silným renesančním modálním cítěním a polyfonickým myšlením (16. století). S podobnou bipolaritou se můžeme setkat v anglické barokní hudbě i později, nejvýrazněji asi v případě Henryho Purcella.

Dowland byl vynikající virtuos, byla to však nepochybně zároveň zvláštní, melancholická a komplikovaná osobnost – již za skladatelova života byla známa jeho vlastní výstižná charakteristika: „Semper Dowland semper do-

anglický  
madrigal

loutnová  
hudba

lens“ [volně česky „Dowland stále trpí dále“; sbírka *Lachrimae* obsahuje také skladbu s tímto názvem]. A skutečně, mnoho skladatelů hudby vyjadřuje krajní melancholii, smutek, a vůbec to není výsada pouze jeho asi nejznámější sbírky instrumentální ansámblové hudby *Lachrimae or seven teares* (1604). Skladby z tohoto slavného sešitu, např. známou *Lachrimae Pavan*, zužitkovali mnozí skladatelé 17. století jako variace. Tato Dowlandova skladba má vokální původ – byl to *ayre* s názvem *Flow my tears fall from our springs* (*The Second Booke of Songs or Ayres*, 1600).

Snad ještě větší měrou se Dowlandovy specifické osobnostní rysy projevují v hudební řeči jeho *ayres*. Melancholický, často pochmurný tón jeho hudby má v tomto případě své kořeny již ve výběru textů. Nežřídka jde o texty, v nichž se pojí stavy jako bolest, touha, marnost apod. s temnotou či beznadějí. Ve třech Dowlandových knihách *Songs or ayres* (1597, 1600, 1602–03) najdeme jen málo textů a skladeb jiného charakteru (např. *What if I never speed*), typické pro tuto oblast jeho tvorby jsou skladby jako *In darkness let me dwell*, *Come again* apod.

ayre

III. CANTVS.  
Y thoughts are winged with hopes, my hopes with looe, moue looe into the moone in cleere night, and fly as the doth in the heaues

BASSVS.  
Y thoughts are winged with hopes my hopes with looe moue looe into the moone in cleere night, and fly as the doth in the heaues

TENOR.  
Y thoughts are winged with hopes my hopes with looe moue looe into the moone in cleere night, and fly as the doth in the heaues

SATV.  
Y thoughts are winged with hopes my hopes with looe moue looe into the moone in cleere night, and fly as the doth in the heaues

And you my thoughts that some madraile do carry, If the for this, with cleere doo make her stay,  
Nor need I my merrite do you blame, And make the beaues date with her delay,  
Say through you like yet you do not vary, Or with thy ceare a diffolour them into rayne,  
A while doth ever last, but not in lode, Through hopes, for looe moue to me no make,  
And loe it beerech fallow with speed, Till Queene I haue as the last done beere.

John Dowland: *The Firste Booke of Songs or Ayres of Foure Parties* (1597) – ukázka notace; z jednoho otevřeného svazku položeného na stole mohli zpívat čtyři zpěváci a z tabulatury zároveň hrát doprovodující loutnista

X CANTUS

In darkness let me dwell, The ground, is full of sorrow,  
 sorrow be,  
 The world's Delights are base, all chaste light from mine,  
 The wale of marble blacke throned handes, weeded all shall weep, all shall weep,  
 My musicke, My musicke  
 Come, bring, bring Comrades hand, hand's friendly Sings. This weeded

John Dowland: *In darkness let me dwell* ve sbírce *A Musical Banquet* (1610),  
 vydané skladatelským synem Robertem Dowlandem

Dowlandovy ayres byly ve své době velmi populární a zpívaly se podobně jako anglické madrigaly při nejrůznějších příležitostech v měšťanském i šlechtickém prostředí. Přispěla k tomu jistě i zvláštní, praktická notografická forma jejich vydání: jednak se tyto skladby mohly zpívat jako čtyřhlas a cappella anebo s doprovodem loutny, ale také jako jednohlas jen s loutnovým doprovodem, navíc jsou v sazbě jednotlivé hlasy vyryty tak, že z rozevřených not položených na stole mohli zpívat všichni zpěváci najednou (hlasy jsou čitelné z různých směrů) a zároveň z nich mohl hrát i doprovázející loutnista. Dalším významným mistrem anglického ayre po Dowlandovi byl **Philipp Rosseter** (asi 1575–1625), avšak po stránce výrazové síly jej nepřekonal ani on, ani nikdo z jeho následovníků.

V oblasti domácího muzicírování našla v Anglii výrazné uplatnění i instrumentální hudba. Vedle produkce virginalistů a loutníků to byly zvláště skladby pro soubory 3–4 i více viol da gamba (consorty). Tradičními a základními hudebními druhy, jež skladatelé komponovali pro tato seskupení,

viola da gamba  
 a consorty

byly *fancy* (fantazie) a skladby se zvláštním názvem – *in nomine*. Oba druhy využívaly polyfonické hudební textury. Kontrapunktická práce ve *fancy* byla volnější, skladatelé často využívali změny sazby (ve smyslu jejího „zředění“). Základem kompozic nazývaných *in nomine* bylo typické výrazné téma vycházející z jisté partie části Sanctus v mešním cyklu *Gloria tibi Trinitas* Johna Tavernera z 15. století. Toto téma, velmi vhodné k polyfonickému zpracování pro soubory (consorty) 3–6 viol da gamba, bylo východiskem přísné či volnější polyfonní práce, často velmi komplikovaných imitací, jejichž výsledkem bylo poměrně husté pletivo neustále znějících a prolétajících se hlasů. Mezi nimi vznikaly početné, často velmi příkré disonance. V 17. století rozvíjelo oba základní druhy „consortové“ hudby, jež se obvykle komponovaly také pro klávesové nástroje, několik význam-

Part I. *The Division-Viol.*

3

Extento silentis brachio, Fides hand pro-  
 cal à portento figillatum liquidéque vibren-  
 tar, genibus ut forte offendiculo sint, canti  
 redulit.

Holding the Bow in this posture, stretch  
 out your arm, and draw it first over one  
 String and then another; crossing them in  
 right angle, at the distance of two or three  
 Inches from the Bridge. Make each several

String yield a full and clear sound; and order your knees so, that they be no impediment to the motion of your Bow.



Hráč na violu da gamba  
 z učebnice  
 Christophera Simpona  
*The Division-Viol* (1665)



ných skladatelů, zvláště **John Jenkins** (1592–1678), **Giovanni Coperario** (1563–1626), **Orlando Gibbons** (1583–1625), **Thomas Tomkins** (1572–1656), **Alfonso Ferrabosco** (1575–1628) a mnoho jiných, později také **Henry Purcell** a jeho současníci. Základní obsazení těchto skladeb tvořil soubor viol da gamba různé velikosti a hlasové polohy, smíšené soubory smyčcových a dechových nástrojů (*broken consort*) se používaly téměř výlučně v taneční hudbě.

Technika hry na violu dosáhla v Anglii vysoké úrovně už na počátku 17. století. Početné příručky a učebnice (vydané například u J. Playforda), z nichž byla nejvýznamnější byla *The Division-Viol* (1665) **Christophera Simpsona** (asi 1605–1669), ovlivnily způsob hry na violu da gamba ve Francii či v Německu. Simpsonovo kompendium je mimořádně důležitým zdrojem studia jak ornamentální praxe, tzv. *diminucí* (*divisions*), tak interpretace barokní hudby všeobecně. Simpson se podrobně zabývá *diminucemi* v basové a diskantové poloze a *diminucemi* kombinovanými (smíšenými), ale také *improvizací* pro dvě violy da gamba na basové téma (*ground*) apod.

masque

Třetím důležitým hudebním druhem anglické světské vokální hudby byla vedle madrigalu a ayre v období baroka *masque*, jež navázala na boha-

tou tradici dvorské zábavy pod tímto označením ze 16. století a kvetla jako základní druh hudebně dramatického umění vlastně po celé 17. století. Její dočasný úpadek lze zaznamenat pouze po sesazení krále v roce 1642 a po následném nastolení vlády Olivera Cromwella. *Masque* jako typickou formu dvorské zábavy silně ovlivnil především francouzský dvorský balet (*ballet de cour*). Zpočátku měla hudba v *masque* skromnější úlohu: využívala se zejména v tanečních číslech (vstupu, angl. *entry*), v nichž tančili profesionální tanečníci a dvořané (*masquers*) v maskách (odtud také název *masque*). Tanec v *masque* dominoval a texty byly původně pouze mluvené, ale už od počátku 17. století se téměř kompletně zhudebňovaly (recitativ se poprvé objevil v roce 1617 ve *Visions of Delight* Bena Johnsona). Závěr *masque* tvořil původně (nikoli vždy) společný tanec profesionálních tanečníků



Král Karel I. jako Britanocles v *masque* *The Britannia Triumphans* (1638) – kresba Iniga Jonese

s přítomnými zástupci šlechtického stavu – urozenými dámami a pány. *Masque* se postupně stále více „profesionalizovala“, a navíc se v ní už od počátku 17. století objevovaly i komické prvky – tzv. *antimasque* (*Masque of Queens* Bena Jonsona, 1609), především se však stále více a více proměňovala v plnohodnotné hudebně dramatické umění, až se nakonec v Anglii stala nejdůležitějším předchůdcem opery. Nepochybně k tomu přispěla také inscenační složka (scéna, kostýmy), jež byla v 17. století silnou stránkou *masque* a věnovaly se jí tak výrazné umělecké osobnosti jako Inigo Jones, tvůrce scény i kostýmů ke slavné *masque* *Britannia Triumphans* (1638) s hudbou Williama Lawese (na text Williama Davenanta).

Představení začínalo průvodem komických *antimasquers* (*minor masquers*), na něž navázaly mluvené dialogy a tanec. *Antimasque* končila zpěvem (*song*). Bezprostředně následující *masque* začínala vstupem (*entry*) profesionálních tanečníků (*masquers*), kteří provedli ústřední hlavní tanec/balet (*main dance*), jež z obou stran rámovaly zpěvy (*songs*). Před koncem představení se ještě odehrál tanec *masquers* s diváky a po posledním zpěvu se *masquers* vrátili na scénu, kde provedli závěrečný tanec/balet (*chorus*). Zpěvní a taneční části uváděly, respektive propojovaly instrumentální mezihry (*symphonies*). (Na konci představení byli přítomní zpravidla odměněni za slouženou hostinou.)

V podstatě lze říci, že se *masque* ve druhé polovině 17. století v tvorbě Johna Blowa a Henryho Purcella postupně přerodila v operu v anglickém jazyce, dokud ji v první polovině 18. století nevytlačila italská opera seria. Velkými mistry žánru *masque* byli **Nicholas Lanier** (1588–1666, jeho nejznámější *masque* je *Hero a Leander*), **William Lawes** (1602–1645), **Henry Lawes** (1596–1662), **Alfonso Ferrabosco** ad., největší rozkvět zaznamenala v období vrcholného baroka [Blowovou a Purcellovou tvorbou se blíže zabýváme na jiném místě knihy].

Významné postavení měla v Anglii také církevní hudba. Anglikánská církev [její formální hlavou byl král] si uchovala mnohé společné rysy s církví katolickou, zvláště pokud šlo o zdůrazňování obřadnosti a slavnostnosti liturgie, při níž zastávala důležité místo i hudba. Z úzkého propojení dvora a anglikánské církve vyplývalo akcentování pompéznosti, panovník a jeho dvůr si podobně jako arcibiskup potrpěli na nejrůznější slavnosti, k nimž si objednávali mnoho původní hudby. Církevní hudba měla tedy v Anglii příznivé podmínky pro vývoj, snad s výjimkou občanské války (1642) a nastolení vlády lorda-protektora Olivera Cromwella (1653–1658; po obnovení monarchie a znovunastolení vlády Stuartovců v období tzv. restaurace se vše vrátilo do starých kolejí); ani v období Cromwellovy vlády však nezažívala tak špatné existenční podmínky jako *masque*. Anglikánská církev vždy zaměst-

církevní hudba



návala nejlepší hudebníky a ve funkcích docházelo často k personální unii, tj. ke spojení dvorní a církevní hudební funkce.

anthem

Nejdůležitějším a zároveň typickým formovým druhem anglikánské církevní hudby byl *anthem*. Je to vlastně obdoba latinského moteta, anthemmy se komponovaly k různým příležitostem, ke korunovacím, k pohřebním obřadům, různým instalacím vysokých hodnostářů apod. Starším typem anthemu, jež v Anglii převzala církevní praxe z 16. století, byl tzv. *full anthem* – polyfonická skladba, zkomponovaná v podstatě motetovou technikou prima prattica (řetězením jednotlivých imitačně zpracovaných úseků textu jako v renesančním motetu). Angličtí skladatelé byli od 16. století velkými mistry polyfonie, a proto tento typ anthemu nebyl nikdy zcela vytěsněn novějším, modernějším druhem – takzvaným *verse anthemem*. V tomto novém druhu již lze zaznamenat i vliv *secondy prattiky*, ale především se zde střídají sólové úseky se sborovými a důležitou roli (kromě samozřejmého *bassa continua*) hrála s uplývajícím časem stále více také instrumentální složka.

Nejvýznamnějšími mistry anglikánské církevní hudby, jež v baroku zachovávala obdobně jako světská hudba starší tradice, byli v první polovině 17. století **William Byrd**, **Henry Lawes**, později **Matthew Locke**, a zvláště **John Blow** a **Henry Purcell**, o nichž píšeme v jiné kapitole.

## HUDBA VRCHOLNÉHO BAROKA

### Opera v Itálii v 17. století (Benátky, Řím, Neapol) – vznik a vývoj *bel canta*

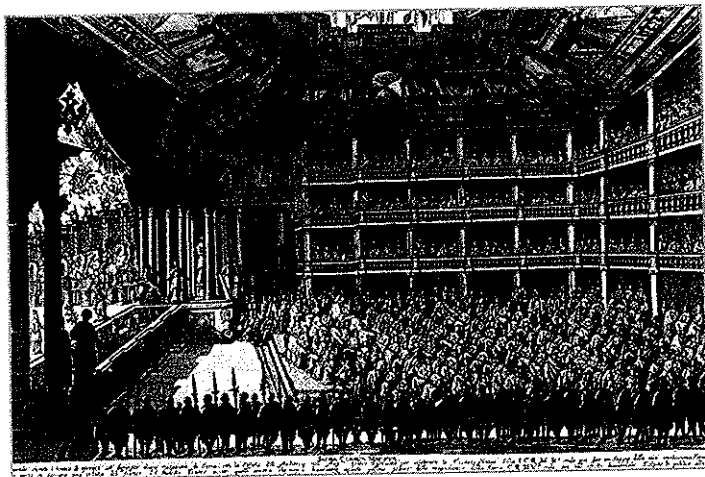
Opera jako jeden z nových a reprezentativních druhů barokního hudebního umění prožívala v 17. století velmi intenzivní vývoj. Z florentských a římských šlechtických paláců se toto zpočátku exkluzivní umění rychle rozšířilo po celé Itálii a stalo se „masovou“, lidovou zábavou. Kamenná divadla rostla doslova jako „houby po dešti“ a jen v Benátkách, kde v roce 1637 postavili první z nich – San Cassiano (v celé Itálii operní domy dostávaly názvy většinou podle blízkých kostelů), přibyla zanedlouho další (San Giovanni e Paolo, San Crisostomo; do konce 17. století hrálo jen v Benátkách sedm divadel!). Benátky se tak staly prvním velkým centrem hudebně dramatického umění, jež dalo tehdejšímu kulturnímu světu mnoho výrazných osobností – nejen skladatelů, ale také libretistů, interpretů a zpěváků. Kamenná operní divadla rychle vznikala ve všech velkých a bohatých italských městech, v Římě (barberiniovské divadlo mělo hlediště pro tři tisíce diváků!), Milánu, Neapoli atd., a podle jejich vzoru o něco později i v ostatní Evropě.

Tím, že opustila šlechtický palác (to se ovšem pochopitelně neudálo okamžitě a definitivně, soukromá aristokratická operní divadla existovala ještě dlouhou dobu a mnohá úspěšně žila i koncem 18. století), se však opera stala zároveň „zbožím“, předmětem obchodu, tehdejší běžné komerční čin-

proměny opery  
v 17. století

Divadlo San  
Crisostomo,  
nejhonosnější  
ze sedmi  
benátských divadel  
kolem roku 1680.  
Hlediště mělo na  
každém balkoně  
třicet loží.





Dvorní opera ve Vídni, postavená v roce 1665, během představení Cestiho opery *Il pomo d'oro* (1668)

nosti, respektive podnikání, což mělo za následek mimo jiné redukci postav, sborů, instrumentální složky apod. Během dvou sezon za kalendářní rok – v průběhu masopustu a na podzim – si na sebe divadlo muselo vydělat, a proto uvádělo stále nové premiéry, aby přilákalo a uspokojilo diváky. Nové operní publikum bylo velmi různorodé: šlechta měla samozřejmě své lóže, měšťané a ostatní běžní návštěvníci se tísnili v rozlehlém parteru. Mnohá divadla investovala velké prostředky do kostýmů a do nákladné jevištní techniky, jež umožňovala výrazné změny scény, opravdovou barokní divadelní podívanou: „létající“ stroje pro bohy vznášející se na oblacích, moře s vlnobitím, bouřku apod. Jedním z prvních velkých mistrů takto chápané scénografie a divadelní techniky a vlastně i vynálezcem typické barokní divadelní architektury, jejíž principy se ctily až téměř do konce 18. století, byl Giacomo Torelli (své vynálezy přenesl i do Paříže). Uvědomíme-li si, že velkou část rozpočtu každého představení musel operní podnikatel obětovat zejména na hvězdy – kastráty a primadony, snadno pochopíme, že nejméně peněz nakonec zbylo na hudebníky, hráče orchestru. „Orchestr“ i v těch nejslavnějších operních domech tedy v 17. století nebyval ani zdaleka velký, zpočátku se vlastně ani o orchestru ve smyslu, jak jej známe dnes, nedalo mluvit. Byl to spíše komorní instrumentální ansámbl s nejmenším možným obsazením: jeden až dva houslové pulty, tj. nejvýše 4–8 hráčů, a stále ještě několika hráči zastoupené basso continuo. Monteverdiovské bohatství barev raně barokního instrumentáře jako celku, a zvláště continua se však z opery postupně vytrácelo. Obsazení continua se většinou omezilo na jedno až dvě cembala, jeden až dva smyčcové nástroje, případně jeden dechový (fagot). Další nástroje (trubky apod.) se používaly jen při výjimečných představeních, která musela mít navýšený rozpočet.

Podstatnou součástí provozu stálých operních domů byli samozřejmě pěveckí sólisté. Divadla se předháněla v angažování tehdejších hvězd, které se rekrutovaly zvláště z řad kastrátů. Z dnešního pohledu zmrzačený muž



Carlo Broschi (1705–1782), nazývaný *Farinelli*, nejslavnější kastrát v hudebních dějinách.



Dobová karikatura Farinelliho v ženských šatech od P.-L. Ghezziho (1724). Kastráti však s výjimkou Říma v operách ženské role nezpívali.

nebyl v hudbě 17. století zcela novým fenoménem, kastráti existovali už v 16. století. Původně účinkovali vesměs v církevních službách včetně papežského dvora (je jistým paradoxem, že působení kastrátů při římské kurii odsoudil a zakázal papež až začátkem 20. století, přestože v té době již pochopitelně dávno ve Vatikánu nepůsobili). Nehumánnímu zákroku se mladí chlapi podrobovali proto, aby si uchovali i po mutaci vysokou hlasovou polohu (soprán nebo alt). Když totiž potom dospěli, získali mužské tělesné proporce a také jejich hlasové orgány měly jinou stavbu, než měly dospělé ženy. Hlas kastrátů byl silný, průrazný, se zcela odlišnou barvou nejen od ženského sopránu či altu, ale i od chlapeckých diskantistů nebo speciálně školených falzetistů, kteří se uplatňovali výhradně v církevní hudbě. Kastráti byli až do konce 18. století významným fenoménem zvláště v operní oblasti a rozhodující měrou ovlivňovali samotný charakter tehdejší hudby. Jejich působení úzce souvisí s dalším jevem, jež přineslo do hudby období baroka, a tím je bel canto (krásný zpěv).

Období absolutní věrnosti slovu nemělo v hudbě raného baroka dlouhého trvání. Již u Claudia Monteverdiho se hudba vymaňuje z postavení pouhé „služky“ textu v podobě, jakou důsledně uplatňovali florentští a římské monodisté. Tento proces probíhal velmi rychle a brzy se – právě zejména díky opoře jako „lidovému“ umění (ale podobné tendence existovaly i v exkluziv-

počátky  
bel canto

kastráti

znaky bel  
canta

ním žánru komorní kantáty či oratoria) – začal klást důraz na to, aby vokální hudba oslovila posluchače nejen věrným (pravdivým) přetlumočením textu, jeho obsahu, ale také svou krásou, zvláště melodickou. Skladatelé ve svých dílech stále více uplatňovali zpěvné melodické linie, které již netlumočily s tak úzkostlivou věrností každý významový odstín textu, ale spíše jeho celkový obsah (afekt). Čím dál víc využívali například trojdobého metra ke zvýraznění zpěvnosti, plynulosti melodie, a dokonce i jejího tanečního charakteru. V souvislosti s tím se měnily i ostatní parametry hudební struktury, zejména pak harmonie obsažená v doprovodu generálního basu se „čiřila“, projasňovala, odkláněla se od komplikovanosti a extrémů raného baroka, stávala se jednodušší a také velmi plynulou, aby co nejlépe podpořila výraznou melodii. Harmonické extrémy si částečně uchovalo pouze exkluzivní umění komorní kantáty pěstované hlavně v Římě (zmníme se o ní dále), ale paradoxně právě toto prostředí (vysoké šlechty), v němž se komorní kantáta pěstovala, přinášelo rozhodující impulzy i bel cantu.

další vývoj  
bel canta

Tento stručný nástin počátků bel canta však měl již ve druhé polovině 17. století, tj. v období vrcholného baroka, dosti překvapivé pokračování. Díky stále se rozvíjícímu umění kastrátů, jejichž výchově se věnovali především pedagogové-specialisté (v 18. století byl takovým „výrobce kastrátů“ například skladatel a slavný vokální pedagog Nicola Porpora), se začala v belcantovém zpěvu stále výrazněji prosazovat virtuozita. Protože hlas mnoha kastrátů měl doslova instrumentální parametry, skladatelé jim komponovali „na tělo“ čím dál pěvecky náročnější a skladebně komplikovanější party, aby jejich interpretační předpoklady (průrazný kovově zabarvený hlas, vynikající technika, virtuozita přednesu atd.) mohly ještě více vyniknout, tedy aby v konečném důsledku byli kastráti schopni svými výkony přitáhnout a omráčit publikum. Proces „instrumentalizace“ bel canta probíhal postupně (a vlastně i zákonitě) a vyvrcholil na přelomu 17.–18. století, respektive v první polovině 18. století, jež bylo nepochybně nejslavnější érou italských kastrátů. Ti počínaje polovinou 17. století postupně doslova zaplavili celou Evropu. Kastráti jsou skutečně typicky italským fenoménem, mezi velkými pěvci pocházejícími v té době výjimečně z jiných zemí než z Itálie bychom je hledali marně. Pěvecké umění kastrátů rozhodujícím způsobem ovlivnilo další vývoj opery po jejich (ze sociologického hlediska) skromných začátcích v 17. století u florentských monodistů nebo v prvních dokonalých projevech Claudia Monteverdiho.

instrumen-  
talizace“  
bel canta

Kastráti však byli nejen předmětem obdivu, ale také ironie a posměchu. Existuje velké množství literárních parodií a karikatur kastrátů, ve své známé literární satíře *Il teatro alla moda* (1720) je nikterak nešetřil ani Benedetto Marcello.

benátská  
opera

Vznik a existence prvních kamenných divadel v Benátkách ovlivnily dokonce i hudbu velikána raného baroka Claudia Monteverdiho. Jeho dvě poslední opery (*Odysseův návrat* a *Korunovace Poppeina*) se dosti podstatně odlišují od raného *Orfea*, zkomponovaného pro mantovské šlechtické prostředí. Claudio

Monteverdi měl ostatně v této době, tj. ve čtyřicátých letech 17. století, již nemálo zdatných soupeřů v některých svých žácích a mladších kolezích působících pod jeho vedením v kapele u svatého Marka. Nejvýraznější postavou mezi nimi byl v operním oboru bezpochyby **Francesco Cavalli** (1602 až 1676), nejprve vícekapelník a později po Monteverdiho smrti kapelník této významné církevní instituce (bezprostředně po Monteverdim a před nástupem Cavalliho zde ještě působil Giovanni Rovetta). Ač byl Cavalli také skladatelem hodnotné církevní a instrumentální hudby a důstojným pokračovatelem Gabrieliů, Monteverdiho či Rovetty, dobovou slávu si vydobyl přece jen hlavně svou operní tvorbou. Jeho opery se brzy prováděly nejen v Benátkách, ale i v dalších evropských kulturních centrech, například *Serse* (Xerxes, 1660) a *Ercole amante* (Zamilovaný Herkules, 1662) v Paříži – obě s Lullyho balety – nebo *Egisto* (1642) ve Vídni apod. Francesco Cavalli ve svých početných operách (dochovalo se jich více než třicet) navázal na Monteverdiho, jeho hudba však už nese zřetelné rysy bel canta, výraznější stopy raně barokní monodie už u něj v podstatě nenacházíme. V Cavalliho hudbě (a v tvorbě jeho generace jako celku) již začíná zřetelný proces diferenciacce původně jednotného, univerzálního vokálního projevu raného baroka – stále recitativo v jeho modifikované monteverdiovské podobě (ne tak radikální jako u florentských monodistů) – na dvě budoucí základní samostatné operní stavební jednotky: recitativ a árie. Původní árie je ještě poměrně stručná s instrumentálními ritornely (nomin. sg. *ritornello*), avšak mnohé Cavalliho árie již mají zřetelný belcantový charakter, jsou výrazně zpěvné, charakteristické svou autonomní vokální melodikou, zdaleka ne tolik závislou na textu, jako tomu bylo ještě počátkem 17. století. Cavalliho opery přitom posouvají vývoj žánru i svou celkovou dramaturgií.

Jako příklad může posloužit jedno ze skladatelových nejzralejších děl – *La Calisto* (1651). Příběh cudné nymfy Calisto (podle Ovidiových *Metamorfóz*), kterou svedl Jupiter v přestrojení za bohyni Dianu, poskytuje dostatek dramatických zápletek včetně závěrečného potrestání obou protagonistů Jupiterovou manželkou Juno (Calisto promění v medvědice a zároveň v souhvězdí Velké medvědice na obloze). Libreto, rozvržené tradičně po způsobu italské opery 17. století do tří dějství s prologem, se hemží mnoha postava-



F. CALETTI, detto IL CAVALLI

Francesco Cavalli

diferenciacce  
árie a recitativu

*Aria.*  
*Mad.*  
 A mascherar il ver et ever menzogna (Ciao lambino a -  
 S'io mi rende infelice del bel non l'è dirò il (Ciel che l'amerò - mi  
 lato a fe' a fe' m'insegna tu che sei ben dato a fe' a fe' m'insegna  
 uede così così m'insegna Amor che non ha fede così così m'insegna  
 tu che sei ben dato.  
 mor che non ha fede

*Rit.*

Francesco Cavalli: *Scipione africano* (1664) – ukázka rukopisné partitury

mi antických bohů a pastýřů, nechybějí ani výrazně komické postavy, například stará nymfa Linfea (v současnosti ji zpívají výhradně muži). Cavalli tohoto schématu dokonale využil a vytvořil skutečně „dramma per musica“, plné akce, peripetií a nádherné hudby – celkově tedy dílo, jež určitě mohlo zaujmout a pobavit diváka oné doby stejně, jako jej zaujme v současnosti. Árie z této opery, jako například vyznání lásky pastýře Endimiona bohyni Dianě „Lucidissima face“, patří ke klenotům raného bel canto. Z více než tří desítek Cavalliho oper patří k nejznámějším také *Egisto* (1643), *Giasone* (Iason, 1649 – tato opera patřila k nejpopulárnějším) a *Ercole amante* (Zamilovaný Herkules, 1662).

Pozdější odstranění komických prvků, jež výrazně oživovaly operu raného a vrcholného baroka (z raného období připomeňme alespoň Ira a Penelopiny nápadníky v Monteverdiho *Odysseově návratu*), nebylo nejšťastnějším řešením. Všichni zainteresovaní – operní podnikatelé, libretisté, a v konečném důsledku i skladatelé – podlehli vkusu publika, výraznou měrou ovlivněnému kultem kastrátů. To však rozhodně ještě není problém, jež by musela řešit italská opera zhruba v polovině 17. století, přestože i tehdy kastráti v operním „byznysu“ dominovali – také v *Calisto* jsou hlavní mužské postavy napsány pro kastráty.

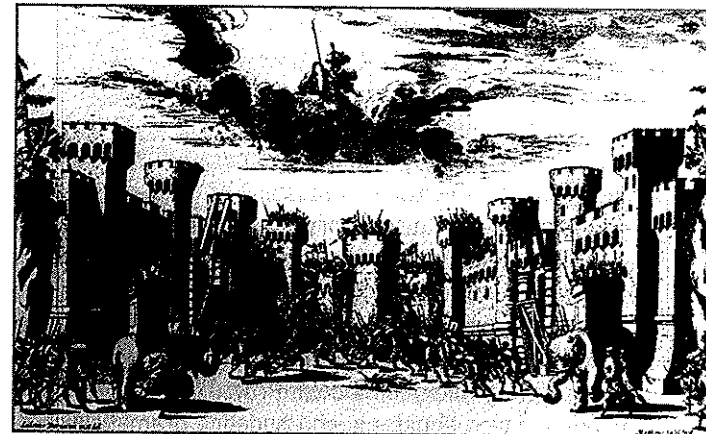
Italská opera 17. století měla řadu výrazných skladatelských osobností. V Benátkách to byli například **Benedetto Ferrari** (asi 1603–1681), jehož opera *Andromeda* (1637) byla prvním dílem provedeným ve veřejném benátském divadle (Ferrari však působil také v Římě, Modeně a na jiných místech), či Antonio Cesti, nebo později Antonio Draghi, Giovanni Legrenzi a Carlo Francesco Pollarolo, o nichž se blíže rozepisujeme na jiném místě knihy. **Antonio Cesti** (1623–1669) se později prosadil jako jeden z prvních italských operních skladatelů ve Vídni. Několik let byl hlavní postavou vídeňské dvorní opery, pro niž vytvořil mimo jiné jeden z nejpompéznějších operních projevů vrcholného baroka – operu *Zlaté jablko* (*Il Pomo d'oro*, 1668), provedenou během dvou dní u příležitosti svatby císaře Leopolda I. Dochované scénické návrhy slavného dvorního architekta Ludovika Burnaciniho k této opeře názorně ukazují, že inscenace byla hodna významné události v životě země i jednoho z nejmocnějších mužů Evropy a velkého mecenáše umění (a dokonce i schopného umělce-skladatele). Cesti také výrazně přispěl k diferenciaci recitativu a árie, jeho recitativy jsou velmi

další benátský  
skladatelé

Scénický návrh  
videňského  
dvorního  
architekta  
Ludovika  
Burnaciniho  
pro druhé jednání  
opery *Il Pomo d'oro*  
Antonia Cestiho  
(1668)



Scénický návrh  
videňského  
dvorního  
architekta  
Ludovika  
Burnaciniho pro  
čtvrté jednání  
opery *Il Pomo  
d'oro* Antonia  
Cestiho (1668)



progresivní, blíží se již skutečným secco-recitativům, v ritornelech k belcantovým áriím (nejčastěji ještě strofickým) skladatel velmi obratně využívá bohaté palety barev nejen smyčcových, ale i dechových nástrojů, především ve slavnostním typu opery, jako je *Zlaté jablko*. Nejznámější Cestioho operou však byla *Oronthea* (1649).

typy árií

Základními typy árií v benátské opeře Francesca Cavalliho, Antonia Cestiho a jejich následovníků jsou strofická árie (s ritornelem), árie s formovým půdorysem ABA, jež se stala základem árie da capo, u Cestiho se setkáváme dokonce i s náznaky melodického „motta“ na začátku árie (pozdější tzv. devisenarie, tj. motto árie, árie s „mottovým“ začátkem). Z obsahového hlediska byla paleta benátských operních árií velmi bohatá: typická belcantová árie v trojdobém metru našla uplatnění v různých situacích (ukolébavka, milostný duet, snová scéna), oba skladatelé s oblibou komponovali i komické árie, lamenta (strofické variace, nejčastěji nad chromatickým klesajícím basem), jejich následovníci (Sartorio, Legrenzi ad.) také árie se sólovou trubkou či trubkami. V Cavalliho a Cestiho operách lze ještě často slyšet jednoduché, homofonní sbory, které později ustoupily do pozadí a nahrazovaly je ansámby hlavních postav. Oba skladatelé přispěli i ke krystalizaci recitativu (včetně recitativu *accompagnato*), silnou stránkou Cestiho oper je bohatá instrumentace, oba autoři používali nejen tříhlasé, ale i pětihlasé ritornele a sinfonie.

Opera 17. století se však v Itálii zdaleka nerozvíjela jen v Benátkách, za krátko se jim vyrovnala další centra, velký a bohatý Řím (s početným zastoupením nejvyšší církevní i světské šlechty), a zejména Neapol, jež na přelomu 17.–18. století dokonce převzala štafetu od Benátek a která – jestliže italská opera dominovala asi s výjimkou Francie na celém kontinentu – určovala hlavní vývojové tendence nejen v Itálii, ale vlastně v celé Evropě. V Neapoli, hlavním centru výchovy kastrátů, působilo několik generací významných skladatelů a vokálních pedagogů, proto se od druhé poloviny 17. století právem mluví o neapolské operní škole, která dosáhla vrcholu své umělecké převahy v první polovině 18. století. Její kořeny jsou však starší. První výraznou osobností byl **Francesco Provenzale** (1624–1704), současník Cavalliho a Cestiho, dodnes nedoceněný skladatel asi i proto, že se toho z jeho operní tvorby mnoho nezachovalo. Provenzale je vlastně „otcem“ neapolské školy a přinejmenším dvě jeho díla měla mimořádný význam pro vývoj opery – *Lo Schiavo di sua moglie* (Otrokem své ženy, 1672) a *La Stelidaura vendicata* (Opuštěná Stelidaura, 1674). Jak napovídá název první z nich, je v této opeře přítomen velmi výrazný komický prvek, takže jde o skutečný úhelný kámen budoucího vývoje opery buffy. Takové árie, jako je například komická árie pážete Lucilla *Zerbinetti che cercate* v *Lo Schiavo di sua moglie*, má už všechny základní strukturální znaky budoucí opery buffy: krátkodechou melodiku, založenou na opakování krátkých motivů a jednoduchých rytmických modelů. Provenzale byl však také mistrem zpracovávání vážných témat – z jeho hudebně dramatických děl je pozoruhodná

neapolská opera

duchovní opera („*opera spirituale*“, resp. „*sacra*“) o sv. Rozálii *La Colomba ferita* (Poraněná holubice, 1670), v níž se poněkud překvapivě vyskytují i komické postavy (zpívají v neapolském dialektu). Provenzaleho hudbu ještě necharakterizuje náročná, rozvinutá koloratura, tu přinesl až jeho žák Alessandro Scarlatti, nejvýznamnější představitel neapolské opery vůbec. Jeho tvorba však už otevírá brány pozdní fáze baroka, proto o něm píšeme na jiném místě.

Z představitelů římské opery v období vrcholného baroka (po Stefanu Landim a dalších kreativních tvůrcích v prvních desetiletích 17. století) je nejdůležitější **Alessandro Stradella**, o němž píšeme v souvislosti s oratoriem.

## Italská kantáta a oratorium v 17. století

K formování belcanta přispěly vedle opery významným způsobem další dva hudební druhy – **kantáta a oratorium**. První z nich byl spíše jakousi experimentální laboratoří, kde se zkoumalo, jak novým způsobem zhudebnit text tak, aby vyniklo nejen slovo, ale aby mu hudba (melodie) mohla dělat důstojného partnera.

Kantáta se jako exkluzivní sólově zaměřené umění, poskytující prostor opět především kastrátům, pěstovala zvláště v kruzích vysoké římské šlechty. Hudebníci jako G. Kapsberger, L. Rossi nebo G. Carissimi, M. Marazzoli, G. Caproli, ale také **Barbara Strozziová** (1619–1677), skladatelka a vynikající

římská kantáta



Barbara Strozziová

zpěvačka, byli vítanými hosty šlechtických salonů, a tak zástup kardinálů a jiných vysokých církevních hodnostářů stejně jako knížat tito skladatelé zásobovali žádanými díly pro sólový hlas s doprovodem *basso continuo*, v nichž se velmi brzy začal prosazovat nový vkus a nový přístup k textu s výraznými tendencemi k belcantovému stylu. Tvorba těchto autorů je samozřejmě ještě velmi různorodá, najde se v ní stále velký počet kantát závislých na monodii, respektive stylově jí blízkých, vždyť Řím patřil v první polovině 17. století k jejím významným centrům.



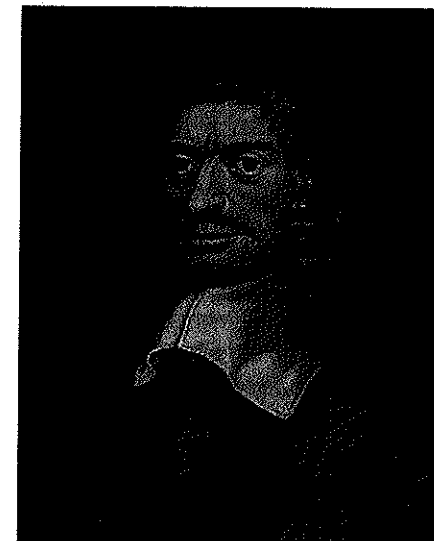
Největším mistrem římské kantáty byl nepochybně **Luigi Rossi** (asi 1597–1653), jinak také úspěšný operní skladatel (třebaže se se svým *Orfeem* v Paříži navzdory podpoře kardinála Mazarina neprosadil, ale to mělo zcela konkrétní příčiny, o nichž píšeme na jiném místě). V Rossiho kantátách a v podobných skladbách jeho současníků dochází asi ještě dříve než

Mio co-re lan-gui-sce e mai non si mo-re e mai  
 non si mo-re Ma-dre ohi-mè, ohi-mè non fus-se a-mo-  
 re non fus-se a-mo-re, ma-dre ohi-mè, ohi-mè non fus-se a-mo-re no  
 non fus-se a-mo-re. Un dol-ce ve-le-no pe-no-so-di-let-to tor-  
 men-ta'l mio pet-to lu-sin-ga il mio se-no sos-pi-ro vien me-no s'af-

Luigi Rossi: kantáta *Mio core languisce* (začátek)

v operě k postupné diferenciaci recitativního a ariózního stylu jako základu budoucí árie. Jeho kantáty (zkomponoval jich asi pět set) jsou skladby o mnoha úsecích většinou jen s bassem continuum, v nichž se attacca střídají jednotlivé oddělené úseky výrazně odlišného charakteru (nelze však ještě mluvit o větách, a to nejen vzhledem k malému rozsahu těchto úseků, ale také kvůli jejich značné vzájemné závislosti). Jedním z typických příkladů formujícího se bel canta je Rossiho kantáta *Mio core languisce* (na předchozí straně).

Podobný proces se udál i v případě oratoria, jehož průkopníkem byl **Giacomo Carissimi** (1605–1674), jedna z největších hudebních a pedagogických autorit barokní hudby vůbec. Carissimi působil pedagogicky od roku 1629 v římském Collegiu Germaniku a jako kapelník v hlavním kostele jezuitského řádu v Římě, kde rozhodujícím způsobem ovlivnil rozvoj církevní hudby (od roku 1656 byl i ve službách Kristíny Švédské). Carissimi byl v tomto oboru plodným autorem a zanechal velké množství hodnotných skladeb, mší, žalmů atd. (bohužel dodnes nedostatečně známých), na rozdíl od římských skladatelů církevní hudby z počátku 17. století (G. F. Anerio, O. Benevoli ad.) často menšího obsazení. Carissimi v žádném případě nepatří ke skladatelům, kteří podstatným způsobem rozvíjeli typickou mnohasborovou římskou polychorii, římský „kolosální styl“. Byl to výborný kontrapunktík a jako ke svému učiteli se k němu hlásili skladatelé z celé Evropy, za všechny zmiňme alespoň Marka-Antoina



Giacomo Carissimi



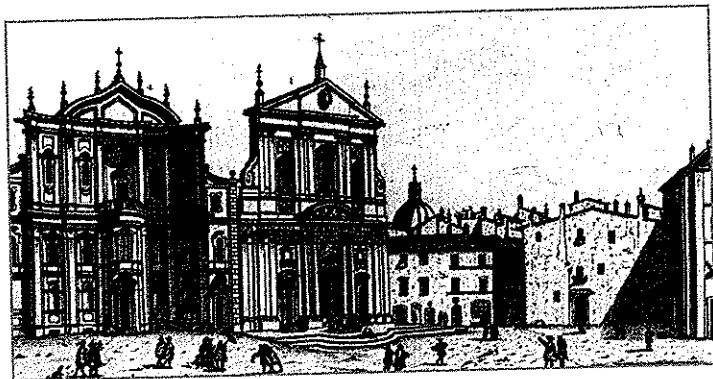
Collegium Romanum římského jezuitského Tovařystva Ježíšova (17. století)

Charpentiera či Johana Caspara Kerlla. Mnozí hudebníci se vydali do Říma proto, aby se dopodrobna seznámili se „stile moderno“, transformujícím se asi nejintenzivněji pod vlivem bel canta, a osvojili si především nový kompoziční styl, jehož hlavním reprezentantem byl právě Giacomo Carissimi. V době ko-



lem poloviny 17. století se tento nepochybně nejvlivnější římský skladatel společně s L. Rossim, C. Caprolim, V. Mazzocchim a dalšími podílel i na rozvoji světské kantáty. K typickým Carissimioho skladbám v této oblasti patří refrénový typ kantáty *Piangete aure, piangete*, v níž se střídají belcantové úseky s pasážemi typicky carissimiovskými, tj. recitativními.

Ve své církevní hudbě Carissimi, jenž byl vynikajícím teoretickým i praktickým znalcem „stile antico“, uplatňoval ponejvíce tento styl, ale díky své aktivitě na poli světské kantáty se intenzivně věnoval především **oratoriu**, novému hudebně dramatickému druhu, který se zpočátku trochu nesměle profiloval a vymezoval vůči opeře jako jednoznačně světskému hudebně dramatickému umění. Oratorium bylo nejdůležitější oblastí Carissimioho tvorby. Je to právě Carissimi, kdo byl nejen prvním velkým tvůrcem oratoria v hudebních dějinách, prvním výrazným skladatelským zjevem v této oblasti kompozice, ale obdařil oratorium navíc také dokonalým a jasně vymezeným formálním tvarem. Oratorium v té době překonalo také svůj další přerod, přeneslo se ze svého původního provozovacího prostředí, jež mu dalo pojmenování (výraz *oratorio* znamená v latině modlitebnu), definitivně do kostela a stalo se jakýmsi pendantem opery a její náhradou v postním období, kdy církev operu netolerovala. Rozhodující úlohu při zrodu oratoria sehrála duchovní kongregace (v podstatě řád s volnější organizační strukturou a menším počtem členů) *Congregazione dell' Oratorio*, založená svatým Filipem Nerim v Římě roku 1554. Na půdě jejich modliteben, které začaly brzy vznikat i mimo kongregace, se odehrál rozhodující obrat od renesanční laudy, od různých dramatických dialogů raného baroka směrem k oratoriu. Z původně skromného nástupce italských renesančních laud, základního hudebního druhu znějícího v italských modlitebnách 16. století (G. Animuccia ad.), se zvláště Carissimioho zásluhou stalo oratorium podobně jako opera typickým barokním hudebně dramatickým uměním, přístupným širokému publiku. K profilaci oratoria přispěl také výběr námětů, respektive témat, která skladatelé zhudebňovali. Jejich jádrem se staly sta-



Náměstí s kostelem a oratořmi (budova úplně vlevo) *Santa Maria in Vallicella* v Římě; komplex navrhl slavný architekt Francesco Borromini (stavba byla dokončena kolem roku 1640).

Carissimioho  
oratorium

rozákonní příběhy, z Nového zákona to byly především události okolo Ježíšova narození a Velikonoc, zhudebňovala se ovšem nadále i libreta čerpající z hagiografie (životopisů světců a mučedníků).

Carissimiovské oratorium, jež se neprovádělo scénicky, má tři části (díly), mezi druhou a třetí částí se zpravidla odehrálo kázání (duchovní řeč). Základním znakem Carissimioho oratoria byl v té době nový recitativní styl: nebyl to ještě zcela samostatný, oddělený recitativ, jak se s ním setkáváme v pozdějším vývoji, spíše šlo o jakýsi mezistupeň mezi starým monodickým *stile recitativo* a samostatným, odděleným *secco recitativo* pozdního baroka, jak jej známe v podání Alessandra Scarlattioho a jeho následovníků. Carissimiovský recitativní styl je harmonicky rozvinutější (zvláště díky sekvencím) a členitější než u monodistů a je už jasně diferencovaný od zpěvných belcantových pasáží, respektive úseků, jež nesou výrazné znaky árie (nejčastěji strofické). Tento typ carissimiovského recitativu zůstal spíše specifickým znakem oratorního žánru, do opery nepronikl, svým „vyprávěčím“ charakterem jí byl totiž cizí; větší uplatnění našel v církevní hudbě, a to dokonce v protestantské (například u S. Capricorna). V Carissimioho oratoriích se tento recitativní styl spojuje zvláště s hlavní postavou vypravěče příběhu (it. *testo*, ale také *poeta, historicus, historia* apod.), jež se stala základním znakem typickým pro italské oratorium. Tento part se však velmi často komponoval vícehlasě (pro 2, 3, 4, ale i šest hlasů). Reálným hrdinům, ať již starozákonním, nebo později i novozákonním, poskytují libreta často menší prostor než postavě vypravěče. Významným novým prvkem carissimiovského oratoria je naopak sbor (it. *coro*, lat. *chorus*), jenž v italské barokní opeře (na rozdíl např. od francouzské) od poloviny 17. století vesměs zcela chyběl. Carissimioho sbory jsou však ještě velice jednoduché, většinou sylabické útvary různého počtu hlasů i obsazení (SSATB, SSSATB, ale použil i polyfonii a dvojsborové obsazení SATB+SATB, či dokonce trojsborové SSATB+ATB+ATB), které svým celkovým ztvárněním spíše připomínají sbor starého, antického dramatu než složitě, prokomponované útvary, jak je známe z církevní hudby nebo později z händelovského oratoria.

V Carissimioho oratoriu ještě dominuje liturgický jazyk římskokatolické církve – latina. Tento základní typ oratoria se nazývá *oratorio latino*. K nejvýznamnějším skladatelovými kompozicím v tomto stylu patří *Jephthe*, *Judicium Salomonis* (Šalamounův soud), *Diluvium universale* (Potopa), *Judicium Dei extremum* (Poslední soud), celkem má na svém kontě 13 oratorií na latinské a pouze dvě na italské texty (*Oratorio della Santissima Vergine a Daniele*).

Podle operního vzoru se však v oratoriu začala záhy uplatňovat jako další jazyk také italtina, tj. jazyk všeobecně srozumitelný (lat. *lingua vernacula*, it. *volgare*) – druhým základním typem oratoria je tedy *oratorio volgare*. Jeho nejstarší dochované příklady nacházíme v tvorbě **Domenika Mazzochiho** (*Musiche sacre e morali*, 1640), **Pietra Della Valle** (*Dialoghi in musica a cinque voci*) a dalších římských skladatelů.

znaky  
Carissimioho  
oratoria

oratorio latino  
a volgare

Alessandro  
Stradella

Patrně největším mistrem oratoria psaného na italský text v 17. století byl ovšem **Alessandro Stradella** (1639–1682). Vyrůstal v Římě a již v mladém věku se projevil jako mimořádně talentovaný a všestranný skladatel (intenzivně se věnoval ponejvíce operě), jistou dobu byl dokonce ve službách Kristíny Švédské, bývalé švédské královny, jež konvertovala na katolickou víru a usadila se v Římě. Stradella se pohyboval v nejvyšších společenských kruzích, nesvědčil mu však – a nakonec také na něj doplatil – jeho zhýralý způsob života (po řadě soubojů a milostných avantýr se nakonec stal obětí úkladné vraždy; jeho pestré životní osudy se staly námětem opery Friedricha von Flotow). Podstatné ale je, že vše, co Stradella vytvořil, ať již v oblasti oratoria, opery (a kratší jednoaktové serenaty), kantáty nebo instrumentální hudby, mělo pečeť výrazné individuality. Připomeňme alespoň jeho rané experimenty na půdě koncertantního stylu, kde začal využívat malou skupinku instrumentálních sólistů (concertino) jako protipól většího seskupení (concerto grosso), a to nejen v čistě instrumentální hudbě (v sonátách, symfoniích), ale i ve vokálně-instrumentálních hudebních družích, kantátě či oratoriu. K nejvýznamnějším Stradellovým kompozicím patří jeho šest dochovaných oratorií, zvláště *San Giovanni Battista* (Svatý Jan Křtitel, 1675), *Ester liberatrice del popolo Ebreo* (Ester, osvoboditelka izraelského lidu), *Susanna* (1681, obsahuje i komické prvky) a *San Giovanni Crisostomo* (Svatý Jan Zlatoústý). Umělecky nejhodnotnější Stradellovo oratorium *San Giovanni Battista* překonává i jeho opery (*Floridoro*, 1677 aj.). Například v duetu Heroda a jeho dcery dokázal hudebně ztvárnit současně dva protichůdné pocity (afekty): zatímco Salome zpívá „*Che gioia che contento*“ („Jaká radost, jaká spokojenost“), Herodes současně pje „*Che martire che tormento*“ („Jaké utrpení, jaká bolest“). Hudba Alessandra Stradelly reprezentuje již rozvinutější bel canto, skladatel komponoval na svou dobu velmi „moderní“, zpěvné melodie („jeho“ známá árie *Pietà Signore* je však nevkusným podvrhem). Také po harmonické stránce je jeho hudba velmi vyspělá, nenacházíme v ní už téměř žádné stopy modalit.

Mezi nejvýznamnější tvůrce *oratoria volgare* vrcholného baroka řadíme také Benátčana **Giovanniho Legrenziho** (1626–1690), jenž zanechal důležitý kompoziční odkaz zvláště v oblasti instrumentální hudby (píšeme o něm na jiném místě této knihy) a je mimo jiné autorem sedmi dochovaných oratorií (*Il Sedecia*, *Erodiade ad.*), a **Giovanniho Paola Colonna** (1637–1695) z Boloně (*Il Mosè legato di Dio e liberator del popolo ebreo*, Mojžíš, vyslanec Boží a osvoboditel hebrejského lidu), jehož skladby se vyznačují velkou virtuositou vokálních hlasů.

sepolcro

Specifickou variantou *oratoria volgare* bylo tzv. *oratorio sepolcro* (nebo zkráceně jen *sepolcro*), kterému se dařilo zejména ve Vídni (ale uplatnilo se i jinde v Rakousku i ve Vídni silně ovlivněné střední Evropě), pro Vídeň konce 17. a počátku 18. století to byl vlastně příznačný hudební druh. Je to typ oratoria, jež je určeno k provádění (také v tomto případě nikoli scénickému) u tzv. Božího hrobu (lat. sepulchrum, it. sepolcro) zvláště na Velký pátek. Vy-

tvárně nádherně pojednaná barokní sepolkra měla v zemích pod vládou katolických Habsburků silnou tradici, s níž souvisí i tento typ oratoria. Sepolkro bylo obvyklou součástí ceremonií ukládání Svátosti oltární do Božího hrobu. Tato oratoria charakterizuje velmi malý počet účinkujících postav (nejvíce 4–5), především to byla Marie, apoštolové Jan, Petr, Marie Magdaléna, Šimon z Arimateje a další osoby, zvláště ty, které byly přímo pod Křížem a které v dialogích meditují v recitativech a áriích nad Kristovou smrtí a vším, co se stalo na Kalvárii a pod ní. V tomto typu oratoria zcela chybí sbor. Prvním v řadě vídeňských sepolker je skladba *Santi ristorti* (1643) Giovanniho Valentiniho, největšími mistry sepolkra byli ve Vídni působící Italoové – **G. F. Sances**, **A. Draghi**, **M. A. Ziani**, ale také **J. H. Schmelzer** a jejich mladší následovníci v první polovině 18. století, významně však k jeho rozvoji přispěl také **císař Leopold I.** (autor oratorií a sepolker na italské i německé texty, jako např. *Il Sacrificio d'Abramo*, tj. „Abraháмова oběť“, 1660, *Die Erlösung des menschlichen Geschlechts*, česky „Vykoupení lidského pokolení“, *Il Lutto del'universo*, „Smutek světa“, 1668 aj.).

## Francouzská dvorská hudba 17. století

Francie byla v 17. století asi nejstabilizovanější evropskou zemí jak z politického, tak i z konfesionálního hlediska. Panovníkova absolutistická moc v tomto období kulminovala, ale byla to i jeho zásluha, že koncem 16. století došlo ke smíření mezi katolickou církví a francouzskými protestanty – hugenoty. Je nezpochybnitelné, že dva kardinálové – Mazarin a Richelieu, kteří zastávali vysoké státnické funkce nejen v období nezletilosti následníka francouzského trůnu, de facto vládli, a „míchali“ tak „karty“ nejen ve Francii, ale s téměř celoevropskou účinností. Francouzský královský dvůr v té době nejspíše dosáhl vrcholu své moci. Známý výrok „krále Slunce“ Ludvíka XIV. „stát jsem já“ tento fakt ilustruje víc než zřetelně. S upevněním moci se však poжил také mimořádný rozvoj umění a architektury (tehdy bylo postaveno pompézní sídlo ve Versailles, jež dotud v barokní architektuře nemělo obdoby), v tomto období dospěla ke svému



Král Ludvík XIV. byl v mládí vynikajícím tanečníkem. Na obrázku patnáctiletý Ludvík v *Ballet de la nuit* (1653)

vrcholu francouzská literatura, drama i opera. Dvorská zábava se projevovavla v nespočetných formách, které se navzájem předháněly v pompéznosti.

Francouzská hudba se nehrnula do přejímání cizích vlivů – jak je to ostatně u sebevědomých Francouzů zvykem – a hledala své vlastní cesty. Pokusy o uplatnění italské opery, o něž se zasloužil kromě jiných také kardinál Mazarin (původem Ital Giulio Mazzarini, odchovanec římských jezuitů), nedopadly nijak slavně, a to navzdory tomu, že autoři hudby nebyli v žádném případě druhořadí – F. Cavalli či L. Rossi.

Pro pochopení autonomního vývoje francouzské barokní opery je však třeba se trochu ohlédnout zpět a alespoň stručně zmínit dva hudební druhy, jimž se ve Francii dařilo již v 16. století – dvorská árie (*air de cour*), a zvláště dvorský balet (*ballet de cour*). Oba se těšily mimořádné oblibě na královském dvoře, v případě druhého z nich to souviselo mimo jiné s tím, že se zde tradičně pěstoval tanec na nejvyšší profesionální úrovni – například Ludvík XIV. byl jedním z nejlepších tanečníků své doby. Dvůr zaměstnával vynikající hudebníky, ale také choreografy, jak o tom svědčí dochované choreografie **Louise-Guil-**



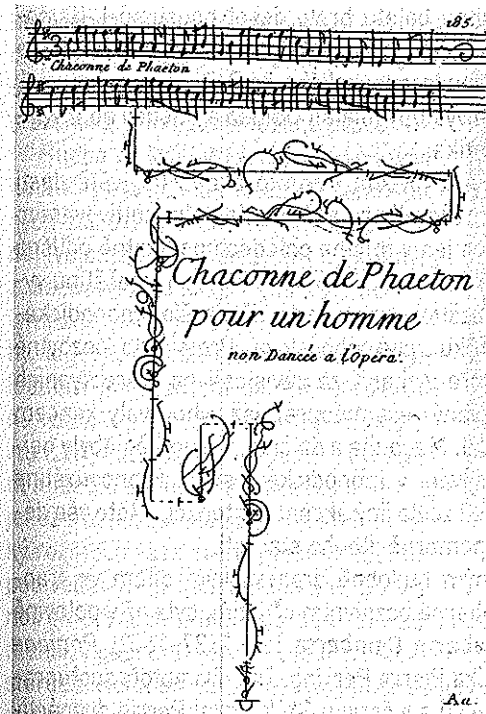
Dvorní choreograf Louis-Guillaume Pécour (1651–1729) spolupracoval také s jezuiti z pařížské koleje Louis-le-Grand.

**lauma Pécoura** (asi 1651–1729) nebo **Raoula-Angera Feuilleta** (asi 1660–1710), včetně těch, jež byly určeny králi. Taneční hudba zaznamenala ve Francii už v 16. století mimořádný rozkvět, byla vzorem a určovala směr vývoje v celé Evropě. Asi nejvýmluvněji to dokazuje příklad již zmíněné sbírky *Terpsichore* Michaela Praetoria, jež udává, že velkou část tanců zastoupených v této sbírce získal přímo od pařížských tanečních mistrů.

*Air de cour* prožil svůj zlatý věk v posledních třech desetiletích 16. století a v první polovině 17. století. Jednoduché strofické sylabické útvary určené sólovému zpěvu s loutnou existovaly a pěstovaly se i ve formě ansámblového zpěvu s loutnovým doprovodem. S dvorskými áriemi největších mistrů tohoto hudebního druhu v 17. století – **Antoina Boësseta** (1586–1643), **Pierra Guédrona** (asi 1564 – asi 1619) a **Étienna Mouliniéa** (asi 1600–1669) – se dochovaly i jejich bohatě zdobené úpravy z pera slavných pěvců, podobně, jako tomu bylo v případě Cacciniho monodií. *Air de cour* výrazně ovlivnil nejen formu *ayre*, jež je vlastně jeho anglickou mutací, ale především francouzský dvorský balet a jeho prostřednictvím i operu.

ballet de cour

air de cour



Choreografie *Chaconne*, nikoli však z Lullyho opery *Phaëton* (1683)



*Ballet comique de la Royne* (1581), ilustrace zachycující dobové představení

Na začátku vývoje francouzského barokního hudebně dramatického umění stojí podobný útvar, jakým bylo v Itálii intermedium, útvar intermedium podobný nejen co do funkčnosti, ale zčásti i co do struktury, jen s tím rozdílem, že zatímco Italové upřednostňovali zpěv, Francouzi přece jen preferovali tanec. *Ballet comique de la Royne* (1581) byl podobnou událostí jako legendární florentská intermedia (navíc téměř ve stejné době). Patrně to není tak docela náhoda, vždyť tradičně blízké vztahy Florencie (Medicejských) k Francii jsou známou historickou skutečností. O dvorském baletu provedeném v Paříži v roce 1581 se zachovala – opět podobně jako v případě florentských intermedií – četná dobová svědectví, jež tuto mimořádnou událost popisují. *Ballet comique de la Royne* se vyznačoval podobně nákladnou výpravou a antický námět i jeho zpracování byly rovněž úzce spjaty s konkrétní situací a politickými poměry. Balet, jež inscenoval impresáριο Balthasar de Beaujeu, rozený Ital, sestával z prologu, mluveného slova (*récit*), ze zpívaných sólových částí (*chant, air*, v němž se užívalo i bohatých ozdob, specificky francouzské melodické „diminuce“), 4–6hlasých sborů (*choeur*) a zejména z tance (*ballet*, 5hlasé *entrées*). Vokální části tohoto baletu zkomponoval Lambert de Beaulieu, tance Jacques Salomon. Instrumentální obsazení bylo podobně bohaté jako ve Florencii, celkem účinkovalo

Ballet comique de la Royne

40 hráčů, například jen k prvnímu baletu hrálo deset houslistů („10 violons“). Lambert de Beaulieu jako člen Académie de poésie et de musique zkomponoval vokální části v duchu francouzského de Baifova *vers mesuré*, a to nejen sbory, ale také sólové výstupy (dialog Glauka a Thetidy ad.), v nichž se však používala i ornamentika.

cesta  
k francouzské  
opeře

Cesta k francouzské opeře byla ovšem v tomto okamžiku ještě dosti dlouhá. Francouzi bezpodmínečně trvali na opeře ve vlastním kultivovaném jazyce a francouzština byla přece jen v mnoha ohledech podstatně odlišná od italštiny. Básníci jako Ronsard dokázali v 16. století svou mateřštinu vysoce zkultivovat, avšak francouzština se vzpírala především monodickému zpracování v přirozeném toku zpívaného slova. Proto bylo nezbytné ji alespoň v nezbytné míře vymanit ze závislosti na stereotypních metrických strukturách (zmiňovaný *vers mesuré*), jež vyhovovaly koncem 16. století skladbám C. Lejeuna, J. Mauduita a dalších, ale určitě nebyly nejvhodnějším východiskem zpracování v monodickém stylu. Francouzština má navíc v porovnání s italštinou i zcela jiný akcent a intonaci, a toto vše dělalo skladatelům a libretistům poměrně dlouho starosti.

Pomone

Prvním jednoznačně úspěšným hudebně dramatickým dílem ve francouzštině, jež se setkalo s všeobecně pozitivním přijetím, byla až v polovině 17. století pastorální opera **Roberta Camberta** (asi 1627–1677) *Pomone* (1671) na libreto dvorního básníka Pierra Perrina. Tito dva autoři spolupracovali již na *Pastorale d'Issy* (1659) a v červnu 1669 získal Perrin dvanáctileté privilegium Ludvíka XIV., aby založil operní akademii a řídil zde operní provoz, ale udržel si je pouze do roku 1672. Tehdy již totiž v Paříži působil ambiciózní hudebník, jemuž nedala spát nejen francouzská opera, ale ani úspěchy druhých – Jean-Baptiste Lully. Tak dlouho intrikoval, až dosáhl toho, že Cambert s Perrinem přišli o výsadu královského patentu na provádění opery, a získal ho pro sebe. Znechucený Cambert nakonec z Francie odešel a zbytek života prožil v Londýně.

## Jean-Baptiste Lully

Je do jisté míry paradoxní, že francouzskou operu nakonec vytvořil rodilý Ital: Gianbattista Lulli (jak znělo jeho rodné jméno) se totiž narodil v roce 1628 ve Florencii. Do Paříže však přišel již jako třináctiletý chlapec, stal se pážetem u jisté šlechtičny, jejímž prostřednictvím se dostal na královský dvůr. Lully byl nepochybně velmi talentovaný hudebník, a přinejmenším stejně ambiciózní člověk. Od okamžiku, kdy se uchýlil na francouzském královském dvoře, stoupal vzhůru nejen díky svým schopnostem, ale také zásluhou královny přízně, a to až do své smrti v roce 1687. Tak jako byl Ludvík XIV. neomezeným vládcem Francie, stal se i Lully postupně neomezeným hudebním vládcem u dvora. Je však třeba připustit, že reformy, jež v oblasti dvorního hudebního provozu uskutečnil – tedy změny v její organizaci, zkouš-

kovém režimu, v systematické práci s orchestrem, zvláště se souborem, jenž účinkoval při operních a baletních představeních, přinesly vytoužené ovoce.

Hudba na královském dvoře za Ludvíka XIV. měla několik relativně samostatných složek: 1) *Grande écurie* byla vlastně vojenským orchestrem, složeným z dechových a bicích nástrojů (trubky, tympány, píšťaly, dudy, hoboje, lesní rohy, fagoty), jenž účinkoval při oficiálních (státem pořádaných) akcích, především na volném prostranství; 2) *24 violons du roy* („24 královských houslistů“) byl hlavní hudební soubor francouzského dvora, jehož tradice sahala až do 16. století, velký rozmach však zaznamenal především pod vedením L. Constantina a G. Du Manoir v první polovině 17. století; 3) *Petits violons* (nebo též *petite bande*) byl menší, v podstatě komorní soubor, který sloužil králi v jeho soukromých prostorách. Nejdůležitější pak bylo těleso sestávající ze čtyřia dvaceti hráčů, které králi obstarávalo nejdůležitější zábavu, tj. operu a balet. Díky Lullymu a jeho reformě dvorního souboru lze vlastně v této souvislosti mluvit o zrodu orchestru v moderním slova smyslu, jak jej chápeme dodnes.



Jean-Baptiste Lully

Soubor *24 violons du roy* měl tradičně (a to již předtím, než ke dvoru přišel Jean-Baptiste Lully) následující složení:

označení hlasu	počet hráčů	základní zdvojené nástroje v době J.-B. Lullyho
deux voix	6	dva vrchní hlasy
une voix contre	4	dva hoboje (flétny)
	4	
	4	
	6	fagot
	dohromady:	
	24	

Původně sestával ze čtyřia dvaceti hráčů na smyčcové nástroje, později k nim přibýly i dechové nástroje, v době Lullyho už byly běžné a stejně samozřejmé jako continuo. Nomenklatura hlasů (tento orchestr byl v 17. století pěťhlasý) mohla být i jiná, například *premier dessus*, *deuxième dessus*,

zrod  
orchestru

Vingt quatre  
violons du roy





Houslista, člen souboru 24 violons du roy

*haute-contre, taille, basse* apod. Podstatnější než terminologie je ovšem fakt, že až do počátku 18. století se v tomto souboru nepoužíval kontrabas (violone) – zavedl ho až Michel Pignolet de Montéclair kolem roku 1700. Jestliže však byl bas obsazen stejně vydatně jako diskant, tj. šesti hráči (v tomto případě hráči na velké basové violy), nebylo to vlastně ani nutné. Lully tomuto tělesu jako schopný organizátor vtiskl svou pečť: změnil systém práce, zavedl tvrdý režim, hráči museli přesně dodržovat jeho pokyny ohledně smyčcových smyků, ozdob apod. Svědectví o způsobu jeho práce a zásluhách na zásadním zvýšení interpretační úrovně orchestru podává několik autentických svědků, mezi hudebníky dva asi nejpovolnější – Johann Sigismund Kusser a Georg Muffat, kteří Lullyho zásady rozšířili i za francouzské hranice. De facto až od tohoto okamžiku můžeme v dějinách hudby mluvit o opravdovém orchestru. Pulty totiž nebyly obsazeny jedním či nejvýše dvěma hráči, hudebníci ve skupinách museli hrát jed-

notným smykem apod. Dotud byla orchestrální praxe (a zvláště v italském prostředí) skutečně živelná, navíc vzhledem k tomu, že v první polovině 17. století nikdy nehrály všechny nástroje najednou, lze u Monteverdiho, Cavalliho apod. těžší mluvit o orchestru.

francouzská  
předehra

A je tu ještě další velká hudebně historická zásluha Jeana-Baptisty Lullyho, již mu nelze upřít. Za jeho éry se vyprofiloval typ předehry k operním a baletním představením, jež nazýváme **francouzská ouvertura**. Lully ho pochopitelně nevymyslel sám. Starší typ sestával pouze ze dvou dílů, pomalého a rychlého (oba se opakovaly). Jeho struktura byla tedy následující:

/: pomalu://: rychle: /

S tímto typem předehry se poprvé setkáváme v Lullyho baletu *Alcidiane* (1658), ale ze scény zcela nezmizel ani později, když v hudebním provozu získal převahu nový typ francouzské ouvertury. Tento modernější typ měl síce také dva díly, avšak po druhém dílu v rychlém tempu se vrátilo pomale tempo, nejčastěji s hudbou, jež zazněla v úvodu:

/: pomalu://: rychle – pomalu: /

Ve volném tempu slavnostního charakteru skladatelé zpravidla volili tečkovaný rytmus, v rychlém tempu většinou využívali imitacních postupů. Lully v ouvertuře stejně jako v ostatních hudebních druzích hojně používal dechové nástroje, především hoboje, a to i sólisticky jako zvukovou protiváhu ke smyčcovým nástrojům, respektive k tutti. Takovéto nástrojové uskupení (dva hoboje a fagot) se někdy nazývá „lullyovské trio“. Jako jeden ze základních topoi hudebního baroka se uplatnilo nejen ve Francii, ale v celé evropské barokní hudbě. V Lullyho hudbě druhý typ ouvertury dominoval, ale byl určující také všeobecně, a to až do poloviny 18. století. Prosadil se jako jeden ze základních kamenů hudby evropského baroka (s výjimkou Itálie), převzali jej bez výjimky zvláště všichni významní němečtí skladatelé včetně Bacha, Händela, Telemanna atd.

Hlavní sférou tvůrčího zájmu J.-B. Lullyho byla jednoznačně hudebně dramatická tvorba – opera a balet. Vytvořil impozantní dílo, jež se postupem času stalo symbolem celé francouzské barokní hudby. Nejprve (od roku 1664) spolupracoval se slavným dramatikem Molièrem, zkomponoval hudbu k jeho známým a oblíbeným komediím, například ke hře *Měšťák šlechticem* (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670), *Sňatek z donucení* (*Le Mariage forcé*, 1664), *Pán z Prasečkova* (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1669) aj. Těmito scénickým útvarům se říkalo *comédie-ballet* (baletní komedie, respektive přesněji komedie s baletem). Zhudebnění se v komedii dostalo jen některým částem, ale významné místo tu zaujímal balet, neodmyslitelná součást dvorské zábavy. Později se však Lully s Molièrem rozešel a věnoval se téměř výhradně svému hlavnímu hudebně dramatickému druhu, nazývanému původně *tragédie en musique* (ve starší literatuře *tragédie lyrique*, což je ovšem označení, jež se pro francouzskou vážnou operu používalo až v 18. století). Tento francouzský název vlastně ani není nutné překládat, je totiž dokonale výstižný. Šlo o francouzský typ vážné opery (tragédie) s prologem, pěti dějstvími a značným prostorem věnovaným baletu. Většinu svých *tragédie en musique* vytvořil Lully ve spolupráci s libretistou Philipem Quinaultem, s nímž spolupracoval od roku 1673 po celý život. Tato tvůrčí dvojice měla také „na svědomí“ největší Lullyho díla.

Lullyho vážná opera (*tragédie en musique*) vykazuje několik znaků, jež ji podstatně odlišují od italské opery 17. století. Po ouvertuře následuje rozsáhlý prolog (v jeho závěru již najdeme balet, a nakonec se ještě jednou zopakuje ouvertura), který byl jednoznačně koncipován jako hold králi – prostřednictvím alegorií, narážek apod. se zde oslavuje některá z jeho ctností, vlastností či nějaký panovníkův mimořádný skutek. Vlastní děj je soustředěn do pěti dějství s výraznou účastí sboru (*choeur*), a zvláště baletních výstupů (*entrées*), jimiž zpravidla každé dějství končilo (*entrées se ovšem vyskytovaly i uvnitř dějství*). V rámci jednotlivých dějství hrály významnou roli instrumentální mezihry – ritornely (fr. *ritournelle*), které oddělovaly vokální recitativy (*récitatif*) s áriemi (*air*). Počínaje operou *Bellérophon* (1679) začal Lully komponovat i recitativy s dalšími nástroji, nejen s *basse* continuum (*ljde*

comédie-ballet

tragédie  
en musique

# ARMIDE.

## TRAGÉDIE

### MISE

## EN MUSIQUE,

PAR MONSIEUR DE LULLY, ESCUYER, CONSEILLER  
Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de ses Finances,  
et Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté.



A PARIS,  
Par CHAISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur de Roy pour la Musique,  
rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.  
ET SE VEND  
A la Porte de l'Académie Royale de Musique rue Saint Honoré.  
M. DC. LXXXVII.  
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.

Jean-Baptiste Lully: *Armide* – titulní stránka  
tištěné partitury (1686)

o paralelu k recitativu accompagnato). V obou typech recitativu se Lullymu podařilo vytvořit melodickou podobu, která odpovídala rytmu a akcentu francouzštiny, což si vyžádalo mimo jiné poměrně časté metrické změny. Árie jsou zatím většinou dosti stručné, často strofické, ale někdy směřují i k symetrii. Lully je hojně zpestřoval ritornely nebo krátkými instrumentálními mezihrami. Rada výstupů je kromě toho vybavena ještě instrumentálními úvody (*prélude*). Závěrečný výstup (scéna) celé opery měl vlastně opět jakýsi holdovací charakter, prostřednictvím apoteózy hlavního hrdiny se tady zase vzdával hold králi. Na této scéně se zpravidla podílely všechny složky představení: sólisté, sbor (*grand chœur*, tj. velký sbor), orchestr i balet (s využitím jevištní techniky apod.). Šlo tedy o jakýsi barokní „gesamtkunstwerk“. Pro Lullyho hudebně dramatická díla jsou typické zvláště rozsáhlé chaconny nebo passacailles, a to buď ve formě tanečních čísel, nebo i ve spolupráci se sborem. Instrumentální obsazení Lullyho oper je velmi bohaté: základ tvoří smyčcové nástroje v kombinaci s dřevěnými dechy (hoboje a flétny používá i samostatně), v bojových a slavnostních scénách používá i trubky (např. *Premier air des combattans* v opeře *Amadis*). Francouzská opera je tedy z hlediska instrumentace daleko bohatší a barevnější než italská.

Lully zkomponoval v období ohraničeném léty 1673–1687 každý rok

ARMIDE.  
PROLOGVE.

OUVERTURE

BALLE CONTEUR.

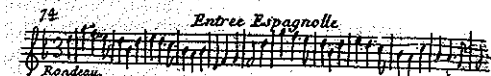
Jean-Baptiste Lully: *Armide* –  
začátek předehry

jednu tragédii en musique s výše popsanou strukturou. Jeho nejnámějšími díly tohoto typu jsou *Amadis* (1684), *Armide* (1686), *Phaëton* (1683), *Atys* (1676), *Cadmus et Hermione* (1674), *Alceste* (1674), *Roland* (1685) a *Thésée* (1675), tedy většinou opery na náměty z antiky nebo z rytířských eposů; na rozdíl od italské opery 17. století zde chybějí historické náměty (z římských dějin apod.).

Jean-Baptiste Lully se na vrcholu svých uměleckých sil věnoval i jiné než hudebně dramatické tvorbě, byť jen příležitostně. V oblasti církevní hudby však vytvořil několik skladeb, jež lze považovat za zásadní. Na prvním místě je to skladatelovo slavné *Te Deum* (1677). Při dirigování této skladby prý utrpěl zranění, jež jej připoutalo na lůžko a později se ukázalo jako smrtelné. Tato kompozice je patrně ještě slavnostnější a pompéznější než podobné opusy M.-A. Charpentiera nebo M.-R. de Lalanda. Lully v ní použil dokonce dva sbory, bohaté je samozřejmě i instrumentální obsazení včetně trubek a tympánů. Skladba začínající slavnostní *Symphonií* obsahuje několik instrumentálních mezihér s trubkami, ale i polyfonické pasáže, které přesvědčivě dokazují, že Lully nebyl pouze operním skladatelem. Kromě toho zkomponoval i několik zajímavých duchovních skladeb menšího obsazení.

Hudba J.-B. Lullyho je asi nejtypičtějším reprezentantem vrcholného baroka: barokní pompa se v ní snoubí s komplexním chápáním umění – hudební zpracování navazuje na rétoričnost literární předlohy, vedle strohého barokního gesta se maximálně využívá tance jako výrazného pohybového prvku, inscenaci zastřešuje pompézní výprava, nádherné kostýmy a složitá jevištní technika. V Lullyho případě jde tedy o syntézu několika uměleckých druhů. Lullyho koncepce francouzské vážné opery se ve Francii prosadila prakticky monopolně, až do Jeana-Philippa Rameaua si na ni nedovolil sáhnout žádný skladatel, například ani talentovaný **André Campra** (1660–1744), jenž rozhodně nepatřil ke komponistům druhé kategorie. Průniku italských stylo-

Lullyho  
církevní hudba



Choreografie *Entrée Espagnolle* z comédie-balletu  
*L'Europe galante* (1697) Andrého Campy z Feuilletova  
*Recueil de dance* (1704)



vých prvků se však nebránil ve svých baletních komediích. Comédie-ballet *L'Europe galante* (Galantní Evropa, 1697; v pěti samostatných *entrées* se dokonce vyskytují dvě árie na italský a jedna árie na španělský text) a *Les Fêtes vénitiennes* (Benátské slavnosti, 1710) i další Camprova hudebně dramatická a církevní díla patří do pokladnice nejen francouzské, ale i evropské barokní hudby. André Campra měl zkrátka podobně jako dalších několik francouzských skladatelů tu „smůlu“, že žil v Lullyho stínu.

Od Camprových dob se datují i počátky teoretických sporů o francouzskou a italskou operu. Abbé François Ragueneau (asi 1660–1722) projevil ve svém spisu *Parallèle des Italiens et des Français* (1702) zanícené nadšení pro italskou hudbu v celé její šíři. Jean Laurent Lecerf de Viéville (1674–1707) v *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704) naopak v podstatě obhajuje estetiku *tragédie en musique*, francouzská hudba je podle jeho názoru ušlechtilější než italská.

## Francouzská církevní hudba vrcholného baroka (Marc-Antoine Charpentier, Henri Dumont)

Francie usilovala o originální řešení nejen v hudebně dramatickém umění (opeře, baletu), ale také v církevní hudbě. Pravda, v tomto oboru nešlo v první řadě o problém francouzského jazyka a o způsob jeho zhudebnění, protože v této katolické zemi se používala latina právě tak, jako tomu bylo všude jinde. Emancipace francouzské církevní hudby však trvala téměř tak dlouho jako krystalizace francouzské opery. V první polovině 17. století nelze ve Francii s výjimkou **Guillauma Bouzignaka** (asi 1587–1643) hovořit o výraznějším skladatelském zjevu. Také Bouzignac ovšem komponoval v podstatě dosti tradiční hudbu v duchu *stile antico*. Zato druhá polovina 17. století, tedy období vrcholného baroka, se ve Francii doslova hemží vynikajícími skladateli, kteří se intenzivně zabývali církevní hudbou. Snad tomu tak bylo i proto, že operu v podstatě „okupoval“ až do své smrti Lully a v oboru církevní hudby se francouzským skladatelům skýtaly lepší možnosti uplatnění. Z plejády umělecky prvotřídních tvůrců hudby určené pro kostelní prostory ční ve Francii druhé poloviny 17. století několik výrazných osobností, zvláště Henri Dumont, Marc-Antoine Charpentier a Michel-



Slavnostní představení v jezuitské koleji Louis-le-Grand

-Richard de Lalande.

**Marc-Antoine Charpentier** (1643–1704) se ocitl na samém vrcholu po zásluze. Byl to nesporně velmi talentovaný hudebník. V roce 1665 navštívil Řím, kde se stal žákem Carissimiho a do svého hudebního jazyka vstřebal to nejlepší z italské církevní hudby: mimořádnou zpěvnost, kantabilitu, jež jeho jinak typicky francouzským skladbám dodává jemný italský název. Ale právě v tom spočívá specifické kouzlo jeho hudby. Charpentier spolupracoval od roku 1672 s Moliérem (po jeho rozchodu s Lullym) v Comédie française, působil v různých hudebních funkcích pařížských světských i církevních institucí, kromě jiných také v kostele při největší francouzské jezuitské koleji Louis-le-Grand, od roku 1698 až do smrti byl kapelníkem Sainte Chapelle, takže byl v podstatě nejvyšším dvorním hudebníkem, zodpovědným za církevní hudbu. Charpentier ovšem nekomponoval výhradně církevní hudbu, zajímavá jsou i jeho méně početná hudebně dramatická díla, jež naznačují, čeho mohl Charpentier dosáhnout na operním poli, kdyby byl dostal vedle Lullyho tvůrčí prostor. Přesto ho zvláště odkaz, jež zanechal v oboru církevní tvorby, řadí mezi velikány nejen francouzské, ale evropské barokní hudby. Je to celkem více než 200 skladeb – mše, litanie, žalmy, antifony, moteta (*grand motets* a *petit motets*), oratoria, skladby k různým slavnostním příležitostem často značného rozsahu a duchovní instrumentální hudba.

Bezpochyby nejznámější Charpentierovou skladbou a nejlepším příkladem umělecké hodnoty jeho hudby je *Te Deum* (asi 1692), zkomponované pravděpodobně k oslavám francouzského vítězství v bitvě u Steinkerque. Instrumentální úvod této skladby – *Prélude* – je dnes i pro laiky asi typickým symbolem slavnostní barokní hudby. To by však bylo velmi zúžené chápání nejen této jediné části, ale i geniální skladby jako celku. Už v úvodním *Prélude* (viz obrázek na této straně) si nelze nevšimnout „francouzskosti“ Charpentierova hudebního jazyka a jeho obdivuhodné koherence, typické pro francouzskou hudbu obecně, operou počínaje a loutnovou či klavírnou miniaturoou konče. Charpentier v *Prélude* použil francouzskými skladateli tolik oblíbenou a preferovanou formu *ronda* (je to vlastně „*prélude en rondeau*“). Slavnostní zvuk trubek (v *Te Deum* neodmyslitelných) a tympánů se v něm střídá s jemnějšími barvami smyčcových a dřevěných dechových nástrojů, a skladatel tak dosahuje obdivuhodné barevnosti ty-

Te Deum



Marc-Antoine Charpentier: *Te Deum*, první strana autografu

pické pro celou skladbu. Charpentier zachází se zvukovou barvou velmi promyšleně v průběhu celé skladby, kde navíc kombinační možnosti rozšiřují vokální party. Skladatelovo nakládání se zvukem a barvou má nepochybně velmi blízko k francouzské varhanní hudbě s její nesmírně bohatou barevností a různými typy sazby („duo“, „trio“, „plein jeu“, tj. plno atd.). Filigránská práce se zvukem připomíná nejen v této Charpentierově skladbě, ale dá se říci, že ve francouzské barokní církevní hudbě všeobecně, varhanní registraci. Také tektonika *Te Deum* je dokonalá. Střídají se koncertantní sólistické úseky v různém obsazení vokálních hlasů a nástrojů s partii ansámbovými (doprovázenými jen continuem), ale také s mohutnými tutti, ať už homofonními, nebo zpracovanými polyfonicky. Na rozhodujících místech („Pleni sunt caeli et terra“, „Judex crederis“ apod.) se jako zvuková koruna připojují trubky ve vysoké poloze, podpořené tympány. Jakkoli je skladba vybudována na příkrých kontrastech, jako celek působí mimořádně celistvě. K výslednému tvaru – z hlediska hudební řeči typicky francouzskému – přispívají už jen jako samozřejmost další prvky: tanečnost, podpořená asi nejtypičtějším interpretačním prvkem francouzské barokní hudby zvaným *inégalité* (luplatňování nerovnoměrného rytmu), či typické kadenční formule nebo ozdoby, společné celé francouzské hudbě.

Charpentierova  
oratoria

Bylo by však nesprávné redukovat celou Charpentierovu tvorbu na jediné dílo. Stejně kvality charakterizují například i vánoční *Messe de minuit* (Půlnoční mše, asi 1694), čerpající z lidových koled, *Messe des morts* (Mše za zemřelé, tj. rekviem, asi 1695), skladby pochopitelně zcela jiného výrazu i zvukovosti, stejně jako řadu velkých motet (*grand motets*), nádherné skladby menšího obsazení (*petit motets*), *Leçons de ténèbres*, žalmy, ale i hudebně dramatická díla, komponovaná zejména pro jezuity. Jsou to jednak tzv. *histoires sacrées*, tj. v podstatě oratoria, komponovaná většinou pro jezuitské koleje, jako například *Sacrificium Abrahae* (Abraháмова oběť), *Mors Saülis et Jonathae* (Saulova a Jonatanova smrt), *Le Reniement de Saint-Pierre* (Zapření sv. Petra, text vychází z Matoušova evangelia), a dramatická moteta (*motets dramatiques*) – *Canticum pro pace* (Mírový zpěv), *Dialogus inter Magdalenam et Jesum* (Rozhovor Marie Magdaleny a Ježíše), *Dialogus inter Christum et pastores* (Kristův rozhovor s pastýři). V Charpentierově církevní hudebně dramatické tvorbě, zpracovávající většinou starozákonní náměty, se asi nejvíc projevuje vliv Carissimioho: v těchto skladbách se vyskytuje mnoho sólistických pasáží, svým typem blízkých duchu carissimiovského oratoria, s nimiž však kontrastují časté sborové pasáže. Sborny nejen dramatičtují děj, ale také jej komentují (na způsob antického sboru). Charpentier při tom často využívá osobitý typ vícesborovosti – každá z hlavních postav má svůj „sbor“. Mnohá místa v těchto skladbách, jako například zvláštními disonancemi ztvárněný pláč svatého Petra v *Le Reniement de Saint-Pierre* anebo zpěv čarodějnice v *Mors Saülis et Jonathae*, mají mimořádně účinnou expresivní sílu, podobnou jako instrumentální *battaglie* (*Rumor bellicus* v *Mors Saülis et Jonathae* nebo také *Canticum pro pace*).

Charpentierovy *Leçons de ténèbres* také patří ke klenotům duchovní hudby. Jsou určeny k tzv. církevním hodinkám (oficium, breviář pro duchovní) Velkého týdne – k večerním (nočním) bohoslužbám od středy do Velkého pátku. Je to v podstatě komorní, velmi intimní hudba malého obsazení jednoho až tří hlasů s minimálním počtem smyčcových nebo dřevěných dechových nástrojů a samozřejmým continuem. Textový základ *Leçons de ténèbres* tvořily vybrané verše z Lamentací proroka Jeremiáše, které doplňovala příslušná rezponzoria. Počáteční hebrejské písmeno každého verše (alef, bet, tet, jod atd.) zhudebnil Charpentier jako zvláštní melisma, na něž navazuje sólisticky pojatý vlastní text lamentace v osobitě melismatickém (nikoli však koloraturním) stylu pro jeden až dva hlasy propojovaný krátkými instrumentálními mezihrami. Hebrejské litery zhudebnil Charpentier také samostatně ve formě zvláštních krátkých tříhlasých úvodů, jež bylo možno doplňovat na jednotlivé lamentace s cílem jejich obohacení a vytvoření většího kontrastu.

O dramatickém talentu Marka-Antoina Charpentiera svědčí i skladby ze zcela opačného konce širokého spektra jeho tvorby. Velký smysl pro hudební humor projevil ve světských kompozicích, například v komédii-baletu *Les plaisirs de Versailles* (Versailleské radosti), v hudbě k Molièrovým komediím *Le Mariage forcé* (Sňatek z donucení, 1672; obsahuje mj. originální komické terceto *Le le bonjour*) a *Le Malade imaginaire* (Zdravý nemocný, 1673) či v tragédii en musique *Médée* (Médée, 1693). Tyto skladby nám napovídají, že ani v případě, kdyby se byl Charpentier věnoval přednostně opeře, nebyl by menším skladatelem než v oboru církevní hudby. K podmanivému kouzlu jeho hudby významně přispívá jemný italský názvuk přítomný v mnoha jeho skladbách, jež ve francouzské hudbě vrcholného baroka u jeho současníků nenacházíme. Jeho hudba je však hudbou skrz naskrz francouzskou, a to svým duchem, výrazem i celkovým kompozičním zpracováním.

Henri Dumont (1610–1684) je mezi velkými francouzskými skladateli duchovní hudby vrcholného baroka nejstarší, ale byl mezi prvními, kdož ji vymanili ze stereotypu stile antico a nasměrovali k modernějšímu koncertantnímu stylu. Henri Dumont zastával významné funkce u dvora (vicekapelník a později kapelník Chapelle royale) a věnoval se především církevní hudbě. Jeho moteta většinou náležejí k druhovému typu *grand motet*, za nímž se skrývaly nejen horizontálně strukturovanější skladby většího rozsahu, ale také to znamenalo, že vedle lidských hlasů byly předepsány i nástroje. Instrumentální složka má v Dumontových motetech významné zastoupení, mnohé, jako například *Nisi Dominus*, začínají vlastně jakousi instrumentální „ouverturou“. Ve svých motetech Dumont často zhudebňoval zvláště texty žalmů, jež vždy pojímal jako velmi expresivní východisko. Skladatelova hudba musela na jeho současníky působit v porovnání s onou starší (například Bouzignakem) velmi moderně.

Henri Dumont ovšem zaujímá důležitou historickou roli také v oblasti, která dnes většinou není příliš známa: patří k nejlepším tvůrcům nově kompo-

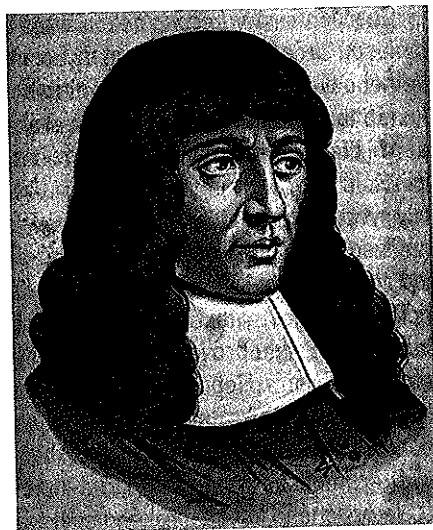
Leçons  
de ténèbres

světská  
hudebně  
dramatická  
tvorba

grand motets

plainchant

novaného jednohlasého chorálu (*plainchant*), který v baroku znamenal velký rozkvět. Tomuto oboru se věnoval ne jeden církevní řád, zvláště intenzivně především františkáni ve střední Evropě. Dumont vydal pět svých jednohlasých mší tiskem jako *Messes royales en plain-chant* (Královské chorální mše, respektive Chorální mše pro Královskou kapli, 1669, 2. vyd. 1701). Byly určeny pro všední dny v týdnu (tj. nikoli na svátky) pro Chapelle royale, kde zněly během bohoslužby v duchu tzv. praxe *alternatim* spolu s versetami (tzv. varhanními mšemi), jejichž tvorbě se francouzští varhaníci věnovali velmi intenzivně. Dumontovy barokní jednohlasné mše jsou již dosti ovlivněné hudebním myšlením 17. století, ačkoliv jde v principu ještě o modální skladby. Protože byly později některé z nich zahrnuty do Liber usualis, zpívají se v leckterých římskokatolických svatostáncích dodnes (aniž by přítomní tušili, že mají co do činění se skladbami tohoto vynikajícího barokního autora). Z dalších známých skladatelů se kompozici takovýchto skladeb – ve



Henri Dumont

Francii velmi oblíbených (a v podstatě i preferovaných před vícehlasým zhudebněním textu mešního ordinaria) – věnoval například André Campra.

Třetím z velikánů francouzské barokní katolické církevní hudby byl **Michel-Richard de Lalande** (1657–1726), jenž se po Lullyho smrti stal favoritem Ludvíka XIV. Byl to podobně jako Charpentier všestranný skladatel instrumentální i světské hudby (například *Symphonies pour le souper du Roy*, tj. hudba ke královské tabuli, *Concert d'Esculape*, provedený v paláci královny milenkyně madame de Montespan v roce 1683, nebo *Les Fêtes de Versailles* z téhož roku). Zabýval se ovšem převážně církevní hudbou, zvláště tvorbou *grand motets*. Jeho duchovní hudba má podobné rysy jako Dumontova



Michel-Richard de Lalande

či Charpentierova, avšak místy působí o něco moderněji a často ještě slavnostněji. De Lalandovo *Te Deum* určitě snese srovnání se známějšími skladbami M.-A. Charpentiera a J.-B. Lullyho.

Francouzských skladatelů církevní hudby je celá řada, ale jistě by nebylo správné pominout mimořádně vzdělaného autora s velkým rozhledem, jakým byl **Sébastien de Brossard** (1655–1730), výborného teoretika, lexikografa a jednoho z největších sběratelů hudebních rukopisů (nejen francouzské, ale také italské hudby, vytvořil monumentální a cennou sbírku barokních skladeb 17. a počátku 18. století). Jeho *petit motets a leçons de ténèbres* napovídají o skladatelově nesporném kompozičním mistrovství, stejně jako církevní hudba **Nicolase Berniera** (1664–1734), vyznačující se taktéž italskými vlivy.

*Leçons de ténèbres*, specifickému a ve Francii velmi oblíbenému druhu církevní hudby, se francouzští skladatelé věnovali intenzivně, text Jeremiášových lamentací (nářků) zhudebňovali v období baroka velmi často (v podstatě lze stěží narazit na významnějšího francouzského skladatele, který by *leçons de ténèbres* nezkomponoval). Je to hudba velice intimní, v zásadě komorní, v sólistickém obsazení, poněkud psaná jen pro vokální hlasy s continuum, nanejvýš s využitím jednoho či dvou dalších sólových nástrojů (houslí, flétny). Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard de Lalande, François Couperin a mnozí další vytvořili nádherná díla, jejichž výrazným rysem je různými způsoby vyklenuté ozdobné melisma počátečního hebrejského písmene každého verše (alef, bet atd.). Na tuto sólistickou pasáž navazuje zhudebnění samotné lamentace pro jeden až dva (nejvýše tři) hlasy. Zatímco ve většině zemí Evropy, kde působila katolická církev, se lamentace zpívaly zpravidla pouze chorálně (tj. jako gregoriánský chorál), francouzští skladatelé přispěli do zlatého fondu barokní hudby v této oblasti nepominutelným vkladem.

### Francouzská instrumentální miniatura 17. století

Zatímco francouzská opera ani církevní hudba nepřesáhly kulturní okruh, v němž vznikly, francouzská instrumentální hudba 17. století ovlivnila celou evropskou hudební kulturu rozhodujícím způsobem. Zásahu na tom měly tři nástroje: cembalo (ve Francii nazývané *clavecin*), loutna a viola da gamba.

Ačkoliv se to možná na první pohled zdá paradoxní, nejpodstatnější inspirace přinášela loutna. Byl to typický komorní nástroj, pokud jde o dynamické možnosti neporovnatelný s jinými nástroji, avšak právem nesl hrdé označení královský. Jistě nebyla náhoda, že se loutnové hře věnovalo tolik aristokratů i dalších představitelů sociální elity barokní doby.

Loutna se v baroku – oproti svému renesančnímu předchůdci z přelomu 16.–17. století, který byl vybaven většinou jen šesti strunami (nazývanými „sbory“, neboť v diskantové poloze byla loutna osazena dvojicemi strun) –

loutnová  
hudba



Jean-Baptiste Bésard

podstatně zdokonalila. V průběhu 17. století loutně přibýly další struny, takže barokní loutna byla nejméně 8–10sborová, výjimkou nebyly ani 14sborové loutny (šlo ovšem o struny nad hmatníkem, nikoli o volné basové struny jako v případě větších „sester“ loutny – chitarrone a teorby). V souvislosti s tím získala loutna také nové ladění, označované potom všude v Evropě francouzským názvem „*nouveau ton*“. Konstrukční vývoj nástroje umožnil přetvořit hlavní nevýhodu loutny – rychle doznívající tón – v její přednost, o což se novým stylem hry přičinili zvláště francouzští loutnísté 17. století. Jestliže rozsáhlá sbírka *The-saurus harmonicus* [1603], jejímž autorem je **Jean-Baptiste Bésard**, je orientována retrospektivně a obsahuje ještě kromě dvorských árií (*airs de cour*), madrigalů a villanel v podstatě převážně renesanční loutnovou hudbu z celé Evropy včetně například polské tvorby (tance, fantazie atd.), Bésardovi následovníci,

například už **Robert Ballard st.** (asi 1575 – asi 1650), nasměrovali loutnovou hudbu na nové cesty, přestože stále ještě nejčastěji komponovali tance typické pro 16. století (různé typy branlu). Využívali však především bezesbýtku možnosti plnější a různorodější sazby, kterou jim nabízel konstrukčně zdokonalený nástroj. Dominantní postavení francouzské loutnové hry v Evropě 17. století dokumentuje i skutečnost, že na celé čáře zvítězil i notační princip francouzské loutnové hudby: tzv. francouzská loutnová tabulatura zcela vytlačila ostatní rozmanité typy notace loutnové hudby (italskou, německou, španělskou tabulaturu) a v 17.–18. století se používala ve všech zemích starého kontinentu.

Základ nového stylu francouzských loutníků spočíval v lomené hře: aby se předešlo rychlému doznívání tónu, muselo – obrazně řečeno – stále něco znít. Proto francouzští loutnísté položili základy takzvaného lomeného stylu (*style brisé*). Faktura loutnové hudby oproti renesančním interpretačním zvyklostem značně zhoustla. Často však nešlo o skutečnou polyfonii, ale o dělení zvuku (melodie i celého zvukového obrazu) mezi různé hlasy, různé nástrojové rejstříky. Využívalo se samozřejmě i plných akordů a jejich nejrůznějších arpeggiováných tvarů (v tom byli loutnoví virtuosové mimořádně vynalézaví). Loutnísté tak vlastně velmi záhy inspirovali hráče na ostatní nástroje, kteří zápasili s podobnými problémy, v první řadě cembalisty (clavecinisty).

Barokní Francie dala světu mnoho vynikajících loutnových virtuosů, jejich jména ale byla i v oné době známa zvláště v kruzích zasvěcenců. Někteří

z nich však daleko přesáhli hranice svého oboru a stali se přinejmenším inspirátory skladatelů písničích pro jiné nástroje. Významná byla zvláště rodina **Gaultierů** a **Jacques Gallot**. Z široce rozvětvené rodiny Gaultierů získal největší slávu **Ennemond Gaultier** (asi 1575–1651), a zvláště **Denis Gaultier** (asi 1603–1672). Oba byli nejen hráči-virtuoso, ale i vynikajícími skladateli. Stěžejní dílo Denise Gaultiera, taneční hudba obsažená zvláště v reprezentativní sbírce příznačně nazvané *La Rhétorique des dieux* (Rétorika bohů, 1652), mělo nesmírný vliv na loutnovou hudbu v celé Evropě. Sbírkou pojímá 62 skladeb, většinou preludia a tance (allemande, sarabande, courante ad.) s názvy, jež skrývají narážky na antické bohy a bohyně (Apollon, Atlanta, Mars, Diana aj.) či na jiné antické postavy (Odysseus, Kleopatra). Skladby jsou uspořádány v jednotlivých modech (iónský, dórský atd.) podle klasifikace stupnic zavedené teoretikem Marinem Mersennem (*Harmonie universelle*, 1636). Typickým hudebním druhem francouzských loutníků bylo mj. *tombeau* (čes. náhrobek; většinou jsou to velmi pomalé allemandy, komponované k počtě kolegů, významných osobností apod.), jež od loutníků převzali francouzští clavecinisté. I *Rhétorique des dieux* obsahuje několik *tombeaux* (kromě jiných slavné *Tombeau de Monsieur Lenclos*).

Gaultierové, Gallot, Mouton, Dufaut a další ovlivnili nejprve své francouzské kolegy-clavecinisty a potom zprostředkovaně i hráče na cembalo a skladatele písničích pro tento nástroj v celé Evropě, a to i v jiném ohledu. Loutnová

Gaultierové



Denis Gaultier: *La Rhétorique des dieux*, reprezentativní sbírka loutnové hudby nejvýznamnějšího francouzského loutníky obsahuje 62 skladeb a dvanáct ilustrací (na obrázku ilustrace ke kompozicím v aiolském modu)

style brisé



**LA DEDICASSE.**

Denis Gaultier: *La Dedicasse* se sbírky *La Rhétorique des dieux* (asi 1650)

hudba si totiž až na některé výjimky (chaconne, passacaille a další variační formové druhy) nelibovala ve velkých formách, ale právě naopak, v zásadě preferovala miniaturu. Jednoduše řečeno šlo o filigránské umění, zaměřené na detail, překypující zdobností a vnějškovou dekorativností. Základem repertoáru loutnistů byly – stejně jako v renesanci – tance, větší formy loutnové hudby založené na transkripcích vokálních skladeb (madrigalů, motet) v 17. století zcela vymizely. Na druhé straně francouzští loutníci vedle své ornamentační praxe mimořádně rozvinuli zvláště variační techniku.

Všechny uvedené znaky se nejprve projeví na nástroji zvukově loutně nejpříbuznějším, to jest na cembale. Je nanejvýš logické, že cembalová hudba se ve Francii vyvíjela v úzké návaznosti na repertoár loutnový. A není

tudíž ani divu, že Francie dala v období baroka světu i velký počet vynikajících hráčů na klávesové nástroje, cembalo a varhany – souhrnně se jim říká *clavecinisté*. Neřadí se k nim ještě **Jean Titelouze** (1563–1633), jenž se na počátku 17. století věnoval výlučně tvorbě varhanní hudby.

Už na začátku dlouhé řady vynikajících clavecinistů stojí výrazná postava – **Jacques Champion de Chambonnières** (asi 1601–1672). Vyšel z hudebnické rodiny a zastával kromě jiných i funkci královského cembalisty. Počátky jeho tvorby, která zahrnuje okolo 150 skladeb, se datují do třicátých let, vrcholu dosáhl zhruba v půli 17. století. Chambonnières používal ve svých kompozicích většinou skrovnějšího rozsahu (tance) dva druhy faktury: varhanní a loutnovou. Varhanní fakturu charakterizuje plynulý tok hlasů bez přerušování a podstatnějších změn polohy, plná sazba. Loutnová faktura je „vzdušnější“, charakterizuje ji lomený styl (*style brisé*), arpeggia, linky jednotlivých hlasů plné pomlky, melodie zdánlivě „putuje“ mezi hlasy. Vzájemné ovlivňování jednotlivých nástrojů a přebírání jejich specifík patří k charakteristickým znakům barokní hudby vůbec, avšak pro loutnu, cembalo a varhany to platí zvýšenou měrou. Existovaly samozřejmě i smíšené typy faktury, skladatelé je dokázali velmi nápaditě kombinovat, využívat a těžit z předností každé zvláště i z jejich průniků.

Důležité impulzy dostala francouzská cembalová hudba od dalšího významného clavecinisty – **Louise Couperina** (asi 1625–1661), taktéž člena rozvětvené hudebnické rodiny. Byl strýcem vůbec nejnámějšího francouzského clavecinisty François Couperina a zastával různé významné hudební funkce u dvora. Skladby Louise Couperina jsou ovlivněné loutnovým stylem víc než Chambonnièresova hudba. Útvarem typickým pro jeho tvorbu je preludium, jež bylo vlastně přeneseno z loutnového do cembalového prostředí bez nejmenších změn – tzv. *prélude non mesuré* (preludium bez taktových čar – viz notová ukázka), jehož základním principem byla vlastně improvizace. Skicovitým zápisem bez jakýchkoli rytmických pokynů poskytoval skladatel interpretovi značnou volnost individuálního zvukového ztvárnění, ponechal mu dostatek možností k vlastnímu výkladu, dostatek prostoru pro předvedení hráčské zručnosti a invence. Takováto skladba pak pochopitelně vznikala do značné míry teprve v okamžiku interpretace. Louis Couperin má významný podíl i na formování melodického a harmonického parametru cembalové hudby v duchu vrcholného baroka, nej-

*Suivre* 15.

Louis Couperin: *prélude non mesuré* (ve spodní části stránky)

style brisé  
v cembalové  
hudbě

prélude non  
mesuré



Jean-Henri d'Anglebert

důležitější roli však sehrál v procesu přenášení loutnového způsobu hry do cembalové praxe. O úzké provázanosti loutnové a cembalové hudby se můžeme přesvědčit, nahlédneme-li do partitur některých jeho skladeb, například slavného *Tombeau de Monsieur de Blancherocher*. Skladbu s tímž názvem zkomponoval během svého pařížského pobytu i J. J. Froberger, jemuž zase na oplátku vzdal hold Couperin svým *Prélude à l'imitation de Monsieur Froberger*.

Avšak hudba Louise Couperina přináší podobně jako tvorba jeho o něco mladších kolegů-clavecínistů **Jeana-Henriho d'Angleberta** (1630–1691), **Nicolase Le Bèguea** (1631 až 1702) právě tak jako jediné skladatelky **Élisabeth Jacquetové de la Guerre** (1665–1729) již i první (ještě poměrně nevýrazné) stopy vývoje, jenž směřoval k postupnému a pomalému rozkladu barokního stylu. V hudbě jejich generačních vrstevníků Guillauma Gabriela Niverse (byl mj. pověřen reformou gregoriánského chorálu ve Francii) nebo Pierra Du Mage, kteří se zabývali především varhanní hudbou, nejsou tyto rysy tak nápadné. D'Anglebert byl navíc jedním v prvních Francouzů, kteří komponovali suity ve složení tanců *allemande – courante – sarabande – gigue*.

*Marques des Agréments et leur signification*

Tremblement Simple  
Tremblement appuyé  
Cadence  
autre  
Double cadence  
autre  
Sans tremz Sur une blèmez úorce

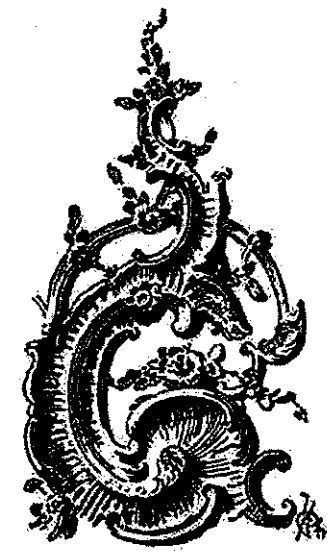
Pince' autre Tremblant Chute au port endoignant Chute et Coulénoz autre Sur un pas autre autre et pince' d'aux ca mément

Chute sur rne nôtes a nôtes double chute Idem a une a une seule Arpeggi' suite autre suite D'écobléant un tremblant D'écobléant en pince

Tabulka ozdob z *Pièces de clavecin* (1689) Jeana-Henriho d'Angleberta

Zaměření francouzských loutnistů a clavecínistů na detail, dekorativnost, melodické ozdoby, obliba malých (miniaturních) forem, to již nejsou typické barokní atributy, ale rysy stylu, jenž se někdy považuje za pozdní „variantu“ baroka – totiž rokoka (název je odvozen od fr. „rocaille“, což je typický ornament mušlovitého tvaru, který dominoval ve výtvarném umění počínaje přelomem 17.–18. století). Tyto tendence se začaly projevat ve francouzské instrumentální miniatuře již poměrně záhy, zhruba od 70.–80. let 17. století, a pak samozřejmě daleko výrazněji teprve v tvorbě následující generace, zastoupené Françoisem Couperinem, Jeanem-Françoisem Dandrieuem, Jeanem-Philippem Rameauem a dalšími.

V hudbě clavecínistů nacházíme základní zdroje rokoka, stylu typického pro francouzskou kulturu na počátku 18. století. Jeho prvky se však jen o něco později uplatnily i jinde v Evropě. V čisté podobě ovšem představují rokokovou hudbu téměř výlučně instrumentální skladby francouzských autorů první poloviny 18. století – kromě cembalové a loutnové i komorní ansámblová hudba.



Rocaille

### Vývoj německé církevní hudby 17. století (od duchovního koncertu ke kantátě)

Německá evangelická církevní hudba prodělala po Heinrichu Schützovi v 17. století velmi prudký rozvoj. Na silnou generaci Schützových současníků (S. Scheidta, J.-H. Scheina, A. Hammerschmidta a mnoha dalších) navázali neméně talentovaní skladatelé několika generací druhé poloviny 17. století. Jejich tvorba v obou hlavních oblastech kompozice – církevní a varhanní hudbě – poznenáhlu vplynula na počátku 18. století do díla J. S. Bacha, G. Ph. Telemanna, G. Ch. Graupnera, J. F. Fasche a ostatních významných představitelů evangelické církevní hudby pozdního baroka. Bylo to tedy v období jejího největšího rozkvětu.

Varhanní hudba a církevní hudba, komponovaná většinou na německý text, jemuž rozumělo shromáždění věřících, to byly vedle jeho společného zpěvu (duchovní písně), zavedeného již Martinem Lutherem, základní kameny barokní evangelické bohoslužby. Varhanní preludia, toccaty apod. jí poskytovaly základní rámec, zněly většinou v úvodu a na konci, vícehlasá figurální hudba, kterou zpívali školení zpěváci s doprovodem varhan a většinou i jiných nástrojů (duchovní koncert, později kantáta), tvořila v 17. století stále tradičnější rámec zvláště jádra bohoslužby evangelíků augšpurského vy-

protestantská  
církevní  
hudba



znání – tedy zvěstování Božího slova a jeho výkladu (kázání). Ve velkých církevních sborech tak nahrazovala a postupně z tohoto prostředí vytlačovala společný zpěv věřících (duchovní píseň), jemuž však zůstal vyhrazen dostatek prostoru na jiných místech bohoslužeb. Většina německých skladatelů luteránské konfese se věnovala oběma základním hudebním složkám evangelické bohoslužby – varhanní hudbě i vokálně-instrumentální církevní hudbě: **Franz Tunder** (1614–1667) v Lübecku, **Matthias Weckmann** (1621–1674) v Hamburku, kde založil mj. collegium musicum, **Nikolaus Bruhns** (1665–1697), **Vincent Lübeck** (1654–1740) a další přímí předchůdci bachovské generace jako **Jan Adam Reincken** (1623–1722), **Johann Philipp Krieger** (1649–1725), **Johann Kuhnau** (1660–1722) a mnozí jiní zastávali posty spojené s provozem církevní hudby ve velkých centrech severního a středního Německa a byli většinou varhaníky mimořádných schopností. Největší autoritou a nejvýraznější postavou mezi nimi byl však určitě **Dietrich Buxtehude**, pravděpodobně vůbec nejvýznamnější německý skladatel mezi Heinrichem Schützem a J. S. Bachem.

varhanní  
hudba

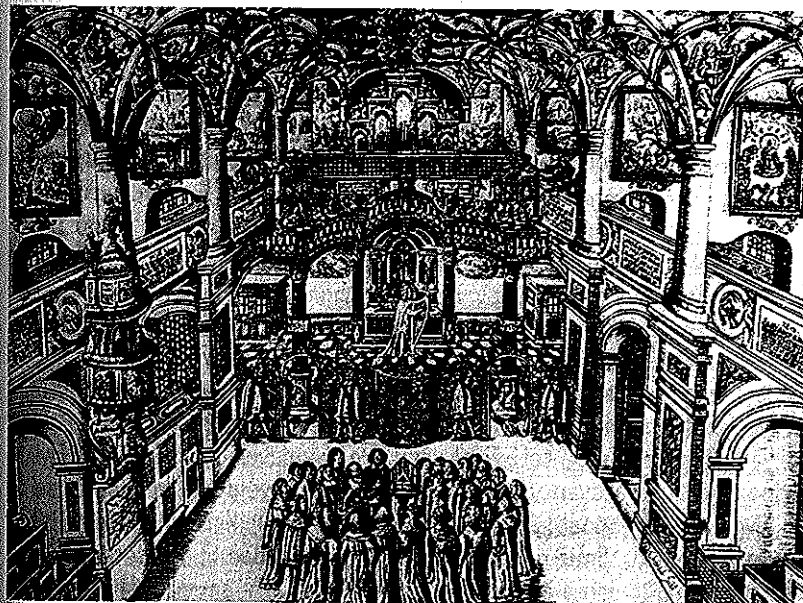
V tvorbě všech těchto skladatelů, která vyvrcholila právě dílem Dietricha Buxtehudeho, docházelo k postupnému přerodu duchovního koncertu v kantátu bachovského typu. Ve varhanní hudbě zase výše uvedení (a další) skladatelé rozvinuli všechny nejvýraznější složky severoněmecké školy, jejichž základy položili Sweelinckovi žáci S. Scheidt a H. Scheidemann, tedy vyspělou variační techniku při zpracování tzv. protestantského chorálu (duchovní píseň), silné polyfonní citění, bohaté registrování atd. – a obohatili ji o sólovou pedálovou hru, která v raném baroku ještě nepatřila k výrazným znakům této školy. Ve varhanních skladbách F. Tundera, M. Weckmanna či V. Lübecka sice ještě nedošlo k úplnému osamostatnění dvou základních stylů barokní varhanní hudby – fantazijního, typického pro toccaty, preludia, fantazie atd., a přísně kontrapunktického, polyfonického, jehož nejdůležitějším uplatněním byla pozdně barokní fuga –, ale důslednou diferenciaci těchto stylů v rámci jedné skladby varhaníci a skladatelé učinili rozhodující krok k jejich definitivnímu oddělení a zformování miniaturního „cyklu“ sestávajícího z preludia a fugy, toccaty a fugy apod. K takto definitivnímu oddělení nedospěl ještě ani Buxtehude, to byla záležitost teprve generace Johanna Sebastiana Bacha. Ve skladbách Buxtehudeho současně se uvedené dva prvky rovněž ještě prolínají, střídají se úseky ve fantazijním stylu (*stylus phantasticus*) s úseky v přísném kontrapunktickém stylu: k definitivnímu vyčlenění fugy ještě nedošlo. Jinými slovy lze tuto situaci popsat tak, že Tunder, Buxtehude a další komponovali vlastně preludia, fantazie, toccaty atd. s několika fugovými úseky. Jejich počet se při současném zvětšování rozsahu postupně redukoval, až se nakonec vývoj ustálil na samostatné polyfonické části dvojdílného cyklu.

Zčásti podobné procesy jako ve varhanní hudbě se odehrávaly i v oblasti vokální, respektive vokálně-instrumentální hudby s textem – v případě německých protestantských skladatelů většinou německým, evangelíci se ale

v 17. století (i později) nezřídka ani latiny, tradičního jazyka západní církve před jejím rozštěpením. Tento proces vývoje evangelické církevní hudby bychom mohli nazvat přerodem duchovního koncertu raného baroka v evangelickou církevní kantátu pozdního baroka. Došlo k němu v rozhodující míře ve druhé polovině 17. století, tj. v období vrcholného baroka.

Základním východiskem těchto procesů byl malý duchovní koncert. Sólové obsazení několika zpěváků s bassem continuum (varhanami) a často i sólistickým nástrojovým zastoupením (nejčastěji to byly pouhé dvoje housle anebo „consort“ tří, čtyř či pěti viol da gamba) se ukázalo z hlediska hudební praxe nejen jako daleko výhodnější než tzv. velký, vícesborový duchovní koncert, ale se svou jemně a detailně propracovanou kompoziční strukturou, již dal dokonalou podobu vlastně již Heinrich Schütz, byl malý duchovní koncert dokonce i perspektivnější. Lze to vyjádřit i tak, že koncertantní styl malého duchovního koncertu raného baroka byl diferencovanější, důmyslněji strukturovaný než tzv. velký duchovní koncert, jež skladatel zpracovával s ohledem na větší celky, zvláště na jednotlivá tělesa oddělených sborů (*cori spezzati*) anebo na – německými skladateli tak dokonale rozpracovanou – techniku „souboje“ („koncertu“) sólových hlasů (*coro favorito*, respektive *cori favoriti*) a tutti (*cappella*). Pro účely skladatelského experimentování vycházejícího z textu, přesněji řečeno z nového přístupu k němu, byl však přece jen vhodnější malý duchovní koncert. Italský raně barokní typicky sólistický recitativní styl, „*stylo recitativo*“, jež do Německa přinesl Heinrich Schütz, tady získal nesmírnou popularitu, k jeho nejvý-

další vývoj  
malého  
duchovního  
koncertu



Christoph Bernhard: *Geistreiches gesangbuch* (1676) – ilustrace (idealizované provádění chrámové hudby ve dvorním kostele v Drážďanech)

znamnějším teoretikům i propagátorům v kompoziční praxi patřil například Schützův žák **Christoph Bernhard** (1628–1692).

Jen o málo později než recitativní styl pronikly do Německa i další italské novoty, typické především pro světskou hudbu, a to bel canto. Jeho operní podobu němečtí skladatelé nepřijali tak jednoznačně jako carissimiovský recitativní styl, bel canto však ovlivnilo kompoziční jazyk jejich církevní hudby v podobě zvláštní syntézy či splynutí belcantové zpěvnosti se silnou německou tradicí duchovní písně (protestantského chorálu). Mnohé skladby F. Tundera (*An Wasserflüssen Babylons* aj.), M. Weckmanna a dalších jsou tedy jakýmsi mírnějšími německými variantami (zdaleka však nejde o nějaké „kopie“!) italské hudby okolo poloviny 17. století: převažuje v nich jednoduchost, zpěvnost, kantabilita. Tito skladatelé dosáhli v církevní hudbě obdivuhodné různorodosti a stylové individuality, což zřejmě souvisí mimo jiné s jejich varhanickou praxí. Zvláštní je především jejich melodika – je totiž silně ovlivněna chorálem, a to nejen v případě, kdy vedle použití prvků italského stylu buď navíc přímo citují protestantský chorál, nebo alespoň využívají jeho intonace. Velmi vyspělý je ovšem i harmonický jazyk těchto skladatelů. Ničím neobvyklým v něm nejsou originální harmonické obraty vyplývající z další zvláštní symbiózy: silné modalities raného baroka (a zvláště modalities protestantského chorálu) v konfrontaci s formující se barokní harmonickou tonalitou v její pozdní vývojové fázi.

Pokud jde o horizontální rozměr Weckmannových či Tunderových skladeb (a vlastně celé této generace), tj. o formu, v převážně většině ještě nelze mluvit o cyklu sestávajícím ze samostatných částí. Jejich církevní kompozice jsou buď monolitně „jednoúsekové“, nebo, a to častěji, ještě stále podle vzoru duchovního koncertu „mnohoúsekové“, avšak tyto úseky už na sebe nenavazují plynule, attacca, bez jakékoli jasnější formální cézury, jako tomu bylo u duchovního koncertu, ale jsou na základě svého odlišného charakteru (tempa apod.) jasně odlišeny a odděleny (dvojitými taktovými čarami).

## Dietrich Buxtehude

Nepochybně nejvýznamnější osobností německé evangelické církevní hudby ve druhé polovině 17. století byl **Dietrich Buxtehude** (1636/37 až 1707). Pocházel z Dánska (Dánové jej dodnes považují za jednoho ze svých největších skladatelů), celý život však prožil v severním Německu. Byl tu jednoznačně považován za nejlepšího varhaníka své doby, lze říci, že se už za života stal legendou. Jeho koncerty („Abendmusiken“) v kostele Panny Marie v Lübecku, jimiž navázal na svého předchůdce F. Tundera, byly pověstné, zvěsti o nich a o Buxtehudeho varhanní hře se roznesly po celém Německu. Na koncertech zněla nejen varhanní hudba, ale i vokálně-instrumentální hudba (duchovní koncert, později kantáta). V mládí proto

Dietrich Buxtehude: *Allemande* ze *Suity* č. 2 pro cembalo, BuxWV 234a  
(*VI Suites diverses air avec leur variations et fugues*, Amsterdam 1710)

severoněmecký typ varhan byl větší než jihoněmecký, na rozdíl od něj měl zcela samostatný pedál, bohatě rejstříkově vybavený, nástroje byly i celkově rozměrnější, třimanuálové varhany nebyly ničím mimořádným. Zatímco v jihoněmecko-rakouské oblasti pedál sloužil vlastně jen k podpoře manuálů na určitých (z formového, tektonického hlediska důležitých) místech skladeb, v severoněmecké oblasti Buxtehude a další skladatelé-varhaníci pedál využívali rovnocenně i v polyfonickém předivu hlasů, ba mu dokonce přidělovali úplně samostatné funkce: buď hrál virtuózní pasáže v pedálových sólech, nebo zdůrazňoval citáty chorální melodie ve zpracováních tzv. německého protestantského chorálu (duchovní písně).

Buxtehudeho varhanní dílo je rozsáhlé, zahrnuje toccaty, ciaccony, passacaglie, preludia a další druhy, jejichž integrální – avšak ještě ve smyslu cyklu nikoli jednoznačně oddělenou – součástí jsou kontrapunktické úseky (fugy). Vzhledem k jejich často značnému rozsahu by se byly mohly skladby vlastně i takto označovat (tj. například „toccata a fuga“, „fantazie a fuga“), Buxtehude ani další jeho současníci je však takto nepojmenovávali, ale chápali je jako jeden nedělitelný celek. Taková byla skutečně i jejich horizontální struktura: skladby mají většinou na počátku virtuózní úvod pojednaný jako „stylus phantasticus“, jenž je však přerušen rozsáhlejším kontrapunktickým úsekem, přičemž ve skladbách menšího rozsahu se přinejmenším v závěru skladby ještě jednou vrátí hudba úvodního charakteru, ve sklad-

Lübeck navštívili prakticky všichni významní němečtí skladatelé – G. F. Händel, J. S. Bach, J. Mattheson a další.

Varhanní hudba Dietricha Buxtehudeho se vyznačuje několika podstatnými znaky, jimiž se odlišuje od trochu starší hudby jihoněmeckého typu J. J. Frobergera nebo hudby Buxtehudeho současníka Johanna Pachelbela. Buxtehude obdobně jako jeho severoněmečtí kolegové daleko více vychází ze Sweelincka než z italské hudby (přestože i ta byla pochopitelně v Německu známa). V duchu kompozičních tradic severoněmecké školy, jež se spojily s docela jiným typem nástroje než v jižním Německu či Rakousku, je základním znakem Buxtehudeho kompozic rovnoprávnost pedálu a manuálů. Seve-

Buxtehudeho  
varhanní hudba

hra pedály

bách většího rozsahu se tento proces (tj. střídání fantazijního a přísného, kontrapunktického stylu) několikrát zopakuje. Samostatně kontrapunktické skladby Dietricha Buxtehudeho zastupují canzony a několik fug.

Buxtehudeho kontrapunktické subjekty mají trochu odlišný charakter od Frobergerových či Pachelbelových: většinou jde o pohyblivá témata ve stylu „luxurians“, kombinující rytmicky výraznější hlavu tématu se šestnáctinovými figurami. Jsou vlastně přímým předstupněm jednoho ze základních typů Bachových fugových témat. Základní tvar subjektu (tématu) však v průběhu skladby podléhá u Buxtehudeho stejně jako u Frobergera a v celé varhanní hudbě 17. století variačním změnám: téma se v průběhu skladby mění, vyvíjí a jeho varianty jsou závislé na původní podobě. S kontrapunktickými operacemi typickými pro Bacha a celé pozdní baroko (obraty tématu, augmentace, inverze apod.) se v této hudbě setkáváme ještě poměrně zřídka. Na druhé straně ve varhanních kompozicích 17. století ještě všeobecně převládají variační principy v podobě, jak je formuloval ve svém díle J. P. Sweelinck (navazuje zvláště na anglické virginalisty), a Dietrich Buxtehude byl rovněž velkým mistrem variace.

Druhou složkou Buxtehudeho varhanní tvorby, přinejmenším stejně významnou jako preludia, toccaty, ciaccony či passacaglie, jsou jeho zpracování chorálu, chorálová preludia a fantazie, v nichž byl nepřekonatelným mistrem, a vlastně tak Bachovi připravil přímou cestu. Dietrich Buxtehude posunul vývoj tohoto typu varhanní kompozice od dob Sweelincka nejvíc. Jeho chorálové kompozice jsou podstatně diferencovanější než Sweelinckovy, komplikovanější, často s hustým kontrapunktickým pletivem hlasů, jemuž dominuje citace německé duchovní písně či latinského chorálu. U Buxtehudeho se už jen zřídka setkáváme s čistě diminučním typem „obkreslování“ základního hlasu (citátu melodie) protimelodiemi, hlasy, jejichž závažnost je z kompozičního hlediska menší. V jeho chorálových preludích a dalších kompozicích už zdaleka nedominuje tento typ instrumentálního „koloristického“ typu kontrapunktu („contrapunctus diminutus“), ale jde většinou o skutečný, plnohodnotný kontrapunkt, v němž má každý hlas stejnou důležitost jako základ chorálového zpracování. Buxtehude cituje chorálový nápěv nepozměněný v kterémkoli hlase (včetně pedálu), variuje a obkresluje ho (například *Ein feste Burg ist unser Gott*, BuxWV 184), zpracovává jej polyfonicky v imitacích atd., nacházíme u něj vlastně všechny typy práce s chorálovým nápěvem, které později přivedl k dokonalosti J. S. Bach. To, jak mistrovsky si dokáže poradit při zpracování tzv. protestantského chorálu, předvedl Buxtehude dokonce v cyklické skladbě, když melodii *Auf meinen lieben Gott* zpracoval jako allemande (má dokonce *double*), sarabandu, courante a gigue.

Zásluhy Dietera Buxtehudeho o rozvoj instrumentální hudby se však zdaleka nevyčerpávají jen varhanními kompozicemi či hudbou pro klávesové nástroje, je tomu právě naopak. Buxtehude patřil i k největším německým mistrům ansámblové sonáty. V tomto žánru jej určitě víc ovlivnila italská

ansámblová  
hudba

hudba než v klávesovém oboru, avšak i ve svých triových sonátach úspěšně nacházel vlastní tvůrčí cesty. Jeho triové sonáty jsou do určité míry „archaické“, corelliovské vynálezy (zvláště v oblasti další krystalizace harmonie) se ho podstatněji nedotkly. Buxtehudeho vzory byli ještě starší italští mistři triové sonáty. Většinou jde o zřetelně mnohoúsekové skladby s častým střídáním afektu, tempa, sazby, s mnoha sólistickými pasážemi houslí nebo violy da gamba, tj. v obsazení, které Buxtehude na rozdíl od Italů upřednostňoval. Invence, tektonika a harmonický jazyk jsou v těchto skladbách s obsazením nástrojů různé polohy – houslemi, violou da gamba a bassem continuum – téměř bez výjimky mimořádné. Sylizace partů všeobecně, a zvláště violy da gamba je skutečně vynikající a svědčí o tom, že v Německu byl tento nástroj stále mimořádně živý a oblíbený. Jsou to často náročné party, využívající všechny nástrojové danosti violy da gamba včetně možnosti vícehlasé hry.

V církevní hudbě nám Buxtehude zanechal stejně důležitý odkaz jako v instrumentální – je to dohromady více než sto skladeb. Měl rozhodující podíl na formování evangelické kantáty, mnohé z jeho skladeb si vlastně už toto označení zaslouží, přestože je tak Buxtehude nenazýval, podobně jako jeho současníci, ale i mladší bachovská generace. (Skladby většinou nesly v názvu pouze německý incipit, šlo-li o zhudebnění textu dialogického charakteru, nazývaly se „*dialogus*“ apod.; název „*cantata*“ byl v německé hudbě vyhrazen světské námětové oblasti.) Mnoho Buxtehudeho duchovních skladeb má většinou ještě stále menší, v podstatě sólistické komorní obsazení malého duchovního koncertu, nejen ve vokální, ale i v instrumentální složce, v níž skladatel důmyslně využívá *sinfonie* nejen jako úvodní hudby, ale propojuje jimi i jednotlivé vokální, v jeho konkrétním případě už nejčastěji delší, prokomponované části. K jejich definitivnímu oddělení však ani u Buxtehudeho ještě nedošlo, tento proces spolu s diferenciací recitativu a árie dovršili až němečtí skladatelé následující generace, navazující na textovou reformu E. Neumeistera (J. Kuhnau, G. Ph. Telemann, Ch. Graupner). Vokální party v Buxtehudeho skladbách jsou však dokonale stylizovány, ruku v ruce se současným využitím ztvárnění afektů pomocí tradiční německé kompoziční techniky („*musiky poetiky*“) 17. století, ale i modernější (a často i náročné) koloratury italského původu.

Jakým vnitřním vývojem prošel Buxtehude na cestě od duchovního koncertu ke kantátě, ukazuje porovnání dvou skladeb na týž text – *Herr wenn ich nur dich habe*. Zatímco pravděpodobně starší zhudebnění textu (BuxWV 38) pro soprán, dvoje housle a basso continuo je v podstatě ještě duchovním koncertem pro tři rovnocenné hlasy (dokonce ve stejné poloze) bez výraznějšího horizontálního formového členění, novější skladba na tento text (BuxWV 39) je již kantátou pro soprán, dvoje housle, violu da gamba a basso continuo. Skladba je moderně sestavena z jasně rozčleněných, charakterově vyhraněných částí (včetně závěrečného Amen) s individualizovanou vokální a nástrojovou složkou.

církevní hudba

Dietrich Buxtehude komponoval i evangelickou církevní hudbu většího obsazení, která rovněž potvrzuje postupný proces krystalizace kantáty (omezení počtu oddílů skladby a současně zvětšování jejich rozsahu), přičemž jedním z jeho nejcharakterističtějších rysů je bohatost a variabilita obsazení: *Das neugeborene Kindelein* (BuxWV 13) je skladba určená pro troje housle, sbor SATB, fagot a basso continuo, *Ich bin die Auferstehung* (BuxWV 44) pro sólový bas, 2 trubky, 2 cinky, 2 housle, 2 violy, fagot a basso continuo, žalm *Laudate pueri Dominum* (BuxWV 69) pro 2 soprány, 5 viol da gamba, violone a basso continuo, *Auf! Stimmet die Saiten* (BuxWV 116) pro 2 alty a bas, 2 trubky a 2 trombony s dusítky, fagot a basso continuo. Každá skladba přináší osobitou zvukovost a barevnost, vycházející z charakteru zhudebněného textu, z příležitosti, ke které byla konkrétní skladba určená apod.

Membra Jesu  
nostri

Mezi Buxtehudeho nejvýznamnější vokální skladby se řadí cyklus sedmi kantát *Membra Jesu nostri* (1680), určený na závěr postního období. Skladba, již Buxtehude věnoval Gustafovi Dübenovi, varhaníkovi a řediteli královského orchestru ve Stockholmu, má latinský text, jehož základem jsou meditace svatého Bernarda z Clairvaux, jednoho z největších středověkých mystiků. Tyto mystické texty o ranách Ježíše Krista tvoří střed každé skladby a Buxtehude je zhudebnil sólisticky. Rámuje je sborovými částmi (na různé biblické texty), zpracovanými jednoduchým, ale účinným způsobem, v němž nezanedbává ani kontrapunktickou sazbu. Ve všech skladbách je důležitá i instrumentální složka, avšak jen v jediné ze sedmi skladeb využívá tradiční a pro německou hudbu typickou sestavu viol da gamba s jejich měkkým, ale plným akordickým zvukem, v ostatních použil vedle continua modernější („italskou“) sestavu dvojice houslí.

Široký rozhled a kompoziční záběr Dietricha Buxtehudeho dokládá i jeho oratorium *Die Hochzeit des Lammes* („Beránkova svatba“, 1678) a dvě skladby, mající dokonce vztah ke katolickému vídeňskému panovnickému dvoru: *Castrum doloris* (k příležitosti smrti císaře Leopolda I.) a *Templum honoris* (k instalaci jeho syna Josefa I. jako nového císaře), obě z roku 1705.

Dietrich Buxtehude zanechal pozoruhodný skladatelský odkaz, jenž v kontextu ostatní německé tvorby jeho generace ční jako nepřehlédnutelný monument.

## Německá instrumentální hudba vrcholného baroka

Buxtehudeho  
současníci

V jednotlivých oblastech jak církevní, tak i instrumentální hudby však za Buxtehudem nikterak nezaostávalo mnoho dalších německých skladatelů jeho generace. V oblasti instrumentální sonáty a ansámblové hudby to byl například **Johann Rosenmüller** (1619–1684), silně ovlivněný italskou hudbou (jistou dobu byl dokonce trombonistou chrámu svatého Marka v Benátkách), autor slavné suitové sbírky *Studentenmusik* (1654), a **Johann Adam Reincken** (1643–1727), jehož sbírky triových sonát *Hortus musicus* (1687) si

mimořádně vážil i Johann Sebastian Bach, intenzivně ji studoval a inspirovala ho při psaní mnoha skladeb. O Reinckenově významu svědčí i skutečnost, že mladý Bach byl tomuto varhaníkovi stejně slavnému jako Buxtehude „přehrát“ v Hamburku a Reincken se údajně o Bachově hře vyslovil velmi pozitivně.

Instrumentální hudba druhé poloviny 17. století dosáhla v Německu jednoho ze svých vrcholů. Období vrcholného baroka se v Německu a v celé střední Evropě spojuje s působením vynikajících instrumentalistů, zvláště cembalistů a houslistů. Němečtí housloví virtuosové vlastně převzali štafetu po Italech první poloviny 17. století – B. Marinim, C. Farinovi a dalších. Houslová hra zaznamenala na sever od Alp ve druhé polovině 17. století výrazný rozvoj díky osobnostem, jako byli H. I. Biber, J. J. Walther nebo J. H. Schmelzer, kteří navázali nejen na Italy, ale i na starší generaci německých skladatelů komponujících pro smyčcové nástroje, zvláště na **Johanna Stadena** (1581–1634) a **Johanna Erasma Kindermanna** (1616–1655). Podobná situace byla v oboru klávesových nástrojů, jemuž dominovalo tak jako u houslových virtuosů několik vynikajících interpretů a skladatelů v jedné osobě. Vedle Dietricha Buxtehudeho z nich byl určitě nejvýznamnější Johann Jacob Froberger.

## Johann Jacob Froberger

Vzhledem k tomu, že se dožil poměrně nevysokého věku, se zdá až neuvěřitelné, jak zásadní přínos pro celou barokní hudbu měla tvorba **Johanna Jacoba Frobergera** (1616–1667) pro klávesové nástroje. Je skutečným mostem mezi velikány raného baroka, G. Frescobaldim a J. P. Sweelinckem na jedné straně a největšími představiteli klávesové hudby pozdního baroka, zvláště J. S. Bachem na straně druhé. Froberger se sice poté, co skončilo jeho angažmá ve funkci stuttgartského kapelníka, věnoval téměř výlučně instrumentální hudbě, jeho tvorba je však velmi důležitým mezníkem ve vývoji barokní hudby jak pro cembalo (suite), tak pro varhany. Jako vynikajícího, ve své době určitě nejlepšího hráče na klávesové nástroje ho brzy získal do svých služeb u vídeňského panovnického dvora císař Ferdinand III. Zřejmě císařovu velkému zájmu o hudbu (Ferdinand III. měl podobně jako jeho syn a nástupce Leopold I. také skladatelské ambice) vděčil Froberger za to, že mohl podnikat četné umělecké cesty. Jedna z prvních vedla do Říma, kde studoval u slavného Frescobaldiho. Johann Jacob Froberger však cestoval i nadále, koncertoval ve většině zemí západní Evropy, déle se zdržel v Paříži, aby se důvěrně seznámil jednak s hudbou clavecinistů, jež ovšem na druhou stranu sám velmi ovlivnil, jednak s uměním francouzských loutnistů, ale pobýval i v Londýně (přestože na toto město neměl nejpříjemnější osobní vzpomínky – cestou do Londýna se stal obětí loupeže, a musel potom dokonce šlapat varhanní měchy jako největší chudák...).





Johann Jacob Froberger:  
rukopis *Allemande faite en passant  
le Rhin dans un barque en grand peril*  
(Allemanda zkomponovaná při plavbě  
bárkou přes Rýn za velké bouřky),  
ve spodní části je podrobný popis události  
s odkazy na jednotlivé takty.

další  
vývoj suity

Johann Jacob Froberger má velké zásluhy o vývoj cembalové suity. Podstatně se zasloužil o upevnění cyklického uspořádání čtyř základních tanců, jež sice převzal od clavecinistů, ti jej však nedodržovali důsledně (Francouzi chápali suitu i později velmi volně). Původní pořadí tanců ve Frobergerových suitách, jak je známe z jeho autografů, bylo

allemande – gigue – courante – sarabande.

Gigue se dostala na poslední místo cyklu až v opisech Frobergerových suit z konce 17. století, které tedy vznikly dlouho po Frobergerově smrti. Některé starší skladatelovy suity jsou ovšem sestaveny z pouhých tří vět (allemande – courante – sarabande).

V některých cembalových suitách Johanna Jacoba Frobergera lze ještě najít společný melodicko-harmonický základ jednotlivých tanců. V jeho pojetí suity (a týká se to i jiných skladatelů druhé poloviny 17. století) se ještě občas projevují pozůstatky variační suity raného baroka, zvláště pokud jde o allemande a courante, jež vycházejí ze společného melodicko-harmonického materiálu. Hudební „obsah“, materiálová náplň jednotlivých tanců i suity jako cyklu jsou však u Frobergera zcela nové. Jejich podstatou je mi-

Johann Jacob Froberger:  
Lamento na smrt  
Ferdinanda IV.  
(*Lamento sopra  
la dolorosa perdita della  
Real Maestà di  
Ferdinando IV*) ze Čtvrté  
knihy toccat, capriccii,  
allemand, gigue, courant  
a saraband (1656)



mořádná melodická nápaditost, jasná („vzdušná“) faktura, převzatá z loutnové hudby, a harmonická jasnost, přehlednost. Froberger zároveň důsledně kanonizoval dvojdielnou formu jednotlivých tanců, jak ji známe z období pozdního baroka a jež má příznačný harmonický plán

/:T-D//:D-T:/.

Allemandy, couranty a sarabandy frobergerovské suity jsou zpravidla homofonní, zatímco v případě rychlé gigue se imitační zpracování stalo vlastně rovněž všeobecně respektovanou normou (až do pozdního baroka včetně). Některé suity mají na počátku typické frobergerovské lamento, například *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV* (viz obrázek nahoře) na smrt nezletilého následníka trůnu po Ferdinandovi III. nebo *Lamento faiste sur la morte très douloureuse de Sa Maestà Imperial Ferdinando III* apod. V podstatě jde podobně jako u takzvaných *tombeaux* většinou o velmi pomalé allemandy, využívající v tomto případě kromě dokonalého lomeného stylu ve faktuře i překvapivých harmonických zlomů či zvukových ilustrací (skladba věnovaná Ferdinandovi III.

například končí třikrát opakovaným tónem f<sup>3</sup>, jasnou aluzí na císařovo jméno). K neoriginálnějším Frobergerovým skladbám tohoto typu (včetně příbuzných *tombeaux* – například *Tombeau fait à Paris sur le Mort de Monsieur de Blancherocher*) patří meditace na vlastní smrt (*Méditation faiste sur ma mort future – Memento mori Froberger?*).

Frobergerův hudební jazyk byl skutečně pozoruhodně vyspělý, chromati-ku ovládal málokterý barokní skladatel tak virtuózně jako on. Froberger do-

Prima Partita

Secunda Partita

Terza Partita (Giga)

Quarta Partita

Quinta Partita

Sexta Partita (Gramatica)

Courante sopra „Mayerin“

Double

Sarabande sopra „Mayerin“

Johann Jacob Froberger: Partita *Auff die Mayerin* – incipity jednotlivých částí

kázal „zchromatizovat“ jakékoli téma, i to nejdiatoničtější, například ve variacích na známou píseň *Auff die Mayerin*: variace *Gramatica* nazvaná podle vídeňského renesančního učenice (jmenoval se Gramateus) zkoumajícího pythagorejské ladění je mistrovskou ukázkou variační práce, založené na mimořádné harmonické invenci (notový příklad na straně 182).

Frobergerova kompoziční virtuosita je zřejmá, porovnáme-li tuto skladbu s variacemi J. A. Reinckena na totéž téma (*Partita Schweigt mir vor Weibernehmen*), ačkoli i Reinckena skladba přináší výbornou hudbu.

Podobné parametry má i Frobergerova varhanní hudba. Nevymyslel sice žádný nový hudební druh, jež by nebyl komponoval už jeho učitel Frescobaldi, ale všechny dovedl k absolutní dokonalosti – jak kontrapunktický *ricercar* (využívající nejpřísnější typ kontrapunktu, tzv. *stylus gravis*), *canzonu*, *fantazii* či *capriccio* (volnější typy kontrapunktu v tzv. *stylus luxurians*), tak i *toccatu* ve fantazijním stylu (*stylus phantasticus*). Všechny tyto druhy jsou u Frobergera víceúsekové, ale většinou monotematické a jejich téma se rozvíjí v jednotlivých úsecích (v sudém i lichém metru) na základě důmyslné variační práce. Jedním z nejkrásnějších příkladů je fantazie využívající hexachordu (*Fantasia sopra ut re mi fa sol la*), již uveřejnil i A. Kircher ve své slavné *Musurgii universalis* (1650). Tématem skladby je obyčejná stoupající řada šesti tónů od C (notový příklad na straně 184–188).

Toto elementární téma prochází nejdůmyslnějšími transformacemi a Froberger využívá jeho rozmanitých podob od nejmenších rytmických změn přes přidávání nových protitémat až po chromatickou „deformaci“ hexachordu v závěru díla.



Johann Caspar Kerll

Frobergerovy virtuózní *toccaty* a kontrapunktické *ricercary*, *capriccia* či *canzony* jsou víceúsekové skladby. V kontrapunktických formách probíhá vývoj tématu v jednotlivých úsecích od základní, jednoduché podoby ke složitějším a skladatelé při tom často využívají i metrických změn.

Johann Jacob Froberger byl nejvýraznějším představitelem hudby pro klávesové nástroje v období vrcholného baroka ve střední Evropě, zdaleka to však nebyl jediný významný skladatel v této oblasti. **Johann Caspar Kerll** (1627–1693), původně kapelník v Mnichově, působil nějakou dobu rovněž jako varhaník

Frobergerova  
variační  
technika

varhanní  
hudba

Frobergerovi  
současníci



císařské dvorní kapely ve Vídni (na konci života se vrátil do Mnichova). Kerll se na rozdíl od Frobergera intenzivně věnoval i komponování církevní hudby či hudebně dramatické tvorbě (významný je například jeho příspěvek k jezuitské školské hře), přece jen ale spíše proslul jako v celé Evropě nejznámější tvůrce hudby pro varhany a cembalo. Jeho toccaty mají podobný

Johann Jacob Froberger:  
*Fantasia sopra ut re mi fa sol la*

Page 186 contains seven systems of musical notation. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a historical style, likely Baroque, with frequent use of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Page 187 contains seven systems of musical notation, continuing from the previous page. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is consistent with the previous page, featuring complex rhythmic patterns and Baroque-style ornamentation. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

charakter jako Frobergerovy, jsou však až na výjimky trochu „klasičtější“, méně rapsodické.

Takovou výjimkou je například *Toccatà V*, plná skoků, změn polohy apod. (od přelomu 17.–18. století byla známa pod názvem *Toccatà tutta de salti*). Kerllova klávesová hudba – a z ní zvláště takové skladby jako *Capriccio sopra il Cucu*, jedna z mnoha barokních skladeb využívajících idiomů ptačího zpěvu (kukačky) – byla velmi populární a běžně se hrála ještě i dlouho po jeho smrti, v polovině 18. století.

Z okruhu středoevropských skladatelů pro klávesové nástroje je určitě nejvirtuóznější hudba **Alessandra Pogliettiho** (†1683), dalšího vynikajícího varhaníka vídeňské dvorní kapely. Tento rozený Ital prožil celý svůj zralý umělecký život ve Vídni (zahynul při obléhání města Turky, dočkal se tedy podobné smrti jako na konci druhé světové války Anton von Webern). Pogliettiho cembalové skladby patří k tomu nejnáročnějšímu, co bylo kdy pro cembalo napsáno. Kromě toho byl Poglietti i velkým mistrem parafrází: ve variacích *Rossignolo* (1677) dokázal na klávesovém nástroji snad nejdokonalěji napodobit zpěv slavíka (ačkoli cembalo je k takovým pokusům nepochybně méně vhodné než například housle). Cyklus variací obsahuje i *ricercar* na „slavičí“ téma, závěrečná část je už vlastně jen jakýmsi extraktem – snahou o co nejvěrnější napodobení ptačího zpěvu: *Aria bizzara*, a zvláště *imitazione del medesimo ucello* je dokonalou imitací slavičího zpěvu. Své variační schopnosti a mimořádnou představivost prokázal Poglietti v této suíte (ve dvaceti variacích na jednoduchou píseň [*Aria Allemanda con alcuni variationi*]: na totéž téma dokázal napodobit jak „české gajdy“, „uherské housle“, „francouzské líbání rukou“, tak i „polský šavlový tanec“ či „přívod starých žen“ apod. Podobný charakter ilustrativní programnosti má i *Toccatina sopra la Ribellione d'Ungheria* a další Pogliettiho skladby.

O něco mladším kolegou uvedených mistrů klávesové hudby byl ve vídeňské císařské dvorní kapele **Ferdinand Tobias Richter** (1651–1711), jenž se podobně jako Kerll věnoval i církevní hudbě a hudbě k jezuitským dramátům (v tomto oboru patří k nejvýznamnějším skladatelům v dějinách). Uvědomíme-li si, že

## ROSSIGNOLO

*Capriccio in q<sup>ta</sup> tempo et grata Allegria*

*Capriccio a l'imita il Rossignolo, quasi  
avessi l'imitazione per imitare  
il Cuculo...*

*Perpetuum*

*Mobiler*



*Compos. S. Alessandri Poglietti Organista  
della Cappella Imperiale  
Anno 1677  
No Logo DVe et El conno gradus Xp. AM. Vno.*

Alessandro Poglietti:  
Rossignolo (1677)  
– titulní strana



Georg Muffat: *Apparatus musico-organisticus* (1690) – *Toccata I* (začátek), ukázka původního tisku

úseků v tzv. stylus phantasticus (virtuózní běhy, akordické rozklady apod.) a kontrastních polyfonických úseků. Kromě toho, že Muffatovy skladby jsou výrazněji ovlivněny francouzskou hudbou, jsou důležité i pro poznání interpretační praxe varhanní hudby ve střední Evropě (používání pedálu, způsoby ornamentace atd.).

přínos Georga Muffata

Georg Muffat však venkoncem není významným skladatelem vrcholného baroka jen z hlediska hudby pro klávesové nástroje, ba právě naopak. Jeho univerzálnost, nejen fakt, že navštívil jak Lullyho v Paříži, tak i Corelliho v Římě, ale že se pokusil ve své hudbě vědomě („programově“), a především úspěšně spojit styl italské a francouzské instrumentální hudby, z něho činí skladatele, jehož přínos je dodnes málo doceněn. Georg Muffat zanechal vynikající doklady svých schopností jak v oblasti církevní hudby (monumentální vicesborová *Missa in labore requies* ve stylu tzv. kolosálního baroka), tak v oblasti ansámblové a orchestrální hudby. Právě Muffatovi vděčíme za autentické informace o tom, jak se prováděla Corelliho *concerta grossa* v Římě (1682), právě jemu vděčíme i za vzácné informace o francouzské (lullyovské) orchestrální praxi, kterou měl možnost poznat v Paříži. Ve svých sbírkách sonát *Armonico tributo* (1682), suit *Florilegium primum* (1695), respektive *Florilegium secundum* (1698), jakož i ve sbírce 12 *concert gross* z roku 1701 Muffat nejenže úspěšně kráčet ve stopách svých velkých předchůdců, ale dokázal spojit to, co mnozí považovali za nespojitelné (například i sám Corelli). Muffatova *concerta grossa* skutečně spojují corelliovský koncertantní princip zvukového kontrastu tutti a sólového tria

všichni tito varhaníci působili v jedné instituci, není divu, že pracovní místo v ní se vyhnulo dokonce i tak vynikajícímu varhaníkovi a univerzálnímu skladateli, jakým byl ze Savojska pocházející **Georg Muffat** (1653–1704), a to navzdory tomu, že svou sbírku klávesové hudby *Apparatus musico-organisticus* (1690) věnoval tento mimořádně vzdělaný hudebník císaři Leopoldovi I. Po působení ve funkci varhaníka v Salcburku získal nakonec Muffat post kapelníka v Pasově. Sbíрка *Apparatus musico-organisticus* patří k stěžejním opusům celé klávesové (varhanní) literatury. Dvanáct reprezentativních toccat (sbírka obsahuje ještě passacaglie, ciacconu a variace *Nova Cyclopeias harmonica*) má trochu jiný charakter než Frobergerovy či Kerllovy toccaty: jejich rapsodický průběh daleko více určuje časté střídání rozsáhlých

s plným pětihlasým zněním francouzského orchestru a s francouzskou tanečností. Důvěrná znalost italské a francouzské hudby – obou takřikající z první ruky – dodává Muffatovým orchestrálním skladbám pečeť neopakovatelné originality. Díky důkladným teoretickým i praktickým znalostem jsou jeho suity mimořádně důležitým zdrojem poznatků o specifickém stylu taneční hudby (*stylus hyporchematicus*).

## Heinrich Ignaz Franz Biber

Generačním vrstevníkem a neodmyslitelným „dvojčetem“ Georga Muffata v Salcburku byl snad vůbec nejlepší houslista druhé poloviny 17. století **Heinrich Ignaz Franz Biber** (1644–1704). Byl českého původu a léta jeho mládí se spojují s kapelou olomouckého arcibiskupa C. Liechtensteina-Castelcorna, jenž žil v nádherné barokní rezidenci v Kroměříži. Po dramatických životních peripetiích, kdy v podstatě od arcibiskupa utekl (odcestoval s úkolem nakoupit u slavného tyrolského houslaře J. Stainera nové nástroje pro kroměřížskou kapelu, a nevrátil se), našel nakonec Biber, od mládí vynikající houslista, místo u stejně hudbymilovného arcibiskupa M. Gandolfa v Salcburku, kde se po smrti Andrease Hofera propracoval na nejvyšší, kapelnický post.

Biber posunul především houslovou hru a její techniku ve druhé polovině 17. století na zcela novou úroveň. Náročnost a virtuosita jeho skladeb byla dotud nevídaná a až do konce baroka se jí – snad s výjimkou P. Locatelliho – jen málokdo dokázal aspoň přiblížit. Biber nejenže v nevídané míře využíval dvojhmaty a akordickou hru (v jeho *Sonátě a due violini due corde* vlastně hrají dva houslisté stále dohromady čtyřhlas), rychlé běhy, hru ve vysokých polohách apod., ale velmi často používal i tzv. skordaturu, tj. přeladění houslí (i v těch na první pohled nejbizarnějších laděních, jako například  $as = es^1 - g^1 - d^2$ ). Nebylo to ovšem v žádném případě nic samoúčelného a sloužícího například k tomu, aby dokazoval svou virtuositu. Cílem bylo na jedné straně použití akordické hry (v tóninách, které tradičnímu houslovému ladění příliš nevyhovovaly, na druhé straně každé ladění přinášelo svou specifickou barvu. V patrně nejznámějším Biberově opusu pro sólové housle s continuum, v *Sonátach-Mysteriích* (kolem roku 1670), má tradiční

vývoj sólové houslové hry



Heinrich Ignaz Franz Biber





všeobecně známé melodie různých středoevropských národů: jako prvá zaznívá (zčásti ještě samostatně, takže je dobře slyšitelná) slovenská píseň „Ne takes my mluwel“ (známá z Vietorisovy tabulatury), postupně se připojují další (jako třetí například populární Bergamasca).

V části nazvané „Pochod“ (respektive „Marš“, v orig. *Mars*, jde zároveň o narážku na boha války) zase Biber použil – pravděpodobně poprvé v dějinách – preparovaný hudební nástroj: v partituře přesně předepisuje, jak si má violoncellista podložit pod struny na hmatník papír a prutem smyčce vytloukat pochodový rytmus. Houslista k tomu hraje melodii, která je propracovaným parodickým „komářím pochodem“ (orig. *Musquetir Mars*, čes. „Pochod mušketýrů“) ze *Sonaty reprezentativy* (viz notový příklad na této stránce). Na jiném místě skladby zase Biber předepisuje klepání na korpus nástroje apod.

Tato skladba není v Biberově tvorbě zdaleka ojedinělá. Skladatel měl skutečně mimořádný smysl pro humor a zábavu. V *Sonátě a 6 Die Pauern Kirchfart* (Selská pouť, asi 1673) například napodobuje poutníky opakující po předzpěvákovi jednotlivé úseky známé poutnické písně – Biber cituje konkrétní píseň z kancionálu, první houslista dělá „předzpěváka“ a ostatní hráči po něm opakují melodii v unisonu. Je to jednoduchý, na první pohled primitivní nápad, ale svou podstatou geniální. V *Serenadě a 5* (asi 1673) za-

The image shows a musical score for Violone I, measures 42 through 61. The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a march. The measures are numbered 42, 55, 57, 59, and 61.

Heinrich Ignaz Franz Biber:  
*Battaglia* – pochod (Der Mars)

se Biber v *ciacconě* použil zpěv ponocného (Nachtwächter), jenž za doprovodu *pizzicata* smyčcových nástrojů přednáší svou píseň obchůzkáře, označující konec masopustu.

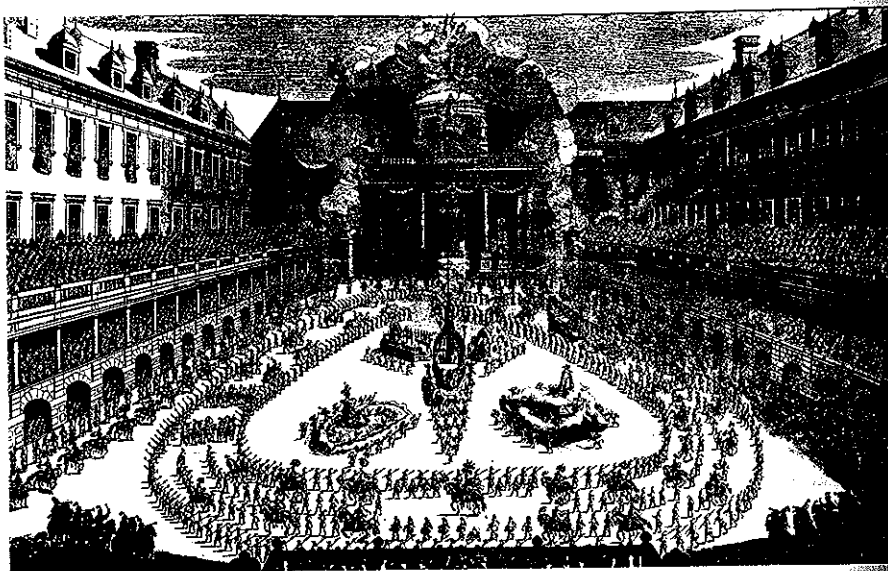
Biber zkomponoval velké množství ansámblové hudby, jejíž část vyšla i tiskem, například *Sonate tam aris quam aulis servientes* (Sonáty k oltáři i do sálu, 1676) nebo *Mensa sonora* (Stolní hudba, 1680) aj. Pro potřeby salcburského dómu napsal nejen mnoho instrumentální hudby (sonáty o velkém obsazení s dechovými a smyčcovými nástroji k slavnostním bohoslužbám, například *Sonatu Sancti Polycarpi* pro osm trubek a tympány), ale i řadu církevních skladeb. Nejznámější Biberovou skladbou je v tomto směru *Missa Salisburgensis* (1682), připisovaná dlouho O. Benevolimu a potom Biberovu předchůdci na postu kapelníka v Salcburku A. Hoferovi.



Salcburský dóm (1628).  
Hudebníci stáli nejen  
v sanktuáriu vpravo  
od hlavního oltáře, ale také  
na čtyřech emporách  
v hlavní lodi (každá měla  
vlastní varhany). Prostor  
poskytoval ideální  
podmínky pro pěstování  
vícesborových skladeb  
Heinricha Ignaze Franze  
Bibera (53hlasá mše *Missa  
Salisburgensis*) a dalších  
salcburských skladatelů.  
(V době, kdy v Salcburku  
působil Wolfgang Amadeus  
Mozart, se pořád ještě  
muzičtvořilo na dvou  
předních emporách.)

Je to skladba pro třiapadesát hlasů s bassem continuumem, dokonale využívající architekturu salcburského dómu a možnosti, jež uměla poskytnout. Tyto vokální a instrumentální hlasy jsou rozděleny do sedmi sborů, z nichž jeden stál u oltáře, čtyři byly umístěny na emporech s varhanami v hlavní lodi a dva trubkové sbory (každý s tympány) stály na západní empore po stranách velkých varhan (na obrázku nejsou vidět). Velký prostor chrámu se tak dokonale naplnil hudbou a Biber u toho využil všech možností, jež mu poskytovala vícesborovost a novější koncertantní styl církevní hudby druhé poloviny sedmnáctého století. Nejen zpěváci, ale i instrumentalisté mají sóla (znějící vždy z jiného místa chrámu), která se střídají s mohutnými tutti, a vznikají tak efektní kontrasty. Tato skladba, ale i další Biberova díla podobného obsazení (několikeré vícehlasé litanie, ofertorium *Plaudite tympana* atd.) spojují polychorický styl s modernějším pojetím koncertantnosti (*missa concertata* vrcholného baroka), a tato symbióza má mimořádný účinek. Byla to hudba určená k nejvýznamnějším církevním slavnostem (výročí vysvěcení kostela, velké svátky) a spolu s Lullym snad nejlépe reprezentuje vrcholné baroko.

Biber však komponoval i církevní hudbu menšího obsazení (například dva mešní zádušní cykly – rekviem) i sólistickou církevní hudbu. Byl to velmi univerzální a významný skladatel, umenšování jeho historických zásluh



*La contesa dell'aria e dell'acqua* (Spor vzduchu a vody) – tzv. Roßbalett, tj. baletní představení na koních uspořádané na nádvoří vídeňského Hofburgu (1667) u příležitosti svatby císaře Leopolda I. s Markétou Terezou Španělskou. Hudbu zkomponovali Antonio Bertali (vokální části) a Johann Heinrich Schmelzer (tance), hlavní postavou představení byl samozřejmě císař. Celkově se na představení podílelo asi sedm set účinkujících, z toho asi padesát jezdců a více než dvě stě hudebníků (včetně 24 trubačů).

na pouhou slávu vynikajícího houslisty by bylo nesprávné. Biber se věnoval všem hudebním druhům, komponoval i hudebně dramatická díla (opera *Chi la dura la vince*, hudba ke školským hrám salcburských benediktinů), celkově jej lze zhodnotit jako jednoho z nejvýznamnějších skladatelů vrcholného baroka.

Biber nebyl zdaleka jediným vynikajícím houslistou vrcholného baroka na sever od Alp. V mnohém ho inspiroval o něco starší **Johann Heinrich Schmelzer** (asi 1623–1697), původně hráč na cink a houslista císařské dvorní kapely ve Vídni, později i vicekapelník a kapelník tohoto souboru, jednoho z nejlepších v Evropě. Schmelzer byl pravděpodobně i Biberovým učitelem a zkomponoval mnoho houslových skladeb. Jeho nejznámější sbírka sólových houslových sonát s bassem continuumem *Sonatae unarum fidium seu a violino solo* (1664) vyšla i tiskem. Tyto sonáty nedosahují úrovně sonát Biberových jedině po stránce nástrojové virtuozity. Schmelzer se jako první houslista dvorní kapely dlouhá léta specializoval na taneční (baletní) hudbu, již vytvořil skutečně velké množství. Komponoval ji k nejrůznějším příležitostem, nejvíce samozřejmě pro potřeby oper A. Draghiho, G. F. Sancese a dalších dvorních hudebníků. Známa je jeho houslová sonáta *Cu cu*, a zvláště ansámblová *Musikalische Fechtschul'* (Hudební šermířská škola), plná doslova „biberovských“ nápadů. Společně s Antoniem Bertalim zkomponoval hudbu i pro tzv. Roßbalett, výpravný balet prováděný na koních, jenž se konal na nádvoří vídeňského Hofburgu (1667). Šlo o snad nejpompéznější barokní hudební slavnosti, jichž se aktivně zúčastnil i sám císař Leopold I. (byl hlavní postavou inscenace). Johann Heinrich Schmelzer byl univerzální skladatelský typ – vytvořil i velké množství hodnotné církevní hudby a věnoval se i hudebně dramatické tvorbě.

Z dalších německých houslistů vrcholného baroka, kteří významně přispěli k rozvoji houslové hry, nelze nezmínit především **Johanna Jakoba Walthera** (1650–1704), a zvláště jeho známou sbírku *Hortus chelicus* (Houslová zahrada, 1688). I Walther pěstoval podobně jako Biber či v Londýně působící **Thomas Baltzar** (asi 1630–1663) nebo o něco mladší **Johann Paul Westhoff** (1656–1705) vícehlasou a akordickou hru, jeho skladby pro sólové housle bez doprovodu se vyznačují mimořádnou obtížností. Hudba těchto skladatelů je podobně jako Biberova dokonalým houslovým pendantem klávesového *stylus phantasticus*. Walther v jedné ze skladeb své sbírky *Hortus chelicus* napodobuje prostřednictvím sólových houslí celý arzenál nástrojů – houslový soubor, varhanní tremolo, kytaru, dudy, dvě trubky s tympány, niněru a harfu (*Serenata a un choro di violini, organo tremulante, chitarrino, piva, due trombe e timpani, lira tedesca, e harpa suonata per un violino solo*).

V Německu zapustila ve druhé polovině 17. století mimořádně pevné kořeny francouzská orchestrální suita a baletní hudba lullyovského typu. Ve druhé knize rozsáhlé šestisvazkové sbírky taneční hudby **Johanna Caspara Horna** (1636 – po 1722) *Parergon musicum oder Musicalisches Neben-*

**Biberovi**  
současníci

německá  
instrumentální  
hudba  
2. polovina  
17. století

francouzské  
vlivy

-werck (1672) jsou tři velké balety (každý je sestaven z několika typických tanců) dokonce s francouzskými názvy. Koncem 17. století patřil k velkým ctitelům francouzské hudby kromě Lullyho žák **Johanna Sigismunda Kussera** (mimo jiné sbírka francouzských ouvertur *Composition de musique suivant la méthode française*, 1682) i **Philipp Heinrich Erlebach** (1657–1714, *VI Ouvertures ... nach französischer Art und Manier*, 1693), a zvláště o něco mladší **Johann Caspar Ferdinand Fischer** (asi 1670–1744). Styl jeho suit ze sbírky *Le Journal de printemps* (Jarní noviny, 1695) je skrznastrž francouzský včetně instrumentace a využívání dechových nástrojů. Z rozsáhlé církevní a instrumentální tvorby J. C. F. Fischera je důležitá zvláště varhanní sbírka *Ariadne musica* (1702).

**Johann Pachelbel** (1653–1706), proslulý varhaník kostela svatého Sebaldy v Norimberku a velmi všestranný skladatel instrumentální i církevní hudby, byl vedle J. J. Frobergera a D. Buxtehudeho především nejdůležitějším mistrem německé klávesové hudby. Ve sbírce triových sonát *Musikalische Ergötzung* (Hudební potěšení, 1691) rovněž hojně využívá houslovou skordaturu. Svou nejdůležitější sbírku klávesové hudby ciaccon a variací *Hexachordum Apollinis* (Apollonův hexachord, 1693) věnoval Dietrichovi Buxtehudemu (nejznámější skladbou z této sbírky je šestá árie – *Aria Sebaldina*). Pachelbel spojuje prvky severoněmecké školy s jihoněmeckou tradicí, jeho toccaty, fantazie, ciaccony i chorálová zpracování jsou o něco jednodušší, průzračnější než Buxtehudeho, byl však rovněž velkým mistrem variační techniky. Pachelbel zkomponoval velké množství varhanní hudby, například 95 fug k Magnificat, z nichž mnohé nejen svým rozsahem daleko přesahují v té době běžně komponované polyfonní varhanní versety (tzv. fuga minor). Jsou to samostatné delší kontrapunktické útvary (fuga maior), jež nemají nic společného s chorálovými nápěvy; jde o autonomní polyfonii, v níž Pachelbel naplno uplatňuje své kontrapunktické mistrovství (například ve dvojité fuze k *Magnificat septimi toni*).

Neméně významným skladatelem byl v Německu druhé poloviny 17. století a počátkem 18. století **Johann Kuhnau** (1660–1722), přímý předchůdce J. S. Bacha ve funkci lipského kantora. Důležitým článkem ve vývoji evangelické církevní hudby mezi Buxtehudem a Bachem byly jeho kantáty, známější je však jako tvůrce instrumentální hudby. Jeho sbírky pro klávesové nástroje *Frische Clavier-Früchte* (Čerstvé klavírní plody, 1696), a zvláště „Biblické sonáty“ (*Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, 1700) patří k základním stavebním kamenům předbachovské cembalové literatury. Ve druhé ze zmíněných sbírek se Kuhnau originálním způsobem snaží ilustrovat vybrané příběhy ze Starého zákona: souboj Davida s Goliášem (*Der Streit zwischen David und Goliath – Sonata prima Il Combattimento trà David e Goliath*; názvy i poznámky v notách týkající se příběhu uvádí Kuhnau kvůli všeobecné srozumitelnosti v italštině), Sau-

„biblické  
sonáty“  
Johanna  
Kuhnaua

lovo uzdravení Davidovou hudbou (*Der von David vermittelt der Musik curirte Saul*), příběh na smrt nemocného a uzdraveného Ezechiáše (*Der todtkrancke und wieder gesunde Hiskias*), Jákobovu smrt a pohřeb (*Jacobs Tod und Begräbnis*) apod. Kuhnau uveřejnil v notovém vydání podrobné poznámky k jednotlivým příběhům (podobně jako později Vivaldi ve svém čtveru ročních dob), avšak programovost těchto sonát je ještě z větší části ilustrativní, má charakter pouhého napodobování. Například v první sonátě Kuhnau líčí jednotlivé stěžejní části příběhu: počínaje chvástáním se obra Goliáše a strachem Izraelitů a jejich prosbami k Bohu (jako základ monotónního expresivního doprovodu použil Kuhnau melodii protestantského chorálu „Aus tiefer not“) přes samotný souboj s Davidem (je to battaglia včetně – na konci věty – letícího kamene a padajícího obra) a útěk Filištinů až po všeobecnou radost Izraelitů a oslavu vítězství. Kuhnauovy sonáty jsou plné rétorických figur, jakkoli se nám z dnešního pohledu jeho programovost může zdát naivní, popisná – letící kámen jako rychlý čtyřiašedesátinový stoupající běh, tj. anabasis, Goliášův pád v krátkých imitacích opačným směrem (katabasis), útěk Filištinů jako imitační úsek v rychlém tempu (rétorická figura fuga) apod. Tento typ hudebního zobrazování, existující již v 16. století, byl ovšem v baroku základním vyjadřovacím prostředkem. Mimořádně vzdělaný Kuhnau, jenž absolvoval mimo jiné právnická studia, byl i talentovaným spisovatelem, jeho satirický román *Der musikalische Quack-Salber* (Hudební mastičkář) se dočkal velkého čtenářského úspěchu.

V kapitole o německé instrumentální hudbě vrcholného baroka se nelze nezmínit o vynikajícím loutnistovi **Esaiasovi Reusnerovi** (1636 až 1679). V suitách, passacagliích a dalších skladbách ve svých sbírkách *Neue*

loutnová  
hudba

Esaias Reusner:  
Erfreuliche  
Laute-Lust (1679),  
útluk stránka





Esaias Reusner:  
preludium  
ze sbírky *Erfreuliche  
Lauten-Lust* (1679);  
zápis ve formě  
francouzské  
loutnové tabulatury

*Lauten-Früchte* [1676], *Erfreuliche Lauten-Lust* [1679], ale i v úpravách německých duchovních písní dokázal Esaias Reusner ideálně spojit styl francouzských loutníků s německou tradicí a adaptovat všechny výdobytky Gaultierů, Gallota aj. ve velmi individuálním, typicky německém, důsledně polyfonickém projevu. Ideálního nástupce mezi loutnovými virtuosi a skladateli našel až v osobě Silvia Leopolda Weisse v první polovině osmáctého století.

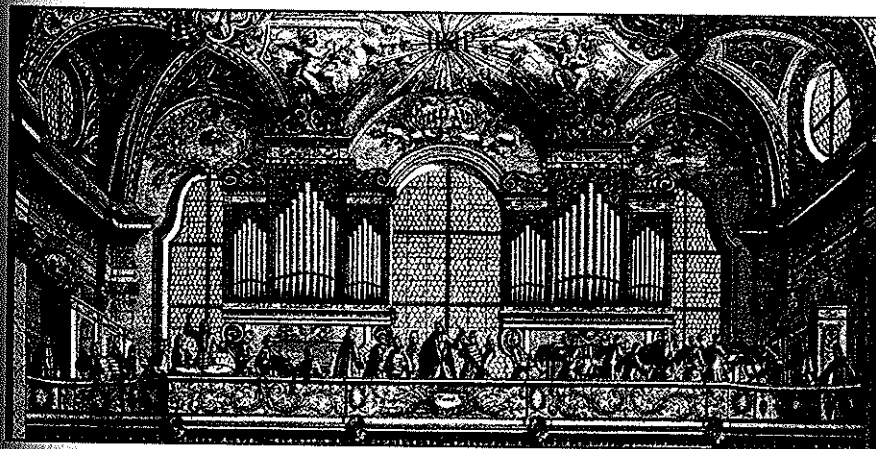
## Rozvoj italské instrumentální hudby ve druhé polovině 17. století, sólová a triová sonáta

Hlavními centry rozvoje italské instrumentální hudby ve druhé polovině 17. století, tj. v období vrcholného baroka, byly Benátky a Boloňa. Benátský chrám svatého Marka, v němž se tradičně přinejmenším od poloviny 16. století intenzivně rozvíjela i instrumentální hudba, si nadále udržoval své výlučné postavení, avšak v polovině 17. století získal „tvrdého konkurenta“ v podobě boloňského chrámu svatého Petronia. Tato bazilika byla významným centrem církevní hudby již dříve, ale zhruba v polovině 17. století po nástupu Maurizia Cazzatiho do kapelnické funkce a po jeho reformách se tady začala intenzivně rozvíjet i instrumentální hudba. Boloňa měla pro takový směr vývoje nejlepší předpoklady: hudba měla silné zastoupení v životě města i v jeho hlavním kostele již předtím, a to díky dlouhé tradici vynikajících hráčů na dechové nástroje (cinky a trombony).

**Maurizio Cazzati** (asi 1616–1678) byl mimořádně plodným skladatelem

lem a většinu své rozsáhlé vokální i instrumentální tvorby (sonáty ale i sbírky tanců atd.) vydal tiskem. Připravil cestu Corellimu a podobně jako jeho benátský současník Giovanni Legrenzi má velkou zásluhu na postupném přerodu raně barokní sonáty na typ, jež konstituoval Corelli. V 40.–50. letech 17. století Cazzati publikoval četné sbírky sonát, taneční hudby, capriccií, canzon apod. Rané sbírky obsahují skladby pro nejrůznější obsazení od sólových až po vícesborové (*Sonata a 1, 2, 3, 4 e 8*, op. 8, 1648), později preferoval obsazení triové sonáty, ale ještě i v těchto sbírkách občas využíval kombinace houslí s dechovými nástroji, poslední instrumentální sbírka *Sonate a due istromenti*, op. 55 [1670], je dokonce dosti archaicky určena „houslím nebo cinku“ [Cazzati ovšem napsal i několik sonát s dechovými nástroji, ve svém opusu 35 – *Sonata a 2, 3, 4 e 5* z roku 1665 – publikoval například i tři sonáty s trubkou, důležité místo mu tedy patří i ve vývoji literatury pro sólovou trubku, o níž se píše dále]. Kromě preferování obsazení triové sonáty, tj. páru rovnocenných partů houslí s continuum, bylo hlavním Cazzatiho přínosem a také tím, co jej odlišovalo od raně barokní sonáty G. B. Buonamenteho, T. Meruly, D. Castella a dalších, postupně snižování počtu krátkých kontrastních úseků a zároveň jejich prodlužování. Tímto způsobem se v podstatě odehrával přerod mnohoúsekové raně barokní sonáty na vícevětou sonátu vrcholného baroka, jež završil Arcangelo Corelli. Mnohoúseková skladba se tak postupně měnila v cyklickou včetně tonálně odlišných samostatných pomalých částí apod. Tím vlastně definitivně zanikl typ mnohoúsekové canzony jako staršího, svým původem ještě renesančního druhu a nahradila jej (triová) sonáta. V Cazzatiho triových sonátách tento proces ještě není – podobně jako u Legrenziho – zcela ukončen. Byla to bezesporu progresivní díla, v Cazzatiho skladbách (*Canzona quarta La Guca* z opusu 2, 1642) se setkáváme dokonce snad poprvé

Boloňa

vývoj  
sonáty

Stylizované vyobrazení barokní církevní hudebně interpretační praxe



v barokním období s výrazně koncertantními „perfidiovými“ pasážemi jako důležitým prvkem, jenž přispěl k vývoji instrumentálního koncertu (jde o jakýsi zárodek budoucí kadence, viz o tom dále).

Maurizio Cazzati, který intenzivně komponoval i církevní hudbu většího i sólistického obsazení a vedle **Giovanniho Paola Colony** (1637 až 1695) je i nejvýznamnějším reprezentantem boloňské církevní hudby, svým instrumentálním dílem v podstatě položil základy boloňské školy. Cazzati stojí jako první výrazná osobnost na počátku dlouhé, až do poloviny 18. století se táhnoucí řady vynikajících instrumentalistů a zároveň skladatelů (houslistů, violoncellistů, hráčů na dechové nástroje) v Boloni, kteří se podstatným způsobem zasloužili o zrod sólové sonáty a sólového koncertu pro různé nástroje.

#### Benátky

V Benátkách probíhal podobný proces přerodu staršího typu sonáty (canzony) zvláště prostřednictvím tvorby nejvýznamnějšího reprezentanta této školy, dlouholetého kapelníka u svatého Marka a slavného pedagoga **Giovanniho Legrenziho** (1626–1690). I Legrenzi se podobně jako Cazzati intenzivně věnoval nejen instrumentální, ale i církevní hudbě a opernímu oboru, v němž patří spolu s Carlem Franceskem Polarollem k představitelům mladší benátské školy. Legrenzi zkomponoval a tiskem vydal i četné opusy církevní hudby v koncertantním stylu s nástroji nebo jen sólistického vokálního obsazení s continuum (*Motetti a due voci*), přičemž skladby druhé skupiny představují další vývojový stupeň směrem k pozdně barokní kantátě (v Itálii nazývané v církevní hudbě od počátku 17. století i *motetto*). Přesto je však Legrenziho přínos závažnější v oblasti instrumentální hudby. Tiskem vyšly tři svazky jeho chrámových sonát (op. 2, 1655, op. 8, 1663 a op. 10 s názvem *La Cetra*, 1673) a sbírka triových sonát a tanců *Sonate da chiesa, da camera*, op. 4 (1656), obsahující vedle sonát i balletti, correnti, alemane a sarabande. Legrenzi komponoval sonáty pro dva až šest hlasů a lze v nich nalézt preferenci smyčcových nástrojů (houslí), ale zároveň stejně jako Cazzati ve svých instrumentálních sbírkách kombinoval skladby pro různý počet hlasů, kromě triových sonát napsal i skladby s violou, a dokonce několik krásných sonát pro čtvery housle s bassem continuum, které přinejmenším svou zvukovostí (čtyři rovnocenné nástroje v sopránové poloze) pravděpodobně později inspirovaly Vivaldiho k napsání koncertů pro čtvery housle. V Legrenziho triových sonátách se velmi často objevuje obligátní violoncello jako nástroj v podstatě rovnocenný houslovému duu. Snad ještě výrazněji než u Cazzatiho se u Legrenziho projevuje kontrast mezi polyfonicky komponovanými rychlými částmi, které měl ve velké oblibě (sonáty *La Cornara*, *La Pezzoli* a mnohé další), a pomalými, většinou homofonními částmi. Legrenzi byl velkým mistrem kontrapunktu včetně dvojitého či trojitého (Sonáta *La Fugazza*, op. 8 č. 11, v *Sonate La Mont'Albana*, op. 2 č. 11 je 48taktová fuga), takže není divu, že se z jeho výrazných kontrapunk-

tických témat a jejich zpracování poučil i mladý Johann Sebastian Bach. Proces diferenciací vět, respektive úseků však není ani u Legrenziho dokončen, což ostatně zčásti platí i o největším mistru triové sonáty Arcangelu Corellim.

Maurizio Cazzati, Giovanni Legrenzi, ale i další italské skladatelé druhé poloviny 17. století, jako například všestranný a plodný **Giovanni Battista Bassani** (asi 1647–1716), jenž ve svých triových sonátách jako Legrenzi zaměšťoval housle a violoncello v rovnocenném postavení, nebo Boloňan **Giovanni Battista Vitali** (1632–1692) byli přímými předchůdci Arcangela Corelliho, a připravili tak vlastně jeho dokonalou syntézu nového způsobu houslové hry a klasicky vyváženého kompozičního stylu v triové, sólové sonátě a jejich prostřednictvím nepřímo i v koncertu grossu.

#### „Orpheus Britannicus“ – Henry Purcell

V 17. století Italové – instrumentalisté, zpěváci (kastráti) i skladatelé – „ovládali“ hudební provoz většiny Evropy. Kromě Francie jejich vlivu snad nejvytrvaleji vzdorovala anglická hudba. Monodie sice zanedlouho pronikla i do Anglie, ale nezanechala tu trvalejší stopu. Angličané si během celého 17. století uchovávali svoje tradiční formy, vnější znaky i hudební styl a k masivnímu průniku italských prvků došlo díky opeře vlastně až na počátku 18. století. Poté, co odezněla přechodná a omezená stagnace zvláště světské hudby v době občanské války, odstranění monarchie, tj. během vlády lorda-protektora Olivera Cromwella a po znovunastolení monarchie („restauraci“), došlo na britských ostrovech k celkovému oživení kulturního i hudebního života. Toto období druhé poloviny 17. století se spojuje s několika výraznými postavami, jako například s **Matthewem Lockem** (asi 1622–1677), a zejména s **Johnem Blowem** a jeho žákem **Henrym Purcellem**.

**John Blow** (1649–1708) byl velkou autoritou anglické hudby jak církevní, tak světské. Působil jako varhaník ve Westminsterském opatství, později i v královských službách a jeho anthemy (a to v obsazení „full“ i „verse“) jsou z hlediska hudební řeči již velmi blízké Purcellovým, kromě jiného i harmonickými příčnostmi (disonancemi) vyplývajícími z rozporu mezi přísným lineárním vedením hlasů a vertikálním parametrem. Na žánrové půdě *masque* došlo v Blowově tvorbě k zásadnímu přerodu tohoto tradičního anglického druhu hudebně dramatického umění v operu. Nejznámější Blowova skladba *Venus and Adonis* (1682) je „masque určená ke královu pobavení“, ale charakterem své dramatiky je vlastně už operou s prologem a třemi dějstvími (přestože skromné obsazení sólových postav je podobně jako v italské serenatě tradiční, typické pro *masque*). Jak celkovou koncepcí, tak náplní jednotlivých čísel *Venus and Adonis* daleko překračuje rozmě-

Purcellův  
učitel

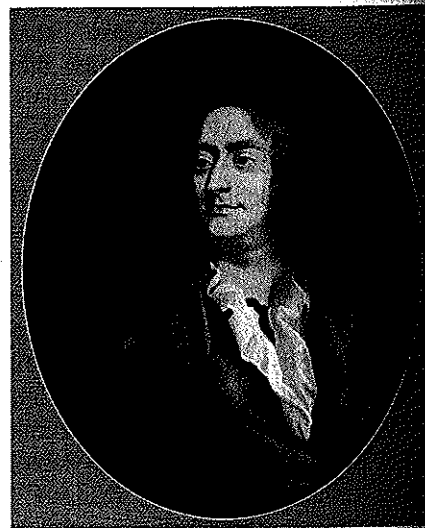


ry masque. Blow zkomponoval v recitativěch a áriích nádhernou a výsostně dramatickou hudbu, hudebními prostředky rozehrává do detailů antický příběh, v němž vystupuje kromě dvou hlavních postav už jen Amor (epizodní role mají pastýři). Tak jako v celé anglické masque a v celku tohoto segmentu Blowovy tvorby, i v uvedené skladbě zaznívají zřetelné francouzské „tóny“, k základním prvkům díla patří francouzská ouvertura, prolog, tanec, sbory. Nejen co do hudebního jazyka obecně, ale i pohledem na jednotlivé prvky hudební struktury (harmonii, melodiku) je to však hudba ryze anglická podobně jako další Blowovy světské, církevní (anthemy) či instrumentální skladby. Mnohá duchovní díla Johna Blowa se však vyznačují až italskou afektivitou.



John Blow

Důstojným pokračovatelem a v pravém slova smyslu nástupcem Johna Blowa byl jeho žák **Henry Purcell** (1659–1695), nepochybně jeden z největších talentů barokní hudby vůbec. Purcell je jakýmsi barokním „Mozartem“. Už jako dítě byl nejen mimořádně nadaný, ale dokonce i prožil stejně dlouhý (vlastně krátký...) život jako Mozart – zemřel v šestatřiceti letech. Už v dětském věku byl výjimečným zpěvákem (v baště anglikánské církve – Westminsterském opatství) a později až do konce života výborným tenoristou, ale od mládí se intenzivně vzdělával i ve hře na varhany (cembalo) a v kompozici. Jako šestnáctiletý zastával důležité místo druhého varhaníka ve své mateřské instituci, od roku 1682



Henry Purcell

byl prvním varhaníkem královské kaple a od roku 1685 i dvorním cembalistou Jakuba II., později kapelníkem zodpovědným vlastně za veškerou hudbu, která měla něco společného s královským dvorem. Během svého krátkého života Henry Purcell vytvořil rozsáhlé a mnohostranné dílo jak v oblasti světské, tak i církevní a instrumentální hudby.

Ve hře na cembalo a varhany, ale i v kompozici pro tyto nástroje byl Purcell důstojným nástupcem anglických virginalistů. Jestliže jsou jeho suity pro cembalo částečně ovlivněny francouzskou hudbou, samostatné cembalové a varhanní skladby se úzkostlivě drží anglických tradic: v cembalovém oboru jsou to především typické variace nazývané *ground* (na basová témata), s nimiž jsme se setkali již u virginalistů v prvních desetiletích 17. století. Varhanní skladby (*voluntary*) zase svědčí o Purcellově kontrapunktickém mistrovství, ačkoli to nebyly kompozice psané v nejpřísnějším imitacním kontrapunktu (později, tedy v 18. století *voluntaries* zpravidla ani nebyly polyfonickými skladbami).

Podobné znaky nese i Purcellova ansámblová hudba, v ní se však snad ještě výrazněji prolínají rysy starší anglické hudby a mimořádný příklon k polyfonické struktuře s novějšími prvky, jež Purcell znal mimo jiné z italské hudby. Tato dokonalá symbióza archaičnosti a modernosti dává neopakovatelnou pečeť především Purcellově harmonii (nejen v instrumentální hudbě), v podstatě velmi moderní, progresivní, typické pro vrcholné baroko, charakteristické však – díky tradičně přísně polyfonickému vedení hlasů – i početnými nezvyklými disonancemi, s jakými se lze setkat pouze v jeho hudbě. Velmi osobitá harmonie je snad nejcharakterističtější znakem Purcellovy hudby. V komorní ansámblové hudbě se jeho tvorba rozvíjela ve dvou liniích: starší reprezentovala kontrapunktická *fancy* (fantazie) a dosti archaické *in nomine*. V obou případech šlo o hudbu pro consort o 3–6 hlasích (bez *basso continuo*), vzácně vyrovnaných, rovnocenných v dokonalé sazbě typicky purcellovské harmonie.

instrumentální  
hudba

legenda  
použitým  
melodickým  
obdobám podle  
Henryho  
Purcella  
A Choice  
Collection of  
Lessons for  
Harpsichord or  
Spinnet, 1696)

#### Rules for Grace

A Shake is mark'd thus explain'd thus a beat mark'd thus explain'd thus a fore-fall mark'd thus explain'd thus a back-fall mark'd thus explain'd thus a turn mark'd thus explain'd thus the mark for the shake turn'd thus explain'd thus observe that you always shake from the note above and beat from the note or half note below, according to the key you play in, and for the plain note & shake, if it be a note without a point you are to hold half the quantity of it plain, & that upon the note above that which is mark'd and shake the other half, but if it be a note with a point to it you are to hold all the note plain, and shake only the point, a Stur is mark'd thus explain'd thus the mark for the battery thus explain'd thus the bass Clef mark'd thus the Tenor Clef thus the Treble Clef thus a bar is mark'd thus at the end of every time that it may be the more easy to keep it, a Double bar is mark'd thus and sett down at the end of every Straine which imports you must play the Straine twice, a repeat is mark'd thus and signify's you must repeat from the note to the end of of Straine, or lesion, to know what key a time is in, observe if last note or Clef of of tune for by that note if key is nam'd all Rem'd & end with of first Straine.



i když porovnávání přísně kanonizované francouzské dvorní „tragédie en musique“ a díla zkomponovaného pro nedlouhé školní představení, jež trvá přibližně hodinu, není docela korektní. V této relativně krátké skladbě najdeme na malém prostoru všechno, co hudba vrcholného baroka nabízela, včetně velmi oblíbených echových scén či v Anglii nepostradatelné sólove loutnové hudby (do konečného tvaru se tehdy i nyní dovádí „ad hoc“). To koneckonců ještě zvyšuje účinek skladby, která se stala právem součástí zlatého fondu světové hudebně dramatické tvorby, nemluvě o tom, že Henry Purcell tím, že ji zkomponoval, vytvořil skutečnou anglickou operu. A proslulé závěrečné Didonino lamento (song „When I am laid“) na klesajícím chromatickém basu groundového typu patří k nejvzácnějším klenotům nejen barokní hudby. Že opera *Dido a Aeneas* zůstala de facto solitérem a ne našla pokračování, je už jiná historie: italská opera seria počínajíc přelomem 17. a 18. století „převálcovala“ celou Evropu včetně Anglie (i když tady jen přechodně), až nakonec – zřejmě i vlastní zásluhou – zmizela ze scény. Henry Purcell se však po právu stal – a nejen díky tomuto jedinému dílu, ale zásluhou celé své tvorby – skutečným „britským Orfeem“ (úvodní árie Didony „Ah! Belinda“ byla publikována spolu s dalšími písněmi, kantátami, duety a dialogy – mimo jiné z *The Fairy Queen*, *King Arthur* apod. – v posmrtně vydané sbírce *Orpheus Britannicus*, první díl vyšel v roce 1698, druhý pak v roce 1702).

## BAROKNÍ HUDBA VE ŠPANĚLSKU, PORTUGALSKU A V ZÁMOŘSKÝCH OBLASTECH

V 17. století byly monarchie Iberského poloostrova – Španělsko a Portugalsko – ještě stále světovými velmocemi, Španělsko pak spolu s Anglií i největší námořní velmocí. Obě země byly velmi bohaté mimo jiné i zásluhou svých zámořských kolonií především v Jižní Americe. Vzkvétaly však nejen ekonomicky a mocensky, ale i v oblasti kultury, zvláště Španělsko, vřdyť v tomto období dalo světu takové umělce, jako byli Velázquez, Murillo, Calderón či Lope de Vega. Španělsko však v 17.–18. století žilo v určité „izolaci“ od ostatní Evropy, což se výrazně projevovalo zvláště v hudbě. Přísně katolická země se nepodílela na kulturní výměně zdaleka tak intenzivně jako Itálie, Francie, Anglie, Německo či země střední Evropy. Španělsko sice přijímalo určité podněty především z Itálie, koneckonců právě v tomto období dlouhodobě patřilo pod španělskou korunu Neapolské království. Jistou dobu zde působil například Neapolitán **Andrea Falconieri** (asi 1585–1656), plodný autor monodií, ale i zajímavé instrumentální hudby (*Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci* atd., 1650; obsahuje mimo jiné kuriózní skladby jako *Battalla de Barabaso yerno de Satanás* – Battaglia o Barabášovi, synovci Satanově – nebo *Riñen y pelean entre Berzebillo con Satanillo* – Hádky/souboj mezi Belzebubem a Satanášem). Také ve Španělsku se například prosadili italští kastráti (ač nejspíše nikoli v tak velké míře jako v jiných zemích), ale celkově si Španělsko žilo v podstatě svůj vlastní, autonomní hudební život. Na tomto tvrzení nic nemění ani skutečnost, že například v první polovině 18. století tam působili hudebníci tak zvučných jmen jako Domenico Scarlatti nebo slavný zpěvák-kastrát Carlo Broschi, známější jako Farinelli, jenž de facto prožil na španělském královském dvoře svůj zasloužený „důchod“.

V ostatní Evropě působilo v 17. století jen nemnoho španělských hudebníků. Jedním z nich byl vynikající fagotista **Bartolomé Selva y Salaverde** (asi 1595 – asi 1638), jenž žil dlouhodobě v Innsbrucku, skladatel hodnotné instrumentální hudby, především zajímavých canzon, fantazií apod. s mimořádně exponovanými fagotovými party (*Primo libro di canzoni, fantasie e correnti*, 1638, sbírka mimo jiné obsahuje diminuovanou verzi Palestrinova madrigalu *Vestiva i colli passeggiata*). U skladatelů jako Selva y Salaverde se však žádným osobitým způsobem neprojevují typické rysy nebo specifický kolorit typické španělské hudby. Je to podobná hudba, jakou komponovali Salaverdeovi italští současníci G. B. Buonamente, G. B. Fontana či jejich středoevropští následovníci.

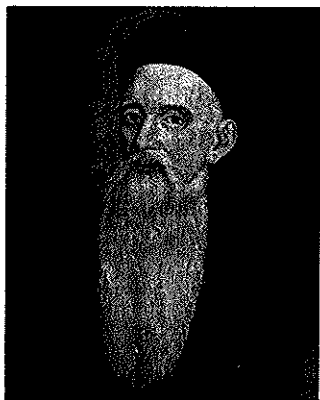
Španělsko

žalmy atd.) byla základem repertoáru velkých městských katedrál a chrámů v dnešním Mexiku, Bolívii, Brazílii, Argentíně i jiných zemích. Mezi dochovanými hudebními prameny figuruje i Zipoliho instrumentální hudba, a to nejen v celé Evropě velmi rozšířeně a všeobecně známé skladby pro klávesové nástroje.

jezuité v Číně

Jezuitští misionáři silně konkurovali ostatním řeholím (františkánům aj.) i na druhém konci světa – na Dálném východě. I v Indii, na Filipínách, v Japonsku, a zvláště v Číně slavili jezuité velké úspěchy, které však občas vystřídal – například po změně vlády, panovníka apod. – mučednická smrt. Především Čína s bohatými tradicemi v oblasti vědy, filozofie i kultury přijímala jezuitu velmi pozitivně, běžně se pohybovali v blízkosti panovnického dvora (měli i podporu císaře) v Zakázaném městě a vedli vědecké a filozofické disputace s domácími vědci. Jezuité tu zaznamenali skutečně významné úspěchy v astronomii i v jiných vědách, jež byly v Číně na vysoké úrovni, a zprávy o výsledcích své činnosti pravidelně posílali do řádové centrály v Římě, do Paříže apod. Nelze se pak divit širokému penzu poznatků (včetně poznatků o hudbě) z celého světa, jak jimi například disponoval jezuitský páter a polyhistor Athanasius Kircher (jeden z jeho četných spisů – rozsáhlá *Musurgia universalis* z roku 1650 – byl povinným studijním materiálem na jezuitských kolejích po celé Evropě). Pokud jde o hudbu, již v roce 1713 například zveřejnil časopis *Mercure galant* modlitbu *Pater noster* v čínštině (autorem zhudebnění je páter **François de Rougemont**, 1624–1676).

Z hlediska dějin barokní hudby je zajímavou postavou vzdělaný francouzský jezuitský páter **Joseph-Marie Amiot** (1718–1793), jenž od roku 1751 působil dlouhodobě v Číně, a zkomponoval tam dokonce liturgické skladby na čínské texty a v čínském tónovém systému: části mešního propria, *Pater noster*, hymnus *Tantum ergo*, mariánské antifony apod. Tyto skladby, obsažené v několika sešitech jeho *Musique sacrée* a *Divertissement chinois*, zpívali čínští neofyté na velkých slavnostech (v sešitech jsou skladby s textem v evropské i čínské notaci). Takovouto činnost nelze chápat jen jako jakousi kuriozitu, byla totiž spíše projevem geniálního a do důsledků promyšleného postupu jezuitů v misionářské práci a přibližování se domorodému obyvatelstvu. A zvláště díky tak kreativním lidem, jako byl Amiot, dosahovali jezuité zásadních úspěchů ve své misionářské, výchovné i vědecké činnosti.



P. Joseph-Marie Amiot

## HUDBA 17. STOLETÍ VE STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPĚ (Rakousko, Čechy, Slovensko, Polsko, Rusko)

Střední Evropa byla v dosavadních pracích o hudebním baroku většinou více či méně podceňovaná, jako by nepřinesla vedle toho, co se dělo v Itálii, Německu či Francii, nic nového, nic podstatného. To ovšem neodpovídá skutečnosti. Je pravda, že ve střední Evropě působilo už v 17. století mnoho italských hudebníků (stejně jako všude jinde), avšak v mnohých případech šlo o trvalé působení – především na panovnickém dvoře ve Vídni. Jestliže císařská dvorní kapela patřila k nejlepším hudebním tělesům v Evropě, tito vynikající hudebníci – kapelníci, vicekapelníci, dvorní skladatelé apod. – vytvořili specifickou vídeňskou, respektive společně se Salcburkem, Mnichovem a dalšími významnými centry středoevropskou variantu italské hudby raného a vrcholného baroka a spoluurčovali vývojové tendence v celé Evropě. Tento specifický styl se někdy nazývá císařské baroko, říšský styl („Reichstil“ – F. W. Riedel) apod.

Císařská dvorní kapela ve Vídni byla skutečně významnou institucí, v 17. století zaznamenala zvláště za vlády Leopolda I. největší rozkvět (nejen tím, že měla dostatek dobrých hudebníků, ale především množstvím a kvalitou různých hudebních produkcí) a vyrovnala se jí snad jen dvorní hudba Ludvíka XIV. Vídeňská dvorní kapela měla největší vliv samozřejmě ve střední Evropě, v zemích pod vládou Habsburků nebo v sousedních stát-

ních útvarech spojenců Rakouska. Intenzivní kontakty vídeňských hudebníků – ať už přímé nebo nepřímé – se Salcburkem (jakkoli se toto město zároveň považovalo za asi nejvážnějšího „konkurenta“ Vídne), s Mnichovem, Prahou, Kroměříží, Krakovem a dalšími hudebními centry měly mimořádně pozitivní vliv na hudební úroveň v celé střední Evropě.

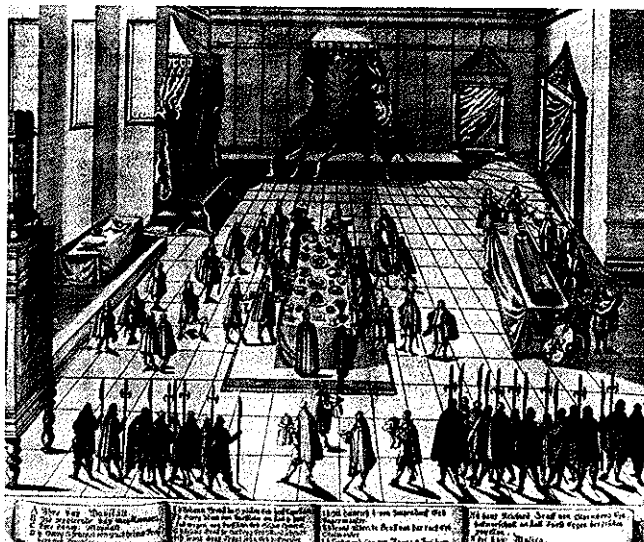
Příliv italských hudebníků do císařské dvorní kapely nastal až počátkem 17. století (do té doby i tuto kapelu ovládali Flámové). Zvláště za Ferdinanda III. a Leopolda I., kteří byli sami dobrými skladateli, Italové vídeňskou dvorní kapelu dokonale ovládli. Nebyli to však leccjakí hudebníci – zvláště kapelníci **Giovanni Valentini** (asi 1582 až

Rakousko

císařská  
dvorní  
kapela



Antonio Bertali

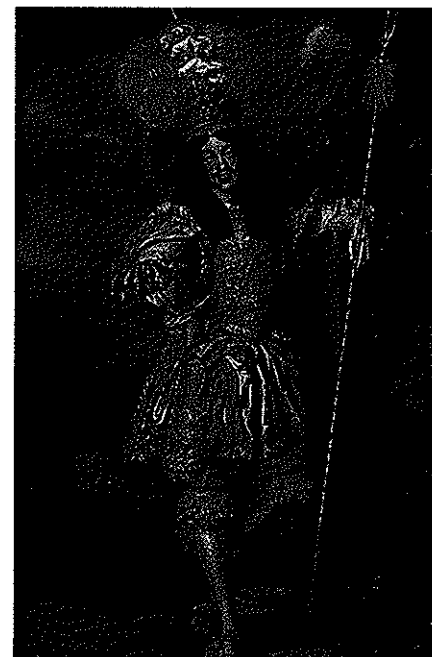


„Tafelmusik“ ve vídeňském Hofburgu (1652). Císař Ferdinand III. sám u prostřeného stolu (podle španělské dvorní etikety); císařská dvorní kapela je na obrázku vpravo.

1649), **Antonio Bertali** (1605–1669) a **Giovanni Felice Sances** (asi 1600 až 1679) patřili ke skladatelské elitě 17. století. Tito rození Italové, kteří prakticky celý život prožili ve Vídni (s výjimkou mladých let, Valentini byl i v Polsku), se spolu s J. H. Schmelzerem rozhodující měrou podíleli na formování hudebního stylu císařského baroka. Pro různé dvorní, často velmi pompézní slavnosti – církevní, světské i takové, kde se oba živly spojovaly (například korunovace) – komponovali skladby velkého obsazení s několika vokálními a instrumentálními sbory. Tento typ „zaalpské“ vícesborovosti, jež kromě Valentiniho a Bertaliho reprezentují i salcburští kapelníci **Andreas Hofer** (asi 1624–1684) a **H. I. F. Biber** (podrobněji se o něm zmiňujeme na jiném místě knihy) či vídeňský jezuita slovinského původu **Joannes Baptista Dolar** (asi 1620–1673), spojuje prvky římského kolosálního baroka a benátské vícesborovosti gabrieliovského typu. Jde často o velmi pompézní církevní a instrumentální skladby (komponované rovněž pro kostelní provoz) pro více než 20–30 (i více) reálných hlasů, o skladby koncertantního typu s bohatým nástrojovým obsazením (cinky, trombony, trubky, housle, violety, dřevěné i žesťové dechové nástroje atd.). Valentini, Bertali a další se podstatným způsobem zasloužili o rozvoj koncertantního stylu v církevní hudbě 17. století, zvláště ve skladbách velkého obsazení. Komponovali samozřejmě i skladby menší, sólisticky pojaté, hlavně pak Giovanni Felice Sances. Antonio Bertali vytvořil velmi rozsáhlé rozmanité dílo jak v instrumentálním, tak ve vokálně-instrumentálním oboru – od skladeb pro sólové housle s continuum přes sonáty různého obsazení (3–22 hlasů) až po mnohohlasé vícesborové koncertantní mše a hudbu psanou pro podmínky pleneru, např. pro pompézní slavnosti na nádvoří vídeňského Hofburgu (tzv. Roßballett, „balet na koních“, společně s J. H. Schmelzerem). K výše zmi-

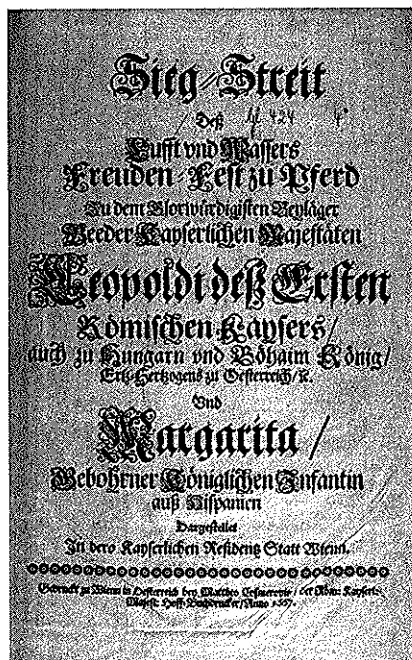
něným vídeňským skladatelům je nutné přiřadit i císaře **Leopolda I.** (1640 až 1705), velmi zručného skladatele, autora asi dvou set skladeb, většinou církevních (jako mimořádně hodnotné je třeba označit zvláště jeho skladby k oficiu za mrtvé, jež se prováděly ještě dlouho v 18. století), sepolker (nejznámější je *Il Lutto del universo*, *Smutek světa*, 1688), ale i kvalitní taneční hudby. Panovník také spolupracoval na několika operách Antonia Draghiho.

Na styl zformovaný v polovině 17. století Valentini, Bertali a ostatními vídeňskými Italy navázala mladší generace císařských dvorních kapelníků a skladatelů (A. Draghi, M. A. Ziani, J. J. Fux, A. Caldara); o některých z nich píšeme na jiném místě, protože již patří jiné, nové době. Ve druhé polovině 17. století, tj. v období vrcholného baroka, se rozvíjela jen tvorba **Antonía Draghiho** (asi 1634–1700), dodnes málo doceněného skladatele, především operního. Draghi je snad nejvýznamnějším představitelem vídeňské barokní opery, jež měla oproti italské opeře určitá specifika, zvláště značný podíl tance (baletu). Benáťčan Draghi se usadil ve Vídni nejprve jako básník-libretista. Postupně se přes funkci intendanta dvorní opery propracoval až k nejvyššímu postu kapelníka císařské dvorní kapely. Svého úspěchu ovšem nedosáhl za pomoci intrik, ale výhradně vlastními schopnostmi, talentem a tvrdou prací. Antonio Draghi byl až neuvěřitelně pracovitý, je asi vůbec nejpłodnějším skladatelem hudebně dramatických děl v dějinách: zkomponoval více než 100 oper a menších hudebně dramatických skladeb, ale i 41 oratorií a sepolker. Spolu s „realizačním týmem“ vídeňské dvorní opery, do něhož patřil i básník N. Minato, slavný architekt L. Burnacini, autor baletní hudby J. H. Schmelzer (po jeho smrti syn Anton Andreas) a baletní mistr D. Ventura, vytvořil Draghi mnoho cenných děl, z nichž se velká část dočkala provedení i mimo Vídeň, vzemích spadajících pod habsburskou korunu. Tak například v Bratislavě uvedli od listopadu 1687 do února 1688 nejméně čtyři jeho nové opery, mimo jiné k císařovniným narozeninám *Il marito ama più* („Manžel miluje více“, podílel se na ní i Leopold I.). Antonio Draghi byl nekonvenční osobností i pokud jde o volbu námětů, sahal nejen po tradičních librettech čerpajících z antiky, ale i ze střeoevropské (německé) historie apod. (opera *Baldracca* z roku 1677 obsahuje mimo jiné „selské tance“ jako *Balletto von Schwäbischer*

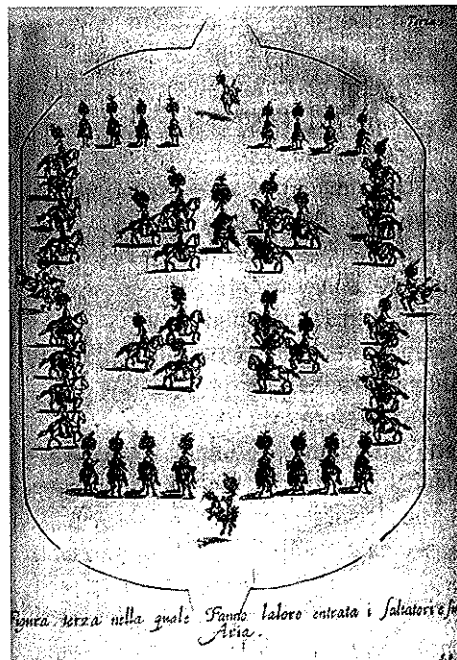


Císař Leopold I. (1640–1705) v divadelním kostýmu jako Acis v opeře *La Galatea* (1667) Antonia Draghiho





Titulní strana německého libreta k baletu na koních *La contesa dell'aria e dell'acqua* (Spor vzduchu a vody, 1667, viz též obrázek na straně 196)



Jedna z choreografických figur baletu na koních *La contesa dell'aria e dell'acqua* (1667) s hudbou J. H. Schmelzera

*Mädel* nebo *Balletto von Schwäbischen Pauern* od J. H. Schmelzera). Zkomponoval i několik oper na komické náměty, například „scherzo drammatico per musica“ *La Patienza di Socrate con due mogli* (Trpělivost Sokratova, 1680). Tato díla již mají typické rysy opery buffy, melodiku založenou na krátkých motivech, celkově daleko výrazněji dialogický charakter než vážné opery, ve Vídni nazývané nejčastěji „festa teatrale“.

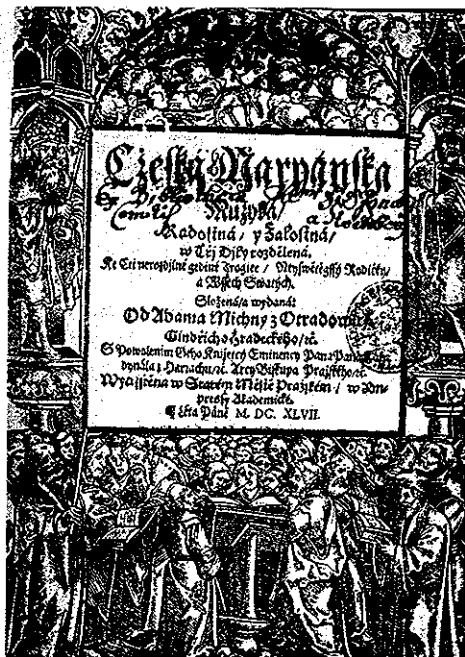
Polsko

Mnoho Italů působilo od 16. století přechodně na polském královském dvoře, například Luca Marenzio, zmiňovaný **Giovanni Valentini**, počátkem 17. století byli kapelníky královské kapely výhradně Italové: Říman **Asprilio Pacelli** (1570–1623), jenž předtím působil mimo jiné v papežské kapeli, **Giovanni Francesco Anerio** a **Marco Scacchi** (1602–1685, vynikající teoretik a pedagog, ale i velmi vlivný skladatel, na polském královském dvoře působil jako kapelník v letech 1623–1649) a další, někteří se tu usadili i natrvalo (Francesco Gigli, známý i jako **Franciszek Lilius**). Vliv italského hudebního živlu byl proto v Polsku velmi silný. Italští skladatelé přinesli do Polska jak vícesborovou hudbu koncertantního stylu benátského typu, tak i modernější sólistickou koncertantní hudbu, jejich podíl na vývoji polské hudby byl tedy skutečně nezanedbatelný. Mezi domácími skladateli se hned na počátku 17. století výrazně prosadil **Mikotaj Zieleński** (asi 1550 – asi

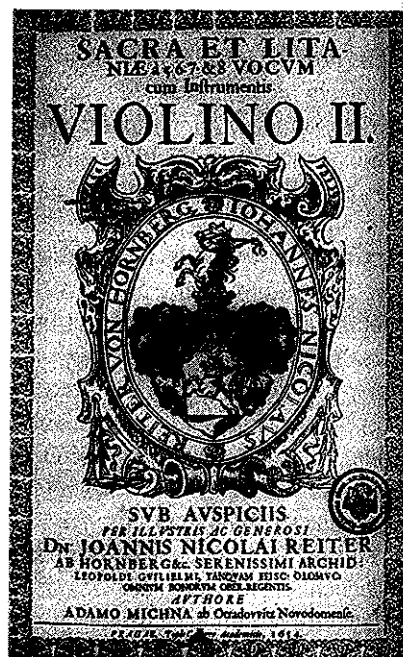
1616). Jeho dvojsborové kompozice *Offertoria totius anni* a *Communiones totius anni* vyšly tiskem dokonce v Benátkách (1616). Zieleński ještě rozvíjel starší typ vícesborovosti, který byl zpracován převážně polyfonicky. Jeho sbírky jsou však mimořádně významné především z hlediska provozovací praxe: druhá například obsahuje varhanní part s diminucemi vokálních hlasů. Hudba o něco mladšího **Marcina Mielczewského** (asi 1600–1651) je založena moderněji. Jeho koncertantní mše s velkým obsazením se svým zpracováním nápadně podobají skladbám G. Valentiniho a A. Bertaliho a velmi důležitou roli v nich hraje bohatě obsazená instrumentální složka. Mielczewského rozsáhlá tvorba žije v povědomí širší veřejnosti ve větším rozsahu než tvorba Zieleňského, obsahuje i znamenité instrumentální skladby (sonáty) a byla ve své době známa mimo jiné na Moravě a na Slovensku. Z polských skladatelů instrumentální hudby 17. století je nejzajímavější **Adam Jarzębski** (asi 1590 až 1648–49), jenž působil kromě polského královského dvora krátce i v Německu a Itálii. Jeho cenné sonáty a canzony pro 2–4 hlasy s continuum vykazují silné italské vlivy, je to velmi invenční, místy virtuózní hudba podobná skladbám G. B. Fontany, G. B. Buonamenteho a dalších italských houslistů-skladatelů první poloviny 17. století. Z dalších skladatelů 17. století působících na polském území byli v oblasti církevní hudby nejvýznamnější **Bartłomiej Pękiel** (?–1670), **Maciej Wronowicz** (asi 1645 – asi 1700), piarista **P. Damian Stachowicz** (1658–1699) a Němec (rodák z Gdaňska) s italským školením **Caspar Förster** (1616–1673), jehož výrazný autorský přínos se projevil jak v duchovním koncertě, tak v instrumentální hudbě.

Vliv italské hudby a „videňských“ Italů Bertaliho a Valentiniho byl velmi silný i v Čechách a na Moravě. Někteří italští skladatelé zde dokonce nějakou dobu působili, například **Vincenzo Albrici** (1631–1690) strávil konec života v Praze, když předtím žil mimo jiné v Drážďanech a Londýně, nebo **Claudio Cocchi** (†1632) či **Giovanni Battista Alovisi** (asi 1600 – po 1665) – oba se zásluhou kardinála Dietrichsteina dostali na Moravu (Cocchi se tam zdržel pouze rok, Alovisi však žil na Moravě až do smrti). Tito skladatelé reprezentují moderní, sólistický koncertantní styl v církevní hudbě 17. století, Albrici byl velmi aktivní také v operním oboru. V Čechách 17. století zpočátku katolická duchovní hudba nenacházela nejlepší společenské podmínky, situace se měnila jen zvolna i během rekatolizace, jež nastoupila po bitvě na Bílé hoře (1621). Tím vzácnější je přínos **Adama Michny z Otradovic** (asi 1600–1676), odchovance jezuitů v Jindřichově Hradci, talentovaného a velmi plodného autora, který ve své tvorbě uplatnil vedle zjevných italských vlivů i domácí prvky. Vynikající básník Michna byl výborným znalcem a horlivým skladatelem duchovní písně (*Česká mariánská muzika*, 1647, *Svatoroční muzika*, 1661). Jeho figurální církevní hudba (mše, z nich nejznámější je *Missa S. Wenceslai*, litanie, ofertoria aj.) svědčí o nesporném nadání. S praktických důvodů zřejmě Michna nepočítal – až na výjimky – s větším obsazením (znástrojů používal kromě houslí většinou jen trombony), jeho hudba je však

Čechy  
a Morava



Adam Michna z Otradovic: *Česká mariánská muzika* (1647), titulní strana



Adam Michna z Otradovic: *Sacra et litaniae* (1654), titulní strana

velmi invenční, místy silně ovlivněná melodikou duchovní písně. Michnovy skladby vycházely i tiskem, proto byla také jeho figurální hudba velmi rozšířená (částečně i za hranicemi českých zemí), nemluvě o kancionálech (nejznámější Michnovy písně přetrvaly v živém souvislém provozu dodnes). Vedle Michnových kancionálů se čtyřhlasými písníovými zpracováními (bez výjimky jde o novou tvorbu, tj. o Michnovy vlastní skladby) přineslo období rekatolizace v Čechách a na Moravě i mnoho dalších nových „klasických“ kancionálů. Zpěvníky Jana Rozenpluta (1602), Jiřího Hlohovského (1611) či kancionály Friedricha Bridela, Matěje Václava Šteyera a Václava Holana-Rovenského měly velký vliv na duchovní píseň v celé střední Evropě.

Významným příspěvkem k instrumentální hudbě nejen v Čechách, ale i v celé střední Evropě je nově objevená tvorba pražského lékaře **Jana Ignáce Františka Vojty**, který žil ve druhé polovině 17. století a jehož houslové sonáty připomínají tvorbu H. I. F. Bibera (včetně využívání oblíbené skordatury).

Na Moravě se projevil vliv italské hudby snad ještě nápadněji než v Čechách. Dveře italskému žvilu naplno otevřel kardinál Dietrichstein, který založil piaristickou kolej v Mikulově (ten byl vlastně hlavním centrem piaristů v celé střední Evropě), kde se prvními piaristy stali členové této řehole příšedší přímo z Itálie. Ve druhé polovině 17. století však po Mikulově převzala

štafetu Kroměříž, sídlo olomouckého arcibiskupa Carla Liechtensteina-Castelcorna, a stala se hudebním centrem evropského významu. V arcibiskupské kapele působilo několik výrazných osobností – **Philipp Jakob Rittler** (1637–1690), v mládí tam tvořil H. I. F. Biber a zvláštní pozornost si zaslouží dlouholetý kapelník **Pavel Josef Vejvanovský** (asi 1633 až 1693), vynikající trubač, podobně jako Michna odchovanec jezuitského školství. S kroměřížskou kapelou udržovali čilé kontakty vídeňští dvorní hudebníci J. H. Schmelzer, A. Poglietti a další (po odchodu z Kroměříže i Biber), jejich hudba zde byla známa stejně dobře jako ve Vídni, ostatně obdobně jako hudba Bertaliho, Valentiniho či Sancese. Vejvanovský tady jako schopný organizátor a pilný opisovač vybudoval jednu z nejzáměnějších sbírek barokní hudby 17. století ve střední Evropě. Pavel Josef Vejvanovský byl však i velmi dobrým skladatelem. Jeho církevní hudba nese zjevné stopy italského vlivu, Vejvanovský většinou používal bohaté nástrojové obsazení (jako trubač samozřejmě včetně žesťových nástrojů) a komponoval typickou koncertantní církevní hudbu (mše, litanie, ofertoria atd.) vrcholného baroka. Snad ještě cennější je Vejvanovského bohatý odkaz v oblasti instrumentální hudby. Podle svých vzorů – Bertaliho, Schmelzera aj. – komponoval sonáty většího obsazení s trubkami, trombony a houslemi (*Sonata vespertina*, *Sonata natalis* aj.). Zvláště trubkové party v těchto skladbách jsou často velmi virtuózní, mnohé Vejvanovského instrumentální skladby (například sólistická *Sonata tribus quadrantibus*) jsou svědectvím nesporného kompozičního mistrovství. Autorství *Sonaty campanarum*, původně jedné z nejznámějších skladeb Pavla Josefa Vejvanovského (se zvukovým napodobením zvonění prostřednictvím smyčcových nástrojů), muzikolog Jiří Sehnal později na základě pramenného výzkumu jednoznačně přisoudil Philippu Jakobu Rittlerovi, biskupskému kaplanovi a v neposlední řadě velmi schopnému skladateli církevní hudby. Z dalších skladatelů působících na Moravě se italské vlivy významněji projeví v tvorbě **Mikuláše Františka Fabera** a jeho sbírce *Threnon musicum* (1663).

Vliv Vídně byl v 17. století zvláště silný na Slovensku, jež bylo součástí mnohonárodnostního Uherska. Zvláště Bratislava vždy těžila z blízkosti Vídně, v období baroka například císařská dvorní kapela hostovala v tehdejší Prešpurku častěji než jinde. Na slovenském území však reformace zapustila stejně silné kořeny jako v Čechách a až do 70. let 17. století byla většina obyvatelstva protestantská (evangelíci augšpurského vyznání, tj. luteráni). Z konfesního hlediska se tedy na Slovensku křížily podněty italské hudby (zprostředkované Vídní) a německé protestantské hudby, zvláště Heinricha Schütze. Nejvýznamnější slovenští skladatelé první poloviny 17. století – **Ján Šimrák** (†1657) a **Zachariáš Zarewutius** (1605–1667) – působil na Spiši, respektive v Bardějově, komponovali vícesborovou hudbu gabrieliovsko-schützovského typu, jak německé duchovní koncerty, tak i skladby na latinské texty. Expresivnější Ján Šimrák byl více ovlivněn italskou hudbou, zvláště Giovannim Gabrielim, avšak ve skladbách typu malého duchovního

Slovensko



udržoval kontakty s takovými osobnostmi, jako byli Heinrich Schütz či jezuita Athanasius Kircher. Jeho hudba byla známa (samozřejmě i díky tomu, že jí mnoho vyšlo tiskem) v celé Evropě s výjimkou Anglie a Španělska. Velký znalec barokní hudby Sébastien de Brossard se o Capricornově hudbě vyjadřoval velmi pozitivně ještě počátkem 18. století (tj. dávno po skladatelské smrti).

Capricornovým nástupcem ve funkci regenschoriho bratislavského evangelického kostela se stal **Johann Kusser st.** (1620–1695), jenž tu působil až do té doby, kdy byly kostel a škola evangelikům v době protireformace odebrány (1674). Otec slavného hamburského kapelníka Johanna Sigismunda Kussera potom získal tentýž post ve Stuttgartu. I Johann Kusser starší byl schopným skladatelem (jeho sbírka *Concentuum sacrorum ... opus I*, 1669, vyšla v Bratislavě), třebaže z italských zdrojů určitě čerpal méně než Capricornus. Lze jej označit – podle slov jeho syna – za „vzorného protestantského (evangelického) skladatele“. Většina Kusserovy hudby zkomponované ve Stuttgartu se bohužel ztratila.

Po protievangelických represáliích zůstal natrvalo v cizině i vynikající hudební teoretik a skladatel **Michal Buřovský** (†1712), rodák z Dulic a odchovanec evangelického gymnázia v Banské Bystrici. Po studiích v Německu se Buřovský nevrátil domů, ale působil v Tübingenu, Štrasburku, Durlachu: aj. jako pedagog a hudebník. Buřovský byl velmi vzdělaný hudebník se širokým rozhledem, zásluhou jeho opisovací činnosti se zachoval rozsáhlý pramen cembalové hudby 17. století, obsahující mnoho unikátních skladeb J. J. Frobergera (některé si opsál dokonce z Frobergerových autografů, jsou to tedy velmi vzácné opisy). Z jeho vlastní tvorby známe pouze *Suitu b moll* pro cembalo ve Frobergerově stylu. Volba tóniny je vzhledem k době vzniku skladby dosti nezvyklá, nepochybně to souvisí i s důkladným teoretickým vzděláním Buřovského, jenž se zabíral problémy organologie, otázkou ladění atd. Několik jeho teoretických prací vyšlo tiskem (*Brevis de emendatione organi*, 1680), byly všeobecně známé a uznávané.

Jedním z mála katolických skladatelů, jejichž dílo je svou uměleckou hodnotou porovnatelné s výše zmíněnými autory, je **Mikuláš Mórica Pollentarius** (†1684), jenž působil jako kapelník u františkánů v Kremnici, čerpal naopak především z italských zdrojů, z malého duchovního koncertu Alessandra Grandiho, Giovannio Feliceho Sancese a dalších. Mnozí františkánští skladatelé na Slovensku – nejvýznamnější z nich byl **P. František Vogler** (1623–1672) – se podobně jako františkáni v celé střední Evropě intenzivně věnovali tvorbě jednohlasého chorálu (zvláště mší), jejich přínos v této oblasti byl velice významný.

Na Slovensku (v té době v Horních Uhrách) se v dobách svého mládí pohyboval **Daniel Speer** (1636–1707), slezský rodák, jako hudebník a skla-

datel byl rovněž typickým „středoevropským fenoménem“. Procestoval většinu středoevropských zemí, zúčastnil se dokonce tureckých válek. Na východním Slovensku se nejen vyučil trubačem, ale věnoval se i sběratelské činnosti. Mnoho lidových tanců (hajducké, valašské), jichž si tam podle vlastního vyjádření zapsal více než dvě stovky, potom upravil a ve stylizované podobě použil ve své sbírce německých quodlibetů *Musicalisch türckischer Eulen-Spiegel* (1688). Je to vlastně jakýsi hudební pendant jeho autobiografického románu *Ungarischer Simplificissimus* (Uherský Simplificissimus). Speer byl však i plodným skladatelem církevní hudby a významným hudebním teoretikem (jeho učebnice základů hudby *Vierfaches musicalisches Kleeblatt* z roku 1697 byla velmi oblíbená v celé střední Evropě). Kromě Speerovy sbírky *Musicalisch türckischer Eulen-Spiegel* patří k nejvýznamnějším pramenům hajduckého a valašského tance dva sborníky tabulatur z poslední třetiny 17. století: *Vietorisova tabulatura* a *Pestrý sborník*. Obsahují však i duchovní písně, ve *Vietorisově tabulatuře* především ze zpěvníku *Cantus Catholicus* z roku 1655, a dále trubačskou hudbu, v *Pestrém sborníku* jsou to naopak známé německé evangelické duchovní písně, kromě toho do něho intabulátor anonymně zapsal i 53 tanců z 1., 3. a 4. dílu sbírky *Parergon musicum oder musikalisches Neben=Werck* Johanna Caspara Horna (1663, 1672).

Zatímco se církevní hudba v Polsku, Čechách, na Moravě a na Slovensku v 17. století rozvíjela pod rozhodujícím vlivem italských skladatelů, zvláště Italů působících ve Vídni (Bertali, Valentini), jejichž tvorba tvořila základ každé větší sbírky hudebnin (bohatě zastoupena byla dokonce i v evangelických sbírkách), církevní hudba na Ukrajině a v Rusku se vyvíjela relativně autonomně. Hlavní příčinou tohoto stavu byla autochtonnost východní (ortodoxní) církve, samostatný obřad, jazyk (církevní slovanština) atd. Až do 17. století byl jejím základním hudebním projevem jednohlasý zpěv (hudební nástroje východní církev s výjimkou období na přelomu 17.–18. století nepoužívala vůbec, dokonce ani varhany), tzv. *znamennyj raspev*, doba latinského gregoriánského chorálu. V 17. století však z Polska pronikly na Ukrajinu a potom i do Ruska vlivy západní hudební kultury. Toto období se považuje za zlatý věk domácí vícehlasé církevní hudby, nazývané *partesno-je penije*. Je zajímavé, že šlo většinou o polychorickou sborovou hudbu – vícesborová technika si tedy našla z Itálie cestu přes Německo a střední Evropu až do tehdy kulturně prosperující východní říše. Jistě není náhoda, že se tak stalo zrovna v období, v němž se Rusko zásluhou Petra I. otevřelo světu (Evropě). Vícehlasou ortodoxní hudbu na Ukrajině a v Rusku reprezentuje mnoho výrazných skladatelů, z nichž nejvýznamnější byli **Nikolaj Dilecký** (Dileckij, Dileckoj, asi 1630 – asi 1680), **Nikolaj Kalašnikov** a **Vasilij Titov** (asi 1650 – po roce 1709). Jejich vícesborové (dvoj- respektive trojsborové) duchovní koncerty nápadně připomínají vícesborovou hudbu západní Evropy (italskou, Mielczewského, Schütze apod.), avšak s tím podstatným rozdílem, že šlo výlučně o hudbu „a cappella“. Struktura těchto skladeb je

hudba  
východní církve





Nikolaj Dilecký: *Grammatika muzykijskago penija* (1677), titulní strana a ukázka jednoho z opisů v cyrilici (z roku 1723)

jednodušší, „koncert“ se odehrává víceméně jen v rovině „souboje“ jednotlivých sborů. Že i v tomto případě šlo o snahu zaplnit hudbou celý prostor chrámu, je velmi pravděpodobné, taková hudba mohla lépe zdůraznit slavnostní ráz bohoslužby (liturgie), na něž si východní církve vždy velmi potrpěla, než jednoduchý znamennyj raspev. Nikolaj Dilecký byl hudebník evropského rozhledu (studoval u jezuitů ve Vilniusu, navštívil Krakov, Petrohrad aj.), o čemž svědčí i jeho hudebně teoretická příručka *Grammatika muzykijskago penija* (1677), která se zachovala v několika opisech (zvláště na Ukrajině). Dilecký ji napsal polsky, byla přeložena do ukrajinštiny i církevní slovanštiny. Příručka dokládá autorovy hluboké znalosti – počínaje estetikou a konče kompoziční technikou (včetně kontrapunktu). Dilecký ve své hudební tvorbě asi nejvíce ze všech skladatelů na Východě používal imitační techniku (*Voskresenskij kanon* pro osm hlasů), jeho hudba se stylově (až na absenci instrumentální složky) nejvíce blíží Giovannimu Gabrielimu či jeho polským následovníkům a vyznačuje se především dokonalou sazbou. Vasilij Titov působil v letech 1678–1689 na carském dvoře a z jeho tvorby se dochovalo asi 200 skladeb pro 3, 4, 8 i 12 hlasů a z nich asi 100 duchovních koncertů (patří jak k malému, tak i velkému duchovnímu koncertu), určených chrámovému prostředí nejen za liturgickým účelem, ale i pro nejrůznější slavnostní příležitosti, výročí či oslavy vítězných bitev (zvláště takové

skladby bývají velmi okázalé). Vasilij Titov vycházel z melodiky *znamenného raspevu* a světského *kantu* o něco více než Dilecký, melodika jeho skladeb je velmi prostá, jasná, stejně jako harmonie, některé jeho skladby se však vyznačují i silnou emocionalitou. **Simeon Pekalickij** (17. století) zhudebnil pro dva čtyřhlasé sbory i kompletní liturgii (bohoslužbu východní církve).

Ortodoxní vícehlasá hudba 17. století ve východní Evropě je rozhodně zájímavější než tradiční ruský vícehlasý (světský) kant nebo církevní hudba z druhé poloviny a konce 18. století, když ji zcela ovládli Italové (nejen uměleckým vlivem, ale z velké části i fyzickou přítomností). Hudba východní církve 17. století má na rozdíl od své mladší následovnice osobité kouzlo, je to jakási jednodušší varianta západní vícesborové hudby, přitom je to však hudba velmi slavnostní, do určité míry i pompézní, zatímco pojetí církevní hudby v Rusku z konce 18. století (Bortňanskij, Berezovskij, několik Italů) se stylově v podstatě ničím neodlišuje od všeobecného kompozičního stylu církevní hudby „a cappella“ v ostatní Evropě.