Dějiny hudby

Jaroslav Smolka
& kolektiv

Skenováno pro studijní účely

ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO
6106-01

Jaroslav Smolka & kolektiv:
Dějiny hudby

Vydalo nakladatelství TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o. p. s.

© Prof. PhDr. Jaroslav Smolka, DrSc. a kolektiv autorů
(Doc. PhDr. Vlasta Bokůvková, CSc.; Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc.;
Doc. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.; Doc. PhDr. Miloš Navrátil, CSc.; PhDr. Eva Slavická;
PhDr. Olga Šotolová, CSc.; Doc. PhDr. Tomislav Volek)

Copyright © TOGGA agency, s. r. o. – 2001
P. O. Box 158, 158 00 Praha 5
e-mail: dejiny.hudby@wo.cz
Obálka a typografie: František Štorm
Sazba z písma Jannon Text: Dušan Neumahr
Jazyková korektura: Roman Lang
Litografie: Golden Studio
Tisk: Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.
Vydání první, Brno 2001
ISBN 80-902912-0-1

Skenováno pro studijní účely

I. *Úvod do studia dějin hudby (Jaroslav Smolka)*

1. Význam dějin hudby pro hudebníky 9
2. Dějiny hudby jako vědní obor 10
3. Periodizace dějin hudby 15
a) Hledisko obecně historické 16
b) Hledisko kulturně-historické 21
c) Hledisko hudebně imanentní 25

II. *Hudba prvobytně pospolné a otrokářské společnosti*
(Tomislav Volek, část o japonské hudbě v kapitole f) Jaroslav Smolka)

1. Počátky hudby 31
2. Nejstarší rozvinuté hudební kultury 33
a) Mezopotámie 33
b) Egypt 34
c) Palestina 37
d) Řecko 38
e) Řím 44
f) Hudba jiných kontinentů 45

III. *Hudba feudální společnosti (Jaromír Černý)*

1. Středověk 49
a) Historický přehled 49
b) Středověká společnost 50
c) Obecné rysy středověké hudby 52
d) Hudební kultura středověké společnosti 59
e) Vývoj středověkého vícehlasu 78
f) Slohový vývoj středověké hudby 98
g) Hudba v českých zemích v období středověku 99
h) Hudba na Slovensku v období středověku 109
2. Renesance 110
a) Historický přehled 110
b) Obecné rysy renesanční hudby a hudebního života 112
c) Jednohlasý zpěv 117
d) Vývoj polyfonie v 15. století 117
Epocha nizozemské polyfonie 117
Hlavní druhy polyfonie 15. století 123

Skenováno pro studijní účely

e) Vývoj polyfonie v 16. století (1520–1620) 134
f) Instrumentální hudba 160
g) Hudba v českých zemích 167
h) Hudba na Slovensku 182

IV. *Hudba evropského pozdního feudalismu a doby jeho pádu (17.–18. století)*

1. BAROKO 185
(kap. a) až c) Tomislav Volek, ostatní Jaroslav Smolka)
a) Společenské podmínky epochy 185
b) Barokní hudební sloh 191
c) Vznik a rozvoj nových hudebních druhů a forem 201
d) Hudební nástroje, orchestr, zpěv a provozovací praxe v baroku. Hudební teorie, estetika a publicistika 222
e) Národní celky a klíčové osobnosti 225
f) České a slovenské hudební baroko 259
2. KLASICISMUS 283
(Jaromír Havlík; v rámci kap. c) medailon L. v. Beethovena Miloš Navrátil; v rámci kap. d) o slovenské hudbě Jaroslav Smolka)
a) Všeobecné společenské předpoklady 283
b) Hudba klasicismu 291
c) Národní celky a klíčové osobnosti 323
d) Český a slovenský hudební klasicismus 369

V. *Hudba evropské společnosti v 19. století*

1. RANÝ ROMANTISMUS *(Olga Šotolová)* 397
a) Povaha epochy 397
b) Hudba raného romantismu 399
c) Raný romantismus v našich zemích 419
2. HUDBA ROZVINUTÉHO ROMANTISMU *(Eva Slavická)* 424
a) Charakter doby a hudební život 424
b) Slohové tendence 425
c) Hudební prostředky 427
d) Žánry (druhy) 429
e) Novoromantismus 431
f) Národní hudební kultury 443

Skenováno pro studijní účely

3. Rozvinutý romantismus v našich zemích a na Slovensku (*Vlasta Bokůvková*) 466
a) Hudební život 466
b) Skladatelské osobnosti 472

VI. *Hudba 20. století*

1. Hudba na přelomu 19. a 20. století (*Jaroslav Smolka*) 495
a) Společenská situace 495
b) Nové jevy v tvorbě i v hudebním životě a předpoklady k nim 496
c) Základní stylové tendence 498
d) Pozdní romantismus 498
e) Impresionismus 505
f) Verismus 514
2. Vývoj hudby do poloviny 20. století (*Miloš Navrátil*) 516
a) Společenská situace 516
b) Základní stylové tendence 516
c) Charakter hudební mluvy a hudebního života 520
d) Klíčové osobnosti a tvůrčí skupiny 523
e) Další tvůrčí osobnosti a národní celky 548
3. Hudba po II. světové válce (*Miloš Navrátil*) 555
a) Společenská a umělecká situace 555
b) Nové proudy a osobnosti 556
c) Současné syntézy a návraty – touha po integraci hudby 574
4. Česká a slovenská hudba 20. století (*Jaroslav Smolka*) 579
a) Česká hudba na přelomu století 579
b) Generační vrstva prvních žáků 596
c) Avantgardisté a tradicionalisté meziválečného období 601
d) Mládí let okupace a II. světové války 614
e) Období po II. světové válce – brána současnosti české hudby 619
f) Slovenská hudba 20. století 624

Jmenný rejstřík 629
Seznam notových příkladů 651
Seznam obrazových příloh a tabulek 657

Skenováno pro studijní účely

I. *Úvod do studia dějin hudby*

1. VÝZNAM DĚJIN HUDBY PRO HUDEBNÍKY

Všechny obory lidské činnosti mají své dějiny. Některé velmi dlouhé, jiné kratší, všechny však plné bohatého dění, změn, zdokonalování a objevování nového. Všechny tyto specializované dějiny jsou vědecky zpracovávány a přinášejí příslušným odborníkům zajímavé poznatky. Pro soudobou praxi jednotlivých oborů však nemají zdaleka stejný význam. Zejména dějiny některých věd přinášejí především poznatky o překonávání omylů či méně účinných postupů v minulosti; soudobé praxi mohou bezprostředně sloužit nanejvýš jen v některých jednotlivostech. Takové jsou např. dějiny lékařství, fyziky, ale třeba i mořeplavby, výroby automobilů apod.

Jinak je tomu s dějinami uměleckých oborů, jejichž soudobá praxe je do značné míry založena na oživování děl vytvořených v minulosti: hudby, divadla, tance. Instrumentalisté, pěvci i dirigenti, herci a režiséři, choreografové a tanečníci, ti všichni častěji interpretují díla vzniklá v dávnější či bližší minulosti než novinky. A také společenská praxe v oblasti ostatních umění spočívá velkým dílem ve znovuoživování tvorby vzniklé v minulosti: znovu a znovu se vydávají literární díla autorů ze starších epoch, vystavují se obrazy a sochy dávno zemřelých výtvarníků, promítají se filmy natočené před desetiletími. Zejména pro umělce, kteří se po celý život zabývají interpretací děl vzniklých v minulosti, má poznání dějin vlastního oboru mimořádný význam. Pro hudebníky jsou v tomto smyslu dějiny hudby jedním ze základních předpokladů jejich profesionální činnosti. Učí je znát smysl interpretovaných skladeb, okolnosti, za kterých vznikly, životní osudy i záměry jednotlivých skladatelů; poskytují znalosti o hudebních slozích a příslušnosti jednotlivých skladeb k nim. Tyto vědomosti jsou nutnými předpoklady k slohové interpretaci, správnému porozumění notovému zápisu apod. Ze všech těchto důvodů patří dějiny hudby k nezbytným znalostem každého, kdo chce samostatně hudebně tvořit a umělecky působit.

Skenováno pro studijní účely

2. Dějiny hudby jako vědní obor

Dějinami hudby se lze zabývat na různých úrovních, s různou hloubkou. Tato kniha je určena pro první soustavnou informaci zájemců o hudbu či posluchačů konzervatoří, a přináší proto jen vybrané historické skutečnosti základního významu, jmenuje nejvýznamnější představitele jednotlivých epoch dějinného vývoje hudebního umění a jejich nejdůležitější díla. Opírá se o výsledky dějin hudby jako vědy, není však sama knihou vědeckou ani učebnicí tohoto vědního oboru, jež by učila čtenáře samostatně badatelsky pracovat.

Alespoň v tomto obecném úvodu však věnujme několik stran poučení o tom, co jsou dějiny hudby jako vědní obor; jak souvisí s ostatními vědami, jaké jsou jeho úkoly a metody, jak lze využívat jeho pracovních výsledků.

Dějiny hudby jsou součástí širšího vědního oboru, zvaného **hudební věda** (cizím slovem muzikologie). Ten je součástí skupiny věd o umění. A protože umění jsou zásadně výsledkem činností lidí, lidské společnosti, řadíme hudební vědu spolu se všemi ostatními vědami o umění z hlediska nejzákladnějšího dělení věd do kategorie **věd společenských**. Druhou z těchto základních kategorií jsou přírodní vědy (matematika, fyzika, chemie, biologie aj.); s těmi souvisí hudební věda jen některými dílčími odvětvími: především hudební akustikou (vědou o fyzikální podstatě tónů a souzvuků) a hudební psychologií, popř. i fyziologií (jako vědami o biologických předpokladech člověka tvořit a vnímat hudbu).

Jednotlivá odvětví hudební vědy mají dávnou tradici: už z antiky se zachovaly některé hudebně teoretické traktáty a pojednání, vyslovující hudebně estetické soudy a postoje; úsilí o hudebně historické bádání můžeme sledovat několik staletí do minulosti. Do 19. století, kdy se hudební věda ustavila jako ucelený vědní obor, platily tři disciplíny za základní, nejdůležitější odvětví hudební vědy. Vedle **dějin hudby** (hudební historie či hudební historiografie) je to **hudební estetika** jako věda o hudební kráse, hodnotách, společenském poslání a smyslu hudebního umění, a dále **hudební teorie**, pojednávající o technologii hudební skladby (melodice, harmonii, kontrapunktu, instrumentaci, hudebních formách aj.) a interpretace.

Už v 19. století se k těmto třem základním odvětvím hudební vědy přiřadila některá další: **hudební folkloristika**, zabývající se sběrem a studiem památek lidové hudby – předchůdce soudobé **etnomuzikologie** jako vědy o hudebních aktivitách jednotlivých národů a etnických skupin; **hudební pedagogika**, zabývající se výzkumem procesů vyučování hudbě a hledající jeho nejvýhodnější postupy a metody; **hudební akustika**, jež jako věda o fyzikálních předpokladech hudby úzce souvisí zejména s hudební teorií.

Na sklonku 19. století pak vznikla jako mezní obor mezi hudební vědou a psychologií další důležitá disciplína: **hudební psychologie**, zkoumající procesy vnímání hudby a obohacující svými výsledky podstatně hudební estetiku a hudební pedagogiku; důležitými předpoklady jejího rozvoje byly i výzkumy v oblasti fyziologie hudebního slyšení a vnímání. Dvacáté století pak obohatilo hudební vědu ještě o mezní obor **hudební sociologie**, který zkoumá společenské působení a dosah hudby; v poslední době se rozvíjí jako nová

Skenováno pro studijní účely

specializovaná disciplína **hudební sémiotika** (sémiologie), zkoumající hudbu jako nositele významů; existuje i řada dalších dílčích oborů, jež využívají souvislosti hudby a hudební vědy s ostatními vědami (muzikoterapie jako lékařská disciplína, využívající léčebných účinků hudby, aj.).

Každé z těchto odvětví hudební vědy má své specifické úkoly, pracovní postupy a cíle. Přesto však nemohou existovat nezávisle na sobě a nevyužívat navzájem svých výsledků, neprostupovat se. Hudební historik, zabývající se tvorbou kteréhokoliv skladatele, musí např. znát i jeho estetické ideály, jeho osobní a dobové pojetí hudební krásy a smyslu i poslání hudebního umění, aby mohl plně porozumět jeho tvůrčím záměrům; při takovém studiu se nemůže obejít bez znalostí a metod hudební estetiky. Nebo při zkoumání slohových zákonitostí jednotlivých epoch hudebního vývoje a zařazování skladeb či souborů tvorby určitých skladatelů do rámce hudebních slohů: při takové práci se hudební historik nemůže obejít bez znalosti a pracovních postupů hudební teorie. Dějiny hudby mají v tomto smyslu těsný vztah k celé hudební vědě, jejíž jsou základní součástí.

Podobně těsně však dějiny hudby souvisejí rovněž s **obecnými dějinami** (historiografií, dějepisectvím). Tyto dva obory jsou, ve vztahu navzájem příbuzných věd, speciální a obecné. Dějiny hudby jsou speciální součástí obecné historiografie v tom smyslu, že zkoumají hudební tvorbu a hudební život jednotlivých epoch jako určité příznačné projevy společenského vědomí národů, vrstev a skupin obyvatelstva. A obecné dějiny jsou zobecňující vědou nadřazenou dějinám hudby především v tom smyslu, že poskytují poznatky o vývoji a osudech společností, v nichž se hudba rodila a žila. Ale nejen to. Dějiny hudby jako historická věda přejaly od obecné historiografie i některé základní pracovní postupy a metodické podněty.

Tak je pro obecného i hudebního historika společný postup práce, který obvykle probíhá v několika základních etapách. První z nich, ke které je nutno přistoupit hned po vymezení oblasti pracovního zájmu (= tématu práce), je tzv. heuristika. To je slovo řeckého původu, označující sběr, shledávání a poznávání pramenů. Jako historický pramen označujeme doklad, svědectví, předmět, zápis apod., který podává informaci o nějaké historické skutečnosti. Teprve výběr pramenů, přednost a důležitost, jakou přikládají jejich různým druhům, odlišuje nápadně hudebního dějepisce od obecného historika. Základním, nejdůležitějším pramenem dějin hudby je ovšem především hudba sama. Tu pro řadu historických epoch zajisté odečteme nejsnáze ze zachovaných notových zápisů. Ty však nemusí být jedinou informací o provozování a podobě hudby. Také různá svědectví o interpretačních a improvizačních praktikách doby a ostatních nenotovaných zvyklostech mají značný význam. A není snad nutné zdůrazňovat, jak velký pramenný význam pro výzkum hudby z posledních desetiletí mají zvukové záznamy. Existovalo ovšem i velmi mnoho hudby, která nebyla notována a na kterou lze usuzovat podle různých nepřímých pramenů: slovních popisů, vyobrazení, zachovaných nástrojů aj. Vedle tohoto hlavního pramene ovšem zkoumá hudební historik i všechny dosažitelné ostatní prameny: slovní sdělení skladatelů i jejich současníků v denících, v korespondenci, v hudebních kritikách a časopiseckých zprávách apod. Důležitou roli mají i prameny úřední povahy, jako jsou záznamy v mat-

Skenováno pro studijní účely

rikách narozených a zemřelých, přihlášky k pobytu, záznamy o platbách a příjmech, úřední povolení či zákazy koncertních a jiných produkcí atd. až třeba po policejní záznamy o hudebnících, jejich projevech a názorech.

Ke shromažďování a uchovávání historických pramenů slouží specializované instituce – archivy a muzea. Archivy jsou zařízení převážně konzervační, uchovávající prameny jen k badatelským účelům; muzea mívají veřejně přístupné výstavní expozice, kde jsou prameny v určitém smysluplném pořádku a s informačním komentářem přístupny veřejnosti. Ve všech muzeích je však vystavena jen malá část památek a pramenů; také zde bývají zpravidla fondy archivní povahy. To se týká i specializovaných hudebních archivů a muzeí, jako je např. Muzeum české hudby v Praze či Oddělení dějin hudby Moravského muzea v Brně. Někde jsou hudební památky uloženy i v nespecializovaných muzeích a archivech, třeba v Západočeském muzeu v Plzni nebo ve Státním archivu v Českém Krumlově, který má zvláštní hudební sbírku.

Uchovávání i přesné a správné čtení historických pramenů a památek je pracná a složitá činnost. Historiografie pro ni má proto řadu specializovaných odvětví (tzv. pomocných věd historických), jako je **paleografie**, jež se zabývá dešifrováním listin a dalších písemných památek, **archivnictví**, zpracovávající problematiku jejich uchovávání, a další. Také dějiny hudby mají takové specializace. **Hudební paleografie** se zabývá především problematikou dešifrování notových zápisů (zejména ze starších notačních systémů) a jejich transkripcí do současné notace; **hudební archivnictví** řeší problematiku uchovávání hudebních památek, jejich katalogizace, zpřístupňování veřejnosti aj., **organologie** se věnuje průzkumu hudebních nástrojů včetně nástrojů historických, problémům jejich uchovávání, rekonstrukce apod.; v poslední době se rozvíjí např. i **hudební ikonografie**, odečítající hudebně historické informace z vyobrazení hudebních nástrojů, hudebníků a jejich souborů, pěvců a sborů, skladatelů aj.

Hudební historik pracuje s prameny specificky hudebně historickými, jako je hudba, její zápisy, nástroje atd., i s prameny povahy obecně historické, jako jsou životopisné údaje, korespondence, doklady o osobních vztazích skladatelů aj. Má-li mít jeho práce povahu skutečně hudebně vědeckého díla, musí vytěžit maximum informací z pramenů hudebně historické povahy; v opačném případě vznikají texty povahy převážně jen životopisné či obecněji kulturně-historické.

Druhou základní etapou historikovy práce (po heuristickém průzkumu, shromáždění pramenných svědectví a informací) je třídění, ověřování, konfrontace a hodnocení získaných pramenných informací. Často se stává, že dva různé prameny vypovídají o téže věci rozdílně, nebo i protichůdně. Je věcí historikova důvtipu a kombinačních schopností, aby odhalil objektivní pravdu, či aspoň odhadl pravděpodobný stav věcí. Některé skutečnosti vyčte z pramenů přímo, pro jiné přímá svědectví chybějí. Je pak věcí jeho nápaditosti odečítat i nepřímá svědectví, odhalovat souvislosti a smysluplně domýšlet. Je vůbec známou skutečností, že prameny samy o sobě mají jen malou informativní hodnotu. Historik – a samozřejmě i hudební historik – musí umět klást pramenům otázky, umět je interpretovat v souvislostech problémů, které sleduje, metod, které ovládá, a záměrů, které svou prací uskutečňuje. V této

Skenováno pro studijní účely

druhé pracovní etapě badatel také konfrontuje své výsledky s dosavadní literaturou o daném předmětu a vůbec se zjištěními předchozích badatelů. Bývá pravidlem, že v řadě bodů a otázek přinášejí nové práce i nové výsledky, nové pohledy na zkoumanou problematiku. Jako každá věda je také historie – a to platí pro dějiny obecné i speciální, jako jsou dějiny hudby – součástí složitého procesu poznání. Žádná práce – byť sebepodrobnější – nemůže definitivně, s konečnou platností vyčerpat kterékoliv závažné hudebně historické téma. Proto např. o tvorbě nejvýznamnějších skladatelů – třeba J. S. Bacha, W. A. Mozarta, L. v. Beethovena, B. Smetany, L. Janáčka – byla napsána už řada knih, a přece stále vznikají a vydávají se další. Historikovy nové postoje se obvykle rodí právě ve zmíněné druhé pracovní etapě.

Konečně třetí pracovní etapou práce historika je souvislé vypsání poznatků, kterých nabyl při studiu pramenů a předchozí literatury. Tady musí uplatnit nejen věcnou znalost předmětu, o kterém pojednává, a badatelské schopnosti, ale i literární talent, umění přiměřeným způsobem a zajímavě své poznatky vypsat.

Hudební historik vytváří práce různého druhu. Pracovně i čtenářsky nejjednodušší bývají stručnější práce o jednotlivých problémech, skladbách nebo jejich skupinách apod. Ty bývají uveřejňovány nejčastěji v odborných časopisech. Práce, která soustavně vyčerpává některé závažné téma, bývá označována jako monografie (*monos* znamená řecky jeden). Monografie bývají obvykle publikovány jako knihy. Nejčastějším námětem hudebně historických monografií bývá život a dílo některého skladatele; existují však i monografie, jejichž námět je vymezen jinak. Pojednávají např. o rozvoji určitého žánru ve vymezeném období, o pěstování hudby v určitém místě aj. Námětově nejširší a nejpracnější bývají velké syntetické práce, líčící souhrnně vývoj hudby určitých rozlehlých epoch, národů apod. nebo podávající vůbec obraz celého dějinného vývoje světové hudby. Autoři takových prací už ovšem nepracují převážně s jednotlivými prameny, ale hlavně shrnují poznatky speciálnější a monografické literatury. Takové knihy či vícesvazková díla často také nebývají dílem jen jediného autora, ale vytvářejí je popřípadě i celé autorské týmy.

Psaní článků, studií a knih není zdaleka jedinou prací hudebních historiků. Důležitou součástí dějin hudby je i příprava edic pramenů k dějinám hudby. Z těch stojí na předním místě tzv. kritické edice hudebních děl. To jsou taková vydání skladeb, která podávají přesný obraz autorského znění skladby, opravují i chyby zápisu nebo opisů a v případě existence několika různých pramenů srovnávají různé zápisy s cílem předložit veřejnosti co nejautentičtější z nich v hlavním textu (a nejdůležitější odchylky od něj popsat v poznámkovém aparátu). Hudební historikové však připravují i edice jiných pramenů: korespondence a deníků významných skladatelů, kritické tvorby některých autorů, motivických zápisů předních skladatelů, skic k významným dílům aj.

Zvláštním druhem hudebně historické práce jsou tzv. tematické katalogy. Usnadňují orientaci zejména v tvorbě významných autorů, kteří napsali velmi mnoho skladeb. Jsou v nich nejen notové záznamy incipitů (začátků) všech děl příslušného autora a jeho témat, různých vět apod., ale i údaje o vzniku, vydáních, uložení skladatelových rukopisů (tj. autografů) aj. U autorů, kteří neoznačovali soustavně svá díla opusovými čísly, zavádějí tematické katalogy

Skenováno pro studijní účely

také číselné systémy, které jsou důležitými orientačními vodítky v jejich tvorbě. Už dávno je v mezinárodním měřítku zvykem uvádět u názvů skladeb W. A. Mozarta jejich číslo z tematického katalogu, který sestavil Ludwig Köchel (u nás obyčejně se zkratkou K. s. = *Köchelův seznam* – nebo jen K, v Německu KV = *Köchel–Verzeichnis*), nebo u děl J. S. Bacha číslo z tematického katalogu jeho děl, jehož autorem je Wolfgang Schmieder (se zkratkou BWV podle německého titulu *Bach–Werke–Verzeichnis*).

Jinou takovou důležitou pomůckou pro orientaci v onom obrovském množství jmen, titulů skladeb a různojazyčných pojmů, jež se vyskytují v dějinách hudby, jsou hudební slovníky a encyklopedie. Ty pomáhají nejen hudebním historikům, ale zejména široké hudební i posluchačské veřejnosti k získání první informace o tvůrčí činnosti umělce, ansámblu, orchestru apod. nebo o významu termínů, které si tu najdou podle abecedního pořádku. Zejména ve velkých encyklopediích a slovnících bývají také odkazy na literaturu, ve které lze najít podrobnější poučení o příslušné osobnosti, tělese apod. Některé z publikací tohoto druhu bývají universální – to znamená, že zahrnují jména hudebníků a institucí společně s věcnými údaji (tj. s názvy hudebních nástrojů, forem a s jinými hudebně teoretickými termíny, italskými aj. tempovými i agogickými údaji, označeními slohů atd.); taková je např. slovenská *Malá hudobná encyklopédia* z roku 1969 (přepracované české vydání 1983). Jiné mají oddělené svazky jmenné a věcné (např. *Pazdírkův hudební slovník naučný* z 20. a 30. let), další jsou specializovány jen na určitou oblast (např. věcný *Slovník české hudební kultury* z roku 1997). To je také případ zatím nejpodrobnější české publikace tohoto typu, kterou je dvousvazkový *Československý hudební slovník osob a institucí* z let 1963 a 1965, který uvádí jen jména českých a slovenských skladatelů, hudebníků a hudebních vědců, těles a ostatních hudebních institucí.

Všechny tyto pomůcky – tematické katalogy, slovníky a encyklopedie aj. – a také knihy o hudbě i noty – jsou veřejnosti přístupné ve specializovaných hudebních knihovnách či hudebních odděleních velkých (krajských, státních) knihoven. A mají je také knihovny konzervatoří a vysokých hudebních škol i institucí, které pečují o profesionální provozování hudby. Tady všude jsou k dispozici také nejdůležitější ostatní katalogy a soupisy hudebnin: celosvětový, známý pod zkratkou RISM, katalogy různých hudebních žánrů, archivních fondů, seznamy publikací jednotlivých hudebních nakladatelství; dále bibliografie (systematicky řazené seznamy) knih a časopiseckých studií o hudbě (současně vydávaný světový soupis tohoto druhu je znám pod zkratkou RILM) a diskografie (katalogy děl nahraných na trvalých nosičích zvuku). Každá knihovna má také lístkový nebo počítačový seznam hudebnin, knih a časopisů, jež jsou v ní uloženy. Podobně jako v ostatních vědách, dochází dnes k dobudování automatického počítačového zpracování hudebních bibliografických informací a napojení na mezinárodní informační systém tohoto druhu.

Skenováno pro studijní účely

3. Periodizace dějin hudby

Periodizací dějin hudby rozumíme rozčlenění hudebního vývoje na jednotlivé etapy. Každý pokus o periodizaci souvisí s výkladem smyslu hudby v lidské společnosti a hybných sil, které posouvají vývoj hudebního umění vpřed. Na ty měli různí badatelé odlišné názory, a proto se často lišila hlediska, podle kterých byla periodizace hudebních dějin prováděna. Dosud nejužívanější a nejzávažnější jsou tři z nich:

a) **Hledisko obecně historické.** Hudba je specifickou činností člověka; mimo lidskou společnost jako umělecký projev neexistuje. Mohou ji tvořit a provozovat pouze lidé žijící na určitém stupni historického vývoje. Dějiny hudby jsou proto určitou specializovanou součástí obecných dějin a je třeba je členit v souladu s jejich periodizací.

b) **Hledisko kulturně-historické.** Hudba je součástí lidské kultury a jedním ze základních uměleckých oborů. Ve všech historicky známých dobách měl vývoj jednotlivých uměleckých oborů společné rysy. Hudba těsně souvisela s literaturou a divadlem, architekturou i výtvarným uměním a spolu s nimi dotvářela životní styl jednotlivých epoch. Slohové změny v jednom oboru šly ruku v ruce se změnami v jiných uměleckých odvětvích. Hudbu je tedy třeba periodizovat podle celkového vývoje kultury.

c) **Hledisko hudebně imanentní** (tj. svébytné, posuzující hudbu jako něco, co se vyvíjí samo o sobě). Vývoj hudby charakterizují především změny ve struktuře vlastních hudebních výtvorů. Je proto třeba periodizovat jej podle charakteristických hudebně slohových ukazatelů a jejich změn v průběhu historického života hudebního umění.

Vyskytla se i jiná periodizační hlediska. Někteří hudební historikové např. označovali některá období podle způsobu notace (např. „mensurální" či „generálbasové"). Vhodným způsobem periodizace není ani nazývání jednotlivých epoch podle slavných skladatelských osobností, které v nich tvořily (např. „epocha Johanna Sebastiana Bacha", „doba Wagnerovy reformy" apod.), nebo podle hudebních žánrů (druhů), jež se tam pěstovaly („období začátků opery" apod.). S těmito hledisky a názvy tohoto druhu nebudeme při úvahách o periodizaci pracovat; soustředíme se ke třem shora jmenovaným. Je jisté, že všechna tři mají svou platnost. Každé z nich odráží některé charakteristické vlastnosti hudby a způsoby jejího života v lidské společnosti. Proberme si proto různé nejčastěji používané periodizační principy, odvozené ze všech tří hledisek, kterým jsme dali přednost.

Skenováno pro studijní účely

A) Hledisko obecně historické

Členění pravěk – starověk – středověk – novověk (a popř. moderní doba)

Hledisko obecně historické bylo jedním z prvních, které se v hudebním dějepisectví pro periodizaci vývoje hudby používalo. Podobně jako v obecné historiografii, znamenalo i pro hudbu třístupňové členění na starověk, středověk, novověk – či u některých historiků ještě se stupni pravěk a moderní doba – nejhrubší dělítka, s nimiž bylo možno vystačit jen pro celkovou základní orientaci. Takovéto dělení hudebního vývoje má však i své další – specificky hudební – nevýhody. Pomineme-li spory obecných historiků o to, kde vlastně spatřovat dělítka mezi starověkem a středověkem na jedné straně a mezi středověkem a novověkem na straně druhé, a přidržíme-li se u nás nejčastěji užívaných dat, vyhoví nám pouze první z nich jako vhodné pro aplikaci na hudební vývoj. Je to letopočet 476 – rok pádu říše západořímské – jako dělítko mezi starověkem a středověkem. Alespoň pro středo- a západoevropskou oblast zde totiž definitivně končí doba antické hudební kultury a potomní křesťanský zpěv představuje již zřetelně novou epochu. Dělítko mezi středověkem a novověkem však takovou shodu neumožňuje. Obecná historiografie za něj považuje buď letopočet 1492 jako rok objevení Ameriky Kolumbem, nebo (nověji) první průmyslovou revoluci v Anglii v první polovině 17. stol.; žádná z těchto událostí se nekryje s rozhodujícím momentem slohové změny v evropské hudbě. Za ten musíme považovat dobu kolem roku 1600 (viz dále), která leží mezi oběma jmenovanými událostmi. Historikové členící vývoj ještě na zmíněnou čtvrtou epochu považují za začátek moderní doby Velkou francouzskou revoluci roku 1789. Tomu odpovídá pojetí moderní hudby od L. v. Beethovena a romantiků.

A ještě jedna závažná okolnost nás povede k tomu, abychom pro celkový rozhled po světové hudební kultuře považovali právě probrané periodizační členění za ne zcela uspokojivé. Je totiž odvozeno z velmi jednostranného evropocentrického pohledu na dějiny lidstva i hudební vývoj. Máme-li na mysli skutečně celosvětové hudební dění, nesmíme opomíjet hudební kulturu kontinentů a oblastí, ve kterých žije velká většina lidstva a jejichž hudební tvorba i život se ubíraly cestami velmi odlišnými od evropského vývoje. I když náš hudební život čerpá téměř výhradně z evropské hudební tradice, a budeme se zde proto zabývat především evropským hudebním vývojem, je nutno si uvědomit, že světová hudba je pojem mnohem širší než hudba evropská.

Členění podle sociálně-ekonomických formací

Uspokojivé členění veškerého dosavadního vývoje hudby, do kterého lze zahrnout odlišný hudební život i velmi odlehlých kultur, přináší rozdělení dosavadního vývoje lidstva podle základních sociálně-ekonomických formací. Na základě různého stavu vývoje výroby, obživy, poznání aj. v nich vstupují lidé do různých vzájemných vztahů, které podstatně ovlivňují rozvoj jejich bytí i vědomí. Periodizace dějin hudby podle sociálně-ekonomických formací představuje základní, střešní členění hudebního vývoje v rámci celé historie lidstva. Nemůže tedy vysvětlovat například detaily slohových změn v hud-

Skenováno pro studijní účely

bě. Objasňuje však spolehlivě základní otázky smyslu a funkce hudby v lidské společnosti v jednotlivých vývojových epochách, poukazuje na odlišný charakter hudební kultury ve společnostech na různých vývojových stupních a dále na fakt dvou vedle sebe žijících kultur – oficiální a lidové – ve všech mocensky hierarchizovaných společnostech. Osvětluje tak předpoklady, za kterých se mohly vyvinout jednotlivé hudební slohy a formy i druhy hudebního vyjadřování.

Hudba prvobytně pospolné společnosti je hudbou na nejnižším stupni společenského vývoje. V této společnosti nebyly ještě mocenské protiklady, výroba byla na tak nízkém stupni, že člověku stačila jeho práce pouze k uspokojení nejnutnějších potřeb vlastních či nejbližší rodiny. Stejně jako byl každý výrobce zároveň spotřebitelem svého výrobku, nebylo v prvobytně pospolné společnosti rozdílu mezi skladatelem, interpretem a posluchačem. Každý hudbu spoluvytvářel a provozoval pro sebe. Nad vlastní estetickou funkcí hudby převažovaly jiné: hudba tu byla součástí výrobního procesu (vábničky, zhotovované na přilákání zvěře; napodobování zvířat i přírodních živlů s iluzí, že napodobením jejich zvuků je lidé ovládnou; ostinátně rytmizovaný zpěv při jednotvárných pracovních úkonech či chůzi), měla funkci kultovní a magickou (byla součástí obřadů, při nichž byla často spojována s tancem). Převažoval primitivní vokální projev, nástroje byly jen velmi jednoduché, zejména bicí a dechové. Přímé hudební památky – skladby – našich dávných předků z dob prvobytně pospolné společnosti nemáme; zachovalo se jen několik málo archeologických nálezů předmětů, které pravděpodobně sloužily jako hudební nástroje, a zmínky o hudbě a zpěvu v bájném vyprávění nejstarších eposů (jež jsou ovšem už plody epochy značně pozdější). Důležitým pomocníkem pro poznání charakteru nejprimitivnějších hudebních projevů jsou poznatky **srovnávací hudební vědy**, jež zkoumá hudbu oněch odlehlých enkláv v afrických či jihoamerických pralesích a na tichomořských ostrovech, jež žily donedávna na prvobytně pospolném vývojovém stupni. Její výsledky dosvědčují, že hudební projevy místně i časově velmi odlehlých společností na stejném stupni vývoje vykazují příbuzné znaky.

Hudba otrokářské společnosti je hudbou první společnosti, jež je třídně rozdělena a v níž panuje nerovnost mezi vládnoucími otrokáři a vykořisťovanými otroky. Stejně jako všechny projevy umělé kultury slouží i zde hudba otrokářům a jejich zájmům. Pěstuje se ke zdůraznění lesku otrokářských sídel, vojsk či náboženských obřadů. Hudba se zde žánrově velmi rozrůzňuje, vedle řady užitkových funkcí dostává důležitou úlohu i ve spojení s literárním projevem a divadlem. Poprvé v dějinách hudby se zde vyděluje profesní skupina hudebníků z povolání. Jejich sociální postavení je obyčejně velmi nízké, jsou na úrovni sluhů, specializovaných ke službě zvláštního charakteru. Je však velmi důležité, že se zde objevují lidé, kteří se mohou cele profesionálně věnovat hudebnímu umění a zdokonalovat se v něm. Zde je začátek zkušeností a návyků, které vedou k postupnému vydobývání nových prostorů pro hudbu – možností a technik, výroby hudebních nástrojů, zdokonalování hudební praxe i teorie. Vytvářejí se zde vůbec základy teorie umění, jež spočívá často v paralelách s veškerým teoretickým zkoumáním

Skenováno pro studijní účely

o uspořádání světa. Jsou tu spatřovány paralely hudebních systémů s matematikou, kosmologií a dalšími vědami. Vedle této oficiální hudební kultury, sloužící otrokářům, mají ovšem svou hudbu i otroci: prostou a neumělou lidovou hudbu, provázející je při práci, zábavě i v ostatních životních situacích. Víme například, že velká povstání otroků ve starověkém Egyptě měla i své mocně působící písně, za jejichž hromadného zpěvu napadali otroci panská sídla a ničili je. Vlastní podoba těchto skladeb se však ani v nejmenším nezachovala. Takovýto základní obraz poskytuje hudba prvních otrokářských říší na Dálném i Předním Východě, staré Číny, Mezopotámie a Egypta. Ze všech těchto kultur máme o hudbě – až na jedinou dosud objevenou výjimku ze sumerské kultury – jen nepřímé zprávy z eposů a jiných literárních památek či vyobrazení a skrovné nálezy zbytků hudebních nástrojů. Důležité údaje poskytuje hudební teorie, z níž je zřejmé, že šlo se vší pravděpodobností vesměs o hudbu monodickou (jednohlasou). Lze z ní soudit i na používaný tónový materiál (pentatonika, hexatonika, heptatonika – tj. práce s pěti, šesti či sedmi tóny v rozmezí jedné oktávy). Teprve o hudbě antického Řecka a Říma se zachovaly podrobné zprávy a také řada notovaných skladeb.

Hudba feudální společnosti má rovněž vyhraněně třídní charakter. Pro evropský feudalismus je příznačný zpočátku velmi dlouho panující universalismus církve. Jeho důsledkem je hlavní podíl církevních skladeb na obrazu dodnes zachované hudební tvorby. Z doby do začátku druhého tisíciletí našeho letopočtu jsou zprávy o světské hudbě velmi řídké; je však jisté, že při dvorech velkých feudálů se i tehdy pěstovala. Zapisována byla velmi dlouho skoro výhradně hudba církevní, vycházející z gregoriánského chorálu. Teprve asi od 11. století znamenají zpěvy truvérů a trubadúrů i jejich pozdější obdoby výrazné uplatnění světského hudebního projevu i v písemně zachované podobě.

Ve feudalismu se velmi výrazně specifikoval vývoj evropské hudby jako vícehlasého projevu, ve kterém se časem uplatnily harmonické zákonitosti a který postupně tíhl k pevné formové a stavebné semknutosti. Tím se celá tehdejší i pozdější evropská hudba liší od kultur ostatních světadílů, v nichž je hlavní složkou hudebního výrazu monodicky uplatňována melodika (Asie, Japonsko, předbělošská Amerika), používající popřípadě i jiných systémů, než je diatonika a půltónová chromatika (arabská hudba se čtvrttónovým systémem), či založená na hlavním výrazovém působení nástrojových témbrů a rytmů (střední Afrika, Tichomoří). Ve feudálním období se také plně vyhranil druhý ze základních vkladů evropské hudby světové hudební kultuře: směřování k utváření jednolitých, stavebně a myšlenkově uzavřených hudebních celků. Vznikly tu základní formové typy, jež hudbě umožnily vyvinout se v plně esteticky svébytné a nezávislé umění. Hudebník z povolání, který je vlastním tvůrcem a nositelem oné obrovské kultivace a nesmírného vývoje, jaký v evropském feudalismu představuje onen úžasný růst od předgregoriánských křesťanských zpěvů až po díla Haydnova a Mozartova, má stále ještě nesvobodné postavení poddaného. Je závislý na svém pánovi a je povinen mu sloužit s pouhou výsadou služby specializované na hudbu. Teprve v posledních staletích feudalismu znamenají vytvářející se nové buržoazní společenské vztahy i nové možnosti pro postavení hudebníků v lidské společnosti.

Skenováno pro studijní účely

Po celou dobu feudalismu se pěstuje umělá hudba skoro výhradně ve dvou prostředích: ve šlechtických sídlech pro vlastní potěchu a potřeby feudálů, popřípadě při jejich zábavách a radovánkách jinde (různé hudby k vodním slavnostem a ohňostrojům, lovu, apod.); v kostele a popřípadě ve škole se záměrem působit prostřednictvím hudby i na širší obec včetně lidu. Charakteristické akustické danosti těchto prostředí formují zvukové vybavení hudby, jež je pro ně určena. Malé komorní soubory a střídmý zvuk nepříliš početného barokního či klasického orchestru jsou typickým projevem zámeckých komnat a sálů; barokní zvuk s dominujícími varhanami, popř. i s bohatou vokální účastí a zvukovým vybavením, při němž neruší dlouhý dozvuk kostelních prostor, charakterizuje hudbu chrámovou.

Hudba epochy kapitalismu reagovala velmi citlivě na podstatné změny, jaké znamenalo nastolení nových vztahů v evropské společnosti. Hudebník přestává být služebníkem, stává se svobodným občanem stejně jako kterýkoliv jiný člověk. Může psát hudbu, jakou chce, a provozovat ji, jak chce. To však neznamená, že by byl na společenském dění nezávislý. Protože je existenčně zainteresován na výnosu svého umění, musí usilovat, aby jeho hudba byla přitažlivá a zajímavá – jen tak se může společensky uplatnit. Organizátorem a podnikatelem tohoto styku se společností se stává impresário (pro pořádání koncertů či operních představení) či nakladatel (pro tiskové šíření hudebních děl). Má-li hudební produkce vynášet, musí se odehrávat v prostředí přístupném velkému počtu posluchačů. Proto se staví velké koncertní sály, ve kterých se pořádají veřejně přístupné koncerty za vstupné. Hudba se tak dostává do odlišného akustického prostředí, než jakým byl zámecký salon. Na tuto změnu záhy reaguje tvorba i akustické vybavení nástrojů. Bylo-li cembalo typickým nástrojem zámeckého hudebního salonu, je kladívkový klavír nástrojem koncertního sálu. Podobná změna se udála v sestavě orchestru: rozdíl mezi orchestrem Haydnovým a romantickým je toho názorným dokladem. K podstatným změnám dochází i v samém myšlení a subjektivních pocitech skladatelů ve vztahu k vlastní tvorbě. Skladatel, který je svobodným občanem své společnosti a svého národa, v některých dílech uplatňuje jejich ideály. Osvobození člověka a demokratické myšlenky vtělil do své tvorby už Ludwig van Beethoven a spolu s ideály národní svébytnosti byly i základním programem řady nejvýznamnějších mistrů z dalšího průběhu 19. století. V této situaci se dále upevňují vztahy mezi hudební tvorbou a ostatními uměleckými obory i mimouměleckou společenskou skutečností. Ne náhodou se formuje v této souvislosti právě v 19. století programní hudba; vytváří si nové útvary symfonické básně a programního instrumentálního cyklu. Podstatnou inspirativní roli v nich hrají podněty poetických či vůbec literárních, výtvarných a jiných předloh, jakož i vyjádření vlastních zážitků, konfesí, programů filosofických, národních, revolučních apod. Zvolený program má být také pomocí hudby vysvětlován a šířen, skladatelé chtějí pomocí hudebního zážitku přesvědčit své posluchače o jeho správnosti. Ze stejného důvodu je 19. století dobou nového mocného vzmachu opery a vokální hudby. Opera se stává nejmodernějším hudebním útvarem. Každé velké evropské město si v této době staví operní divadlo, jež pravidelně hraje pro početné publikum a má tedy

Skenováno pro studijní účely

masový dosah. Celková demokratizace hudby, jakou přináší aplikace buržoazních společenských vztahů v hudebním životě, však znamená nejen větší přístupnost profesionálně produkovaných a reprodukovaných hodnot. Hudba se zároveň stává samozřejmou náležitostí měšťanské domácnosti: mezi její nábytkové vybavení patří klavír, stejně jako hra na tento či jiný nástroj do soustavy měšťanského vzdělání. Potřebě domácího pěstování hudby vyhovují skladatelé vytvářením snadnějších skladeb klavírních, komorních, písní, dvojzpěvů aj., nakladatelé pak vydáváním nejen této tvorby, ale i četných klavírních úprav významných symfonických i komorních děl, oper aj. pro dvě i čtyři ruce. Tyto úpravy zjednávají těmto skladbám přístup do měšťanské domácnosti a plní tak vlastně funkci dnešního rozhlasu či trvalých zvukových záznamů.

V souvislosti s plným dotvořením novodobých národů a vyhraněním programu národní svébytnosti a samostatnosti se podstatně národně individualizuje hudební vyjadřování u mistrů různých evropských zemí. Východiskem této individualizace jsou příznačné melodické, rytmické a popřípadě i harmonické prvky, typické pro lidovou hudbu jednotlivých národů. Tím se podstatně posiluje vliv lidové hudby na umělou tvorbu. Zároveň však působí i umělá tvorba na lidovou píseň či tanec a přispívá k jejich asimilaci. Rychle vzrůstající možnosti komunikace se vzdálenějšími částmi světa znamenají vzájemné přibližování i dosud odlehlých hudebních kultur. Evropská hudba spolu s celou evropskou civilizací proniká do vzdálených teritorií a sama přijímá podněty z jejich hudební představivosti. Tvorbu Borodinovu, Rimského-Korsakova, Debussyho, Ravela a Roussela např. ovlivnily podněty mimoevropských kultur velmi podstatně.

V nedávné minulosti se často hovořilo i o další vyhraněné epoše hudebního vývoje. Existovala skutečně? Rozhodně ji nelze zařadit mezi uzavřené historické kategorie. Někteří teoretikové společnosti spjatí s levicovými politickými hnutími označovali za takovou novou epochu socialismus. Ten se však prosadil především v méně hospodářsky vyvinutých zemích a dospěl tu po několika desetiletích k tak krizovým situacím, že jej za nějakou vyšší a perspektivní epochu vývoje lidské společnosti objektivně nelze považovat. Také to, co vyhlašovaly voluntaristické teorie diktátorského socialismu v někdejším Sovětském svazu i u nás za ideál socialistického umění – tzv. socialistický realismus, se ukázalo neživotnou konstrukcí. Snahy pokládat umění především za nástroj politické agitace omezovaly a ochromovaly tvorbu, podvazovaly její vývojové možnosti. Právě nejvýznamnější tvůrci, kteří žili v nedemokratických „socialistických" diktaturách, měli za takových podmínek největší potíže, např. Sergej Prokofjev, Dmitrij Šostakovič, z českých skladatelů např. Miloslav Kabeláč, Marek Kopelent, Jan Klusák aj. Zklamaly pokusy o systém „lidovější" distribuce uměleckých hodnot, např. koncerty v továrních halách apod., osvědčil se jen starý tržní – agentážní a podnikatelský – model hudebního života; ani zde tedy nelze hovořit o nějakých nových kvalitách socialistické hudební kultury.

K tomuto členění podle základních *společensko-ekonomických formací* je nutno dodat, že jednotlivé epochy nebyly v živém historickém procesu nějak neprodyšně odděleny a že v dobách společenských revolučních zvratů se ne-

Skenováno pro studijní účely

zrušily ani okamžitě, ani automaticky charakteristické znaky jedné epochy a nebyla hned plně nastolena nová; přechody mezi nimi byly někdy i velmi komplikované.

B) Hledisko kulturně-historické

Pro evropskou hudební historii je velmi vhodná – a dodejme hned, že také běžně užívaná – aplikace periodizačního systému dějin výtvarného umění a architektury, jehož často užívá i literární historie aj. Také jiné kultury mají pro svou kulturní historii obdobná členění; přidržme se zde však pouze kulturně-historické periodizace evropské.

Hudba starověkého Řecka, Říma a přilehlých území, na nichž se uplatňoval jejich kulturní vliv, bývá souhrnně označována jako **hudba antická**. Lze ji dále dělit na **dobu mytickou**, jež sahá až asi do roku 600 před naším letopočtem, **dobu klasickou**, rozprostírající se mezi lety 600 a 400 před naším letopočtem, a **dobu helénistickou**, jež zahrnuje léta 400 před naším letopočtem až 400 našeho letopočtu. V mytické době byly položeny základy antické hudební kultury a bylo syntetizováno dědictví starších i současných hudebních kultur středomořských i orientálních, v době klasické byl dotvořen základ hudební tvorby v lyrických písních, instrumentální hudbě i antickém dramatu, antická hudba zde dostala i svou teorii a estetiku. V době helénistické se antická hudba rozšířila spolu s Alexandrovými a římskými vojenskými výboji na další území a vyžila se postupně až po své úpadkové formy v rozmařilém životě otrokářů císařského Říma. Byla pravděpodobně jednohlasá, popřípadě heterofonní. Melodicky byla založena převážně modálně, rytmicky byla utvářena podle prozodických pravidel antické poezie.

Prvním epochám evropské feudální (středověké) kultury říkáme **období předrománské** (asi do 9. století) a **románské**. Zahrnují dobu od upevnění křesťanství v centrálních evropských oblastech až asi do 11. století. Je to doba naprostého universalismu církve v duchovním světě člověka. Umění tu mělo sloužit výhradně oslavě Boha a obracet lidi k náboženskému přemítání. Oficiální tvorba je zaměřena velmi výrazně třídně, plně jí mohli rozumět a užívat ji jen feudálové. Je to zřetelně patrné ze zachovaných románských architektur: románské rotundy a baziliky mají velmi malé rozměry. K bohoslužebnému obřadu, jehož součástí byla i hudba, měla přístup jen málo početná vrstva společenské špičky; lid stál před chrámem a mohl jen zvenčí sledovat dění uvnitř. Fantastické a barvité kněžské ornáty, vůně kadidel i hudba, zpívaná v latinském jazyce (v románských zemích málo srozumitelném, v ostatních zcela cizím), to vše utvrzovalo vědomí o zvláštnosti a výlučnosti křesťanského náboženství a pomáhalo zvyšovat jeho autoritu v době šíření a upevňování katolické víry. Hudba předrománského a románského období byla ještě téměř výhradně jednohlasá. Zahrnuje předgregoriánské křesťanské zpěvy, gregoriánský chorál a jeho odvozeniny – tropy a sekvence. V rámci zpěvní praxe se objevil v okrajových oblastech dosahu křesťanské kultury (Anglie, severní Francie) zpěv v paralelních kvartách a kvintách, od 9. století notovaný jako kodifikovaný hudební projev. Je to první historicky známá vícehlasá hudba.

Skenováno pro studijní účely

Rytmika tu byla ještě závislá na spádu slova; proto se v tehdejší neumové notaci nezaznamenávala.

Gotika je období, rozkládající se od 11. do přibližně poloviny 14. století. Pro hudební umění (a také pro veškerý český umělecký a vůbec kulturní vývoj) lze posunout hranice gotiky až do začátku 15. století. Gotické umění vychází rovněž z universalismu vševládnoucí církve; ukazuje ji už jako sílu, jež si může dovolit vnější nádheru ve výstavbě velkých katedrál a dómů, ve vytváření zlacených obrazů apod. Gotické náboženské umění je však stále ještě umění přísné; i tak epochální stavitelský vynález, jako je samonosná klenba chrámových lodí a oken, symbolizuje ruce spjaté k modlitbě a směřující k nebi. Nicméně v umělé hudbě se zde ve středověké Evropě poprvé hlásí ke slovu světský živel v milostných, lyrických a hrdinských rytířských zpěvech truvérů, trubadúrů a minnesängrů, v prvních náhodně zachovaných zápisech tanečních písní i vzácných vícehlasých památek světské kultury. V chrámové hudbě je gotika dobou významného rozvoje vícehlasu, který se rozvinul od původních paralelních zdvojování jediného nápěvu ve velmi umělý kontrapunktický projev s řadou vyhraněných forem. Převládá stále vokální hudba; existuje však i řada hudebních nástrojů, jichž se používá k podpoře i nahrazování některých vokálních linií a jež se průběhem věků zdokonalují.

Renesance znamená první podstatný zásah do církevního universalismu a nadvlády nad vším uměním. Nálezy antických památek vyvolaly vlnu pokusů o napodobení a znovuoživení antické přirozenosti, pozitivního poměru k životu. Výtvarnictví se v této době zbavilo omezení na církevní náměty a zmocnilo se plně soudobého života v jeho nejrůznějších projevech. I zpodobování biblických a ostatních náboženských výjevů je nyní ovládáno smyslem pro realistickou životnost, jak o tom výmluvně svědčí Michelangelova výzdoba Sixtinské kaple ve Vatikánu. Do hudby se dostává renesanční a humanistická atmosféra především prostřednictvím zhudebňované poezie. Renesance je v hudbě dobou vyspělé vokální polyfonie. Ta se rozvíjela nejvýrazněji nejprve v tzv. Nizozemských školách, později v Itálii. Vedle neustálého zdokonalování forem chrámové hudby, mezi něž nyní vedle mše patří zejména moteto, se vytvářejí i nové formy světské, z nichž nejdůležitější je madrigal. Další rozvoj nástrojů v Evropě přivedl na sklonku renesančního období skladatele Giovanni Gabrieliho k tomu, aby jako první v historii přesně vymezil úlohu nástrojů v doprovodu zpěvních hlasů i v mezihrách mezi nimi a přispěl tak k vymezení instrumentální hudby jako samostatné složky. Ojediněle jsou z pozdní renesance zachovány i samostatné instrumentální skladby, převážně taneční povahy. Počítají-li někteří badatelé podle výtvarných a literárních památek renesanci už od 30. let 14. století, je nutno v hudbě její začátek posunout o řadu desetiletí dále. Její plný rozvoj lze hledat u mistrů Nizozemských škol 15. a 16. století, vrchol pak u Orlanda di Lassa a Giovanniho P. Palestriny. Zvláštním lidovým projevem, který svým zanícením a vážností, jakož i převažujícím monodickým jednohlasem kontrastuje s oficiální jiho- a západoevropskou hudbou, je tvorba velkých lidových reformačních hnutí: v 15. století husitská revoluční píseň, v 16. století v Německu lutherský chorál a u nás českobratrská píseň.

Baroko je období, charakterizující umění 17. a přibližně první poloviny 18. století. Pro katolickou Evropu je to čas posledního mocného a úspěšného

Skenováno pro studijní účely

náporu církve na universální vládu nad společností a vědomím člověka. Také v protestantských zemích se upevňuje vláda církví a morální autorita náboženského světového názoru. V katolických oblastech to byl důsledek strategie, vypracované na tridentském koncilu. Jejím prvním opatřením v hudbě byl návrat k přísnému výrazu gregoriánské melodiky, jejímž novým polyfonním prokomponováním byl pověřen Palestrina. Životní praxe však ukázala, že k získání nového vlivu na obyvatelstvo je nutné jít jinými cestami. Feudálové v barokním období nešetří prostředky na výstavbu ještě mohutnějších chrámů, okázalejších oltářů, obrazů a soch s náboženskými náměty. Ty se však nevybíravostí nádhery, dramatičností kompozice i pohledu podstatně liší od někdejší gotické přísnosti. Barokní umění je bohaté na různorodé prvky a postupy, jejichž společným jmenovatelem je bohatá působivost, schopnost zaujmout a vyvolat silný afekt. Proto se tu snoubí vypjatá dramatičnost a tragika s líbeznou lidově laděnou poetičností či sladkou líbivostí. Všechny tyto charakteristické vlastnosti má i barokní hudba. K nově vypjatému výrazovému působení jí dopomáhá významný slohový obrat, který dokonali její první protagonisté už na přelomu 16. a 17. století – skladatelé působící ve Florencii. Je to tzv. doprovázená monodie (princip vedoucí melodie s akordickým doprovodem). Tento sloh se záhy ujal nejen v novém útvaru opery, který vznikl v Itálii, ale ve všech žánrech hudebního umění. Spolu s tím se záhy vyhranila i dualistická (durová a mollová) tonalita. Ta v průběhu 17. století vytlačila modalitu, respektive omezila ji na velmi úzký projev hudebního vyjadřování. Zcela nově se v baroku uplatnila jako samostatný projev instrumentální hudba sólová, komorní i orchestrální. Poprvé v historii tu byla v širší míře osvobozena tónová kvalita jako svébytný estetický jev od závislosti na slovu, tanci aj. To přineslo na pořad dne i novou problematiku formování a stavby instrumentálních skladeb. Tak se v baroku utváří malá i velká písňová forma, forma třídílné barokní sinfonie typu italského i francouzského (jako zárodek budoucí sonátové formy), suita, concerto grosso i koncert pro sólový nástroj s orchestrem, triová i sólová sonáta s generálbasovým doprovodem. Na poli instrumentální hudby se vyvíjí nově i polyfonie: ve spojení s tonálním myšlením a harmonickou představivostí se tu vytvářejí jako nové formy fuga, passacaglia či ciacona aj. Ve vokální hudbě vznikají a bouřlivě se vyvíjejí nové formy kantáty a oratoria. Na vrcholu baroka v tvorbě J. S. Bacha, G. F. Händela a A. Vivaldiho, z českých autorů u J. D. Zelenky a B. M. Černohorského se už setkáváme i s individuálně skladatelsky vyhraněným – osobitým – hudebním projevem.

Přibližně od konce první poloviny 18. století se začíná utvářet a ve druhé třetině století je už plně prosazen sloh **klasický**, nazývaný též **klasicismus**. Na jeho přípravě se podílela řada autorů, mj. i čeští zakladatelé tzv. mannheimské školy J. V. Stamic a F. X. Richter, synové Bachovi, ve Vídni žijící F. Tůma, rakouští skladatelé Monn, Wagenseil a další. Dotvrdili jej vídeňští klasikové J. Haydn, W. A. Mozart a L. v. Beethoven. Trval jako živá hodnota do konce života posledního z nich, tj. do 20. let 19. století. Předchůdcům vídeňských klasiků se říká také předklasičtí či raně klasičtí skladatelé. Klasicismus zbavil hudbu barokní výrazové zatěžkanosti a převahy polyfonie, zrušil akordické generálbasové continuo a dal tím větší lehkost i samostatnost vnitřním hla-

Skenováno pro studijní účely

sům. Zjednodušil i harmonickou řeč vrcholného baroka. Nastolil zato – ve shodě s ideály předrevolučního francouzského racionalismu – přehlednou, k periodicitě často směřující podobu témat, jasný výraz a širokodechou výstavbu hudební plochy, jež je jednolitá a plynule gradovaná. Nejdůležitější formou se tu stala forma sonátová, v níž se uplatnil poprvé kontrast ploch spolu s kontrastem tónin a témat. Plně se vyvinuly i další formy, jejichž počátek je v baroku: variační, rondová aj. Klasicismus ustálil rovněž sestavu symfonického orchestru s jeho vyvážeností nástrojových skupin, kterou romantikové už jenom doplnili k sytějšímu zvuku. Vznikla zde rovněž zvukově dokonale vyvážená komorní sestava smyčcového kvarteta.

V dějinách výtvarného umění a architektury se často vyděluje mezi barokem a klasicismem ještě další sloh – **rokoko**. Zejména raně klasická instrumentální hudba bývá považována pro svou hravost a bezprostředně radostný výraz za hudební ekvivalent rozpustilého a rozmarně světského výtvarného rokoka. Vlastní odlišnou epochu ve vývoji hudby však rokoko netvoří a zmíněné výrazové prvky jsou nedílnou součástí celého klasického slohu. Můžeme proto nanejvýš mluvit o některých výrazových prvcích rokokového typu v hudbě ranější klasiky či klasiky vůbec, ne však o zvláštní rokokové vývojové epoše v dějinách hudby.

Romantismus je epocha z doby nástupu vítězící či vítězné měšťanské společnosti. Pro jeho společenské předpoklady a jejich důsledky v hudbě platí to, co jsme řekli výše o umění začátku kapitalistické společensko-ekonomické formace. Ve všech uměleckých oborech jej charakterizuje bližší námětové přimknutí k soudobému společenskému dění a v kulturách nesvobodných národů i k zápasu za národní osvobození. Libuje si v dávných námětech stejně jako v životě lidu. V hudbě je romantická epocha novou doménou výrazovosti. V souvislosti s důrazem, kladeným na mimohudební souvislosti a programové působení hudby, dochází k dalšímu komplikování a proměnám klasických forem. Vrcholí zde vláda dualistické tonality; je však postupně stále citelněji i častěji narušována. Hudbu romantického období, které bylo proti předchozímu klasicismu poměrně dlouhé, dělíme na tzv. **raně romantickou**, popř. prostě romantickou, do které počítáme tvorbu Schubertovu, Schumannovu, Mendelssohnovu, Weberovu, Chopinovu a jejich vrstevníků, **novoromantickou**, k níž patří díla Berliozova, Lisztova, Wagnerova a popřípadě i mladších autorů – představitelů národních hudebních kultur, jako je Smetana, Dvořák, Franck, Čajkovskij aj., a **pozdně romantickou**, jež zahrnuje zejména dílo Gustava Mahlera a Richarda Strausse. Pozdní romantismus už přitom nelze považovat za samostatnou epochu, ale jen za směr, který se paralelně rozvíjí vedle dalších směrů, jako je impresionismus a verismus.

Výtvarní a kulturní historikové označují za poslední uzavřenou a jednotnou slohovou epochu **secesi**. Pro hudbu užívají tohoto označení jen někteří badatelé, všeobecně se zatím nevžilo. Bylo by možno pod ně zahrnout různé směry, jež žily kolem přelomu 19. a 20. století a které se podílely na rozkladu romantické hudební estetiky a tradičního tonálního hudebního myšlení. Patřil by sem **pozdní romantismus**, **impresionismus**, **verismus** i individuální přínos, který mohl být doceněn plně až později, jakým je Janáčkův **realismus**.

Skenováno pro studijní účely

Další vývojová epocha začala po první světové válce. Máme k ní už tak blízko, že zatím není možné beze zbytku charakterizovat její společné rysy; není pro ni také zatím ustálen žádný jednotící a všemi obory jednoznačně přijatelný název. (Dobové označení **poválečná moderna** má jen prozatímní charakter, označuje jen dobu jejího začátku a novátorskou povahu.) Ve všech uměleckých oborech se zatím jeví jen jako souhrn různých novátorských směrů. V hudbě je z nich nejvyhraněnější tendence **druhé vídeňské školy** k atonalitě a dodekafonii, dále **expresionismus**, společný (jako konkrétní zvukově výrazová reakce na mlhavost a náladovost předchozího impresionismu) Schönbergovi, Stravinskému, Bartókovi, Bergovi, Honeggerovi a dalším, i **novoklasicismus (neoklasicismus)** Stravinského, Prokofjeva, u nás B. Martinů, Iši Krejčího a jiných.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že směrem k současnosti se setkáváme se stále většími potížemi při specifikaci kulturně-historických epoch. Možná že společné znaky rozkladu tonality, tradiční rytmiky a důrazu na sónické (tj. zvukově barevné) kvality, jichž jsme svědky v našem století, budou pro oblast hudebního umění stačit budoucnosti jako charakteristika další uzavřené slohové epochy. Jsme však ještě příliš blízko tomuto dění, takže je nemůžeme klasifikovat definitivně.

C) Hledisko hudebně imanentní

Chceme-li stručně přehlédnout dosavadní vývoj hudebního vyjadřování v chronologickém pořádku, přidržíme se opět především historické logiky evropské hudby. Hudební vyjadřování v ostatních oblastech světa – pokud nebylo ovlivněno poznáním evropské hudby – totiž nepodléhalo zdaleka tak podstatným změnám a lišilo se navzájem natolik, že je nelze převést na nějakého společného jmenovatele jednotného slohového vývoje světové hudby.

Přihlížíme-li k základním a rozhodujícím slohovým znakům evropské hudby, můžeme její vývoj rozdělit do **čtyř** základních velkých **slohových etap**.

První představuje sloh **monodiální** – používající jednohlasého hudebního vyjadřování. Patří k němu prakticky všechny známé hudební kultury až přibližně po přelom prvního a druhého tisíciletí. I když byl tento jednohlasý hudební výraz někdy narušován *heterofonií* (= různozněním), kdy se přednášení melodické linie v jednotlivých složkách hudebního projevu (zpěvních hlasech či nástrojích) přesně rytmicky či výškově nekrylo v některých momentech, či dokonce úsecích skladby, přece jen tu ještě neexistoval nějaký systém souzvukového nebo polymelodického hudebního vyjadřování. Všechny tyto výkyvy z přísného jednohlasu se odehrávaly důsledně na půdě jednohlasé hudební představivosti.

Druhou etapou je sloh **vokálně polyfonní**. Spočíval na souznění dvou či více různých zpěvních melodií (popřípadě zdvojovaných či též nahrazovaných nástroji). Technika kompozice v tomto slohu spočívala obyčejně v tom, že skladatel přejal nebo nově vytvořil určitou základní melodickou linii (tzv. *cantus firmus*), k níž doplnil jako kontrapunktující linii jednu nebo více melodií dalších podle určitých dobově a slohově platných pravidel. Význam

Skenováno pro studijní účely

slova *kontrapunkt* osvětlí jeho původ. Vzniklo z latinského sousloví *„punctus contra punctum"*, což doslova značí *„nota proti notě"*; kontrapunktující melodie je tedy taková, která vznikla jako protihlas k jiné, dříve vytvořené melodii. Tento způsob tvorby nepředpokládal ještě nějakou harmonickou představivost; ta se postupně vytvářela až v průběhu jeho existence. Důležitým vodítkem pro vytváření a souznění kontrapunktů však bylo rozlišování konsonancí a disonancí i rozvádění disonancí do konsonancí. Tento sloh předjímaly už první primitivní paralelní dvojhlasy a tříhlasy asi od 9. století, jeho plný rozvoj spadá do 12. až 16. století.

Třetí významnou epochu evropského hudebního vyjadřování představuje sloh **melodicko-harmonický**. Ohlásil se vynálezem *doprovázené monodie* kolem roku 1600 v Itálii. Na jeho půdě pak záhy došlo k potlačení modality, jež byla společná slohu monodiálnímu i vokálně polyfonnímu, a k převaze *tonálního* hudebního vyjadřování (asi od 1700). Vedle doprovázené monodie se tu plně uplatnila i tzv. *instrumentální polyfonie*. Ta je založena na spojení různých melodických linií v současném znění při plném uplatnění harmonické hudební představivosti. Tento sloh zahrnuje veškerou evropskou umělou hudební tvorbu od 17. století (v jehož prvních desetiletích ještě doznívala předchozí epocha) až do druhé poloviny 19. století.

Pro **čtvrtou** – dosud zdaleka neuzavřenou – základní slohovou epochu evropské hudby zatím nemáme jednotné a všeobecně používané označení. Charakterizuje ji **rozklad a překonání dosavadní tonální hudební představivosti.** První příznaky tohoto vývoje lze sledovat na některých tonálně nejednoznačných či nezařaditelných místech ve skladbách novoromantiků z konce 50. let 19. století (R. Wagner: *Tristan a Isolda*; F. Liszt: *Faustovská symfonie*; B. Smetana: *Macbeth a čarodějnice*) a v návratu modality do evropského hudebního vyjadřování (M. P. Musorgskij, E. Grieg, A. Dvořák). Do přelomu století tyto tendence velmi zesílily a v průběhu 20. století už se značná část novátorské tvorby tonality zcela zřekla či se k ní vrací jen občas, v náznacích a s četnými komplikacemi (v této souvislosti se používá rovněž termínu *rozšířená tonalita*). Novátorská tvorba 20. století přinesla rovněž podstatné změny do všech ostatních složek hudebního vyjadřování: rytmiky, témbrového vybavení skladeb, faktury aj.

Přechody mezi těmito jednotlivými epochami přitom nebývají nijak ostře ohraničené ani krátké. Všimli jsme si, jak dlouho trval vývoj od prvních neumělých paralelních dvojhlasů k uvědomělému kontrapunktickému hudebnímu vyjadřování. A naopak jednohlasé – monodiální – skladby vznikaly ještě po celé období vokálně polyfonního slohu vedle vícehlasé tvorby. Takové přesahy jsou patrné mezi všemi zmíněnými epochami až po současnost. I dnes vzniká a ve společenském vědomí žije velmi mnoho skladeb tonálních, i když vývojový trend novátorské tvorby jednoznačně ukazuje k překonání tonality.

Od 19. století vůbec vliv hudebních slohů starších vývojových epoch na nově vznikající tvorbu podstatně zesílil. Souvisí to s tím, že poznání historické hudby se stalo součástí všeobecného hudebního vědomí. Když ve 30. letech minulého století Felix Mendelssohn-Bartholdy začal veřejně provozovat velká díla J. S. Bacha, jehož hudba se začala znovu ve velkém měřítku vydávat tiskem, objevily se podstatné vlivy jeho slohu v některých skladbách Men-

Skenováno pro studijní účely

delssohnových, Schumannových, později Brahmsových, Regerových a četných dalších skladatelů. A takový význam mělo i oživování dalších historických stylů. V současné době to vedlo až k zavedení pojmu *polystylovost*, jehož se užívá pro skladby, jejichž autoři vědomě a s určitým záměrem použili příznačných rysů a postupů několika různých slohů. Nejedná se tu ovšem o nějaké úsilí zvrátit vývoj hudebního vyjadřování zpět a používat beze změny slohů uzavřených před desetiletími či staletími. Všechny tyto návraty mají zároveň i povahu inovace starších slohových postupů, jejich konfrontace či spojení se současným hudebním výrazem. Jejich používání se tak stává zároveň příznačným rysem nové, soudobé hudebně slohové kvality.

V rámci každé z probraných základních **slohových etap** pak lze rozlišovat ještě dále několik různých **slohů**.

Tak z historicky blíže prozkoumaných etap vývoje **monodiální** hudby, z nichž se zachovalo více záznamů jednotlivých skladeb, odlišuje Vladimír Helfert ve studii *Periodizace dějin hudby* tři: *monodiální styl řecký a orientální*, zahrnující antickou a starou židovskou hudbu, dále *monodiální styl chorální*, příznačný pro křesťanskou obřadní hudbu včetně gregoriánského chorálu a jeho odvozenin, a konečně *monodiální styl světský*, do něhož spadají zpěvy trubadúrů, truvérů a minnesängrů; ten se rozvíjel už paralelně s počátky vícehlasé hudby.

V rámci vokálně polyfonního slohu se rovněž rozlišuje několik etap, jejichž některé názvy jsou dokonce odvozeny z hudebně teoretických spisů doby, jež rozlišovala – jako hudbu slohově rozdílnou – tvorbu jen o málo starší a soudobou. Tohoto druhu je označení *ars antiqua* (staré umění) pro počátky komponované vícehlasé hudby a *ars nova* (nové umění) pro následující období (přibližně 14. století). To pak vystřídala etapa, pro kterou je všeobecně rozšířen termín převzatý částečně z periodizace podle hlediska kulturně-historického: *renesanční vokální polyfonie* či jen *renesanční polyfonie*.

Také pro jednotlivá období slohové epochy hudby **melodicko-harmonické** se nejčastěji užívá termínů převzatých z kulturně-historické nomenklatury. Dělí se tedy na *baroko*, jež členíme dále na *rané baroko* (tvorba 17. století s ještě ne plně vyhraněnou tonalitou a rozvíjejícími se formami instrumentální hudby), popřípadě i *střední baroko* (tvorba sklonku 17. století, jak ji reprezentují J. B. Lully, H. Purcell a u nás P. J. Vejvanovský) a *vrcholné baroko* (první polovina 18. století, díla J. S. Bacha, G. F. Händela a jejich současníků); dále na *klasicismus*, který členíme na *raný klasicismus* či *předklasicismus* a vlastní *klasicismus*, popřípadě se mluví o *pozdním klasicismu*.

Také v *romantismu* rozlišujeme dílčí etapy *raného romantismu*, *novoromantismu* a do další epochy přesahujícího *pozdního romantismu*.

Čím podrobněji zkoumáme imanentní – to je slohový – vývoj hudby, tím méně vystačíme s pouhým chronologickým členěním. Různé navzájem odlišné slohy existovaly nejen v časové posloupnosti po sobě, ale i vedle sebe. Tu a tam to pozorujeme už ve starších obdobích; světský monodiální zpěv – skladby trubadúrů a truvérů – vznikaly už v době, kdy se ještě plně rozvíjel monodiální styl chorální. V Evropě 15. a 16. století žil vedle sebe monodiální chorálový zpěv reformačních hnutí, neumělé začátky vícehlasu v některých zemích a vyvinutý, umně komplikovaný vícehlas italské a nizozemské renesance. Také doznívání barokního slohu – hlavně v chrámové tvorbě – a raný klasicismus ve svět-

Skenováno pro studijní účely

ských instrumentálních skladbách žily po několik desetiletí uprostřed 18. století vedle sebe. A v plném romantismu druhé poloviny 19. století nejen žily vedle sebe, ale dokonce soupeřily k programovosti a vyjadřovacímu novátorství zacílená novoromantická linie hudby Wagnerovy a Lisztovy s tradicionalističtější neprogramní linií tvorby J. Brahmse. Také vyhranění různých národních slohů podstatně zpestřilo slohový obraz evropské romantické hudby.

Pro vývoj hudby ve 20. století je pak přímo charakteristické, že vedle sebe stojí řada různých a navzájem odlišných směrů. Již výše jsme si vysvětlili, že v období do první světové války (v tzv. secesi) to byl pozdní romantismus Mahlerův a Richarda Strausse, impresionismus C. Debussyho a dalších skladatelů, verismus G. Pucciniho a jiných italských operních autorů i Janáčkův realismus; patří sem i ranější tvorba A. Schönberga, spějícího od východiska v pozdním romantismu k atonalitě a expresionismu, a také začátky I. Stravinského a B. Bartóka se společným expresionisticky laděným barbarismem, inspirovaným vizí divokosti a rudimentálních sil prehistorických lidských společenství. Ponechme až konkrétnímu výkladu na konci této publikace, jak se tento různotvarý obraz odlišných směrů a slohů stále bohatěji rozvíjel a zmnožoval v dalších desetiletích, sahajících až po naši současnost.

Pojem *hudební sloh* neboli *hudební styl* má vůbec velmi širokou platnost, velké významové pole. Označujeme jím nejen společné rysy hudby oněch velkých základních *slohových epoch*, jim podřazených jednotlivých *slohových etap* a *směrů*, žijících popřípadě i vedle sebe; mluvíme i o *osobních slozích* jednotlivých skladatelů, či dokonce o zvláštních slozích jejich jednotlivých tvůrčích období a významných individuálních děl. Přitom to nejsou skutečnosti, které by byly nějak uměle teoreticky vykonstruovány a lidé by je snad nebyli schopni v živém procesu vnímání uměleckých děl rozeznat. Naopak: posluchačsky zkušení a hudebně vnímaví lidé – byť by třeba neměli hlubší hudební vzdělání – mívají jemně vyvinutý smysl pro rozlišování a určování hudebních slohů. To se týká nejen základních slohů epochových, jež rozeznat od sebe je velmi snadné, neboť rozdíly mezi jejich základními znaky jsou značné, ale i všech zmíněných jemnějších stupňů až po osobité slohy jednotlivých významných skladatelů či jejich tvůrčích epoch. Skladatelé, kteří si dokázali vytvořit výrazně osobitý sloh, který posluchači bezpečně poznají už po několika taktech, patří mezi všeobecně nejoceňovanější a nejctěnější autory.

Na konci kapitoly o periodizaci dějin hudby si řekněme, jak budeme onoho poměrně obsáhlého a rozvětveného aparátu pojmů a termínů, které jsme si osvojili při periodizaci hudebního vývoje podle jednotlivých hledisek, v praxi používat. Bylo by jistě nejjednodušší zvolit si jedno ze tří uvedených hledisek, jeden způsob členění hudebního vývoje, a používat jen jeho nomenklatury. To by však znamenalo značné ochuzení historické skutečnosti. Právě různost hledisek, ze kterých se díváme na hudebně dějinný vývoj, nám umožňuje už při pojmenování jednotlivých období rozeznávat různé stránky týchž dějů, zdůraznit ty či ony souvislosti. Proto jsme si na začátku probrali celou síť dnes běžně používaných periodizačních systémů: s její znalostí se budeme složitým a klikatým terénem hudebního vývoje pohybovat mnohem jistěji.

Skenováno pro studijní účely

„Za vrchol svéráznosti pokládám, možno-li po několika taktech říci: to je Mozart – to je Chopin. U jiných skladatelů – méně originálních – nelze tak říci někdy ani po celé skladbě. Kéž by tak jednou bylo možno říci po několika taktech: to je Smetana!"

„Hubička bude, jak doufám, sestra Prodané nevěsty, ačkoliv sloh opery bude zcela jiný, jak toho libreto vyžaduje. Ale bude to sloh můj, smetanovský!"

„Já nepadělám skladatele slovutného žádného, já se jen obdivuji velikosti jejich a vše přijímám pro sebe, co uznám za dobré a krásné v umění a především pravdivé. Vy to už dávno u mne znáte, ale jiní to nevědí a myslí, že zavádím wagnerismus. Mám dost co dělat se smetanismem, jen když ten sloh je poctivý!"

Bedřich Smetana o hudebním slohu a skladatelské osobitosti

Výběr z literatury:

Knihy o dějinách světové hudby – přehledy a celková pojednání:

Richard Veselý: Dějiny hudby I a II. Praha, 1922 a 1923, 2. rozšířené a opravené vydání Praha, 1932

Gracián Černušák: Dějepis hudby I a II. Brno, 1923 a 1925, 2. vydání 1930 a 1931

Gracián Černušák: Přehledný dějepis hudby I a II. Brno, 1946 a 1947

Gracián Černušák: Dějiny evropské hudby. Přehlédl a doplnil František Mužík s kolektivem, Praha, 1964 (a další vydání)

Václav Holzknecht a kolektiv: Kniha o hudbě. Praha, 1962, 2. vydání 1964

Bence Szabolcsi: Dejiny hudby. Od praveku po koniec 19. storočia. Bratislava, 1962 (překlad z maďarštiny)

Jacques Chailly: 40 000 let hudby. Praha, 1965 (překlad z francouzštiny)

Alfred Einstein: Od renesance k hudbě dneška. Praha, 1968 (překlad z němčiny)

Jozef Tvrdoň – Bohumír Štědroň – Naďa Hrčková – Josef Plavec: Dejiny hudby. Bratislava, 1973

Ulrich Michels: Encyklopedický atlas hudby. Praha, 2000

Knihy o dějinách české a slovenské hudby – přehledy a celková pojednání:

Otakar Hostinský: Hudba v Čechách. Nástin dějepisný. Praha, 1900

Jaromír Borecký: Stručný přehled dějin české hudby. Praha, 1906, 2. opravené a rozšířené vydání Praha, 1928

Jan Racek: Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století. Praha, 1949 a další vydání

Jaroslav Pohanka: Dějiny české hudby v příkladech. Od nejstarších dob do poloviny 19. století. Praha, 1958

Skenováno pro studijní účely

Josef Plavec: Dějiny české a slovenské hudby. Praha, 1964
Československá vlastivěda, díl IX Umění, svazek 3 Hudba. Vědečtí redaktoři Mirko Očadlík a Robert Smetana, Praha, 1971
Tomislav Volek – Stanislav Jareš: Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla. Praha, 1977
Vladimír Lébl a kolektiv: Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby. Praha, 1983, 2. vydání 1989
Jozef Kresánek a kolektiv: Dejiny slovenskej hudby. Bratislava, 1957

Z velkých několikasvazkových encyklopedií připomeňme aspoň:

Československý hudební slovník osob a institucí I a II. Praha, 1963 a 1965 (kolektiv autorů, redig. G. Černušák, B. Štědroň, Zd. Nováček)
Jiří Fukač a kolektiv: Slovník české hudební kultury. Praha, 1997
Riemann Musik-Lexikon. 2 sv. osobních hesel, 1 sv. věcná hesla; dodatky, 1972
Musik in Geschichte und Gegenwart. 14 svazků a dodatky
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 svazků

Skenováno pro studijní účely

II. *Hudba prvobytně pospolné a otrokářské společnosti*

1. Počátky hudby

Hudební aktivita existuje u všech lidských společenství bez ohledu na rasu, stupeň historického vývoje a druh společenského zřízení. Je proto považována za bezprostřední a trvalou potřebu člověka. Z dochovaných pramenů vyplývá, že tak tomu bylo od samých začátků existence člověka jako biologického druhu „homo sapiens". Nejstarší doklady o existenci tohoto druhu spadají do údobí mladšího paleolitu (poslední údobí starší doby kamenné, asi 80 000–10 000 let př. n. l.). Člověk tohoto raného a přitom nejdelšího údobí své historie se už svou tělesnou stavbou – včetně stavby mozku a sluchových orgánů – nijak podstatně nelišil od člověka dnešního. V rámci jednotného biologického druhu se dělil na rasy. Živil se lovem, organizoval se rodově, dorozumíval se artikulovanou řečí a vytvářel si náboženské představy. S obětními obřady, kouzly a zaříkáváním (magie) spojoval i první projevy své umělecké aktivity: nástěnné jeskynní malby, kultovní sošky žen-matek z klů mamutů či z měkkého kamene, ornamenty a také zpěv a obřadní tance.

O těchto nejstarších prokazatelných projevech hudební aktivity se dnes dovídáme jen z nepřímých pramenů, zvláště z archeologických nálezů primitivních hudebních nástrojů (chřestítka, škrabky, bubínky, píšťaly atd.). Nejstarší dochované píšťaly (z doby asi 100 000 let př. n. l.) jsou bez tónových otvorů, sloužily patrně jen jako signální nástroje a vábničky. Z doby asi 30 000 až 20 000 let př. n. l. jsou už dochovány píšťaly s několika tónovými otvory. Tyto nálezy (též u nás v Dolních Věstonicích u Mikulova a v jeskyni Pekárna) jsou jediným, ale nesporným dokladem, že už v této rané etapě historického a hudebního vývoje existovalo rozlišování určitého počtu tónových výšek, třebaže z dnešního hlediska „nečistých". Cenné nálezy takových píšťal byly učiněny v 50. letech ve východní Evropě: z ukrajinského paleolitického naleziště Molodova na pravém břehu řeky Dněstr pochází 21 cm dlouhá kostěná flétna se šesti hmatovými otvory; píšťala z jeskyně Istállóskö (u Miškolce v Maďarsku) vykazuje tónovou řadu $g^2 - e^3 - a^3 - b^3 - h^3$. (Nutno mít ovšem na paměti, že v těchto a podobných případech bývají tóny určeny víceméně jen přibližně: celý tón je menší než 200 centů a půltón větší než 100 centů ap.)

Třebaže se tyto nejstarší dvou- a třítónové, později i pětitónové systémy (bitonika, tritonika, tetratonika, pentatonika) jeví jako velmi skromná základna k pěstování hudby, umožňovaly už svou tónovou zásobou rozvíjení hudby i podle společenské potřeby: utvářela se kultovní hudba ve službě magie, ukolébavky, rozněcující válečné tance apod. O rozsáhlém užití hudby při náboženských obřadech (obětování bohům, zaříkávání, pohřby atd.) svědčí i zmínky nejstarších mýtů o „zpívajících kostech", tj. o hře na píšťaly vyrobené z kostí. Už v této rané vývojové fázi se v mnoha kulturách stala hudební dovednost součástí výsadní profese (kouzelníci, šamani).

Skenováno pro studijní účely

Bez možnosti přímého historického důkazu, ale s odvoláním se na obdobu v hudebních projevech společenství, nacházejících se ještě ve 20. století na velmi nízkém stupni vývoje (zbytky domorodého obyvatelstva Austrálie a Oceánie, afričtí Pygmejové a Bušmeni, izolované indiánské kmeny v Brazílii ad.), se předpokládá vzájemná vývojová souvislost počátků zpěvu a artikulované řeči. Obě tyto specificky lidské činnosti jsou závislé:

a) na rozvoji příslušných mozkových center počínaje sluchovým analyzátorem a konče pamětí,

b) na náležitém vybavení fonačního aparátu (fonace = tvoření hlasu), podstatně dokonalejšího, než je tomu u jiných biologických druhů, především pokud jde o stavbu a stav hrtanu, hlasivek, rtů, rychle pohyblivého jazyka a dolní čelisti s bradou, jakož i zvětšených rezonančních dutin.

Počáteční vývoj řeči a zpěvu probíhal po desítky tisíc let společně, přičemž i u zpěvu byla tehdy patrně v popředí znaková funkce. (Příklad: potřeba prehistorických lovců udržovat spojení na velké vzdálenosti nutila k uplatnění vyšších poloh hlasového rozpětí a větší síly zvuku, což je charakteristické pro zpěvní projev, a určitým tónovým seskupením připadla úloha smluveného signálu.)

Přes sto let starou hypotézu o vzniku hudby z rytmizovaného kolektivního pracovního výkonu vyvracejí poznatky etnologů, že takový způsob společné práce se na nízkém vývojovém stupni společnosti nevyskytuje.

Po skončení poslední doby ledové – asi 10 000 let před n. l. – vedla pozvolná změna klimatu k omezení stepních prostor, vytlačovaných lesním porostem, čímž se snížil počet stád lovné zvěře. Člověk byl nucen přejít od lovu k chovu dobytka a od sběračství k zemědělství. Začal zakládat trvalá sídliště. V mezolitu a neolitu (střední a mladší doba kamenná, v uvedených oblastech spadající asi do údobí 10 000–2500 let př. n. l.) se začaly v úrodných oblastech Mezopotámie, Palestiny, povodí Nilu, v Číně, v Indii aj. vytvářet společnosti, organizované už na třídním principu: moc byla soustředěna v rukou panovníka a jeho rodu a skupiny kněží, zcela bezprávnou masu tvořili otroci. Dělba práce už silně pokročila a dala vzniknout i samotné hudebnické profesi, a tím i možnosti soustředěného pěstování hudebních schopností a dovedností u vybraných jedinců. Hudební vývoj se tím – ve srovnání s předchozím údobím – podstatně zrychlil.

Když byla objevena možnost tavby a zpracování kovů (doba bronzová v uvedených oblastech kolem let 2500–650 př. n. l.), rozšířil se podstatně i hudební instrumentář, a to zvláště o nástroje s velkým zvukovým objemem (trubky, rohy, v severní Evropě lury, u Keltů karnyx apod.). Připojením pevného rezonančního tělesa (nejrůznějších tvarů a užitého materiálu) k dávno užívanému hudebnímu luku začal rozvoj strunných nástrojů, nejprve harf a lyr. Při konstruování, stavbě a zdokonalování hudebních nástrojů fungovaly hudební smysl člověka na jedné a hudební nástroj na druhé straně jako vzájemná příčina i následek: zdokonalený nástroj povzbuzoval dosavadní sluchové návyky k dalšímu rozvoji, profesionálně cvičený sluch měl rostoucí nároky na kvalitu nástrojů a vyžadoval jejich zdokonalení. Dělba práce a civilizační vzestup umožňovaly člověku věnovat hudební aktivitě větší prostor, což bylo podmínkou rozvoje hudebnosti člověka.

Skenováno pro studijní účely

2. Nejstarší rozvinuté hudební kultury

Až do 20. století byly za první vyspělé kultury pokládány antické Řecko a židovská Palestina (Izrael), jejichž zásadní vliv na evropskou kulturu byl navíc stále ještě živý. Rozsáhlý archeologický výzkum v oblasti Předního východu však vedl k vytvoření nové perspektivy historického vývoje, jehož počátky se nyní kladou do větší časové hloubky. Antické Řecko a starý Izrael se dnes jeví jako relativně pozdní stupně kulturního vývoje, navazující na mnohem starší kultury Předního východu. Ten představuje oblast, v níž jednak vznikly nejstarší třídní společnosti a první velká městská centra s rozvětvenou dělbou práce, jednak se tu k rozvinutému umění výtvarnému a hudebnímu připojila se vznikem písma i nejstarší dochovaná literární díla. Dědicem těchto kultur je – zprostředkovaně – v mnoha směrech i evropská i asijská kultura, což platí i pro hudební sféru. Pramenná základna historického zkoumání, která se vznikem písma a později i hudební notace zásadně rozšířila, vypovídá ovšem v případě všech kultur této epochy jen o hudbě chrámové (kultovní, náboženské) a umělecké. Hudba lidových vrstev stála vždy mimo zorné pole všech historických záznamů, a je tudíž badatelsky neuchopitelná. O její existenci však nelze pochybovat.

A) Mezopotámie – Sumerové, Akkadové, Babyloňané, Asyřané

V druhé polovině 4. tisíciletí přišly do Mezopotámie (= Meziříčí), úrodného záplavového území mezi řekami Eufrat a Tigris, vyspělé sumerské kmeny, které zde vybudovaly městské státy nebývalého rozsahu. V jednotlivých městech žilo 50–70 tisíc obyvatel. Díky tomu, že zde v době kolem 3000 let př. n. l. vzniklo písmo (zprvu obrázkové, pak klínové), jsou se sumerskou kulturou spojeny i nejstarší písemné záznamy o hudbě. Doplňují je četné archeologické nálezy, zvláště z královského pohřebiště v městě Ur, kde byli po smrti panovníkově ve funkci jeho doprovodu do zásvětí po nuceném požití jedu pohřbeni i královští hudebníci s nástroji (kolem 2500 př. n. l.).

Vokální a instrumentální hudba (především harfy různých typů, z nichž některé měly už kolem r. 2500 př. n. l. až patnáct strun, dále lyry, flétny, rohy, píšťaly, bubny ad.) byla v Sumeru intenzivně zapojena do bohoslužebných obřadů i do života na panovnickém dvoře. Chrámoví hudebníci byli hierarchicky rozděleni do kategorií a byli vychováváni ve zvláštních školách při chrámech. Písemné záznamy rozlišují provádění žalozpěvů a zpěvů oslavných. Reliéf na hliněné destičce z vykopávek v Čoga Miš (kraj Chúzestan dnešního Íránu) z doby kolem 3000 let př. n. l. znázorňuje hudební produkci při vladařově stolu: zpěv, harfa, buben a dechový nástroj. Díky vysoké prestiži předních hudebníků uchovaly sumerské prameny mnohdy i jejich jména. Nejstarší jménem známý hudebník lidské historie byl Sumeřan **Pa-Bab-Bi-Gagir-Gal**, žijící kolem roku 2600 př. n. l., o málo mladší „velká pěvkyně" **Ur-Nanše** byla dokonce zpodobena formou sošky.

Skenováno pro studijní účely

Nedlouho po roce 2000 př. n. l. podlehli Sumerové nájezdům semitských Akkadů, kteří barbarským způsobem vyvrátili i hlavní město Ur (vypráví o tom pozdně sumerská literární skladba „Nářek nad zkázou města Ur"), ale převzali sumerskou vzdělanost, včetně písma, náboženského kultu i hudebníků.

Nový kulturní rozmach v Mezopotámii byl spojen s růstem moci města Babylonu (severně od vyvráceného Uru), které se na staletí dostalo do rukou Asyřanů. Přes všechny mocenské změny zde pokračovala silná hudební tradice Sumerů. Trvalým přínosem babylonsko-asyrského státu se stal rozvoj hudební teorie, spjaté s matematickými propočty tónových vztahů, ověřovaných na délce struny; bylo např. už známo, že poměr délek 1 : 2 dává oktávu, 2 : 3 kvintu atd. Tím byl dán základ k vytváření stupnic, a to až dvanáctitónových. Číselné poměry tónů byly spekulativně uváděny do souvislosti s astronomickými úkazy (kosmogonie), s božstvy apod.

Otevřena zůstává otázka, zda určité klínopisné znaky, zjištěné zatím na čtyřech hliněných tabulkách s texty v akkadštině (v časovém rozmezí asi 19. až 4. století př. n. l.), lze považovat za nejstarší hudební notaci. Všechny texty na těchto destičkách mají vztah k hudbě; uvádějí seznam akkadských písní, názvy devíti strun lyry, návody k ladění a ke změně tóniny. U zpěvu k poctě sumerské bohyně Nikkal-Ningal, který pochází z doby kolem r. 1800 př. n. l. a byl nalezen ve vykopávkách fénického města Ugarit (dnes Ras Šamra v Sýrii), jsou připojeny dvě řady klínových znaků, které někteří badatelé považují za notový záznam vokálního a doprovodného instrumentálního hlasu. Realizovaná nahrávka pokusného přepisu, v níž je zpěv doprovázen hrou na kopii sumerské harfy, přináší hymnickou melodii v moll, postupující takřka neustále jen sekundovými kroky.

B) Egypt

Ve stejné době, kdy se v Mezopotámii rozvíjela sumerská kultura, vyrostl v povodí Nilu na starších neolitických kulturách mocný egyptský stát. Jeho obyvatelé patřili etnicky k původnímu africkému obyvatelstvu (Hemité). Díky bohatství, moci a rozlehlosti státu se tato kultura udržela velmi dlouho, těšíc se téměř tři tisíciletí ze souvislého vývoje. V oblasti hudby nebyl narušen ani nadvládou Peršanů (525–332 př. n. l.), kterou ukončil vpád Alexandra Makedonského. Tím se země dostala nejen do područí řecké moci, ale i do silného kulturního vlivu helénismu, pokračujícího i pod nadvládou Říma (od r. 30 př. n. l.), který r. 395 vystřídala Byzantská říše. Vpád Arabů r. 640 definitivně ukončil velkolepou historii původní egyptské kultury.

Už na konci 4. tisíciletí př. n. l. vzniklo v Egyptě obrázkové a po čase i hieroglyfické písmo. Bohaté zdroje papyru, rostoucího v deltě Nilu, poskytly materiál nejen k výrobě plavidel a látek, ale i k rané formě lehkého papíru. Tento nový prostředek mezilidské komunikace přispěl zásadním způsobem k rozvoji věd a civilizace, ale ke vzniku hudební notace bohužel Egypťany neinspiroval. Proto nám tónová struktura egyptské hudby zůstává neznámá. Hlavním pramenem k jejímu poznání nadále zůstávají úřední záznamy, texty vokální hudby, archeologické nálezy nástrojů, a především bohatství obra-

Skenováno pro studijní účely



Obr. 1 – Dvojitý hoboj, loutna a harfa (Egypt, nástěnná barevná kresba z hrobu Nachtova u Théb, 15. stol. př. n. l.)

zových dokumentů (ikonogramů) všeho druhu. Z jejich analýz odvozované bystré dedukce o heterofonii (různoznění), dvou- a tříhlasu staroegyptské hudby, o cheironomii (soustavě gest a znaků pomocí poloh ruky a jednotlivých prstů, jimiž se udával nástup určitých melodických obratů, nebo snad i jednotlivých tónů), nebo dokonce o obrazových záznamech tanečních rytmů, zůstávají zatím jen hypotézami.

Zvlášť charakteristickým zdrojem informací o staroegyptské hudbě jsou početné a dobře zachované nástěnné malby v hrobkách faraonů, velekněžů a vysoce postavených hodnostářů. Jsou na nich znázorňovány radostné chvíle pozemského života, obvykle s účastí hudby a tance, které mají mrtvého provázet i na jeho posmrtné pouti. Protože malby se měly co nejvíce shodovat se skutečností, jsou dokumentačně velmi cenné. Hudební nástroje jsou na nich zpodobeny naprosto realisticky, a to nejen pokud jde o proporce jejich částí, postavení rukou apod., ale i pokud jde o nástrojové kombinace.

Hudba v chrámu byla chápána jako druh oběti: měla přispět k získání přízně božstev. Jsou dochovány texty prosebných i oslavných zpěvů k bohu slunce Réovi, k bohu podsvětí Usíreovi (řecky: Osiris) i k jeho mocné sestře a man-

Skenováno pro studijní účely

želce jménem Esata (řecky: Isis), jež byla uctívána jako dárkyně života a obživy. O vysoké společenské prestiži hudby svědčí i to, že se jí mezi božstvy dostalo řady patronů; jako bohyně hudby a lásky byla uctívána Hathór.

O významu hudby v staroegyptské společnosti svědčí i postavení a výsady předních hudebníků. Dokumenty obsahují desítky jejich jmen, zvlášť pokud dosáhli funkce dvorního kapelníka. Jednomu z nich (**Nafr**) bylo dokonce přiznáno právo dát se po smrti mumifikovat. Půvabné ženy se uplatnily jako hudebnice a tanečnice, a to jak v rámci náboženského kultu, tak v harémech; své místo měly i v lidových hospodách. Mnohé z nich pocházely z jiných



Obr. 2 – Harfeník a zpěvák, dvě flétnistky a loutnista (reliéf z hrobu Patenemhabova, Egypt, nekropole Saqqarah, 16. stol. př. n. l.)

Skenováno pro studijní účely

zemí, např. ze Sýrie nebo z černošských kmenů Afriky. Tematickou novinkou mezi egyptskými obrazovými prameny jsou doklady o uplatnění hudby při pracovním procesu (při žňových pracích, při skupinovém veslování apod.).

Zatímco ve střední Evropě se kromě nepatrných výjimek dochovaly hudební nástroje teprve z pozdního středověku, v egyptských hrobkách a pod nánosy dobře konzervujícího suchého písku přetrvaly některé staroegyptské nástroje celá tisíciletí. V bohatém pokladu hrobky faraona Tutanchámona (zemřel v r. 1337 př. n. l.) byly mj. nalezeny zlatá a stříbrná trubka (vydávají jen základní tón a jeho decimu). V hrobě pěvce a loutnisty **Harmosise** (zemřel asi 1500 let př. n. l.) se dochovala třístrunná loutna s původními střevovými strunami a dřevěným plektrem. Jedenadvacetistrunná harfa, pocházející asi z počátku 1. tisíciletí př. n. l., má 110 cm vysoké vertikální rezonanční těleso ze dřeva potažené kůží. Z toho plyne, že ideálem nebyl silný a průrazný tón, ale teplý a měkký zvuk, jehož barva by byla v souladu s lidským hlasem. Některé ze staroegyptských nástrojů typově přetrvaly a v mírně upravené podobě je dnes užívají lidoví arabští hudebníci: jsou to zvláště rákosové flétny zvané *naj* (= rákos), které přes svou konstrukční jednoduchost mají velké hráčské možnosti (rozsah tří oktáv ad.). Z pečlivého porovnání tónových otvorů na dochovaných nebo na malbách zpodobených nástrojích, vzdálenosti pražců na loutnách s dlouhým hmatníkem atd. se vyvozuje domněnka, že už na sklonku 2. tisíciletí se v egyptské hudbě uplatňovaly mikrointervaly (čtvrttóny).

C) Palestina

Přímořská oblast severně od velkých státních celků Egypta a Mezopotámie se vyznačovala neméně starým kulturním osídlením, byla však neustále postihována ničivými nájezdy ze severu i z jihu. Etnické složení obyvatelstva bylo velmi pestré, od 1500 př. n. l. se tu usídlilo dvanáct izraelských kmenů. Jen po několik století tvořily sjednocený státní celek v čele s králem (David, Šalomoun ad.) a silnou skupinou velekněží. Ústředním bodem moci, kultury i náboženství starého Izraele byl mohutný chrám v Jeruzalémě. Po velkou část svých dějin byly izraelské kmeny v područí mocných sousedů: Egypťanů, Asyřanů, v nuceném babylonském exilu, Peršanů, Řeků a nakonec Římanů. Jako etnický celek je všechny přetrvaly; přejaly ovšem mnohé z jejich kulturních prvků.

Hlavním pramenem k poznání historie a kultury včetně hudby je v případě starého Izraele bible, mimořádně rozsáhlý soubor písemných pramenů různého druhu. Obsahuje historické texty, genealogie, náboženské úvahy, přísloví, duchovní lyriku atd. Jednotlivé části tzv. Starého zákona pocházejí z 12.–2. století př. n. l., tzv. Nový zákon vznikl v prvních stoletích n. l. V posledních desetiletích prováděný rozsáhlý archeologický výzkum potvrzuje četné historické údaje bible, ale o hudbě nové poznatky nepřináší. To platí i o nedávných významných nálezech tzv. kumránských svitků. Hudební notace nebyla ve starém Izraeli známa a výskyt obrazových dokumentů, které židovské náboženství zakazovalo, je takřka zanedbatelný. Početné biblické zmínky o hudebních nástrojích jsou z hudebního hlediska nekonkrétní, nástroje nejsou nikde popsány, takže se dosud ani nepodařilo v mnoha pří-

Skenováno pro studijní účely

padech zjistit, ke kterému nástroji se určitý název vztahuje. Podobně u žalmů, tj. sbírky chvalozpěvů a žalozpěvů, jsou často poznámky, jejichž smysl nebyl dosud objasněn. Žalmy samy jsou patrně dílem profesionálních chrámových pěvců-básníků; jejich připisování králi Davidovi vzniklo chybným výkladem původního hebrejského textu.

Na začátku 20. století podniklý rozsáhlý výzkum hudby izolovaných židovských komunit v Jemenu a jinde poskytl konečně bližší představu o zvukové podobě hudby starého Izraele. Velmi přísné náboženské předpisy udržely totiž po staletí židovskou hudební kulturu na Předním východě v konzervované podobě, přestože se opírala jen o ústní tradici. Porovnání s nejstarší písemně doloženou vrstvou křesťanského latinského chorálu, zvláště psalmodie, pak odhalilo tak velké vzájemné podobnosti, že tu nelze pochybovat o genetické souvislosti. Židé, rozptýlení po vyvrácení vzbouřeneckého Jeruzaléma římským vojskem (roku 70), se prostřednictvím nejstarších křesťanských obcí stali hlavním spojovacím článkem mezi starobylými hudebními kulturami Předního východu a Evropou. Byl to především princip kantilace (melodizované deklamace liturgických textů), společný většině zemí Předního východu už od starověku, co Evropa převzala do základů své nově vytvářené křesťanské liturgie. Právě proto, že se takový zpěv zásadně lišil od všech projevů světské hudebnosti Evropy, mohl tu začít – po úpravě – plnit úlohu zpěvu sakrálního, tj. výlučně náboženského, „neposkvrněného" účastí světských prvků. Z toho důvodu také křesťanská Evropa nepřejala starou židovskou praxi účasti hudebních nástrojů na bohoslužbě. Zmíněná úprava si vyžádala i omezení rytmické složky a samozřejmě vyloučení všech mikrointervalů. K převzatým prvkům patřil i princip antifonálního a responsoriálního zpěvu.

D) Řecko

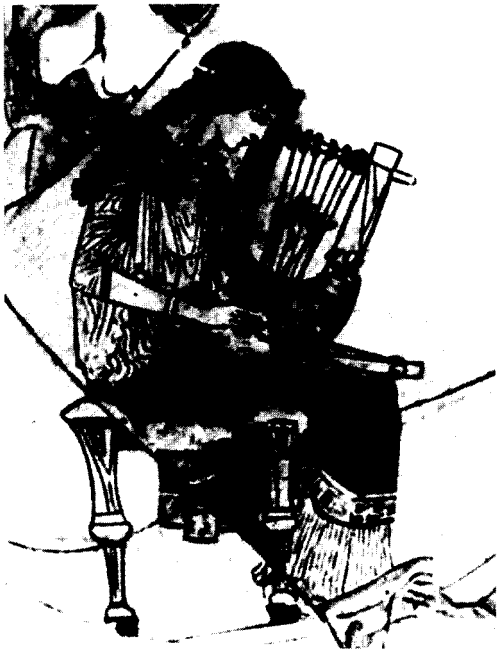
Antické Řecko má v evropských dějinách zvlášť významné postavení. Představuje první plně rozvinutou třídní společnost na evropském kontinentě a současně je důležitým zprostředkujícím článkem mezi starověkými kulturami Předního východu a Evropou. Nadto však díky vlastnímu všestrannému kulturnímu rozmachu, jehož podstatné složky zůstaly uchovány, nebo je věda mohla alespoň zčásti rekonstruovat, položilo trvalé základy mnoha odvětví evropské kultury a vzdělanosti. To platí i o hudbě. V antickém Řecku byla hudba nejen významnou složkou společenské praxe, která se bezprostředně promítala i do řecké mytologie, ale poprvé v dějinách se zde hudba stala i předmětem filosofického zkoumání, systematicky a na racionálním základě byla budována její teorie a úspěšně byl vyřešen způsob grafického záznamu hudby (notace).

Pevninské i ostrovní Řecko, v antice nazývané Hellas (Helada), bylo do konce 3. tisíciletí př. n. l. etnickým složením obyvatelstva i civilizační úrovní výhonkem maloasijské a předovýchodní oblasti. Indoevropští Řekové osídlili Heladu až v průběhu 2. tisíciletí, počínaje achajskými kmeny a konče Dóry. Od kmenové organizace vedl vývoj ke vzniku městských států (polis) a přes

Skenováno pro studijní účely

tyranidu (moc byla v rukou samovládců) dospěl ke klasické ústavní demokracii (ovšem stále ještě s třídou bezprávných otroků). Neblahé válečné konflikty mezi jednotlivými obcemi daly vyrůst nadvládě Makedonie (výboje Alexandra Makedonského), jimiž se začaly tzv. helénistické dějiny s Řeckem jakožto koloniální mocností. V té době měla řecká kultura vliv na Egypt, Přední Asii a Itálii. S přesunem mocenského těžiště do Říma byl řecký kulturní i politický vliv oslabován, až se ve 2. století př. n. l. Řecko stalo římskou provincií. Za vrcholné údobí antiky je označováno 5. a 4. stol. př. n. l.

Archeologické nálezy figurek hudebníků z konce 2. tisíciletí (na egejských ostrovech) dokazují vazbu řecké oblasti na kulturu Mezopotámie a Egypta. Teprve hrdinské eposy Homérovy (nejpozději 8. stol. př. n. l.) jsou dokladem vlastní řecké kultury, včetně hudby. Zřejmě domácího původu byl hlavní hudební nástroj homérského světa: čtyřstrunná forminx (druh lyry), provázející zpěv i tanec. V 7. stol. se z ní vyvinula kithara; měla větší rezonanční těleso a sedm, později dvanáct strun. V 5. stol. přibyly harfy, ve 4. stol. loutny. Z dechových nástrojů byl nejrozšířenější aulos (dřevěný dvouplátkový nástroj, často jako dvojitý, tj. diaulos, v podobě V; byl zhotovován v různých velikostech), salpinx (trubka) a syrinx neboli Panova píšťala. Vokální hudba rozlišovala pajány (hymny k poctě bohů, zpívané sborem mužů), žalozpěvy nad mrtvými (thrénoi), svatební zpěvy, pracovní písně ad. Velmi oblíbené byly dithyramby, druh sborových zpěvů k poctě boha plodnosti Dionýsa neboli Bakcha, z nichž se vyvinula i tragédie jakožto scénické drama s velkým podílem hudby. Sólový zpěv aoidů, úctě se těšících potulných pěvců improvizovaných epických písní, kteří svůj zpěv provázeli hrou na formingu či kitharu, byl nezbytnou součástí slavnostních hostin. Později je vystřídali rapsódi, přednášející už ustálené epické zpěvy. Do 7. a 6. století př. n. l. spadá roz-



Obr. 3 – Múza (?) s kitharou (attická miska, Řecko, 5. stol. př. n. l.)

Skenováno pro studijní účely



Obr. 4 – Pěvec s kitharou (Řecko, antická amfora, kolem r. 480 př. n. l.)

květ řecké lyriky, tj. zpívané poezie s doprovodem lyry. Vedle sólové (monodické) byla i sborová lyrika, často spojená s tancem. Historickou novinkou této produkce je silný subjektivní prvek, nepochybně projev rozvoje lidské osobnosti, individuality. Od 7. století př. n. l. je doložena také samostatná instrumentální hra (aulétika, kitharistika).

O povaze hudební složky jmenovaných vokálních žánrů můžeme jen usuzovat. Zásadní význam tu má skutečnost, že až do 5. stol. př. n. l. řečtina ještě neznala pojem „hudba". Existovala jen slova pro označení činností: „zpívat", „zpívat a tancovat", „hrát na kitharu" atd. Teprve r. 476 př. n. l. se v tzv. 1. olympijské ódě největšího představitele řecké sborové lyriky Pindara objevilo slovo „músiké", a to ve smyslu přídavného jména „múzické" (od slova „Múzy"). „Músiké" byla chápána jako jednota básnického, hudebního a tanečního projevu člověka. Verš sám nemohl být přednášen jinak než zpěvně, vždy v sobě obsahoval i hudební prvek. Naopak hudba ještě nedospěla k osamostatnění, nebyla autonomním uměním. Proto ani přístup k ní nevycházel ještě z ryze estetických pozic; byla posuzována především z hledisek mravních a společensky užitečných hodnot. Proces postupného oddělování hudby od slova a osamostatňování hudebního a literárního umění začal až od konce 5. století př. n. l.

Povaha řeckého umění se promítla do antické mytologie, bez níž nelze porozumět ani zvláštnostem hudby dané epochy. Antická mytologie byla vybudována na antropomorfním principu: bohové měli lidskou podobu i vlastnosti. Múzická umění byla považována za jejich dar, byli uctíváni jako

Skenováno pro studijní účely

patronové hudby a vynálezci hudebních nástrojů. Apollon, syn nejvyššího boha Dia (1. pád Zeus), bůh slunce a světla, byl také bohem básnického nadšení, miloval zpěv a hru na lyru (kitharu), byl vůdcem Múz (= Múságetés). Svou lyru získal od jejího tvůrce, jiného syna Diova, Herma. Tento dovedný mladík, posel bohů, ji hravě vytvořil z želvího krunýře a tří strun. – Vedle Apollona byl pro múzická umění zvlášť důležitý Dionýsos (Diův syn), bůh plodnosti, jarní mízy a vína. Jestliže Apollon hrál na strunný nástroj, vyznačující se mírným zvukem, Dionýsos představoval jeho protipól, měl v oblibě zvučný aulos a bicí nástroje, divokou, mysl rozněcující hudbu. – Synem Hermovým byl Pan; zrozen z nymfy, měl kozí nohy, rohy a dlouhý vous. Zamiloval se do nymfy Syringy (1. p. Syrinx), která se na útěku před ním proměnila v rákos; smutný Pan si z něho nadělal řadu píšťalek, které seřadil a spojil – tak vznikla syrinx. – Zpěv, poezie a tanec jsou pod ochranou Múz, dcer samotného Dia, jejichž hlavním úkolem je obveselovat bohy na Olympu. Každá z nich je patronkou určitého oboru: Erato milostného básnictví, jejím symbolem je strunný nástroj, Euterpe lyrické poezie, doprovázené hrou na aulos, Polymnia náboženských zpěvů, Melpomene zpěvu a tragédie atd. Spolu s Múzami jsou při každém zpěvu a tanci přítomny tři Charitky, rovněž dcery Diovy a bohyně půvabu, krásy a slavnostního veselí. – Tvorům, kteří chtěli v hudební dovednosti soutěžit s božstvy, se vždy zle vedlo. Satyr Marsyas, který nalezl aulos odhozený Athénou, když si všimla, že jí hra na tento nástroj hyzdí krásnou tvář, vyzval jednou samotného Apollona k soutěži ve hře. Musil prohrát a Apollon ho dal pověsit a z jeho těla stáhnout kůži. – Prvními učiteli hudby byli podle řecké mytologie pastýři. Synem pastýře a nymfy byl i bájný pěvec Orfeus, při jehož zpěvu krotla i divá zvěř; tento motiv je dědictvím z dob, kdy hudba byla ve službách magie.

Důsledkem staré víry o očistném působení hudby – daru bohů! – na duši člověka, kterou zbavuje vášně, projasňuje (= katharsis), bylo intenzivní zapojení hudby do výchovného procesu.

„První výchova se děje skrze Múzy a Apollona. Nevychovaný bude pro nás znamenat tolik co neznalý chórů a sborů. A sborové umění je celek, zahrnující v sobě tanec a zpěv dohromady."

Platon, Zákony

Zvláště v Athénách byl výchovným ideálem soulad krásy a zdatnosti tělesné a duševní (= kalokagathia). Při výchově svobodného občana následovala po cvičeních tělesných, posilujících mužnost, cvičení múzická, rozvíjející vnímavost a smysl pro proporce, uměřenost a řád. Extatická hudba dionýsovského kultu byla filosofy a vychovateli kritizována. Ovšem svobodný občan (v otrokářském řádu!) se měl hudbou obírat přiměřeně, jen pokud přispívala k rozvoji jeho občanských ctností; větší dovednost ho nebyla hodna.

„Odsuzujeme odborné cvičení na nástrojích a v jejich ovládání; vždyť při tom hráč nehraje jen pro vlastní zdokonalení, ale pro pobavení posluchačů, a to není zaměstnání pro lidi svobodné, ale spíše práce nádenického rázu."

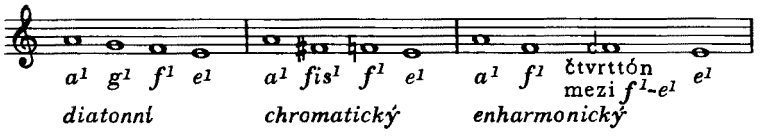
Aristoteles, Politika

Skenováno pro studijní účely

Řečtí filosofové posuzovali hudbu především z hlediska morálního (tzv. nauka o ethosu) a politického: do jaké míry slouží zdokonalení jednotlivce a tím i obce a státu. Konzervativní Platon si ve stáří přál, aby byly v Řecku jako kdysi v kastovním Egyptě vydány „zákony o múzické výchově a zábavě", které by určovaly, kdy a co se smí hrát, a jimiž by se také zakázalo „novotařit či vymýšlet nějaké jiné věci proti starodávným", neboť novoty vzbuzují nepokoje a ty ohrožují stát (Platon: Zákony). Řečtí filosofové jako Platon a Aristoteles byli hudebně vzdělaní, jejich výroky o hudbě vycházejí z důkladné odborné znalosti; například termín „harmonie" přenesl do hudební problematiky právě Platon.

Trvalý přínos zanechali Řekové na poli hudební teorie. Jako první se cílevědomě snažili odhalit zákonitosti a vnitřní souvislosti tónového světa a zmocnit se jich pojmově. Vytvořily se tu dvě školy, tzv. kánoniků („kánon" byl mj. starořecký název monochordu, na němž se ověřovaly propočty poměrů délek struny) a harmoniků. První vycházeli z učení Pythagorova (6. st. př. n. l., navázal na starší egyptskou a babylonskou matematickou tradici, včetně „mystiky čísel"; jeho spisy se nedochovaly), který stavěl hudební teorii na matematickém základě (viz pythagorejské ladění postupem čistých kvint). V čele harmoniků stál Aristotelův žák Aristoxenos (4. stol. př. n. l.), z jehož spisů o hudbě se dochovaly dva. Tento směr vycházel hlavně ze sluchové zkušenosti, kterou považoval za závažnější argument než matematickou přesnost; hlásila se k němu většina profesionálních hudebníků. V pozdním helénismu došlo k syntéze obou hledisek (tzv. systematikové, Aristides Quintilianus, 2. nebo 3. století n. l., ad.).

Tónový systém Řeků byl zprvu pentatonický, od 8. stol. př. n. l. heptatonický (sedmitónový) a v dalším vývoji se tónová zásoba stále obohacovala. Na konci klasického údobí a v helénismu bylo rozlišováno diatonické, chromatické a enharmonické členění oktávy. Základním útvarem byl tetrachord (= čtyřstrun), tj. sestupně uspořádaný sled čtyř tónů, z nichž jen krajní byly pevně určeny (interval čisté kvarty). Podle umístění dvou vnitřních tónů byly rozlišovány tři rody:



Diatonní měl převahu celotónových intervalů, chromatický půltónových, enharmonický uplatňoval mikrotóny (čtvrttóny, třetinotóny). Z těchto tří rodů...

„... je diatonní přirozenější, protože ho snadno zpívají i neškolení. Umělejší je chromatický, který provádějí výhradně vzdělanci. Ještě jemnější je enharmonický, který bývá prováděn jen nejzdatnějšími odborníky v hudbě, pro dav je neproveditelný."

ARISTIDES QUINTILIANUS

Skenováno pro studijní účely

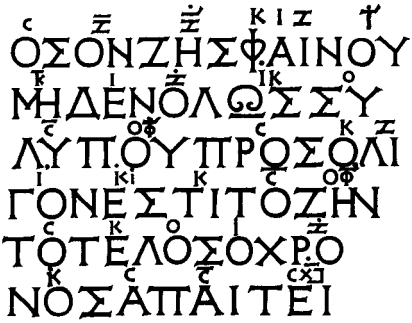
Spojením dvou stejných tetrachordů vznikaly stupnice (tónoi), u Řeků vždy kráčející sestupně. Tři byly základní (dórská, frygická, lydická), k nim byly postupně připojeny další čtyři, vzájemně se odlišující polohou půltónu v tetrachordu.

Velmi propracovanou složkou starořecké hudební teorie byla problematika rytmu. Byl založen na principu kvantity (poměru dlouhých a krátkých dob) a neznal přízvuk, charakteristický pro jazyky a hudbu jiných evropských národů. Znamenalo to mj., že při přednesu se nemohla uplatnit případná snaha o subjektivní odlišnost. Když se v průběhu 5. století př. n. l. rozpadala „músiké" jakožto jednota hudby a slova, začali teoretikové rozlišovat slovní metrum a hudební rytmus.

Odborná hudební terminologie, úzce spjatá s intenzivní řeckou teoretickou činností, zčásti přešla do pojmového aparátu evropského středověku i novověku. Mnohá slova ovšem v historickém procesu změnila svůj význam nebo získala ještě další. Jestliže není dostatek důkazů o kontinuitě hudebního vývoje mezi starým Řeckem a dnešní Evropou, pak v oblasti hudební teorie je takovým důkazem sama terminologie (muzika, tón, rytmus, metrum, mélos, harmonie, hymnus, diatonika, chromatika, monodie, symfonie, tetrachord, chór, orchestr, scéna, dialog, cymbál atd.).

Asi v 6. století př. n. l. se v Řecku objevila *písmenná hudební notace* (byl její princip převzat od maloasijských kultur?). Plně doložena je u Aristoxena. Existovaly dva systémy, starší pro instrumentální a mladší pro vokální hudbu. Každé písmeno označovalo určitý tón, přičemž se využívala i možnost změn jeho polohy. Rytmus nebylo třeba u jednohlasé hudby zvlášť vyznačovat, protože vyplýval z textové složky.
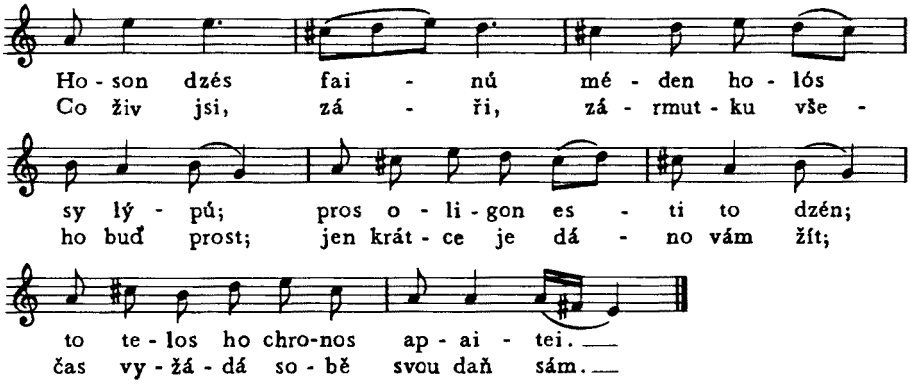
Až dosud bylo nalezeno celkem 41 antických notovaných hudebních památek – obvykle jen fragmentů –, a to z rozmezí sedmi staletí (3. století př. n. l. až 4. století n. l.). Vedle hymnů jsou v tomto souboru pramenů nápadně zastoupeny úryvky z her, zvláště Euripidových. I to je dokladem, jak velký byl podíl hudby v celku antického divadla, čemuž napovídá i mnoho narážek na hudební souvislosti v hrách Aristofanových. V jeho komedii Žáby je např. výstup, v němž soutěží skladatel Aischylos s ironizovaným „modernistickým" dramatikem Euripidem.



Obr. 5 – Seikilova píseň
(z náhrobního nápisu, vytesaného do kamene na hrobě jakéhosi Seikila; Tralles poblíže Smirny, dnešního Izmiru na pobřeží Malé Asie při ústí řeky Hermos; nad řeckým textem jsou písmenné značky pro nápěv; 2. nebo 1. stol. př. n. l.)

Skenováno pro studijní účely

Jako významný autor je znám Mesomédés z 2. stol. n. l., básník a kitharód císaře Hadriána. Dochovalo se 13 jeho básní, z toho 5 s notací (mj. hymny k nejmenované Múze a k Nemesis). Jediným dochovaným lyrickým zpěvem je píseň vytesaná do stély (náhrobní desky) jakéhosi **Seikila** (2. nebo 1. st. př. n. l.). Zřetelné členění diatonické melodie s nápadným zdůrazněním tercie a kvinty vede k názoru, že jde o případ dobově rozšířeného melodického modelu:



Př. 1 – Seikilova píseň (s řeckým textem, česky přebásnil Ferdinand Stiebitz)

E) Řím

Mezi 9. a 5. stol. př. n. l. představovali mezi obyvatelstvem italského poloostrova nejsilnější moc Etruskové, původně sídlící v oblasti dnešního Toskánska. Jejich kulturně vyspělé kmeny přejímaly další podněty od Řeků, a to prostřednictvím řeckých osad, zakládaných od 8. stol. př. n. l. na jihu Itálie. Pod vlivem Etrusků byly latinské kmeny kolem města Říma; kolem r. 500 př. n. l. setřásly etruskou nadvládu a nastolily republikánské zřízení oligarchického typu (= vláda malé výsadní skupiny). V čele státu s městskou strukturou stáli konsulové, svobodné občany zastupoval senát. Řím postupně šířil svou moc nejen na italském poloostrově, ale i v severní Africe, v Řecku, Malé Asii, v Egyptě i na evropském kontinentu (zvláště dnešní Španělsko a Francie). Na vrcholu světovládné moci Říma propukla v zemi občanská válka; Gaius Iulius Caesar se r. 46 př. n. l. prohlásil diktátorem. Za jeho císařských nástupců oslabovaly stálé vnitřní spory o moc, nepokoje v provinciích, povstání otroků a později i nájezdy germánských kmenů moc římského císařství a nakonec vedly k jeho rozpadu.

Řím přejal a v mnoha směrech dále rozvinul řeckou antickou kulturu, zvláště v oblasti literatury, výtvarných umění, práva a státní správy. Hudební kulturu Říma však nelze rekonstruovat; existuje sice množství druhotných pramenů, zvláště literárních a ikonografických, ale nedochovaly se žádné notované hudební památky. To vytvořilo v hudební historiografii dlouho tradovanou představu o „nemuzikálnosti" Římanů, o „úpadku" hudby v Římě

Skenováno pro studijní účely

apod. Tomu však odporují poznatky o velmi intenzivním hudebním životě v Římě, jehož kořeny vedou až k Etruskům. Jejich dochované nástěnné malby (většinou ve spojení s kultem mrtvých) prokazují široké uplatnění hudby v každodenním životě, včetně hudby k práci a ke sportovním příležitostem (pěstní zápasy). V 5. stol. př. n. l. měli bohatí Etruskové mezi domácím služebnictvem vlastní otroky-hudebníky. Užité hudební nástroje vycházejí z řeckých vzorů: aulos, latinsky zvaný tibia (= píšťala), syrinx, příčné flétny atd. Zvláštní oblibě se u Etrusků těšily trubky; v jednom hrobě dochovaný bronzový lituus je dlouhý 160 cm a hraje 2.–8. tón přirozené tónové řady.

V římské hudební kultuře se etruské dědictví spojilo s řeckým a s množstvím vlivů zemí Předního východu. Vojenské hudby s trubkami a rohy (tubicines [1. p. jedn. č. tubicen] a cornicines jako zvláštní profese) plnily nejen signální funkce, ale hrály i pochody. Vedle kultovní hudby prošla silným rozvojem hudebně-divadelní produkce včetně pantomimy s hudebním doprovodem. Od 2. stol. př. n. l. byla v oblibě doprovázená umělecká píseň lyrického charakteru; vedle profesionálů ji provozovali i diletanti, krutostí proslulý císař Nero vystupoval jako pěvec i na veřejných hrách. Obliba tohoto žánru vedla dokonce k vytlačení tragédie, nadále byly pak prováděny jen sólové zpěvy z her. Dovršoval se proces osamostatnění jednotlivých umění. Profesionální hudebníci se v zájmu ochrany svých práv organizovali (římské „collegium symphoniacorum" povoleno r. 11 př. n. l. senátem, hudebníci Dionýsova kultu se organizovali v rámci celého impéria společně). Do Říma přicházeli hudebníci a tanečnice z Řecka, Sýrie, Egypta, Španělska atd.; na konci epochy vzrůstající vliv křesťanství tyto profese společensky degradoval.

S rostoucím kultem virtuosity souviselo zdokonalování nástrojů, u strunných se zvětšoval počet strun. Vodní varhany, vynalezené ve 3. st. př. n. l. v Alexandrii, byly v Římě později užívány při slavnostních hrách i v zámožných domácnostech.

Hudební teorie plynule navázala na řeckou, ale postupně se v rostoucí míře vzdalovala od současné hudební praxe.

F) Hudba jiných kontinentů

Paralelně k historické vývojové linii, již jsme tu dosud sledovali (Přední Východ – Řecko – Řím – ostatní Evropa), existoval v téže době i na jiných kontinentech hudební vývoj, který vedl k vytvoření osobitých a vzájemně odlišných kultur. Průběh historického vývoje těchto kultur nelze rekonstruovat v té míře, v jaké je to možné v případě Evropy. Většinou šlo totiž o kultury bez hudebního písma, u nichž byla hudební tradice odkázána jen na orální (ústní) vazby. Tam, kde nedošlo ani k vytvoření písma, a chybějí tudíž i prameny písemné povahy (Afrika, američtí Indiáni atd.), je výzkum odkázán na analýzy mytologie a epických zpěvů, tradovaných po staletí, na ikonografické prameny, zprávy cestovatelů apod. Historiografie tu těsně spolupracuje s etnomuzikologií. Nedostatek pramenů neznamená, že tyto kultury lze označovat jako kultury bez vývoje, a tedy bez historie, jak se to dosud někde děje.

Mezi hudebními kulturami Asie představují největší celky **Indie** a **Čína**. Protoindická kultura tvořila časovou paralelu k pravěké Mezopotámii; měla

Skenováno pro studijní účely

už své písmo, dodnes však nerozluštěné. K původnímu obyvatelstvu přibyli v polovině 2. tisíciletí př. n. l. pastevečtí Árjové s védským náboženstvím (védy = posvátné texty), do jehož složitého rituálu byla začleněna i jednohlasá vokální hudba, obvykle společně s tanečním projevem. Její tradice přetrvala v bohoslužbě dodnes, bez ohledu na proměny samého náboženství (od 5. st. př. n. l. buddhismus, později též islám). Hymny k božstvům byly přednášeny na sylabické melodie v rozpětí tří tónů. Kolem r. 200 př. n. l. byla sepsána „Natjašástra" (= „učebnice tanečního umění", jako autor je uveden Bhárata = „herec-tanečník"), v níž je vedle statí o divadle, tanci, poezii atd. i pojednání o hudbě, včetně textů a melodií kultovních zpěvů (číselná notace). Je zde podán i první indický systém dělení oktávy na 7 stupňů, postavených na základě 22 „šruti", tj. mikrointervalů o málo větších než čtvrttóny. Tyto mikrointervaly nebyly získány na základě matematických propočtů, nýbrž na základě sluchové zkušenosti („šru" = sluch). Pro drobné rozpory v detailech není výklad této staroindické teorie jednoznačný. Bhárata rozlišil též konsonantní (kvarta, kvinta), disonantní (malá sekunda, velká septima) a asonantní intervaly (ostatní). V téže době se v indické hudbě rozvinulo učení o afektech („rasa"), podle něhož hudba vyjadřuje lásku, smutek, radost, strach, hněv, statečnost, odpor, překvapení nebo klid. V dalším vývoji se jedním z hlavních prostředků k vyjádření těchto stavů staly ragy, tj. tonálně melodické stupnicové modely jakožto základ improvizovaného projevu. Do mimořádného bohatství se v indické hudbě rozvinula rytmická složka. Napomáhala tomu obliba různých typů bicích nástrojů, ze strunných zvláště pak nástrojů typu citer (vína, sitár).

Vedle Evropy lze nejlépe rekonstruovat historii čínské hudby. Už z konce 2. tisíciletí jsou dochovány písemné prameny, obsahující zmínky o hudebních nástrojích. Starý mýtus o čínském králi, který poslal svého ministra k západní hranici říše, aby zjistil „základní tón" hudby, je v Evropě interpretován jako důkaz převzetí teoretických základů hudby (včetně dělení oktávy) z Řecka. Ve 3. století př. n. l. je v teoretických spisech doložena existence dvanáctitónové stupnice. Časté zmínky o hudbě ve spisech starých čínských filosofů – buď v souvislosti s etickou problematikou, nebo s mystikou – svědčí o vysoké společenské prestiži hudby. Se jménem vlivného filosofa Konfucia (kolem 500 př. n. l.) je spojován i rozvoj hudební teorie a vznik Knihy písní (s asi 300 texty). Hudba byla důležitou složkou státních ceremonií. K tomuto účelu byly zřízeny hudební školy, do nichž byli přijímáni sedmiletí chlapci; výchova trvala sedm let. Tyto školy i ostatní hudební život v zemi byl řízen zvláštním „hudebním úřadem", pečujícím i o sbírání dokumentů o staré kultovní hudební tradici. Roku 213 př. n. l. padly jedinečné dokumenty za oběť pálení konfuciovských knih a památek. Charakteristickou nástrojovou skupinu staré čínské hudby představovaly idiofony (samozvučné nástroje), počínaje „znějícími kameny", zvony ad., ze strunných různé typy citer. – Hudební notace je doložena až z 1. století př. n. l., patrně však existovala už dříve.

Ve srovnání s nejstarším údobím evropských dějin mají paralelně existující hudební kultury Asie řadu obdobných znaků: primární spojení hudby se slovem a tancem, teprve postupně dochází k osamostatnění jednotlivých umění; hudba je jednohlasá s možností bordunového či heterofonního doprovodu; od spojení tance s epickým zpěvem vede cesta ke vzniku hudebního

Skenováno pro studijní účely

divadla. Naopak Východ nezná sborový vokální přednes a hudební teorii nespojuje s matematickým kalkulem.

Do období otrokářské společnosti s primitivním kmenovým uspořádáním (od nepaměti do 6. století našeho letopočtu) spadají také historicky známé začátky hudební kultury **Japonska**. Podle archeologických nálezů a o málo pozdějších pramenů je zřejmé, že už tehdy existovaly nástroje některých základních druhů – bicí typu membranofonů a idiofonů, flétny, vznikl princip strunného drnkacího nástroje *koto*. Hudba byla už tehdy spojena s obřady šintoismu – nejstaršího japonského náboženství. V japonském mladším starověku (6. až 9. století), pro který je charakteristický organizovanější klanový systém pod monarchistickým vedením, se vyvinula hudební kultura, přijímající podněty z Koreje, Číny a dalších asijských zemí. Tady se rozvinula dvorská hudba *gagaku* s instrumentálním souborem *kangen*, taneční hudba *bugaku*, jsou doloženy písně aj. žánry. Z ostatních asijských zemí přichází také nově se prosazující buddhistické náboženství, spjaté s rozvojem vlastní rituální hudby. V jejím rámci se zpívalo na texty v sanskrtu, čínštině i japonštině, hudba navazovala na indické i čínské vzory. Pod čínským vlivem vznikl i další významný japonský nástroj, loutna *biwa*. Ve dvou obdobích japonského feudalismu se vyvinuly zvláštní druhy japonského divadla, ve kterých hraje hudba významnou úlohu. Nejstarší z nich *no* vznikl už v raném středověku, nejvýznamnější autoři jeho dramat žili ve 14. a 15. století. Dalšími druhy jsou zpívané a tančené drama *kabuki*, jež vzniklo v pozdějším středověku (sklonek 16. až druhá třetina 19. století), a loutkové divadlo *bunraku*, navazující na starší typy japonského loutkového divadla. Oba tyto typy užívají strunných nástrojů *koto* a *šamisen*, jež měly i důležitou roli při rozvoji doprovázených písní. Dalším významným nástrojem japonské tradiční hudby je bambusová flétna *šakuhači*, užívaná v různých žánrech. Vývoj japonské tradiční hudby skončil roku 1868, kdy se Japonsko otevřelo v souvislosti s významnými politickými a ekonomickými proměnami směrem ke kapitalismu a západnímu světu. Spolu s tím se zde začala intenzivně pěstovat i evropská hudba. V zemi je však dnes silné hnutí za obnovu staré japonské hudební a divadelní kultury: je pěstována prakticky, probíhá její intenzivní muzikologický výzkum a jejího instrumentáře i jiných prvků využívá i tvorba soudobých skladatelů. Tradiční japonská hudba je převážně jednohlasá s melodikou pentatonickou, modálně heptatonickou, její teorie a vzácněji i praxe zná také chromatiku. Výjimečné však nejsou různé heterofonní postupy, velké ansámbly dvorské hudby *gagaku* užívají popřípadě i složitějšího vícehlasu. Není tu však ani jednoduché funkční harmonické cítění; souznění různých výšek v zvukově odlišných instrumentálních vrstvách působí hlavně témbrově.

Arabská hudební kultura má své počátky už v předmuslimské epoše (před 7. stoletím n. l.); je o ní k dispozici minimum informací. Arabové nevytvořili hudební notaci, dokonce ani v údobí helénismu nepřejali řeckou, a protože jejich náboženství stejně jako židovské zakazovalo zobrazování, neexistují ani ikonografické prameny. Obrovský rozmach islámu včetně kulturních vlivů (7.–15. st.), kdy ovládl území od Španělska přes severní Afriku, Přední východ až po Uzbekistán, Turkestán a severní Indii, patří už do éry feudalismu.

Skenováno pro studijní účely

Výběr z literatury:

Bohumil Geist: Původ hudby. Praha, 1970
Otakar Hostinský: O hudbě starých Řeků. Praha, 1884
Ferdinand Stiebitz: Řecká lyrika. Praha, 1954 (přepisy antických hudebních památek do soudobé notace a české překlady)
Miroslav K. Černý: Hudba antických kultur. Olomouc, 1995

Poznámka:
Na tomto místě se pro velkou většinu dalšího textu této knihy loučíme s líčením mimoevropských hudebních kultur a s charakteristikou jejich tvorby. Důvodem k tomu není nějaké nedocenění kvalit této hudby či snad evropocentrismus autorů. K takovému omezení nás vedla skutečnost, že kniha má sloužit také jako učebnice pro studenty českých konzervatoří, kteří se připravují k profesionální činnosti v oblasti oné hudební kultury, kterou žije naše společnost: po celý život budou hrát na evropské nástroje, provozovat téměř výhradně evropskou hudbu či skladby navazující na její tradice, popřípadě komponovat v návaznosti na ně. V tomto smyslu je v učebnici redukována i látka z oboru dějin evropské hudby: je tu položen důraz na to, co patří trvaleji k živým hodnotám v českém hudebním životě provozovaného repertoáru. A neprobírá se ani to, co zde nezapustilo kořeny a nežije. V tomto smyslu se tato kniha tedy nezabývá dějinami světové hudby, ale ani v úplnosti dějinami evropské hudby, nýbrž je v naznačeném směru zcela účelově omezenou publikací. K takové redukci vedla nejen snaha o zvládnutelnost látky, jež zůstává i tak asi nejobsáhlejší ze všech předmětů na konzervatoři vyučovaných, ale i jiné zřetele: analogie s koncepcí vyučování literárním dějinám na českých středních školách, jež rovněž zcela eliminuje odlehlejší a u nás soustavněji nereflektované kultury, a také stav současné české hudební vědy, jež vůbec nemá tradici bádání v oblasti mimoevropských hudebních kultur; není zatím k dispozici ani jediná česká práce, jež by soustavněji informovala o tomto předmětu či o odlehlejších kulturách evropských národů. A manka základního výzkumu souhrnná práce tohoto typu suplovat nemůže.

Skenováno pro studijní účely

III. *Hudba feudální společnosti*

1. Středověk

A) Historický přehled

Časové vymezení období středověku

Hudební kultura Evropy se ve svých počátcích formovala jako kultura feudální společnosti. Nejstarší fáze feudalismu se označuje tradičně pojmem středověk; v pojetí současné historiografie se tato epocha uzavírá buď na konci 15. století, nebo v první polovině 17. století. Z hlediska vývoje kultury je však obecně vžité a účelné členit tuto epochu ještě na dvě časově nevyvážené etapy, totiž na středověk (v užším slova smyslu) a na renesanci. Všechny vědy o umění se v zásadě shodují v tom, že slohový mezník mezi středověkem a renesancí leží ve 14. století, v hudbě však počítáme spíše se začátkem 15. století. Konec etapy renesance se obvykle datuje do poloviny 16. století, v hudbě opět spíše až kolem roku 1600.

Pro časové vymezení hudebního středověku jsou v tomto pojetí důležitá dvě hlediska: rozvinutí feudalismu a rozšíření křesťanství. Středověk tedy představuje období vzniku a vzestupné vývojové fáze feudalismu a universální vlády římské církve od 4. století, kdy křesťanství zvítězilo v římské říši, do doby kolem r. 1400, kdy feudalismus i církev procházejí v celé Evropě prvou vážnou krizí. V tomto tisíciletém období se v celé Evropě ustálil specifický charakter společnosti a jejího rozvrstvení (klérus – šlechta, „rytíři" – poddaný pracující lid). V porovnání s ostatním světem – včetně oblasti východního křesťanství (Byzance, Rusi atd.) – se jeví evropská středověká civilizace jako výjimečná a svým způsobem jedinečná.

Raný středověk

V raném středověku na území Evropy postupně zaniká římská městská civilizace a vytváří se roztříštěná a poměrně primitivní zemědělská civilizace. Na sklonku 4. století se římská říše rozdělila na část východní a část západní (r. 395), počalo stěhování národů, trvající dvě staletí. Na území západořímské říše (zaniklé definitivně roku 476) vznikaly labilní státní celky, ovládané barbary. Významným státem se stala od konce 5. století francká říše, která odolala náporu Arabů v 8. století, obsáhla území dnešní Francie, Německa a Itálie, její vládce Karel Veliký se dal roku 800 korunovat na římského císaře. Křesťanství se stalo v Římě státním náboženstvím po vyhlášení tzv. ediktu milánského r. 313 a postupně pronikalo do barbarských států, mezi Germány a Slovany. V 6. století se papež prohlásil za hlavu všeho křesťanstva, západní církev se však oddělila od církve východní (konečný rozkol v r. 1054) a vytvářela si přísně centralistickou organizaci. Po rozpadu francké říše se počala v 9.–10. století vytvářet povědomá mapa středověké Evropy.

Skenováno pro studijní účely

Vrcholný středověk

Ve vrcholném středověku (od 11. století) počaly na území Evropy krystalizovat stabilizované monarchie – království (Francie, Anglie, Německo, Polsko, Uhry, Čechy). Výrazné zlepšení úrovně zemědělství umožnilo postupující oddělování řemeslné výroby od zemědělství. Vznikala tak nová středověká města s vlastní samosprávou a narušovala výlučnou politickou a soudní moc šlechty. Ve městech se soustředila řemesla a obchod, při městských chrámech sídlily důležité církevní instituce včetně škol, v největších městech vznikaly od 12. století university, postupně se do měst stěhovala také šlechta. Církev si vybojovala nezávislost na feudální moci, rozšiřovala síť svých institucí, zvětšovala svůj majetek a stala se sama mocným feudálem. Kacířská hnutí a kritika církevních nešvarů byly však od 13. století odrazem vnější i vnitřní krize církve, jež na konci 14. století vyvrcholila schismatem (rozštěpením).

B) Středověká společnost

Středověká společnost se zjevně rozdělovala na tři hlavní sociální vrstvy: šlechtu (feudály), církev (příslušníky kléru) a pracující poddaný lid, přičemž každá z těchto základních vrstev se ještě v historickém vývoji složitě diferencovala. Středověcí myslitelé to říkali zcela jasně:

„Pracující mají živit kněze a rytíře, rytíři mají bránit kněze a pracující, kněží mají učit a vychovávat rytíře a pracující k lidským způsobům a prosit za ně Boha."

William Caxton

Orientace ve společenském uspořádání je pro pochopení středověkého umění velmi důležitá; zvláště středověká hudba se rozvíjela do značné míry uzavřeně v hranicích jednotlivých vrstev a jejich aktivit. Všimneme si proto některých jejích podstatných rysů z hlediska předpokladů pro kulturní vývoj v období středověku.

Církev

Středověká církev byla v širším slova smyslu společenstvím všech věřících vyznávajících křesťanské náboženství, jež vznikalo a šířilo se od 1. století našeho letopočtu. V užším slova smyslu budeme rozumět pod pojmem církev především duchovenstvo – klérus a jeho instituce. Hlavním posláním církve bylo ve středověku šíření křesťanství, soustavy náboženského učení (jeho základem byla od 4. století určitá pevně stanovená dogmata) včetně jeho výchovných a etických zásad, a soustavné provozování liturgie (bohoslužebných obřadů a úkonů). Významnou a neoddělitelnou součástí křesťanské liturgie byl zpěv; proto měl rozvoj liturgie (rozrůstání obřadů a svátků v rámci tzv. církevního roku) značný význam pro vývoj středověké hudby. Západní liturgie užívala výhradně latinského jazyka, pro příslušníky kléru byla tedy latina společnou nadnárodní řečí. Církev musila proto zajišťovat pro své příslušníky určité vzdělání; v průběhu středověku se jeho úroveň stále zvyšovala a obsáhla (kromě výuky latiny) tzv. sedmero svobodných umění (součástí jeho vyšší skupiny byla

Skenováno pro studijní účely

též „ars musica"), filosofii a teologii. Ve vrcholném středověku si pak university (kde byla přednášena i medicína a práva) vydobyly určitou samostatnost a nezávislost na církvi.

Působení církve zajišťovala síť institucí a bohoslužebných míst, především kostelů. Při významných chrámech vznikaly kapituly s pospolitým životem kněží. Po celý středověk se rozvíjely řeholní řády, jejichž příslušníci žili společně v klášterech (benediktini, později cisterciáci, premonstráti) nebo v městských konventech (minorité, dominikáni, křižovníci apod.); řehole měly mužské i ženské větve. Jednotlivé řády měly zvláštní organizaci, do značné míry nezávislou na organizaci a územním rozsahu sekulárních institucí (diecéze, arcidiecéze) a na státní moci. Zvláště v raných fázích středověku byly řeholní ústavy a kapituly středisky písemnictví, vzdělanosti a umění. V rámci tohoto mnohovrstevného působení církve probíhal rozvoj liturgického umění a ve vrcholném středověku i zvláštních forem stavovského umění příslušníků kléru, shromážděných v kapitulách či v řeholních domech.

Šlechta

Šlechta byla vládnoucí společenskou třídou, jež si v raném středověku přivlastnila zemědělskou půdu a jež pak prostřednictvím feudální renty (zprvu v naturáliích a robotě, později v penězích) žila z práce poddaného zemědělského lidu. Šlechta se v průběhu středověku složitě diferencovala a její životní formy se proměňovaly. V raných fázích středověku vznikala šlechta z členů vojenské družiny krále (knížete), který svým věrným služebníkům (vazalům) dával půdu jakožto léno (feudum). Zprvu byla léna jen dočasná, později se stala dědičnými. V raném středověku měla proto šlechta převážně vojenský charakter, vedla neusazený stěhovavý život vzhledem k neustálé potřebě panovníka vojensky dobývat, bránit a upevňovat svou moc. Teprve konsolidace feudálního řádu umožňovala přeměnu bojovníků ve správce opevněných hradů, dvorské hodnostáře a postupně svrchované vladaře na svých majetcích. Na bohaté vyšší šlechtě, jež si vydobyla také značný podíl na vládě, byla vazalsky závislá méně majetná a málo vlivná nižší šlechta (rytíři).

Svérázná aristokratická kultura se počala formovat nejprve jen na význačných panovnických dvorech (tzv. karolínská renesance na dvoře Karla Velikého, tzv. otonská renesance německých císařů v 10. stol.); teprve ve vrcholném středověku se rozvíjela i v sídlech velkých feudálů v jižní Francii a postupně v Německu, severní Francii, Anglii. Nepochybně k tomu přispělo poznání přepychových životních forem, se kterými se evropské rytířstvo seznámilo na křižáckých výpravách v 11.–13. století a stykem s barbarskou kulturou. Soustavné vzdělávání bylo však šlechtě cizí; jako úředníci a rádci se u dvorů uplatňovali příslušníci kléru.

Lid na venkově

Poddaný zemědělský lid, připoutaný k půdě svých pánů, neměl prakticky žádný přístup ke vzdělání. Přesto se na venkově rozvíjela specifická kultura a múzická umění, jež zvláště v raném středověku ještě souvisely s předkřesťanskými (pohanskými) představami, přírodními kulty a magickými obřady k zajištění úrody a plodnosti.

Skenováno pro studijní účely

Města

Zakládáním středověkých měst (zejména od 12. století) vznikla další sociální vrstva osobně svobodných měšťanů, jež se ovšem dále vnitřně diferencovala (obchodnický patriciát, řemeslníci, chudina). Ve městech se vytvářely do té doby nebývalé svazky a vazby lidí žijících pospolu na poměrně malém, hradbami uzavřeném území. Formoval se životní styl odlišný od venkova – snášenlivější a kooperativnější; upevňoval se městský řád, opírající se více o racionální uvažování než o přírodní cyklus a zvyky. K ochraně společných zájmů vznikaly nejen řemeslnické cechy a obchodnické gildy, ale také různé korporace, politické, zájmové celky a bratrstva. Ve městech se setkávaly příležitostně i dlouhodobě všechny stavy a vrstvy středověké společnosti (včetně bezprávných a vykořeněných tuláků, potulných kejklířů a muzikantů); prvky jejich vzdělanosti, kultury a umění se tak ve městech stmelovaly a rychleji rozvíjely. Dobrým příkladem těchto procesů bylo zakládání universit, budování náročných staveb městských (radnice, kamenné domy) i církevních (katedrály) a šlechtických (paláce). Ve městech tak vznikala specifická veřejná kultura, konaly se tu veřejné slavnosti, trhy, produkce komediantů a hudebníků na náměstích, tržištích, v hospodách.

C) Obecné rysy středověké hudby

Pojetí hudby ve středověku

Existence hudby měla ve středověké společnosti odlišný charakter, než má náš současný hudební život. Ve středověku měla hudba své místo nikoli ve formě koncertního předvádění k pozornému poslechu, ale zásadně jako součást určitých lidských činností, do nichž byla zapojena, jimž sloužila a jimž se dokonale přizpůsobovala – ke specifické situaci patřila vždy specifická hudba. Někdy byla hudba součástí nepostradatelnou (v bohoslužbě, při tanci), jindy jen doplňkovou (pracovní činnost, družná zábava). Nepochybně přitom zvyšovala slavnostní účin (bohoslužba, světské ceremonie) a jistě byla vítána a vnímána jako zkrášlení životních událostí, ale ze svého služebného a funkčního postavení se začala vymaňovat jen výjimečně teprve na sklonku středověkého období (vyspělé typy polyfonních skladeb).

Středověk také neznal pojem originálního hudebního díla, ba dlouho ani pojem skladby. Až do vrcholného středověku vznikala hudba převážně improvizací a ustalováním improvizovaného, hudební projevy se uchovávaly v paměti a šířily se ústní tradicí, zpravidla s odchylkami, variantami a novotvary. Bylo je možné – a to i když byly ve vrcholném středověku již zapisovány – dále obměňovat, opatřovat novými texty (tzv. kontrafaktura), podle možností a zvyklostí instrumentovat atd. Je proto pochopitelné, že většina středověké hudby má anonymní charakter. Hudebníci si byli vědomi toho, že vycházejí z tradičních vzorů, že volně disponují hudbou, která už existuje, a že se podílejí na jejím „kolektivním" vytváření a přetváření. Navíc podle dobových teologicko-filosofických představ byl zdroj hudby vlastně v Bohu, v harmonii božího řádu, a lidé byli pouhými nástroji v její konkretizaci; schopnost tvoření byla prohlašována za výlučně boží vlastnost.

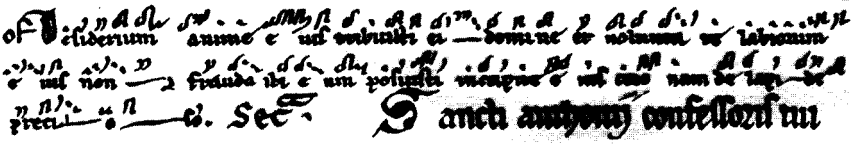
Skenováno pro studijní účely

Hudebníci

Hudbu většinou interpretovali ti, kteří ji sami vytvářeli nebo odjinud přebírali a upravovali. Ústřední postavou středověké hudby je tudíž *musicus* (hudebník) – skladatel, případně též básník, upravovatel a interpret v jedné osobě. Dělba těchto rolí a specializace na „tvůrčí" a „výkonné" umělce byly jen výjimečné (v liturgickém zpěvu, v určitých typech polyfonie vrcholného středověku). Středověcí filosofové a hudební teoretikové přitom odlišovali pouhé spontánní muzikanty a zpěváky, jejichž údělem byl obyčejný *usus* (vysl. úzus, užitková hudba), od vzdělaných hudebníků, jejichž doménou byla *ars* (umění, nauka) a *scientia* (věda). Takové hudební vzdělání bylo možno získat – až do pozdního středověku – jen studiem tzv. svobodných umění na církevních školách a universitách, případně důkladným školením v církevním zpěvu. Je však nesporné, že i „nevzdělaní" muzikanti uměli vytvářet pozoruhodné hudební projevy, byť na ně církví ovlivněná teorie hleděla spatra (světské písně, instrumentální hudba potulných hudebníků).

Hudební notace

V převažujících podmínkách spontánní tvořivosti a svobodné interpretace zpaměti nebylo vlastně dlouho třeba hudbu zapisovat; hudební notace se proto vyvíjela pomalu. Jedinou výjimkou v popsaném stavu byl liturgický církevní zpěv, který měl být – počínaje přibližně 8. stoletím – provozován v jednotném schváleném a závazném znění. I v tomto případě však dlouho postačovala mnemotechnická pomůcka. Tzv. *neumová notace* totiž naznačuje pomocí čárek, teček a háčků jen přibližný výškový průběh melodie; snad vznikly tyto značky jakoby zakreslením pohybu ruky dirigenta nebo učitele, znázorňující zpěvákům melodický spád.



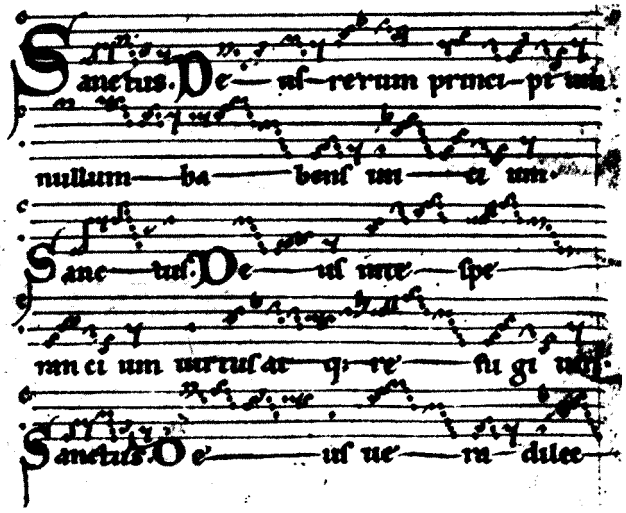
Obr. 6 – Neumy (nad latinským textem; pražský misál z poč. 13. stol.)

V teoretických spisech (a občas též v praktických zpěvnících) se v raném středověku používalo různých systémů *písmenné notace*, které označovaly písmeny buď jednotlivé tóny (např. A—a^1 = A—P; naše hudební abeceda vznikla až v 11. století), nebo intervaly (např. s = semitonium = půltón); písmennou notaci bylo možno případně kombinovat s neumami.

Při rozrůstání repertoáru liturgického zpěvu se stávala paměť méně spolehlivou a pouhé neumy nejistotu neodstraňovaly. Bezpečný zápis přesného výškového průběhu melodie přineslo teprve zavedení linek. Zpočátku byly určité tóny znázorňovány pouze linkami nebo mezerami; okolo roku 1000 už vznikla terciově uspořádaná linková osnova počítající s linkami i mezerami a do této osnovy se vpisovaly neumy. Důležité linky se označovaly písmeny (např. *g, d, f, c*), z nichž se během doby vyvinuly klíče v tvarech dodnes známých. Ve

Skenováno pro studijní účely

vrcholném středověku se počet linek ustálil na 4 nebo 5, tvary neum se proměnily v monumentální a kaligrafické znaky. Neumová notace na linkách se obvykle označuje jako *chorální notace*.



Obr. 7 – Neumy na linkách (Sanctus z Tropáře z r. 1235, Praha; přechod od neumové k chorální notaci)

Teprve vyspělé stadium středověké polyfonie si vynutilo (kolem roku 1200) notaci schopnou zachytit také délkové poměry tónů. Vnější podobou se tzv. *modální notace* a později *menzurální notace* nelišila zpočátku od *kvadratické* (čtvercové) *chorální notace*. Znaky pro skupiny tónů (ligatury) a pro jednotlivé tóny však dostaly určitý rytmický význam zavedením soustavy dosti složitých pravidel, měnících se pak rychle v průběhu 13.–14. století. Tím se *menzurální notace* vyvíjela v systém tvarově už odlišný od chorální notace a postupně schopný zaznamenat i nejsložitější rytmické a metrické útvary. (Viz Tab. 1 na str. 55.)

Písemná tradice

Rozsah písemné tradice byl tedy ve středověku poměrně malý a omezený jen na určité sféry hudebního života, především na sféru církevního liturgického zpěvu. Z vrcholného středověku se dochovaly záznamy mimoliturgické hudební tvorby příslušníků kléru, duchovní i světské tvorby úzké vrstvy vzdělaných hudebníků (polyfonie) a zápisy světského zpěvu ze sféry šlechty; jen zcela výjimečně a nahodile byly zaznamenány hudební projevy lidové a populární městské kultury. Ve většině vyjmenovaných případů však zápisy stejně neuspokojují naše nároky a k docílení skutečně živé a přesné rekonstrukce středověké znějící hudby je třeba usilovného a mnohostranného vědeckého výzkumu, publikování kritických vydání staré hudby a speciálních studií o její interpretační praxi.

Skenováno pro studijní účely

JEDNODUCHÉ ZNAKY

NÁZEV	NEUMY	CHORÁLNÍ NOTACE			PŘEPIS	MENZURÁLNÍ NOTACE			VÝZNAM	
		gotica (Německo)	rhombica (Čechy)	quadrata (římská)		černá (13. - 15. st.)	bílá (15. - 17. st.)		13. - 17. stol.	od 18. stol.
virga	/				(vyšší tón)				longa (L)	
punctum	•				(nižší tón)				brevis (B)	
								→	semibrevis (S)	→ celá
								→	minima (M)	→ půlová
								→	semiminima (Sm)	→ čtvrťová

LIGATURY DVOUTÓNOVÉ

pes (podatus)							B-L, B-L, L-L, B-B, B-B, L-B	S-S, S-S
							B-L, L-L, B-B, L-B	S-S, S-S
flexa (clivis)							B-L, L-L, L-B, B-B	S-S, S-S
							B-L, L-L, L-B, B-B	S-S, S-S

LIGATURY TŘÍTÓNOVÉ

torculus						*- střední noty třítónových a vícetónových ligatur mají význam B; krajní noty se řídí pravidly dvoutónových ligatur, např:*
porrectus						B-B-L, B-B-B, B-B-L, L-B-L
scandicus						*- výjimka:*
climacus						S-S-B, S-S-B, S-S-L, S-S-L

TAB. I

Příčina neuspokojivosti nespočívá jen v mezerovitosti a v malém počtu notovaných pramenů, ale i v tom, že tyto prameny (např. rukopisné pergamenové kodexy obsahující liturgický zpěv) nebyly určeny k tomu, aby se z nich zpívalo, ale fungovaly jen jako podpora paměti pro předzpěváka nebo učitele zpěvu. (Zpěv při bohoslužbě se prováděl – po nácviku – zpaměti.) Ani prameny notované chorální notací tedy neobsahují všechny potřebné parametry pro reprodukci chorálu (rytmus, tempo, dynamiku apod.); to vše zpěváci znali z tradice a z nácviku. (Totéž platí kupříkladu o zápisech světského rytířského zpěvu nebo lidových duchovních písní, které byly ostatně pořizovány obvykle dlouho potom, co tyto skladby vznikly a získaly si oblibu; důvodem záznamu byla snaha uchovat je před zapomenutím.)

Zvláštní výjimku v těchto všeobecných poměrech představuje vyspělá polyfonie vrcholného středověku, kupříkladu ve Francii počínaje 13. stoletím (srov. str. 81). Další rozvíjení vícehlasého projevu nebylo již možné na základě

Skenováno pro studijní účely
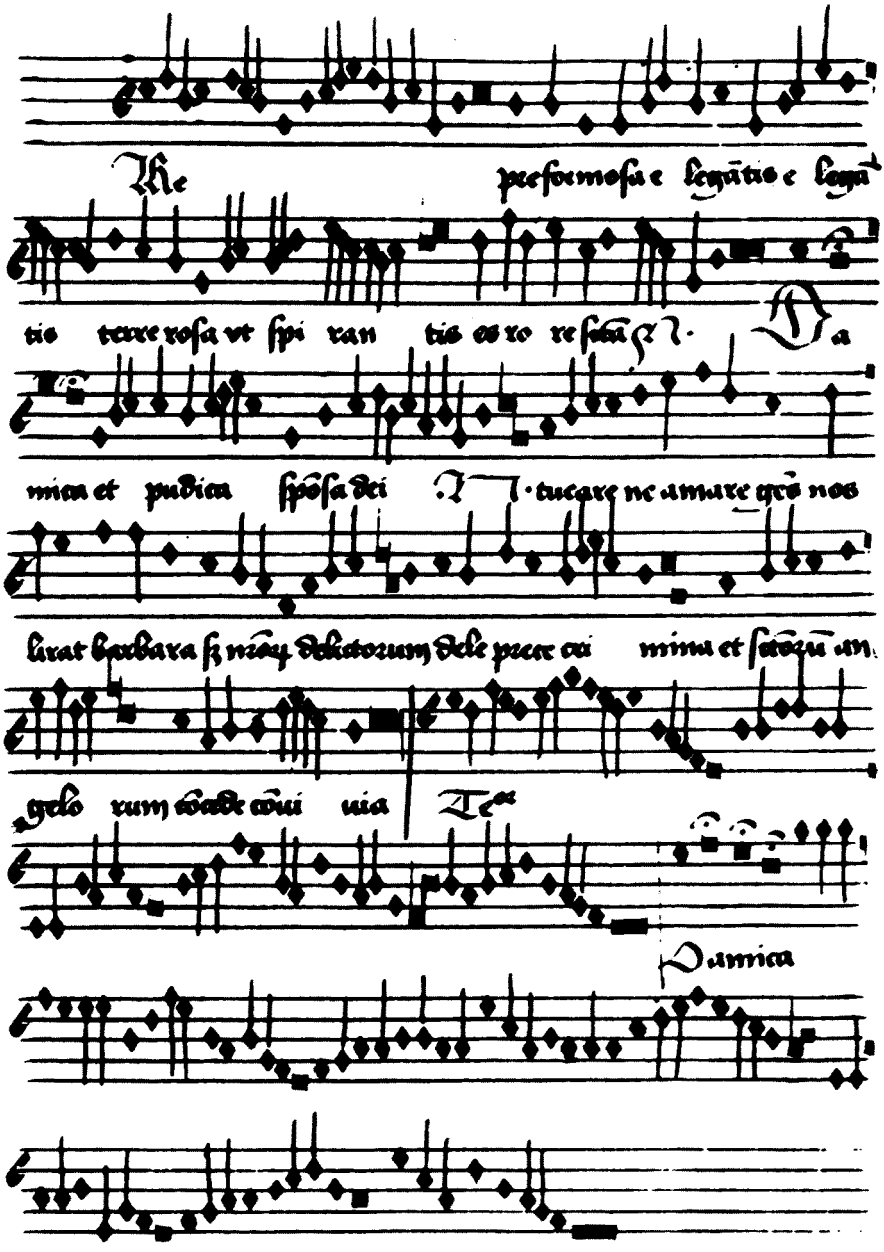
improvizace. Nastal tak vpravdě revoluční obrat v hudebních dějinách: počátek vytváření hudby rozmyslným komponováním. Kromě jiných důsledků, o kterých bude zmínka níže, vyvolalo postupné, promyšlené skládání hudby jednak potřebu zapisovat proces kompozice až k výsledné optimální podobě skladby, jednak bylo nutné takovou skladbu věrně interpretovat ze skladatelova zápisu. (Komponování totiž takřka automaticky vedlo k větší náročnosti, proměnlivosti, rozsahu a složitosti hudby; nácvik a interpretace zpaměti by byly značně neefektivní.) V této sféře hudební tvorby se tedy stala notace (přesně řečeno: menzurální notace, umožňující rytmickou koordinaci tří a více hlasů) nezbytnou pomůckou pro vytváření i pro reprodukování hudby; obě tyto hudební aktivity se počaly od sebe oddělovat a specializovat, hudba se mohla šířit rychleji, nezávisle na osobní účasti autora-interpreta či kolektivu autorů-interpretů. Otevřela se cesta novému modelu bytí hudby ve společnosti, počali se již dokonce objevovat vzdělaní posluchači, kteří záměrně „vyhledávají jemnosti umění", jak praví Johannes de Grocheo okolo roku 1300.

Hudební teorie

Pokroku v hudební tvořivosti středověku bylo dosaženo také rozvojem hudební teorie. Ve středověké vědě o hudbě se prolínaly dva způsoby uchopení hudby: teoreticko-filosofický (tzv. *musica theorica*) a praktický (*musica practica*). Prvý přístup bychom spíše nazvali spekulativním. Jeho zakladatelem byl Říman **Boëthius** (480–524), který sice zprostředkoval středověku řeckou teorii a její způsob matematického uvažování o tónech, intervalech, tóninách atd., ale jeho výklad podstaty, smyslu a působení hudby byl přizpůsoben křesťanskému učení, byl abstraktní a nevšímal si skutečné hudební praxe. Jeho učení se stalo dogmatem; v jeho stopách kráčelo mnoho středověkých autorů, základní teze Boëthiovy „filosofie hudby" převzala i ars musica, přednášená v rámci sedmi svobodných umění (*septem artes liberales*) na universitách až do 15. století.
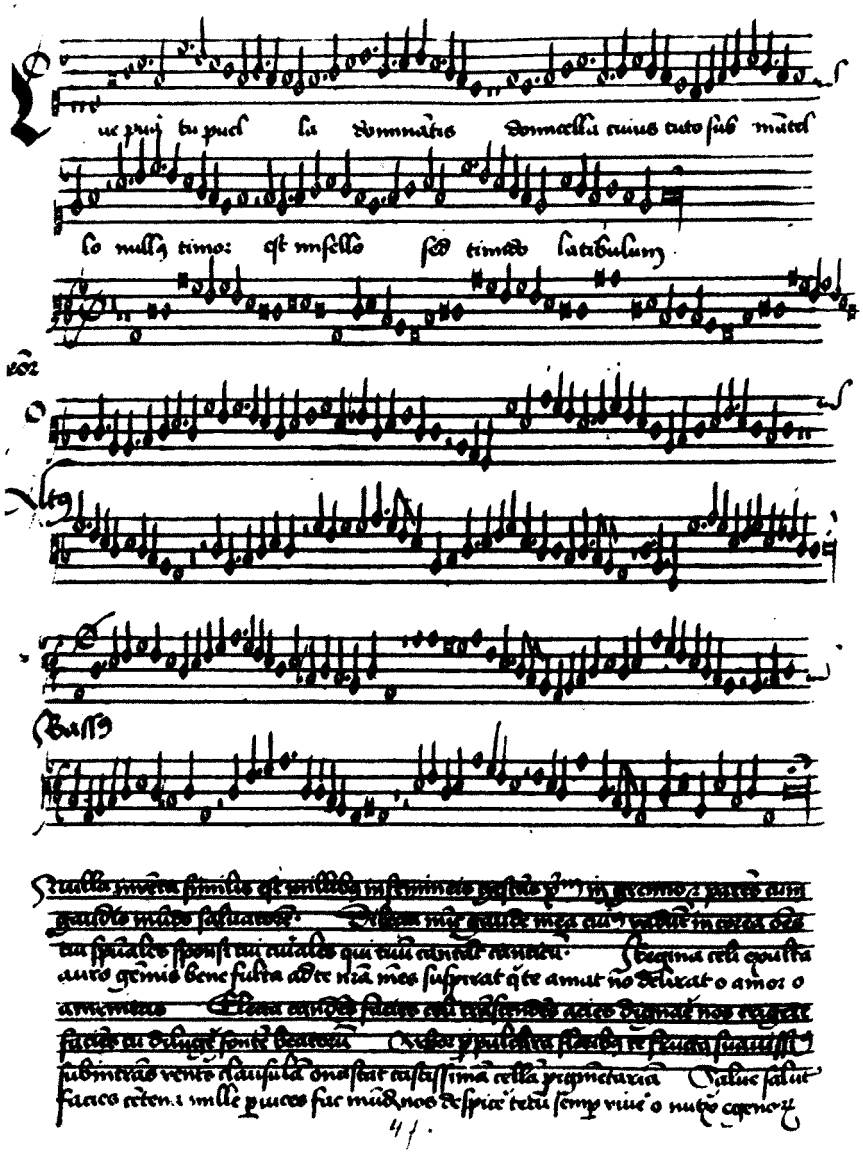
Praktický přístup (v našem pojetí odpovídá vlastní hudební teorii) se uplatňoval v traktátech, které sepisovali učení mniši v klášterech raného středověku a které měly sloužit poznání a výuce církevního zpěvu. Zpravidla také citují Boëthiovy spekulace, ale hlavní pozornost soustřeďují k výkladu tónového systému, systému osmi středověkých (tzv. církevních) stupnic (např. **Aurelianus Reomensis:** *Musica disciplina*, cca 850), k nauce o improvizaci vícehlasu (anonymní traktát *Musica enchiriadis*, konec 9. století), k otázkám notace a pedagogiky zpěvu (**Guido z Arezza**, † 1050; syntetický spis *Micrologus de disciplina artis musicae*, 1026). Ve vrcholném středověku se stala hlavním tématem problematika polyfonie a je nutno říci, že mnohé traktáty vzdělaných hudebníků se nijak neopožďovaly za vývojem technik vícehlasu, menzurální notace, teorie rytmu, pravidel užívání souzvuků a počínajícího kontrapunktu, ale přinášely nové podněty a promyšlené systémy (např. **Johannes de Garlandia:** *De musica mensurabili positio*, cca 1240; **Franco Kolínský:** *Ars cantus mensurabilis*, cca 1280; **Johannes de Muris:** *Ars novae musicae*, 1319). Objevovaly se i prvé úvahy o možnostech stanovit interval tercie (a tím i sexty) blíže k přirozenému ladění, odlišnému od pythagorejského

Skenováno pro studijní účely



Př. 2 – Černá menzurální notace (kodex Speciálník; Muzeum v Hradci Králové, sign. II A 7, kolem r. 1500 – dvojhlasá píseň Praeformosa elegantis od Petra Wilhelmi de Grudencz, asi z pol. 15. stol.)

Skenováno pro studijní účely



Př. 3 – Bílá menzurální notace (kodex Speciálník; Muzeum v Hradci Králové, sign. II A 7, kolem r. 1500); píseň Ave pura tu puella (srov. transkripci na str. 174)

Skenováno pro studijní účely

ladění, které ovládalo středověký tónový systém (**Walter Odington**, cca 1300). Tato revize, která se musila příznivě projevit v polyfonii, byla uskutečněna až v období renesance.

Mimo zorné pole středověké teorie stály otázky historie hudby. Postoj církve k živé hudbě (a vůbec k umění) byl v raném středověku silně asketický; smyslová stránka hudby byla církevními autory považována za podružnou a libost z prožívání krásné melodie byla prohlašována za hříšnou. Teprve na vrcholu středověku docházelo k obratu; kolem roku 1300 se **Johannes de Grocheo** postavil skepticky k spekulativní hudební filosofii a věnoval se sociologickému výkladu dobových hudebních žánrů a forem. Jinak se nám dochovaly názory na reálnou hudbu buď v příznivých až nadšených zmínkách v literárních dílech, nebo v kritikách a zákazech církevních autorit.

D) Hudební kultura středověké společnosti

Středověká hudba primárně plnila určité funkce v ohraničených sférách společenských tříd a vrstev a jejich aktivit. Z těchto funkčních úloh vycházely charakteristické rysy vytváření a formování hudebních projevů, závisejících také podstatně na obsahu a formě užívaných zpěvních textů. Dělení na hudební druhy, užívané v novější hudbě (např. hudba vokální – instrumentální – vokálně instrumentální apod.), nemá ve středověku smysl, dokonce může být zcela protismyslné (tatáž skladba mohla v praxi patřit ke všem těmto druhům). Druhy středověké hudby jsou historicky vykrystalizované komplexy hudebních projevů spjaté spolu základním obsahovým vymezením, základními rysy hudebního zpracování, společnou funkcí a společným prostředím, v němž vznikají, jsou provozovány a konzumovány.

Za takové základní druhy středověké hudby – vnitřně diferencované – je tudíž třeba považovat: liturgický zpěv, duchovní hudbu a světskou zábavnou hudbu.

Vzhledem ke společenskému rozvrstvení své doby kryla se sféra liturgického zpěvu s hudební aktivitou církve v náboženském kultu, kdežto duchovní hudba zahrnovala tvořivost příslušníků kléru, jež byla ovládána náboženskými představami a náměty a odrážela spíše vážné myšlenky o člověku, o jeho pozemském bytí a cítění. Světská hudba vznikala a tradovala se ve všech společenských vrstvách, nicméně nejvýraznějších uměleckých rysů nabyla v prostředí šlechty.

Tato kapitola se bude věnovat výkladu celého komplexu středověké hudební tvorby v rámci nastíněného funkčního roztřídění. Vzhledem ke zvláštní historické roli a progresivní perspektivě polyfonní hudby bude však v následující páté kapitole ještě zvlášť pojednáno o vývoji středověkého vícehlasu z technického a stylového hlediska.

Liturgický zpěv

Určujícím rysem tohoto středověkého hudebního druhu je jeho těsná sounáležitost s křesťanskou bohoslužbou, tj. s jejím pevně stanoveným obřadem (ritem) a k němu závazně předepsanými či schválenými texty. Obě tyto složky

Skenováno pro studijní účely

se ovšem od 1. století n. l. vyvíjely, a proto se vyvíjela i jejich zpěvní složka. (V liturgickém zpěvu nebylo dovoleno užívat hudební nástroje, teprve později byly tolerovány varhany k střídmé podpoře intonace.)

Chorál

Západní církev užívala v liturgii a ve zpěvu latiny, zdrojem většiny textů byla bible, zejména Kniha žalmů; v chorálu vládla básnická próza. Chorál byl zpěvem výlučně **jednohlasým**.

Na počátku raného středověku se formovalo v několika oblastech Evropy několik samorostlých typů ritu a zpěvu: římský chorál, irský chorál, tzv. ambrosiánský chorál v Miláně, galikánský ve francké říši, mozarabský ve Španělsku. Centralistické úsilí císaře a římských papežů vedlo od 8. století k reformám liturgie a k vytvoření nového římsko-franckého chorálu, který pak byl prosazen v celé západní a střední Evropě jako jediný, posvátný a závazný bohoslužebný zpěv církve. Od 9. století byl tento zpěv označován jako *gregoriánský chorál* (podle papeže Řehoře Velikého, o kterém se věřilo, že ho „složil").

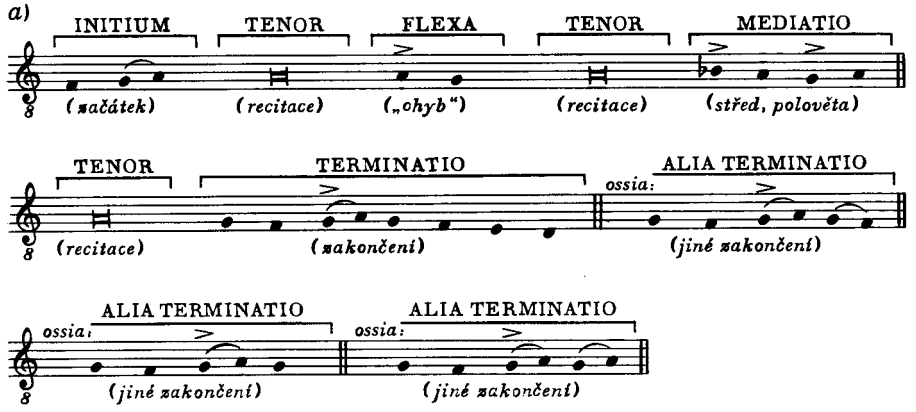
Gregoriánský chorál představuje ohromný soubor diferencovaných zpěvních typů a forem, provázejících prakticky všechny bohoslužebné úkony. Hlavními bohoslužbami byly mše a kánonické hodinky. Mše (latinsky *missa*) zahrnovala v pokročilém středověku zpěvy s texty proměnlivými, pro jednotlivé neděle a svátky odlišnými (tzv. *proprium missae*: introitus, graduale, aleluja, nebo tractus, sekvence, offertorium, communio), a zpěvy s texty stálými (tzv. *ordinarium missae*: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (a Benedictus), Agnus Dei, Ite missa est nebo Benedicamus domino). Všechny tyto části mají v podrobnostech odlišný ráz a formu. Kánonické hodinky (*officium*) tvořily celodenní cyklus osmi pobožností (např. po půlnoci *matutinum*, jitřní *laudes*, podvečerní *vesperae* = nešpory atd.), které měly navzájem odlišný pořádek; v uvedených pobožnostech se uplatňovaly vedle *žalmů* a *lekcí* zejména *antifony*, *responsoria* a *hymny*. Uvážíme-li počet nedělí a stále přibývající počet svátků v roce, kdy se v průběhu mše a officia zpívaly speciální a odlišné chorální zpěvy, vidíme, jak bohatý a rozsáhlý zpěvní repertoár chorál představoval.

Chorál vznikal staletým tvůrčím úsilím dnes již neznámých zpěváků ve službách církve, kteří z typických motivů rozvíjeli, kombinovali a dotvářeli výrazné zpěvní melodie v tzv. církevních tóninách a ve volném, metricky nepravidelném rytmu. Jejich kolektivní úsilí vytvořilo „kolektivní dílo", jež působilo jako slohový základ, ovlivňující evropskou hudební tvorbu skladatelů i hudbu lidovou.

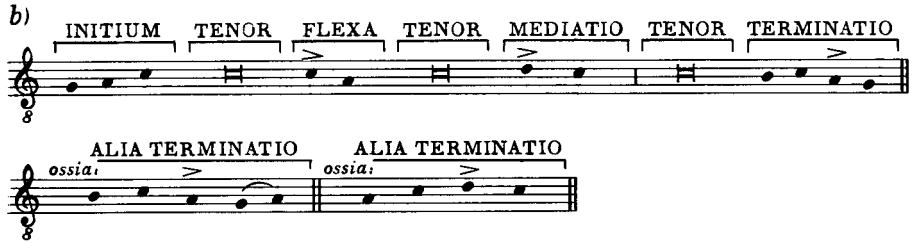
K diferenciaci a proměnlivosti chorálních forem přispívá – kromě textů a specifické funkce v ritu – několik odlišných typů zpěvní melodiky, souvisejících se způsobem provozování. Nejjednodušším a geneticky prvotním jádrem chorálu, vycházejícím z orientálního hudebního myšlení, je zpěv žalmů, psalmodie, která spočívá v obměňování prostých, takřka deklamačních formulí zachovávajících specifický ráz určité tóniny. Obyčejné „odříkávání" textů a modliteb nemělo v liturgii místo, uplatňovala se tu zpěvní recitace podobná psalmodii.

Skenováno pro studijní účely

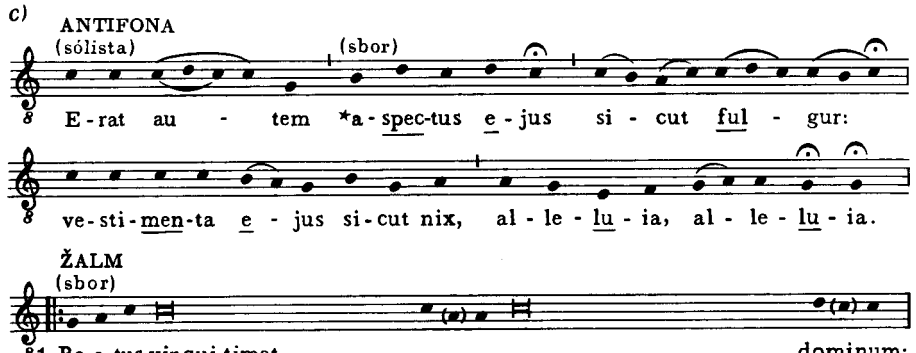
a)



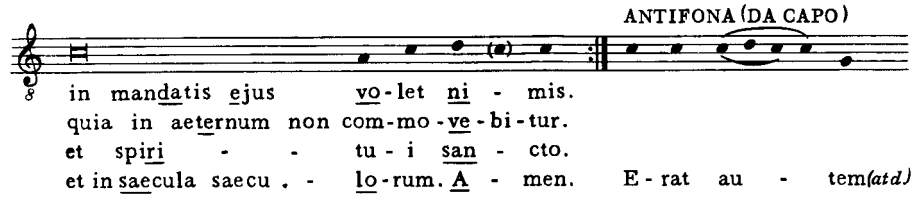
b)



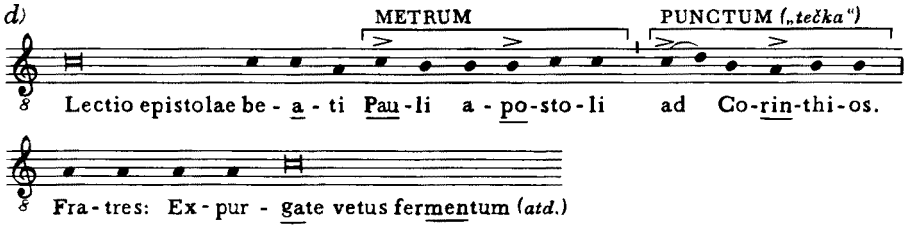
c)



1. Be-a-tus vir qui timet dominum:
5. Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in judi-ci-o:
10. Glori-a patri, et fi-li-o:
11. Sicut e-rat in principio, et nunc, et sem-per:

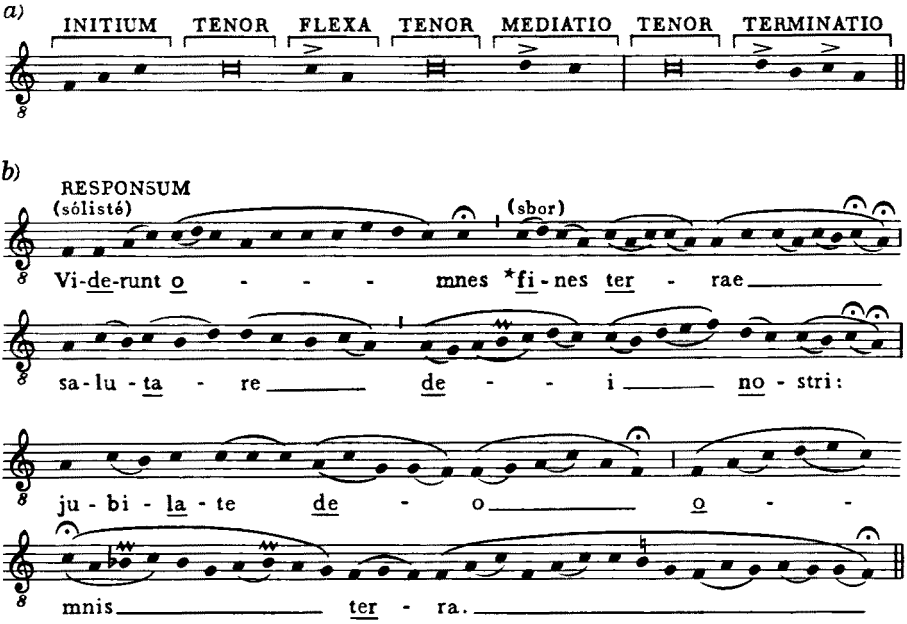


Skenováno pro studijní účely

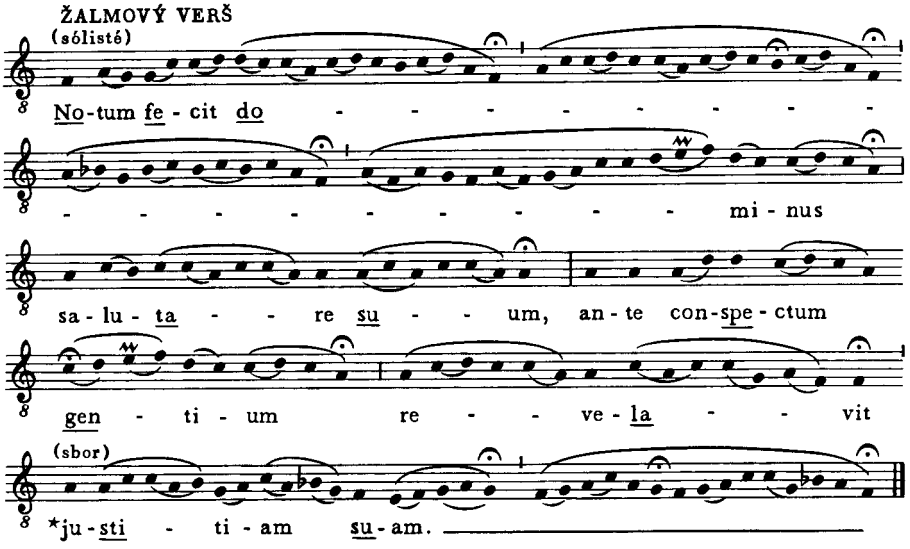


Př. 4 – a) Psalmodický model 1. tonu (dórské tóniny)
b) Psalmodický model 8. tonu (hypomixolydické tóniny)
c) antifona a žalm v 8. tonu (přízvučné slabiky textu jsou podtrženy)
d) čtení epištoly (úryvek)

Zpěv žalmů byl rámován nebo prokládán antifonami a responsorii, které vynalézavěji obměňovaly a kombinovaly psalmodické motivy. Podle závažnosti konkrétních zpěvů a jejich funkce v rámci bohoslužby tak postupně vznikaly skupiny forem antifonálních (sborová antifona se sborovým žalmem, např. mešní introitus), a zvláště umělých, melismatických a výrazově bohatých responsoriálních forem (sborové responsum rámuje sólově zpívaný žalm, např. v graduale, v aleluja).

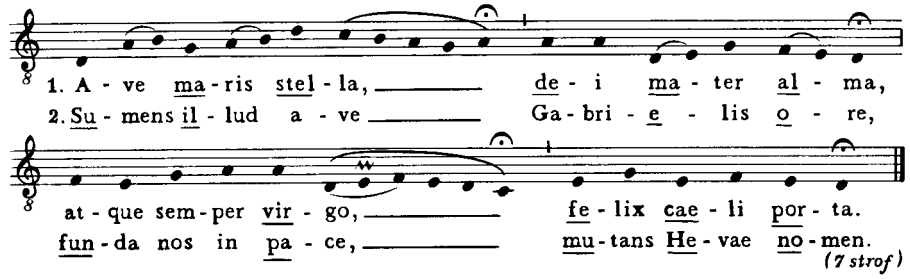


Skenováno pro studijní účely



Př. 5 – a) Psalmodický model 5. tonu (lydické tóniny); b) graduale Viderunt omnes v 5. tonu. Všimněte si souvislostí melodie a jejího rozvržení s psalmodickým modelem

Geneticky mladší a melodicky jednodušší jsou formy nevycházející ze žalmového stylu: části ordinaria missae (nejstarší dochované melodie pocházejí z II. století) a hymny, kratší rýmované strofické zpěvy v podstatě písňového rázu.

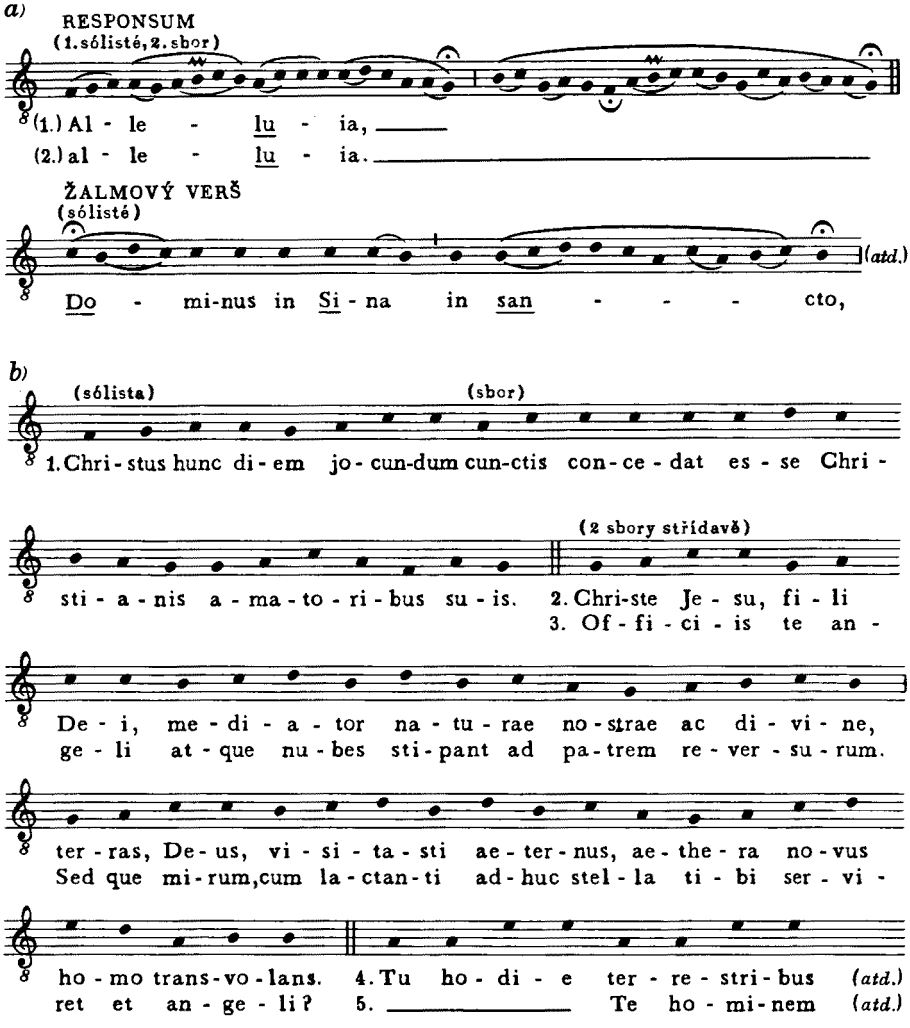


Př. 6 – Hymnus Ave maris stella (I. tonus)

Nejmladšími součástmi středověkého chorálu byly od 9. století *tropy*, *sekvence* a další útvary s veršovanými texty. Nedotknutelnost závazného znění gregoriánského chorálu byla obcházena tak, že ke stávajícímu zpěvu byl vytvářen *tropus* – textový či hudební přídavek (na začátku nebo na konci původního útvaru) či vsuvka; text byl zpravidla komentářem nebo rozvedením původního textu. Tropování se uplatňovalo v mnoha gregoriánských zpěvech, nejčastěji v částech mešního ordinaria. Textovými tropy se výrazně měnila příznačná melismatika chorálu v sylabický, snadněji zapamatovatelný a reprodukovatelný

Skenováno pro studijní účely

zpěv. Jistě ne náhodou kvetla tvorba tropů především na území francké říše; sloužila zřejmě k osvojování nezvyklého stylu římského chorálu.



Př. 7 – a) Alleluia. Dominus in Sina; b) Notker ze St. Gallen: sekvence Christus hunc diem. Všimněte si závislosti sekvence na melodii alleluia

Sekvence zpočátku vznikaly jako textový tropus aleluja, později byly vytvářeny nezávisle a užívaly charakteristickou hudební formu *a b b c c* ..... *y y z*; od 12. století v nich původní prózu nahradily pravidelné rýmované verše. Pěstovány byly v celé Evropě, významné skladby vytvořili **Notker** (840–912) ze St. Gallen a **Adam de St. Victor** († 1192).

Skenováno pro studijní účely

Pronikání poetických textů do liturgických zpěvů od 12. století, vytváření nových liturgických skladeb na tomto „negregoriánském" základu (antifony bez žalmů, rýmované verše k aleluja, celá rýmovaná officia) a pokračující tvorba veršovaných tropů, hymnů a sekvencí – to vše prozrazovalo pozvolný odklon vrcholného středověku od stylu nejstarších chorálních nápěvů. Přestože církev často vystupovala kriticky proti těmto novým vývojovým tendencím, udržela si nová chorální tvorba 11.–14. století své místo ve středověkém repertoáru; teprve v 16. století byla po Tridentském koncilu (až na několik výjimek) z liturgie odstraněna.

Interpretace chorálu byla ve středověku věcí kněze a sboru klerików; zpěv žen a shromážděných věřících byl zakázán již ve 4. století. Zpěv chorálu vyžadoval dlouhé školení, a proto se – kde to bylo možné – vytvářely profesionální sbory klerików a při významných centrech vznikaly pěvecké školy (*schola cantorum*). Reprodukce chorálu počítala se zpěvem sboru, se střídáním dvou sborů (*antifonie*) a se střídáním sboru a sólisty (*kantora*), který zásadně zpěv začínal a v některých skladbách přednášel – v nejstarší době improvizačně – i rozsáhlé náročné koloraturní úseky žalmů. Zpívalo se zpaměti, zpěvníky byly určeny jen kantorovi pro nácvik. Zpěvy mše byly obsaženy v *graduálu*, zpěvy officia v *antifonáři*, žalmy v *žaltáři*; existovalo však ještě více speciálních zpěvníků a knih s texty bez notace (*misál* pro mši, *breviář* pro officium).

Zpěv východních církví

Liturgie a zpěv východních církví se vyvíjely v mnoha směrech odlišně. Užívaly národních jazyků a nepodvazovaly v raném středověku novou tvořivost tolik jako gregoriánský chorál, s nímž ovšem měly v podstatě shodné hudebně stylové rysy.

Byzantský chorál preferoval jako textový základ básnické útvary, volně parafrázující biblické texty. A tak vedle zpěvu žalmů zaujímaly v byzantské řecké liturgii od 4. století význačné místo především poetické, metricky vybroušené chvalozpěvy – *hymny*. Také předzpěvy, vsuvky a dozpěvy k žalmům (*troparia*) se proměňovaly v rozsáhlé strofické hymny (*kontakia*, 6.–7. století); v 8. století vznikly tzv. *kánony* o devíti ódách, parafrázující 9 biblických kantik. Tato poeticko-hudební aktivita vyhasla v 11. století, když se vyhranil a ustálil systém byzantské liturgie. Dosavadní sylabický zpěv byl pak ještě obohacován improvizovanými melismatickými („kalofonickými") vsuvkami a zpěvy, jež však svévolnými manýrami sólových zpěváků spíše přispívaly k úpadku tradičních forem.

Byzantská liturgie a zpěv se staly základem slovanského církevního zpěvu Srbů, Chorvatů, Bulharů a Rusů. Souvislý rozvoj zaznamenal zejména ruský pravoslavný zpěv („znamjennyj raspěv"), vyvíjející se od sklonku 10. století od etapy překladů byzantských forem k svébytné domácí tvorbě, pokračující až do 18. století. Vedle sylabického znamjenného raspěvu se uplatnily i bohaté melismatické hymny ve 12.–13. století (jejich sbírky se nazývaly kondakaria) i virtuosní koloratury na slabikách bez významu (tzv. anenaiky) u předzpěváků v 16.–17. století. Ve 2. polovině 17. století byl v pravoslavném obřadu povolen polyfonní zpěv („partěsnoje pěnije"), který byl stylovou obdobou evropské vícesborové polyfonie vrcholné renesance a raného baroka.

Skenováno pro studijní účely

Vícehlas v liturgickém zpěvu

Po neurčitých zprávách (od 4. století) začalo v 9. století do liturgického zpěvu zejména v klášterech pronikat vícehlasé provádění chorálních zpěvů. Předepsaný chorál byl hlavním hlasem, druhý hlas byl improvizován podle určitých pravidel (tzv. organum, srov. str. 78–80). Svým způsobem byl tento druhý hlas vlastně tropus, znění chorální melodie se v zásadě neměnilo, a proto církev tuto praxi po celý středověk tolerovala.

Ve 2. polovině 12. století se v okruhu pařížské katedrály Notre Dame rozvinula polyfonní kompozice responsoriálních forem chorálu – graduale, aleluja, responsorií (srov. str. 81–82). Také v tomto případě – jistě v souvislosti se všeobecným stupňováním nádhery a ozdobnosti liturgie – církev toto umění připustila.

Od sklonku 13. století začala být věnována rostoucí pozornost polyfonnímu zhudebňování částí ordinaria missae. Tato tvorba se často obracela zády k předepsaným chorálním melodiím, pohybovala se ve stylovém okruhu světské polyfonie a proto byla církví kritizována a zakazována.

Duchovní hudba

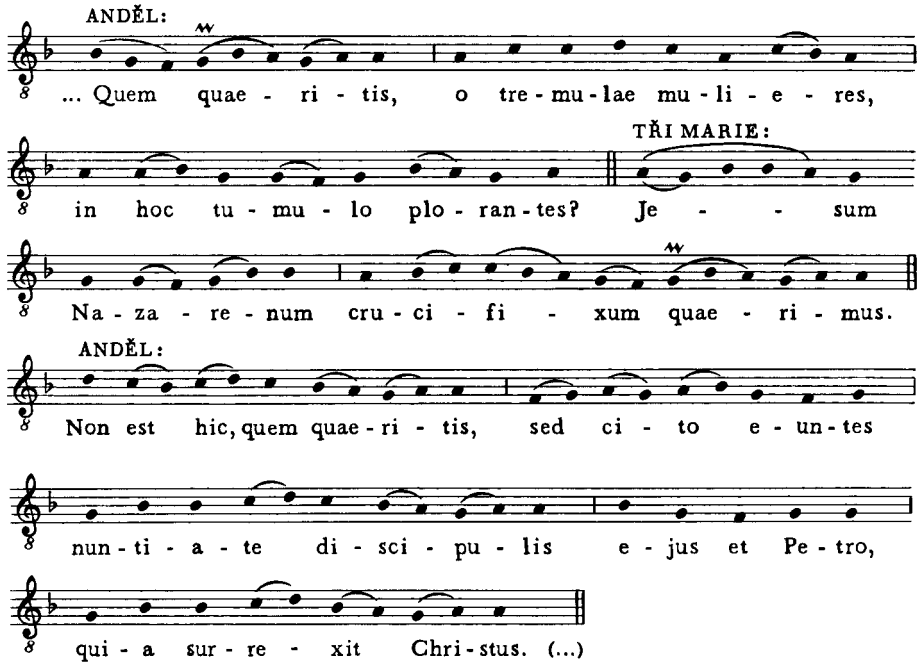
V komplexu středověké duchovní tvorby nacházíme mnoho významových a funkčních odstínů. Některé útvary aspirovaly na liturgickou funkci, mohly být někde a někdy provozovány i v rámci bohoslužby, ale všeobecně a trvale se neprosadily. Častěji však vznikaly a byly tradovány jako vážná společenská hudba v komunitách kleriků (v klášterech, v kapitulách apod.), nebo později ve společenstvích vzdělaných laiků (duchovní bratrstva ve městech apod.). Některé útvary takto patřily určitým uzavřeným kruhům, ale jiné se setkávaly s širokým ohlasem ve všech vrstvách společnosti (písně). Celý tento druh duchovní hudby k vážné sváteční náladě tvoří předstupeň umělecké tvorby s převažující funkcí estetickou.

Všeobecně lze říci, že styl duchovní hudby zpočátku vycházel z chorálu, později z charakteristického stylu nejmladší chorální tvorby v severní části Evropy, ve vrcholném středověku se pak více uplatňovaly vlivy soudobé světské hudby a zasahovala sem také polyfonie. Duchovní tvorba byla sice zdánlivě opět hudbou vokální, ale spoluúčast nástrojů byla ve většině forem obvyklá.

Duchovní hry

Funkční dvojakost lze dobře vidět na raném stadiu středověkých duchovních her. Novější výzkumy naznačují, že velikonoční hra (*Visitatio sepulchri*, tj. Navštívení hrobu) vznikla v klášterním prostředí v 10. století jako zvláštní obřad, dramatické představení čerpající z biblického podání, které zřejmě chtělo znázornit, přiblížit a zlidštit Kristovo zmrtvýchvstání. Zpěvní složka byla vytvořena ve věrném chorálním stylu, takže hru bylo možno provozovat i v rámci liturgie, což se – v různých verzích – dělo v celé Evropě až do 16. století.

Skenováno pro studijní účely



Př. 8 – Velikonoční hra – Navštívení hrobu (misál českého původu z 12. století). Český překlad ze 14. století: – anděl: „Koho hledáte, truchlivé ženy, v tomto hrobě, plačíce?" – tři Marie: „Ježíše Nazaretského ukřižovaného hledáme." – anděl: „Není zde, jehož hledáte, ale brzo jdúce zvěstujtež to učedníkuom jeho i Petrovi, že jest vstal z mrtvých Pán Ježíš."

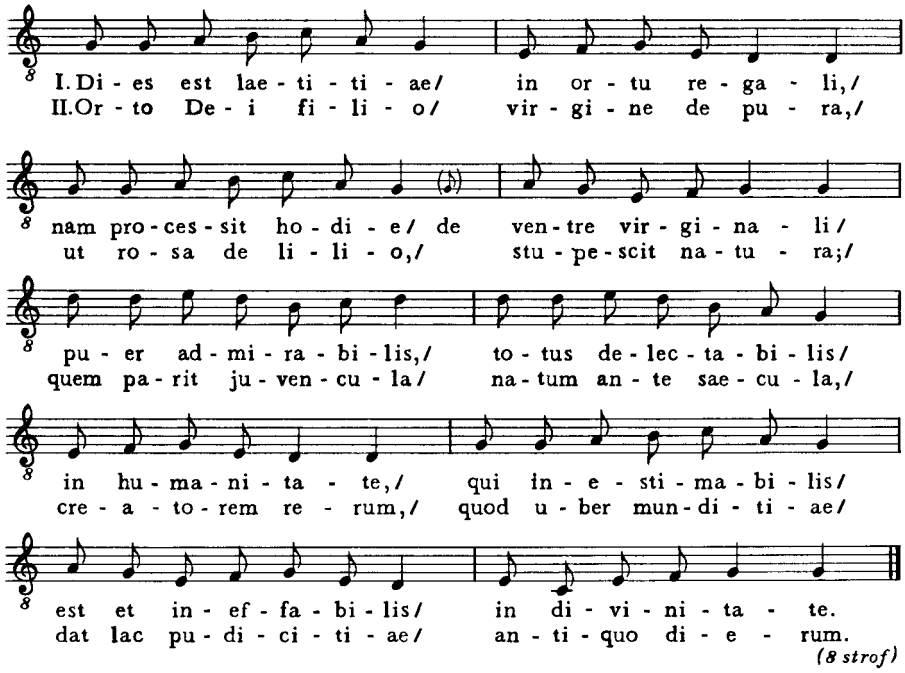
Podle vzoru velikonoční hry vznikla i hra vánoční a obě se postupně rozrůstaly dalšími přídavky na rozsáhlé zpěvně dramatické útvary. Později byly – zvláště ve Francii, v klášteře Fleury-sur-Loire v 13. století – dramatizovány a zpívány další příběhy ze Starého zákona (poetická *Hra o Danielovi*), z Nového zákona (*Herodes*, *Vzkříšení Lazara*), o životě světců (zvláště o sv. Mikuláši) a jiné. Pod vlivem pašijových her vznikaly i kratší samostatné výjevy (*Pláč P. Marie*, *Nářek Rachel*). V těchto mladších skladbách se již prolíná próza s básnickými texty, chorální melodie a melodie v chorálním stylu s vlivy soudobé světské hudby. Spojení s liturgií a kostelem se však stále udržovalo, ač církev tyto útvary nikdy oficiálně nepřijala do závazného repertoáru chorálu.

Asi od sklonku 13. století se počaly bohatě rozvíjet duchovní hry v národních jazycích, zpracovávající biblické události od „stvoření světa" až po „poslední soud", dále životy světců a jejich zázraky. Byly provozovány mimo kostel měšťany, studenty, potulnými hudebníky a trvaly často i několik dní. Hudba a zpěv se tu však omezovaly jen na vložky, pestře využívaly chorálního stylu i dobových písní a instrumentální hudby. Byly nazývány „mysteria", v Itálii „sacre rappresentazioni", ve Španělsku „autos".

Skenováno pro studijní účely

Duchovní písně

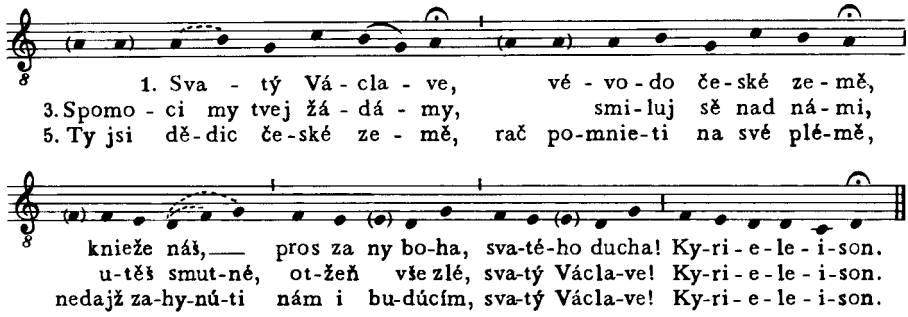
Duchovní písně měly několik odlišných typů a vyrůstaly z různých kořenů. Zdrojem jednohlasých latinských duchovních písní byly zpočátku tropy, které se osamostatňovaly a rozvíjely mimo liturgii. Počínaje 12. stoletím se rozšiřoval repertoár veršovaných tropů, které mohly fungovat v rámci bohoslužby (třeba jako konduktus – zpěv k průvodu) i nezávisle na ní, pro potěšení v komunitách kleriků a později mezi vzdělanci vůbec. Význačným centrem tvorby byly zvláště kláštery v jižní Francii (např. St. Martial v Limoges). Jejich hudební styl vycházel nejprve z chorálu, ve vrcholném středověku se sbližoval s melodickým stylem světské hudby. Formová stavba písní byla značně pestrá. Oblíbené byly strofy o dvou verších se sdruženými rýmy (tzv. benedicamina, tj. tropy Benedicamus domino), dále o třech, resp. šesti verších (s rýmy *xxy zzy*), o čtyřech verších (obdobně jako hymny). Hudební formy byly jednodílné, dvoudílné (2. díl byl nazýván „repetitio", refrén) s různými možnostmi opakování dílů (nejčastěji AAB), ale také vícedílné (např. sekvenci podobný lejch: *aa bb cc* ... *zz*). Na sklonku středověku bývaly – zvláště ve střední Evropě – latinské texty překládány do národních jazyků nebo volně parafrázovány: mnohé takové písně pak v podstatě zlidověly a dochovaly se dodnes.



Př. 9 – Latinská píseň Dies est laetitiae (podle českých pramenů z 15. století); později zpívána s českými texty Přišel nám den veselý, Nastal nám den veselý aj.

Skenováno pro studijní účely

Nesrozumitelnost latinské bohoslužebné řeči pro Germány a Slovany byla v raném středověku překážkou v jejich pochopení obřadu a nauky, odsuzovala je k pasivitě. Klérus těchto zemí vytvářel proto zpěvní skladby, které by umožnily širokému okruhu věřících projevit aktivní souhlas, ztotožnit se s křesťanskou vírou. Tak vznikaly nejstarší duchovní písně v národních jazycích, dnes nazývané *lidové písně duchovní*. Jejich melodika vycházela z jednodušších útvarů chorálu (z litanií, žalmů, prostých antifon). Zpočátku se zpěv lidu omezoval na závěrečnou exklamaci „kyrieleison" (v Čechách „krleš", v Německu „kyrioleis"), později si ovšem lid osvojil celé písně. Některé se staly svého druhu státními hymnami (původně staroslověnská litanie *Hospodine, pomiluj ny*, viz též str. 102), byly zpívány při masových shromážděních, před bitvami (*Svatý Václave, vévodo české země*, asi z 12. stol.; polská *Bogurodzica dziewica*, asi ze 13. stol.), církev dokonce tolerovala jejich zpěv i v kostele. V souvislosti s velikonočními hrami vznikla např. v Německu píseň *Christ ist erstanden*, která se pak rozšířila i do jiných zemí (v Čechách s textem *Buoh všemohúcí*, v Polsku s textem *Chrystus z martwych wstał*). Mnohé tyto písně se staly na sklonku středověku v ústech lidu (zvláště ve městech) vlastně politickými písněmi při masových demonstracích a v průběhu sociálních hnutí.



Př. 10 – Česká lidová duchovní píseň Svatý Václave, vévodo české země (rekonstrukce podle nejstaršího zápisu z r. 1473)

V románských zemích byly od 13. století duchovní písně v národních jazycích podníceny hnutím za neokázalou niternou zbožnost, jež počalo působením sv. Františka z Assisi a bylo opozicí proti církevnímu formalismu. Jejich hudební podoba byla v různé míře ovlivněna světským zpěvem trubadúrů a trouvérů a nepochybně i lidovou melodikou. V Itálii se nazývaly *laudy*, ve Španělsku a Portugalsku *cantigas*; obsáhlá sbírka *Cantigas de Santa Maria* byla shromážděna na dvoře Alfonse Moudrého.

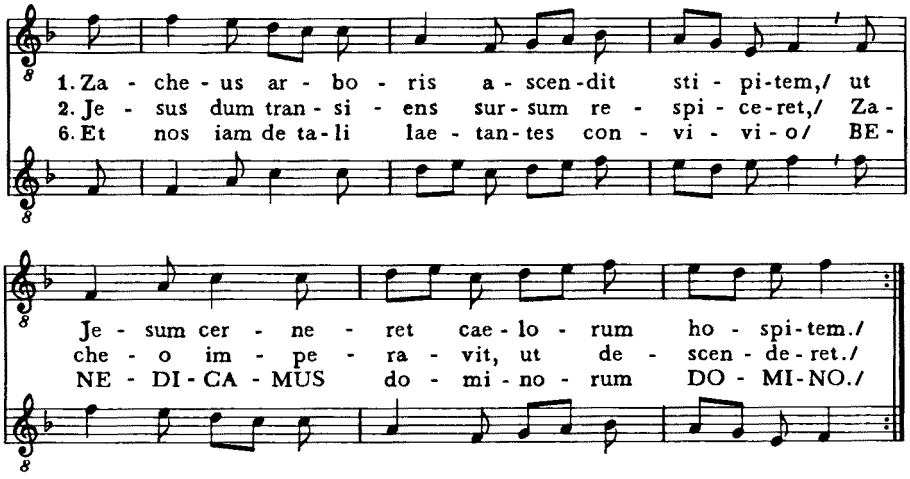
Sociologicky pozoruhodné jsou také písně flagelantů (sebemrskačů), kteří prošli Evropou ve dvou vlnách z Itálie německými zeměmi až do Čech a do Polska roku 1261 a 1349. Jejich fanatický zápal namířený proti zlu a ďáblu vnášel – spolu s demonstrativními formami veřejného pokání – do lidového zpěvu nové tóny.

Skenováno pro studijní účely

Vícehlasá duchovní hudba

Rostoucí zájem o polyfonii v pozdním středověku vedl k tomu, že se množily vícehlasé úpravy písní původně jednohlasých, anebo samostatné kompozice, a to takřka všech výše vyjmenovaných typů. Jejich stylový profil odpovídal vícehlasým technikám převládajícím v dané době či v okruhu producentů a konzumentů.

Charakteristickou podobu a historický význam měly od 12. století úpravy a vytváření latinských písní, zvláště ve střední Evropě v klášterech; zpočátku převládal organální styl úprav chorálu (srov. str. 78–80), později stylově mladší menzurální polyfonie.



Př. 11 – Dvouhlasé benedicamen **Zacheus arboris** (tzv. Trnavský rukopis). Všimněte si tzv. výměny hlasů: melodie vrchního hlasu z 1.–3. taktu přechází do 4.–6. taktu spodního hlasu (a obráceně)

Vzorem pro střední Evropu byla francouzská polyfonní tvorba 13.–14. století, zejména *konduktus*, který se vyhranil okolo roku 1200 jako specifický typ vícehlasé písně s latinským veršovaným strofickým textem vážného, moralizujícího či všeobecně duchovního charakteru. Konduktus byl typickým uměním vzdělaných kleriků, jejichž ideologii a často ostře kritický pohled na současné nešvary ve společnosti obráží (srov. str. 84).

Funkčně a stylově proměnlivou formou bylo *moteto* (srov. str. 83, 86–87). Odštěpilo se vlastně z liturgické hudby, různou volbou textů mohlo sloužit liturgii, vážné duchovní zábavě hudebníků i světské zábavě u dvora či v městech. Ve 14. století (v období tzv. ars nova) přecházely francouzské motetové kompozice fakticky do kategorie nezávislé umělecké tvorby, vyslovující se v textech zdánlivě duchovních ke společenským problémům, filosofickým otázkám i k osobním vyznáním (srov. str. 88–89).

Skenováno pro studijní účely
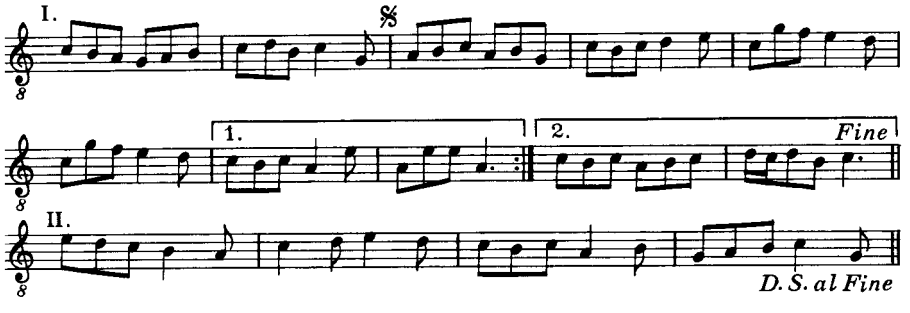
Světská hudba

Ani světská hudba netvořila ve středověku zcela stejnorodý komplex, neboť do námětů a utváření zpěvních textů i do výběru a způsobu používání hudebních nástrojů se promítaly třídní a skupinové zvláštnosti. Sféra světské hudby je poměrně nejméně doložena spolehlivými hudebními záznamy, záhadou je například rytmická složka melodií. Z mnohých zpěvních útvarů známe jen texty, o mnohých formách máme jen nepřímé zprávy. Také autentický způsob interpretace zůstává pro nás tajemstvím a takřka všechny obecně přijímané názory na ni jsou jen hypotetické.
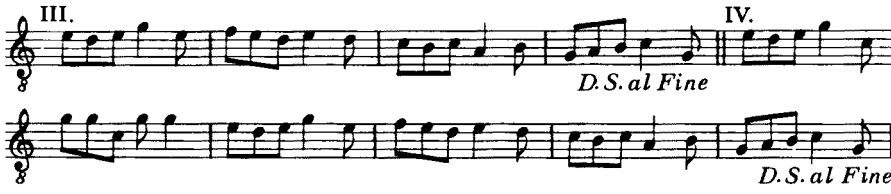
Hudba v prostředí šlechty

V prostředí šlechty se uplatnilo několik typů hudby. Pouze užitné funkce plnily hudební projevy signálního charakteru, rozmanité fanfáry trubek (tj. nástrojů vyhrazených šlechtě), rohů a bubnů, které se ozývaly při ceremoniích, lovech, turnajích, při strážní službě a ve válkách. Pro tyto potřeby feudálové zaměstnávali zpravidla své hudebníky.

Instrumentální hudbu k tanci nebo k zábavě při hostinách a slavnostech provozovali nejčastěji potulní hudebníci (srov. str. 52). Teprve od 14. století si někteří panovníci (případně jiní velmožové) vydržovali stálé, různě početné soubory instrumentalistů značně pestrého složení: pištců, hudců, hráčů na drnkací nástroje (loutny, harfy, psalteria aj.). Středověká instrumentální hudba vznikala zásadně improvizací a o její podobě nemáme takřka žádné vědomosti. Improvizace pravděpodobně měla své „téma" (oblíbený popěvek, píseň nebo jen určitý melodický model), které bylo opakováno, variačně rozpřádáno a stylizováno podle povahy nástroje. Obdobné praktiky se uplatňovaly v taneční hudbě. Z prostředí šlechty ve 13. století známe několik jednohlasých tanečních skladbiček, které byly nejčastěji nazývány estampidy (franc. estampie, italsky istanpitta). Jejich hudební forma byla zhruba *aa bb cc*..., ovšem jen s nepatrnými melodickými rozdíly mezi jednotlivými oddíly. Ve 14. století byly již vytvářeny *dvojice tanců*: pomalejší tanec byl následován rychlým tancem, který byl současně hudební variací prvého. Některé tance měly své „poetické" názvy (*Lamento di Tristano* = Tristanův nářek, *Isabella*, *Principio di virtù* = Pramen ctnosti aj.). Jednohlasé muzicírování mohlo být zpestřeno improvizací druhého hlasu – prodlevou, paralelami, heterofonií či umělejším způsobem, převzatým ze soudobé polyfonie.

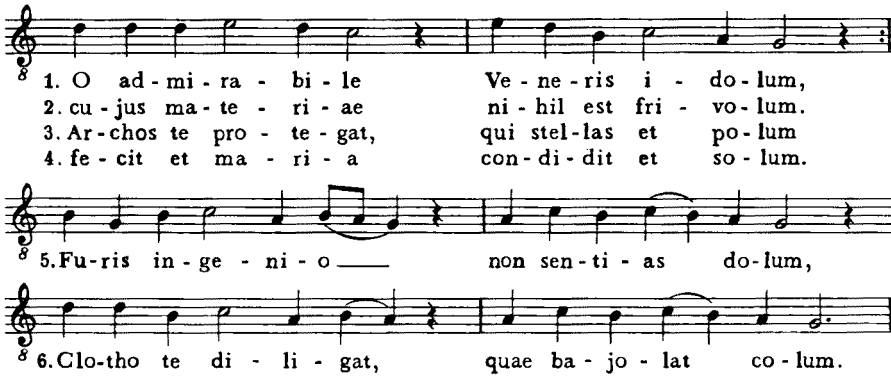


Skenováno pro studijní účely



Př. 12 – Saltarello, tanec italského původu ze 14. století ve formě istanpitty (estampie): čtyři úseky mají odlišné začátky, ale shodné zakončení

Těsnější a více vyhraněné spojení s prostředím, ideologií a životním stylem šlechty měla **vokální tvorba**. Latinské zpěvní skladby, které přispívaly k oslavě významných událostí nebo k dvorské zábavě, vytvářeli příslušníci kléru. V textech se prolínaly světské i duchovní momenty, častými náměty byly chvalozpěvy, písně o významných bitvách, smuteční zpěvy (např. *Planctus Karoli* – nářek nad smrtí Karla Velikého r. 814). Na dvoře Karla Velikého byla v 8. století zhudebňována (nebo napodobována) díla římských básníků (Horatia, Vergilia, Ovidia), vznikaly i písně milostné.
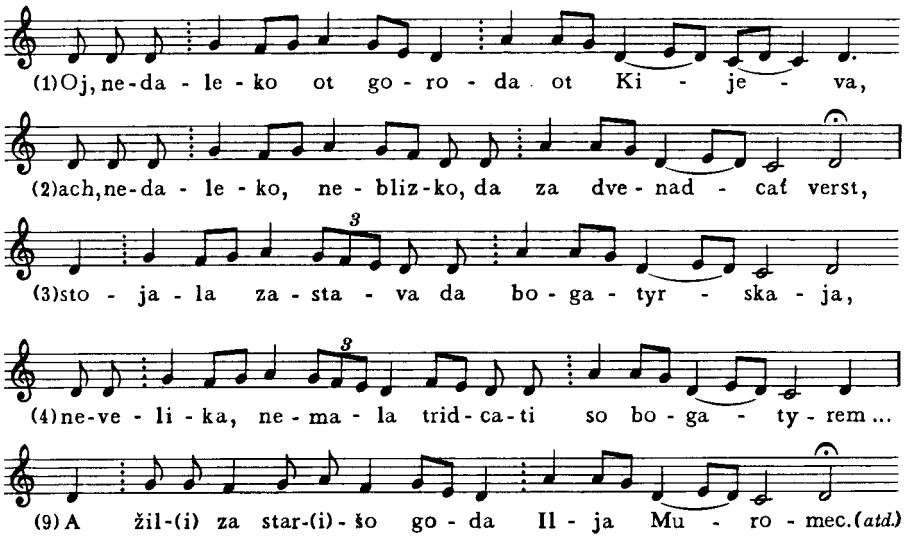


Př. 13 – Latinská milostná píseň O admirabile Veneris idolum („Ó, podivuhodný obrázku Venuše...") ze sbírky tzv. Cambridgeských písní (rukopis z 11. století italského původu)

V raném středověku se v kruzích šlechty pěstovala hrdinská epika v národních jazycích. Jejím námětem byla vyprávění o neuvěřitelných, a často až nadpřirozeně udatných činech legendárních bojovníků. Starogermánská epika odrážela ještě přechod od rodové společnosti k feudální a od pohanského mýtu ke křesťanství (islandská *Edda*, anglický *Beowulf*, německá *Píseň o Nibelunzích*). Asi od 6. století byly specializovanými pěvci (bardy, skaldy, scopy) vytvářeny a tradovány drobnější skladby. Jejich zpěvní složka spočívala v opakování a obměňování určitých melodických formulí pro jednotlivé verše; bohatěji byly rozvinuty úvodní a závěrečné články.

Skenováno pro studijní účely

Tyto skladby pak narůstaly a spojovaly se v rozsáhlejší výpravné zpěvy, jež byly asi od 9. století zapisovány; zhruba od 11. století však už žily jen jako nezpívaný literární epos. Románská epika přibližně od 10. století zachycovala už vyspělejší systém feudálních vztahů. Francouzské *chansons de geste* (písně o činech) i velké eposy 11.–13. století líčily rytířský život, války se Saracény (*Píseň o Rolandovi*), křižácké výpravy; španělská epika se zabývala dramatickými událostmi reconquisty (*Píseň o Cidovi*). Staroslovanská epika byla pěstována v Rusku, kde později dvorské byliny přešly do lidové tradice a v obměnách se dochovaly do nové doby. Totéž lze říci o epice jižních Slovanů (Srbů, Bulharů).



Př. 14 – Ruská bylina z oblasti Pečory. Všimněte si postupného obměňování prvé poloviny verše; závěr verše se nemění.

Ve vrcholném středověku se od sklonku 11. století vyvíjela **dvorská lyrika**. Upevnění feudálních vztahů vedlo k vyhranění životního stylu šlechty, jež sídlila v mocných hradech a vytvořila si zvláštní morální zásady a společenská pravidla. Mezi rytířské ctnosti patřila statečnost, věrnost, oddaná služba vazala pánovi a také služba rytíře-vazala vyvolené paní. Tento vztah byl podstatou tzv. kurtoazní (dvorné) lásky, jež byla popisována v četných „Zákonících lásky" a opěvována v písních.

Charakteristické námětové okruhy a poeticko-hudební formy postupně přecházely z jihofrancouzské jazykové oblasti (trubadúrský zpěv v tzv. occitánštině od sklonku 11. století) do oblasti severofrancouzské (truvérský zpěv ve franštině od poloviny 12. století), italské, španělské, německé (minnesang od sklonku 12. století), anglické a české.

Náměty písní byly nejčastěji milostné (canso, chanson, canzona), ovšem milostný cit se vyjevoval spíše jako platonické zbožňování nedostupné dámy, jako toužení a soužení na smrt oddaného služebníka. Hojně byly zpracovávány náměty ze společenského života (diskuse o lásce, morálce; satiry), z ry-

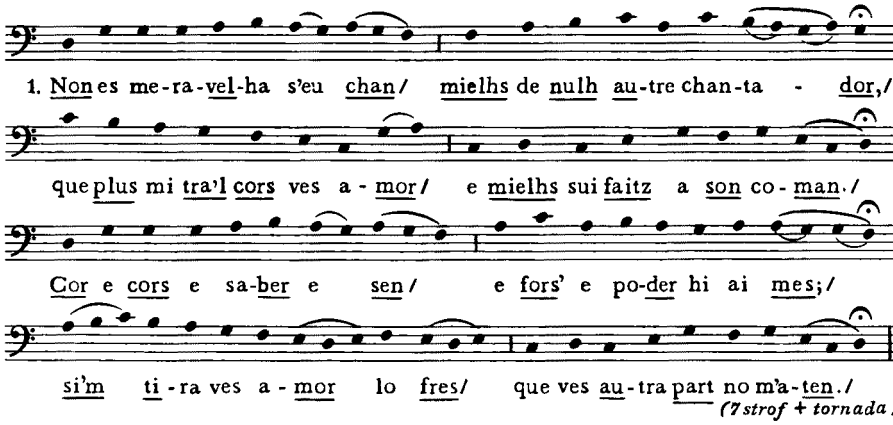
Skenováno pro studijní účely

tířského života (o křižáckých taženích, chvalozpěvy, žalozpěvy). Specifické náměty měly písně o loučení milenců za svítání (alba, aube, Tagelied), o neúspěšných dobrodružstvích rytířů s krásnými pastýřkami (pastourelle), sentimentální vyprávění o nešťastně provdaných ženách (chanson de toile, chanson de mal mariée). Taneční písně (dansa, balada) opěvovaly návrat jara, radost a lásku.

Po značně pestrých tvarech trubadúrských (trobadorských) zpěvů se v truvérské oblasti postupně ustalovaly básnické a hudební formy, jež pak byly užívány až do konce 15. století: **AAB** (canso, franc. ballade, něm. Bar; často s refrénem v dílu B), ***ab a a ab ab*** (franc. rondeau; písmeno kurzivou je refrén), ***a* b b a *a*** (franc. virelai, ital. ballata), **aa bb cc dd ...** (s nepravidelnostmi; franc. lai, něm. lejch).

V 11.–13. století byla dvorská lyrika ve své podstatě jednohlasá; blíže neznámé způsoby instrumentálního doprovodu spočívaly zřejmě jen v prodlevách a heterofonii. Melodický styl trubadúrských písní se vyznačoval bohatou melismatikou; truvérské písně jsou stručnější, formově přehlednější, převažuje v nich sylabická melodika a zřejmě i metricky výraznější (modální?) rytmika. Německé písně jsou pak vůbec méně kantabilní a zračí se v nich často vliv středoevropského duchovního zpěvu.

Tvorba dvorské lyriky byla již spojována se jmény autorů; v mnoha případech se však autorské jméno vztahuje asi jen k vytvoření textu. Někteří významní trubadúři patřili k vysoké šlechtě (**GUILELM IX.**, hrabě z Poitiers, vévoda akvitánský, 1071–1127), někteří k drobné a zchudlé šlechtě (**RAIMBAULT DE VAQUEIRAS**, † 1207; **GIRAUT DE BORNELH**, † 1220). Mnozí trubadúři však byli prostého původu a sloužili svým uměním šlechtě (**MARCABRU**, 1. pol. 12. stol.; **BERNART DE VENTADORN**, 1145–1195; **PEIRE VIDAL**, cca 1200; **GUIRAUT RIQUIER**, 1254–1284). Z trubadúrské produkce se dochovalo asi 2600 básní, ale pouze asi 275 nápěvů.

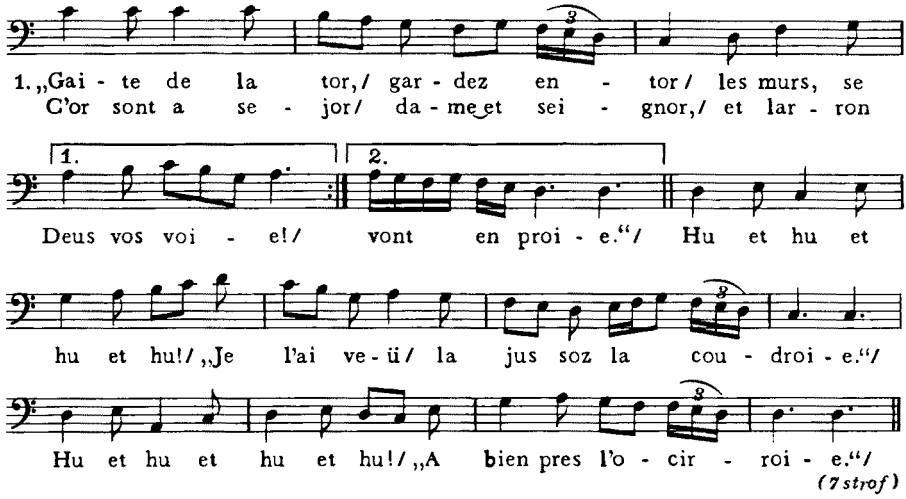


Př. 15 – BERNART DE VENTADORN: NON ES MERAVELHA S´EU CHAN, TRUBADÚRSKÁ PÍSEŇ VE FORMĚ PROKOMPONOVANÉHO VERSU. („NENÍ DIVU, ŽE ZPÍVÁM LÉPE NEŽ JINÝ, PROTOŽE MÉ SRDCE MNE VÍCE PŘITAHUJE K LÁSCE; DAL JSEM JÍ DUŠI I TĚLO, ROZUM I SMYSLY, SÍLU I VŮLI; TAK MNE PŘITAHUJE, ŽE NA NIC JINÉHO NEMYSLÍM.") PODTRŽENY JSOU PŘÍZVUČNÉ SLABIKY; NEPRAVIDELNÝ RYTMUS NÁPĚVU SE ŘÍDIL PŘÍZVUKY A PŘIROZENÝM SPÁDEM MELODIE.

Skenováno pro studijní účely

Nejvýznamnějšími truvéry byli koncem 12. a v 1. polovině 13. století **GACE BRULÉ**, anglický král **RICHARD LVÍ SRDCE** († 1199) a navarrský král **THIBAUT IV.** († 1253).
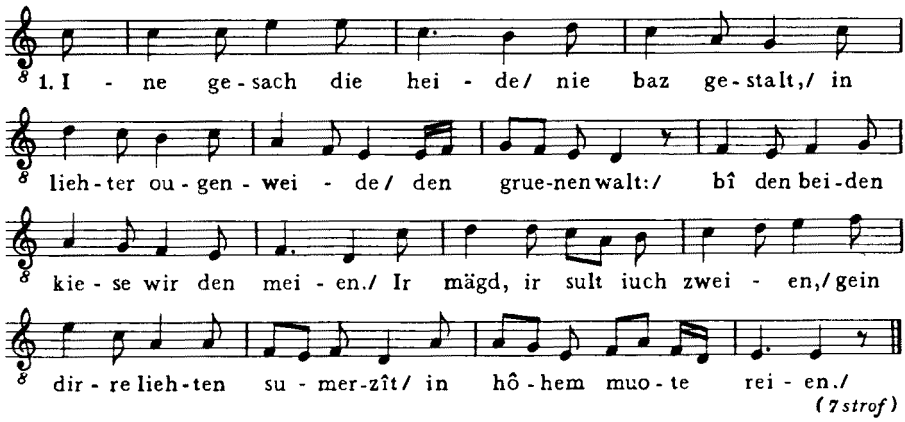
Ve druhé polovině 13. století rostl ve Francii význam měst (např. Arrasu, kde byly konány pěvecké soutěže, tzv. puys) a truvérů měšťanského původu, jako byli např. **GUILLAUME D'AMIENS, JEHAN BRETEL** († 1272) a zejména **ADAM DE LA HALLE** († 1288), který složil též několik vícehlasých písní a zpěvohru-pastorelu *Hra o Robinovi a Marion*. Celkem se od truvérů zachovalo přibližně 2400 textů a 1700 nápěvů.



PŘ. 16 – ANONYMNÍ TRUVÉRSKÁ PÍSEŇ (AUBE) GAITE DE LA TOR VE FORMĚ AAB. („STRÁŽNÝ NA VĚŽI, STŘEZ HRADBY KOLEM DOKOLA, JAKOBY BŮH STŘEŽIL TEBE, NEBOŤ DÁMY A PÁNOVÉ ODPOČÍVAJÍ A LUPIČI OBCHÁZEJÍ." – „HÚ A HÚ..." – „VIDĚL JSEM TU JEDNOHO V LÍSKOVÉM KŘOVÍ." – „HÚ A HÚ..." – „SKORO JSEM HO ZABIL...") NA PROVEDENÍ PÍSNĚ SE MOHLI PODÍLET TŘI ZPĚVÁCI: V 1. AŽ 5. SLOCE SPOLU ROZMLOUVAJÍ DVA STRÁŽNÍ, V 6. AŽ 7. SLOCE JE OSLOVUJE KAVALÍR, JEHOŽ NERUŠENÉ MILOVÁNÍ STŘEŽÍ.

Prvými velkými představiteli německého **minnesangu** byli **WOLFRAM VON ESCHENBACH, WALTHER VON DER VOGELWEIDE** (1170–1228); v písních autorů mladší generace (**NEIDHARDT VON REUENTHAL**, zemř. asi 1240; **REINMAR VON ZWETER**; **TANNHÄUSER**) se objevily také obrazy ze selského života, někdy posměšně zahrocené. Ve 2. polovině 13. století přecházela písňová produkce do měst a mezi neurozené pěvce (**HEINRICH VON MEISSEN**, zvaný **FRAUENLOB**, † 1318). Na sklonku éry minnesangu skládali už tzv. **SALCBURSKÝ MNICH** (okolo r. 1400) a **OSWALD VON WOLKENSTEIN** (1377–1455) své písně jako jednohlasé i vícehlasé.

Skenováno pro studijní účely



Př. 17 – Neidhardt von Reuenthal: „letní píseň" Ine gesach die heide. („Nikdy nebyl krásnější pohled na louku nebo zelený les – tak se pozná máj! Dívky, měly byste si najít druhy a přivítat jasný letní čas pyšným tancem.")

Také **truvérská** lyrika zasahovala již ve 13. století do polyfonie (francouzské moteto v období ars antiqua, srov. str. 85) a ve 14. stol. byla ve Francii zhudebňována specifickým způsobem jako vícehlasá kantilénová píseň (srov. str. 90).

Ve 14. století se rovněž rozvinulo několik svérázných vícehlasých forem zhudebnění italské světské poezie, která však nebyla tolik poznamenána kurtoazními rysy rytířské písně a byla pěstována v prostředí městské aristokracie a patriciátu.

Jiným žánrem světské vícehlasé produkce byly skladby s loveckými a přírodními náměty, které byly ve Francii, Itálii i Anglii ztvárňovány jako kánon (franc. chace, ital. caccia, srov. str. 90–94).

Písně žákovské

Studenti a klerikové, často neusazení a potulní (vaganti), tvořili a tradovali po celé Evropě latinské písně s pestrými náměty – mravoučnými, politickými, milostnými, pijáckými, satirickými, parodujícími církevní obřady. Vedle latiny se tu občas ozvaly i národní jazyky. Nejznámější a nejrozsáhlejší sbírkou této produkce jsou tzv. *Carmina Burana* (tj. Písně z Benediktbeuren – kláštera Bura St. Benedicti nedaleko Mnichova), zapsané ve 13. století neumovou notací. Nápěvy nelze přímo dešifrovat, některé však byly rekonstruovány srovnávací metodou.

Hudba potulných hudebníků

Potulní profesionální hudebníci tvořili opovrženou a bezprávnou vrstvu středověké společnosti. Známe celou řadu názvů, kterými byli označováni: latinsky *histrio*, *mimus*, *ioculator*, francouzsky *jongleur*, anglicky *minstrel*, německy *Spielmann*, česky *špílman*, *žakéř*, na Slovensku a v Uhrách *igric*, v Rusku *skomoroch*. Živili se jako hudebníci, zpěváci, herci, artisté v jedné osobě; byli zaměstnáváni při slavnostech šlechty, najímáni trubadúry a truvéry, vystupovali

Skenováno pro studijní účely

na venkově i ve městech na tržištích či v hospodách, byli zváni i do klášterů. Procházeli přitom křížem krážem celou Evropou a tak přispívali k výměně hudby mezi odlehlými národy i mezi oddělenými společenskými třídami a vrstvami. Ve vrcholném středověku se začali usazovat ve městech a sdružovali se tu do „cechovních" společností a korporací (např. Bratrstvo sv. Mikuláše ve Vídni r. 1288, Bratrstvo sv. Julia v Paříži r. 1331), které usilovaly o vzájemnou podporu. Pozoruhodnými akcemi byla každoroční školení muzikantů (tzv. scholae mimorum) v mnohých městech západní Evropy, zvláště v Paříži (nejstarší doklad z r. 1192), v Lyonu, v Cambrai, v Bruggách, ve Frankfurtu n. M. Zde se pod vedením zkušených hudebníků učili špílmani z celé Evropy novým melodiím, tancům, zdokonalovali se ve hře na nástroje a v nástrojářství.

Doménou potulných muzikantů byla instrumentální hudba k poslechu i k tanci; její charakter je nastíněn výše (na str. 71). Ovládali dobové nástroje všech typů a druhů (špílman měl umět hrát na 10 nástrojů!) a podle možností dávali přednost jejich rozmanitým a zvukově pestrým kombinacím. I sám jeden hudebník mohl k tanci hrát na dva nástroje – flétnu „jednoručku" a buben.

Hudba ve městech

Každé větší město mělo mnohé specifické hudební události a projevy: pověžní hudebníci vykonávali stráž, signalizovali blížící se návštěvníky či vypuknutí ohně, v určité denní doby hráli „k poslechu"; městský pištec (případně s bubeníkem) „vytrubovali" zprávy a nařízení obce. Město tedy zaměstnávalo hudebníky a využívalo jich při městských slavnostech a ceremoniích, případně i k večerním „promenádním koncertům" (např. v Bologni).

Ve vrcholném středověku se nadto do měst soustřeďovaly státní i církevní instituce, nejrůznější úřady a školy. Do měst přicházeli zástupci všech společenských vrstev a s nimi i jejich hudební aktivity. Ve městech vzrůstal počet kostelů a řeholních konventů, nesmírně vzrůstalo i konání bohoslužeb (mše, nešpory, procesí). Do měst se stěhoval dvorský zpěv a přizpůsoboval se městským posluchačům, o svátcích byly provozovány duchovní hry, městem procházeli potulní hudebníci a náměstí, hospody, lázně zněly jejich hudbou. Ve městech se tak vytvářely zárodky bohatého a mnohotvárného hudebního života. Zatímco například na feudálních hradech mělo umění své místo jen v určitých obdobích (v zimě) a při slavnostních příležitostech, hudební život ve velkém městě plynul takřka s každodenní pravidelností.

Hudba venkovského lidu

Venkov nejdéle setrvával v prastaré nerozlučné jednotě všech múzických umění – hudby, zpěvu, tance a divadla. V raném středověku ožívaly v lidových slavnostech a obřadech, vázaných k přírodnímu cyklu (slunovraty, přechody mezi ročními obdobími apod.), ještě zbytky pohanských kultů a magických procedur (zajišťování plodnosti země, domácích zvířat, soukromá kouzla a čáry). V průběhu staletí se však pozvolna stávaly jen setrvačnými zvyky a obyčeji a proměňovaly se v hravou a zábavnou lidovou kulturu; z komplexních múzických rituálů vlastně vznikaly lidové písně a tance.

V tomto stadiu pak začala lidová kultura ovlivňovat kulturu jiných vrstev. V celé Evropě se například konaly májové slavnosti se zpěvem, tancem a di-

Skenováno pro studijní účely

vadelním předváděním volby „májové královny". Scénku z těchto slavností zachytili ve 12. století trubadúři a její melodie pronikla ve 13. století do uměleckého tříhlasého konduktu pěstovaného příslušníky kléru. Naopak do lidového prostředí přenášeli potulní muzikanti mnohé prvky z hudby jiných vrstev; lidové vrstvy si postupně osvojovaly také chorál. Přesto se ovšem venkovská kultura nemohla měřit s kulturou šlechty či měst; tyto vrstvy si často z neohrabaných sedláků tropily posměch.

E) Vývoj středověkého vícehlasu

Vícehlas, hudební projev využívající závazně několika samostatných hlasů a rozvíjející vertikální souzvukovou (harmonickou) složku, představuje zvláštní hudební druh, který – na rozdíl od hudební tvořivosti v jiných částech světa – v Evropě postupně převládl a stal se zde páteří vývoje umělé hudby. Ve středověku se odehrály prvé fáze tohoto vývoje: v raném období rozvoj vícehlasých improvizačních praktik, ve vrcholném středověku – od sklonku 12. století v několika nejpokročilejších centrech – počátek rozvoje polyfonní kompozice.

Následující výklad bude uspořádán chronologicky a všimne si hlavních technik vícehlasu a stěžejních forem; o jejich společenskofunkčním zařazení, charakteristice námětů a textů byly již zmínky v předchozí kapitole.
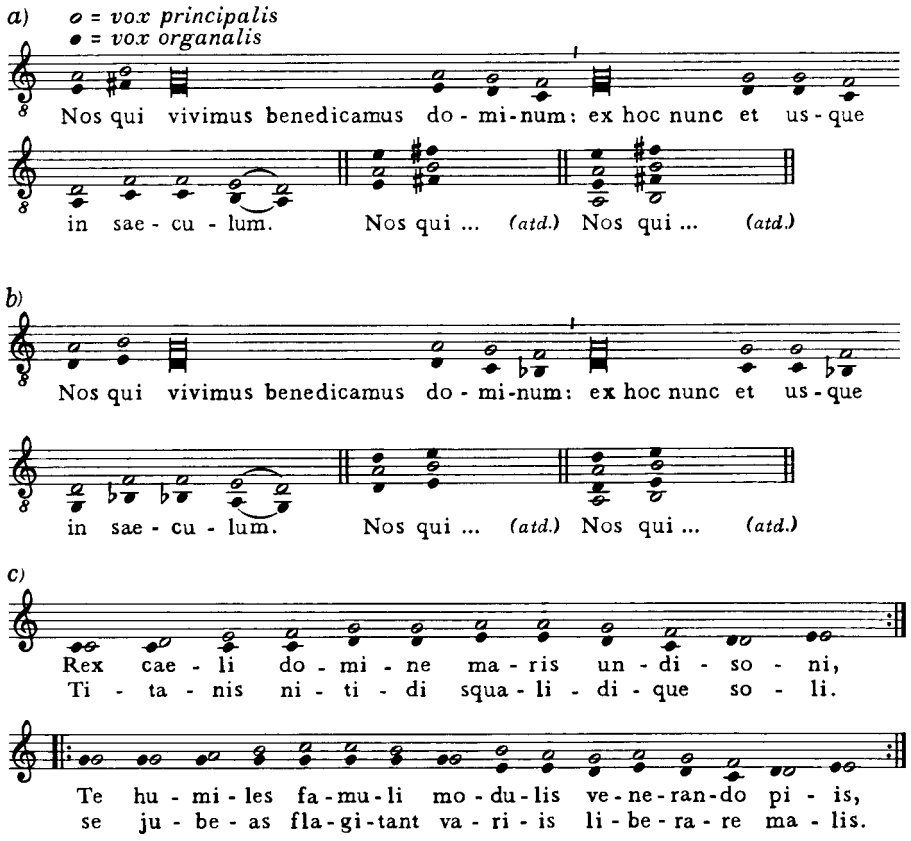
Improvizovaný vícehlas

Primitivní vícehlasé praktiky se vyskytují v lidové hudbě takřka na celém světě. Nejčastěji jde o kombinování heterofonie (druhý hlas sleduje hlavní nápěv, ale uplatňuje různé odchylky, ornamentální doplňky apod.) a paralelního vedení hlasů (často i v disonantních intervalech – sekundách, septimách). Jindy se užívá ostinata (druhý hlas opakuje určitý melodický motiv) nebo prodlevy (bordunu). Objevuje se také imitace, a dokonce kánon. Tyto elementární techniky vznikají při spontánní improvizaci zpravidla k dosažení výrazové gradace. Předpokládá se, že takový vícehlasý projev se rozvíjel už v některých kulturách pozdní doby kamenné a že také ve středověku se uplatňoval v lidové hudbě nebo v praxi zpěváků, kteří se doprovázeli na hudební nástroj.

Rané organum

Nejstarší přímé prameny vícehlasu na evropském území pocházejí z konce 9. století. Anonymní traktáty *Musica enchiriadis* a *Scholia enchiriadis* se zabývaly naukou o improvizovaném vytváření vícehlasu; nazývaly ho *organum* a uváděly pravidla a notové příklady. Hlavní melodií organa byl chorální nápěv (vox principalis), přidaný druhý hlas (vox organalis) se měl pohybovat ve spodních paralelních kvartách nebo kvintách. Tyto dva základní hlasy bylo možno zdvojit v oktávách. Jiný druh organa kombinoval stranný pohyb a paralelní pohyb v kvartách.

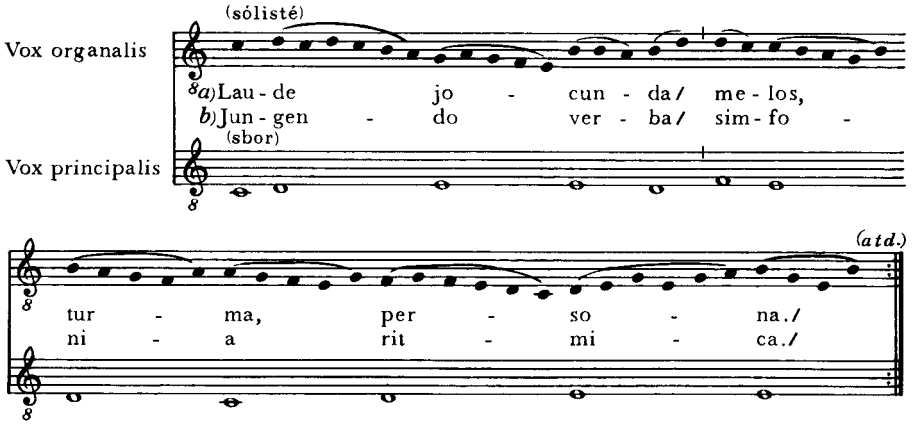
Skenováno pro studijní účely



Př. 18 – Příklad (a) kvartového a (b) kvintového organa podle traktátu Scholia enchiriadis. Naznačena je také konstrukce tříhlasu a čtyřhlasu. – (c) Kvartové organum se stranným pohybem (traktát Musica enchiriadis); oba hlasy se musí pohybovat v prostoru společného hexachordu (nejdříve c-a, pak g-e a opět c-a)

V průběhu 9.–12. století přibývaly další teoretické návody a také konkrétní záznamy skutečné vícehlasé praxe (*Winchesterský tropář*, cca 1050). Ukazuje se, že se v praxi užívalo rozmanitějšího vedení hlasů (včetně občasného protipohybu), a hlavně rozmanitějšího výběru souzvuků (včetně disonantních). Postupně se teorie snažila předpisovat promyšlené střídání souzvuků (tzv. *Milánský traktát*, cca 1100) a vymanit dvojhlasou větu z homorytmie. Ve 12. století se tak rozšířil typ dvojhlasu, v němž k tónům chorální melodie (zpravidla ve spodním hlasu) byly exponovány ve vrchním hlasu skupinky tónů až dlouhá melismata. Tento styl tzv. melismatického organa se rozvíjel ve Francii (klášter St. Martial v Limoges) a ve Španělsku (klášter Santiago de Compostella). Předpokládá se, že v těchto útvarech již vládl nějaký rytmus; jeho přesnější povahu neznáme.

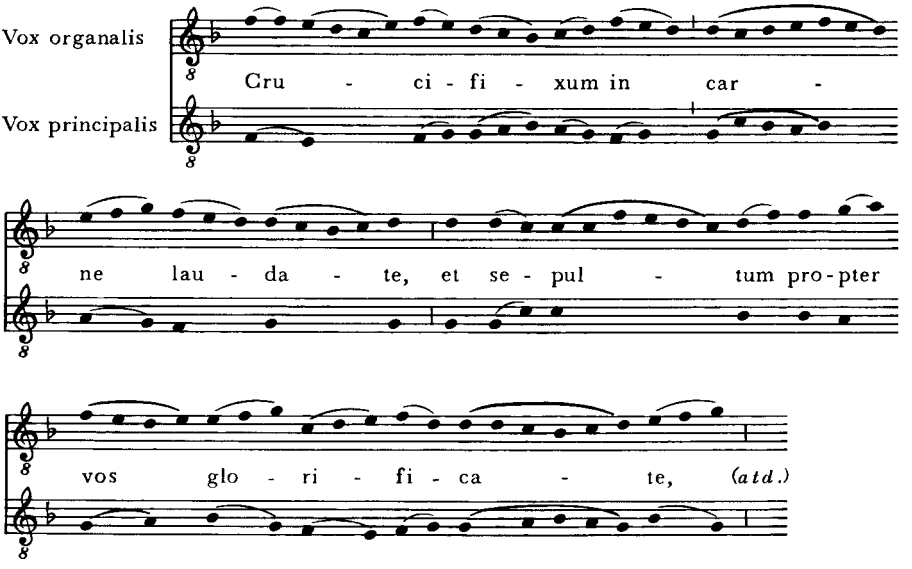
Skenováno pro studijní účely



Př. 19 – Melismatické organum: začátek sekvence Laude jocunda melos podle pramenů tzv. školy St. Martial (cca 1150)

Organální praxe pozdního středověku

V tomto historickém momentu se vícehlasá praxe rozštěpila. V klášterech pokračovala větev improvizovaného organa zpestřujícího zpěv chorálu, později duchovních písní. Na sklonku středověku (ve 13.–14. století) byly pak ustálené improvizace zapisovány a přecházely i do dalších společenských vrstev. Ve střední Evropě jsou tyto zápisy organálních liturgických skladeb nejstaršími bezpečnými doklady o pěstování vícehlasu.



Př. 20 – Versus Crucifixum in carne z procesního responsoria Sedit angelus (podle rukopisu ze 14. století uloženého na Křivoklátě)

Skenováno pro studijní účely

Období Notre Dame (1150–1250)

Ve druhé větvi pokračoval vývoj v těsné souvislosti s teorií, rozvíjela se další pravidla a komplikovanější techniky. Výsledkem tohoto procesu byl princip komponování vícehlasu a zrod nových vyhraněných forem. Centrem nového vývoje se stala Francie, zvláště katedrála Notre Dame v Paříži.

Modální rytmika

Postupně byl rozpracován systém rytmiky, který umožňoval přesnou koordinaci dvou a více hlasů. Modální rytmus spočíval v opakování určitých vzorců – kombinací dlouhých a krátkých hodnot (longa, brevis). Určitá kombinace se nazývala modus.

modus	*rytm. vzorec*	*notace*	*„klíč“*	*transkripce*
1.	L B		3 2 2	
2.	B L		2 2 3	
3.	L B B		1 3 3	
4.	B B L		3 3 2	
5.	L L	*nebo*	3	
6.	B B B		4 3 3	

Tab. 2

Tabulka 2 ukazuje, jak bylo možno jednotlivé mody spolu vertikálně kombinovat. Všimněme si, že *longa* byla někdy třídílná, jindy dvoudílná; *brevis* byla někdy dvoudílná, zpravidla však představovala jednotku systému. Modální vzorce se stereotypně opakují v průběhu melodických článků, které jsou od sebe odděleny pauzami, spíše jen „nadechnutími“; bylo však možno dlouhé hodnoty štěpit a krátké slučovat. Modální rytmus ovládal polyfonní kompozici až do sklonku 13. století.
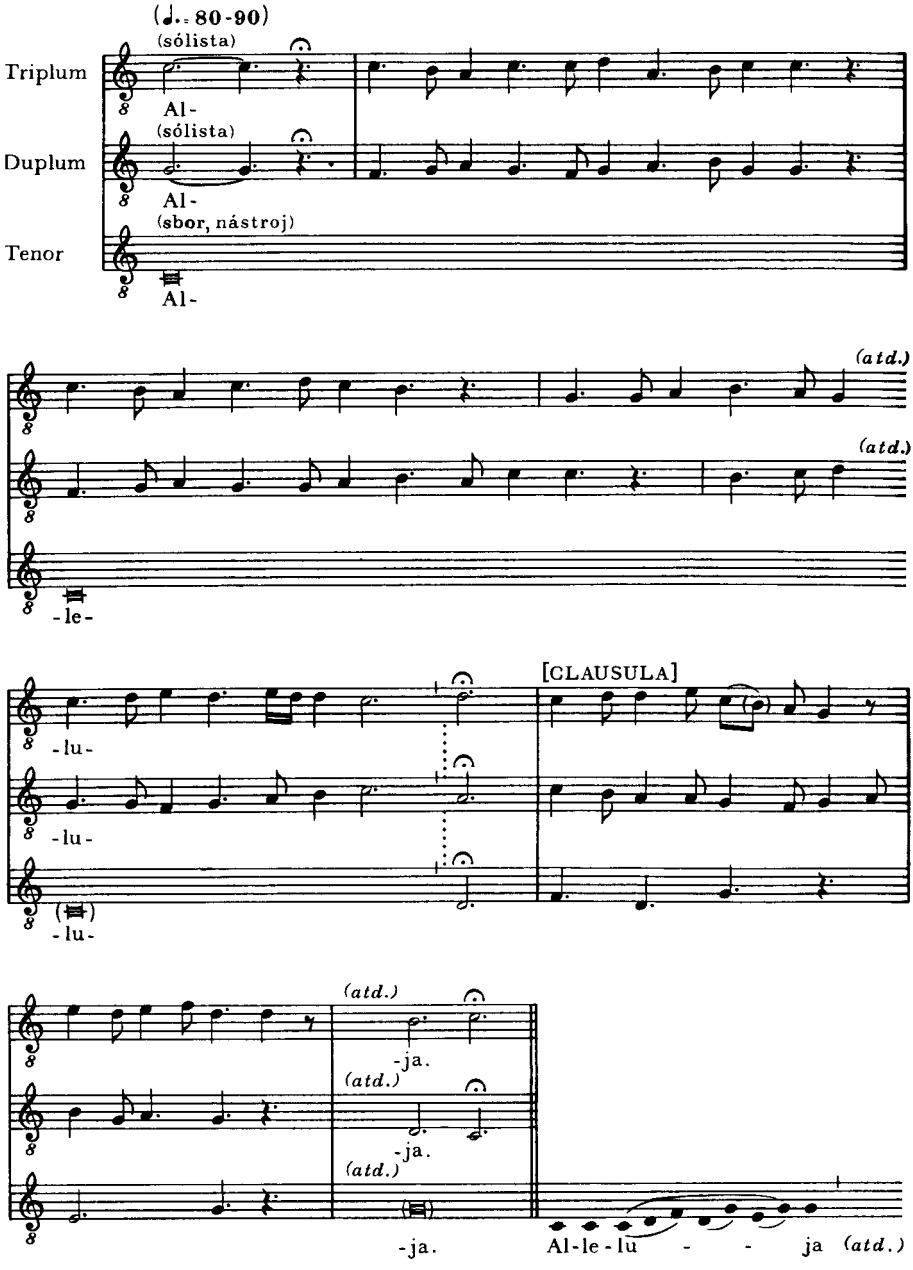
Organum

V novém typu organa byly zhudebňovány sólové úseky responsoriálních chorálních forem (viz str. 62–63). Příslušný úsek chorální melodie se nazýval *cantus firmus* (*c. f.*, tj. pevný, daný zpěv) a probíhal zásadně v nejhlubším hlasu, který se nazýval *tenor* (z latinského tenere = držet). Nově přikomponované hlasy byly nazývány (od spodu!) *duplum*, *triplum*, *quadruplum*. V novém organu se uplatňovaly dvě hlavní techniky:

1) Nad neměřenými tóny tenoru (de facto „prodlevami“) byla exponována ve vrchních hlasech modálně rytmizovaná melismata.

Skenováno pro studijní účely

2) V určitých úsecích byl modálně rytmizován tenor i vrchní hlasy. Tato druhá technika si získávala stále větší oblibu, úseky zpracované původně melismatickou (organovou) technikou byly dokonce později přepracovány v tomto tzv. diskantovém stylu. Úseky v diskantovém stylu se nazývaly klauzuly.

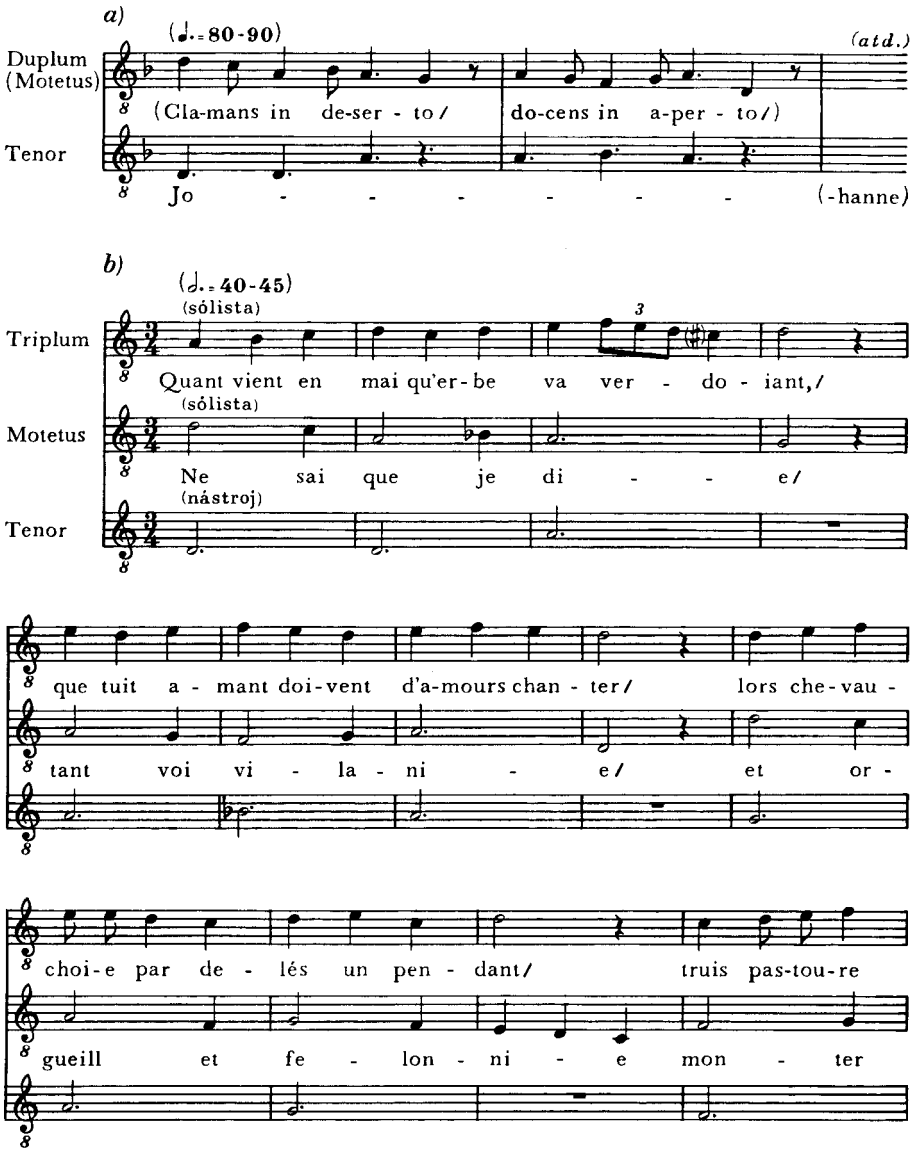


Př. 21 – Magister Perotinus (?): tříhlasé organum Alleluia. Pascha nostrum (cca 1200)
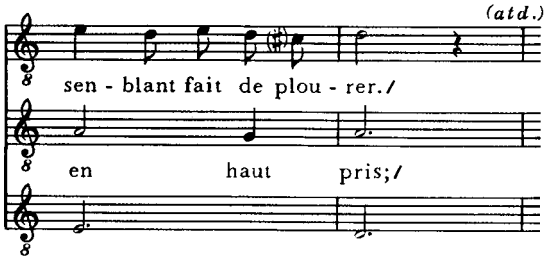
Skenováno pro studijní účely

Moteto

Moteto se ve svých počátcích vlastně odštěpilo z organa, a to tak, že vrchním hlasům klauzuly byly podloženy nové, navzájem různé texty. Termín *motetus* se nejdříve vztahoval k nově otextovanému duplu, později označoval celou skladbu. Téměř po celé 13. století moteta udržovala závislost na hudbě klauzul, i když docházelo k drobnému obměňování a přepracování melodií vrchních hlasů.



Skenováno pro studijní účely



Př. 22 – a) Klausula Johanne z repertoáru období Notre Dame; melodii tenoru tvoří úryvek chorálního responsoria o sv. Janu Křtiteli. Později byla upravena na moteto (text v duplu = motetus Clamans in deserto); b) tříhlasé moteto Ne sai que je die – Quant vient mai – (tenor: Johanne) vzniklo v období ars antiqua přikomponováním třetího hlasu a novým otextováním. Všimněte si zpomalení tempa původní dvojhlasé věty. Triplum má text v duchu rozmarné truvérské pastorely, kdežto text moteta naopak naříká nad zkaženými mravy

Konduktus
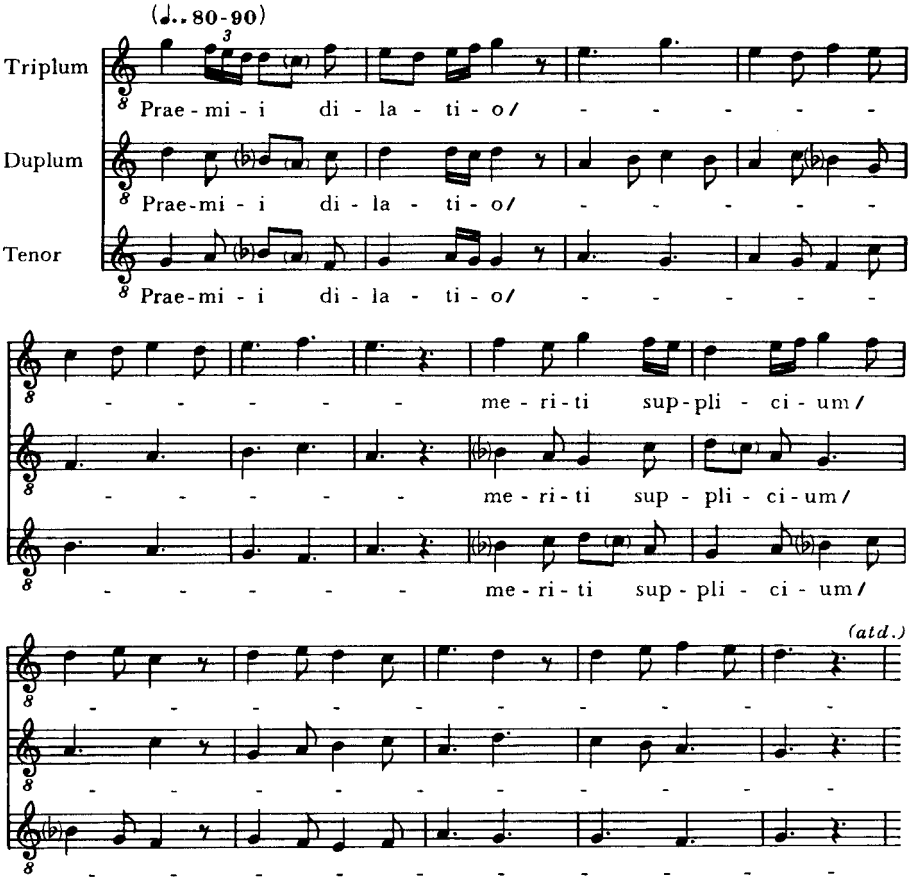
Konduktus byl specifickým druhem vícehlasé latinské písně. Hlavní melodie (nápěv) byla umístěna do spodního hlasu, nebyla však převzata z chorálu, nýbrž vytvořena autorem. V krátkých konduktech se všechny hlasy (obvykle 2–3) pohybovaly ve stejném modálním rytmu. Byly však komponovány také náročné a rozsáhlé kondukty, v nichž se vedle homorytmických úseků uplatňovaly tzv. kaudy s diferencovaným rytmem jednotlivých hlasů.

Z hudebníků, kteří se podíleli na tvorbě těchto forem, známe jen dva významné představitele. Magister **Leoninus** (tvořil asi kolem r. 1180, † 1201) složil Velkou knihu organ (*Magnus liber organi*), která byla ještě jen dvojhlasá a převažoval v nich melismatický organový styl. Modální rytmika (a notace) se v jeho době teprve rozvíjela, takže rytmický průběh nelze zjistit zcela přesně. Mistr **Perotinus** (tvořil asi kolem r. 1200) tuto sbírku přepracoval, užíval tříhlas i čtyřhlas (např. v graduale *Viderunt*, *Sederunt*, v klauzule *Mors*), rozvíjel tu úseky v diskantovém stylu. Perotinus vytvořil též několik rozsáhlých konduktů. V určení jeho díla nám pomáhají jen nepřímé zprávy, neboť tvorba tohoto období byla zapisována anonymně.

Skladby byly vytvářeny postupnou kompozicí hlasů – nejprve byl rozvržen tenor, pak skládáno duplum, nakonec triplum, příp. quadruplum. Ve dvojhlasu měly být mezi tenorem a duplem konsonance (prima, kvarta, kvinta, oktáva) na počátku a na konci fráze, v tříhlasu mělo triplum konsonovat (v uvedených místech) s jedním ze dvou dříve vytvořených hlasů.

Interprety této hudby byli nejlepší zpěváci-sólisté; sborové obsazení se vyskytovalo jen výjimečně (konduktus). Existují doklady využití nástrojů, které zdvojovaly nebo nahrazovaly hlasy.

Skenováno pro studijní účely



Př. 23 – V tříhlasém konduktu **Praemii dilatio** („Odklad odměny je trestem pro toho, kdo si ji zasloužil...") se pravidelně střídají textované úseky s beztextovými kaudami, které mohly být hrány na nástroje

Ars antiqua (1250–1320)

Období ars antiqua (staré umění) je spíše přechodným obdobím, v němž došlo k značnému rozšíření umělé polyfonie (zejména moteta a konduktu) do dalších zemí Evropy.

Vývoj kompozičních prostředků

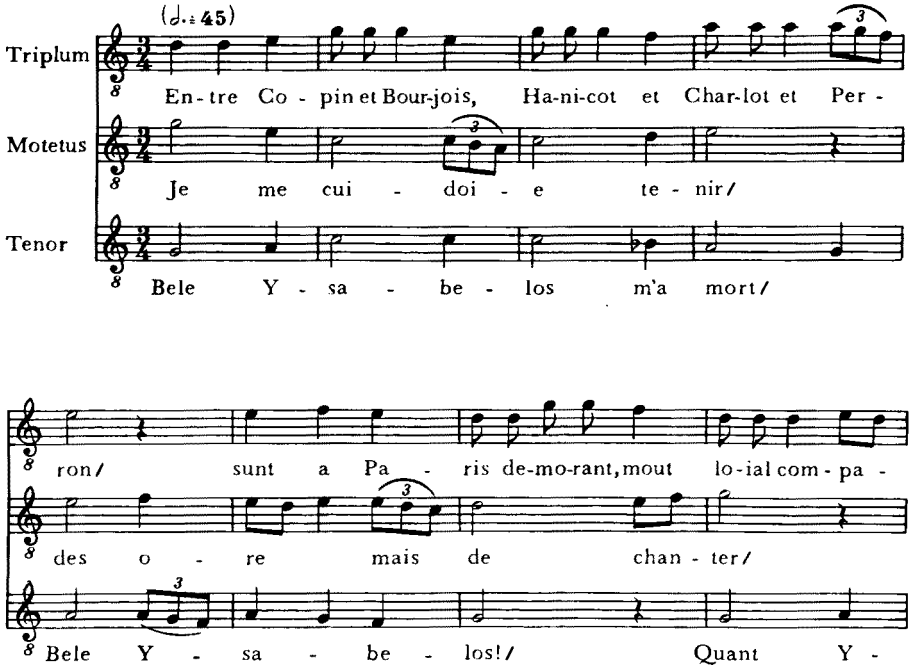
V tomto období došlo k revizi rytmického systému a způsobu notace. Základem systému se stalo ternární dělení (tj. na tři díly) rytmických hodnot *longa* a také *brevis*, která se nyní dělila na tři *semibreves*. Základem metrického členění hudby se stal menzurální „takt" (perfectio) v rozměru perfektní (třídobé) longy. Tím se pozměnila i harmonická pravidla: konsonance byla požadována na začátku každého taktu. Ustálila se nová klasifikace konsonancí na „doko-

Skenováno pro studijní účely

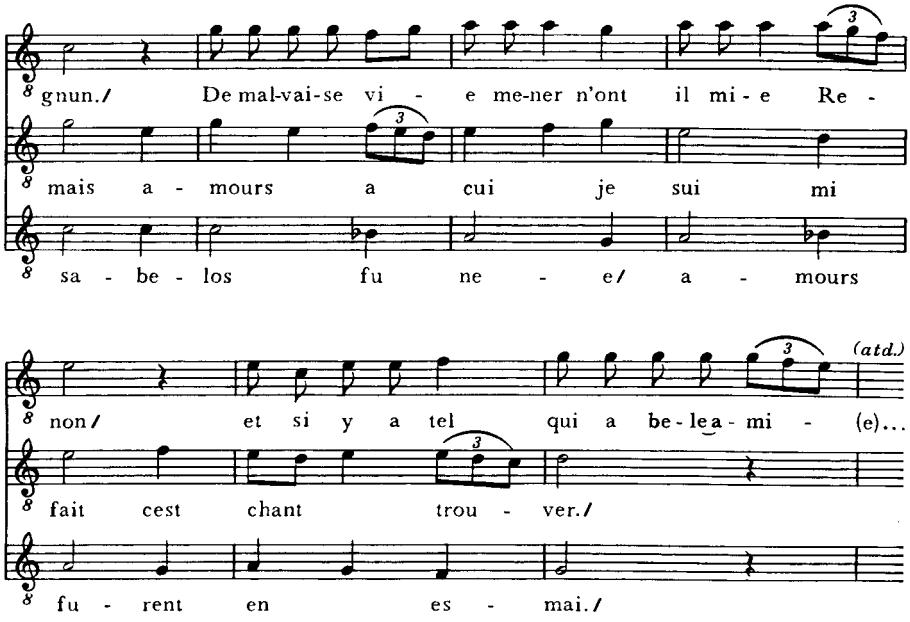
nalé" (prima, oktáva), „prostřední" (kvinta, kvarta – ta však už nebývá používána mezi spodními hlasy) a „nedokonalé" (obě tercie); obdobná je klasifikace disonancí (např. velká sexta je „nedokonalá", malá sexta je „prostřední" disonance). Tyto inovace byly odrazem zvýšené péče o libozvučnost vícehlasu a o rytmické rozlišování jednotlivých hlasů.

Vývoj moteta

Největšímu zájmu hudebníků se těšilo moteto. Repertoár se rozšiřoval díky neustále novým textovým úpravám i obměnám hudby starších klauzul. Postupně převládly francouzské světské texty, některá moteta citovala refrény truvérských písní. Dosti typické však bylo i užití smíšených textů, jejichž náměty byly v určitém symbolickém smyslu obdobné (např. latinský duchovní text o P. Marii a francouzský text o „krásné paní"). V tenoru byly stále – až na skrovné výjimky – užívány rytmizované úseky chorálních melodií. Tenor byl hrán na nástroj, vrchní hlasy využívaly zpěvu i nástrojů ad libitum. Naprostá většina skladeb byla tradována anonymně; kolem roku 1300 přinesl zajímavé rytmické zvláštnosti **Petrus de Cruce**.



Skenováno pro studijní účely



Př. 24 – Tříhlasé francouzské moteto Je me cuidoie – Entre Copin – Bele Ysabelos z druhé poloviny 13. století; tenor cituje nápěv milostné písně o „krásné Isabelce", triplum má text o přátelích-hudebnících („S Kumpánem, Měšťákem, Honzíkem, Karlíkem a Petříkem, mými věrnými kamarády, žijeme v Paříži...")

Ars nova ve Francii (1320–1380)

Pojem ars nova (nové umění, nová nauka) se objevil kolem roku 1320 v teoretických spisech představitelů nové generace (Philippe de Vitry, Johannes de Muris). Kromě pronikavých přínosů v polyfonní technice se tvorba této generace přiblížila pojetí hudební skladby jakožto svébytného a individualizovaného díla, které je vyjádřením myšlenek svého autora.

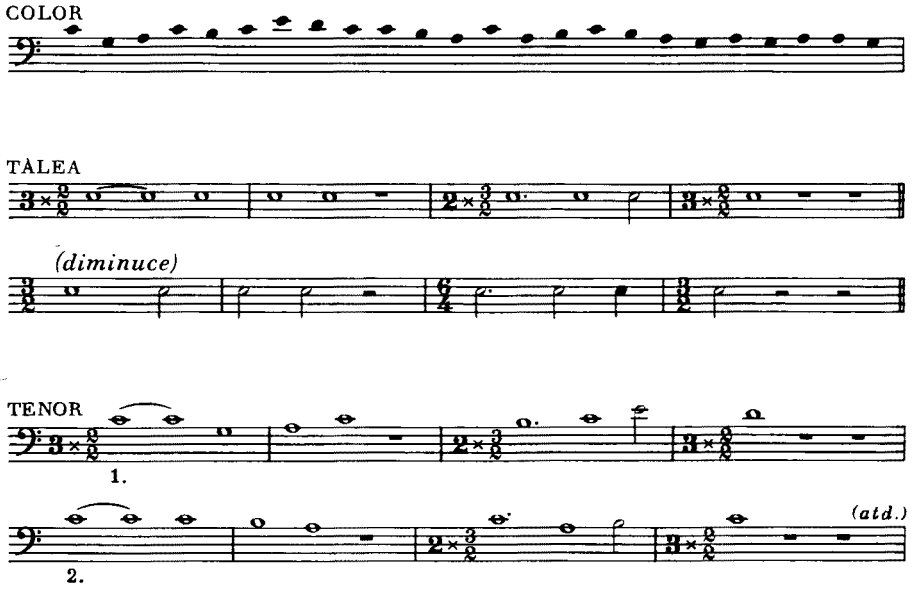
Vývoj kompozičních prostředků

Nová revize rytmického systému (a notace) dospěla k formulaci rytmických a metrických možností, které prakticky nebyly předstiženy až do poloviny 20. století. Přibyly další nižší hodnoty (minima, semiminima), k ternárnímu dělení hodnot přistoupila možnost binárního dělení (tj. na dva díly), zdokonalená notace přitom zajišťovala možnost okamžité změny způsobu dělení. Teorie kontrapunktu formulovala některé dlouho platné zásady: preferenci protipohybu hlasů, zákaz paralelního vedení „dokonalých" a „středních" konsonancí; naopak bylo možno užívat i paralelní tercie. Na začátku taktů byla požadována konsonance všech hlasů navzájem. Díky některým pravidlům pronikala do melodiky stále silněji chromatika („umělé" citlivé tóny, tzv. *musica ficta*). V konkrétních hudebních formách se využití kompozičních prostředků diferencovalo a specializovalo.

Skenováno pro studijní účely
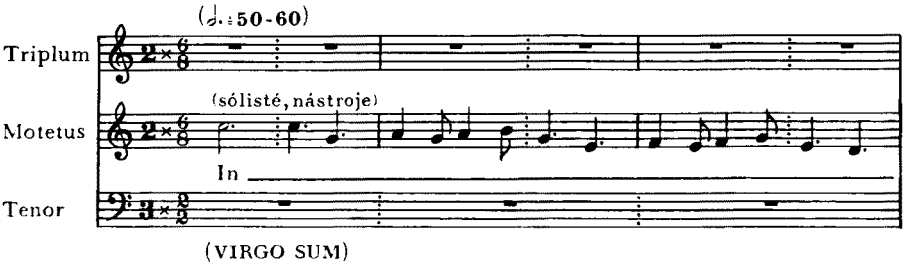
Izorytmické moteto

Moteto ovládla komplikovaná konstruktivní technika, využívající metricko-rytmických inovací období ars nova a umožňující vytváření rozsáhlých, racionálně vystavěných struktur. Vypracování tenoru prostředky tzv. izorytmie připomíná poněkud seriální kompozici 20. století. Melodická řada byla nazývána *color*, rytmická řada (opouštějící stereotypní modální figury) byla nazývána *talea*. Prolnutím těchto řad, tj. aplikací rytmu taley na melodii coloru, vzniká tenorová melodie – základna polyfonní konstrukce. (Později k této základně přibyl ještě jeden obdobně vytvářený spodní hlas – *kontratenor*.) *Izorytmie* tedy spočívá v opakování určitého rytmického útvaru (modelu) v průběhu utváření melodického hlasu.
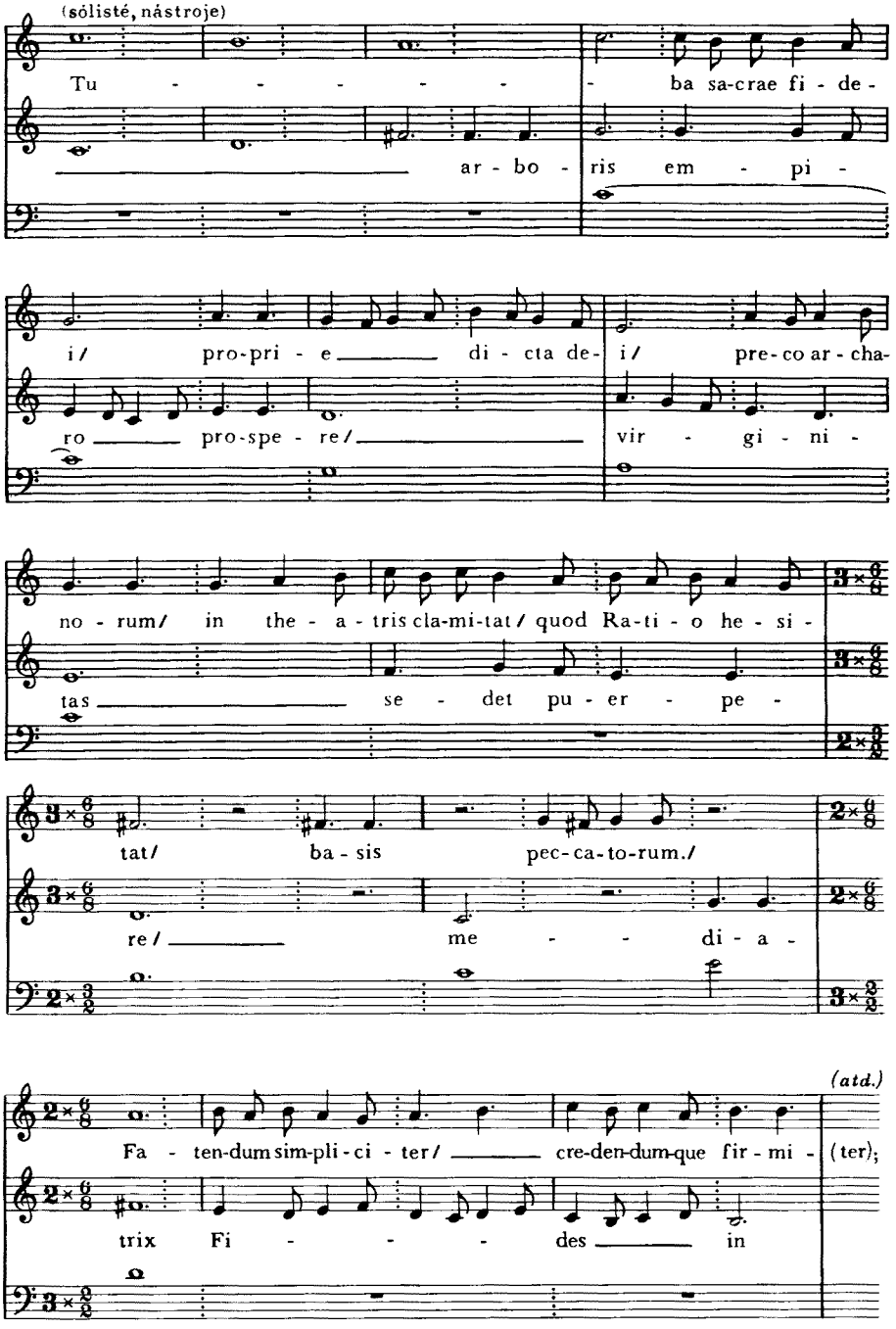


Př. 25 – Vytvoření tenorového hlasu na principu izorytmie. (Srov. Př. 26)

Protiváhou této konstrukce bylo však pohyblivé duo vrchních hlasů, naplněné rytmicky mnohotvárnou, živou melodikou a nebývalou konsonantní harmoničností. (Později pronikla izorytmie i do vrchních hlasů, aniž by to však narušilo jejich vitální ráz.)



Skenováno pro studijní účely

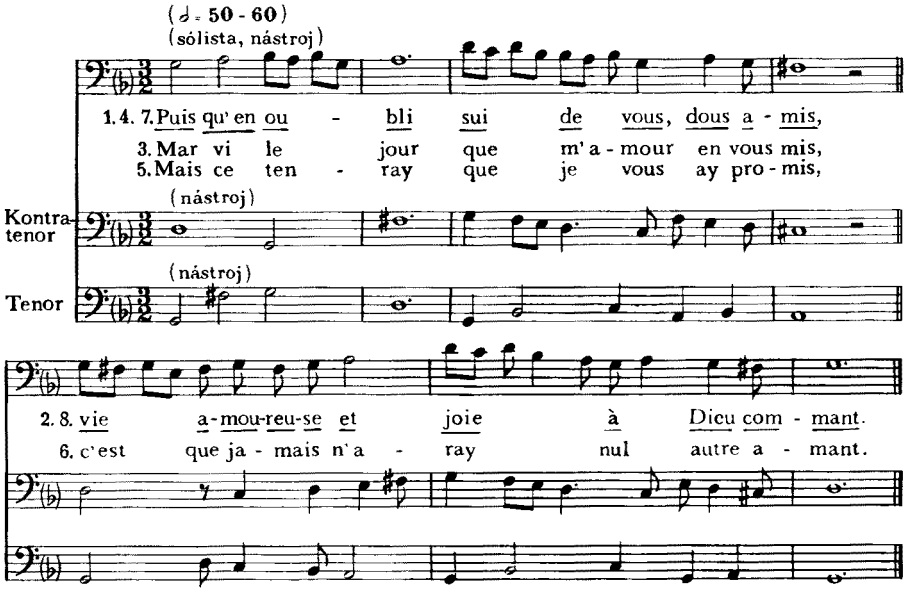


Př. 26 – Philippe de Vitry: izorytmické moteto Tuba – In arboris z doby kolem r. 1320; konstrukci tenoru viz v Př. 25; v závěru se uplatňuje diminuce (zkrácení hodnot) rytmu taley. – Obsahem textů je úvaha o rozporu mezi Vírou a Rozumem.

Skenováno pro studijní účely

Kantilénová píseň

Pro zhudebnění světských poetických textů a forem truvérského typu (srov. str. 74) se vyvinula zvláštní sazba. Hlavní a samostatně vytvořenou melodií skladby je nejvyšší hlas (*cantus*); je určen zpěvu, případně s podporou nástroje. Další hlasy (*tenor, kontratenor*) tvoří vlastně doprovod a jsou obvykle prováděny instrumentálně. Tato kantilénová sazba pronikla postupně i do jiných hudebních druhů (např. do zhudebnění liturgických textů) a byla rozšířena ještě v období renesance.



Př. 27 – Guillaume de Machaut: rondeau Puis qu´en oubli. Všimněte si, jak je melancholické ladění textu („Protože jsem vámi opuštěna, drahý příteli, život, lásku a radost bohu poroučím...") vyjádřeno melodickými a harmonickými prostředky; zvláštním tesknýM výrazem působí v závěru předvětí (ve 4. taktu) souzvuk se dvěma nediatonickými tóny na 7. stupni (sextakord a-cis-fis), typický kadenční akord období ars nova (viz též chromatickou změnu v Př. 26 na slově hesitat = je na rozpacích)

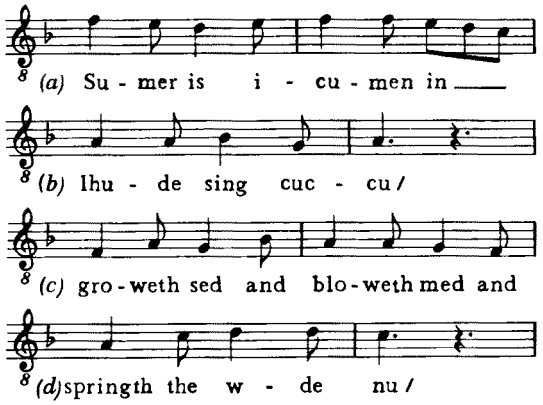
Kánonické formy

Jednoduché způsoby imitace se vyskytovaly už v organech a konduktech období Notre Dame, zejména výměny motivů mezi vrchními hlasy. Samostatnou formou založenou na důsledné výměně hlasů byl ve 13. století *rondellus*, který bylo možno provozovat jako *kruhový kánon*:
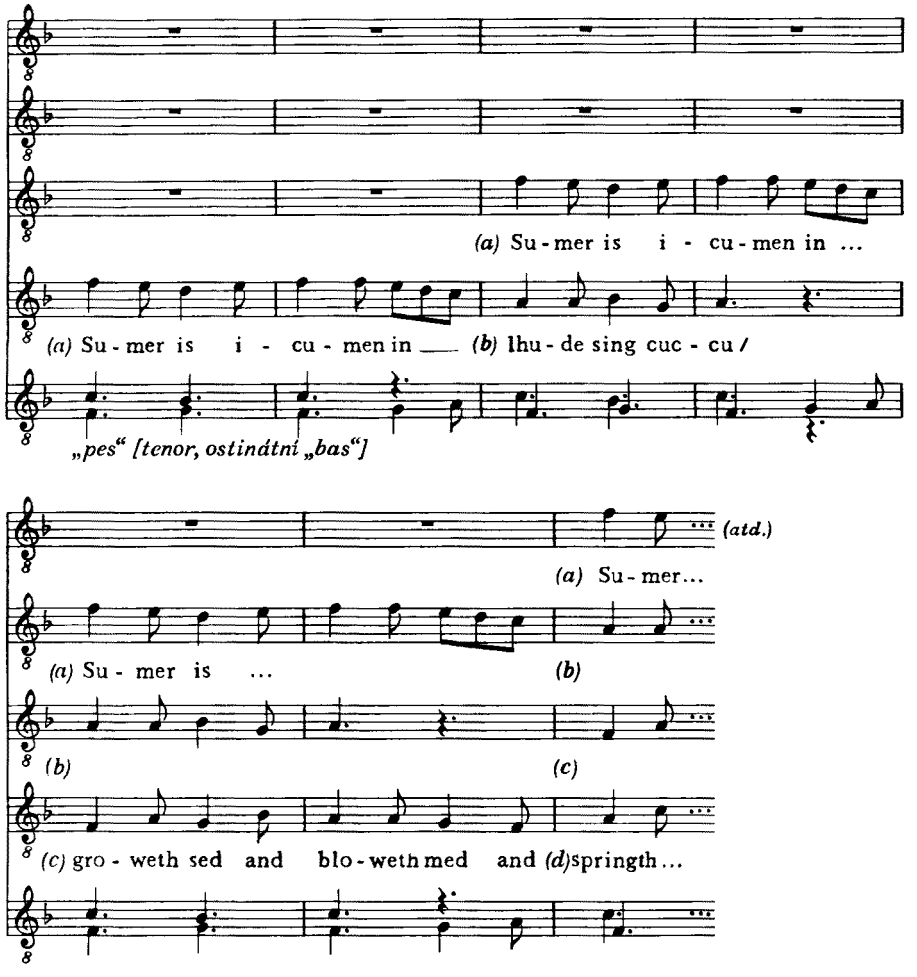
rondellus:				kruhový kánon:						kánon:						
1. hlas:	*a*	*b*	*c*	3. hl.			:*a*	*b*	*c*:	3. hl.		*a*	*b*	*c*	*d*	...
2. hlas:	*b*	*c*	*a*	2. hl.		*a*	:*b*	*c*	*a*:	2. hl.		*a*	*b*	*c*	*d*	*e* ...
3. hlas:	*c*	*a*	*b*	1. hl.	*a*	*b*	:*c*	*a*	*b*:	1. hl.	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f* ...

Tab. 3

Skenováno pro studijní účely



Př. 28 – Konstrukce tzv. Letního kánonu Sumer is icumen in



Př. 29 – „Letní kánon" Sumer is icumen in (kolem r. 1260) – začátek

Skenováno pro studijní účely

Z této tradice se zřejmě zrodila ve 14. století francouzská *chace* (chasse = lov, honba) – přísný kánon v primě, zpravidla tříhlasý. Námětem textů chace byly lovecké příhody s vtipnou zvukomalbou. Techniku tříhlasé chace uplatnil G. de Machaut v několika skladbách jiného zaměření.

Významní autoři a díla

Phillipe de Vitry (1291–1361) byl klerik, výše zmiňované teoretické a notační inovace ars novy přednesl cca r. 1315 v okruhu pařížské university, zastával úřady u královského dvora; na sklonku života byl jmenován biskupem v Meaux. Byl vážen jako básník a hudebník, z jeho hudby se však dochoval asi jen zlomek: 14 izorytmických motet. Zřejmě se zasloužil o vyhranění této formy a o individualizované zaměření motetové kompozice na řešení současných společenských problémů (kritika poměrů, politické a filosofické náměty).

Guillaume de Machaut (cca 1300–1377), nižší klerik, byl od roku 1323 sekretářem Jana Lucemburského, od roku 1340 sídlil v Remeši jako kanovník; sloužil však dále aristokracii (Boně Lucemburské, navarrskému králi, Karlu V. aj.). Na konci života uspořádal a dal opsat své rozsáhlé básnické a hudební dílo (např. 23 motet, 38 ballad, 19 rondeaux, 38 virelais, 22 lais, 1 čtyřhlasou mši), převážně polyfonní. Machautovy mnohotvárné kantilénové písně (dvou- až čtyřhlasé) jsou vlastně nejstarším přesvědčivým dokladem záměrného vyjadřování odstínů nálad a citového výrazu v souladu s obsahem textu.
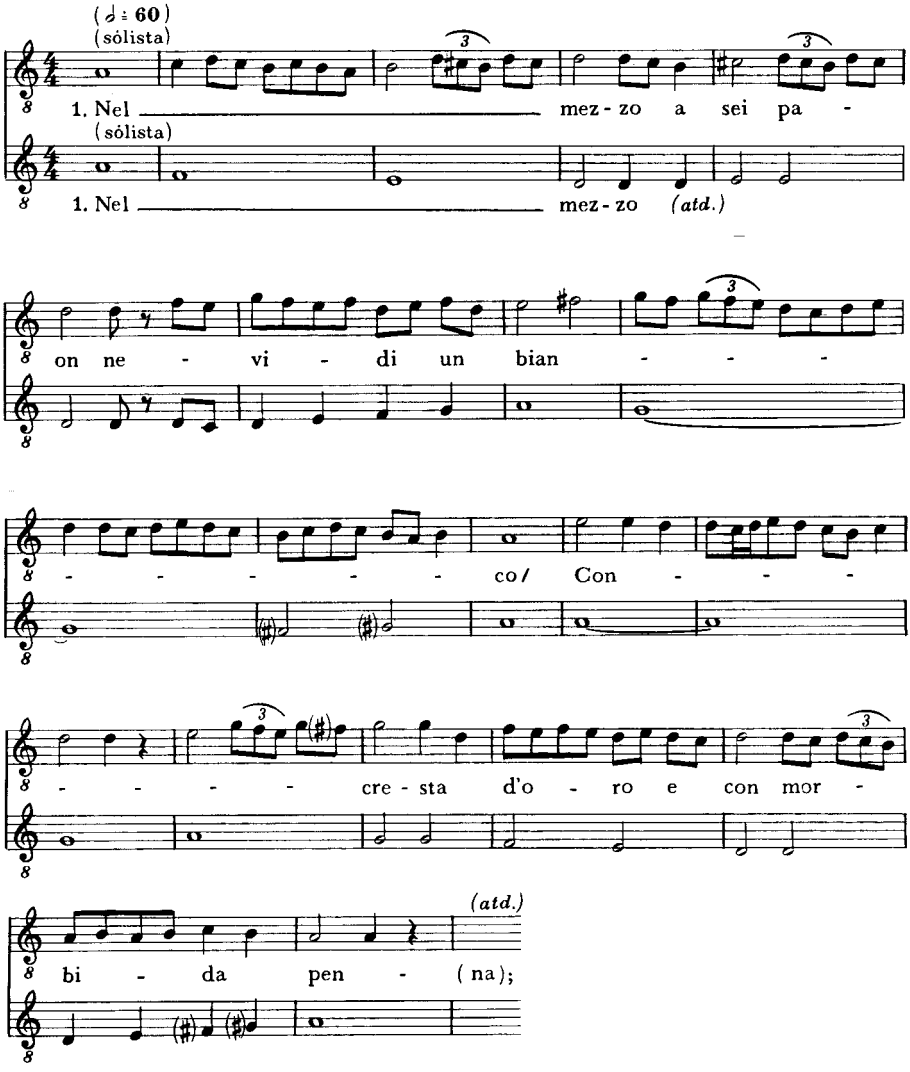
Italské trecento (14. století)

Vzestup italských měst (Padova, Bologna, Florencie) přinesl i pozoruhodný rozkvět raně renesanční kultury. Italská polyfonie vyrostla takřka naráz a vcelku nezávisle na francouzské hudbě, o čemž svědčí i svérázný systém italské notace. Hudební tvorba má výrazně světský charakter, je pro ni příznačná spontánní výrazová melodika, jednodušší rytmika (s převahou sudodobých taktů) a nekomplikovaná kompoziční technika. Východiskem všech autochtonních (= v dané oblasti vzniklých) forem je vokální dvojhlas.

Madrigal

Milostná lyrika madrigalu byla zhudebňována ve formě AAB. Hlavní melodie ve vrchním hlasu byla bohatě vyzdobena virtuosními melismaty, spodní hlas se pohyboval v intervalech konsonantních s vrchním hlasem, postrádal většinou melodickou svébytnost, zato však intuitivně zdůrazňoval souzvuky významné pro posílení tonální určitosti věty (tercie, sexty s citlivými tóny před oktávovými závěry). Nejbohatší produkce madrigalů proběhla v raném období trecenta; významnými autory byli severoitalští skladatelé **Jacopo da Bologna, Maestro Piero, Giovanni da Firenze** a florentští skladatelé **Gherardello da Firenze** († cca 1363) a **Donato da Firenze.**

Skenováno pro studijní účely
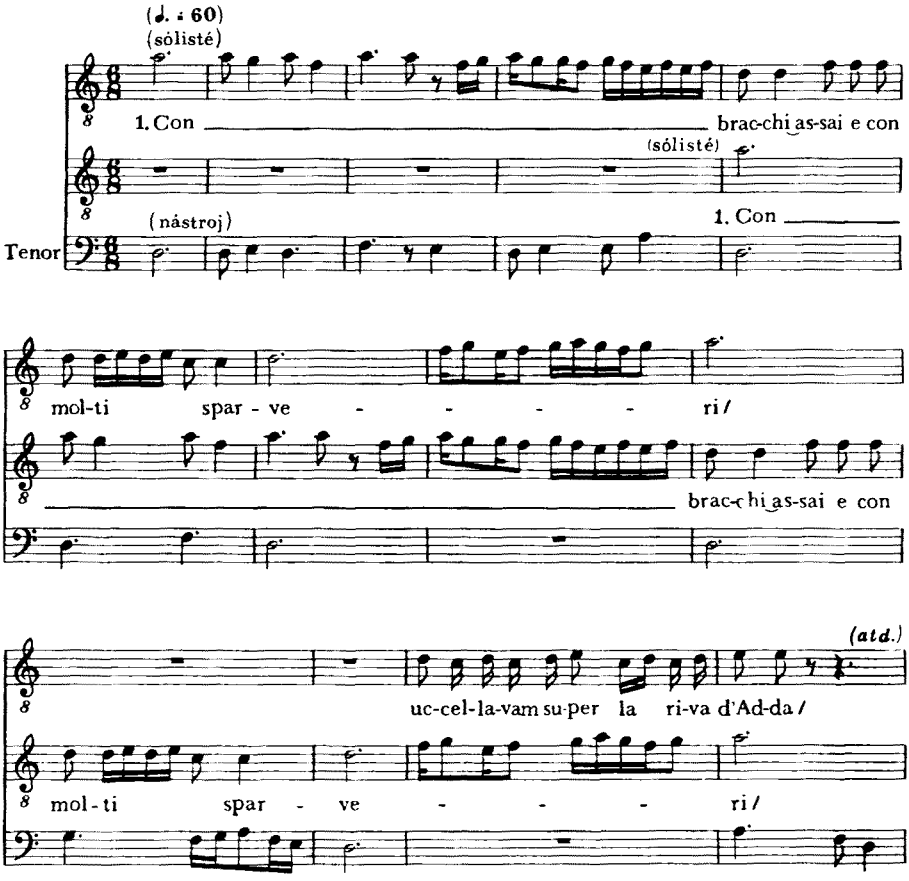


Př. 30 – Giovanni da Firenze: madrigal Nel mezzo a sei paon („Uprostřed šesti pávů spatřil jsem jednoho bílého se zlatým hřebínkem a měkkým peřím, tak krásného, že zajal mé srdce..."). Všimněte si, jak jednoduché organální vedení hlasů dociluje pomocí citlivých tónů takřka „tonální" efekt

Caccia

Náměty těchto skladeb byly – podobně jako ve francouzské chace – lovecké a přírodní (caccia = lov, honba; vysl. kača). Dva vrchní hlasy tvořily přísný kánon (obvykle v primě a s větším odstupem druhého hlasu), třetí hlas (tenor) byl instrumentálním doprovodem. Caccia měla – podobně jako madrigal – formu AAB a vskutku nacházíme dvojhlasé kánonické madrigaly, které mohly dodatečně vzniknout vypuštěním tenoru cacci. Okruh autorů byl shodný se skladateli madrigalů.

Skenováno pro studijní účely



PŘ. 31 – MAESTRO PIERO: CACCIA CON BRACCHI ASSAI („S MNOHA PSY A KRAHUJCI JSEM LOVIL PTÁKY NA ŘECE ADDĚ"; NÁSLEDUJÍ POKŘIKY LOVCŮ, STRHNE SE BOUŘE A LOVEC NAKONEC „ULOVÍ" SLIČNOU PASTÝŘKU, KE KTERÉ SE UCHÝLIL PŘED DEŠTĚM).
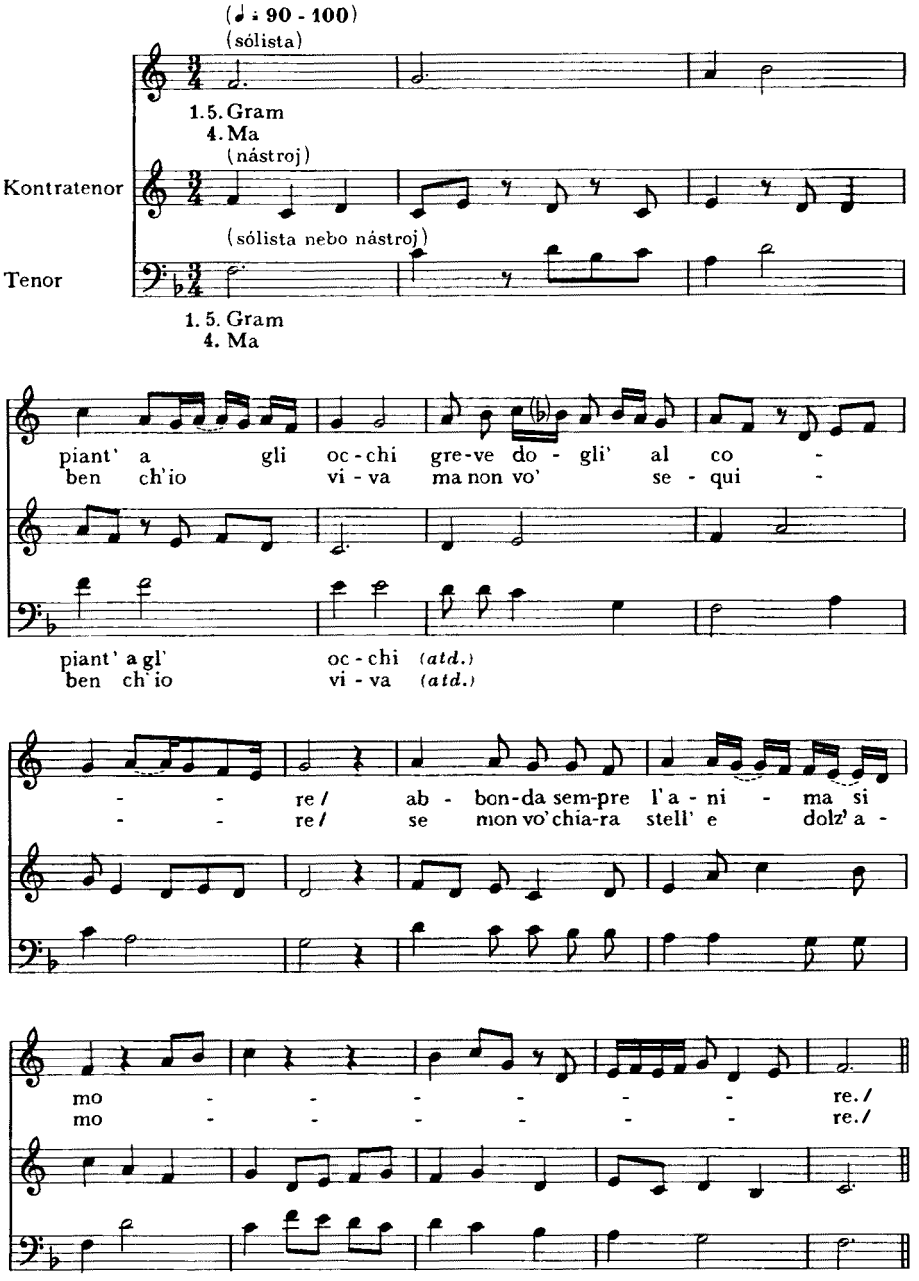
Ballata

Zpočátku byla ballata vokální jedno- i dvojhlasou skladbou, jejíž každá strofa měla formu ***a*** **b b a** ***a*** (kurzivou vyznačen refrén; srov. str. 74). Dosáhla značné obliby ve společenské zábavě, neboť byla kratší a melodicky prostší než madrigal. Ve 2. polovině 14. století zapůsobil v Itálii vliv francouzských polyfonních forem a v ballatě se prosadila tříhlasá (vokálně-instrumentální) kantilénová sazba. Italský styl však občas připomínají některé zvláštnosti, např. vokální tenor, výraznější zpěvnost hlasů a větší tonální přehlednost.

Po hudebnících 1. poloviny 14. století jmenovaných výše byl nejvýznamnějším italským skladatelem **FRANCESCO LANDINI** (cca 1335–1397), slepý florentský varhaník. V jeho díle vysoko převažují ballaty (91 dvojhlasých, 50 tříhlasých; dále 11 madrigalů, 2 cacci); vyznačují se výraznou elegantní melodikou a působivou, k moderní tonalitě už směřující harmonií. V Landiniho době působili ve Florencii **NICOLO DA PERUGIA**, řeholníci **ANDREA DA FIRENZE** († 1415) a **PAOLO TENORISTA**, v Padově **BARTOLINO DA PADOVA**. Díla před-

Skenováno pro studijní účely

ních italských skladatelů jsou dochována v tzv. *Squarcialupiho kodexu* z 1. čtvrtiny 15. století, bohatě vyzdobeném portréty autorů a obsahujícím 352 skladeb.
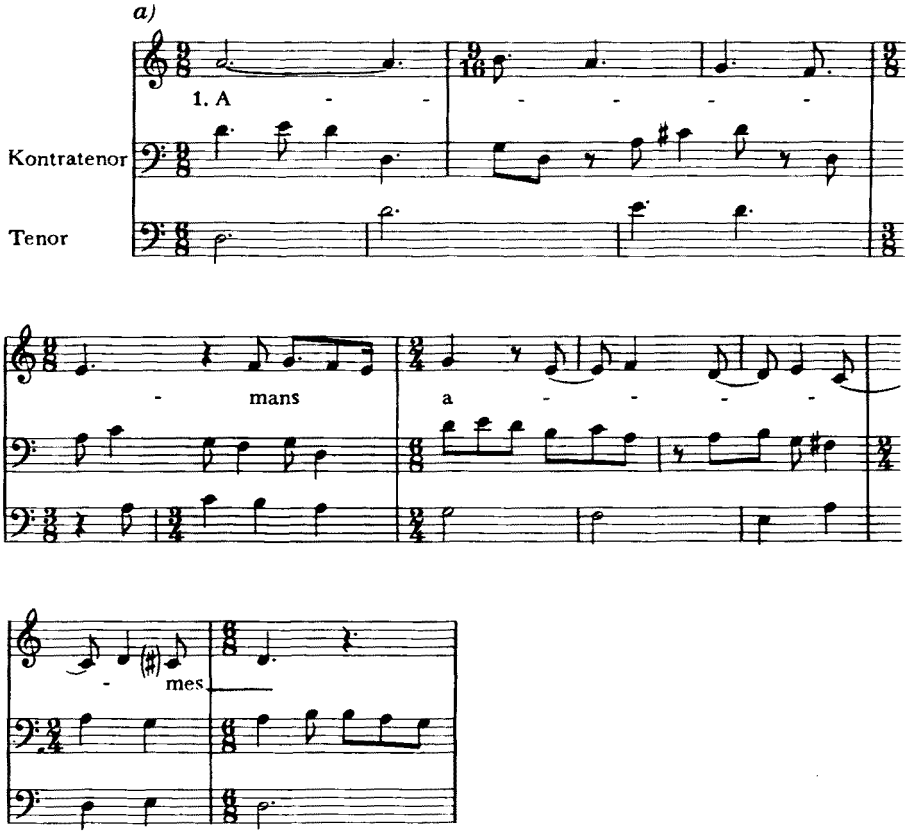


Př. 32 – Francesco Landini: ballata Gram piant´agli occhi (1., 5. „S očima v slzách a hluboce ztrápeným srdcem duše mi přetéká, ale já umírám.") – Skladba stojí na prahu tonální harmonie (srov. postup souzvuků v taktech 1.–5., 14.–16.)

Skenováno pro studijní účely
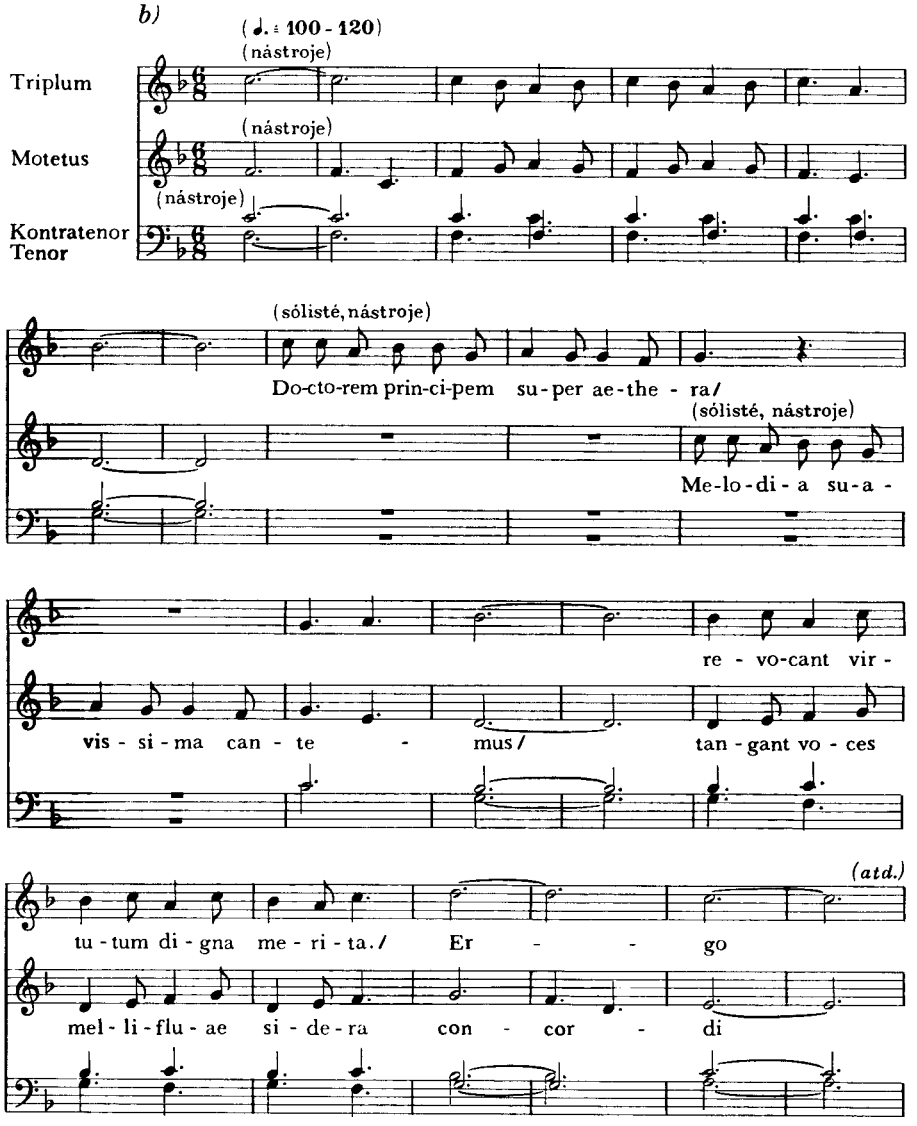
Ars subtilior (1380–1420)

Okolo roku 1400 se dále rozvíjely hlavní francouzské formy 14. století zejména v okruhu papežského dvora v Avignonu a v severní Itálii. Tato tvorba dospěla k odvážným, rafinovaným komplikacím hudební metrorytmiky (a notace), dosahovala však nezřídka dotud neslýchaného subtilně emocionálního výrazu. Představiteli písňové a motetové produkce tohoto „přejemného stylu" byli Francouzi **Jacob de Senleches**, **Baude Cordier** a Italové **Anthonello da Caserta**, **Philipoctus da Caserta** aj.

Současně s tímto proudem však počal na jiných místech opačný proces oprošťování od manýristické složitosti ve prospěch harmonické, lyrické vyrovnanosti a rytmické jasnosti písňové, motetové i liturgické hudby. Významnými zástupci tohoto směru byli Ital **Matteo da Perugia** († snad 1418) a zvláště Nizozemec působící v severní Itálii **Johannes Ciconia** († 1412), autor řady francouzských a italských písní, 11 latinských motet a 9 částí mše, jehož hudební styl lze považovat za předzvěst renesanční polyfonie.



Skenováno pro studijní účely



Př. 33 – a) Baude Cordier: rondeau **Amans, ames secretement** („Milenci, milujte tajně, chcete-li milovat dlouho..."). Ukázka manýristické metrorytmiky.
b) Johannes Ciconia: moteto **Doctorem principem – Melodia suavissima** z r. 1410. Na rozdíl od francouzských motet neuplatňuje tato skladba izorytmii a nemá v tenoru cantus firmus, nýbrž volný doprovod nástrojů (zvl. trubek).

Skenováno pro studijní účely

F) Slohový vývoj středověké hudby

Tisíciletý vývoj středověké hudby nelze jednoznačně charakterizovat jako jednotný hudební sloh. V každém dílčím historickém údobí středověku i v každé společenské vrstvě existovaly vedle sebe hudební projevy stylově různé, lišící se dokonce i v základních předpokladech, v základním materiálu hudby (tónový systém, rytmický systém atd.). Dalo by se tedy říci, že se v komplexu středověké hudby složitě prolínalo mnoho dílčích stylů, které vyznačovaly vždy jen určité dílčí oblasti tvorby. Rozhraničení těchto oblastí bylo nicméně velmi neostré a lze je jen obtížně uchopit, odlišit a bez rozporů pojmenovat.

Nelze například zobecnit a klást proti sobě „sloh církevní", „sloh duchovní" a „sloh světský"; v těchto různých oblastech se totiž uplatňovaly projevy shodného hudebního stylu a každá z těchto oblastí zahrnovala zase projevy různých hudebních stylů. Ze stejného důvodu je neúčelné rozlišovat „jednohlasý" a „vícehlasý" sloh – dvojhlasé organum má přece stylově blíže k jednohlasému chorálu než k dvojhlasé italské ballatě! Z hudebně-stylového hlediska je problematické aplikovat na hudební tvorbu i posloupnost slohů výtvarného umění; hudba v období románského výtvarného slohu tvoří stylově pestrou směsici bez závažného jednotícího znaku (např. novější formy chorálu – organum – trubadúrský zpěv).

Přesto je na druhé straně nepochybné, že nějaký slohový vývoj ve středověku proběhl. Byl však velmi nerovnoměrný, nerovnoměrně zasahoval do jednotlivých oblastí tvorby, takže ho lze uchopit jen ve značné abstrakci a ve velkých časových údobích. Hlavní tendencí hudebního vývoje byla postupná systematizace složek a prvků hudby a racionalizace hudebního utváření. Z tohoto hlediska se rýsují tři neostře ohraničené etapy středověkého slohového vývoje:

1) **Etapa různorodého a neorganizovaného hudebního materiálu**, ztvárňovaného spontánní improvizací; tato etapa sahá přibližně do pol. 9. století.

Připomeňme si, že zde stály vedle sebe a zároveň se prolínaly melodické myšlení starověkého Orientu (chorál!), tradice pozdní antické hudby i lidová hudba a zpěv Germánů, Keltů a Slovanů.

2) **Etapa stabilizace výškového uspořádání tónového systému** a racionalizované, uvážlivé improvizace, sahající asi do poloviny 12. století. Ustálil se systém přísně diatonických „církevních" stupnic, harmonické intervaly byly v jejich rámci a v rámci pythagorejského ladění klasifikovány na konsonance a disonance.

Tuto etapu zahájila vlastně už tzv. gregoriánská redakce chorálu; hýřivý psalmodický styl východního typu (se čtvrttóny, melismatikou) však ještě nápadněji opouštěla mladší chorální tvorba (tropy, sekvence). Namísto nekonečného variování určitých melodických jader začalo převládat symetričtější formování melodií, které směřovalo k výstavbě z ohraničených, kontrastně řazených článků, oddílů, dílů, jež se dosti pravidelně až schematicky opakovaly. Příkladem racionalizace improvizační tvorby je také vývoj raného organa.

3) **Etapa ovládnutí časového průběhu hudby** (rytmické a metrické složky) a zrodu promyšlené a písemně zachycované hudební kompozice, sahající od poloviny 12. století do konce středověku.

Skenováno pro studijní účely

Plného rozvinutí této slohové tendence se sice dostalo zpočátku jen úzké, později stále mocnější a směrodatnější vrstvě umělé polyfonie, avšak postupně jí byly zasaženy všechny hudební projevy vrcholného středověku. Výrazným rysem pravidelné metrizace hudby byla i rostoucí váha poezie, verše a rýmu. Směr minulé etapy pokračoval dalším vývojem orientace v prostoru tóniny: některé tóny nabývaly významu „opěrných" bodů (základní tón, 5. stupeň, 7. stupeň jako citlivý tón), jež však byly rozvrženy jinak než v systému církevních stupnic. Tříbily se normy užívání souzvuků a vedení hlasů v polyfonii.

Na sklonku středověku tak bylo v zásadě dosaženo stabilizace a sjednocení charakteru složek hudebního myšlení; byly vytvořeny předpoklady pro zformování jednotnějšího, takřka universálního slohu renesančního období.

G) Hudba v českých zemích v období středověku

Společenský vývoj

Středověká feudální společnost, opírající se o křesťanskou církev, se počala rozvíjet na našem území v 9. století. Mezníky vývojových etap proto jsou proti celoevropské situaci poněkud posunuty: 9.–10. století u nás představuje komplikovanou etapu nerovnoměrného zrodu feudální společnosti na proměnlivém území a v neustálených politických poměrech, teprve 11.–12. století se jeví jako etapa konsolidace feudalismu – vzniká politicky sjednocený stát pod vládou Přemyslovců, upevňuje se postavení křesťanství a církve disponující už sítí svých institucí. V etapě vrcholného středověku 13.–14. století sledujeme vzestup českého státu a jeho zápas o hegemonii ve střední Evropě. Doba císaře Karla IV. je vrcholným momentem tohoto vývoje; po jeho smrti však počíná stagnace a vyostření krize ve společnosti, jejímž důležitým faktorem je i opozice proti zmohutnělé církvi. Reformní hnutí části kléru (mistr Jan Hus upálen roku 1415 v Kostnici) přerostlo roku 1419 v tzv. husitskou revoluci, trvající dalších 15 let.

Hudební kultura

V souladu s tímto společenským vývojem a jeho časovým průběhem se také v českých zemích uplatňovaly typické procesy a faktory středověkého kulturního vývoje, včetně mechanismů hudebního života, které byly vyloženy v kapitolách *b)–c)* (viz str. 50 a 52), a rozvrstvení hudební kultury (tvorby a jejího provozování) bylo totožné s celoevropským vývojem (srov. kapitolu *d)*, str. 59). V následujícím výkladu upozorníme proto jen na zvláštní a jedinečné rysy hudební tvořivosti v našich zemích.

Liturgický zpěv

V 9. století pronikalo křesťanství a jeho zpěv na území českých zemí a Slovenska složitými cestami a z různých zdrojů. Christianizace Velké Moravy ze západu už v 9. století pokročila daleko. Z politických důvodů povolal však

Skenováno pro studijní účely

kníže Rastislav roku 863 misii z Byzance, aby se vymanil ze závislosti na bavorských církevních institucích. Misie Konstantina a Metoděje zavedla liturgický zpěv ve staroslověnštině; do tohoto jazyka byly přeloženy latinské a řecké texty a k němu byly adaptovány chorální melodie v podstatě totožné s římským liturgickým zpěvem. Přesto pronikaly do staroslověnského chorálu některé prvky a zpěvní formy byzantského chorálu (tzv. kánony, srov. str. 65). Na Velké Moravě tak počala básnická a hudební tvorba slovanského bohoslužebného zpěvu, jehož centrum se později přeneslo na jih (Bulharsko) a na východ (Rusko). Éra slovanského zpěvu na Moravě byla kulturně velmi významná, ale krátká; brzy po Metodějově smrti v roce 885 byli kněží slovanského obřadu vyhnáni. Slovanský obřad dožíval zřejmě ještě na počátku 10. století v Čechách; pokus o jeho obnovení v 11. století (Sázavský klášter, 1032–1055, pak ještě od 60. let do r. 1096) nemohl již mít úspěch. Mezitím se totiž upevnily pozice západního latinského obřadu a s ním přišel do našich zemí gregoriánský chorál, jehož osvojování domácím klérem bylo z jazykových důvodů nepochybně značně zdlouhavé.

V 11.–12. století se podstatně rozšířila základna provozování chorálu: vznikla biskupství v Praze (r. 976), Olomouci (r. 1063), kapituly (např. Vyšehrad, Litoměřice) a kláštery různých řeholí mužských i ženských (celkem asi 40, např. benediktinky u sv. Jiří na Pražském hradě, benediktini v Břevnově, v Rajhradě, premonstráti na Strahově, v Milevsku, cisterciáci v Sedlci aj.). Při nich byly zakládány školy, knihovny a písařské dílny. Z tohoto období se zachovaly již některé chorální zpěvníky a zdá se, že pozvolna počala domácí tvorba některých liturgických zpěvů, zvláště k svátkům státních patronů (antifony, a dokonce i celé officium o sv. Václavu, některé antifony o sv. Vojtěchu apod.).
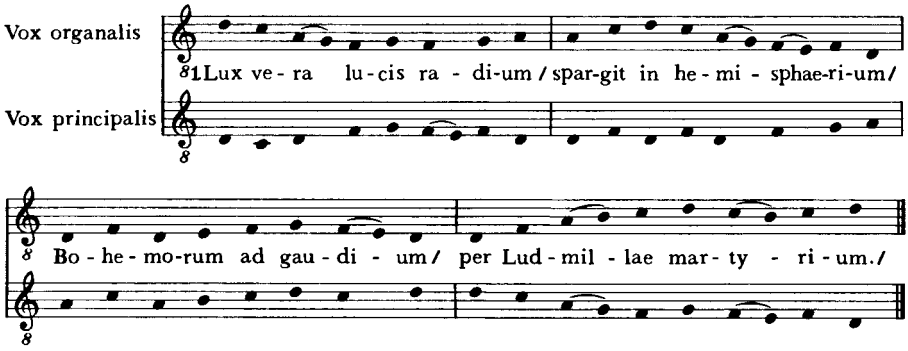
Ve 13.–14. století pokračovalo rozrůstání provozu liturgické hudby ve stávajících i v nových centrech (více než 150 nových klášterů i městských konventů; pražské arcibiskupství r. 1344, biskupství v Litomyšli, kapituly v Brně, Kroměříži a jinde) a v husté síti farních kostelů ve městech a na venkově (více než 3500). Početní stav kléru dosahoval tisíců, vzrostl počet svátků a vykonávaných bohoslužeb, slavností a procesí. Při velkých chrámech vznikaly profesionální sbory chrámových zpěváků – žáků (tzv. bonifanti v Praze u sv. Víta, v Olomouci a jinde) i dospělých kleriků. V době Karla IV. byly zakládány i soubory pro zpěv při speciálních příležitostech, např. při bohoslužbách o P. Marii (tzv. mansionáři, podporovaní Karlem v Praze, Norimberku a v italském Tarenzu). Množily se ovšem také stinné stránky tohoto rozmachu (obchodování s funkcemi, nedbalost a nekázeň zpěváků).

Pokud jde o repertoár chorálního zpěvu, dovídáme se v tomto období několikrát o reformní činnosti, jejímž smyslem byla revize a závazné sjednocení zpěvu v celé diecézi. Například pražský děkan Vít († 1271) nechal napsat a rozmnožit nové zpěvníky; není vyloučeno, že chtěl přitom nahradit starší neumové zápisy přesnou chorální notací s linkami. V reformní činnosti pokračoval pak biskup Tobiáš z Bechyně († 1296), nová reforma nastala za arcibiskupa Arnošta z Pardubic († 1364), na Moravě za olomouckého biskupa Jana ze Středy r. 1376. Výsledkem Arnoštových snah bylo pořízení skvostných kodexů obsahujících zpěvy pro mši i officium (1363) a zapsaných monumen-

Skenováno pro studijní účely

tálními znaky v Čechách užívaného typu tzv. rhombické (kosočtvercové) chorální notace. Okolo roku 1300 už nepochybně vstoupily do chorálního repertoáru v našich zemích mnohé zpěvy domácího původu, spjaté zvláště se svátky zemských patronů (sv. Václav, sv. Vojtěch, sv. Ludmila, sv. Prokop, na Moravě sv. Cyril a Metoděj) – antifony, sekvence, hymny i celá rýmovaná officia. Několik takových skladeb vytvořil na sklonku 13. století blíže neznámý **Domaslav**, ve 14. století pak arcibiskup **Jan z Jenštejna** (ten však složil – pokud víme – jen texty k existujícím nápěvům).

Od sklonku 13. století máme bezpečné doklady o organální improvizační praxi v liturgickém zpěvu (srov. str. 78–80), jež se uplatňovala ve mši (části ordinaria, lekce epištol a evangelií, aleluja) a v officiu (lekce, antifony, hymny). Některé skladbičky ze sklonku 14. století odrážely již vlivy soudobé umělé vícehlasé kompozice (opouštění chorálního základu, promyšlená stavba, menzurální rytmika).
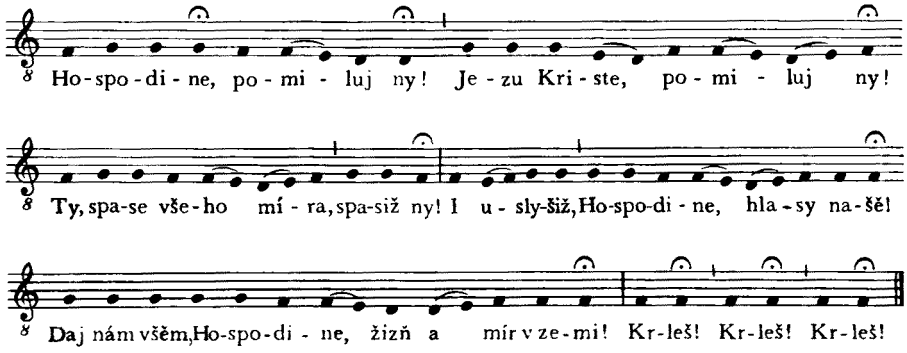


Př. 34 – Dvojhlasé organum – hymnus o sv. Ludmile Lux vera lucis radium (podle rukopisu pražského svatojiřského kláštera ze 14. stol.). Chorální melodie hymnu probíhá ve spodním hlasu.

Ve 14. století k nám pravděpodobně pronikala i umělá polyfonní kompozice stylu Notre Dame (srov. str. 81–85) a byla tu tvořivě napodobována; víme o existenci jakési Knihy diskantů v Praze vytvořených (*Liber discantorum operis Pragensis*).

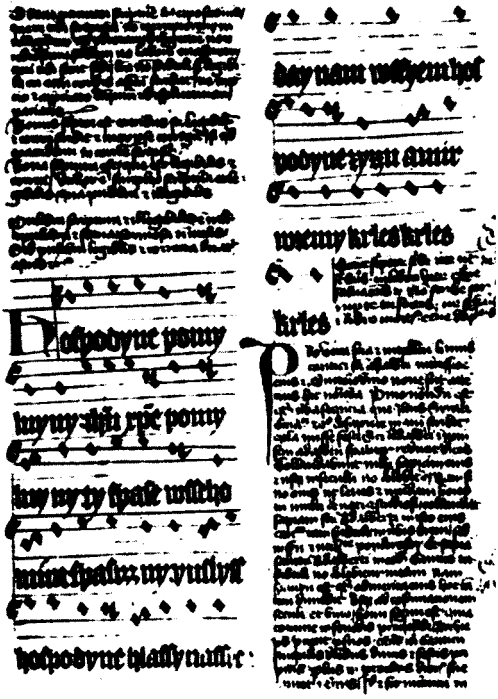
Duchovní hudba

Z nejstarší etapy 9.–10. století se nám nedochovala žádná památka mimoliturgického zpěvu a vzhledem k historickým okolnostem ani nemůžeme tvořivost tohoto druhu v Čechách předpokládat; na druhé straně nelze vyloučit, že se na Velké Moravě v okruhu kněží a učedníků slovanského obřadu mohla objevit tvorba písňových skladeb s texty ve srozumitelném jazyku. To by mohl být případ litanie (resp. písně) *Hospodine, pomiluj ny*, obsahující prosby o zachování základních životních hodnot středověkého člověka (spasení, úrodu a mír v zemi). Po celý středověk měla tato píseň funkci takřka státní hymny, Karel IV. ji začlenil do korunovačního obřadu a také v dalších staletích jí zůstala aktuální působivost v pohnutých chvílích národa.

Skenováno pro studijní účely



Př. 35 – NEJSTARŠÍ ČESKÁ (PŮVODNĚ OVŠEM STAROSLOVĚNSKÁ) LIDOVÁ PÍSEŇ DUCHOVNÍ HOSPODINE, POMILUJ NY (REKONSTRUKCE NÁPĚVU NA ZÁKLADĚ SROVNÁNÍ NĚKOLIKA VERZÍ TEXTOVÝCH I HUDEBNÍCH)

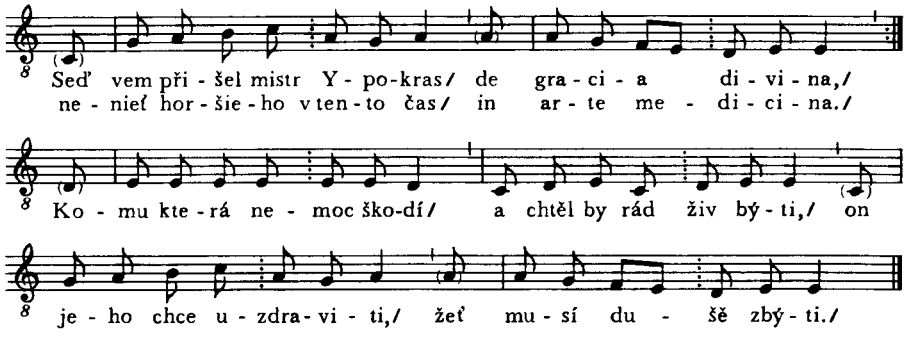


Obr. 8 – PRVNÍ NOTOVÝ ZÁPIS NEJSTARŠÍ DOCHOVANÉ ČESKÉ PÍSNĚ HOSPODINE, POMILUJ NY (V TRAKTÁTU O TÉTO PÍSNI, SEPSANÉM BŘEVNOVSKÝM MNICHEM, PATRNĚ JANEM Z HOLEŠOVA, RUKOPIS Z R. 1397); PÍSEŇ, KTERÁ BYLA VE STŘEDOVĚKU SLAVNOSTNÍ HYMNOU (KAREL IV. JI ZAČLENIL I DO KORUNOVAČNÍHO ŘÁDU ČESKÝCH KRÁLŮ), POCHÁZÍ PRAVDĚPODOBNĚ Z 11. STOL., HISTORICKY JE DOLOŽENA VE 12. STOL.

Obdobné osudy měla také píseň *Svatý Václave, vévodo české země* z 12. století, kdy se církevní kult sv. Václava stal oficiální státní ideologií. O pěstování latinských duchovních písní nemáme z této etapy doklady. Zcela jistě však byly u nás ve 12. století pěstovány latinské duchovní hry v rámci liturgie (velikonoční hra existuje v záznamech z prostředí klášterů i sekulárních chrámů).

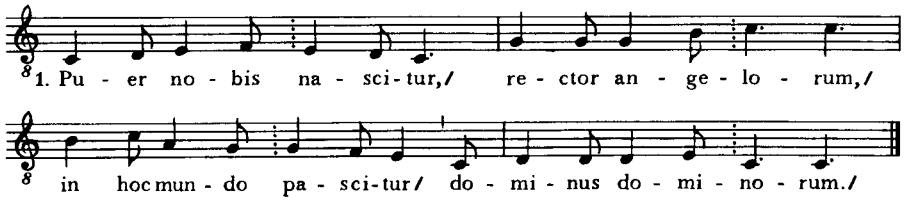
Skenováno pro studijní účely

Také ve 13.–14. století zůstávaly tradiční latinské duchovní hry v liturgických zpěvnících. Avšak již v 1. polovině 14. století byly prováděny velikonoční hry se vsunutými českými překlady některých zpěvů. Oblíbené byly i samostatné výjevy lyrického charakteru (*Pláč P. Marie pod křížem*). Prosazování dramatických zpracování biblických událostí je doloženo i při jiných svátcích a ve spojení s procesími. Postupujícím počešťováním, zařazováním nebiblických výjevů (scény v pekle s čerty a Luciferem), humorných a satirických epizod přešly pak tyto hry do sféry divadla se zpěvními vložkami (*Mastičkář, Hra veselé Magdalény*), na kterých se podíleli žáci a potulní muzikanti.



Př. 36 – Popěvek z frašky o mastičkáři (zápis z poloviny 14. stol.)

Rozsáhlá a umělecky pozoruhodná byla v českých zemích tvorba latinských písní, zvláště ve 14. století po založení university (roku 1348). Zahrnovala drobné lyrické formy (*cantio*) i rozsáhlé *lejchy*. Přestože mnohé skladby byly užívány jako tropy chorálu či pěstovány v kruzích kleriků a vzdělanců, řada písňových skladeb byla překládána do češtiny a pronikala i do lidových vrstev. Na sklonku 14. století již zřejmě vznikaly i samostatné české skladby tohoto typu (lejch *Otep myrhy*). Hudební podoba této produkce je značně mnohotvárná a sahá od chorálního stylu až ke stylu soudobé světské písně.

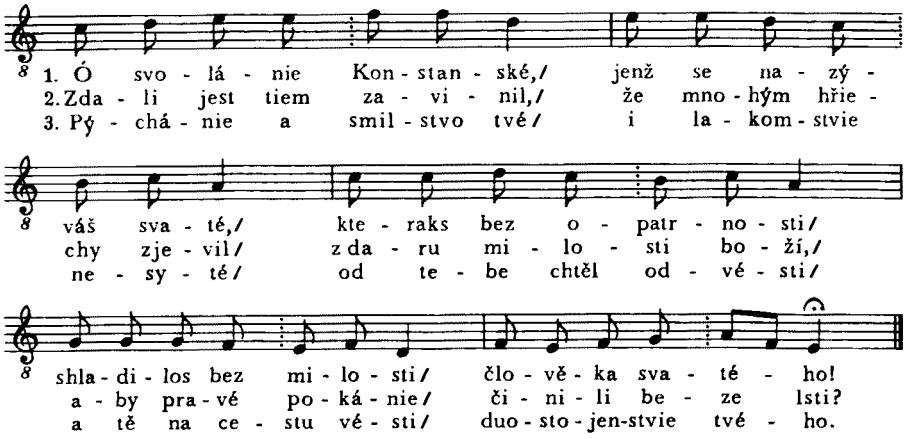


Př. 37 – Vánoční píseň Puer nobis nascitur („Dítě se nám narodilo") ze 14. století. Všimněte si, že píseň lze zpívat jako kánon (nástup 2. hlasu na začátku druhého verše)

Fond lidových duchovních písní se rozrůstal o další skladby zpívané při význačných svátečních příležitostech (velikonoční píseň *Buóh všemohúcí*, božítělová *Jezu Kriste, štědrý kněže*). Církev, která přísně zakazovala zpěv lidu
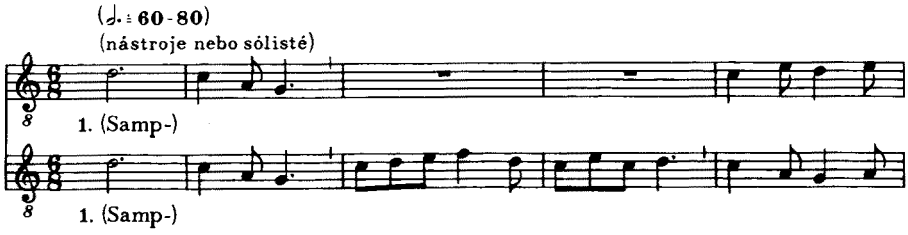
Skenováno pro studijní účely

v kostele, musila učinit ústupky v případě čtyř dosud jmenovaných písní. Existovalo jich však patrně více; silným podnětem k jejich tvorbě byly později zvláště pohnuté události narůstající proticírkevní opozice, působení M. Jana Husa a radikalizace lidových mas před výbuchem husitského revolučního hnutí (*Slyšte, rytieři boží* – asi z r. 1411, *Ó svolánie Konstanské* – asi z r. 1415).
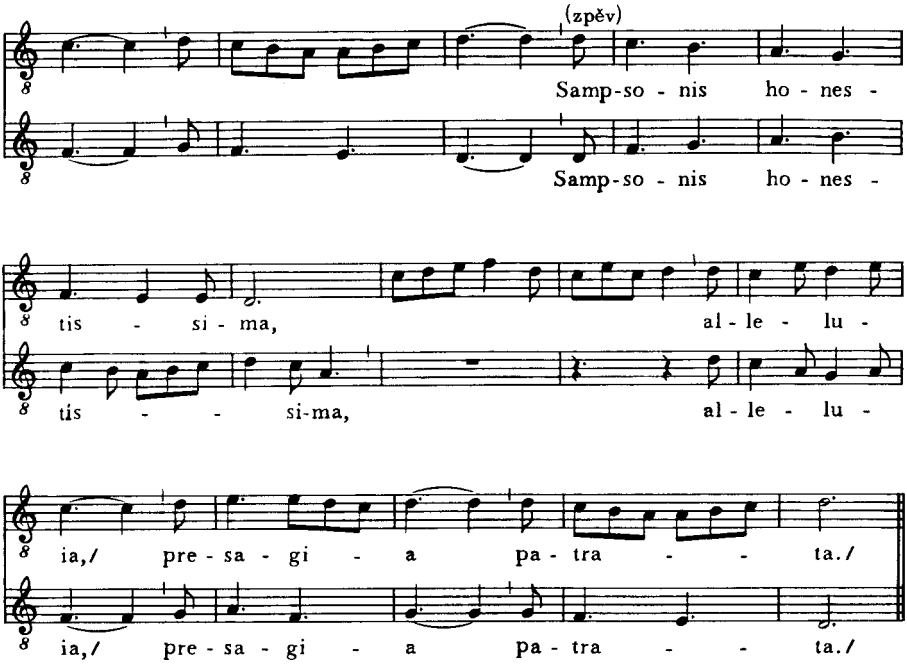


Př. 38 – Píseň o koncilu kostnickém Ó svolánie konstanské; vznikla patrně bezprostředně po smrti Husově r. 1415

Vícehlasé útvary duchovní hudby byly u nás zastoupeny v obdobném rozpětí jako v celé Evropě. Úpravy jednohlasých písní byly vytvářeny v organálním i v novějším menzurálním stylu. Do sféry písní přecházely skladbičky koncipované jako tropy, zvláště tropy Benedicamus domino (srov. str. 70). Samostatné kompozice kratších strofických písní byly nejprve ovlivněny stylem notredamského konduktu (srov. str. 84). V obou případech měly tyto písně duchovní a náboženské texty umožňující provádění v kostele, zároveň však svým veselým a vitálním rázem a účastí instrumentální složky prozrazovaly, že své hlavní uplatnění nacházely v zábavném společenském zpěvu kleriků, studentů a vzdělanců.

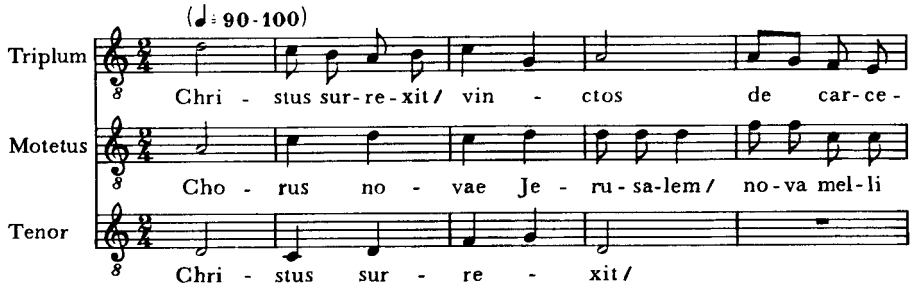


Skenováno pro studijní účely
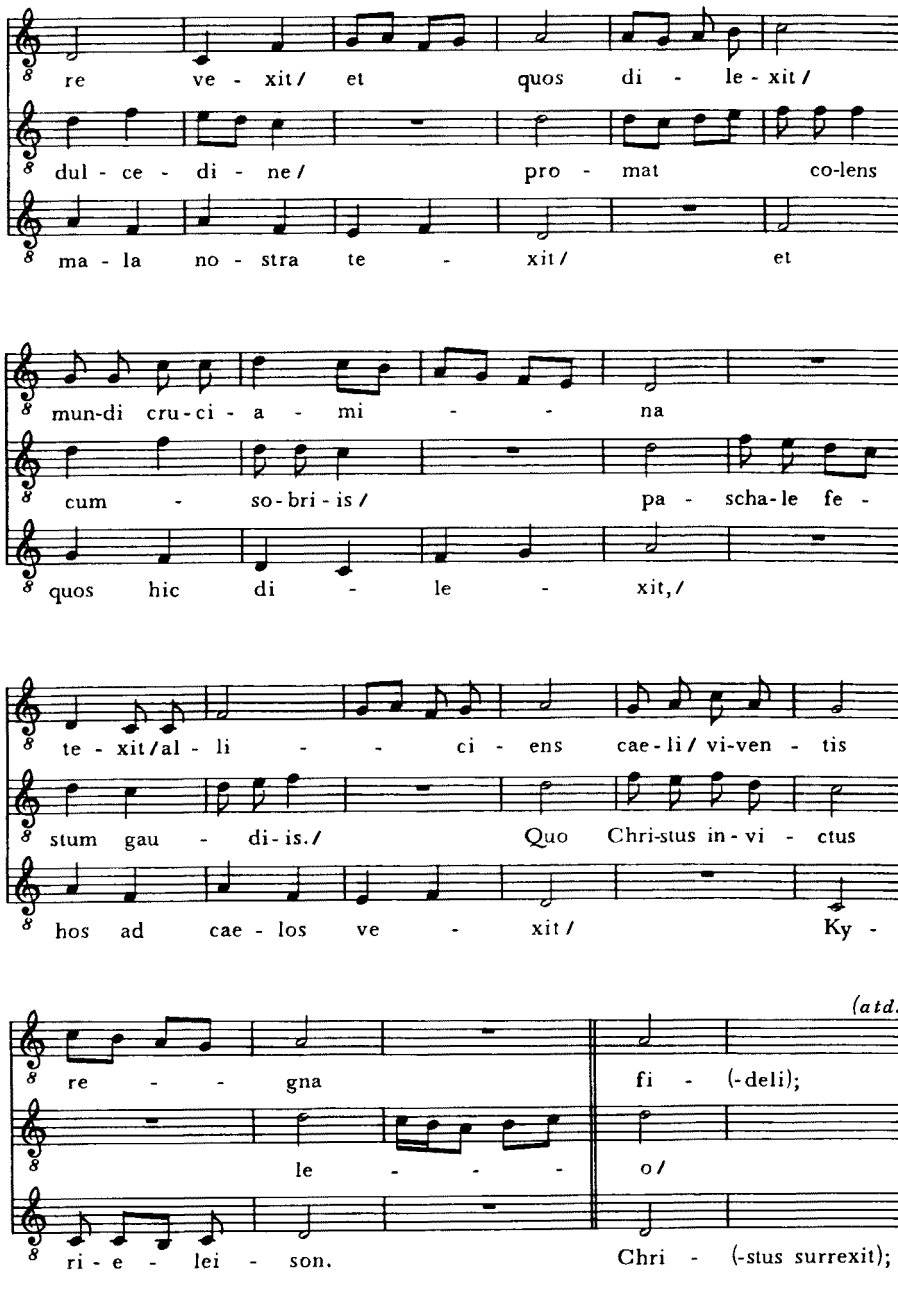


Př. 39 – Začátek velikonoční písně konduktového typu Sampsonis honestissima („Samsonovy vznešené věštby se vyplnily...“) z vyšebrodského rukopisu č. 42.

Také moteta se lišila od francouzské produkce (srov. str. 83–84, 86–87), neboť v tenorech neužívala chorální melodie, ale melodie samostatně utvořené, zpívané s textem a několikrát opakovaně k obměňovaným vrchním hlasům. Tento středoevropský typ moteta byl v Čechách na začátku 15. století rozvinut k svému vrcholu – zvyšoval se počet hlasů (až na pět), byla modernizována rytmická složka (z modální rytmiky k menzurální).



Skenováno pro studijní účely



Př. 40 – První oddíl velikonočního moteta Christus surrexit vinctos – Chorus novae – Christus surrexit; v tenoru zní nápěv lidové duchovní písně Christ ist erstanden, která se v Čechách zpívala s textem Buóh všemohúcí i s latinským Christus surrexit. V dalších dvou oddílech se melodie tenoru opakuje, vrchní hlasy se rozvíjejí odlišně.

Skenováno pro studijní účely

Ani francouzská produkce nebyla v Čechách patrně zcela neznámá; prostřednictvím hudební teorie (traktát o francouzské rytmice a notaci z r. 1369, další traktáty o francouzských hudebních formách z doby okolo r. 1400) se s ní seznámilo přinejmenším prostředí university. Nejumělejší typ izorytmického moteta (srov. str. 88–89) tu byl však vytvářen asi jen výjimečně (*Ave coronata – Alma parens* – tenor *Ave regina celorum*). Francouzské kantilénové písně (srov. str. 90) byly zde známy zřejmě jen v úpravách (s lat. texty nebo bez textů).

Světská hudba

Jako ostatně v celé Evropě, tak zvláště v českých zemích je tato sféra hudební tvořivosti takřka nepřístupná našemu poznání; k dispozici máme jen nepřímá svědectví a několik hudebních památek.

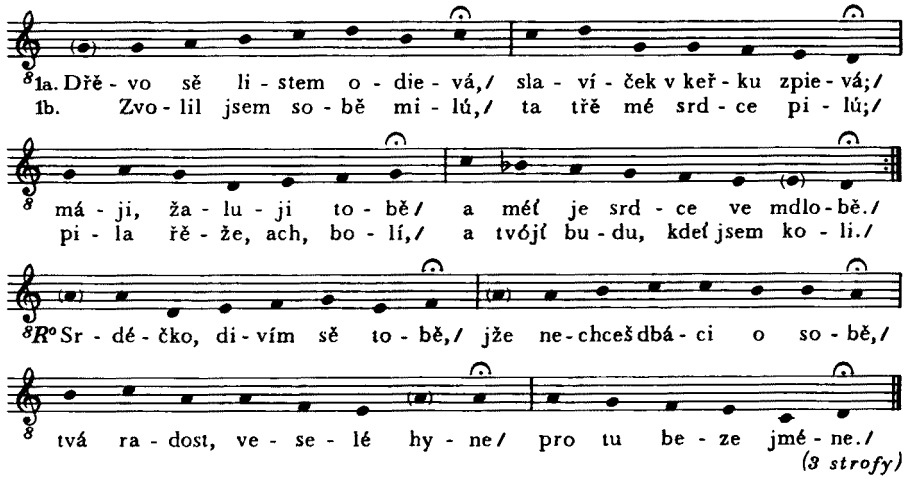
Existují spíše jen náznaky, že se v prostředí šlechty mohla v raném středověku tradovat hrdinská epika (některé příběhy v Kosmově kronice, např. o lucké válce), nicméně z okruhu panovnického dvora se zachovaly zprávy o dvorských pěvcích – Vladislav II. obdaroval na začátku 12. století svého jokulátora Dobrietu, Soběslav II. obdaroval r. 1176 jokulátora Kojatu, další jokulátoři působili u dvora ve 13. století. Podobně neurčité zprávy přinášeli kronikáři o instrumentální hudbě; nelze však pochybovat o tom, že instrumentální hudba, ať již reprezentační, signální nebo zábavná (ke stolu či k tanci), na českém panovnickém dvoře nikdy nechyběla.



Obr. 9 – Žena hrající (zleva) na české křídlo, citeru, fidulu a žaltář; kresba z Velislavovy bible (před polovinou 14. stol.)

Skenováno pro studijní účely

Také vlna rytířského dvorského zpěvu zasáhla české prostředí: na dvoře posledních Přemyslovců i Lucemburků pobývali mnozí známí němečtí minnesingři (**REINMAR VON ZWETER**, **FRAUENLOB = HEINRICH VON MEISSEN**, **HEINRICH VON MÜGELN** a další), králi **VÁCLAVU II.** jsou připisovány tři německé milostné písně (bez melodií) v Heidelberském kodexu (zvaném též Kodex Manesse podle údajného objednavatele). Avšak rozsáhlejší tradici mezi českou šlechtou tyto styky zřejmě nevyvolaly, právě tak jako nenalézáme ani stopy po francouzské tvorbě, kterou by snad byl mohl zprostředkovat Guillaume de Machaut, dlouholetý sekretář Jana Lucemburského (srov. str. 92). České světské písně s výraznými znaky dvorské lyriky nacházíme v ojedinělých zápisech ze 14. stol., většinou však bez melodií. Lze z nich vysledovat rysy trubadúrské alby (*Milý jasný dni*), důraz na vazalskou službu (*Předobřě rozumiem tomu*), věrné zbožňování (*Dřěvo sě listem odievá* – dochován nápěv), nářky nad neoblomností a nepřístupností milované paní (*Ach srdečko, teprv zvieš*). Výrazný podíl na tvorbě těchto skladeb měli klerici a studenti – autor lejchu *Jižť mne vše radost ostává* (dochován nápěv) se sám nazývá žákem. Žákovská produkce však byla často citově bezprostřednější, někdy až lidově prostá a upřímná (*Andělíku rozkochaný* – dochován nápěv) a nepochybně pronikala i do městského prostředí a mezi lid.



PŘ. 41 – MILOSTNÁ PÍSEŇ DŘĚVO SĚ LISTEM ODIEVÁ ZE 14. STOLETÍ (TÓNY V ZÁVORKÁCH V NĚKTERÝCH DALŠÍCH SLOKÁCH ODPADAJÍ)

O lidové kultuře máme zprávy kupodivu jen z raných etap našeho středověku: v souvislosti s kritikou pohanských přežitků mluví církevní činitelé o „ďábelských písních nad mrtvými", o „rozmařilých tanečních písních" a „jalových hrách a prozpěvování". Poznáme v tom typické pozůstatky kultovních a magických obřadů, provozovaných v jednotě múzických umění.

V městské kultuře 13.–14. století se také v českých zemích spojovaly hudební druhy a hudební provoz všech společenských vrstev (srov. str. 52).

Skenováno pro studijní účely

Potulní muzikanti procházeli našimi zeměmi určitě již v době Kosmově (začátek 12. století), na začátku 14. století se při tancích a na náměstích (podle kronikáře Petra Žitavského) muzicírovalo vícehlasně. V dramatické době předhusitské se právě ve městech proměnily lidové duchovní písně v masový zpěv a demonstrovaly myšlenky politického rázu (písně proti svatokupectví, polemické písně apod.).

Česká hudební kultura se adekvátně zařadila do proudů evropského hudebního vývoje a jeho forem. Některé druhy a typy hudby zde ovšem stály v pozadí, a to především pro nedostatek společenských podnětů, potřeb a odpovídajícího materiálního zajištění, zvláště ze strany české šlechty (dvorský zpěv, umělá polyfonní kompozice).

H) Hudba na Slovensku v období středověku

Rozvoj středověké hudby na Slovensku měl – z obecného pohledu – obdobné znaky a průběh jako v českých zemích. Mnohé konkrétní odlišnosti vyplývaly ovšem z toho, že od 11. století (po zániku Velké Moravy a po století přemyslovské vlády) se stalo Slovensko součástí mnohonárodnostního uherského království, v němž byla slovenská národnost porobena. Důsledkem toho je skutečnost, že o životě a tvořivosti slovenského obyvatelstva máme ze středověku jen velmi málo zpráv a dokladů.

Rozvrstvení hudební kultury bylo na Slovensku obdobné českému (a vlastně celoevropskému). V 11. století tu zvítězil latinský chorál a církev postupně vytvořila hustou síť svých institucí, které ho provozovaly a šířily. Arcibiskupství v Ostřihomi byla podřízena všechna uherská biskupství (na Slovensku nitranské, založené kolem r. 1083), arcijáhenství a kapituly (Bratislava, Spiš). Chorál se rozvíjel i v klášterech mnoha řádů; benediktinský klášter v Zoboru u Nitry byl založen již na konci 9. století. V těchto centrech byly také opisovány významné liturgické zpěvníky (např. notovaný bratislavský misál z roku 1341), v nichž lze najít i několik vzácných památek domácí hudební tvořivosti (zpěvy mše a officia, sekvence, tropy). Také na Slovensku se uplatňovala v liturgickém zpěvu organální improvizační praxe (srov. str. 78–80); dochované doklady svědčí o spojení s tvorbou v českých zemích.

Mimoliturgickou duchovní tvorbu nemáme ze středověkého Slovenska doloženu. Je však velmi pravděpodobné, že studenti ze Slovenska při svých studiích na pražské universitě poznali mnohé latinské cantiones (srov. str. 68 a 103) i české duchovní písně.

Středověkými Uhrami procházeli i mnozí minnesingři (**Neidhardt von Reuenthal**, **Tannhäuser**) a také potulní hudebníci, na Slovensku nazývaní igrici. Podobně jako v celé středověké Evropě nám zůstává utajena konkrétní podoba lidové hudby, o jejíž existenci na Slovensku ovšem není možno pochybovat.

Skenováno pro studijní účely

2. Renesance

A) Historický přehled

Časové ohraničení období renesance vyplývá ze situace v evropské kultuře a v umění, odráží proměny životního stylu a uměleckých slohů, jednak okolo roku 1400 (počátek epochy renesance), jednak v průběhu 16. století (konec epochy renesance).

Již italští teoretikové umění v polovině 16. století označili pojmem „rinascita" (obrození, obroda; čti rinašita) nové slohové rysy na přelomu 14. a 15. století a také hudební teoretik Johannes Tinctoris zdůraznil v roce 1477, že počátek nového hudebního slohu se datuje od 30. let 15. století. Spodní hranice renesanční epochy je tedy poměrně jednotná, i když se některé raně renesanční rysy objevily v jednotlivých uměních a v některých zemích už dříve (např. v hudbě italského trecenta, v italské literatuře kolem r. 1300). Horní hranice renesanční epochy je již méně jednotná, neboť podstatné proměny renesančního slohu nastoupily v jednotlivých uměních v různých okamžicích. Výtvarné umění prošlo před nástupem baroka ještě zvláštní fází nazývanou manýrismus (asi 1520–1610); tento pojem se v hudební historiografii obecně neprosadil. Horní hranice hudební renesance se stále klade do období kolem roku 1600, ačkoli rysy nového slohového cítění lze pozorovat už v průběhu 2. poloviny 16. století.

Dynamické proměny kultury a umění byly odrazem krizové situace a nových vývojových prvků evropského feudalismu a církve. Feudální výrobní způsob začal být podstatně narušován formováním raně kapitalistické zbožní výroby a rozvojem obchodu, z měšťanských vrstev středověku vznikla v pokročilých zemích Evropy buržoazie a začala prosazovat své mocenské ambice (nizozemská revoluce 1565–1581). Dosud universální římská církev byla postupně oslabována šířením reformace, a to nejprve v Čechách (husitská revoluce, utrakvismus v 15. století), poté v Německu (Martin Luther, od r. 1517), v Anglii (1534), v severských zemích (Dánsko, Švédsko, Norsko) a po vystoupení Jana Kalvína (1541 v Ženevě) také ve Francii (1562–1594 náboženské války mezi katolíky a kalvinisty, tzv. hugenoty). Katolická církev, opírající se zejména o moc Španělska v 16. století a habsburské dynastie ve střední Evropě, usilovala o obranu a protiútok proti spojujícím se silám protestantismu vnitřními reformami (tridentský koncil 1545 až 1563), působením nového řádu jezuitů (od 1534) a tvrdou inkvizicí. Tyto faktory složitě ovlivňovaly hospodářský a politický vývoj Evropy v 15.–16. století a měly dalekosáhlé důsledky i pro vývoj kultury a umění.

V etapě doznívání středověkých poměrů v 15. století nastal kupříkladu dočasný rozkvět burgundského vévodství, které využilo slabosti Francie (stoletá válka s Anglií vítězně ukončena až r. 1453) a chaotických poměrů ve střední Evropě (politické roztříštění Německa, husitská revoluce v Čechách). Ve střední a severní Itálii pokračoval tehdy dále rozkvět městských republik (Florencie, Milán, Janov, Benátky), výtvarného umění a renesančního životního

Skenováno pro studijní účely

stylu. Na sklonku 15. století se však konsolidovaly mocné národní státy, jako Francie, Španělsko (zbohatlé přívalem zlata z amerických kolonií) a Anglie; bohatou obchodní velmocí se stalo Nizozemsko. Do těchto zemí počal také v 16. století rychle pronikat renesanční životní styl. Od konce 15. století byly kvetoucí oblasti Itálie vystaveny expansi Francie a Španělska a staly se válečným bojištěm; s výjimkou Savojska, Benátska a papežského státu ovládlo pak Itálii v r. 1559 Španělsko. Ve střední Evropě položili rakouští Habsburkové základy rozsáhlé mnohonárodnostní říše, zvláště když se Ferdinand I. stal r. 1526 českým králem. Zostřující se mocenské a ideologické rozpory, provokované Habsburky a jevící se jako boj mezi katolicismem a protestantstvím, se vystupňovaly na počátku 17. století a vedly k prvé celoevropské válce (třicetiletá válka 1618–1648). Její důsledky (nové rozdělení Evropy, nové typy feudálního státu, nová situace v náboženských poměrech) budou již pozadím nového umění baroka.

Od počátků období renesance se proměňoval postoj lidí ke světu a k roli člověka v něm. Nový renesanční světový názor byl ve většině aspektů přímým protikladem středověkého názoru. Vyhranil se k přesvědčení, že člověk je osobností, individualitou se samostatnou vůlí, že je středem svého světa, který svým jednáním může ovládnout. Tento renesanční humanismus (latinsky: homo = člověk, humanus = lidský) vycházel zprvu ze zájmu o antiku, antickou literaturu a filosofii, kde bylo možno se s těmito myšlenkami setkat, oživovat a šířit je prostřednictvím hlubšího studia klasických jazyků. Humanismus se však rozvíjel dále svým úsilím o vysoké a všestranné vzdělání a o výchovu harmonického, důstojného a mravně dokonalého člověka. Humanismus takto progresivně prostoupil a ovlivnil snad všechny oblasti poznání a kultury – přispěl k vzestupu tzv. humanitních věd (studium klasických i národních jazyků, rétoriky, literatury a poezie, historické studium i estetické myšlení), ale současně i věd přírodních a techniky, které zbavoval zábran náboženských dogmat. Vědecká díla začala být psána v národních jazycích a tak se stala – i díky vynálezu knihtisku v polovině 15. století – přístupnými širší veřejnosti. Ostatně i školství bylo na vzestupu, do určité míry se vymykalo z přímé podřízenosti církvi, poskytovalo více příležitostí k základnímu i střednímu vzdělání měšťanstva; na universitách rychle upadala středověká spekulativní a scholastická učenost a byla vytlačována humanisticky zaměřeným studiem. Zvláštním způsobem ovlivnil humanismus i přístup k náboženství: v širokých vrstvách se šířila náklonnost k neoficiální, ale osobní, intimní zbožnosti, která zlidšťovala postavy a symboly náboženské úcty (Pieta v renesančním umění); v reformačních učeních byl kladen velký důraz na osobní zodpovědnost člověka za spasení (Luther). Pod vlivem humanismu se změnil životní pocit lidí a jejich životní styl.

Na rozdíl od zásad středověkého náboženského asketismu a hlásání pokory člověka v „slzavém údolí" světa, což se ovšem do značné míry obnovovalo a akcentovalo v reformačních ideologiích, je renesanční světový názor v podstatě optimistický, probouzí radost ze života, dychtivost po zážitcích, podporuje všestranné zájmy a záliby (poznávání života, cestování, společenské sdružování, umělecké amatérství) a takto ovšem podněcuje touhu po vyniknutí, po velkorysosti a reprezentaci, po nádheře a přepychových životních po-

Skenováno pro studijní účely

měrech. Tyto tendence měly pochopitelně vedle pozitivních stránek i své negativní důsledky (např. bezohledný individualismus, dobyvačnost a kořistnictví, rozmařilost), a produkovaly proto často rozporné jevy. Vždyť světské zaměření životních aktivit a protiteologické myšlení renesance mělo současně svůj protipól v boji a svárech náboženských hnutí a sekt, do nichž byly strženy všechny vrstvy společnosti a jež ideály renesančního humanismu nakonec zašlapaly v prach.

Základní rozvrstvení feudální společnosti se sice ve své podstatě nezměnilo, ale probíhalo další diferencování uvnitř společenských tříd, jež v některých případech působilo jako důležitý faktor vývoje kultury a umění.

Dosud jednotná a přísně centralizovaná církev se rozštěpila. Reformační církve se osvobodily od závislosti na Římu a samy opustily nebo oslabily princip centralismu. Nevytvářely složitou organizaci a hierarchii, zpravidla ji nahradily samosprávou obce věřících. Zjednodušení obřadů vedlo často k omezení bohoslužebného zpěvu na jednodušší útvary; v souvislosti s užíváním národních jazyků v bohoslužbě však byl výrazně posílen aktivní podíl shromáždění lidu (zpěv duchovních písní). V katolické církvi trvala organizace institucí vybudovaných už ve středověku a systém liturgie zůstával bez podstatných změn. Církevní hierarchie – zaměstnaná vážnějšími vnitřními problémy – dlouho nevěnovala pozornost stavu a charakteru církevního zpěvu; ten zůstával v rukách hudebníků, zaujatých zase specificky hudebními, uměleckými otázkami techniky a stylu hudby. Teprve tridentský koncil (1545–1563) vyhlásil reformu, jež odstranila pozdně středověkou chorální tvorbu (srov. str. 63) a usilovala o posílení vážného, uměřeného a duchovního rázu chrámového zpěvu. To bylo ovšem obtížné v situaci, kdy sami příslušníci kléru žili namnoze zcela světským životem a zvláště vysocí hodnostáři (včetně papežů) si v přepychových životních formách a rozmařilosti nezadali s bohatou aristokracií.

Pro kulturní vývoj renesance měl značný význam dvorský život v panovnických sídlech a na dvorech zámožné šlechty. Požadavky stavovské i osobní reprezentace nutily aristokraty k velkorysému mecenášství, k vydržování umělců (malířů, hudebníků), k objednávání uměleckých děl a k pěstování společenského života, v němž se mohly uplatnit mnohotvárné umělecké aktivity (hudba, literatura, divadlo).

V tomto směru soupeřilo se šlechtou i bohaté měšťanstvo. Avšak i méně majetní měšťané přejímali tyto životní a společenské formy, a tak se ve vrcholné renesanci zrodily umělecké žánry a příznačné stylové rysy související se svébytnou kulturou měšťanstva (např. nizozemské malířství, formy světského zpěvu v 16. století).

B) Obecné rysy renesanční hudby a hudebního života

Renesanční humanismus významně ovlivnil pojetí umění a chápání jeho smyslu. Jako všechna umění, tak i hudba se nyní obracela především k člověku, počítala již s člověkem, a nikoli s Bohem jako hlavním adresátem a posluchačem hudebního projevu, který současně usiloval o vyjádření lidských citů a nálad. Měřítkem již krásy nebyla shoda s autoritativní naukou a s ab-

Skenováno pro studijní účely

straktními matematickými poměry intervalů a souzvuků, ale lidské smyslové vnímání a svobodné rozumové schopnosti. Toto pojetí se uplatňovalo nejen ve světské hudbě, ale od samého počátku hudební renesance také v duchovní a liturgické hudbě; nicméně ve všech druzích renesanční hudby (a vůbec umění) byl často v pozadí za zjevnými a slyšitelnými zvukovými útvary určitý skrytý plán – racionální kompoziční rozvrh s případnými symbolickými významy.

Na rozdíl od středověku byl v renesanci kladen důraz na individuální tvůrčí schopnosti člověka. Od sklonku 15. století vešel do praxe pojem „skladatel" (*compositor*) a diferencoval se od středověkých pojmů pro označení hudebníků (*musicus, cantor*). Komponování hudby bylo chápáno jako tvořivý proces samostatného a individualizovaného vynalézání něčeho nového (J. Tinctoris, 1477) a zkomponovaná, písemně závazně zafixovaná hudba pak mohla přetrvat věky jakožto dílo – dokonalé a absolutní dílo („opus perfectum et absolutum", N. Listenius, 1537). Přitom pouhé vynalezení melodií či jiných prvků kompozice bylo hodnoceno níže než celkové zpracování; atribut originality se tedy vztahoval ke kompozičnímu ztvárnění, nikoli k invenci motivů nebo celých melodií, které proto stále mohly být přebírány a vypůjčovány z cizích skladeb, aby se teprve staly prvky něčeho nového. Tento postup ostatně nebyl považován za „krádež", ale za projev úcty k dotyčnému vzoru. Renesance rozpoznala, že tvořivost neplyne „z Ducha svatého" (spíše už se hovořilo o inspiraci Múz či Apollona), ani z pouhého vědění (nauky), ale že její podmínkou je vrozené nadání, „ingénium". Významní skladatelé byli proto „zbožňováni" („uomo divino" – božský člověk, „divine opere" – božská díla) a „povýšeni do šlechtického stavu" („musicae princeps" – kníže hudby).

Toto pojetí hudby a hudební tvorby se v renesanci vztahovalo pouze na komponovanou menzurální polyfonii (*musica mensurata*). Ta se však skutečně stala všeobecně rozšířeným typem hudby, typem postupně převládajícím a progresivně se vyvíjejícím. Jednohlasá hudba a zpěv ve svém významu ustoupily do pozadí; žily vesměs ze starší středověké tradice (chorál) a stály již mimo rámec uznávané umělecké tvorby.

Proměnami pojetí hudební tvorby nicméně nebyly zrušeny funkční vazby hudby k specifickým lidským činnostem, ani rozvrstvení hudebních druhů odpovídající společenskému rozvrstvení pozdně feudální společnosti. Přece se však tato diferenciace, na níž spočíval podstatný rys hudebního života ve středověku, v období renesance výrazně uvolnila. Podílelo se na tom několik příčin. Společenské třídy a vrstvy nebyly od sebe již tolik odděleny; města přispěla k vytvoření společného životního prostoru, jen venkov byl více izolován. Ve všech sférách hudby se postupně prosadil společný typ provozované hudby – polyfonie. Pozvolna stále silnější, až převládající písemná tradice hudby dávala možnost rychlého přenášení hudebních skladeb z jedné sféry do druhé, zvláště po vynalezení a rozšíření nototisku. Vzrůstalo profesionální a institucionalizované zajišťování hudebního provozu, a přitom právě činnost interpretů a hudebních souborů prolínala různými vrstvami společnosti a podílela se na provozování různých druhů hudby.

Ve středověku tvořily takovou pohyblivou a do určité míry universální skupinu interpretů potulní hudebníci; nepodíleli se ovšem na liturgickém zpěvu. Ti se v průběhu 15. století stále častěji usazovali a vstupovali do stálých

Skenováno pro studijní účely

služeb šlechty, měst i církve. Všechny tyto sféry potřebovaly instrumentalisty: církev k provozování vokálně-instrumentálních polyfonních skladeb zpravidla najímala městské či šlechtické hudebníky, šlechtické a panovnické dvory měly zvláštní soubory pro signální či zábavné funkce (tzv. dvorní hudba) a také města zaměstnávala muzikanty pro obdobné příležitosti. Skromnější středověké poměry byly ovšem v renesanci kvantitativně i kvalitativně překonávány. (Dvorní hudba užívala všech typů nástrojů, zvláštní oblibě se těšily loutny. Město Norimberk mělo roku 1575 ve svém inventáři 90 různých nástrojů. Městům bylo povoleno užívat k signálům trubky; povinnost muzikantů hrát ve městech či na zámcích k poslechu byla v 16. století prakticky všeobecná.)

Vyšší vážnost (a platy) měly v renesanci vokální kapely (z lat. cappella = kaple) vydržované nebo najímané katolickou církví ve větších chrámech a zřizované také aristokracií na jejích dvorech (tzv. dvorní kapela) pro zabezpečení slavnostních forem bohoslužby a ve šlechtickém prostředí též k provozování světské hudby. Právě v kapelách docházelo k pestrému spojování a míšení typů repertoáru a interpretačních stylů, což se pak fluktuací zpěváků šířilo celou Evropou. Zpěváci začínali v dětském věku obvykle v církevní kapele (jako tzv. pueri = chlapci), kde se jim dostalo všeobecného i hudebního vzdělání. Jestliže nepřišli mutací o hlas, pokračovali v pěvecké dráze ve službách církve (a stali se někdy nižšími kleriky) nebo šlechty. Tak vlastně ovládli veškeré druhy vokální hudby své doby. V 15. století mívaly kapely zhruba 20–30 zpěváků a varhaníka; v 16. století se počty zvyšovaly a byly vytvářeny smíšené dvorské kapely ze zpěváků a instrumentalistů pro službu „v chrámě, u tabule a v komoře" („komora" z ital. camera). V čele kapel stáli znamenití hudebníci, velmi často přední skladatelé své doby, kteří sami vyrostli v prostředí kapel a za vedení jejich učitelů a kapelníků. (Např. dvorskou kapelu v Mnichově vedl od r. 1564 **Orlando di Lasso**; v roce 1569 měla tato kapela 61 členů.)

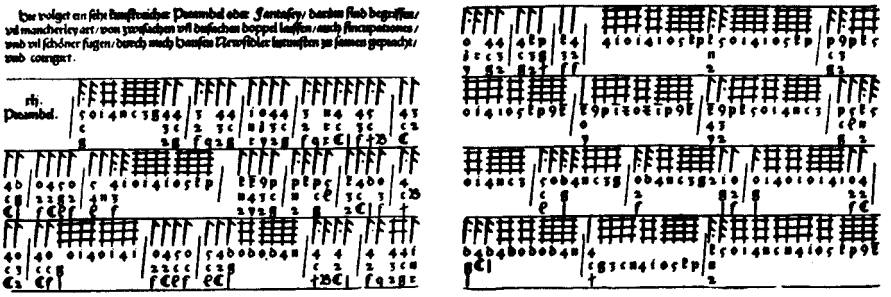
V reformačních církvích přebírala péči o bohoslužebný zpěv sdružení měšťanů ve spolupráci s městskými školami (např. v Čechách *literátská bratrstva*, v Německu tzv. *kantoráty*); zpěv představoval pro členy těchto sdružení jakési vedlejší povolání, schopnosti mnohých souborů byly však na vysoké úrovni.

Profesionálními hudebníky byli ve vrcholné renesanci (zvláště v Itálii) také virtuosové, specialisté na určitý nástroj či zpěv, kteří cestovali od dvora ke dvoru, koncertovali tam „v komoře" často za vysoké honoráře a těšili se velkému obdivu. „Krásné zpěvačky" byly opěvovány básníky a mnozí šlechtici je žádali o ruku.

Profesionální hudebníci tedy zajišťovali poměrně rozsáhlý hudební život, zčásti veřejný (při městských ceremoniích a zvyklostech, v kostele), zčásti soukromý, pro vybrané posluchačstvo (dvorní bohoslužba, dvorní hudba a produkce kapel či virtuosů „v komoře"). Výrazně se tak rozvíjelo provádění hudby pro poslech, pro zaměřené vnímání a oceňování hudby jakožto předmětu přednostně estetického zájmu. To se ostatně zračí i v rozvoji amatérského muzicírování ve všech vrstvách společnosti: od středověku pokračovalo takové vážné společenské pěstování hudby příslušníky kléru (např. v klášterech), duchovní i světská hudba zněla ve šlechtických společnostech a v domácnostech měšťanů. Doklady takových spolků a jejich názvy (Convivium musicum, Sodalicium musicum) máme z celé Evropy (Norimberk cca 1528: „Erbare Musicalische Geselschaft"; Praha 1616: „Collegium musicum" aj.).
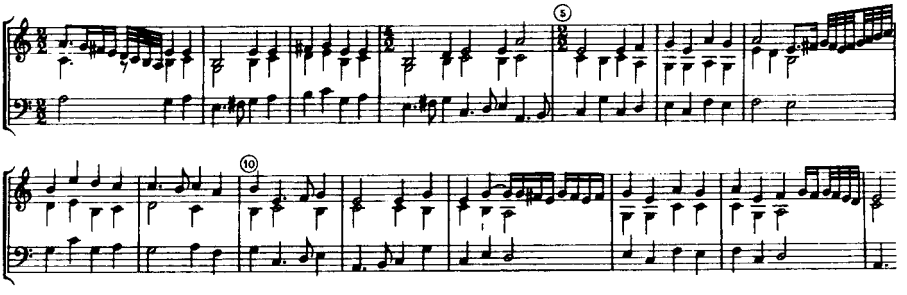
Skenováno pro studijní účely

V souvislosti s tímto rostoucím celospolečenským zájmem o hudbu se proměňovaly způsoby jejího šíření. Pozvolna zcela převládla písemná tradice hudby. **Notace** polyfonní hudby se postupně stále zjednodušovala; v polovině 15. století se dosavadní černá menzurální notace proměnila v *bílou menzurální notaci* (srov. Tab. 1 na str. 55). Pravidla bílé notace byla již zcela jednoznačná a nenutila uživatele k pracnému luštění zápisů. Notační praxe v 15. století mohla ještě málo zkušeným hudebníkům působit potíže: užívalo se složitější označování metriky, oblíbené byly hádankové pokyny pro interpretování kánonických hlasů. V 16. století se notace těchto nároků vzdala a byla přístupná vskutku pro zpěv z listu. Po prvých náběžích na sklonku středověku se v renesanci rozvinulo několik typů specifické instrumentální notace; tzv. *tabulatury* byly určeny různým druhům nástrojů (pro loutnu, kytaru, varhany, cembalo nebo klavichord, smyčcové i dechové nástroje) a kombinovaly prvky vokální menzurální notace s písmeny a čísly. Největší praktický význam a rozšíření měly loutnové tabulatury, které písmeny a číslicemi nezapisují tóny na linkové osnově, nýbrž hmaty na strunách nástroje.



Obr. 10 – Loutnová tabulatura – Hans Neusidler: Preambulum nebo Fantasie (vydáno r. 1536 v Norimberku)

Tatáž skladba v přepisu do dnešní notace:



Př. 42 – Hans Neusidler: Preambulum nebo Fantasie

Skenováno pro studijní účely

V 15. století představovaly notové materiály rukopisné kodexy obsahující všechny hlasy skladby pohromadě na dvou stránkách rozevřené knihy; od sklonku 15. století se hlasy rozepisovaly do zvláštních hlasových svazků menšího formátu. V 16. století se však šíření hudby nesmírně znásobilo a zrychlilo vynálezem nototisku. Ve velkých městech vznikla hudební nakladatelství (v Benátkách od r. 1501 Ottaviano dei Petrucci, další pak v Paříži, Antverpách, Norimberku aj.) a obchod s hudebninami měl brzy celoevropský rozsah.

Hlavním rysem renesanční **hudební teorie** je opuštění středověkého pojetí hudby jakožto spekulativní a matematice příbuzné disciplíny (ars musica) v systému sedmi svobodných umění. Renesanční teorie se proto zabývala praktickými problémy, které před ni kladl vývoj živé hudby. Kupříkladu systém osmi církevních stupnic již neodpovídal dobové praxi a volal po reformě. **Heinrich Loriti Glareanus** (1488–1563) přiřadil k tradičním osmi stupnicím další čtyři, které v praxi převažovaly, tj. (autentické a plagální) stupnice jonické a aiolské (*Dodekachordon*, 1547). Byl též podniknut pokus o revizi středověkého pythagorejského **ladění** zavedením přirozených tercií (**Bartoloméo Ramos de Pareja:** *Musica practica*, 1482; **Pietro Aaron:** *Thoscanello de la Musica*, 1523). V tzv. středotónovém ladění, vycházejícím z čistých tercií a temperovaných kvint, zněly trojzvuky velmi libozvučně, což vycházelo vstříc novým harmonickým zásadám renesanční polyfonie. Tento systém, užívaný od sklonku 15. století, však přinášel zase obtíže jiného druhu – výškové rozdíly mezi enharmonickými tóny (*gis–as*) omezovaly kupříkladu možnosti modulace. Nejdůležitějším tématem renesanční teorie byl *kontrapunkt*. Systematické utřídění a pojednání veškeré vícehlasé hudby své doby (improvizované „supra librum" i komponované „res facta") provedl nejvýznamnější teoretik 15. století **Johannes Tinctoris** (cca 1435–1511) ve spisu *Liber de arte contrapuncti* (1477). Tinctorisův ideál eufonického (libozvučného) kontrapunktu a promyšleně vybudované skladby (s proměnlivým utvářením všech složek hudby) předznamenal tvůrčí úsilí skladatelů vrcholné renesance. Charakteristickým znakem renesančních teoretiků je jejich praktická zběhlost – Tinctoris i mnozí další autoři byli profesionálními hudebníky a skladateli. Vrcholu dosáhla teorie kontrapunktu v díle **Gioseffa Zarlina** (1517–1590), který dospěl k pochopení a výkladu úhrnných souvislostí a vazeb všech složek vytvářejících kontrapunktickou větu (tj. melodiky, rytmu, metriky a harmonie) ve spisu *Istituzioni harmoniche* (1558). Zarlino byl prvním teoretikem, který upozornil na důležitost akordu (dosud byly trojzvuky chápány jako spojení dvou intervalů) a uvědomil si základní rozdílnost *durového* a *mollového trojzvuku*; cesta k teorii harmonie byla otevřena.

Kromě závažných a progresivních teoretických prací vznikaly a tiskem vycházely také četné příručky, kompendia a učebnice, užívané k soukromému vzdělávání i na školách; zpočátku byly psány latinsky, později v národních jazycích. Vyučování hudbě se již neomezovalo pouze na zpěv a teorii vokální hudby, ale rozvíjela se též výuka hry na nástroje. K dispozici byly příručky a instrukce pro samouky, ale přímo módou se stali v kruzích šlechty i měšťanstva domácí učitelé. Přirozeným důsledkem zájmu o instrumentální hudbu byl rozkvět výroby nástrojů, postupně se specializující a dosahující v některých centrech světové proslulosti (Benátky, Norimberk).

Skenováno pro studijní účely

C) Jednohlasý zpěv

Útvary jednohlasého zpěvu žily v období renesance ze starší středověké tradice. Latinský liturgický zpěv (*chorál*) byl v katolické církvi nadále závaznou součástí obřadu. V 15. století ještě chorální tvorba pokračovala (části ordinaria missae, zvláště Credo; sekvence, hymny, tropy), ale silně do ní pronikala menzurální rytmika a novodobé melodické myšlení, vycházející z melodiky písní nebo vícehlasých útvarů. Na tridentském koncilu (1545–1563) církev provedla určité reformy liturgie a mj. z chorálu odstranila středověké tropy a sekvence (s výjimkou pěti, např. Stabat mater, Dies irae). Melodická podoba chorálu se již natolik lišila od současného hudebního cítění, že byly podnikány pokusy o úpravy a zjednodušování, většinou nejednotné a necitlivé (např. Editio Medicaea, medicejské vydání r. 1614).

Významnější oživení jednohlasu vyvolala **reformace** – nejprve v českých zemích (srov. str. 104), poté v Německu, Anglii, Francii. Především tu všude byl latinský chorál překládán do národních jazyků, v nichž byla bohoslužba vykonávána, a všude se rozmáhal zpěv obce věřících při bohoslužbě; s tím souvisela i vlna tvorby lidových písní duchovních. Radikální proměny reformačních liturgií se tak staly základem pro specifické podoby kostelního zpěvu v jednotlivých protestantských církvích. Německý tzv. *protestantský chorál* čerpal z melodií gregoriánského chorálu a písní (použil přitom i některé nápěvy ze sféry světské, lidové či vícehlasé hudby); nápěvy protestantského chorálu byly pak (až do doby Bachovy, a vlastně až podnes) upravovány též polyfonně. Většina reformačních církví však vytvořila základ svého bohoslužebného zpěvu z textů Knihy žalmů (žaltáře), opatřených obvykle velmi jednoduchými melodiemi (kalvínský Francouzský žaltář, 1562); také tyto žaltáře byly později polyfonně upravovány.

Světský jednohlasý zpěv samozřejmě také neodumřel s rozvojem polyfonie, ale trval a rozvíjel se dále v lidovém a městském prostředí. V Německu byl v 15.–17. století ve velkých městech (Norimberk, Augsburg) pěstován tzv. meistergesang (čti majstrgezang), zpěv „mistrů pěvců", kteří se sdružovali do spolků, tvořili a provozovali písně podle určitých stanovených pravidel. Nejznámějším meistersingrem byl norimberský švec **Hans Sachs** (1494–1576).

D) Vývoj polyfonie v 15. století. Hlavní hudební druhy

Epocha nizozemské polyfonie

Geneze

Na začátku 15. století byla již umělá komponovaná polyfonie známa takřka v celé západní Evropě a pronikala i do střední a východní Evropy (Polsko). Komplikované umění tzv. ars subtilior (srov. str. 96–97) pozvolna dožívalo a polyfonní styl se počal zjednodušovat, zvláště pod vlivem raně renesančních rysů italské hudby (J. Ciconia). Polyfonní tvorba začala vzkvétat v oblasti Nizozemí (tak bylo dříve nazýváno území dnešní Belgie a Holandska) a severní

Skenováno pro studijní účely

Francie; tato území tvořila v 1. polovině 15. století vévodství burgundské. Od sklonku 14. století se polyfonie významně rozvíjela také v Anglii; byly tu zhudebňovány zejména liturgické formy, vydatně byly při tom užívány chorální melodie, faktura tříhlasých skladeb byla na rozdíl od kontinentu jednoduchá a homorytmická. Mezi lety 1420 a 1440, kdy anglická polyfonie pronikla na kontinent, se zformovaly zvláštní syntézou kontinentálního a anglického stylu základní slohové rysy renesanční polyfonie. Na této syntéze se podíleli hlavně hudebníci pocházející z oblasti Nizozemí; epocha renesanční hudby bývá proto vcelku oprávněně nazývána epochou nizozemské polyfonie. (Přesné určení národnosti autorů – francouzské, vlámské, holandské – je obtížnou otázkou a řešení bývají většinou sporná.) Lze tu nicméně odlišit dvě hlavní fáze. Patnácté století (zhruba období 1420–1520) se vyznačovalo takřka naprostou hegemonií nizozemských skladatelů, kteří během tří generací vytvořili a rozšířili universální styl a hlavní druhy polyfonní hudby v celé Evropě. Na severu Evropy, za Alpami, měla hudební produkce ráz spíše pozdní gotiky, kdežto na evropském jihu se ve styku s italskou kulturou rozvíjely typické renesanční rysy hudebního utváření (formová přehlednost a členitost celku, těsná deklamační a výrazová souvislost hudby a textu, záliba v tonálně zřetelné harmonii a v plastickém zvuku hudby). Teprve v 16. století (v období zhruba 1520–1620) vyrostli ve všech evropských zemích skladatelé, v jejichž světských skladbách se rýsovaly určité národní zvláštnosti; došlo k dalším slohovým diferenciacím a směrodatné postavení získala především italská tvorba vrcholné renesance.

Stylové rysy polyfonie 15. století

Ve slohové syntéze na počátku patnáctého století se prolnuly a spojily tři zásadní faktory:

1) staletá tradice hlavních zásad francouzského kontrapunktu a osvědčených forem moteta a kantilénové písně,

2) překvapivá harmoničnost anglické vokální hudby, která na počátku 15. století okouzlila kontinent natolik, že i básníci opěvovali „svěží konsonance" (tercie, sexty a plné trojzvuky),

3) výrazná melodičnost italské hudby trecenta, která se při svém formování instinktivně orientovala na opěrné body durové a mollové tóniny – na první a pátý stupeň a na citlivý tón na 7. stupni.

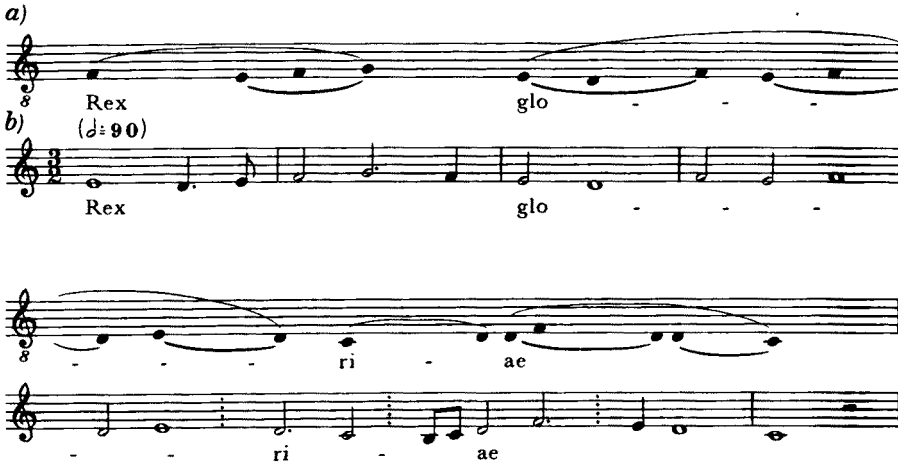
Uplatnění a rozvíjení těchto podnětů mělo za následek radikální rozchod se slohem středověké polyfonie a vytvoření základny pro nový hudební sloh, jehož další vývoj probíhal v nastoupeném směru vlastně až do 20. století. Nový sloh se formoval na dvou hlavních zásadách:

A) Ve francouzské polyfonii 13.–14. století byla silně v popředí problematika rytmu a metriky; tyto složky často předem programovaly polyfonní celek a jeho formu (izorytmické moteto). Nizozemská polyfonie se soustředila na melodii a na kompoziční práci s melodickou složkou. Postupně se prosadil zpěvný, kantabilní typ melodiky proměnlivě se rozvíjející variačním rozpřádáním nejprve drobných motivů, později i variačním zpracováním zcela určitých témat.

Školení skladatelů, kteří vyrůstali ve spojení s liturgickým zpěvem – chorálem, přispělo zřejmě k tomu, že se vzorem nizozemské melodice stal chorál

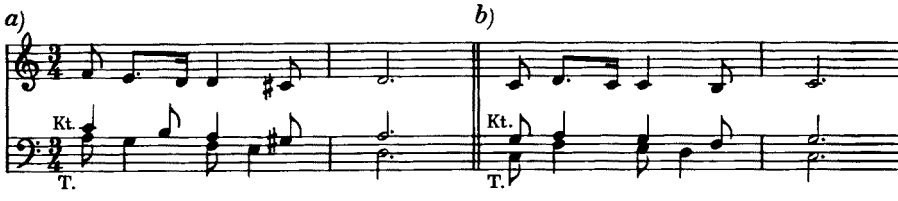
Skenováno pro studijní účely

se svou širokodechou melismatikou, metrickou nepravidelností, evoluční a formovou asymetričností. Chorál také často tvořil melodickou kostru pro figurativní, variační zpracování sopránových melodií. Metrorytmický průběh byl pak spíše důsledkem utváření melodiky; často docházelo k nepravidelnému přesahování hranic metrických celků (taktů), k oslabování metrických akcentů, k labilnímu a volnému vznášení melodické linie.
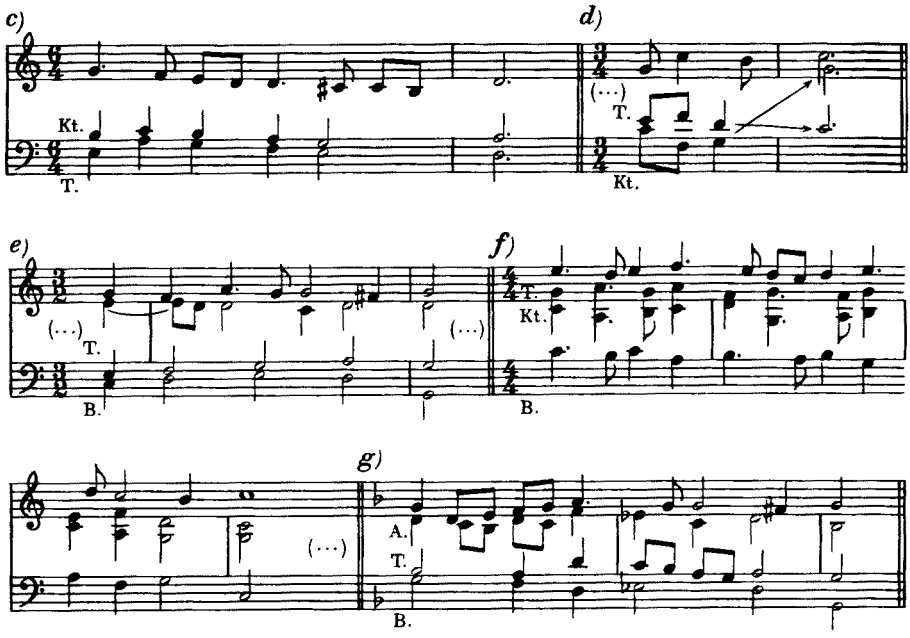


Př. 43 – a) Úryvek z gregoriánského offertoria Domine Jesu Christe; b) J. Ockeghem: Requiem, úryvek sopránu z čtyřhlasého offertoria Domine Jesu Christe

B) Středověká teorie vícehlasu dospěla k zásadnímu harmonickému pravidlu: na určitém místě vícehlasé věty musí být konsonance (totiž na začátku metrického celku – tzv. perfekce, moderně řečeno: taktu), zatímco na ostatních místech věty jsou přípustné disonance. Praxe byla ve skutečnosti většinou libozvučnější, než by odpovídalo teorii. Avšak teprve renesanční polyfonie tuto zásadu obrátila: vícehlasá věta má postupovat ve **stálých konsonancích**, pouze na určitém místě může být připravená a sestupně rozvedená disonance. Průtažné disonance (na těžké době) byly pociťovány jako „suavitas" (lahodnost, líbeznost) a tvořily pravidelnou součást kadence, závěru fráze; disonance na lehkých dobách byly jen trpěny. Za konsonantní souzvuky byly v renesanci považovány prima, kvinta, oktáva, tercie, sexta a trojzvuky v dnešní terminologii nazývané durový a mollový kvintakord a sextakord, jakož i sextakord zmenšeného kvintakordu.
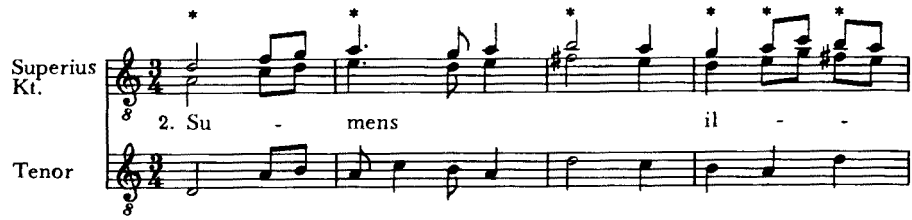


Skenováno pro studijní účely

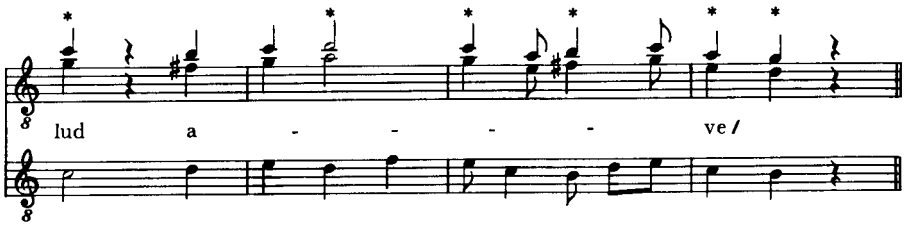


Př. 44 – Kadence s uplatněním průtažných a průchodných disonancí: a)–d) 1. polovina 15. století (2× J. Dunstable, G. Binchois, J. Ockeghem), e)–f) kolem r. 1500 (J. Obrecht, Josquin Desprez), g) 16. století (N. Gombert)

Na počátku 15. století se dokonce pod vlivem anglického „pankonsonantního" stylu (v umělé kompozici i v tzv. improvizovaném diskantu), hojně užívajícího paralelní sextakordy, vyvinula zvláštní sazba – tzv. *faux-bourdon* (vysl. fóburdon). Šlo vlastně o dvojhlasý kontrapunkt sopránu a tenoru, který směl užít pouze sexty a oktávy; v sopránu byla zpravidla figurována chorální melodie. Třetí (prostřední) hlas byl doplněn improvizačně – přesným zdvojením sopránu ve spodní kvartě. Výsledkem byla série sextakordů a občasných kvintoktávových souzvuků.
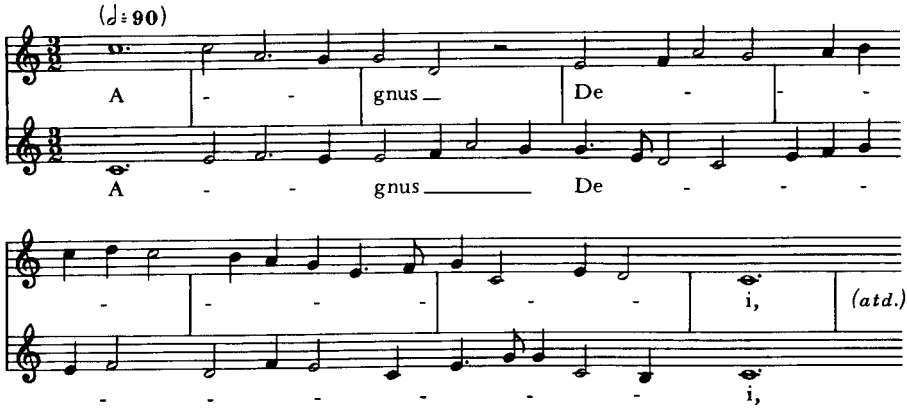


Skenováno pro studijní účely



Př. 45 – G. Dufay: hymnus Ave maris stella (fauxbourdon). Hvězdičkou označené tóny patří k chorální melodii tohoto hymnu (srov. Př. 6 na str. 63). Liché strofy byly zpívány chorálně, sudé polyfonně

Tyto harmonické zásady byly ovšem formulovány jako zásady kontrapunktu; harmonie jakožto teoretická disciplína v renesanci neexistovala. Základním požadavkem byl **konsonantní** (eufonický) **kontrapunkt**, zvláště mezi tenorem (tj. základnou souzvukových vztahů) a sopránem; tyto hlasy často tvořily jakousi páteř skladby. Vícehlasá věta byla tedy součtem různých kontrapunktů, nikoli sledem akordů (tento pojem renesance neznala). Je však pozoruhodné, že již v 15. století polyfonie instinktivně dospěla nejen k vytříbení „akordického materiálu", ale dokonce k logickému spojování akordů základních harmonických funkcí – přinejmenším v závěrečných kadencích. Dalším důležitým požadavkem byla proměnlivost (*varietas*) kontrapunktického dvojhlasu, např. střídání paralelního pohybu s protipohybem, rytmická odlišnost hlasů apod.
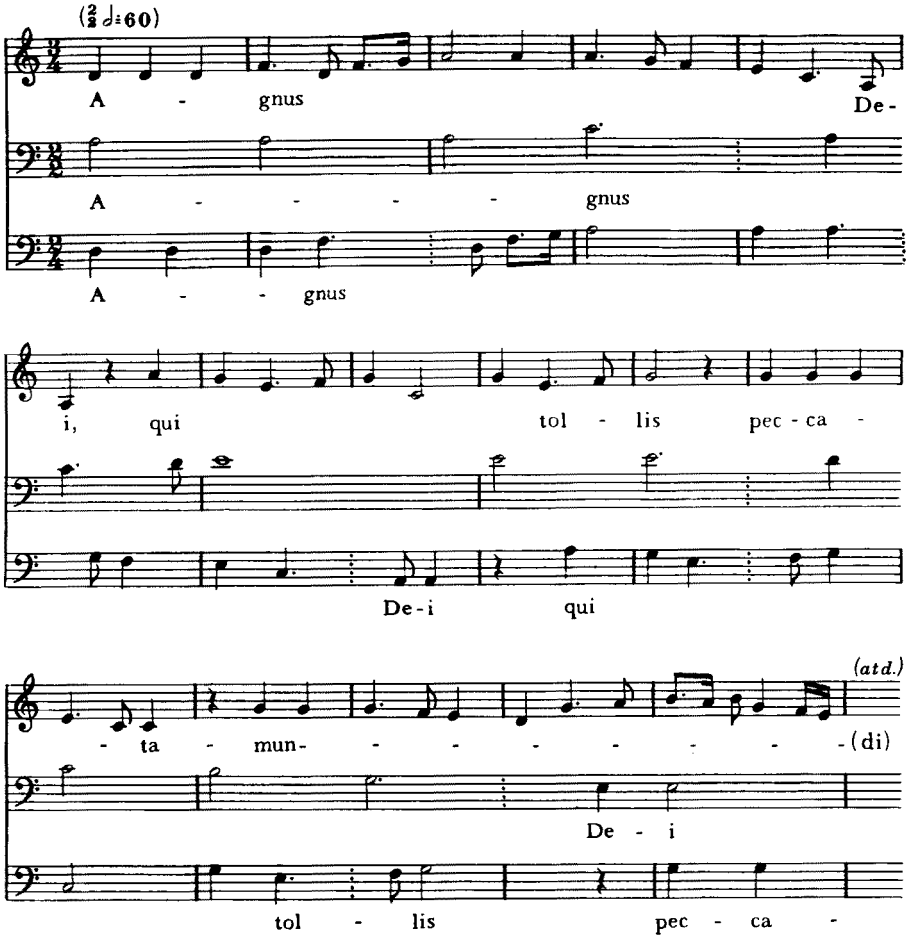


Př. 46 – Anonym: Missa Caput, začátek Agnus dei. Typický eufonický kontrapunkt bez cantu firmu. Protože v hudbě tohoto stylu melodické motivy přesahují hranice „taktů" (srov. t. 4–6), neužívají se obvykle v přepisu taktové čáry, ale například jen orientační čáry mezi osnovami (tzv. Mensurstrich – menzurová čára)

V průběhu 15. století se k velké umělosti rozvinul imitační kontrapunkt. Zpočátku (v písňových skladbách) byl imitován jen úvodní motiv jednotlivých frází nápěvu, později byla důsledně ve všech hlasech imitována rozsáhlejší témata (tzv. proimitovaný či fugový styl). K nedostižné dokonalosti při-

Skenováno pro studijní účely

vedli nizozemští mistři techniku kánonu. Kánony byly realizovány v různých intervalech, v různých časových odstupech; kánonické hlasy mohly mít různý melodický směr (zrcadlový kánon, kánon v račím postupu), různý metrorytmický průběh (kánon v augmentaci, v diminuci; hlasy probíhaly v různých druzích taktů); v posledním případě mohly hlasy nastupovat postupně nebo současně. Návody k provedení kánonu byly někdy podávány ve formě hádanky. Tyto technické umělosti bývají neprávem považovány za „pošetilé hříčky"; jednak tvořily jen nepatrné procento v hudební produkci (např. krátké zpestření rozsáhlé kompozice), jednak byly i ty nejsložitější kontrapunktické úkoly muzikálně a esteticky plně zvládnuty.



Př. 47 – Josquin Desprez: Missa L´Homme armé super voces musicales, Agnus dei; menzurální kánon s návodem „ex una voce tres", tj. „z jedné melodie" vzniká při provedení různými způsoby menzurace „tříhlas". Jinými slovy: tatáž melodie plyne v „normálním" pohybu (střední hlas, 2/2) a současně ve trojnásobném zrychlení (vrchní hlas, 3/4) i ve dvojnásobném zrychlení (spodní hlas, 2/4).

Skenováno pro studijní účely

V 15. století skladba ještě vznikala postupným (sukcesivním) komponováním hlasů, které zachovávaly určitou hierarchii. Za nejdůležitější hlas byl stále považován tenor – základna kontrapunktů ve větě. V písňových větách byl ovšem prvým vytvářeným hlasem soprán (*superius*); de facto tedy byl primárním základem kompozice kontrapunkt (dvojhlas) sopránu a tenoru. Další hlasy byly nazývány zpravidla kontratenory; revoluční novinkou – proti středověkému chápání tenoru jako nejhlubšího hlasu – bylo prosazení basového kontratenoru, z něhož se postupně stala skutečná základna harmonických vztahů. Čtyřhlasá věta měla pak již dnes obvyklé hlasy: soprán (superius) – alt (totiž contratenor altus = vysoký) – tenor – bas (totiž contratenor bassus = hluboký).

Při kompozici se stále mohlo pracovat s převzatým, „cizím" materiálem, nejčastěji se známou melodií, kterou pak nazýváme *cantus firmus* (c. f.). Zpracování cantu firmu mohlo být nejrůznějšího typu – od pouhé citace k různým úpravám (augmentace, diminuce atd.) až k variačnímu, figurativnímu rozpředení (srov. Př. 43 na str. 119). Cantus firmus mohl být svěřen kterémukoli hlasu, tedy nejen tenoru, jak se často paušálně tvrdí, ale velmi často právě sopránu či střídavě všem hlasům.

V 15. století převažovalo ještě smíšené, tj. vokálně-instrumentální obsazení polyfonie. Vzhledem k zmíněné hierarchii hlasů, tj. k jejich specifickým funkcím ve struktuře věty, byly soprán a tenor obvykle nejzpěvnějšími hlasy, kdežto kontratenory byly nejčastěji koncipovány jako hlasy instrumentální. Zde se však projevovaly rozdíly mezi hudebními druhy a také rozdíly individuální. Postupující zkantabilňování všech hlasů (např. v důsledku imitačního a kánonického utváření) vytvořilo na sklonku 15. století předpoklady k čistě vokálnímu obsazení; také někdejší středověké sólistické provozování vícehlasu přecházelo k zvukově plnému provozování sborovému. Jakmile se interpretem renesanční polyfonie stal soubor lidských hlasů, vyvstala do popředí otázka slova, srozumitelnosti textu a jeho vztahu k hudbě. Patnácté století tento problém příliš v úvahu nevzalo: řešení přiléhavé deklamace textu, zvýraznění textu, či dokonce jeho výrazové vyjádření se objevovalo pouze v některých typických případech: při citaci jmen svatých osob, panovníků apod. v oslavných skladbách, v určitých pasážích textů mše (např. „zázrak božského zrození" *ex Maria virgine*; jásavé *Hosanna in excelsis*, tj. sláva na výsostech Bohu; mystické *Benedictus qui venit*, tj. blahoslavený, kdo přichází ve jménu Páně; vzestupné melodie k *ascendit in celum*, tj. vystoupil na nebesa, sestupné k *descendit de celis*, tj. sestoupil s nebes, apod.).
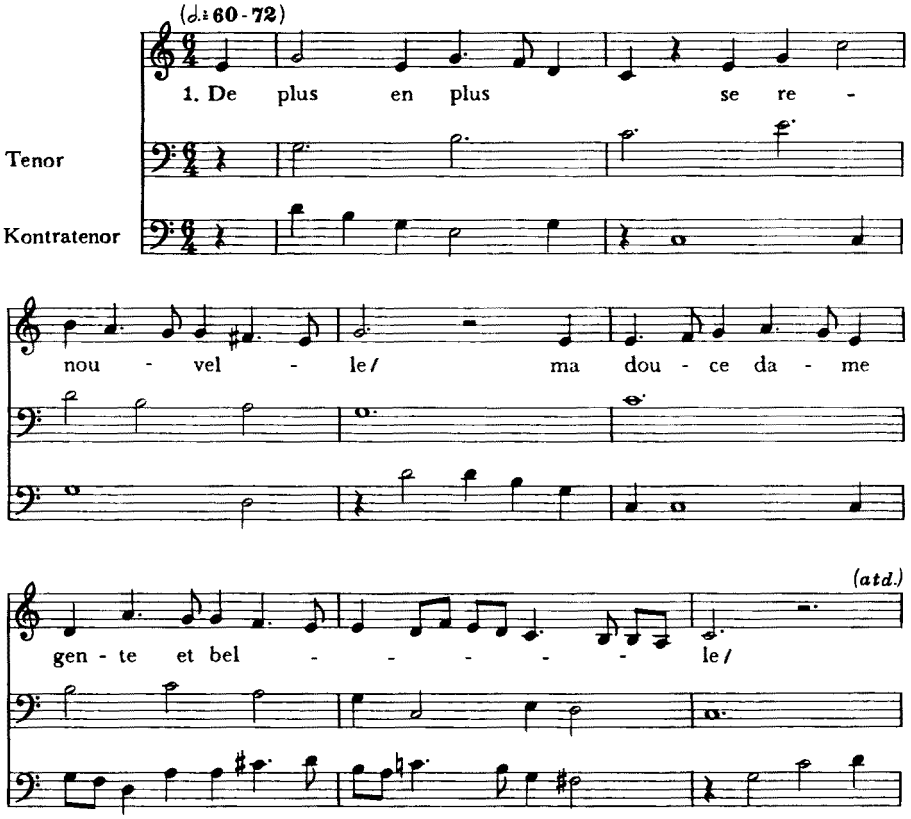
Hlavní druhy polyfonie 15. století

Na rozdíl od středověku je již v období renesance účelnější vymezit jednotlivé hudební druhy spíše pomocí kompozičně-technických pojmů; přísná vazba hudebních druhů k určitému prostředí a k určité užitné funkci se totiž značně uvolnila. S výjimkou mše mohly být různé druhy provozovány různými interprety a konzumovány ve všech vrstvách; kompozice mše se však zase vymykaly přísně funkcionálnímu pojetí, neboť nebyly vlastně závazně předepsanou a podstatnou součástí liturgického zpěvu. Všechny polyfonní druhy byly také komponovány stejným okruhem skladatelů.

Skenováno pro studijní účely

Chanson
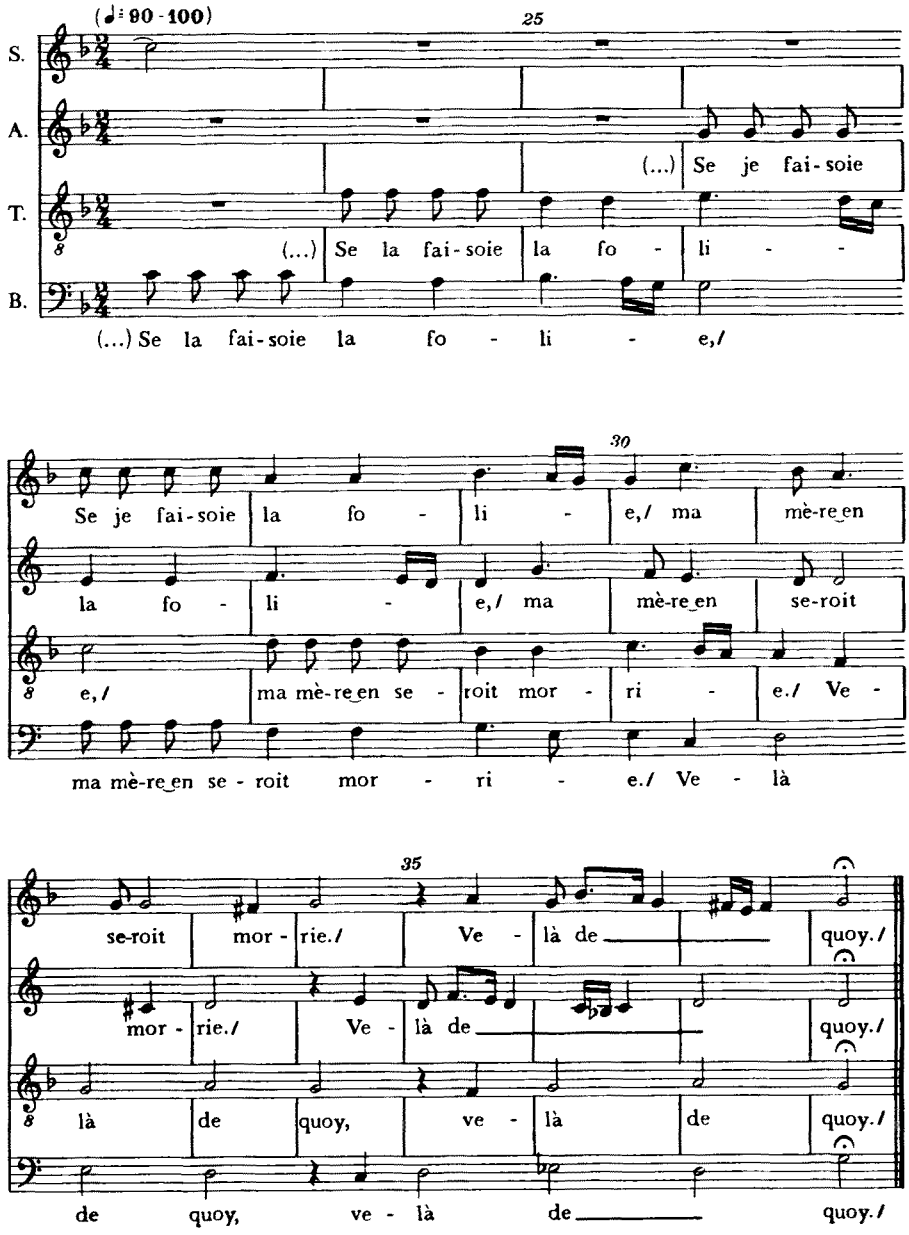
Světské písňové útvary byly v 15. století souhrnně označovány pojmem *chanson* (= píseň). Vycházely hlavně z tradic francouzské kantilénové písně; stále převažovaly francouzské texty a milostné náměty, z nichž se však postupně vytrácely galantní rysy rytířské poezie. Udržovaly se též tradiční básnicko-hudební formy (ballade, rondeau, virelai, ballata; srov. str. 90, 95). Vokálně-instrumentální sazba chansonu se stala na počátku 15. století hlavním polem slohových proměn. Proběhlo tu oproštění rytmiky, zpřehlednění a zkantabilnění melodiky, posílení konsonantnosti, a dokonce rané předzvěsti instinktivního pochopení funkční tonality.



Př. 48 – Giles Binchois: rondeau De plus en plus („Čím dále tím více se obnovuje má vůle vás spatřit, má rozkošná paní, vznešená a krásná...")

Ve 2. polovině 15. století se chansonům dostávalo náročnějšího kontrapunktického zpracování a přecházely k vokálnímu obsazení; mnohé chansony se staly v pravém slova smyslu „evergreeny" a jejich nápěvy byly pak dlouho „vypůjčovány" ke zpracování v jiných druzích polyfonie, zvláště ve mších.

Skenováno pro studijní účely
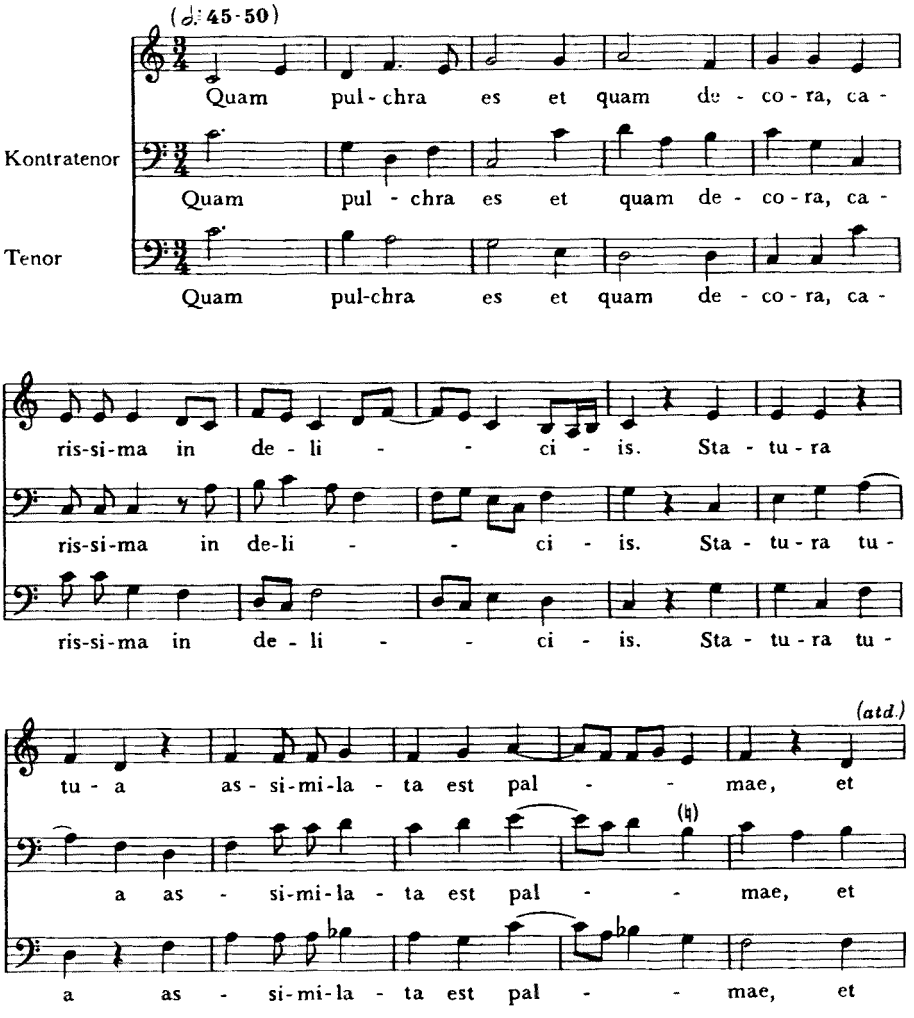


Př. 49 – Josquin Desprez: závěr chansonu Basiez moy („Líbejte mne, má rozkošná přítelkyně...“ – „Ne!“ – „A proč?“ – „Kdybych tropila pošetilosti, maminka by z toho měla smrt. Tak proto!“). Skladba je koncipována jako dvojitý kánon (S + A, T + B tvoří kánony v kvartě).

Skenováno pro studijní účely

Moteto

Asi do 30. let 15. století dožíval typ *izorytmického moteta* (srov. str. 88–89), které bylo komponováno k slavnostním příležitostem dvorského či církevního života (korunovace, uzavření míru, vysvěcení chrámu atp.); s postupující slohovou proměnou tento typ zanikl (ale měl pak určitý vliv na výstavbu mešního cyklu, viz níže).
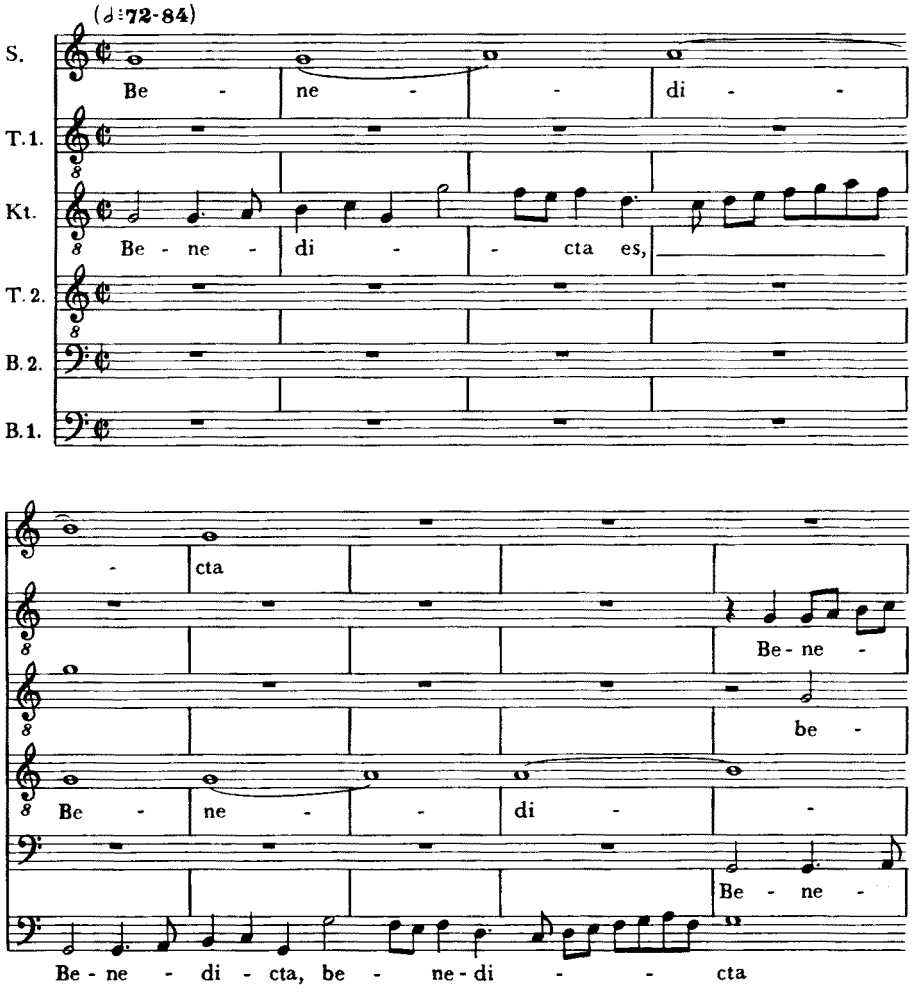
Přechodnou formou 15. století se stalo tzv. *písňové moteto*, které mělo jediný latinský text duchovního rázu (často s mariánskou tematikou), ale fakturu a všechny hudební znaky chansonu. Písňová moteta se uplatňovala v kostele, ale ještě oblíbenější byla jako součást vážné společenské hudby u dvora, v klášterech, v kroužcích hudebníků či amatérů.
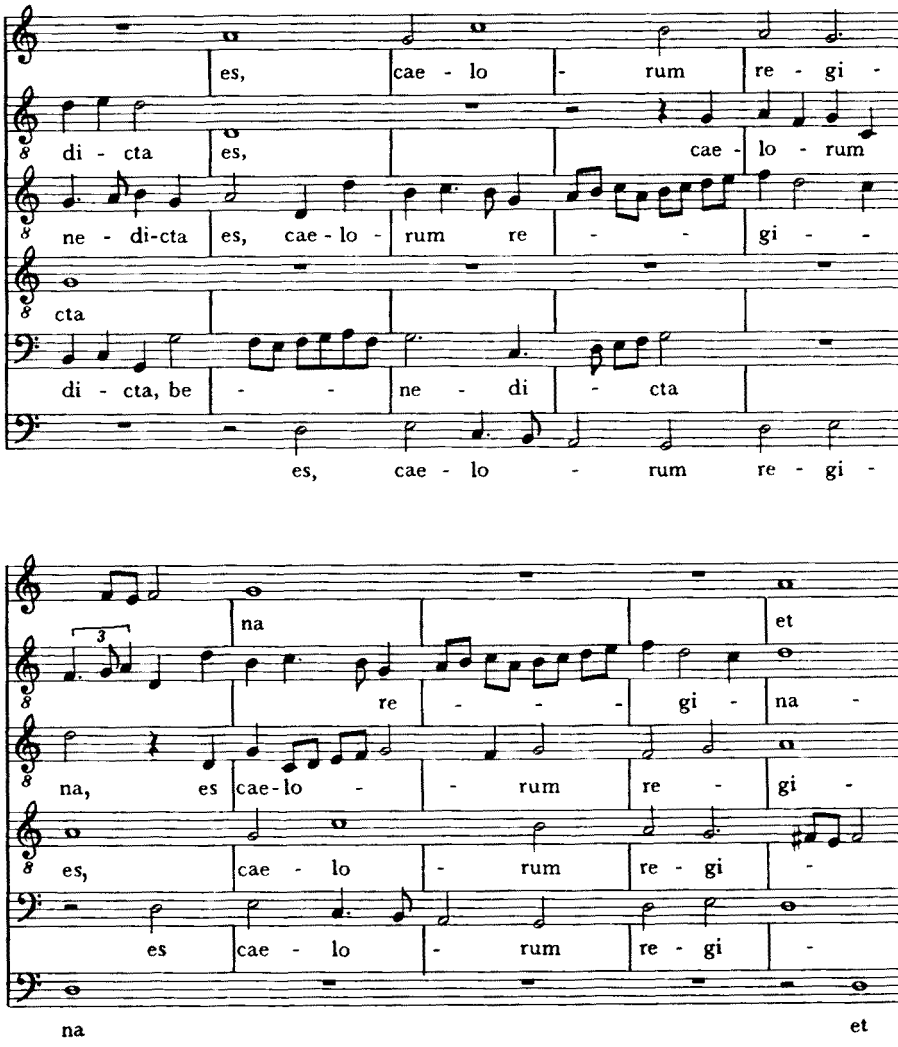


Př. 50 – John Dunstable: písňové moteto Quam pulchra es („Jak jsi krásná a spanilá v rozkoších, má milovaná..."). Text Šalomounovy milostné biblické Písně písní byl ve středověku chápán jako duchovní symbolika

Skenováno pro studijní účely

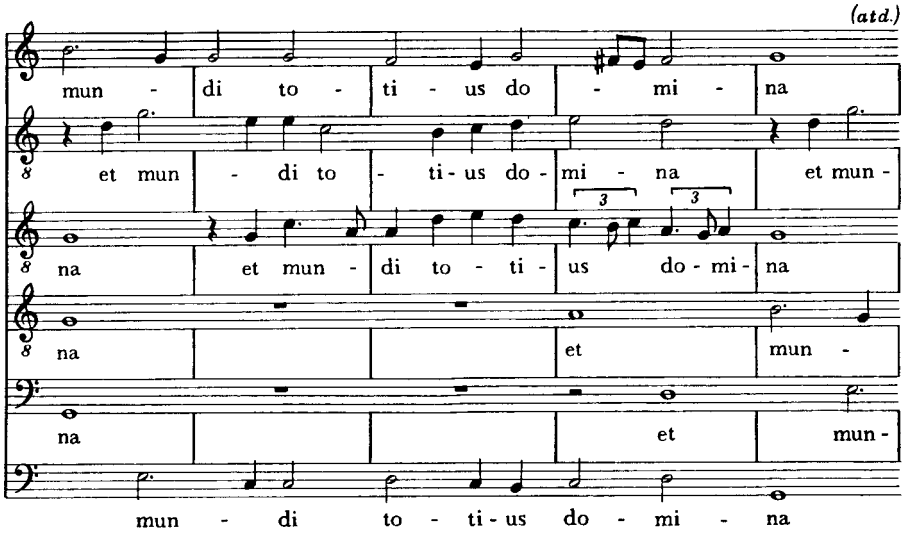
V hlavním proudu nizozemské polyfonie 15. století vykrystalizovalo moteto v rozsáhlou (často dvou- nebo třídílnou) čtyř- až šestihlasou kompozici s jedním latinským textem duchovního charakteru (případně s textem liturgickým). Způsoby ztvárnění byly rozmanité, převažovala ovšem náročná kontrapunktická práce. Případný cantus firmus mohl být variován v různých hlasech, anebo v delších hodnotách umístěn zpravidla do **tenoru** (tzv. *tenorové moteto*). Užití cantu firmu nebylo závazné; často však signalizovalo nějaký hlubší symbolický význam skladby. (Například citací světské písně *Comme femme desconfortée* = „Jako nešťastná žena" v motetu *Stabat mater dolorosa* chtěl Josquin Desprez zdůraznit emotivní humanistickou stránku svého díla.) Podle tematiky textu mohla moteta vstupovat (jako nezávazná vsuvka) do liturgické hudby, nebo být provozována při slavnostních veřejných příležitostech či dvorských slavnostech. Příležitostná moteta mívala specificky zaměřený text (ke korunovaci, svatbě, pohřbu) a vokálně-instrumentální obsazení; liturgická moteta citovala obvykle chorální cantus firmus, měla menší rozměry a vokální obsazení.



Skenováno pro studijní účely



Skenováno pro studijní účely
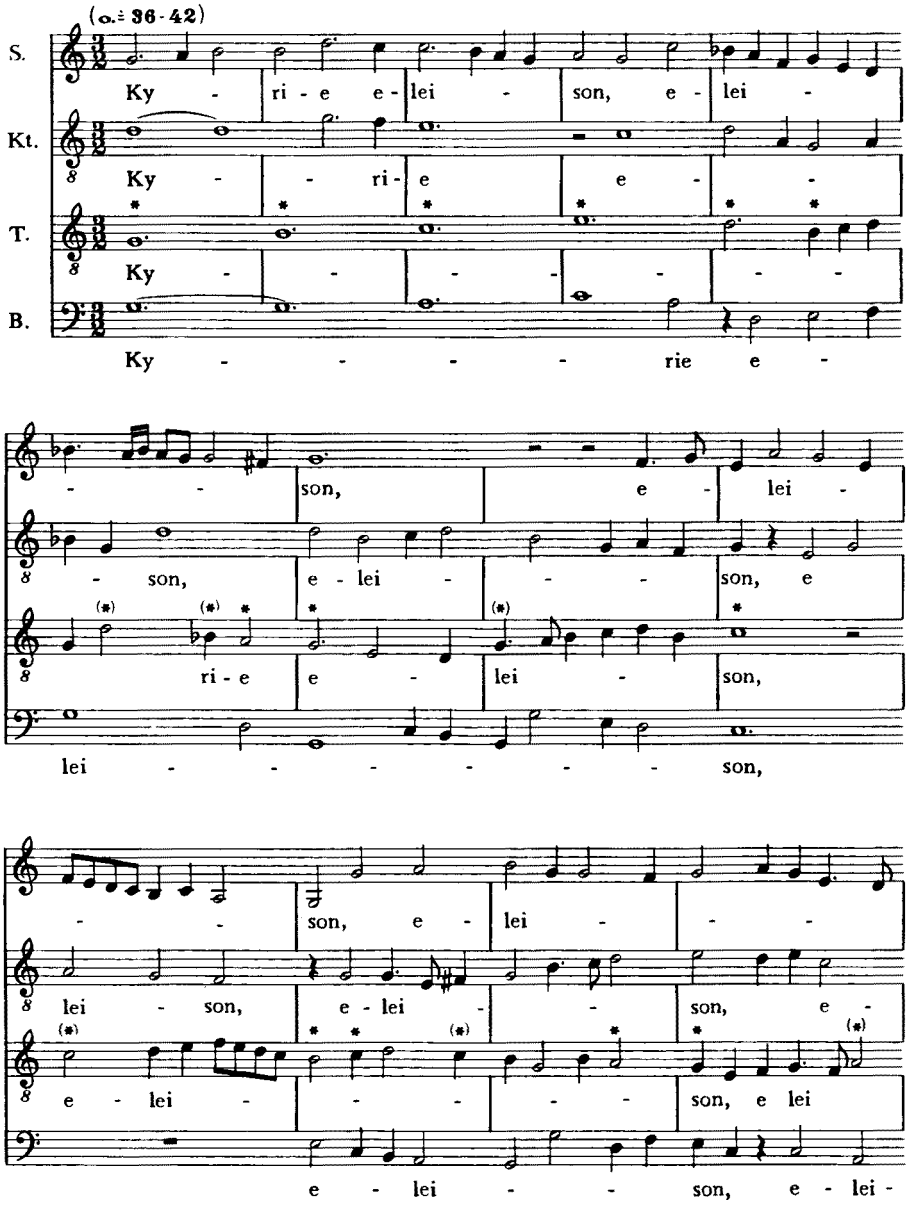


Př. 51 – Josquin Desprez: moteto Benedicta es caelorum regina; cantus firmus (melodie stejnojmenné chorální sekvence) je veden jako přísný kánon v sopránu a 2. tenoru

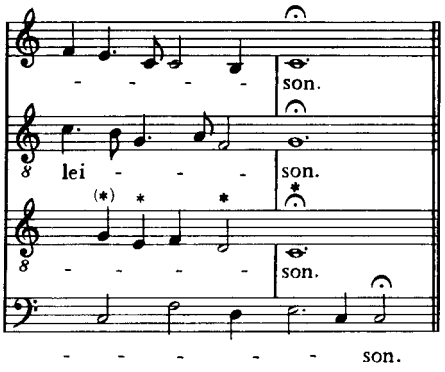
Mše (missa)

Od počátku 15. století rychle vzrůstalo zhudebňování textů *ordinaria missae*: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (včetně Benedictus), Agnus dei. Po kratším období komponování jednotlivých částí nebo dvojic částí, jež bylo spíše vyvoláváno užitkovými potřebami, se stala kompozice úplného menšího cyklu stěžejním hudebním druhem, hlavním polem technických experimentů a stylového pokroku polyfonie v 15. století. Hlavním problémem, který řešili skladatelé po celé století, bylo specificky hudební sjednocení celého pětivětého cyklu. Po mnohých dílčích pokusech o jednotu cyklu (např. shodnými začátky částí, variačním obměňováním částí) vzešlo nakonec nadlouho definitivní řešení, které spočívalo v užití cantu firmu společného všem částem cyklu. Podle zvoleného cantu firmu byla mše pak pojmenována. Asi od 40. let 15. století byl cantus firmus umísťován do tenoru čtyřhlasé věty (tzv. *tenorová mše*), prioritu měli tehdy angličtí autoři. Ztvárnění cyklické mše bylo ovšem velmi rozmanité a skladatelé často přicházeli na nové, zvláštní a překvapivé možnosti. Ztvárnění záviselo kupříkladu na volbě cantu firmu, kterým se mohla stát chorální melodie nebo častěji melodie chansonu či světské písničky, případně „téma" vytvořené ze solmizačních slabik (např. ze jména *Hercules dux Ferrariae* = „Hercules vévoda ferrarský" vyšel monumentální cantus firmus mše Josquina Despreze: *re ut re ut re fa mi re* = *d c d c d f e d*). Záleželo na způsobu zpracování cantu firmu (v dlouhých hodnotách, anebo ve figuraci) a na jeho prolínání skladbou (zda pouze v tenoru, nebo v tenoru a sopránu, nebo ve všech hlasech).

Skenováno pro studijní účely

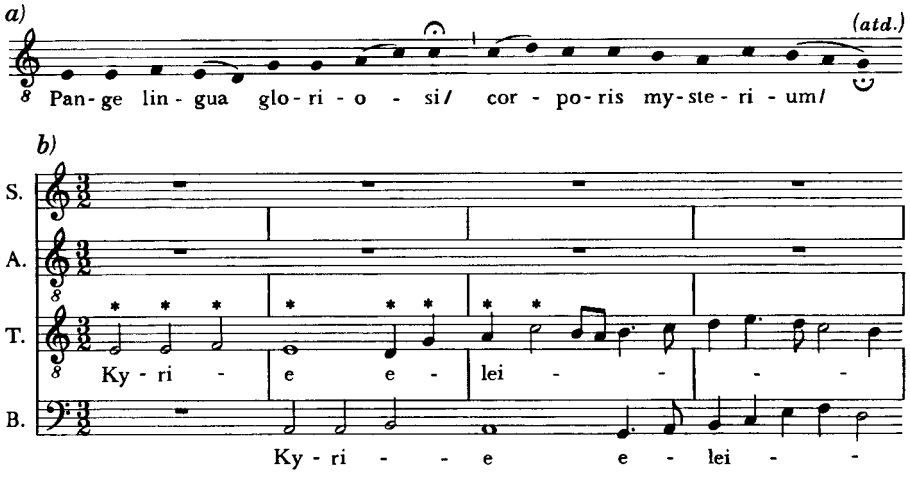


Skenováno pro studijní účely
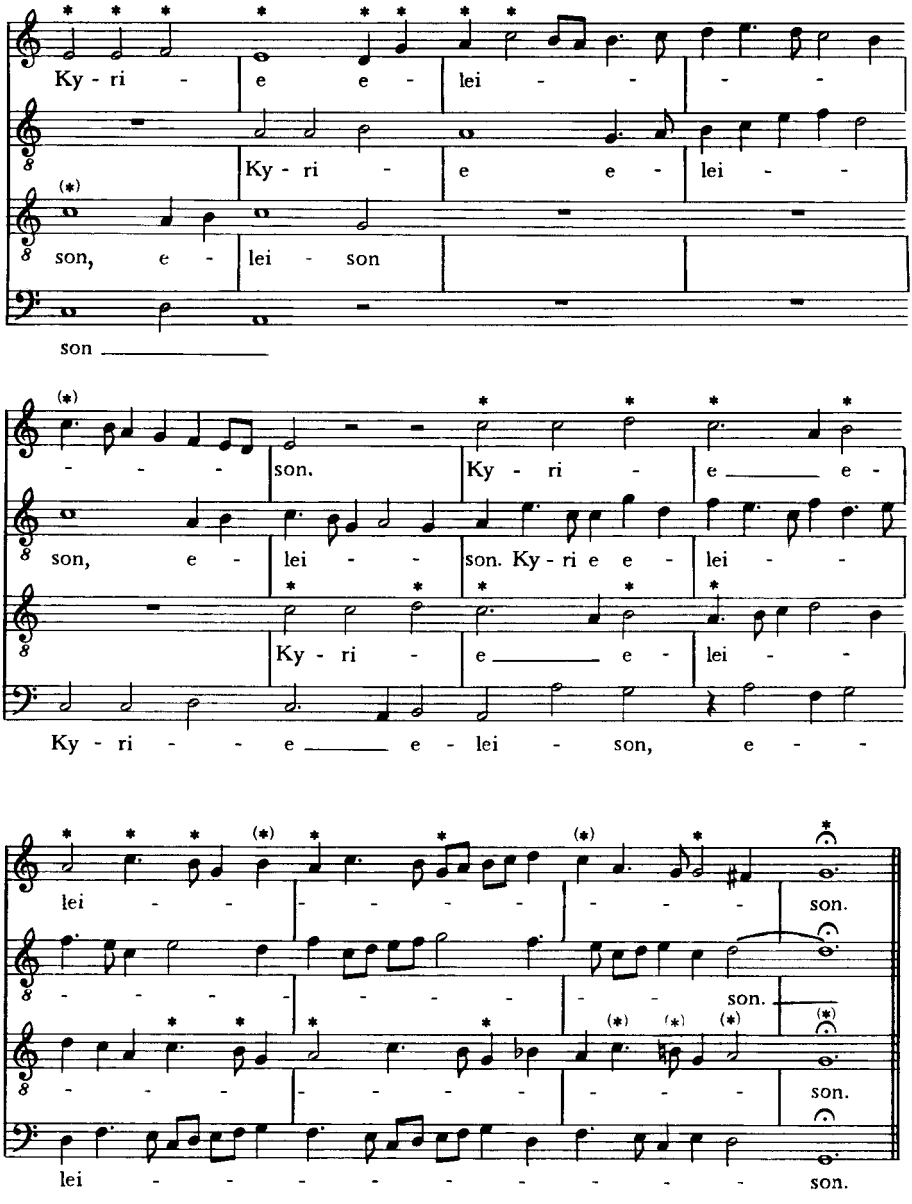


Př. 52 – J. Ockeghem: Missa De plus en plus, Kyrie; cantus firmus v tenoru je převzat z tenoru Binchoisova chansonu a melodicky rozvinut (shodné tóny jsou označeny hvězdičkami, srov. Př. 48 na str. 124)

Okolo roku 1500 počali skladatelé zvolený cantus firmus melodicky parafrázovat ve všech hlasech a mše přecházela k proimitované sazbě a vokálnímu obsazení.



Skenováno pro studijní účely



Př. 53 – a) Hymnus **Pange lingua gloriosi** (začátek); **b)** Josquin Desprez: **Missa Pange lingua, Kyrie**; tóny c. f. jsou označeny hvězdičkami.

Skenováno pro studijní účely

Významní skladatelé a jejich díla

Na počátku 15. století zasáhli podstatně do vývoje renesanční polyfonie angličtí autoři, zvláště **Leonel Power** († 1445), autor četných motet, částí mše a jedné z nejstarších tenorových mší (tříhlasá *Missa Alma redemptoris*, cca 1425), a **John Dunstable** (mezi 1380/90 a 1453), který ve službách vévody z Bedfordu zřejmě pobýval ve 20. letech ve Francii. Podle dobových svědectví se tehdy burgundští hudebníci (jmenovitě prý Dufay a Binchois) seznámili s anglickým stylem. Dunstable zanechal asi 60 skladeb, vyznačujících se výrazně melodickým a konsonantním stylem: mše (úplné i jejich části), moteta, izorytmická i písňová moteta, 2 světské písně (*O rosa bella*). Ve 2. polovině 15. století žili na kontinentě a ovlivnili burgundské autory ještě **Robert Morton** († 1475), autor chansonů (*L'homme armé*), a **Walter Frye** († po r. 1475), autor chansonů, písňových motet a 3 mší.

Prvá generace **nizozemských** hudebníků, nazývaná **burgundská**, prosadila hlavní slohové znaky a stěžejní druhy renesanční hudby. Iniciativní zakladatelskou osobností byl **Guillaume Dufay** (čti dyfaj, 1397–1474 Cambrai), který se jako hudebník od dětských let do stáří pohyboval v různých službách mezi Nizozemím a Itálií (Cambrai, Rimini, Řím, Savojsko, Florencie, Bologna, asi od r. 1450 trvale Cambrai). Všestranné podněty zužitkoval ve své universální a stylově mnohotvárné tvorbě, zasahující do všech druhů soudobé polyfonie. Zahrnuje 81 chansonů; 13 izorytmických, 11 písňových, asi 60 liturgických motet; 28 částečných a 10 úplných cyklických mší (např. čtyřhlasá *Missa Ave regina caelorum* z r. 1464). Mnoho mladších skladatelů, kteří ho navštívili na sklonku života v Cambrai, se k němu hlásilo jako k učiteli. Význačným autorem této generace byl též **Gilles Binchois** (cca 1400–1460); těžiště jeho tvorby je v 56 chansonech.

Skladatelé druhé generace rozvíjeli a rozšiřovali nový polyfonní styl v celé Evropě. Působili v různých hudebnických profesích: **Antoine Busnois** († 1492) byl ve službách burgundského dvora, těžiště jeho tvorby je v 63 chansonech; **Johannes Tinctoris** (cca 1435–1511) působil ve Francii, Itálii, později v Uhrách, byl významným teoretikem a skladatelem; **Johannes Touront** (činný mezi 1450 a 1480) působil ve střední Evropě, snad přímo v Praze. Nejvýznamnějším skladatelem byl **Johannes Ockeghem** (cca 1410–1497 Tours); začínal jako zpěvák antverpské katedrály (okolo r. 1443), od r. 1452 byl ve službách francouzského dvora (v r. 1465 jmenován kapelníkem). Ve velkých formách Ockeghem uplatňoval dlouhé fráze melismatické, rytmicky proměnné melodiky; jeho hudba vytváří polymelodický proud, jehož tonální určitost a formová členitost jsou menší než u autorů prvé generace. Ve své zralé tvorbě usiloval o vokální sborový zvuk a rozšířil tónový prostor do hlubokých basových poloh. Dochovalo se 22 chansonů, asi 12 motet (např. pětihlasé *Intemerata Dei mater*) a kromě tří neúplných hlavně 10 úplných mší (např. čtyřhlasá *Missa Ecce ancilla domini, Missa Mi-mi* na téma ze solmizačních slabik); zvláštní řešení cyklu bez c. f. uplatnil ve mši, která použitím různých klíčů může probíhat v kterékoli církevní tónině (*Missa cuiusvis toni*).

Skenováno pro studijní účely

Třetí generace Nizozemců znovu a hlouběji zužitkovala podněty italské renesanční kultury; dosáhla vrcholu technické suverenity (např. v imitačním kontrapunktu, v kánonu), přitom však vládla v tvorbě této generace výrazová uměřenost, soulad kompozičních prostředků s hudebním obsahem a vyváženost v užitých skladebných postupech: polymelodické úseky se střídají s homofonními, polyfonní proud je přehledně členěn kadencemi, upevňuje se vědomí tóniny. Nejvýraznějším představitelem této syntézy dosavadního vývoje 15. století byl **Josquin Desprez** (cca 1450–1521), snad žák Dufayův a Ockeghemův. Působil jako zpěvák nebo kapelník na několika místech v Itálii (v Miláně, v papežské kapele v Římě, ve Ferraře), byl ve spojení s francouzským dvorem Ludvíka XII. Během života se stal duchovním a zemřel jako probošt v Condé. Ve své tvorbě Josquin usiloval – podle svědectví současníků – o vytváření myšlenkově závažných a do detailů propracovaných děl, v nichž se vskutku geniálně spojoval racionální konstruktivismus s hlubokou citovou výrazovostí. Ve všech druzích renesanční polyfonie vytvořil díla nadčasové hodnoty. Dochovalo se nám (kromě drobnějších skladeb) 30 mší (např. čtyřhlasá *Missa L'homme armé, Missa Hercules dux Ferrariae, Missa Pange lingua*), asi 100 motet (např. slavnostní šestihlasé *Praeter rerum seriem*, průzračné čtyřhlasé *Ave Maria*, z obsahu textu vyrůstající *Stabat mater, Planxit autem David, Absalon fili mi*), asi 60 chansonů. Ve třetí generaci vyrostla celá plejáda skladatelů prvořadého významu. Připomeňme zde aspoň některé: **Jacob Obrecht** (cca 1450–1505) působil v Nizozemí (Cambrai, Bruggy, Antverpy) a v Itálii, byl pohotovým skladatelem (26 mší, 32 motet, četné světské skladby); **Heinrich Isaac** (před 1450–1517) působil ve Florencii a ve službách císaře Maxmiliána I. Komponoval všechny dobové formy, zvláštní nadání měl pro vystižení místních a národnostních odstínů v písňových skladbách (franc. chansony, písně s italskými a německými texty, např. *Innsbruck, ich muss dich lassen*). Vytvořil též ohromný soubor čtyřhlasých zhudebnění propria missae (*Choralis Constantinus*, vytištěno 1550–1555). Ve Francii působil **Loyset Compère** (cca 1450–1518), **Antoine Brumel** (cca 1460–cca 1520) a **Jehan Mouton** (cca 1458–1522); ve službách španělských králů byli po určitou dobu **Pierre de la Rue** (cca 1460–1518) a **Alexander Agricola** (cca 1446–1506).

E) Vývoj polyfonie v 16. století (1520–1620)

Na počátku 16. století byl polyfonní styl Nizozemců rozšířen a přijímán už ve všech evropských zemích. Vytvářely se tak předpoklady pro osobitá, národnostně či místně specifická stylová odlišení, a to jak v druzích liturgické a duchovní hudby, tak zvláště v druzích hudby světské. Ta se počala rychleji rozvíjet i v zaalpských zemích, kam po roce 1500 z Itálie pronikal renesanční životní styl a příznačné formy renesančního výtvarného umění a literatury. Šestnácté století proto představuje odlišnou vývojovou etapu renesanční hudby.

Přelom nastával postupně v prvém dvacetiletí 16. století, kdy odcházeli z tvůrčího života představitelé třetí generace Nizozemců a jimi vytvořený universální styl se počal diferencovat. Nejnápadněji se to projevilo v slohovém od-
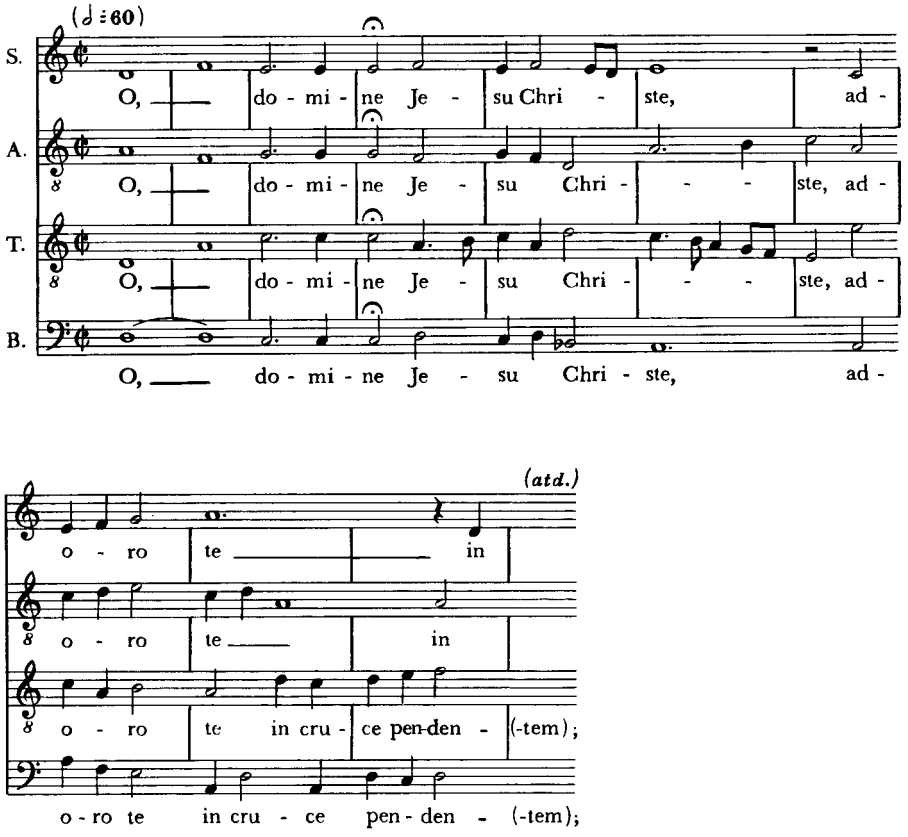
Skenováno pro studijní účely

dělení duchovní (a liturgické) hudby od hudby světské; proto budeme níže věnovat těmto oblastem oddělený výklad.

Nové slohové rysy

Několik nových slohových rysů se však v průběhu šestnáctého století projevovalo všeobecně.
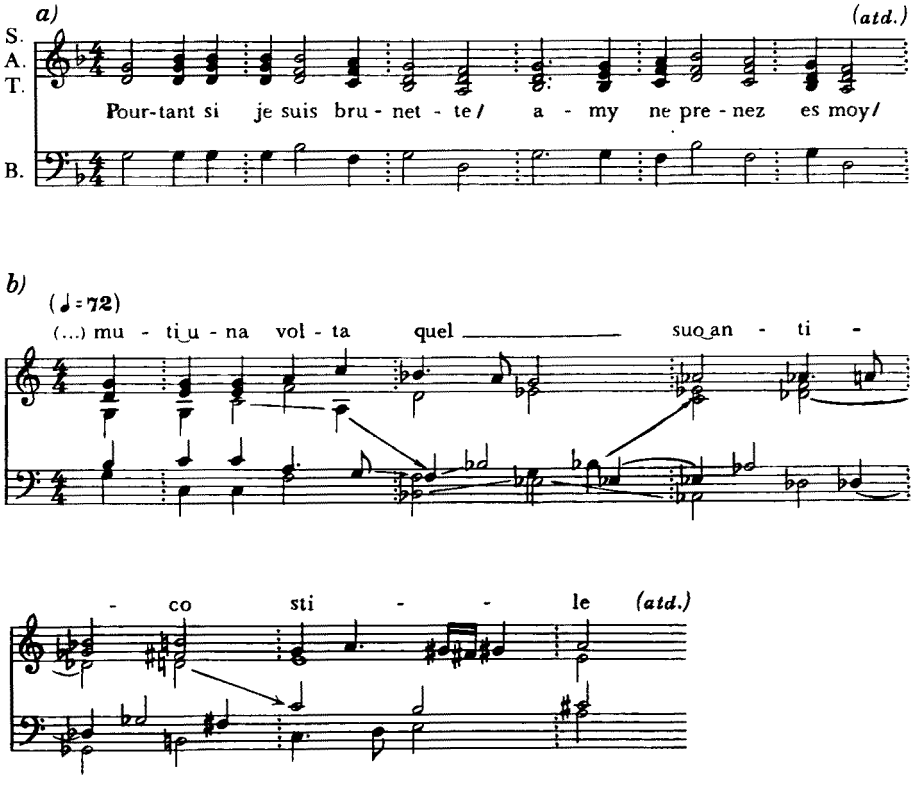
1) Přibližně kolem roku 1500 se namísto sukcesivního (postupného) komponování hlasů začala praktikovat simultánní (současná) kompozice horizontálních i vertikálních prvků polyfonní věty. Byl to neomylný příznak ústupu polymelodické koncepce hudby a posílení harmonického pojetí hudby, tj. hudebního myšlení spojujícího představu melodie s představou souzvuků, které ji doprovázejí. Během 16. století získávala na významu homofonní faktura, prorůstala do polymelodického proudu jako kontrastní celek, až nakonec ovládla celé skladby, či aspoň jejich oddíly.



Př. 54 – Josquin Desprez: začátek moteta O domine Jesu Christe (z r. 1503)

Skenováno pro studijní účely

V homofonní faktuře se tak vyhranila nová hierarchie hlasů: soprán (jakožto melodie) – bas (jakožto základ harmonie) – alt a tenor (jakožto střední hlasy). Dřívější páteř věty – kontrapunkt sopránu a tenoru – byla tak pozvolna nahrazována „kontrapunktem" sopránové melodie a doprovodného basu; střední hlasy se staly výplní. Harmonickým materiálem zůstaly durové a mollové kvintakordy a sextakordy (a sextakord zmenšeného kvintakordu), jejich používání však často překračovalo rámec diatoniky; v některých skladbách benátských skladatelů se setkáváme až s extrémním uplatněním chromatiky.
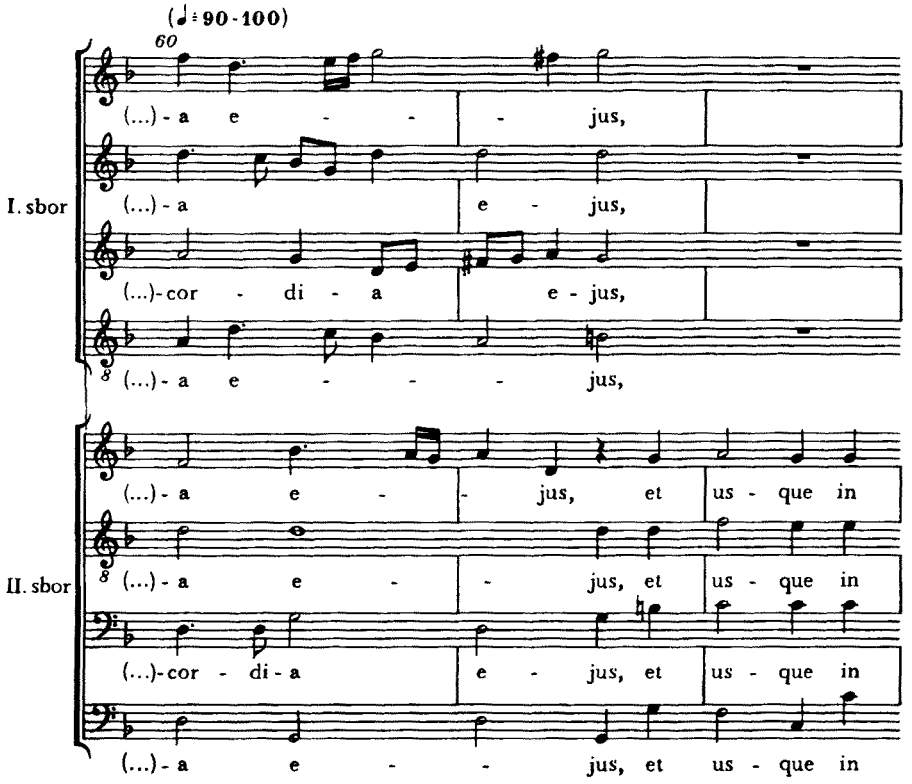


Př. 55 – a) Claudin de Sermisy: chanson Pourtant si je suis brunette (kolem r. 1530); b) Luca Marenzio: úryvek z madrigalu O voi che sospirate (kolem r. 1580); příklad je transkribován s enharmonickými změnami. Text úryvku praví „změň jednou ten svůj starý styl..." a hudba okamžitě ilustruje „nový styl"

2) Záliba v plné harmonii vedla k zvyšování počtu hlasů; pětihlasá a šestihlasá faktura se stala pro 16. století nejobvyklejší. Větší pozornost byla věnována zvukové barevnosti věty – pátý a šestý hlas mohly záměrně posílit vysoký, nebo naopak hluboký rejstřík polyfonní věty. Ve 2. polovině 16. století se rychle rozšířila vícesborová faktura a dva či tři odděleně umístěné čtyřhlasé sbory vytvářely pak výrazný prostorový efekt; i zde se nabízela možnost rej-
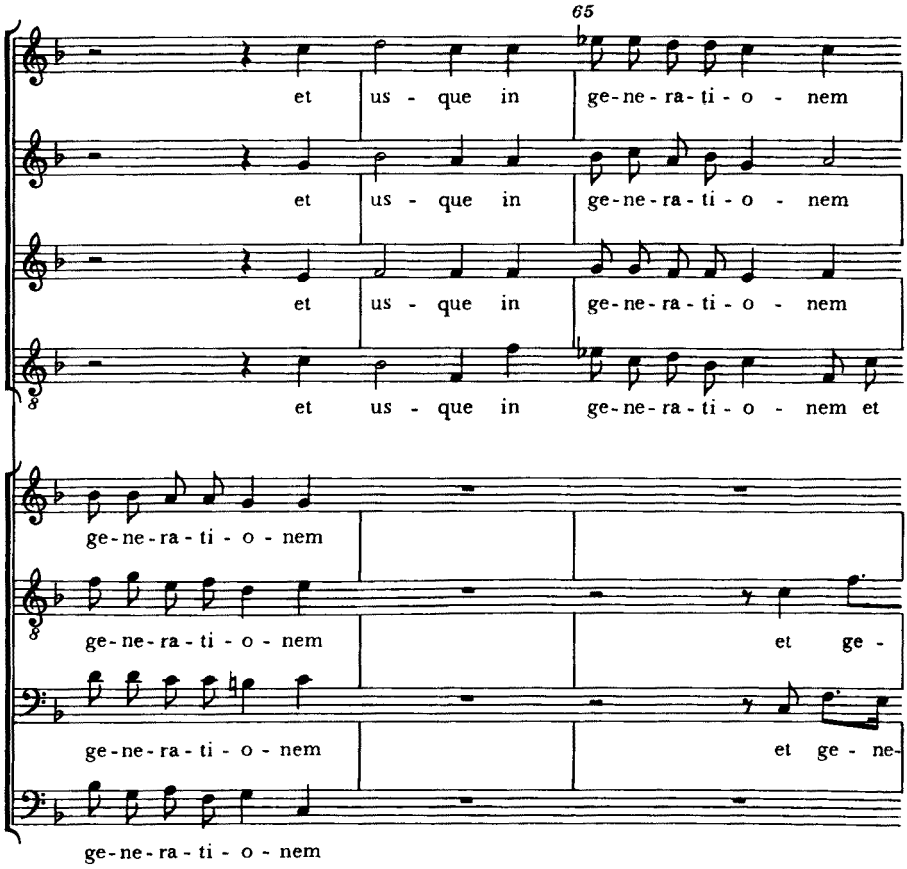
Skenováno pro studijní účely

stříkového odlišení sborů, jejich kontrastní střídání i prolínání a spojování až k masivnímu osmihlasu (2 × 4) nebo dvanáctihlasu (3 × 4).
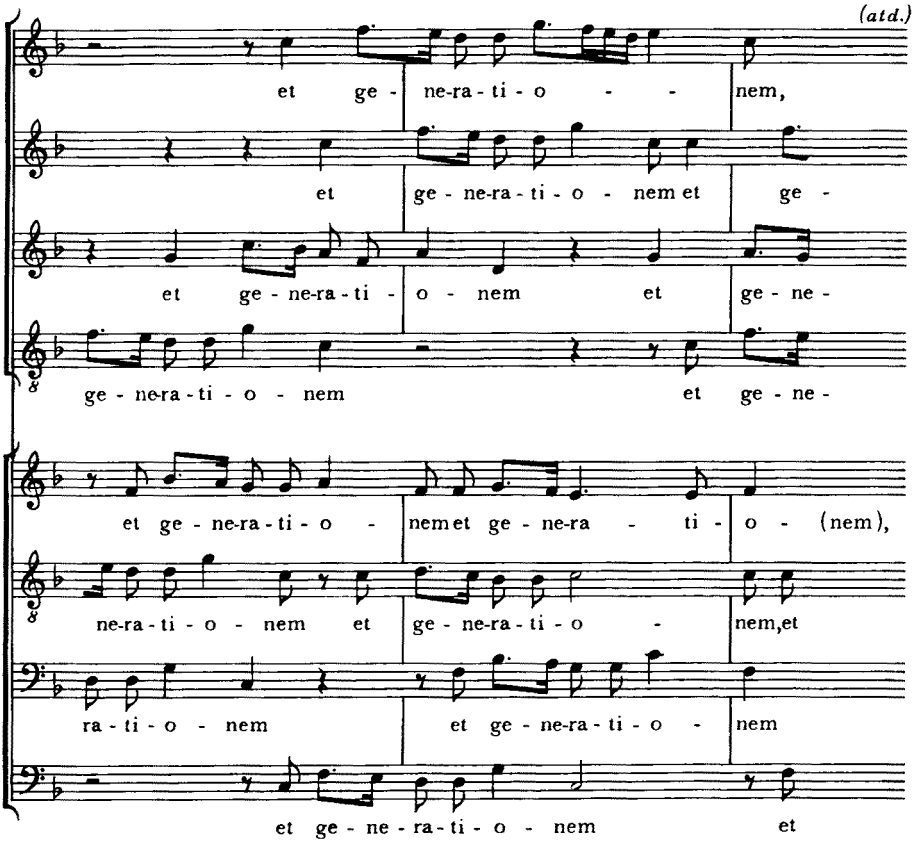
Zvuková barevnost polyfonie byla ovšem diferencována. V liturgické hudbě bylo prosazováno čistě vokální obsazení (a cappella: Palestrina a tzv. římská škola), přesto se však ve 2. polovině 16. století všeobecně užívalo vokálně-instrumentálního obsazení. Benátští autoři (G. Gabrieli) došli nejdále, když postupně diferencovali hudební utváření instrumentálních „sborů" od sborů vokálních a specifikovali instrumentální obsazení. V tomto momentu stál styl vrcholné renesance na prahu vokálně-orchestrálních forem baroka.



Skenováno pro studijní účely



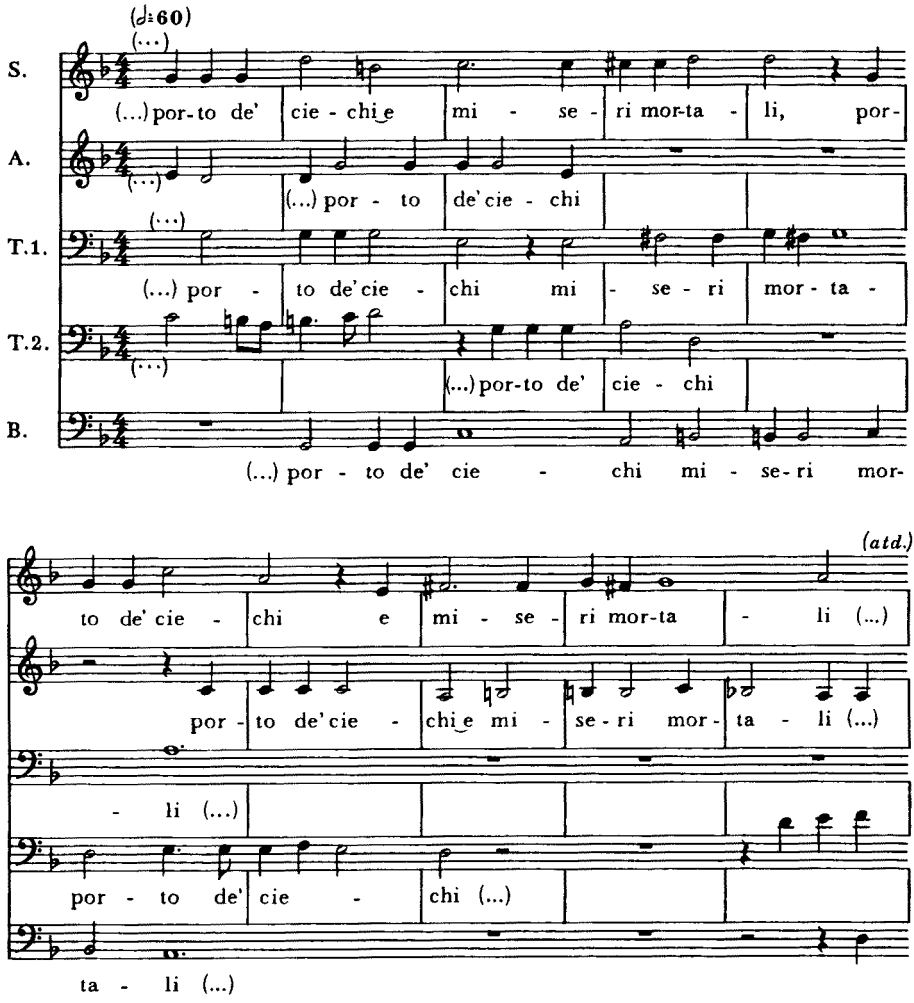
Skenováno pro studijní účely



Př. 56 – Giovanni Gabrieli: úryvek z moteta **Jubilate Deo**; v průběhu skladby se střídá osmihlasá polyfonní práce s kontrastním zapojováním dvou čtyřhlasých sborů (I. sbor probíhá v této skladbě ve vyšší poloze než II. sbor)

3) Charakteristickým a zcela všeobecným rysem hudby 16. století byla pozornost k zhudebňovanému textu, který byl nejen pečlivě a správně deklamován, ale často určoval výběr a ráz hudebních prostředků. Melodická invence, kontrapunktické či homofonní zpracování, formování skladby – to vše bylo ovládáno snahou o vyjádření obsahu slov, vět („imitazione delle parole" = napodobení slov hudbou), o vystižení nálady či výrazových afektů. Šířilo se učení o hudebních „rétorických figurách", o určitých příznačných melodických či rytmických obratech, jejichž užitím bylo možno vyjádřit slova a pojmy. Hudba se stávala řečí, rétorikou, poezií.

Skenováno pro studijní účely



Př. 57 – Cipriano de Rore: úryvek z madrigalu O morte, eterno fin´ („Ó smrti, jsi věčný konec...“). Všimněte si, jak jsou klíčová slova v této ukázce („...přístav slepých a ubohých smrtelníků“) vyjádřena úzkostnou chromatickou melodikou (soprán v t. 3–5, bas v t. 4–6, alt v t. 6–10) a neklidnou chromatickou harmonií (t. 3–5, 7–10); výmluvné je i zmenšení počtu hlasů na dva (t. 8–10)

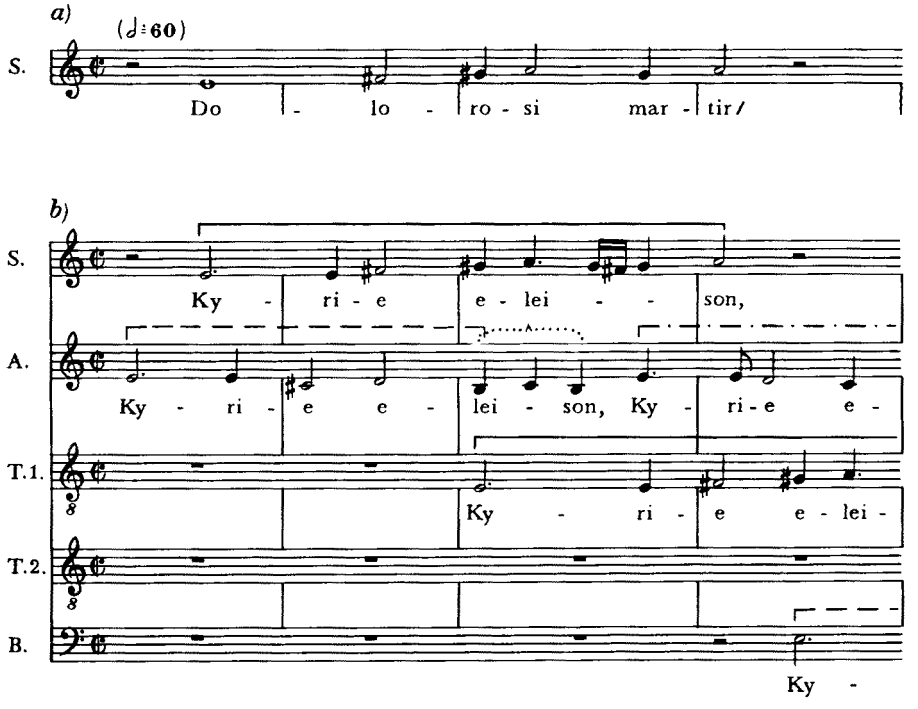
Skenováno pro studijní účely

Liturgická a duchovní hudba 16. století
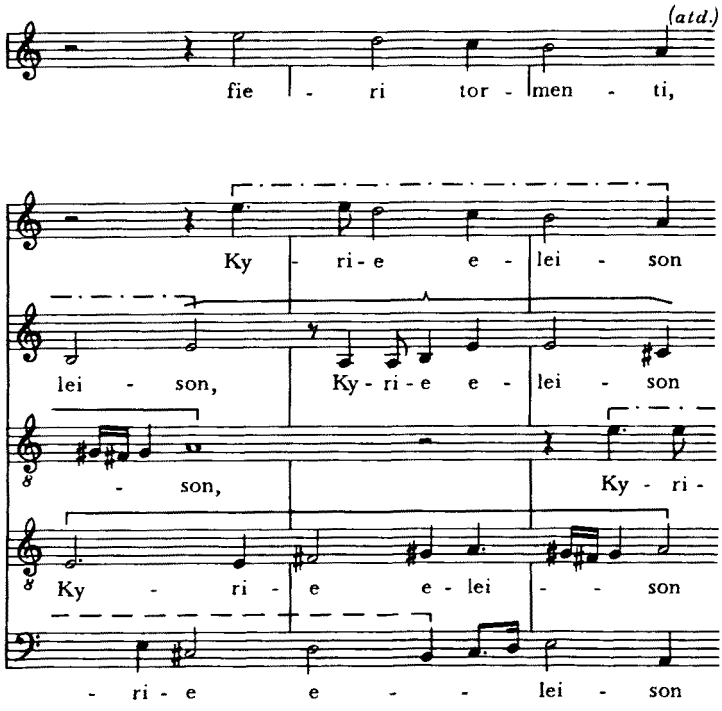
V šestnáctém století se změnil postoj k hlavním druhům polyfonie; přestože tvorba souvisle navazovala na diferenciaci forem, jejich funkcí a stylových rysů dosažených v předešlém období, došlo postupně k jejich nové profilaci.

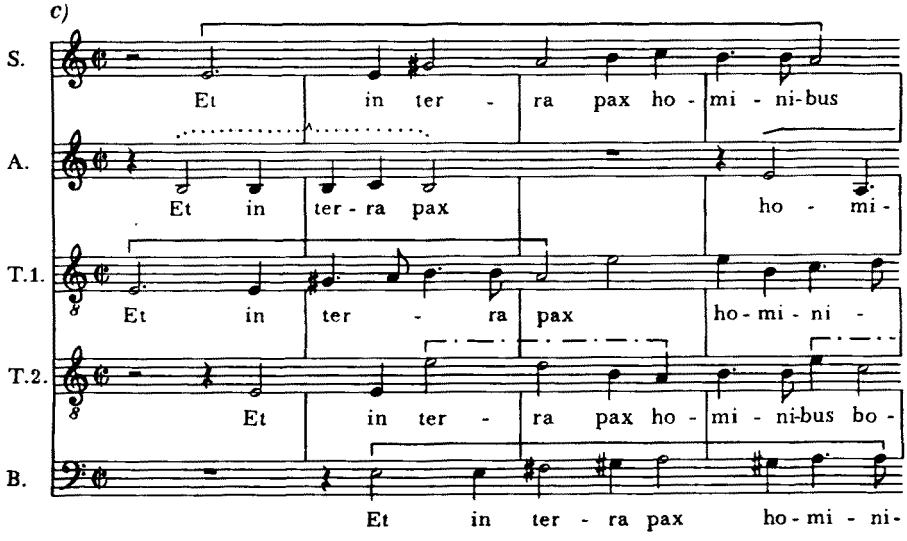
Mše

Tvorba cyklických mší svým uměleckým významem v 16. století ustoupila do pozadí. Všeobecně se prosadil nový typ tzv. *parodické mše* (*missa parodia*), která byla koncipována jako parafráze a postupné obměňování celých delších úseků jiné polyfonní kompozice – moteta, chansonu, madrigalu apod. Termín „parodia" neměl dnešní význam posměšného napodobování, znamenal prostě zpracování cizího vzoru, modelu, podle něhož pak mše měla pojmenování (např. *Missa super Dolorosi martir* od Kryštofa Haranta variovala hudbu madrigalu *Dolorosi martir* Luky Marenzia). Princip parodické mše dovoloval nejen dosti řemeslné komponování užitné chrámové hudby; význační skladatelé dovedli vytvořit i mnohotvárná a důmyslně propracovaná díla.

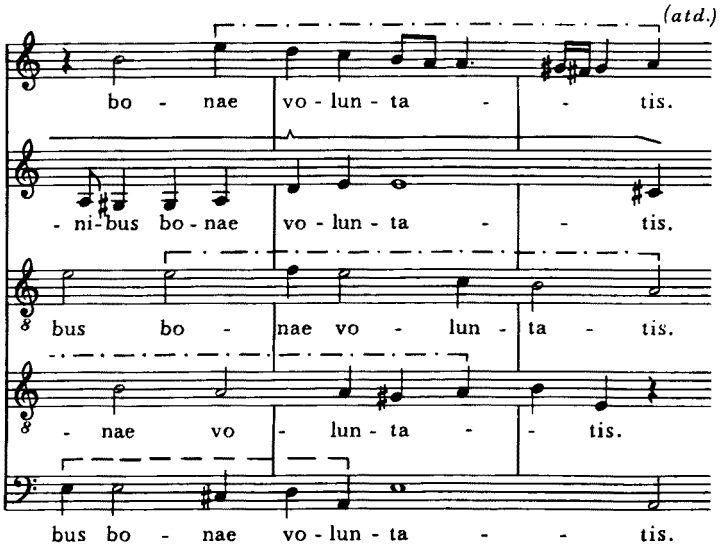


Skenováno pro studijní účely





Skenováno pro studijní účely
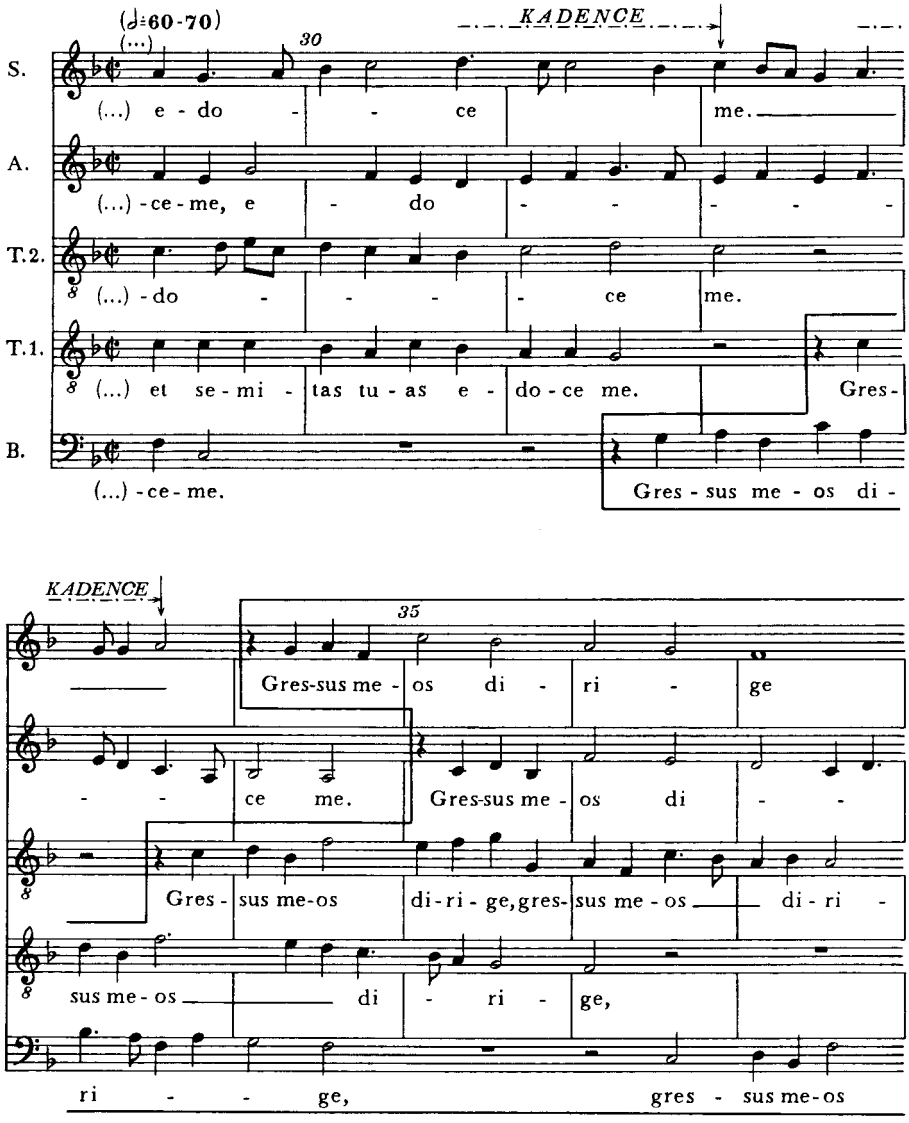


Př. 58 – a) L. Marenzio: madrigal Dolorosi martir (začátek sopránu); b) Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic: Missa super Dolorosi martir, začátek Kyrie c) začátek Gloria z téže skladby. – Všimněte si obměn „tématu" (příkl. a, b) a dalších motivů v příkladu c. Ještě více se od „tématu" vzdalují „variace" v Credu a v Sanctus; Agnus Dei se opět „tématu" přibližuje

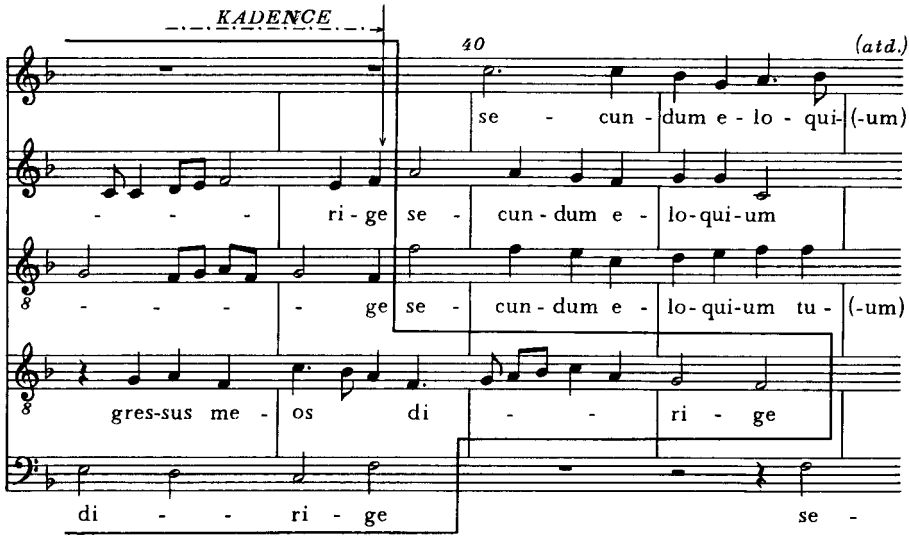
Moteto

Stěžejním druhem vážné umělecké hudby se stalo (již od sklonku 15. století) moteto; jeho koncepce byla odrazem hlavního proudu slohového vývoje této etapy. V 1. polovině 16. stol. v něm vrcholil typ pěti- až šestihlasé důsledně proimitované sazby. Každý textový úsek měl odlišné hudební téma, které bylo imitačně exponováno ve všech těchto hlasech a variabilně zpracováno v rámci (přibližně) dvacetitaktového oddílu, který pak vplynul do podobně utvářeného nového oddílu (k novému textu a s novým tématem). Moteto mívalo obvykle dva díly; v celkové striktně evoluční formě (A B C D ...) byl někdy závěrečný oddíl 1. dílu reprízován na konci 2. dílu (A B C D ... N /// O P Q R ... N; tzv. *reprízové moteto*).

Skenováno pro studijní účely



Skenováno pro studijní účely



Př. 59 – Nicolas Gombert: úryvek z moteta **Vias tuas, domine, demonstra mihi.** Všimněte si různých možností řešení kontinuity výstavby: z hlediska expozice motivu se nastupující krátký oddíl „gressus meos dirige" pozvolna vynořuje z doznívajícího úseku „et semitas tuas edoce me", hudební rozhraničení těchto dvou oddílů je vyznačeno dvěma nepřesvědčivými kadencemi (t. 30–32: S^6–D–VI v mixolydickém C, t. 32–33: T^6–II^6–T v jonickém F). Hranice mezi oddílem „gressus meos dirige" a následujícím oddílem jsou ostřejší (výrazná kadence s průtahem v t. 38–39: D^6–VI–D–T v jonickém F)

Princip proimitovaného moteta vycházel vlastně z přísné polymelodie stejnorodých hlasů; obsazení bylo proto většinou ryze vokální a homofonie byla omezena na minimum. Přestože i tento typ dovoloval mnohotvárný hudební proud, vycházející z obsahu textu a dosahující diferencovaného výrazu, prosadilo se ve 2. polovině 16. století v motetech fantazijně svobodnější a stylisticky rozmanitější utváření, které střídalo polymelodii s pregnantně deklamovanými homofonními oddíly i s oddíly, v nichž se tyto techniky kombinovaly. V tomto typu moteta, který se vyskytl už v pozdní tvorbě Josquina Despreze, pokračoval významně rozvoj kompozičních prostředků až k chromatické harmonii a expresivní melodice, vyjadřující subtilní významy a nálady textu. (Tato náročná hudební tvorba byla nazývána „musica reservata" – hudba vyhrazená znalcům a kultivovaným posluchačům.) Vícesborová sazba a specifická řešení vokálně-instrumentálního obsazení dávala motetové tvorbě dotud netušené výrazové možnosti dynamicky proměnlivé a výmluvné „hudební básně" – také tento pojem („musica poetica") se objevil v dobové teoretické literatuře.

Tak jako v 15. století se moteta uplatňovala v chrámové bohoslužebné hudbě a v dvorském či městském hudebním životě jako slavnostní nebo příležitostné skladby. Specificky liturgickou funkci plnily skladby méně náročné, opírající

Skenováno pro studijní účely

se nejčastěji o cantus firmus citovaný v tenoru či v sopránu: o chorál nebo (zvláště v protestantských zemích) o žalmové nápěvy a duchovní písně.
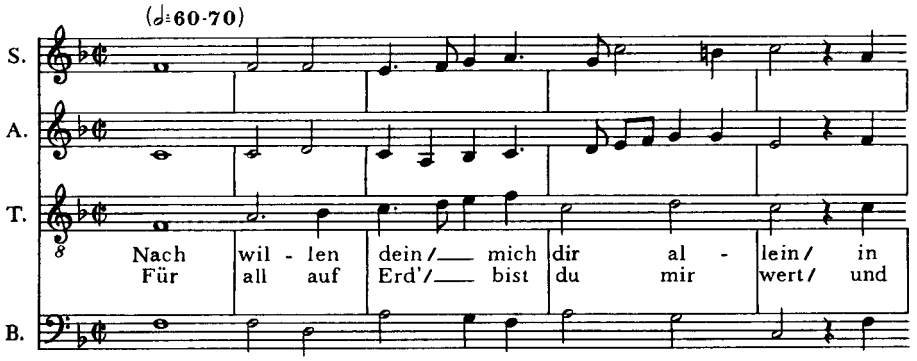
Světská hudba 16. století

V průběhu 1. poloviny století se vytrácel z tvůrčí praxe universální typ chansonu, který pěstovali v 15. století Nizozemci a který byl stále ještě vázán na básnicko-hudební formy 14. století (rondeau, ballade atd.) a na tradici dvorské písně. Všeobecně lze říci jen tolik, že nové písňové formy 16. století předpokládaly vysoký stupeň rozvoje národních jazyků a opíraly se při svém vývoji zpravidla o nový rozvoj renesančního básnictví v jednotlivých zemích. Písňové texty obsahovaly hodně živého vyprávění, uplatňovaly reálné postavy ze života a realistické líčení a měly osobnější, upřímnější lyrický tón. Stavba jejich veršů byla rozmanitější, ale výstavba strof jednodušší. Spletité formové schéma (např. někdejších rondelů, ballat apod.) bylo tak zpravidla nahrazeno prostým strofickým opakováním. Charakter hudebního utváření však specificky odrážel národnostní zvláštnosti a společensko-funkční vazby jednotlivých forem. Teprve ke konci 16. století se počaly tyto formy vzájemně ovlivňovat a jejich zvláštní rázovitosti se stěhovaly do jiných zemí či prostředí.

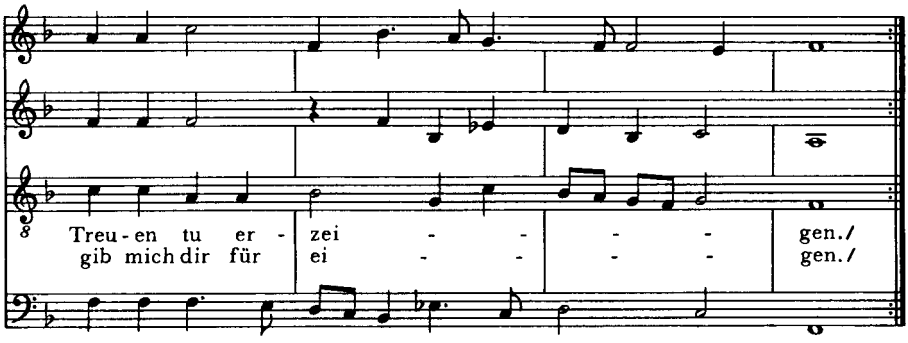
Německá tenorová píseň

V kruzích německých měšťanů se už od poloviny 15. století rozvíjely vícehlasé písně mající prostý nápěv ve středním hlasu – v tenoru; krajní hlasy tvořily jednoduchý instrumentální doprovod. Tyto anonymní skladby s milostnými, ale i humornými či pijáckými texty nacházíme v četných sbírkách privátního rázu (např. *Rostocký zpěvník* z r. 1465).

Pod rostoucím vlivem nizozemské polymelodiky se okolo r. 1500 prosazovala vokální sazba a umělejší (imitační, kontrapunktické) zpracování. Na této produkci se podíleli již přední skladatelé své doby (**Paul Hofhaimer**, 1459 až 1537, **Caspar Othmayr**, † 1553, a další) a písně byly provozovány i v dvorském prostředí. (Sazba tenorové písně byla užívána též pro úpravy německých duchovních písní.)



Skenováno pro studijní účely
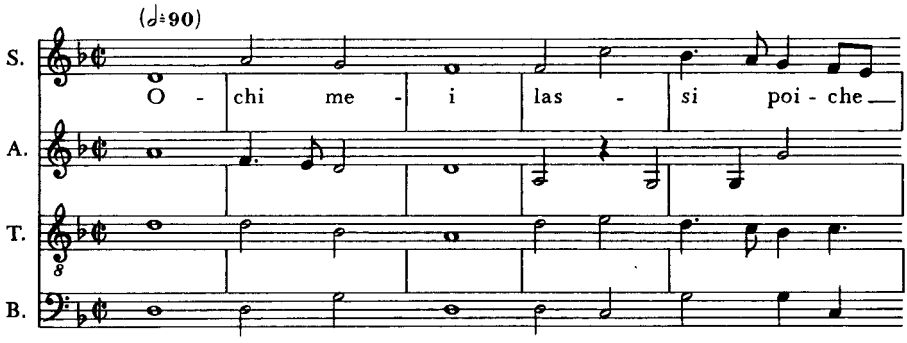


Př. 60 – Paul Hofhaimer: první díl tenorové písně **Nach willen dein** podle tisku z r. 1512 („Podle tvého přání tobě jediné zachovávám věrnost, tys nejdražší mi na zemi, tobě jsem oddán..."). Tenorový hlas byl zpíván, ostatní hlasy byly zpravidla hrány na nástroje; ani výlučně instrumentální, ani vokální provedení však nebylo vyloučeno.
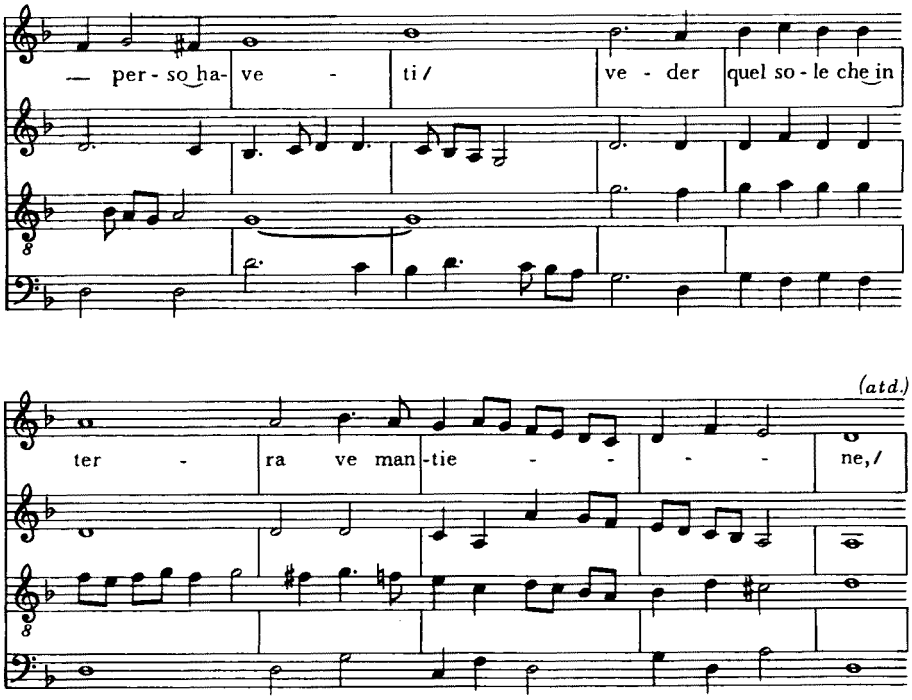
Frottola

Po takřka stoleté vládě nizozemského chansonu počala na sklonku 15. století obroda italských zpěvních forem. Ve Florencii byly za vlády **Lorenza de Medici** (1448–1492) pořádány pestré a veselé karnevalové slavnosti; při těchto příležitostech vznikaly prosté strofické čtyřhlasé písně s milostnými až lascivními texty – tzv. *canti carnascialeschi* (karnevalové písně).

Vývojově důležitější formou byla *frottola*, která se rozvíjela kolem r. 1480 v severní Itálii. V Mantově tvorbu frottol zvláště podporovala na svém dvoře Isabella d'Este, významná a kultivovaná příznivkyně umělců. V porovnání s karnevalovými písněmi je frottola nepochybně umělejší. Milostné texty jsou jemnější v obsahu a vybroušenější ve formě (podobné ballatě 14. století). Čtyřhlasá, v podstatě homofonní a harmonicky jednoduchá faktura uplatňuje zpěvnou a výraznou melodii v sopránu, kdežto ostatní hlasy tvoří doprovod a často byly provozovány instrumentálně.



Skenováno pro studijní účely



Př. 61 – Marchetto Cara: začátek frottoly Occhi mei lassi („Mé ubohé oči, ježto jste ztratily vyhlídku na slunce, které vás drží na této zemi...").

Autory frottol byli hudebníci skromných schopností (např. **Marchetto Cara**, † po 1525; **Bartolomeo Tromboncino**, † cca 1535); nemohli se měřit s nizozemskými mistry, kteří však v době svého působení v Itálii přejali mnohé rysy frottoly do svých chansonů. V letech 1504–1514 vyšlo v Benátkách 11 sbírek, jimiž se frottole otevřela cesta do celé Evropy. Po roce 1530 tvorba frottol vyhasla; navázal na ni (možná) nový francouzský chanson a (zcela určitě) italský madrigal.

Villancico
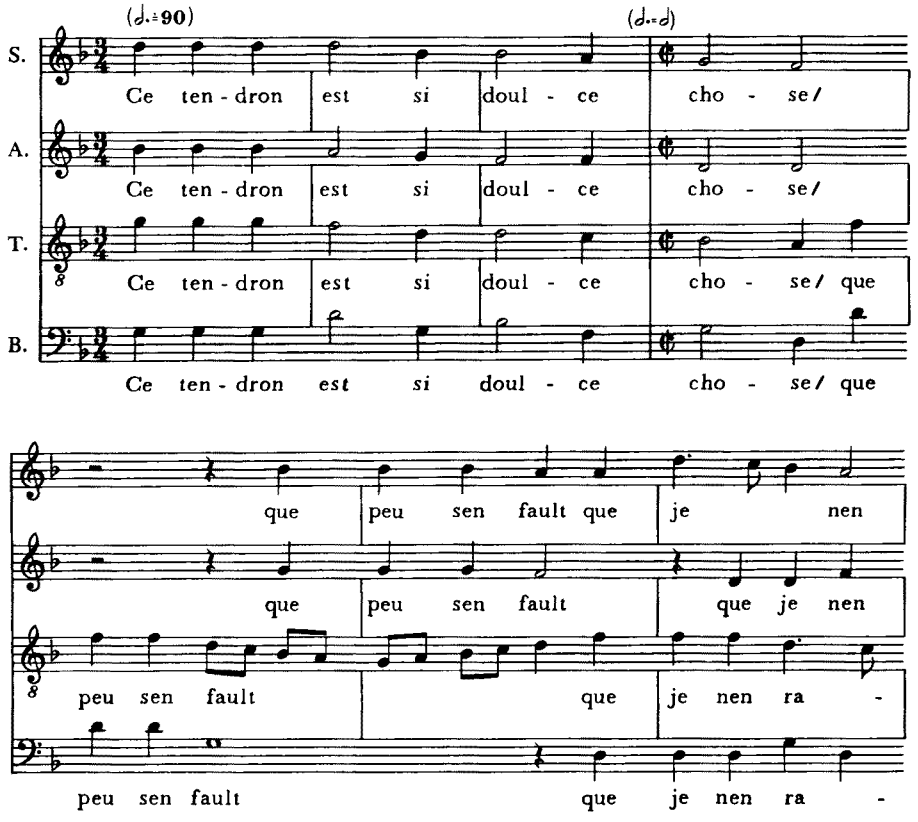
Také ve Španělsku se rozvíjela tvorba vícehlasých světských písní v národním jazyku. Byly provozovány v dvorském prostředí a zapisovány do sbírek (např. *Cancionero musical de Palacio* ze sklonku 15. století). Typickou formou bylo čtyřhlasé *villancico*, které je hudebně obdobou italské frottoly. K hlavním autorům – pokud jsou známi – patřili **Juan del Encina** (1468–1529), básník, dramatik a hudebník, a **Francisco Peñalosa** (cca 1470–1535), hudebník v kapele prince Juana, později v papežské kapele v Římě.

Skenováno pro studijní účely
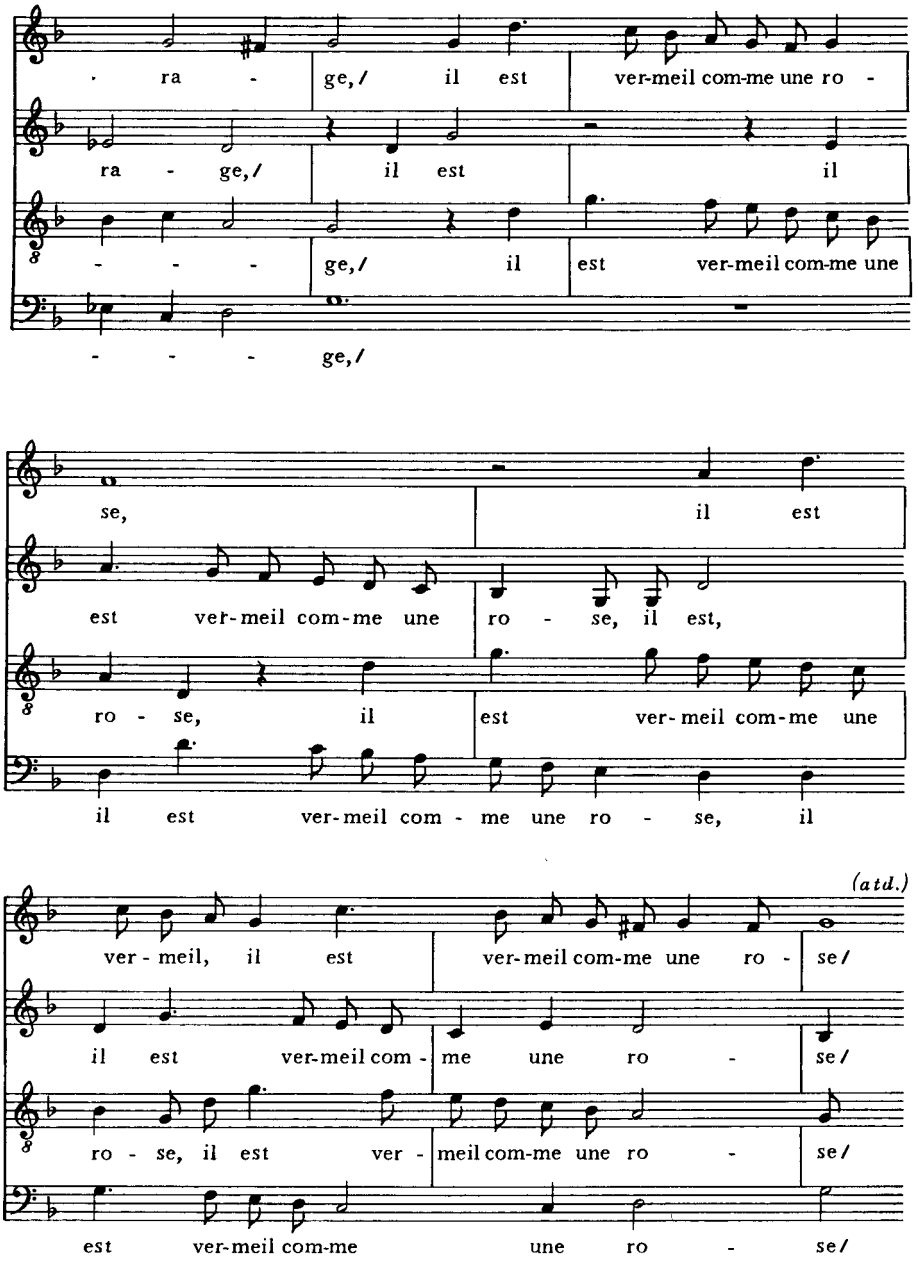
Francouzský (pařížský) chanson

Nový typ chansonu se zrodil těsně před rokem 1530 a centrem jeho tvorby a šíření se stala Paříž, kde nakladatelství Pierra Attaingnanta vydalo od roku 1528 do poloviny století více než padesát sbírek s téměř dvěma tisíci chansony. Na tvorbě vybroušených strofických textů se podíleli mnozí přední básníci francouzské renesance (Clément Marot, Pierre Ronsard aj.). Chansony zhudebňovaly milostné, humorné i anekdotické náměty typicky renesančního ražení; pěstovaly se v dvorském i měšťanském prostředí. Chansony byly nejčastěji čtyřhlasé skladby střídající lyrickou zpěvnou melodiku s parlandovou pikantně rytmickou deklamací; imitační kontrapunkt jen střídmě zpestřoval homofonní založení věty.

Zvláštní oblibu si získaly programní zvukomalebné chansony vtipně zobrazující přírodní výjevy (ptačí zpěv), lovecké příběhy, bitvy, pouliční křik apod.



Skenováno pro studijní účely
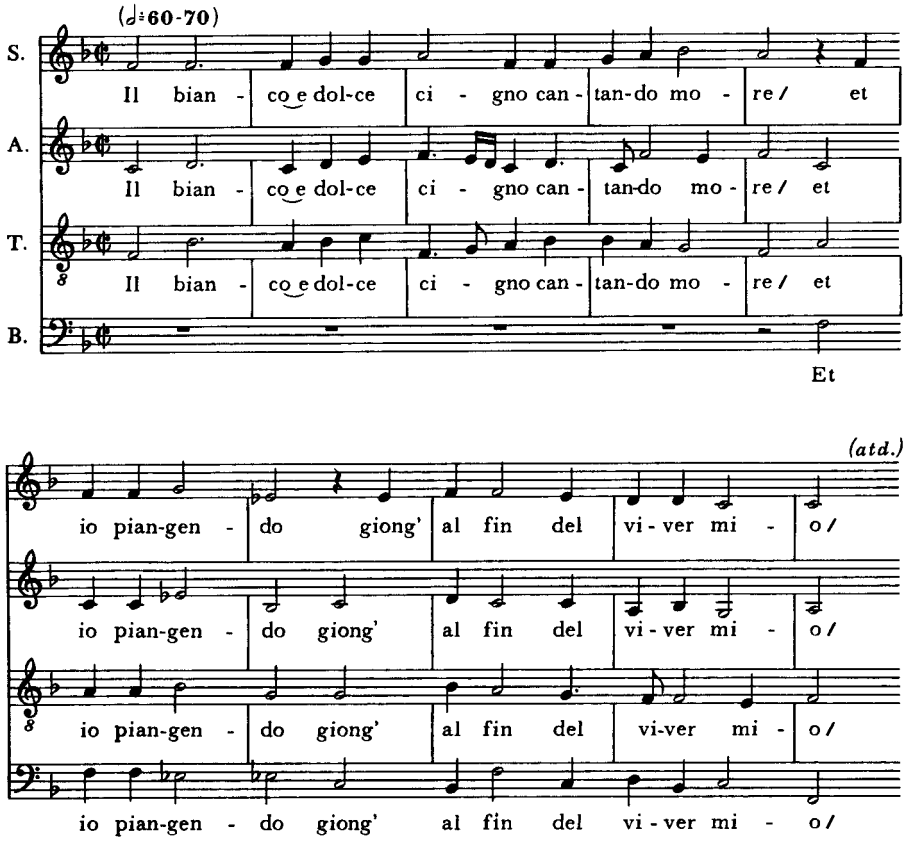


Př. 62 – Clément Jannequin: začátek chansonu Ce tendron est si doulce chose („To poupě je tak sladké, že jsem z něho málem smyslů zbaven; červená se jako růže...“)

Skenováno pro studijní účely

Madrigal

V roce 1530 vyšla tiskem sbírka *Madrigali de diversi musici*. Do života tak vstoupila hudební forma, která se stala páteří vývoje italské hudby vrcholné renesance. Madrigal vzešel ze snahy kroužku humanistů kolem kardinála P. Bemba o umělecky vytříbenou básnickou formu, jež by nahradila „frivolní" frottolu. Náměty madrigalových nestrofických textů byly sentimentálně či vášnivě milostné, pastorální, meditativní či příležitostné (k svatbám, slavnostem, elegiím za zemřelé přátele); madrigaly se staly privátní vokální komorní hudbou aristokratických společností a kroužků amatérů. Teprve na sklonku 16. století se někdy na provozování madrigalů podíleli profesionální virtuosové – zpěváci a zpěvačky.
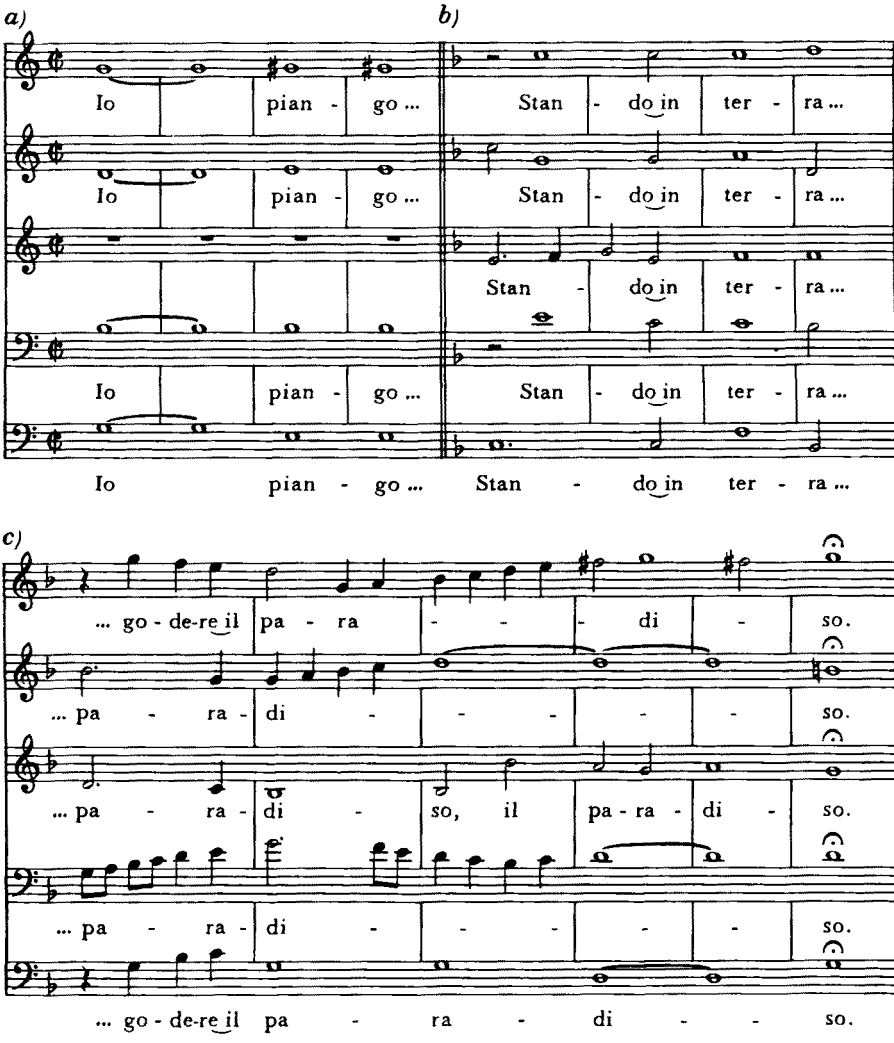
Hudební utváření madrigalu vycházelo z citlivé deklamace textu a usilovalo o vyjádření nálady a výrazu básně. V první vývojové fázi převažovala tří- až čtyřhlasá skladba, v níž nad imitačním zpracováním převažovala homofonie.



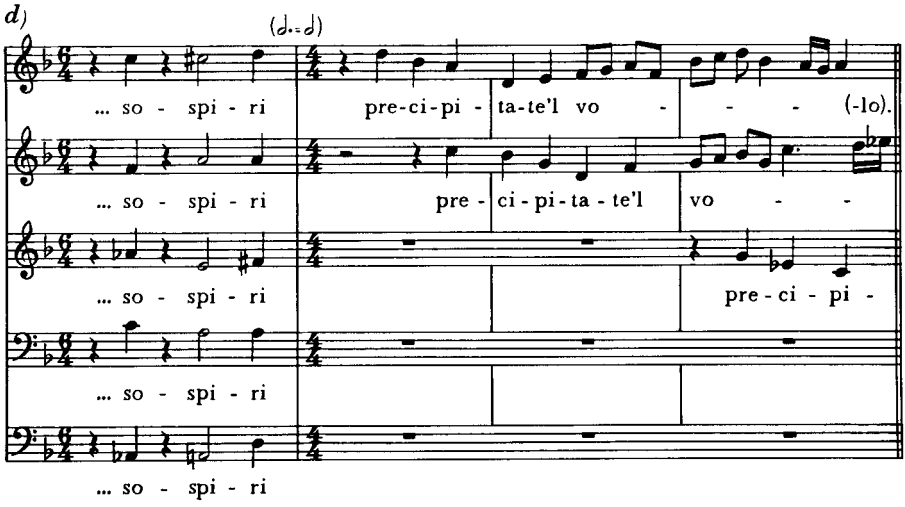
Př. 63 – Jacob Arcadelt: začátek madrigalu Il bianco e dolce cigno („Něžná bílá labuť umírá a zpívá, leč já se s pláčem blížím konci svého žití..."). Všimněte si jemné tónomalby: na slově „piangendo" (s pláčem) zazní neočekávaný souzvuk, na slova „když se blížím konci svého žití" melodie monotónně klesá.

Skenováno pro studijní účely

V letech 1550–1580 zesílil polymelodický charakter madrigalu (obvykle již čtyř- až šestihlasého) a výrazové napětí vzrůstalo melodickými i harmonickými chromatickými postupy v souladu s proměnlivými náladami textu a se zvýrazňováním jeho klíčových slov (tónomalba slov v duchu „imitazione delle parole").



Skenováno pro studijní účely



Př. 64 – Příklady tónomalby slov:
a) „Já pláči" – chromatická harmonie (L. Marenzio); b) „(zatímco) stojím na zemi" – táhlé souzvuky; c) „(cítím se) jako v ráji" – vzestupné melodie vrchních hlasů (L. Marenzio); d) „vzdechy" – přerývaný rytmus, chromatická harmonie, „spěchejte, leťte" – rázná imitace s živějším pohybem (Gesualdo da Venosa)

Tyto expresivní tendence byly pak vystupňovány na sklonku 16. století až k rafinovanému manýrismu ve všech složkách hudebního vyjádření vypjatých dramatických momentů, vášně či beznadějného stesku. (Srov. Př. 64.) V díle Claudia Monteverdiho přešel madrigal postupně k novému slohu doprovázené monodie.
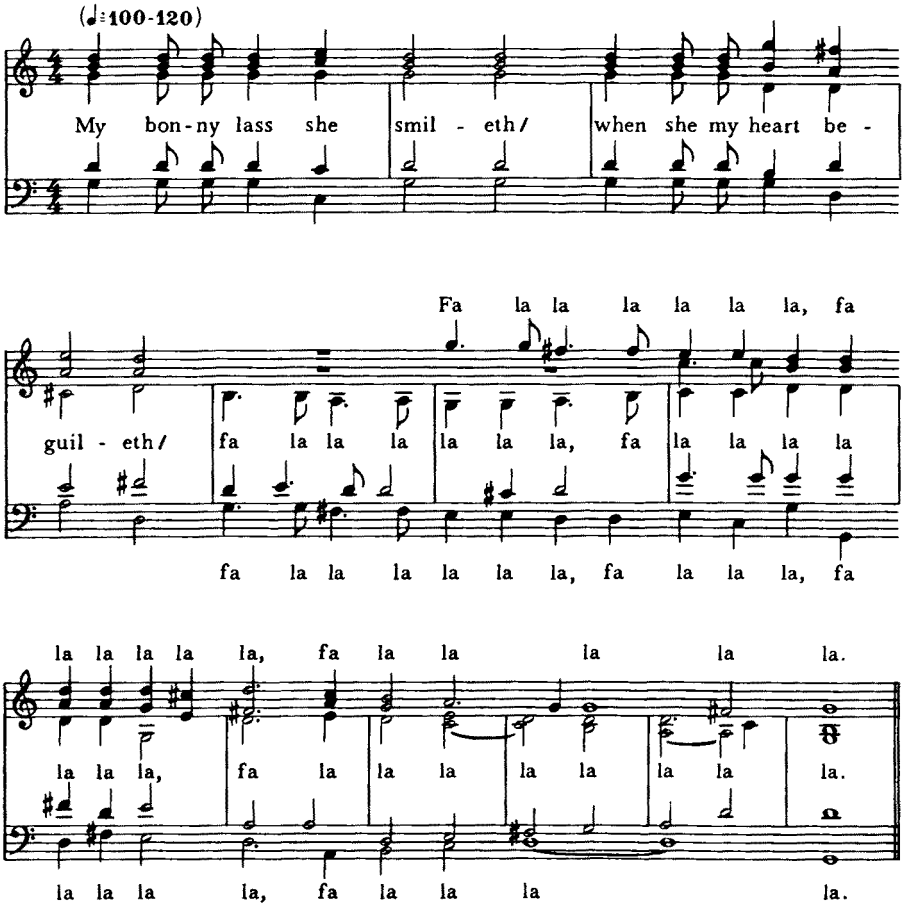
Po roce 1588 se madrigal rozšířil v alžbětinské Anglii (vydáním sbírky italských madrigalů *Musica Transalpina* a prvé sbírky W. Byrda); Anglie se vpravdě stala jeho druhým domovem. Madrigalová tvorba ve Španělsku (od r. 1561) a v Německu (H. L. Hassler, 1596) neměla zdaleka takový umělecký ani společenský význam.

Villanella, canzonetta, balletto

V průběhu 16. století se v Itálii vynořily ještě další písňové formy. Ve 40. letech to byla neapolská **villanella** (významným autorem byl **Baldissera Donato**, † 1603, *Il primo libro di canzone villanesche alla Napolitana*, 1550), v 60. letech **canzonetta** (**Orazio Vecchi**, 1550–1605, 6 knih canzonett počínaje r. 1580) a okolo roku 1600 **balletto** (**Giovanni Giacomo Gastoldi**, † 1622, *Balletti a cinque voci ... per cantare, sonare & ballare*, 1591).

Těmto velmi populárním formám byla společná jednoduchá (tří- až čtyřhlasá) homofonní faktura, výrazná melodická převaha sopránu nad doprovodnými (obvykle instrumentálními) hlasy a pregnantní taneční rytmika. Díky svému humoru, zpěvnosti a taneční lehkosti si tyto formy získaly nesmírnou oblibu nejen v Itálii, ale také záhy v Anglii (**T. Morley**) a v Německu (**H. L. Hassler**).

Skenováno pro studijní účely

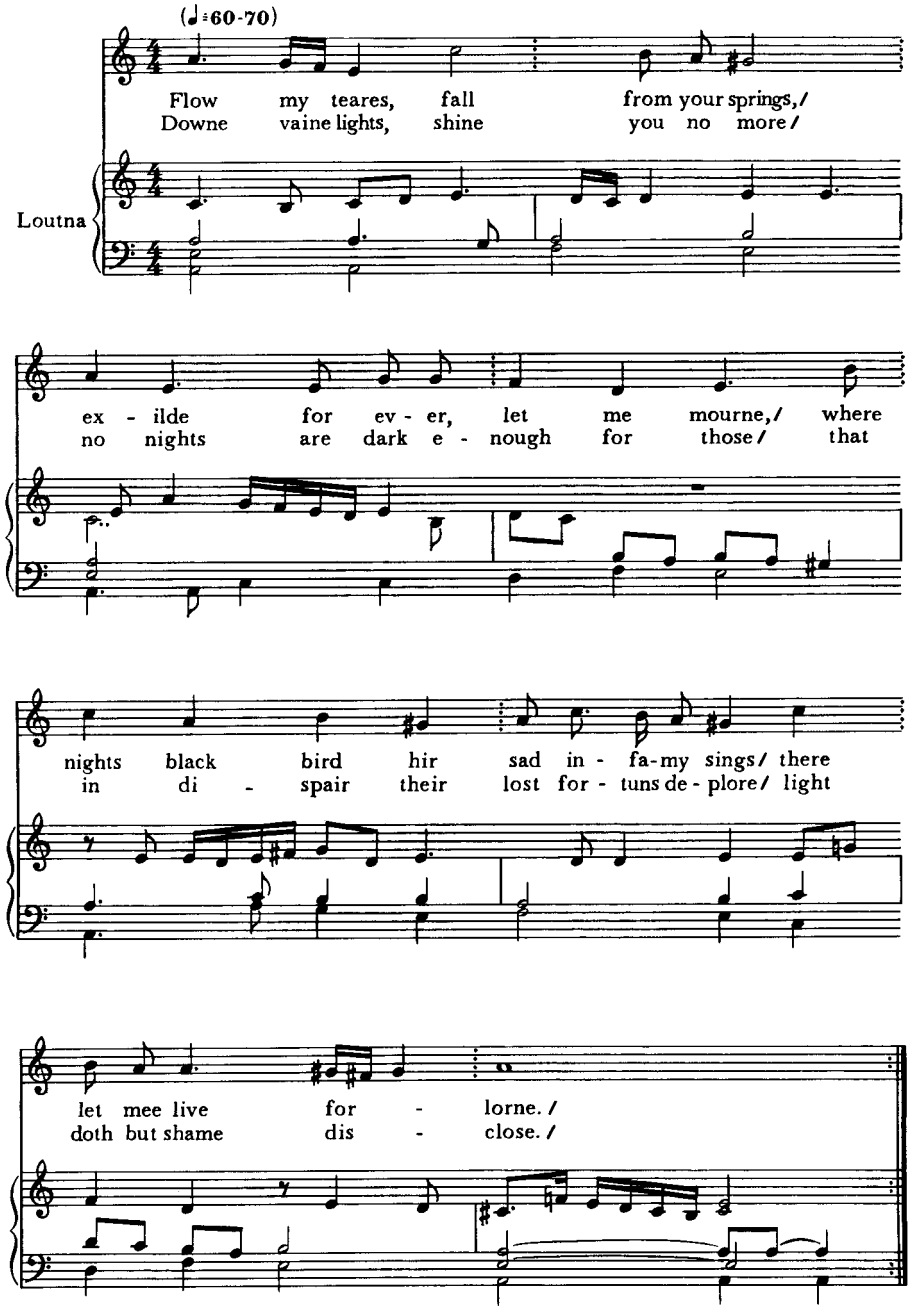


Př. 65 – Thomas Morley: baletto My bonny lass she smileth („Má kráska se usmívá, když klame mé srdce, fa la la...").

Doprovázené písně

Pro vývoj nového slohu doprovázené monodie (viz str. 192) měly důležitý přípravný význam úpravy písňových forem (frottol, madrigalů, chansonů atd.), při nichž byl sopránový hlas (nápěv) zpíván a ostatní hlasy hrány na loutnu (případně na klávesový nástroj). Na konci 16. století vznikaly takové písně jako samostatné kompozice a měly svůj zvláštní název: ve Francii *air de cour* (od r. 1571), v Anglii *ayre* (**John Dowland**, 1597), ve Španělsku *romance* (např. **Luis Milán**, *Libro de música de vihuela de mano*, 1536).

Skenováno pro studijní účely



Př. 66 – John Dowland: ayre Flow my teares („Tečte, mé slzy... chci truchlit tam, kde černý pták v noci zpívá o své smutné hanbě, tam chci žít opuštěn. Zhasněte světla... žádná noc není dost temná pro ty, kdo v zoufalství oplakávají své ztracené štěstí...“).

Skenováno pro studijní účely

Významní skladatelé a jejich dílo

Hudba nizozemských skladatelů

Skladatelé z Nizozemí si udržovali významné postavení v evropské hudbě až do sklonku renesance. Představitelé čtvrté generace se zasloužili zejména o vzorovou podobu proimitovaného moteta. Mezi nejvýznamnější patří dvě čelné osobnosti kapely španělského císaře Karla V.: **Nicolas Gombert** (1490–cca 1556), autor 10 mší, 160 motet a 60 chansonů, a **Thomas Créquillon** († 1557), autor 16 mší, 116 motet a 192 chansonů, dále pak skladatel tvořící v ústraní, ale významem svého díla jmenovaným autorům rovnocenný, totiž **Jacobus Clemens non Papa** (cca 1510–cca 1556), autor asi 20 mší, 230 motet, řady chansonů a 158 tříhlasých holandských duchovních písní (*Souterliedekens*). – Umění moteta a mše rozvíjela ještě početná plejáda Nizozemců, působících v rodné zemi nebo ve službách španělských či rakouských Habsburků. Velké osobnosti páté generace pokračovaly stále v tradicích nizozemského kontrapunktického umění, ale díky svému světovému rozhledu se sbližovaly s novými tendencemi v italské polyfonii. **Philippe de Monte** (1521–1603 Praha) působil od mládí v Itálii a od r. 1568 byl kapelníkem rakouské císařské kapely, se kterou přesídlil za císaře Rudolfa II. do Prahy. Ve svých italských letech vydal několik sbírek madrigalů (celkem asi 1073 skladeb se světskými a 144 s duchovními texty), teprve po roce 1572 vycházely sbírky jeho duchovní hudby (38 mší, 319 motet). Itálie propůjčila jeho stylu eleganci, průzračnost a melodickou vřelost. Také **Orlando di Lasso** (1532–1594 Mnichov) prožil mládí v Itálii a zralý věk za Alpami – od r. 1556 působil v bavorské dvorní kapele v Mnichově, od r. 1564 stál v jejím čele a učinil z ní soubor proslavený v celé Evropě. Jako nesmírně plodný skladatel se Lasso dočkal mnohých poct a všeobecného obdivu; vytvořil asi 70 mší, 100 Magnificat, přes 1200 motet, asi 400 italských madrigalů a villanell, 135 chansonů, 93 německých písní. Umění kontrapunktu je u Lassa v rovnováze s vertikálním harmonickým myšlením. Stěžejní význam má Lassova motetová tvorba, dospívající ve vrcholných dílech k pozoruhodné schopnosti hudebně obrazného vyjádření textu, vystižení vzrušené dramatičnosti i vážné monumentality.

Itálie

Řada italských skladatelů na začátku i na konci 16. století vynikla v tvorbě menších forem světské hudby (např. frottoly, villanelly apod., srov. výše na str. 147). Významné a všestranné tvůrčí osobnosti vyrostly v okruhu dvou hlavních center – Benátek a Říma.

Tzv. **benátskou školu** založil Nizozemec čtvrté generace **Adrian Willaert** (cca 1490–1562 Benátky), žák Moutonův, který se stal r. 1527 kapelníkem v chrámu sv. Marka. Základem jeho díla byla přísná suverenita kontrapunktické techniky Nizozemců; v prostředí světského renesančního života Benátek se však rozvinul jeho styl v expresivní a zvukově bohatou hudební řeč, využívající chromatickou harmonii, vícesborovou fakturu (*Salmi spezzati*, 1550) a instrumentální kolorit. Willaert zanechal 9 mší, 3 knihy motet, 2 knihy madrigalů (a sbírku *Musica Nova*, obsahující moteta i madrigaly); byl skutečným

Skenováno pro studijní účely

učitelem celé řady benátských skladatelů, kteří pokračovali v nastoupeném směru. Z nich pak byli nejvýznamnější Nizozemec **Cipriano de Rore** (cca 1516–1565), od něhož se dochovalo 5 mší, 3 knihy motet, pašije podle sv. Jana, sbírka žalmů a 6 knih madrigalů, **Claudio Merulo** (1533–1604), autor 2 knih mší, 5 knih motet a dvou knih madrigalů, a **Andrea Gabrieli** (cca 1520–1586), autor 1 knihy mší, 3 knih motet, sbírky Kajícných žalmů a 7 knih madrigalů. Andreův synovec a žák **Giovanni Gabrieli** (1557–1612) dovršil novátorský vícesborový vokálně-instrumentální styl benátské školy ve svých 3 knihách motet (zvláště ve dvou knihách *Sacrae symphoniae*, 1597, 1615). (Jmenovaní skladatelé byli též autory významných instrumentálních děl, srov. Př. 70 na str. 163–164).

Mezi tvůrce **madrigalu** patřili v prvé fázi jeho vývoje Nizozemci (**Philippe Verdelot**, † cca 1550; **Jacob Arcadelt**, † cca 1560; **Adrian Willaert**, **Cipriano de Rore**) a pouze jeden Ital: **Costanzo Festa** (cca 1490–1545), člen papežské kapely v Římě a všestranný autor liturgických i světských skladeb. Po řadě menších osobností v polovině století vystoupili na konci století velcí italští skladatelé: **Luca Marenzio** (1553–1599), který od r. 1589 působil ve Florencii a byl tu ve styku s uměleckým kruhem Camerata; vytvořil (kromě hodnotné mše a 5 knih motet) 9 knih madrigalů a 5 knih villanell. Vynikající kompoziční technika se v nich spojuje se schopností jemného vyjádření citových a náladových poloh poezie; mnohé se rozšířily po celé Evropě (*Solo e pensoso, O'voi che sospirate, Dolorosi martir*). Kníže **Carlo Gesualdo da Venosa** (cca 1560–1612) přivedl ve svých 7 knihách madrigalů (a 3 knihách duchovních skladeb) chromatické a rytmické výboje sklonku století k vrcholu. **Claudio Monteverdi** (1567–1643 Benátky) patří svými stěžejními díly již do nové slohové epochy. Stylový vývoj se nejlépe zračí v jeho 9 knihách madrigalů. V prvých čtyřech (z r. 1587, 1590, 1592, 1603) zůstává ještě na půdě renesanční tradice vokálního madrigalu, v dalších sbírkách rozvíjí už styl doprovázené monodie raného baroka. (Viz dále str. 192.)

Zakladatelem a nejvýznamnějším představitelem duchovní tvorby tzv. **římské školy** byl **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (cca 1525–1594 Řím), který prožil v Římě celý svůj život jako chlapec-vokalista, později zpěvák a kapelník u několika římských chrámů (nejdéle v Juliánské kapli papežského svatopetrského dómu). Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje 105 mší (např. bez modelu komponovaná *Missa Papae Marcelli* nebo parodická *Missa super Assumpta est Maria*), více než 500 motet (např. pětihlasý motetový cyklus *Píseň písní*, vydaný r. 1584, nebo osmihlasé *Stabat mater*), 35 Magnificat, 61 duchovních a asi 100 světských madrigalů. Palestrina přivedl ke krystalické dokonalosti vokální polymelodický styl, v němž jsou skloubeny a vyváženy všechny složky: zpěvná melodika, průzračná a logická harmonie i mistrovská, leč neokázalá kontrapunktická technika. Jeho dílo se stalo vzorem pro katolickou chrámovou hudbu.

Španělsko

Po dlouhou dobu vlády Karla V. (1500–1556) a Filipa II. (1556–1598) byli v čele hudebního života nizozemští hudebníci; mezi španělskými autory 16. století vynikli v mezinárodním měřítku dva všestranní skladatelé, svým stylem blízcí

Skenováno pro studijní účely

římské škole. Andalusan **Cristóbal de Morales** (cca 1500–1553) působil v katedrálách různých měst (s výjimkou desetiletého angažmá v papežské kapele v Římě). Ve svém díle (asi 23 mší, asi 80 motet, 16 Magnificat, několik madrigalů) vynalézavě rozvíjel styl nizozemské polyfonie. Kastilec **Tomás Luis de Victoria** (cca 1548–1611 Madrid) se sblížil s římskou hudbou (a se samotným Palestrinou) ještě těsněji než Morales. Jeho dílo si však uchovalo osobitost intenzivní expresivitou, dramatičností i mystickou hloubkou duchovních skladeb (20 mší, 44 motet, 34 hymnů, Requiem, několik Magnificat).

Francie

Také v hudebním životě ve Francii hráli nizozemští hudebníci důležitou roli, a to nejen na poli **duchovní hudby**, ale i v tvorbě **chansonů** (Gombert, Clemens non Papa, Willaert, později Lasso). Osobitou tvářnost pařížskému chansonu však dali francouzští skladatelé. **Clément Jannequin** (cca 1475 až cca 1558) si získal proslulost svými zvukomalebnými skladbami (*Ptačí zpěv, Válka – bitva u Marignana, Pařížské pokřikování*), ale stěžejní význam mají jeho mnohotvárné lyrické chansony (celkem asi 263); menší váhu mají 2 mše, 100 žalmů, 50 duchovních chansonů. **Claudin de Sermisy** († 1562) vytvořil 13 mší, 70 motet a asi 200 chansonů. Ve 2. polovině 16. století rozvíjeli umění chansonu zejména **Guillaume Costeley** (cca 1530–1606), který vydal tři knihy chansonů, a **Claude Le Jeune** (1528–cca 1600), který v některých chansonech (a také francouzských žalmech) používal homofonní čtyřhlas, přísně se řídící metrickými vzorci textu, tzv. *vers mésurés* (měřené verše.) **Claude Goudimel** (cca 1505–1572) komponoval katolickou chrámovou hudbu (5 mší, 5 motet, 3 Magnificat), řadu chansonů a Horatiovy ódy (ve stylu vers mésurés). Okolo r. 1560 se stal protestantem, zhudebňoval francouzské žalmy (asi 16 ve formě moteta) a r. 1564 vydal celý hugenotský žaltář v homofonním čtyřhlasu; žaltář se dočkal mnoha reedic a překladů do jiných jazyků (též do češtiny: Jiří Strejc, 1587).

Německo

Kolem roku 1500 ovlivnilo působení Heinricha Isaaca v císařské kapele růst dvou generací německých skladatelů, kteří tak dále rozvíjeli styl nizozemské polyfonie. **Ludwig Senfl** (cca 1490 Curych až cca 1542) se stal Isaacovým nástupcem v čele kapely (1512), od r. 1523 působil v Mnichově u bavorského dvora. Vytvořil 7 mší, řadu motet, Magnificat a žalmů; stěžejní význam má jeho asi 300 německých tenorových písní. V duchovní tvorbě německých autorů se do značné míry prolínaly skladby katolického a protestantského zaměření. Katolík **Arnold von Bruck** (cca 1490–1554), působící v kapele bigotního císaře Ferdinanda I., a katolík **Thomas Stoltzer** (cca 1480–snad 1526 u Moháče), dvorní kapelník uherského krále, komponovali latinské mše a moteta i Lutherovy německé písně a žalmy. Naopak protestantský skladatel **Georg Rhaw** (1488–1548) vydával ve svých sbírkách i skladby katolických autorů. S německým prostředím splynul Nizozemec **Jacob Regnart** (cca 1540–1599 Praha), který několikrát vstoupil do habsburských služeb, od r. 1596 jako místokapelník pražské císařské kapely. Vytvořil 37 mší, 185 latinských a 9 německých motet, osmihlasé pašije; zvláštní význam má jeho světská tvorba:

Skenováno pro studijní účely

35 italských canzon bylo vesměs přetextováno a objevilo se mezi více než 100 německými písněmi typu villanelly. Mnohé byly rozšířeny v Čechách (s českými texty i v instrumentálních úpravách). Také **Hans Leo Hassler** (1564 Norimberk až 1612), žák A. Gabrieliho, se výrazně zasloužil o rozvoj německé světské písně, následující vzory italských populárních forem s jejich homofonní sazbou a veselým tanečním charakterem (např. ve sbírkách *Neue teutsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten*, 1596; *Lustgarten neuer teutscher Gesäng*, 1601). Vytvořil však též cenné latinské i německé duchovní skladby. **Michael Praetorius** (1571–1621), skladatel a teoretik (encyklopedický spis *Syntagma musicum*, 1614–1619) vytvořil kolosální a stylově mnohotvárnou sbírku protestantské polyfonie (*Musae Sioniae*, 1605–1610, 9 svazků s 1244 skladbami) i sbírku taneční hudby *Terpsichore* (1612).

Polsko

Polské hudbě 16. století dal důležité podněty Isaacův žák, Němec **Heinrich Finck** (cca 1445–1527). Významnou institucí se stala od r. 1543 královská kapela „rorantystů", kde byli činní skladatelé **Wacław z Szamotuł** (cca 1526–cca 1560), **Marcin Leopolita** (cca 1540–1589) a **Tomasz Szadek** (cca 1550–cca 1611), autoři mší, motet, z nichž některá pronikla i do zahraničních tisků. Pro rozvoj polyfonie spjaté s polským jazykem měl značný význam **Mikołaj Gomółka** (cca 1535–cca 1591) a jeho sbírka *Melodye na Psałterz Polski* (1580) v překladech Jana Kochanowského. Progresivní orientaci na benátský vícesborový styl projevil na sklonku století **Mikołaj Zieleński**, který vydal r. 1611 v Benátkách dvě velké sbírky liturgické hudby (44 offertorií, 65 communií, 9 motet, Magnificat).

Anglie

Po vyhlášení reformace v Anglii roku 1534 počala do latinské liturgické a duchovní tvorby pronikat angličtina. Mezi přední autory této prvé fáze patřil **John Taverner** (cca 1495–1545), autor 8 mší, 28 motet, 3 Magnificat, a zejména **Thomas Tallis** (cca 1505–1585), uplatňující ve svých skladbách (2 mše, 2 Magnificat, 62 motet, 20 anthemů, tj. liturgických motet s anglickými texty) stylové inovace příznačné pro italské autory této doby (výrazovou chromatiku, dělení sboru). Tallisův žák **William Byrd** (1543–1623) patřil mezi přední všestranné skladatele alžbětinské éry. Od r. 1572 působil jako varhaník v královské kapele a vytvořil 120 motet, 89 částí propria, 25 anthemů, 120 anglických žalmů a vážných písní pro anglikánskou bohoslužbu a 3 mše pro (tajnou) katolickou bohoslužbu; vysokou hodnotu mají i Byrdovy světské skladby (asi 20 madrigalů) a instrumentální kompozice (srov. str. 165–167). Ze skladatelů, u nichž těžiště tvorby bylo ve světské vokální hudbě, získali vedoucí postavení **Thomas Weelkes** († 1623), autor asi 70 madrigalů a 26 ayres s pozoruhodnými expresivními a chromatickými rysy, a **Thomas Morley** (1557 až 1602), autor 2 knih madrigalů, 4 knih canzonett, 1 knihy ballett a 1 knihy ayres. Morley složil též několik písní do her Shakespearových. **Orlando Gibbons** (1583–1623) a **John Dowland** (1562–1626) obohatili také světskou vokální hudbu (Dowland zvláště tvorbou ayres), jejich podstatný význam však tkvěl v instrumentální hudbě (srov. str. 165–167).
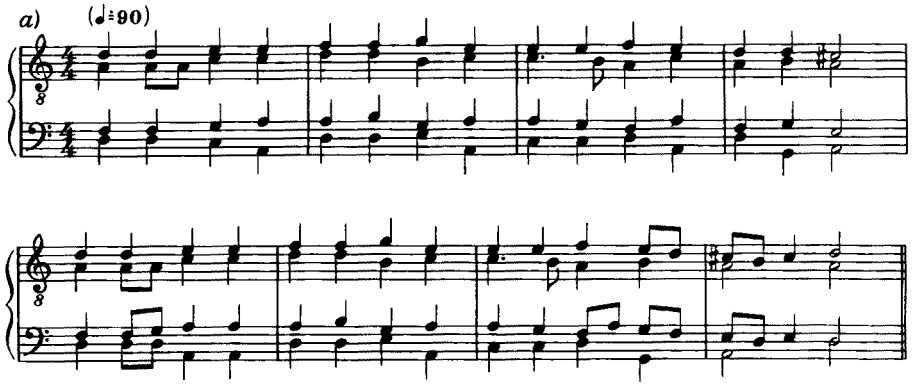
Skenováno pro studijní účely

F) Instrumentální hudba
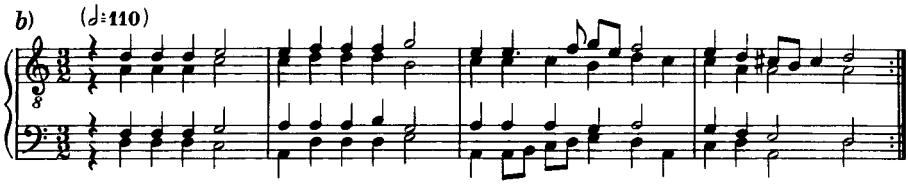
V období renesance došlo k neobyčejnému rozkvětu instrumentální hudby. Také v této oblasti se však rýsují – tak jako ve vokální hudbě – dvě vývojové etapy. V 15. století byla základnou instrumentální hudby stále ještě převážně improvizace, kdežto v 16. století začínají dějiny samostatné instrumentální kompozice a pozvolné diferenciace jejích druhů a forem. Přesto však do počátku 17. století ještě nedošlo k jasnému vyhranění instrumentálních forem a jejich pojmenování. Pod stejnými názvy se často skrývaly skladby odlišného utváření, a naopak hudební skladby shodného typu byly označovány několika různými názvy. Hudební utváření shodných forem se také pronikavě lišilo podle toho, šlo-li o skladby pro sólové nástroje (pro různé typy louten nebo klávesových nástrojů), nebo pro nástrojové soubory. Vývoj a formy instrumentální hudby renesance lze tedy stručně nastínit jen v hrubém a přibližném přehledu.

Taneční hudba

V 15. století byly taneční skladbičky improvizovány na základě určitých modelových melodií; při vícehlasé (obvykle dvou- či tříhlasé) improvizaci probíhala taková melodie v dlouhých hodnotách ve spodním hlasu. Pomalejší krokový tanec se nazýval *basse danse* (it. bassadanza), rychlý tanec skočný se nazýval obvykle *saltarello*. V 16. století se už takové kontrastní tance pravidelně sdružovaly do **dvojic**, přičemž druhý tanec (v třídobém taktu) byl často variací dvoudobého tance prvního. Tyto dvojice tvořily v Itálii *passamezzo–saltarello*, ve Francii *pavane–galliarde*, *allemande–courante*, v Německu *Dantz–Nachdantz*. (Z tohoto základu vznikla v 17. století suita.) Od 30. let 16. století vycházely sbírky tanců tiskem. Tance byly provozovány soubory instrumentalistů, pronikaly však i do sólové hudby pro loutnu nebo klávesové nástroje.
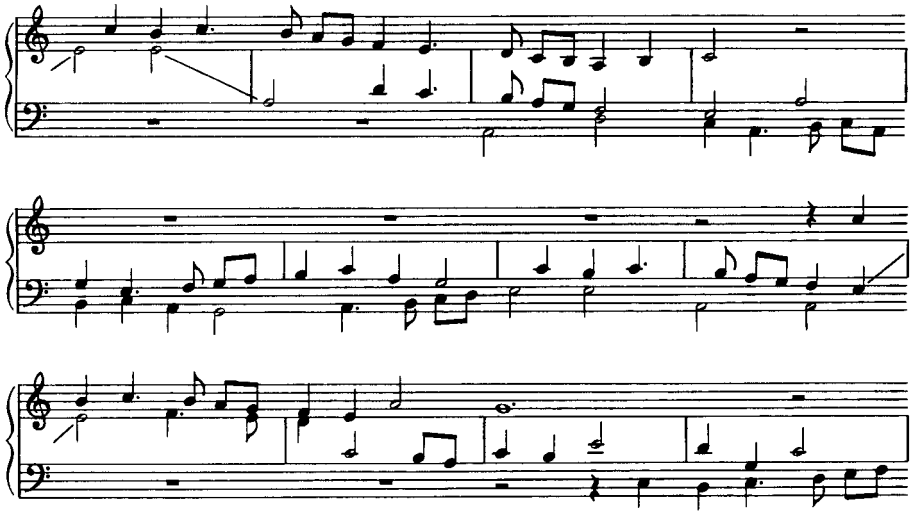


Skenováno pro studijní účely
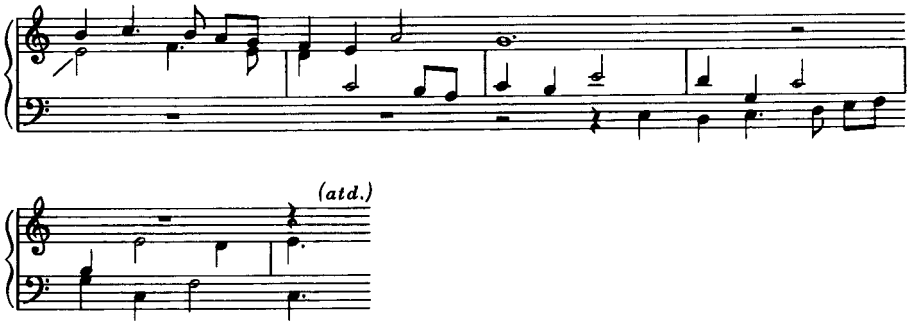


Př. 67 – Tielman Susato: Pavane – Galliarde „Mille ducas“ („Tisíc dukátů“), podle tisku z r. 1551. Taneční skladby vznikaly často úpravami oblíbených nápěvů: pavana představovala verzi v sudobém pomalém pohybu, galliarda rychlou třídobou verzi. Nástrojové obsazení nebylo předepsáno.

Formy ansámblové instrumentální hudby

Hudba pro neustálené, různorodé instrumentální soubory vycházela od 15. století z útvarů vokální hudby; upravovaly se zvláště písňové skladby (chansony, později další formy světské hudby 16. stol.), ale také moteta nebo části mší (např. dvojhlasé nebo tříhlasé úseky – bicinia, tricinia). Na sklonku 15. století komponovali už mnozí přední autoři (Isaac, Senfl) specifické tří- až čtyřhlasé instrumentální skladby nazývané *carmina* (jedn. č. *carmen*), vycházející ze stylu motet a písní. Po vzoru proimitovaného moteta vznikl před polovinou 16. století **ricercar** (Willaert ve sbírce *Musica Nova*, de Rore aj.); tento útvar byl označován také *fantasia*, v Anglii *fancy* (nebo *In nomine* ... – podle chorální melodie, na které byla skladba založena). Nejčastěji byly takové skladby provozovány souborem viol; obsazení však bylo v principu zcela nezávazné.
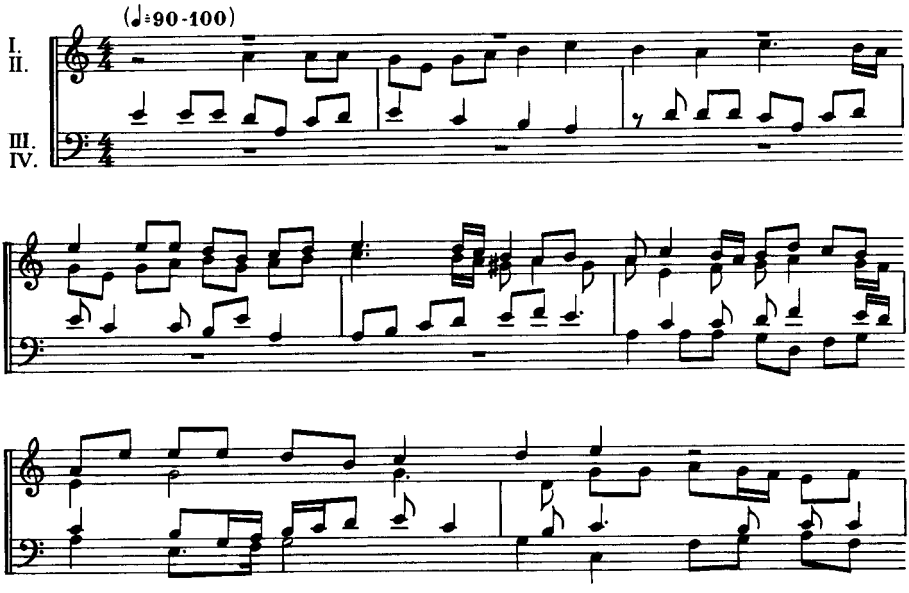


Skenováno pro studijní účely
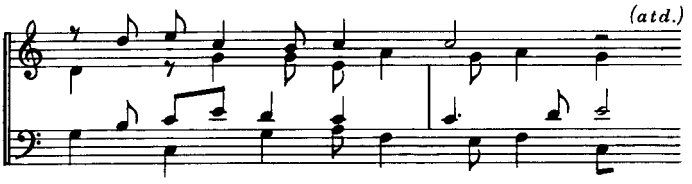


Př. 68 – Adrian Willaert: ricercar pro 3 nástroje (podle tisku z r. 1559). Obsazení není předepsáno; nejčastěji byly užívány violy nebo zobcové flétny, bylo však též možné vokální provedení beze slov.

Pro další vývoj byly nejdůležitější instrumentální úpravy a přetváření pařížského chansonu, a to nejen ve Francii, ale zejména v Itálii, kde se **canzon da sonar** (tj. vlastně „píseň ke hraní") stal od 60. let 16. století specifickou formou instrumentální hudby. Z chansonu převzal typické rytmické a melodické obraty, inspiroval se též ricercarem (s jeho motetovou stavbou) a tanečními skladbami (s jejich homofonním stylem). Oblíbenou a typickou sazbu čtyřhlasého canzonu bylo možno provozovat nástrojovým ansámblem jako komorní hudbu (**Fiorenzo Maschera**, cca 1540–1584; *Libro primo de Canzoni da sonare a quatro voci*, 1584), nebo adaptovat pro loutnu či klávesový nástroj (varhany).



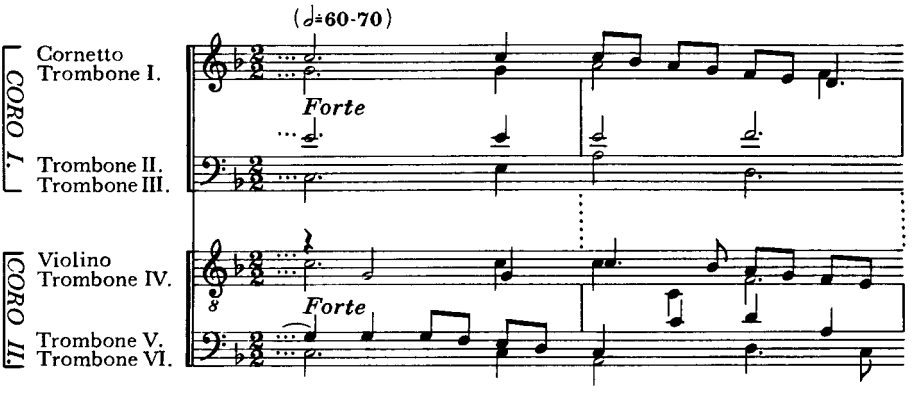
Skenováno pro studijní účely
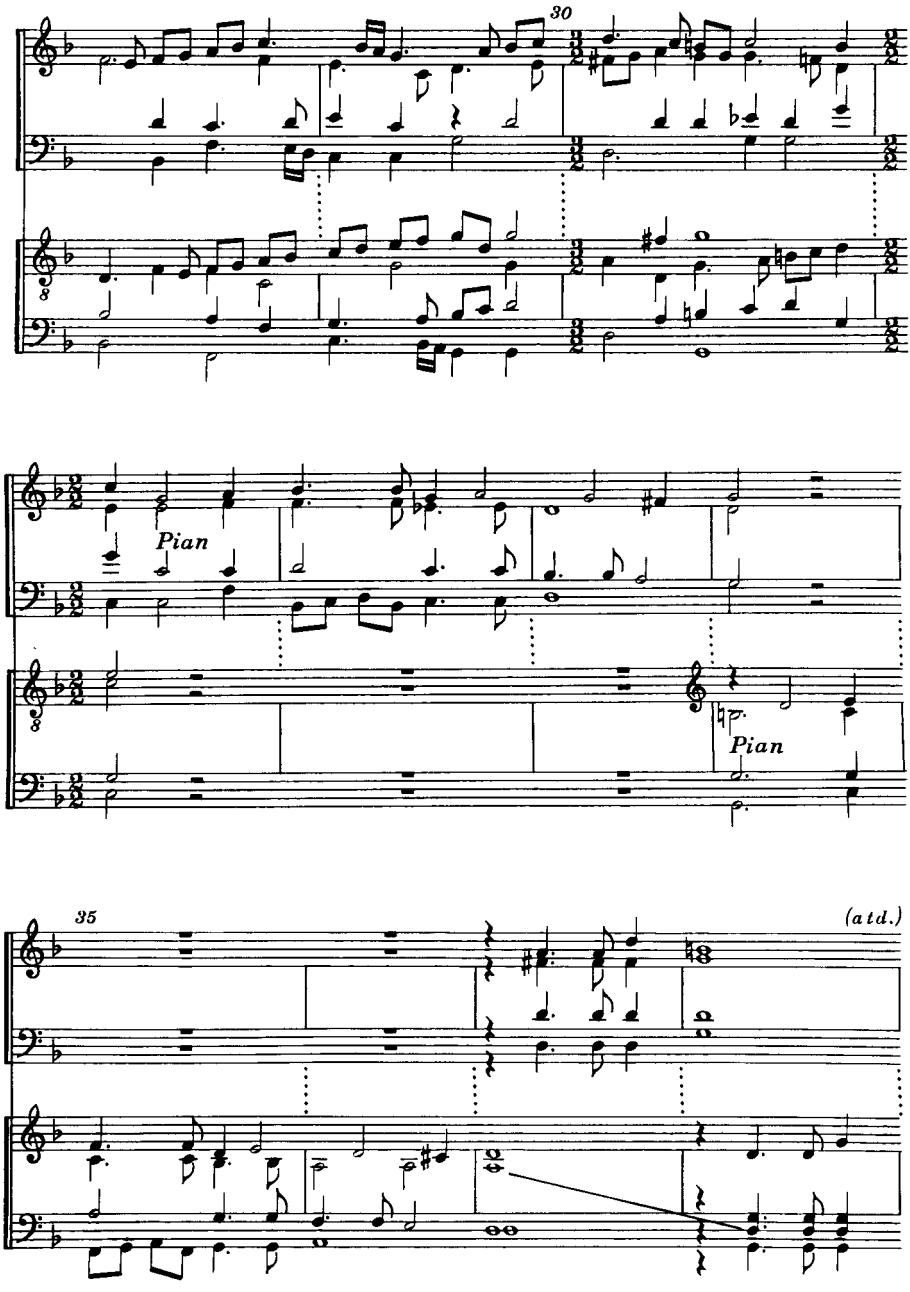


Př. 69 – Fiorenzo Maschera: canzon pro 4 nástroje (podle tisku z r. 1590). Skladba charakteristicky napodobuje francouzský chanson (srov. živou deklamační melodiku a typický rytmický motivek na začátku: čtvrtka – dvě osminy)

Revoluční proměnu v pojetí canzonu uskutečnil **Giovanni Gabrieli** (*Sacrae symphoniae*, 1597, 1615). Využil vícesborovou (osmi- až dvaadvacetihlasou) sazbu, jednotlivé sbory obsazoval skupinami příbuzných nástrojů (zejména dechových: trubek, trombonů, též smyčců houslového typu, louten apod.), přičemž usiloval o jejich kontrastní zapojování až do výsledného mohutného pléna. Tím se stával canzon orchestrálním útvarem s výraznými rysy koncertantního střídání nástrojových skupin. Také ve formové výstavbě se uplatňovalo kontrastní řazení kratších úseků v různých tempech, v různém metru a rytmu. Účin Gabrieliho skladeb, provozovaných v rozlehlých prostorách benátského chrámu sv. Marka, byl velkolepý, vznešený i dynamicky vzrušený; předznamenával již novou slohovou epochu baroka.

Na rozdíl od canzonu da sonar neměla **sonata** žádný vzor ve vokálních formách; podíl kontrapunktické práce tu byl ještě menší a převládající homofonní harmonická sazba směřovala k vážné, pomalé a majestátní hudbě (Gabrieli: *Sonata pian'e forte* s kontrastem dynamiky a témbrů pozounů a viol). Podobný ráz měly okolo roku 1600 skladby označované jako *sinfonia*, *symphonia*. Svébytná instrumentální kompozice v nich stanula rovnoprávně vedle útvarů vokální hudby.



Skenováno pro studijní účely
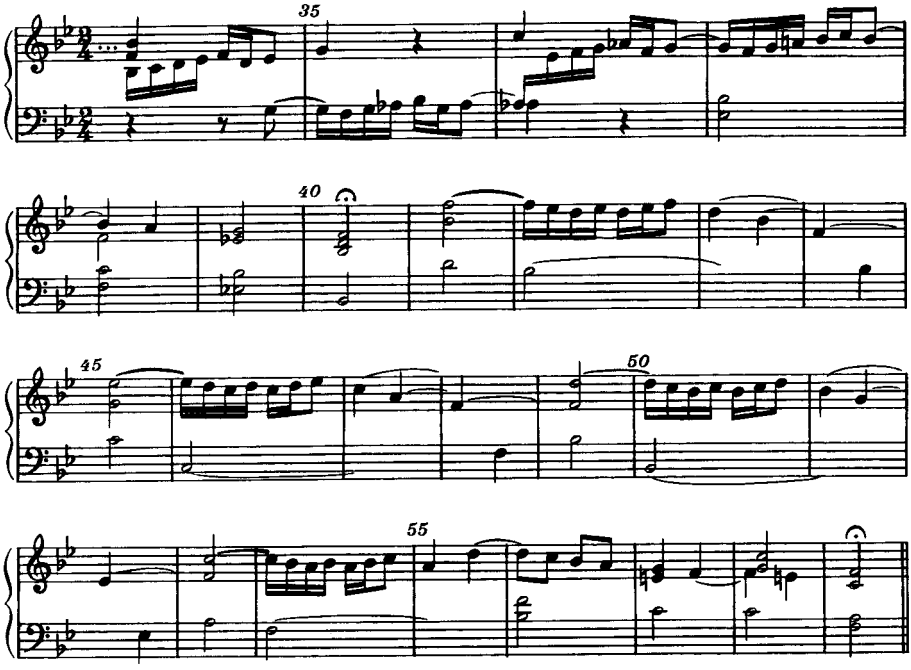


Př. 70 – Giovanni Gabrieli: Sonata pian'e forte (úryvek). Skladba v podstatě nemá souvislost s vývojem barokní sonáty, zato je nejstarším známým dokladem předepsaného obsazení a záměrného využití kontrastu mezi dynamikou piano a forte.

Skenováno pro studijní účely

Sólová instrumentální hudba

V sólové hudbě byly jednak využívány formy ansámblové hudby (tance, ricercar, canzon), jednak se postupně formovaly a krystalizovaly zvláštní útvary vycházející z dávných improvizačních praktik: z volného preludování, z úvodů k písním, z figurací písňových skladeb nebo z vytváření protihlasů ke cantu firmu. Tyto útvary nebyly zřetelně formově vyhraněny a objevovaly se pod různými označeními, jež měla v 16. století ještě zhruba totožný význam: *preludium, praeambulum, fantasia, toccata.*
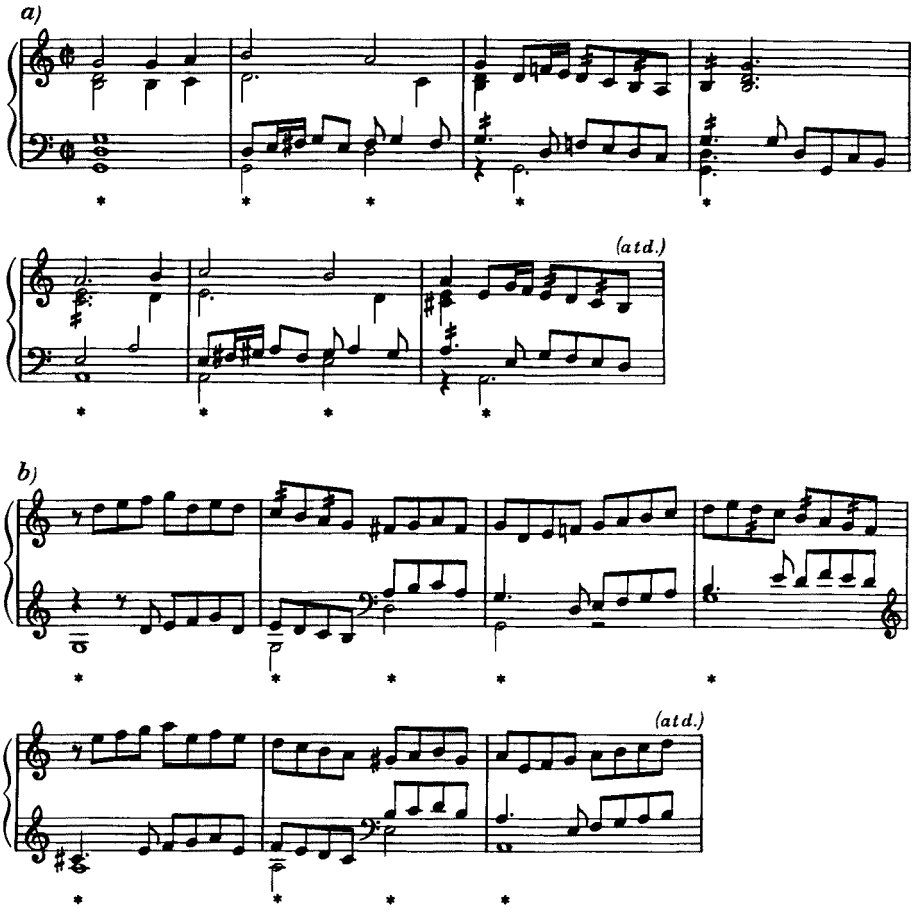
Význam této produkce spočíval v postupné diferenciaci a specifikaci sazby a stylu hudby pro jednotlivé nástroje, zvláště loutny, varhany a klávesové nástroje klavírního typu (clavichord, clavicembalo, spinet, virginal). V těchto speciálních oborech pak dostávaly jednotlivé formy zvláštní rysy a ustálenější výstavbu.



Př. 71 – Luis Milán: Fantasia pro loutnu (úryvek). Pro skladbu je typické omezení polyfonních prvků a rozvíjení běhů a akordů; autor upozorňuje interprety, že fantasii je třeba hrát v uvolněném, nezávazném tempu – „ozdobné pasáže rychle, harmonie pomalu"

V průběhu 16. století se v **klavírní hudbě** (pro různé druhy strunných **klávesových** nástrojů) osamostatňovala forma cyklu *variací* na určité téma; Španěl **Felix Antonio de Cabezón** (1510–1566) uplatňoval ve svých *diferencias* téma v sopránu i basu, v anglických *grounds* se tématem stávala ostinátní basová linka.

Skenováno pro studijní účely



Př. 72 – John Munday: variace pro cembalo Goe from my window. Nápěv se nachází v nejvyšším hlasu I. variace, citován je však jen v některých variacích. „Tématem" je vlastně ostinátní bas (označen v příkladu hvězdičkami).

Nejvýznamnějšími autory sólových skladeb byli zpravidla sami přední instrumentální virtuosové.

Varhanní hudbu rozvíjeli němečtí varhaníci **Conrad Paumann** (cca 1410–1473; *Fundamentum organisandi*, 1452), **Arnold Schlick** (cca 1460–cca 1517; *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten*, 1512), **Elias Nicolaus Ammerbach** (cca 1530–1597; *Orgel oder Instrument Tabulatur*, 1571); italští varhaníci **Marc' Antonio Cavazzoni** (1480 – 1569; *Recerchari, Motetti, Canzoni, libro primo*, 1523), jeho syn **Girolamo Cavazzoni** (cca 1525–cca 1577; *Intavolatura cioe recercari, canzoni, Himni, Magnificati ... libro primo*, 1542), **Andrea Gabrieli** (*Ricercari*, 1595), **Claudio Merulo** (2 knihy toccat, 3 knihy ricercarů), **Giovanni Gabrieli** (*intonazioni*, ricercary, canzony, toccaty), Španěl **F. A. de Cabezón** (tzv. *tiento* je obdobou ricercaru). Nizozemec **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562–1621; fantasie, toccaty, va-

Skenováno pro studijní účely

riace, tance), Ital **Girolamo Frescobaldi** (1583–1643; fantasie, ricercary, canzony, toccaty) tvoří již některými progresivními rysy své tvorby přechod od renesance k baroku (viz podrobněji dále).

Zpočátku ovšem nebylo podstatných rozdílů mezi varhanní hudbou a hudbou pro jiné klávesové nástroje. Specifičtějšímu „klavírnímu" stylu se počali přibližovat F. A. de Cabezón svými variacemi, úpravami chansonů a tanečními skladbami, a zvláště pak angličtí autoři, jejichž skladby (fantasie, variace, tance, a dokonce drobné programní skladbičky) se dochovaly ve sbírkách rukopisných (*Fitzwilliam Virginal Book*, zač. 17. století) i tištěných (*Parthenia*, 1611): **William Byrd, John Bull** (cca 1562–1628), **Orlando Gibbons, Giles Farnaby** (cca 1560–cca 1620) a další.

Slavnými loutnisty a skladateli pro **loutnu** byli Italové **Francesco da Milano** (1497–cca 1543; osm knih nazvaných *Intavolatura di liuto*, 1536–1563, obsahuje hlavně ricercary a fantasie), **Vincenzo Galilei** (1520–1591; úpravy madrigalů, tance, ricercary), Španělé **Luis Milán** (*Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, 1535, obsahuje 40 fantasií), **Luis de Narváez** (jeho sbírka z r. 1538 obsahuje úpravy chansonů, romance, fantasie, variace) a **Miguel de Fuenllana** (*Orphénica lyra*, 1554; fantasie, úpravy motet), Francouz **Jean-Baptiste Besard** (nar. asi 1567; *Thesaurus harmonicus*, 1603; tance, úpravy chansonů, fantasie, preludia), němečtí loutnisté **Hans Judenkünig** (cca 1450–1526; *Ain schone kunstliche Underweisung*, 1523, obsahuje preludia a tance), **Hans Neusidler** (1508–1563; např. dvoudílná sbírka *Ein newes Lautenbüchlein*, 1544, obsahuje kromě úprav vokálních skladeb 8 preambel a 40 tanců), uherský virtuos **Valentin Bakfark** (1507–1576; několik jeho sbírek obsahuje úpravy vokálních skladeb, ricercary, fantasie) a slavný anglický loutnista **John Dowland** (tance, fantasie, variace).

Pro jiné nástroje, i když byly v ansámblech hojně využívány, nevznikl do konce 16. stol. významnější repertoár sólových skladeb. Jen některé učebnice nástrojové hry podávaly poučení, jak improvizačně zdobit party vokálních skladeb, případně jak polyfonní skladby provádět pro sólový nástroj s doprovodem klávesového nástroje (**Diego Ortiz**, *Tratado de glosas*, 1553, se takto zabývá basovou violou).

G) Hudba v českých zemích

Historická základna

Mezníky evropské renesance vytyčují v Čechách vlastně období „od husitství do Bílé hory"; také hranice mezi dílčími etapami renesance, která leží v evropském umění mezi lety 1520–1530, má v Čechách specifický historický význam – nástup habsburské dynastie v roce 1526. Tato data uvádějí vývoj české hudební kultury spíše do souvislosti s reformací než s renesancí. Rejstřík hudebních druhů a repertoár skladeb se formovaly do začátku 15. století v závislosti na myšlenkách a bohoslužbě české reformace (husitství, utrakvismu, později Jednoty bratrské a novoutrakvismu), jejíž základnou byla po porážce radikálních nositelů husitství především města a mluvčími představitelé měšťanstva; v důsledku toho nenalezla například umělá světská hudba dosta-
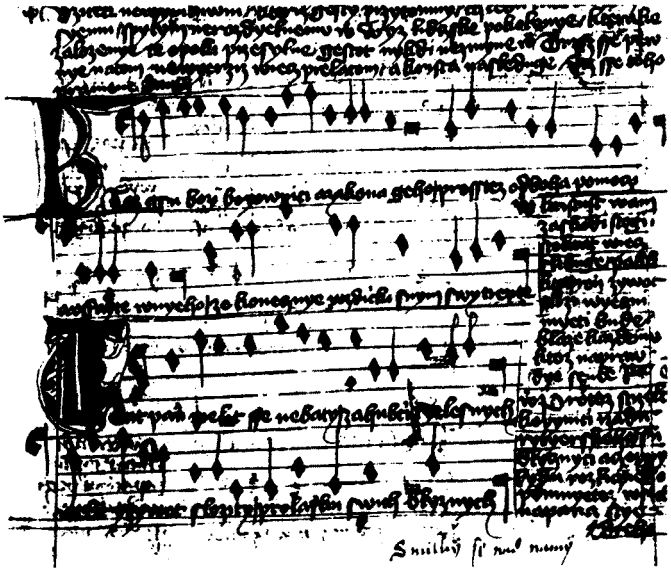
Skenováno pro studijní účely

tečnou podporu a širší zázemí. Také naukový a literární humanismus dával české kultuře významnější podněty než renesanční světový názor, který se zde počal prosazovat až ve 2. polovině 16. století spolu s podněty italského renesančního umění výtvarného. V této nové situaci působilo na rozvoj české renesance vzájemné soupeření měšťanstva – překonávajícího omezený praktícismus a utilitarismus – a šlechty, jež konečně počala rozšiřovat své kulturní zájmy a obrátila se ke vzdělání, poznávání světa, recepci umění, mecenášství i vlastní tvorbě. Současně se však počaly vyostřovat rozpory mezi reformací a bojovnou protireformací – v r. 1556 byli kupříkladu Ferdinandem I. do Prahy povoláni jezuité a rozvíjeli tu rozsáhlou propagační činnost. Kolem r. 1600 se v Čechách vystupňoval nesmiřitelný protireformační tlak katolické šlechty; celoevropské vyhrocení politických a náboženských rozporů vytvořilo předpoklady pro povstání nekatolické stavovské opozice, které však nezískalo ani dostatečnou mezinárodní podporu, ani nemělo zájem o celonárodní svazek s městskými a lidovými vrstvami a podlehlo v bitvě na Bílé hoře vojskům habsburské katolické koalice.

Hudební kultura v 15. století (1420–1520)

Jednohlasý zpěv husitství a reformace
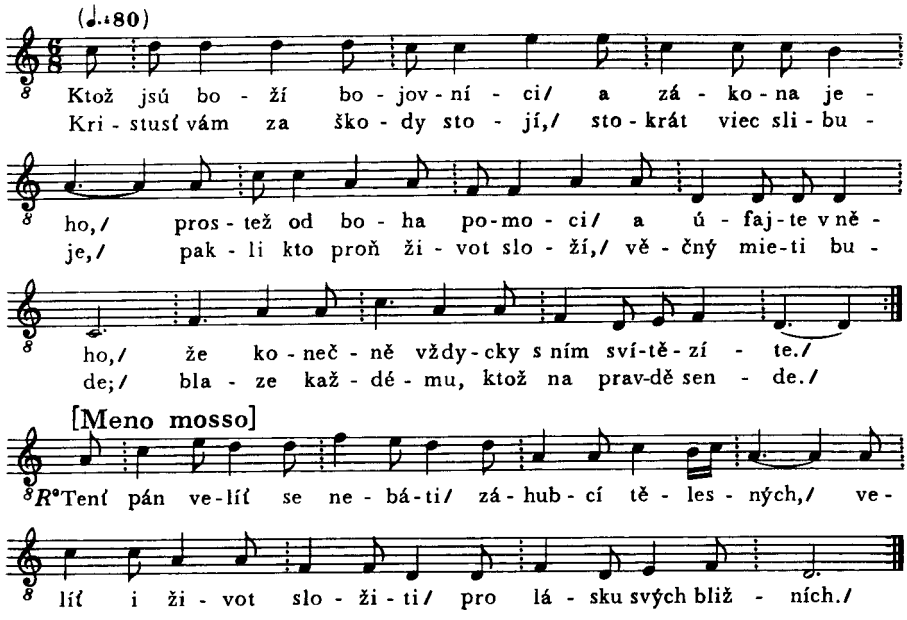
Husitské revoluční hnutí vyvolalo v život bohatou písňovou tvorbu. Mnohé písně měly zřetelnou politickou funkci. Patřily k nim písně časové, satirické a polemické (*Ó svolánie konstanské*, srov. Př. 38 na str. 104) a písně spjaté s husitskými válkami. Z nich byly nejvýznamnější např. píseň vítající vítězné vojsko *Dietky v hromadu se senděme*, píseň namířená proti králi Zikmundovi a křižác-



Obr. II – Zápis písně Ktož jsú boží bojovníci v Jistebnickém kancionálu (přepis na str. 169)

Skenováno pro studijní účely

kému tažení na Prahu *Povstaň, povstaň, Veliké Město pražské* a zvláště pak píseň *Ktož jsú boží bojovníci* – umělecky vytříbená, myšlenkově úderná skladba provázející vítězné bitvy husitských vojsk. Tradice této písně ožívala ještě v následujících staletích (např. v době válek proti Turkům) a nového aktuálního významu se jí dostalo ještě v české hudbě 19. i 20. století (B. Smetana, Miloslav Kabeláč aj.).



Př. 73 – Husitská válečná píseň **Ktož jsú boží bojovníci** (rekonstrukce zápisu z Jistebnického kancionálu). Masový zpěv písně vedl k uvolnění rytmu a metriky; zápis v Jistebnickém kancionálu odhaluje již „rubátové" zpomalení na začátku 2. dílu, zápis v 16. století zjednodušuje i metriku 1. dílu (na 3/4 takt, viz citát ve Smetanově Táboru a v Libuši).
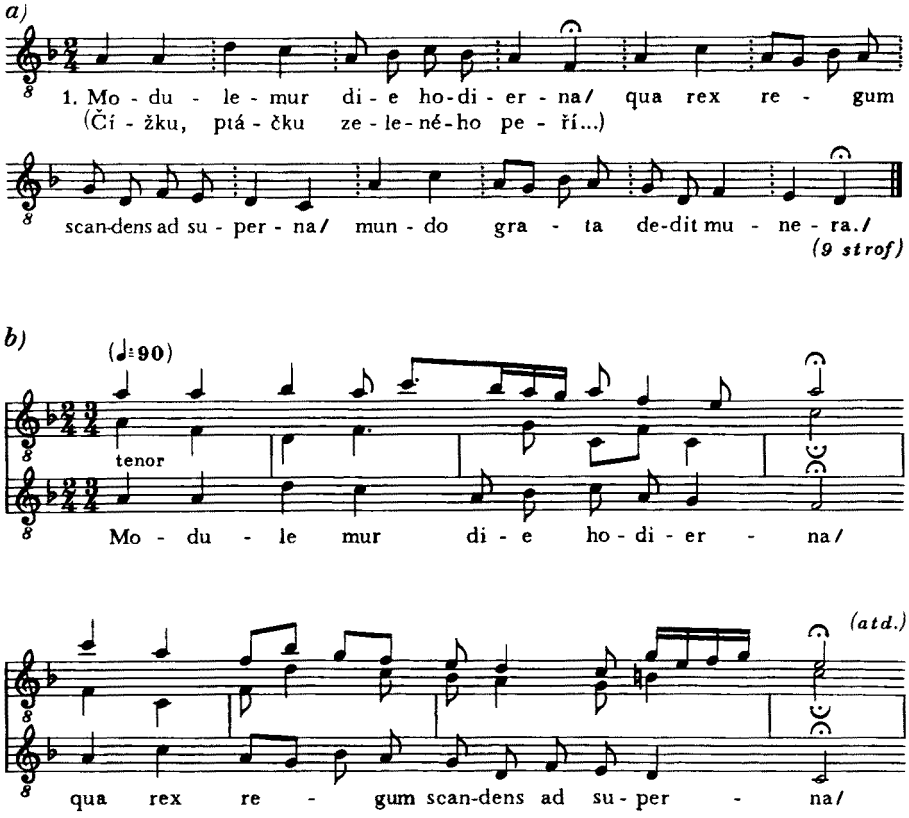
Také mnohé husitské duchovní písně odrážejí revoluční ideologii a bouřlivé události své doby. Významným autorem písní byl kněz **Jan Čapek** (působil mezi lety 1417 a 1429). Některé písně byly zpívány k starším nápěvům, mnohé nápěvy však byly vytvořeny nově. Husitské písně se dochovaly v tzv. *Jistebnickém kancionálu*, napsaném ve 20. letech 15. století podle starších předloh. Jistebnický kancionál obsahuje také liturgický zpěv strany umírněného husitského středu. Zatímco táborská strana mešní obřady radikálně pozměnila, repertoár Jistebnického kancionálu představuje překlad latinského chorálu do češtiny. Tento – z hlediska tisícileté tradice církve – revoluční čin byl provázen vytvořením některých nových zpěvů a obohacením obřadu o české písně; jejich zpěvem se od této doby na bohoslužbě aktivně podílela obec věřících.

Bohoslužebný zpěv *utrakvistů* se ve 2. polovině 15. století vrátil k latině; teprve před polovinou 16. století vytvořili novoutrakvisté novou českou verzi chorálu, která se udržela až do rekatolizace českých zemí v 17. století. (V před-

Skenováno pro studijní účely

vánočním období byly oblíbeny tzv. rorátní zpěvy, které vznikly spojením chorálních zpěvů adventní mše s písněmi.)

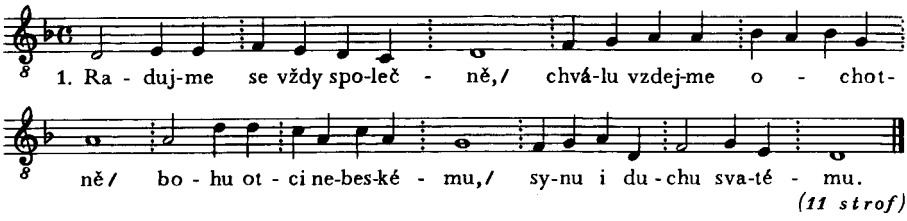
Po celé období reformace se rozvíjela tvorba písní. **Latinské písně** (*cantiones*, jedn. č. *cantio*) zahrnovaly jak starší předhusitské skladby, tak nové skladby v menzurálním stylu. Vedle původních nápěvů byly využívány také melodie spjaté se světskými populárními či lidovými texty. Jejich autoři (vzdělanci, zpěváci, kantoři, studenti) zůstávají pro nás většinou anonymy, ač mnozí do textů ukryli svá jména pomocí akrostichu (tj. v počátečních písmenech po sobě následujících veršů).



Př. 74 – a) LATINSKÁ VELIKONOČNÍ PÍSEŇ **MODULEMUR DIE HODIERNA**, AUTOREM TEXTU BYL – PODLE AKROSTICHU – MARTIN Z ROKYCAN. NÁPĚV SE ZPÍVAL NA KONCI 15. STOLETÍ TAKÉ SE SVĚTSKÝM TEXTEM ČÍŽKU, PTÁČKU ZELENÉHO PEŘÍ; b) TŘÍHLASÁ ÚPRAVA Z 2. POLOVINY 15. STOLETÍ (PODLE FRANUSOVA KANCIONÁLU Z R. 1505)

Skenováno pro studijní účely

České duchovní písně obce věřících pokračovaly v tradici lidových písní duchovních. Okruh jejich tvůrců byl shodný s okruhem autorů latinských písní, z jejichž nápěvů české písně hojně těžily. V 15. stol. vznikaly nové nápěvy patrně jen v počátečních fázích husitské revoluce; dokonce i plodný autor písní zpívaných v 15. až 16. stol., kněz **Václav Miříkský** († asi 1492), složil sám jen několik nových melodií.



Př. 75 – Radujme se vždy společně, nejstarší píseň Českých bratří, složená r. 1467 k volbě prvých kněží
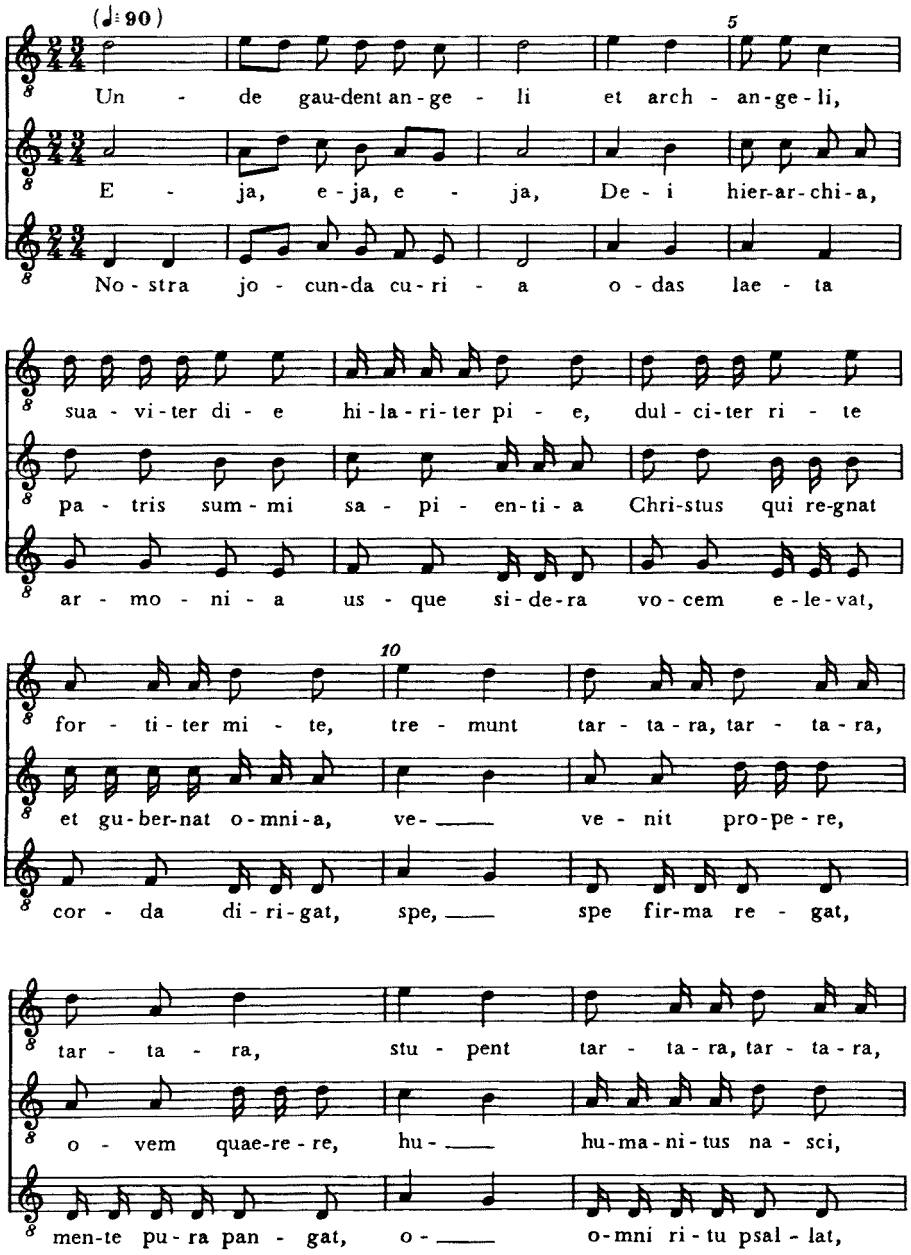
Repertoár utrakvistického jednohlasého zpěvu se dochoval v bohoslužebných zpěvnících (graduálech, kancionálech), v 15. století výlučně rukopisných, často nádherně iluminovaných; mezi výtvarně nejcennější patří dva kutnohorské graduály (uloženy dnes ve Vídni), královéhradecký *Franusův kancionál* (1505) a *Litoměřický kancionál* (kolem r. 1515 – srov. Obr. 12 na str. 176). Tyto kodexy patřily literátským bratrstvům, která za pomoci škol provozovala náročnější liturgický zpěv a řídila zpěv obce. Také v 16. století zůstali utrakvisté věrni rukopisným zpěvníkům; známé iluminované kodexy jsou např. *Žlutický graduál* (1558), *Českobrodský graduál* (1570), dvoudílný *Malostranský graduál* (1573) a dvoudílný královéhradecký *Graduál Matouše Radouše* (1595 až 1604).

Polyfonie v 15. století
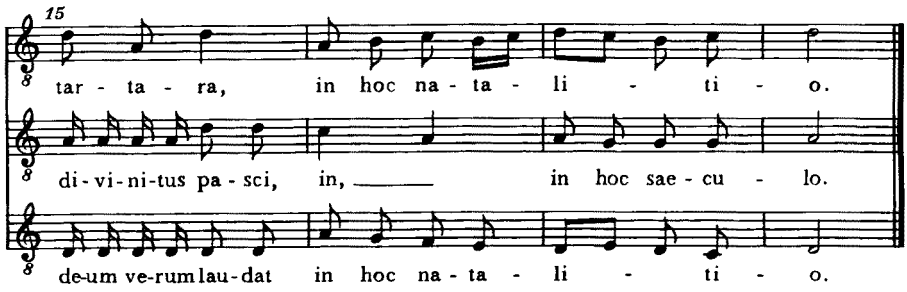
Ideologové husitské revoluce (zejména z radikálních kruhů) se stavěli k vícehlasé hudbě kriticky a odmítavě. Přesto se v bohoslužbě umírněných stran uplatňovaly liturgické vícehlasé skladby a písně; schválení se očividně dostalo především skladbám provozovaným vokálně, bez pomoci nástrojů, a s českými texty. V tomto směru byly užívány i nově upravovány mnohé starší skladby (dvojhlasy *Buóh všemohúcí, Zhlédniž na nás, zmilelý Pane, Stala se jest věc divná*; zapsány jsou v Jistebnickém kancionálu). – V utrakvistické bohoslužbě a ve společenském zpěvu literátských bratrstev se zábrany před polyfonií uvolňovaly a v graduálech a kancionálech napsaných okolo a po r. 1500 (Franusův kancionál, 1505; kolínský graduál Martina z Vyskytné, 1512; chrudimský latinský graduál, 1530) byl shromážděn rozsáhlý repertoár polyfonních liturgických skladeb (zejména Credo, Sanctus), písní a vícetextových motet (srov. str. 105–106). Zčásti tyto skladby pocházely z předhusitské doby (mnohé však byly postupně stylově – tj. harmonicky a rytmicky – modernizovány), zčásti to byly skladby nově vznikající, avšak v podstatě ještě spočívající ve stylovém rámci středověkého vícehlasu. Svérázné promísení středověkého a raně renesan-

Skenováno pro studijní účely

čního stylu se objevovalo v oblíbených (anonymně tradovaných) skladbách polského skladatele **Petra Wilhelmi de Grudenz** (cca 1400–cca 1480), který patrně okolo r. 1450 působil v Čechách. Zmíněný „tradicionalistický" repertoár pronikal v 15. století z Čech do sousedních zemí (na Slovensko, do německých zemí).
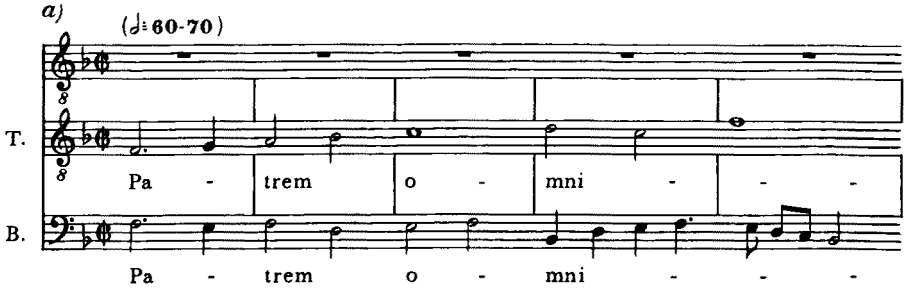


Skenováno pro studijní účely
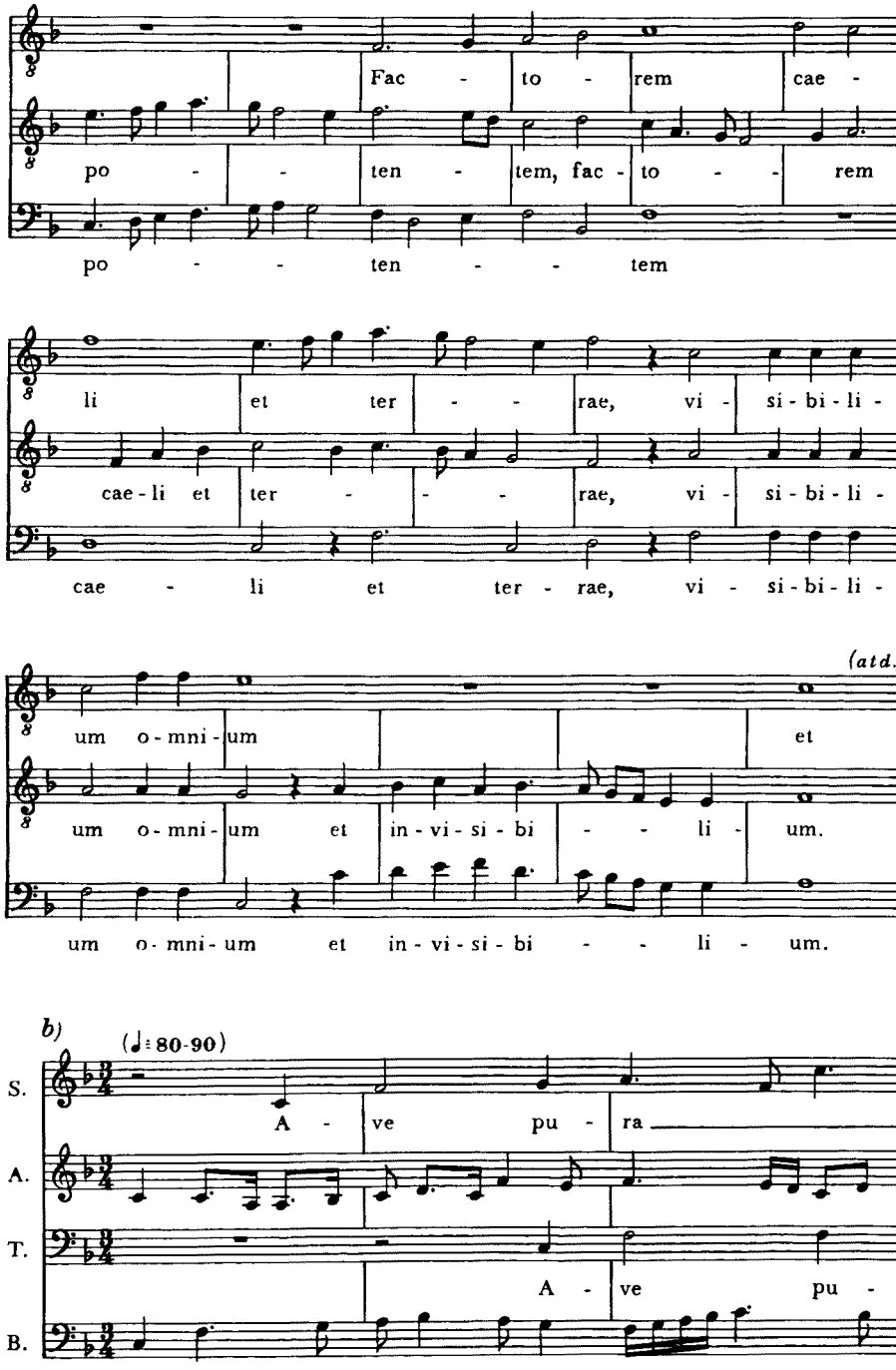


Př. 76 – Tříhlasé vánoční moteto Unde gaudent – Eja dei hierarchia – Nostra jocunda curia, jehož autorem byl (podle akrostichu) nějaký Nicolaus (Mikuláš). Všimněte si zvukomalby napodobující troubení a bubnování, zvláště v taktech 11–15
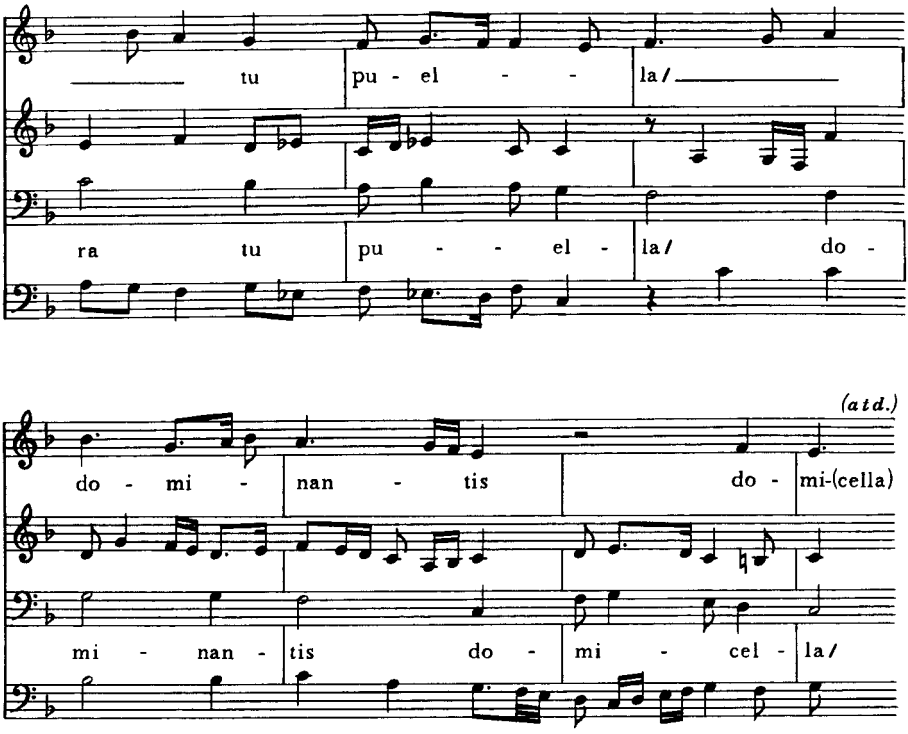
Ve 2. polovině 15. století přicházel do českých zemí nový renesanční hudební sloh. Svědčí o tom kromě několika fragmentů tzv. *Strahovský kodex* (asi z 80. let 15. stol.), obsahující polyfonní hudbu pro katolickou bohoslužbu (mše a jejich části, propria, moteta, drobné liturgické formy, několik instrumentálních skladeb) a tzv. *Speciálník královéhradecký* (sklonek 15. stol.), který patřil utrakvistům – literátům snad na Novém Městě pražském. Ve strahovském kodexu a ve Speciálníku jsou zapsány – většinou anonymně – skladby autorů anglických, autorů druhé a třetí generace Nizozemců (J. Touront, Josquin Desprez, J. Obrecht, A. Agricola) a jejich současníků. Speciálník však zahrnuje i dosti početný soubor anonymních skladeb domácího původu a jméno autora, o němž však nevíme nic bližšího (Tomek). Skladby české provenience zahrnují jednu tříhlasou tenorovou mši, několik částečných cyklů a jednotlivých mešních skladeb, dále menší liturgické skladby (antifony aj.) a zejména formy písňového typu: písňová moteta, úpravy známých duchovních písní (např. tříhlasé *Náš milý svatý Václave*, čtyřhlasé *Jesus Christus nostra salus*, pětihlasé *Omnis mundus iocundetur*), původní písňové kompozice a několik instrumentálních skladeb. Je zajímavé, že mnohé skladby s duchovními latinskými texty jsou doloženy v evropských pramenech jako světské (francouzské) chansony. Je tedy zřejmé, že v českém prostředí byla na konci 15. století známa i světská tvorba ze západní Evropy, byť asi jen v „cenzurované" podobě.



Skenováno pro studijní účely
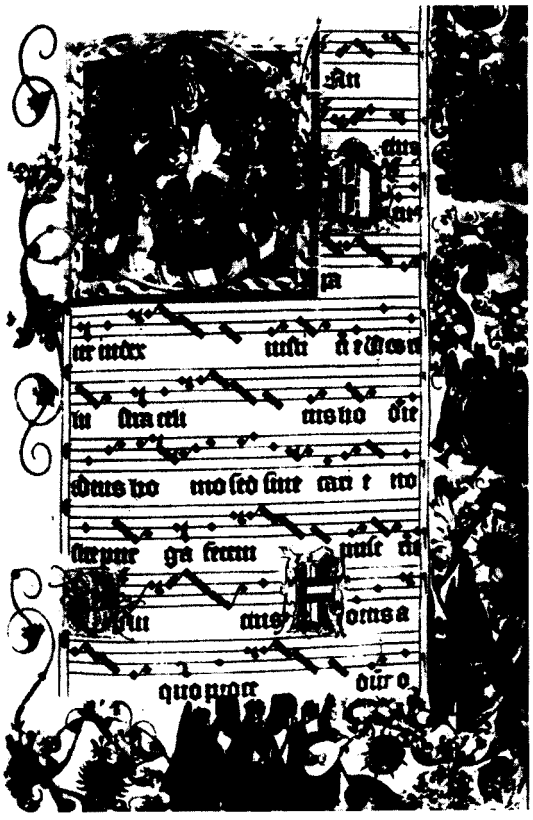


Skenováno pro studijní účely



Př. 77 – a) Tomek: tříhlasé Credo (podle Speciálníku královéhradeckého, kolem r. 1500). Skladby vznikající u nás pro literátská bratrstva byly ve většině případů psány pro mužské hlasy; školené chlapecké soprány a alty se podílely na provozování zřejmě jen výjimečně. – b) Čtyřhlasá píseň Ave pura tu puella, jejímž autorem byl – podle akrostichu – jakýsi Ondřej (Andreas). Alt a bas jsou koncipovány pro nástroje, soprán a tenor pro zpěv (s příp. podporou nástrojů). Srov. faksimile zápisu písně Ave pura tu puella na str. 58

Hudební teorie (a nauka o skladbě) byla u nás pěstována asi jen ojediněle (Václav Philomates, *Musicorum libri quattuor*, Vídeň 1512; příručka ve verších byla užívána hluboko do 16. století).

Skenováno pro studijní účely



Obr. 12 – Stránka z Litoměřického kancionálu (kolem r. 1515)

Hudební kultura v 16. století (1520–1620)

Jednohlasá duchovní píseň

V 16. století se neobyčejně rozrostl repertoár české duchovní písně obce, na jehož tvorbě se vedle utrakvistů nyní zvláště významně podílela Jednota bratrská. Utrakvisté dávali přednost rukopisným kancionálům, Jednota bratrská vydávala kancionály tištěné, např. *Písně chval božských* v redakci Jana Roha (Praha 1541) a zvláště tzv. *Kancionál šamotulský* (1561) a *Ivančický kancionál* (1564), které s velkou pečlivostí vydal **Jan Blahoslav** (1523–1571). V rámci přípravných prací napsal tehdy Blahoslav i zvláštní pojednání o autorech bratrských písní a první teoretickou příručku o hudbě v češtině s přídavky o interpretaci a skládání písní (*Musica, to jest Knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající*, Olomouc 1558, Ivančice 1569). Bratrské zpěvníky měly vliv i za hranicemi Čech (zejména v Polsku a Německu) a dávaly podněty i jiným náboženským vyznáním (českým luteránům, ba i katolíkům – např. kancionál Jana Rozenpluta, 1601).

V 16. století už vysoce převažovalo vytváření nových textů k existujícím melodiím nejrůznějšího původu (nápěvy předhusitské, cantiones, písně lu-

Skenováno pro studijní účely

terské reformace a též světské písně umělé i lidové). Vazba textu k určitému nápěvu se uvolňovala užíváním tzv. „obecné noty", tj. libovolným výběrem nápěvu ze skupiny melodií, které se hodily k textům s určitou veršovou strukturou. Některé nové nápěvy měly nicméně zajímavé rytmické rysy, inspirované humanistickým studiem a napodobováním antické metriky.

Latinské písně v 16. století ztrácely na významu, udržovaly se jen nejznámější starší skladby. Nová latinská tvorba vycházela z kruhů humanistů a měla užší dosah; často šlo o latinské překlady českých textů nebo o přebásnění žalmů.
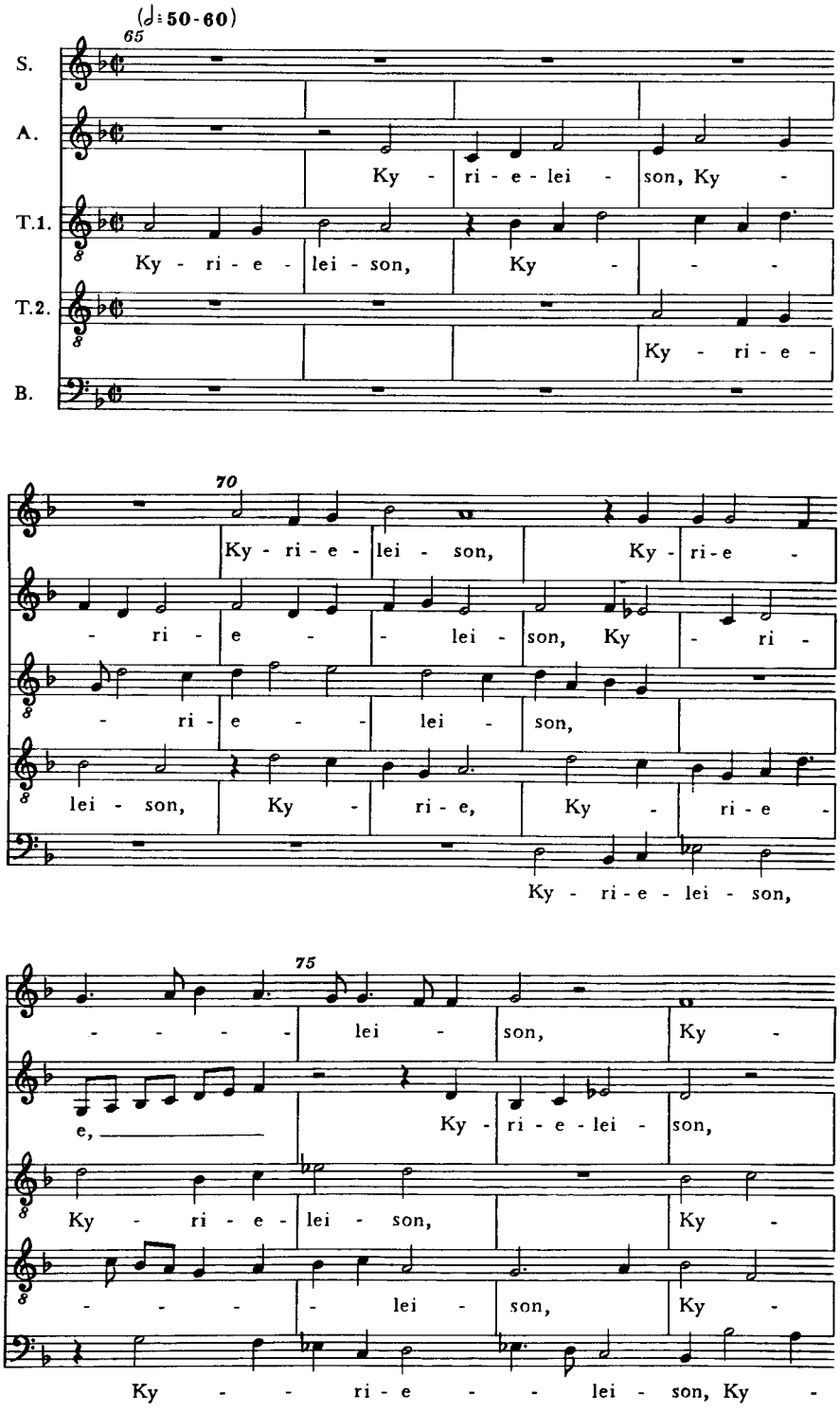
Polyfonie v 16. století

Po slibném rozběhu tvorby v renesančním stylu na sklonku 15. století se z 1. poloviny 16. století nedochoval žádný pramen se skladbami domácí provenience. Jednoduché útvary tradicionalistického vícehlasu ovšem byly provozovány dále a jejich texty byly převáděny do češtiny; podílel se na tom např. hudebník, básník a písař **Jan Táborský** (1500–1570); v jeho dílně vznikly kancionály *vodňanský* (cca 1543), *teplický* (1566), *staroměstský* (1567) a další.
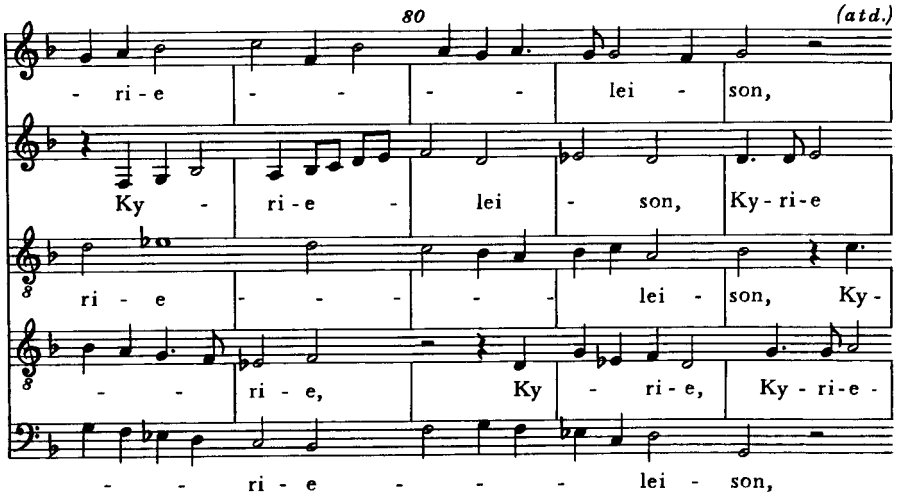
Ambicióznější literátská bratrstva v Praze, Hradci Králové, Klatovech, Rokycanech si asi od poloviny století obstarávala zahraniční tištěné sbírky a soustavně pěstovala renesanční polyfonii. Na této základně pak došlo od 70. let 16. století k náhlému mohutnému rozkvětu polyfonie v celých Čechách. Literáti ve všech větších městech si zakládali rukopisné sbírky, obsahující všechny druhy duchovní hudby (cyklické mše, moteta, písně); v repertoáru byli svými díly zastoupeni hlavní představitelé evropské hudby (zvláště Josquin Desprez, J. Clemens non Papa, N. Gombert, na sklonku století A. a G. Gabrieliové, H. L. Hassler a jiní italští a němečtí autoři). Vyrostla celá plejáda českých skladatelů, zapojujících se organicky do vývojových proudů soudobé evropské duchovní polyfonie a komponujících její hlavní formy; v evropském kontextu mimořádný byl zájem o proprium missae a písňové úpravy. V naprosté většině byly tyto sbírky založeny jako soubory hlasových knih; v dalších staletích pak došlo k rozptýlení a ničení těchto kompletů a dochovaly se pouze jednotlivé hlasy. Až na výjimky (díky úplnému souboru pěti knih literátů u sv. Michala na Novém Městě pražském a díky několika sborovým knihám) známe tudíž z ohromné produkce českých autorů jen torza.

Významnými skladateli byli zvláště **Jan Simonides Montanus** († 1587, rektor školy a kůru v Kutné Hoře, známe od něho 5 lat. mší, 11 lat. a 4 česká moteta, vesměs čtyř- a pětihlas), **Jiří Rychnovský** († 1616 v Chrudimi, kde byl rychtářem a správcem kůru; 6 lat. mší, 8 lat. proprií, 11 lat. a 9 českých motet, vesměs pětihlas a šestihlas) a **Pavel Spongopaeus Jistebnický** (1560 nebo 1561–1619 v Kutné Hoře; asi 7 latinských mší, 3 latinská propria, 3 česká a 27 latinských mešních plenárií, kombinujících části ordinaria a propria v jeden celek, 13 latinských a 10 českých motet, 15 drobných liturgických skladeb; kromě pěti- a šestihlasu využíval hojně dvojsborovou osmihlasou sazbu). **Ondřej Chrysoponus Jevíčský** (tvořil mezi 1574 až 1591) působil v roce 1579 v Prachaticích a v Praze vydal tiskem u Jiřího Nigrina 100 bicinií – dvojhlasých latinských skladbiček s českými překlady k ušlechtilé zábavě v domácnostech a na školách (dále má v rukopisech 4 latinské mše, 2 latinská propria,

Skenováno pro studijní účely

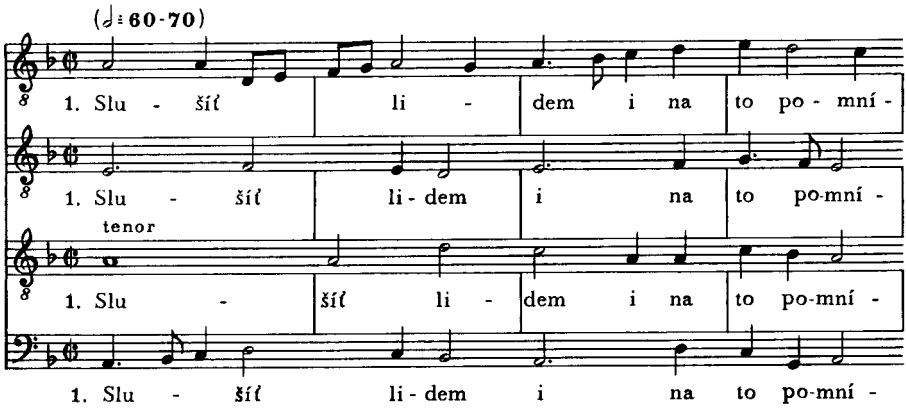


Skenováno pro studijní účely
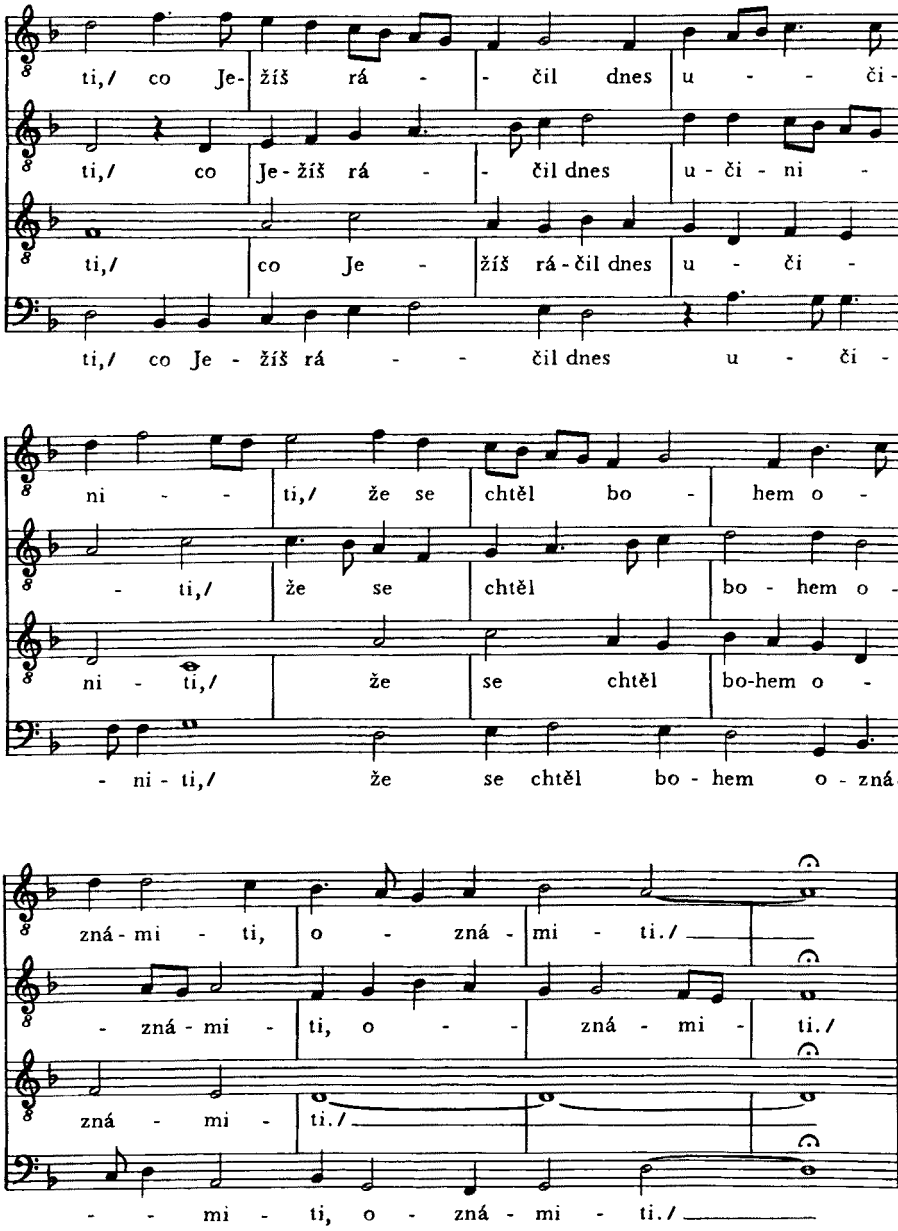


Př. 78 – Jiří Rychnovský: **Missa super Et valde mane**, úryvek **Kyrie** (kolem r. 1575). Předlohou k této parodické mši je moteto Ondřeje Chrysopona Jevíčského, Rychnovský je však zpracovává velmi samostatně.

asi 25 latinských motet). **Jan Trojan Turnovský** (tvořil mezi 1574 a 1595) byl utrakvistickým farářem v Netvořicích, Benešově u Prahy a v Sepekově, komponoval zvláště prosté čtyřhlasé úpravy písní (v tzv. *Benešovském kancionálu*) a vůbec jednodušší české skladby pro literáty v menších středočeských městech (asi 5 českých plenárií, 5 českých a 4 latinská moteta, 1 latinská mše).



Skenováno pro studijní účely
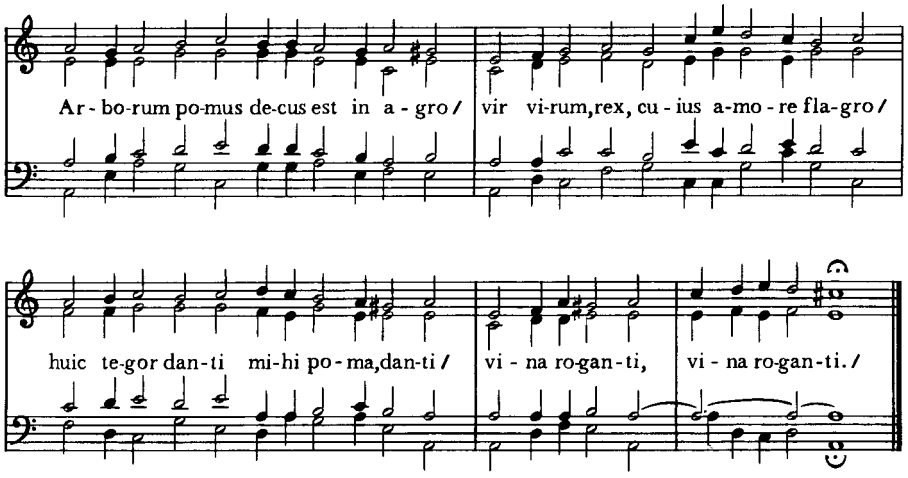


Př. 79 – Jan Trojan Turnovský: Čtyřhlasá úprava písně Slušíť lidem i na to pomníti (z r. 1576, zapsána v Benešovském kancionálu). Nápěv písně je umístěn v tenoru; jde o starou známou melodii, zpívanou též s mnoha jinými texty (srov. Př. 74 na str. 170)

Skenováno pro studijní účely

Na rozdíl od autorů měšťanského původu, pracujících pro městské literátské kůry, byl **Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic** (1564–1621, popraven na Staroměstském náměstí) šlechticem s mnoha renesančními zájmy a aktivitami (cestování, sport, dvorské úřady, umění); jeho dochovaná díla (pětihlasá *Missa super Dolorosi martir*, šestihlasé moteto *Qui confidunt in Domino*, čtyřhlasá píseň *Maria Kron*, několik torz) prozrazují nevšední talent a technickou suverenitu (viz. Př. 58).

Ve školách, na universitě a v kroužcích humanistů byla pěstována poezie podle vzorů a veršových schémat antického básnictví. Profesor a rektor Karlovy university **Jan Campanus Vodňanský** († 1622) vydal čtyřhlasá homofonní zhudebnění žalmových parafrází a dvě knihy ód (1618), jež přesně dodržují metrum veršů.



Př. 80 – Jan Campanus Vodňanský: **Odarion II**; hudební rytmus se shoduje s metrikou veršů tzv. sapfické strofy. (Ke stejnému hudebnímu modelu vytvořil Campanus celou řadu textů, ód, odarií a parafrází žalmů.)

Významné podněty dostával hudební život ve městech prostřednictvím habsburské císařské kapely, zvláště v letech 1583–1612, kdy s císařem Rudolfem II. působila trvale na Pražském hradě. Za vedení Philippa de Monte měla r. 1594 kapela 28 zpěváků, 7 instrumentalistů a 27 dvorních trubačů, hlavně Italů a Nizozemců; mezi instrumentalisty nacházíme také Čechy. Kapela účinkovala při dvorské bohoslužbě, při světských slavnostech a zábavách. Duchovní repertoár kapely pronikal i na literátské kůry, jak o tom svědčí např. zpěvníky z Českého Krumlova a Kutné Hory. Příznivým důsledkem působení dvorské kapely byl i příliv cizích skladatelů a hudebníků (m.j. **Ch. Luython**, **C. Zanotti** aj.) do českých zemí, do blízkosti hudebního života císařského dvora. V Praze se takto usídlil – po svém pobytu na Moravě – Slovinec **Jacob Handl-Gallus** (1550–1591 Praha), významný autor, tvořící ve stylu benátské školy, který komponoval mše, moteta (vyšla v Praze tiskem ve čtyřdílné sbírce *Opus musicum*) a latinské madrigaly (3 svazky s názvy *Moralia*, *Harmoniae mo-*

Skenováno pro studijní účely

rales). V pohraničí a na dvorech německé šlechty působili např. **Ch. Demantius**, **V. Otto** aj.

Světský zpěv a instrumentální hudba

Ve srovnání s Evropou byl překvapivým rysem české renesance nezájem o vytvoření specificky české formy světského společenského zpěvu, české obdoby chansonu či madrigalu. Vzhledem k morální přísnosti reformačního ovzduší v českých městech mohla být tato úloha splněna nejspíše jen v prostředí šlechty; kromě vydržování instrumentálních souborů některými velmoži (Rožmberská kapela) se tu však neprojevily výraznější umělecké ambice.

Zřejmě jen nesoustavně a příležitostně vznikaly české překlady a parafráze mezinárodního repertoáru světských písňových forem, jak naznačují nadpisy dochovaných loutnových intabulací: originálním textům německých písní J. Regnarta kupříkladu odpovídají názvy *Někoho obtěžuje mé štěstí*, *Bez tebe bývám vší radosti zbaven*, *Panno vrtkavost tvá* aj. Památky sólové loutnové hudby vykazují značnou závislost na mezinárodním repertoáru tanců a písní. K předním **loutnistům** patřili **Jan Vencálek** († 1598) a **Stephanus Jacobides** (tvořil kolem r. 1600). Na začátku 17. století působil v Praze německý **varhaník Valerius Otto**, který vydal roku 1611 v Lipsku sbírku pětihlasých tanců pro instrumentální ansámbly (*Newe Paduanen, Galliarden, Intraden und Correnten*). Z českých varhaníků si získal značný věhlas **Václav Rychnovský** (cca 1577–1606), syn skladatele Jiřího Rychnovského, který působil u sv. Jindřicha na Novém Městě pražském a koncertoval i v jiných městech; o jeho repertoáru se však nedochovaly žádné zprávy.

H) Hudba na Slovensku

V období evropské renesance a reformace došlo k pozoruhodnému sbližování hudební kultury v českých zemích a na Slovensku.

Od počátku 15. století pronikala na Slovensko husitská ideologie prostřednictvím slovenských studentů pražské university; také někteří slovenští zemané a rytíři se stali stoupenci husitů, kteří podnikali na Slovensko tzv. spanilé jízdy a zřizovali tu stálé posádky. Následkem toho se mnohá města výrazně poslovenštila (Žilina, Topoľčany, Ružomberok, Skalica), prováděla se tu bohoslužba v národním jazyku a šířily se tu české husitské písně.

Styky Čech a Slovenska zesílily i v oblasti polyfonie, jak ukazují některé památky nalezené na východním Slovensku (fragmenty ze Spiše, z Košic). Jsou tu zastoupeny navzájem shodné „tradiční" vícehlasé útvary pozdně středověkého stylu (písně, moteta), ale také skladby z éry raně renesanční polyfonie, odpovídající časově českému *Speciálníku*.

Od 20. let 16. století pronikala na Slovensko (zejména do velkých měst) luterská reformace. Evangelíci německé národnosti byli ve spojení s německou reformační tvorbou (duchovní písně, polyfonní skladby), slovenští evangelíci využívali českých zdrojů (zvláště tištěných kancionálů Jednoty bratrské) a počali rozvíjet samostatnou tvorbu slovenských duchovních písní (*Agenda banskobystrická* z r. 1585). Naopak zase trnavský rodák **Ján Silván** vy-

Skenováno pro studijní účely

dal v Praze roku 1571 sbírku duchovních písní; některé melodie jsou tu slovenského původu. Je zajímavé, že uchovávají zřejmě nápěvy světských historických písní; tento žánr zaznamenal na Slovensku 16.–17. století – v době tureckých válek a šlechtických povstání – značný rozkvět (písně *O Muránském zámku*, *O krále Ludvíka porážce* apod.).

V oblasti polyfonie 16. století se sice také setkáme se spojujícími nitkami mezi Čechami a Slovenskem (polyfonní tisky pražského Jiřího Nigrina), ale slovenská oblast více čerpala z mezinárodního obchodu s hudebními materiály. V mnoha slovenských městech byla provozována v evangelické i katolické bohoslužbě náročná polyfonie přičiněním kantorů, varhaníků a žáků městských škol. Nejvýznamnější hudební památky se zachovaly ve fondu františkánského kláštera v Bratislavě a v rozsáhlých sbírkách z Levoči a Bardejova; z mnoha dalších míst máme dochovány jen soupisy hudebních materiálů.

Rozkvět polyfonie na Slovensku trval až do sklonku 17. století; tehdy – v období již barokním – se také objevily význačné skladatelské osobnosti.

Výběr z literatury:

Kolektiv autorů: Hudba v českých dějinách. 2. vyd., Praha, 1989 (příslušné partie)
Jan Kouba: ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi. 2. vyd., Praha, 1988 (příslušné partie)
Richard Rybarič: Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku – I. Stredovek, renesancia, barok. Bratislava, 1984 (příslušné partie)
Jiří Fukač a kolektiv: Slovník české hudební kultury. Praha, 1997
Ulrich Michels: Encyklopedický atlas hudby. Praha, 2000

Skenováno pro studijní účely

IV. *Hudba evropského pozdního feudalismu a doby jeho pádu (17.–18. století)*

1. Baroko

A) Společenské podmínky epochy

Velká členitost Evropy – geografická, hospodářská, politická, národnostní a postupně i náboženská – se i v údobí vrcholného feudalismu zásadním způsobem promítala do hudební kultury kontinentu: 17. století bylo charakterizováno celou paletou regionálních odlišností, teprve v průběhu 18. století se prosadila řada sjednocujících, celé Evropě společných tendencí. Velké regionální rozdíly problematizují každou periodizaci evropského hudebního baroka. Za jeho počátek a konec lze stanovit léta 1590 a 1750. Přibližně ve 40. letech 17. století končí etapa raného baroka, v níž se postupně přihlásily a uplatnily všechny stylové prvky nového slohu. Kolem roku 1710 už existují i všechny hudební formy, jež v rámci tohoto slohu vznikly. Následující údobí vrcholného baroka rozvíjí, dotváří a současně i vyčerpává všechny možnosti daného slohu.

Termínu **baroko** se pro označení tohoto údobí evropských hudebních dějin užívá až od počátku 20. století, a to po vzoru historiografie výtvarných umění. Slovo samo bylo ovšem příležitostně používáno ve Francii už v polovině 18. století i v hudební souvislosti („musique baroque"). V kritikách interpretačních výkonů se jím označovalo něco cenného, ale současně nepřirozeného, až křečovitě usilujícího o překonání uznávaných mezních kvalit. Jean-Jacques Rousseau, rozhodný zastánce přirozené zpěvnosti, podal ve svém slovníku z r. 1768 tuto kriticky zaměřenou definici: „Barokní hudba je ta, jejíž harmonie je zmatená (confuse), zatížená modulacemi a disonancemi, melodie je drsná a málo přirozená a pohyb nucený." – Dnes je slovo **baroko** v hudební souvislosti používáno jako dohodou přijaté označení stylové epochy, následující po renesanci.

Rozvoj barokního slohu v hudbě byl vázán na mnoho společenských předpokladů. Jedním z nich byla existence potřebného počtu finančně silných patronů, kteří by mohli uhradit náklady provozu větších souborů profesionálních hudebníků. Taková situace se vytvořila nejdříve v západní Evropě, kde přímořské státy od 16. století prudce zbohatly díky nelítostnému drancování kolonizovaných území na americkém, africkém a asijském kontinentě. Španělé se zmocnili Mexika a pokladů říše Aztéků a Inků, Portugalci získali Brazílii, východní pobřeží Afriky atd. Pak se koloniálními výboji obohatila především Anglie (Indie, Severní Amerika, Afrika) a Francie (Kanada a africká území), jakož i Nizozemí. Tyto výboje západoevropských států, těžících z převahy vojenské techniky, neblaze narušily vlastní vývoj mnoha mimoevropských kultur, případně je zcela vyhladily. Mentalitu vládnoucích vrstev

Skenováno pro studijní účely

dobyvatelských zemí pak až do 20. stol. poznamenala pěstovaná představa o nadřazenosti bílé rasy a její kultury; k starším třídním a náboženským předsudkům přibyly rasové a nacionální. Nelidskost této vojenské a podnikatelské paralely evropského humanistického hnutí 16. stol. dovršil obchod s africkými černochy, na němž se podílely všechny koloniální mocnosti. (V rozmezí 16.–19. stol. bylo těchto novodobých otroků vyvezeno na americký kontinent přes 10 milionů.)

V koloniích získaný kapitál (tzv. původní akumulace) se stal hlavním materiálním předpokladem velkého ekonomického a společenského vzestupu západoevropských zemí. Byl investován do rozvoje mnoha výrobních odvětví (těžba uhlí a železné rudy, lodní a zbrojní průmysl, soukenictví atd.). Dostatečný kapitál, nová organizace manufakturní výroby a mnohé technické vynálezy podstatně zvýšily produktivitu práce. Vrcholné údobí feudalismu se tím současně stalo dobou vznikání raně kapitalistické výroby a světového trhu. Tím rostla i společenská úloha početně sílících měšťanských vrstev a začala se vytvářet dělnická třída.

Jih, střed a sever Evropy se na tomto procesu začaly podílet teprve se značným opožděním, způsobeným mj. třicetiletou válkou (1618–1648) mezi táborem katolických zemí v čele s rakouskými Habsburky a táborem protestantským (Švédsko, Sasko, Branibory, Nizozemí), podporovaným katolickou, ale protihabsbursky zaměřenou Francií. Východ Evropy stál mimo tyto ekonomicko-společenské procesy a zápasy; feudálně nevolnické vykořisťování převážně zemědělského lidu tu dokonce dále vzrůstalo. Carské Rusko, vyrostlé v obrovský státní celek na evropském i asijském kontinentu, se kulturním stykům s Evropou dlouho uzavíralo; turecká expanze, postupující přes jihoslovanské země a Uhry až na Slovensko a do vídeňského předpolí, ohrožovala po staletí habsburskou monarchii a odčerpávala její síly.

V ideologické sféře byla v 17. století na vzestupu centrálně řízená protireformační akce katolických zemí. Byla zaměřena nejen proti náboženským reformním hnutím, která se v průběhu 16. století prosadila v mnoha zemích na sever od Alp, ale i proti zesvětštění, které přinesla renesance, ať už zájmem o „pohanskou" antiku, nebo studiem přírody. Za organizační počátek protireformační akce lze označit Tridentský koncil (1545–1563), který nejen upevnil katolickou dogmatiku a posílil papežský centralismus, ale do boje proti jinověrcům zmobilizoval i středověké metody fyzického i duchovního násilí. Pravomoci „svatého tribunálu" papežské inkvizice byly rozšířeny, byla zavedena nejpřísnější cenzura a vydáváním seznamů zakázaných knih (libri prohibiti) mělo být zamezeno kritice a šíření nových myšlenkových proudů. Jako nejlépe organizovaný, horlivý a nelítostný nástroj protireformační expanze se osvědčovali zvláště jezuité, jejichž počet v Evropě i v zámoří prudce stoupal: v roce 1615 už měl řád přes 13 000 členů v 559 řádových domech, do roku 1750 stoupl jejich počet na 22 500.

Předmětem tvrdých útoků katolické církve se stala také mladá věda. Dominikán Giordano Bruno, filosof-panteista, byl roku 1600 v Římě upálen, protože trval na právu rozumu porovnávat teologické učení s novými poznatky vědy, např. s Kopernikovou hypotézou sluneční soustavy. Syn známého hudebníka a profesora fyziky v Padově Galileo Galilei unikl roku 1633 témuž osu-

Skenováno pro studijní účely

du jen tím, že po výsleších odvolal. Protireformace tak nadlouho zastavila rozvoj vědy v Itálii a v těch zemích, kde získala potřebný vliv na světskou vládu.

Průběh třicetileté války však ukázal, že v Evropě už žádná náboženská strana, ať katolická, nebo protestantská, nedokáže zvítězit vojenskými prostředky, a že je proto marná i snaha obnovit středověkou jednotu víry. Válečné hrůzy a ztráty na životech vyvolávaly kritické námitky proti společenskému vlivu teologů a navozovaly myšlenku náboženské snášenlivosti. Odvrat zájmu od teologické problematiky přivedl v 17. století mnoho intelektuálně nejschopnějších osobností k vědecké problematice. Výsledkem byly převratné poznatky jak v teoretické fyzice, astronomii a matematice (J. Kepler, I. Newton, G. Leibniz), tak v experimentálních vědách. Studium přírody, které do té doby v křesťanské Evropě takřka nepokročilo nad stav, jehož dosáhla antika, se v 17. století začalo znovu rozvíjet. Například nové optické přístroje – dalekohled a mikroskop – umožnily pohledem do vesmíru a do nitra lidského těla zásadně rozšířit horizont vědy, třebaže zatím jen ve formě otázek. Pod vlivem nových poznatků ve fyzice a astronomii požadovali filosofové odloučení vědy od teologie, a tím i zbavení vědy církevního dozoru (F. Bacon, Descartes, Spinoza).

Důležitým ohniskem vědeckého pokroku se v 17. století staly politicky osamostatněné protestantské provincie Nizozemí; prožívajíce údobí velkého hospodářského vzestupu, osvědčovaly ve srovnání s katolickým jihem značnou názorovou toleranci: byly zde vydávány vědecké, filosofické i náboženské knihy, které nesměly vyjít jinde. Také poslední biskup Jednoty bratrské J. A. Komenský zde nalezl dlouhodobé útočiště. Epochální rozmach holandského výtvarného umění, které místo tradičních náboženských alegorií postavilo do středu svého zájmu realisticky viděný a zpodobený současný život, dokumentují jména Rembrandt, Hals, Steen, Vermeer aj.

V čele katolického světa stanula postupem času Francie, zatímco Španělsko ztrácelo své pozice a rakouská monarchie se ještě dlouho zotavovala z konfliktů třicetileté války a z tureckých nájezdů, jimž učinila konec až porážka Turků před Vídní r. 1683.

Rozdělení Evropy na katolické a protestantské země mělo dalekosáhlejší důsledky společenské a kulturní. Vytvořily se dva rozdílné modely a styly života, z nichž lze vysvětlit i mnohé odlišnosti hudební. V protestantských zemích, jejichž mapa se zhruba kryla s germánským obyvatelstvem severních zemí Evropy, neskýtalo náboženské vyznání umělecké tvorbě tolik různorodých podnětů, jako tomu bylo v zemích katolických (protestanté odmítali kult svatých, kult bohorodičky, uctívání relikvií, obřadnou bohoslužbu atd.). Zdůrazňování racionálních prvků v životních i náboženských postojích a s tím spojená střídmost forem občanského i církevního života přispěly k přesouvání těžiště společenské činnosti do praktické výrobní sféry. Tím byla posilována i tendence k zesvětštění ideologie a k omezení společenského vlivu církve. Protože protestantské církve jednotlivých zemí nebyly propojeny v jeden nadnárodně řízený celek, byly poměrně chudé a v okruhu své působnosti neměly tak velký vliv, a to ani na hudbu. V oblasti kulturní měla velmi příznivé důsledky jejich zásada používat národní jazyky i v bohoslužbě; tím byl posílen vývoj k specifickým národním hudebním stylům. Podobnou tendenci měl i vý-

Skenováno pro studijní účely

voj v bohatých katolických zemích (Francie, Itálie), naopak v malých zemích s vnucovanou protireformací (Čechy) byl všestranně prosazován latinský universalismus, působící proti vznikajícímu národnímu slohu v hudbě.

Státní formou v katolických zemích se stala absolutní monarchie, v níž poddanský lid neměl žádná práva. Kult panovníka byl politicky spojen s výsadní nadnárodní církví, obdařenou velkými společenskými pravomocemi. Celá ideologická a kulturní sféra byla svěřena do rukou církve, a to buď přímo, nebo alespoň s právem dohledu. Nová panovnická dynastie Bourbonů ve Francii (1589–1792) a stará vladařská rodina Habsburků v Rakousku na sebe soustředily všechnu vládní moc a s ní i nebývalé bohatství. Panovníci se obklopili nevídanými počty dvořanů a služebníků všech profesí. Jako projev svého výsadního postavení si dávali stavět reprezentativní sídla, ohromující už svou rozlohou. Zvláště královský zámek ve Versailles u Paříže, od roku 1678 rezidence Ludvíka XIV., se stal vzorem mnoha šlechtickým sídlům po celé barokní Evropě. O kolosálních rozměrech tohoto komplexu budov svědčí už sama délka průčelí: 580 metrů. Stavební monumentalitu provázel přepych vnitřního zařízení, terasy, nádherná schodiště, oranžérie, zrcadlová galerie a kolem zámeckých budov zahrady a parky, upravené podle zásady „umění má zdobit přírodu": dekorativně řešené květinové záhony, aleje tvarově upravených stromů, vodní kanály a bazény, tematicky seskupovaná sochařská výzdoba, umělé jeskyně atd.

Dvůr „krále Slunce" (= Ludvíka XIV.) měl zásadní vliv na životní styl evropské aristokracie 17. a 18. století. Francouzština se stala řečí šlechtických salonů, podle pařížské módy se začalo oblékat všechno evropské panstvo: krajky, šňůrky, stuhy a výšivky zdobily brokátový či hedvábný šat šlechtičen, v jejichž rukách se objevil vějíř a které se kolem roku 1640 začaly od lidových vrstev odlišovat ještě mohutnými parukami. Společenskou výchovu mladých evropských šlechticů ukončovala tzv. „grand tour", tj. cesta západními zeměmi, dovršená delším pobytem v Paříži mezi tamější dvorskou společností.

V životním stylu vládnoucích vrstev doby barokní hrála velkou roli všechna umění, a to především – mnohdy výhradně – jako prostředek reprezentace. Tak jako panovník manifestoval své postavení na vrcholu společenské pyramidy velkou rezidencí s nádhernou výtvarnou výzdobou, s divadelní budovou a souborem profesionálních pěvců a instrumentalistů, tak se i šlechta obklopovala uměním jakožto znakem svých společenských výsad. I na tomto poli muselo být ovšem dbáno zásad hierarchizace společnosti a předepsané etikety (= chování tzv. vyšších vrstev): nejlepší existenční podmínky musel umělcům skýtat panovnický dvůr. Jinak řečeno: vrcholem profesionální hudebnické dráhy bylo angažmá u dvorní hudby. Menší i větší soubory hudebníků si při svých rezidencích pořizovala zvláště vyšší šlechta. V západoevropských zemích vstupoval hudebník do zámecké kapely obvykle na základě předchozí smlouvy, v zemích s nevolnickým systémem si šlechta pořizovala obdobné kapely ze svých hudebně vyškolených poddaných. Obecně se zvýšená možnost provozovat hudbu jakožto stálé povolání příznivě promítla do vzestupu úrovně hráčské či pěvecké dovednosti. Někteří hudebníci se postupem času začali specializovat na určité nástroje a pěvci dostali příležitost systematicky rozvíjet své osobní dispozice. Tak postupně vznikl nový typ sólisty-virtu-

Skenováno pro studijní účely

osa. Podstatné rozšíření jeho hráčských či pěveckých technických možností otevřelo skladatelům cestu k rozvinutí koncertantního principu, a to jak v hudbě vokální, tak i instrumentální.

Vytvoření velkých hudebních profesionálních těles a možnosti jejich dalšího rozšiřování v případě potřeby se stalo předpokladem vzniku velkých hudebních forem. Baroko této možnosti bohatě využilo, muselo ovšem postupně vyřešit četné problémy vyplývající ze snahy spojit ve velký celek (orchestr) nástroje různého typu a ladění, nestejné schopnosti čisté intonace a rytmické hry, rozdílné úrovně dynamiky atd. Také proporční spojení vokální složky, dělené často na sóla a sbor, se zvukem instrumentálního tělesa vyžadovalo delší experimentální hledání.

Jestliže společenská objednávka byla vždy důležitou hnací silou hudebního vývoje, pak v baroku, kdy hudba prolínala takřka všemi formami společenského života, byla tato příčinná souvislost zvlášť silná. Prakticky všechny skladby vznikaly na základě bezprostřední objednávky (jak odlišná byla později situace např. v romantismu!), což vedlo také ke vzniku nových hudebních druhů. Podmínky ke vzniku opery poskytlo uzavřené aristokratické prostředí, když začalo objednávat slavnostní hudební hry, jež by dodaly zvláštního lesku šlechtickým sňatkům (Florencie, Mantova aj.). Neukojitelné touze barokní šlechty po stále okázalejší reprezentaci hověl nový hudebně-dramatický útvar především tím, že spojoval k účasti všechna existující umění. To umožňovalo uplatnit nevídané a neslýchané efekty různého druhu. Raným dokladem tohoto postoje, charakteristického pro barokního šlechtického mecenáše a jeho „uměnímilovnost", byly operní inscenace v kolosální prostoře nového paláce Barberiniů v Římě, zahájené roku 1634. Papež Urban VIII. (= M. Barberini) a jeho dva synovci kardinálové tímto způsobem předváděli světu své bohatství a přízeň věnovanou umění. Obdobný vztah k opeře poznamenal stavby dvorních operních divadel v Drážďanech a ve Vídni (obojí 1667), amfiteátrovou stavbu pro pražskou korunovační operu r. 1723 aj.

Pro vývoj operního žánru však měla větší význam **veřejná operní divadla**, jejichž historii zahájilo roku 1637 Teatro di San Cassiano v Benátkách. Na rozdíl od dvorních divadel se tu vybíralo vstupné, protože divadelní podnikatel (impresário) řídil podnik ve vlastní režii; musel se ucházet o vysokou návštěvnost, a proto nikoho – ať byl z kterékoliv společenské vrstvy – nevylučoval. Zbavena reprezentačního poslání mohla se veřejná operní divadla soustředit na záležitosti umělecké, pěstovat žánrově pestřejší repertoár atd. Přestože hlavní složku návštěvnictva tvořilo měšťanstvo, uchovávala si i tady šlechta dlouho rozhodující vliv. Promítal se nejen do volby operních námětů, ale i do architektonického řešení operních divadel. Hlediště bylo stavěno ve tvaru podkovy nebo písmene U, přičemž plocha jednotlivých pater byla rozdělena do malých salonů, tj. lóží. Šlechta si tím způsobem uchovávala i na divadelní půdě své privilegované postavení a možnost oddělit se „od davu". Bylo obvyklou praxí, že nejlepší lóže si zakupovala místní vysoká šlechta buď natrvalo (v 18. století činil takový poplatek přibližně cenu městského domu), nebo každoroční paušální částkou. Svou lóži si zařizovala podle vlastních přání a obvykle ji mohla spuštěním záclony oddělit od ostatního hlediště. Operní domy se záhy proměnily v hlavní městská společenská centra; patřily k nim

Skenováno pro studijní účely

zpravidla i restaurační místnosti a herny, během představení procházeli hledištěm prodavači cukrovinek, nápojů atd. Hlediště bylo osvětleno nepřetržitě i během představení (svíčky, olejové svítilny), část publika sledovala text z libret, která se ke každému představení v divadle prodávala. Orchestr, pro který se nejprve hledal prostor za kulisami, pak po stranách jeviště, až se nakonec našel před rampou, nemíval v té době více než dvacet hráčů. Až v 18. století se v největších operních domech zvýšil jejich počet na 30 a více.

Ve srovnání s operou měla v baroku menší význam instituce **veřejných koncertů** za vstupné. V Itálii o ni zájem nebyl vůbec; zrodila se v zemi, kde se dlouho nemohla prosadit opera, tj. v Anglii. Podnět vzešel v tomto případě z měšťanských a hudebních kruhů: 1672–1678 pořádal houslista John Banister koncerty ve svém londýnském domě a záhy nalezl následovníky. Od r. 1710 tu pořádala koncerty společnost s názvem Akademie staré hudby. Podobnou cestou vznikly veřejné koncerty v Paříži (od r. 1683), v Německu na ně došlo až v průběhu 18. století. Samostatně vystupující orchestrální soubory zůstaly tudíž především záležitostí panovnických dvorů, popřípadě nejbohatší šlechty, včetně duchovní (arcibiskupové apod.).

Třebaže všechny nové hudební formy, které v údobí baroka vznikly, vzešly ze světského prostředí, dokázaly církve – v čele s katolickou – mnohé z nich použít pro vlastní potřebu. Katolická církev měla už tisíciletou zkušenost s využíváním umění pro své agitační účely, v barokním údobí si však v tomto směru počínala naprosto systematicky a cílevědomě. Uměleckému vývoji už zpravidla nijak nebránila, naopak se mu přizpůsobovala a těžila z něj, mj. i angažováním nejlepších umělecký sil. Bylo jejím záměrem, aby církevní prostředí útočilo na smysly. Chrám se měl užaslému návštěvníkovi jevit jako předobraz ráje. Nad kůrem, z něhož zněla hudba, aniž by bylo vidět její interprety, byly obvykle velké fresky „andělských kůrů", sošky hrajících andělů zdobily varhanní prospekty. Přitom se právě hudba osvědčovala jako nejspolehlivější prostředek nenásilného přivádění lidového publika do chrámu. Vydatně ji církev využívala i v divadelních představeních ze života svatých, která byla jako tzv. *školské hry* prováděna pro veřejnost žactvem církevních škol na závěr školního roku. S rozsáhlou spoluúčastí hudby a divadelních prvků byly v době barokní zpracovávány nejen působivé pašijové a vánoční příběhy, ale i všechny liturgické obřady, častá procesí, bohoslužby u mariánských a morových sloupů, masové návštěvy poutních míst atd. Celebranti (vysluhující kněží) měli vždy rozděleny hlavní a vedlejší úlohy, čemuž odpovídalo i jejich rozlišené oblečení, dále aranžované příchody a odchody, obraty, gesta i mimika. Spolu s řečnicky působivým kázáním mělo toto propracované církevní obřadnictví za úkol útočit na obrazotvornost věřících, rozněcovat jejich city a představivost ve smyslu náboženské ideje. A skutečně mělo takto smyslově a prožitkově pojaté náboženství velkou přitažlivost nejen pro široké vrstvy, jimž bylo současně odpíráno takřka veškeré mimonáboženské vzdělání, ale bylo i mohutným inspiračním zdrojem pro umělecké tvůrce.

Hudební aktivitě lidových vrstev se ze strany světské i církevní moci dostávalo podpory, jen pokud mohla sloužit jejich zájmům (najímání lidových hudebníků, vydávání náboženských zpěvníků apod.). Vlastní lidový hudební projev zůstával nadále záležitostí ústní (nenotované) tradice, improvizova-

Skenováno pro studijní účely

ného projevu na základě starších modelů. Silnou hudební aktivitu vykazovaly zvláště zemědělské oblasti. Ve velkých městech západní Evropy se začal vytvářet tzv. městský folklor, přebírající mnohé prvky z oblasti umělecké tvorby. V Itálii bylo napojení všech společenských vrstev na současnou uměleckou a zvláště operní produkci tak silné, že s výjimkou odlehlých oblastí byla už v této době vlastní lidová produkce zatlačena do pozadí. Protože kromě malého počtu výjimek neexistují dobové zápisy lidové hudby, mají novodobé pokusy o její rekonstrukci, v nichž se prolíná zájem historiografie a etnomuzikologie, jen pravděpodobnostní hodnotu.

B) Barokní hudební sloh

Stylový předěl mezi hudbou renesance a baroka neměl povahu prudkého přelomu, který by proběhl v krátkém časovém rozmezí po celé ploše Evropy. Oč hlouběji se týkal podstatných stránek hudební struktury i jejího vnímání, o to déle se připravoval. Některé principy nového slohu se v jednoduché podobě objevovaly už před staletími a postupně se dotvářely a získávaly širší působnost. Doba slohového přelomu si tyto dlouhodobě probíhající změny ani neuvědomovala a diskutovala o jiných otázkách, významově třeba podružnějších. Teprve z velkého odstupu mohla věda 20. století odhalit i ty hlubší, skryté vývojové proudy.

Takovou epochální změnou, jež zrála celá staletí, ale všeobecně se prosadila až v průběhu 17. století, bylo nastolení *dur-mollového tonálního cítění*. Teprve na základě této změny se mohly plně prosadit všechny ostatní stylové proměny. Starý systém církevních tónin (modů), s nímž bylo spjato polymelodické myšlení umělecké tvorby středověku a renesance, v mnohém ohledu bránil rozvoji harmonického myšlení.

Dur-mollovou tonalitou získala evropská hudba tónový systém s vnitřní hierarchizací, tj. s uspořádáním na základě funkční nadřazenosti a podřazenosti jednotlivých tónů. Základní tón (tónika, resp. tónický kvintakord) dostal funkci centra, těžiště, ústředního gravitačního bodu, k němuž jsou všechny ostatní tóny stupnice ve vztahu větší či menší závislosti. Každý z těchto tónů už představuje nejen sám sebe, ale i určitý významový vztah k centrálnímu tónu.

Dur-mollová tonalita přinesla hudbě přibližně totéž, co malbě perspektiva, k níž takřka paralelně dospělo – rovněž dlouhodobým procesem – renesanční výtvarné umění. Tak jako je perspektivě vlastní hierarchické uspořádání objektu ve vymezeném prostoru, a to podle měřítek a směru pohledu lidského oka, tak je v dur-mollové tonalitě tónový materiál hierarchicky uspořádán podle vztahu k tónice, jakési obdobě „úběžného bodu" v perspektivě. Zdá se, že oba uvedené procesy v oblasti umělecké tvorby odrážejí vývoj, který v nejširších společenských souvislostech vedl k dlouhodobému světskému pojetí člověka jako měřítka všech věcí.

Prosazení dur-mollového cítění a s ním spjatého harmonického myšlení byla v údobí polymelodického stylu na překážku i skutečnost, že tehdy souzvuková (vertikální) složka hudební struktury byla takřka úplně podřazena složce lineární (horizontální), přičemž samostatnost hlasů byla požadavkem

Skenováno pro studijní účely

nejvyšším. Situace se zásadně změnila v okamžiku, kdy do historického procesu vstoupil energicky prosazovaný ideál doprovázeného jednohlasu (srov. str. 201). S doprovázenou monodií začala nová hudební epocha, pro niž je charakteristické melodicko-harmonické myšlení. „Tento nový systém, jakmile se ustálil a prorazil v praxi, měl dalekosáhlé důsledky, takže možno jej považovat za jednu z největších vymožeností kulturních dějin. Teprve na základě tohoto systému diatonické stupnice dur-moll a na základě harmonické představivosti tónika–dominanta–subdominanta a dualismu dur-moll byla umožněna celá ta velká epocha hudební, která se začíná kolem 1600 a sahá až do 20. století." (Vladimír Helfert: *Periodizace dějin hudby*, 1938).

Spolu s dur-mollovým cítěním podstatně vzrostla i úloha a možnosti *harmonie* v hudební větě, a to z hlediska formy i výrazu. Základní tón i tónický kvintakord a hlavní tónina se staly jakýmsi klidovým centrem věty, od něhož se hudební proud může v různé míře (a s různými významy) vzdalovat a opět se k němu vracet. Na tomto vztahu „klid – napětí", „statika – dynamika" bylo možno smysluplně stavět průběh homofonní skladby, a to i bez opory zhudebňovaného slova, čímž se otevřela cesta k samostatnému rozvoji instrumentální hudby. Stavba věty se opřela o tři hlavní harmonické funkce: tóniku, dominantu a subdominantu. K navození silnějšího pocitu napětí byly používány čtyřzvuky (např. dominantní a zmenšené septakordy a jejich obraty), působivé i jako součásti kadencí (D^7–T). V harmonickém slovníku doby se objevily intervaly, které byly dosud pravidly vokální polyfonie odmítány jako příliš zatížené afektem (zvětšené a zmenšené intervaly, chromatické sledy ad.). Estetický požitek z modulačních postupů byl tak silný, že působil jako tlak i na zdokonalování nástrojů a jejich ladění. Akustické výzkumy (o ladění srovnej str. 254) a pak i hudebně-teoretické práce Rameauovy (srov. str. 225, 234) potvrdily oprávněnost nové funkční harmonie. Na základě takového praxí a teorií potvrzeného systému harmonie mohl pak ve vrcholném údobí barokního slohu J. S. Bach nezvykle bohatým uplatněním chromatiky, disonantních harmonií, modulacemi (dokonce i enharmonickými) atd. rozvinout k maximu formovou i výrazovou škálu barokního slohu.

Proměnu harmonie v jednu z určujících složek hudební struktury dokládá charakteristická barokní praxe tzv. *číslovaného basu* neboli *basso continuo* (německy *Generalbaß*). Vyvinula se na sklonku 16. století z technicky instrumentálního doprovodu vokálního vícehlasu. Tehdy se stalo zvykem používat akordické nástroje (varhany, loutnu, teorbu apod.) k doplnění a posílení vokálních hlasů. Protože hráči na tyto nástroje obvykle neměli k dispozici partituru, z které by vyčetli vedení doplňovaných hlasů, sledovali obvykle především linku nejhlubšího hlasu (jejich postup pak byl označován jako *basso seguente*) a k tomu podle schopností improvizovali znění vyšších hlasů. Časem tato praxe přerostla v obecně rozšířenou techniku harmonického doprovodu na základě basového partu a skladatelé s ní už počítali jako se součástí svých děl. Protože tento harmonický doprovod byl posléze uplatňován v celém průběhu skladby (i v místech, kde samostatné hlasy nižší polohy měly pauzu), dostalo se mu označení *basso continuo*, tj. stále pokračující bas.

Už z konce 16. století jsou dochovány skladby, u nichž byla notace generálbasového hlasu provázena číselnými údaji o tom, které další tóny harmonie
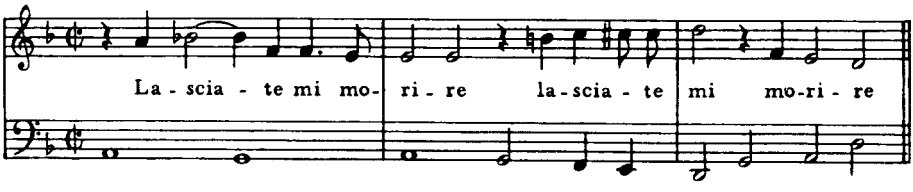
Skenováno pro studijní účely

mají na daném místě zaznít. Pokud nebylo u noty uvedeno žádné číslo, měl být k notovanému tónu hrán ještě kvintakord. Jiné harmonie byly předpisovány několika číslicemi nad sebou, posuvky označovaly chromatické změny atd. Číslovaný bas představoval mj. jakýsi druh hudebního těsnopisu. Díky tomu byly sólové kantáty, houslové sonáty apod. notovány jen na dvou osnovách: v horní melodický hlas, v dolní doprovodné basso continuo. U varhaníků a cembalistů doby barokní se jako nezbytná součást jejich odbornosti požadovalo *improvizační umění doprovodu* na základě generálbasového partu, a to i v těch případech, kdy nebyl vybaven číselnými údaji. Při provádění skladeb s větším obsazením býval generálbasový part hrán několika nástroji, přičemž jeho melodickou linku posilovala obvykle viola da gamba, violoncello nebo fagot. Generálbasová praxe přetrvala až do 19. století. Pro potřeby dnešní interpretace bývá v novodobých vydáních barokních skladeb generálbasový part vypracován („realizován") editorem.

S nástupem melodicko-harmonického systému se podstatně změnila i formotvorná úloha a tvarová stránka **melodiky**. Ze všech složek hudební struktury nového typu vystoupila právě ona nejnápadněji do popředí, byla „nejvíce slyšet" a upínala se k ní největší pozornost posluchačů. Do jisté míry to byl také důsledek už popsané generálbasové praxe, která vedla k významovému oslabení středních hlasů, tvořících v homofonní faktuře pouhou „harmonickou výplň". Za této situace se melodické kvality díla soustředily především do svrchního hlasu, jemuž zbyl jediný – z hlediska posluchačova ovšem podřízený – samostatný hlasový partner, tj. bas. Nejvyšší a nejnižší hlas společně tvořily kostru barokní hudební kompozice.
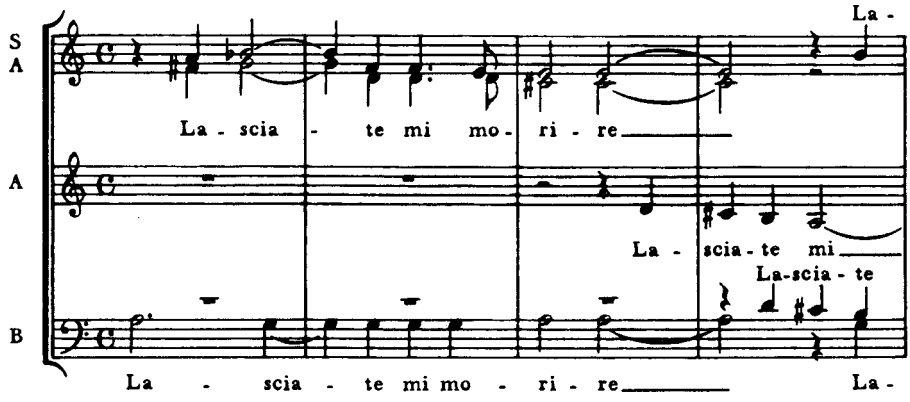
Ve srovnání s melodikou údobí vokální polyfonie, která plynula v nekonečném a vnitřně takřka nečleněném proudu bez přeryvů a akcentů, se barokní melodika vyznačovala bohatou vnitřní členitostí. Moment diskontinuity a relativní ukončenost článků věty radikálně rozšířily formové i výrazové možnosti nové melodiky, zdůrazněné ještě jejím sepětím s harmonií. V užitém melodickém materiálu se začaly v rostoucí míře uplatňovat prvky symetrie (korespondování), a to v nejrůznějších podobách: echo, sekvence, párová symetrie taktů, period či větných dílů, symetrie asymetrických částí apod.

V pestré škále nových typů barokní melodiky vystupují jako nejnápadnější novinka do popředí melodické útvary odvozené z hovorové řeči, z deklamovaného nebo v afektu pronášeného slova. Záměrná snaha napodobit zvukovou stránku mluveného projevu vtiskla vokálním partům charakteristický melodický obrys, způsob gradace, proměny tempa, rytmickou členitost a použití



Př. 81 – Claudio Monteverdi: Nářek Ariadny (Lamento d'Arianna) z opery Ariadna (začátek) pro zpěv s generálbasovým doprovodem

Skenováno pro studijní účely



Př. 82 – CLAUDIO MONTEVERDI: ZAČÁTEK NÁŘKU ARIADNY V AUTOROVĚ ZPRACOVÁNÍ JAKO MADRIGAL

pomlk. Současně se melodická linka významně rozšířila o intervalové kroky, které do té doby teorie nepřipouštěla. Tento typ melodiky se v zárodku objevoval už v renesančním madrigalu, ale teprve italská doprovázená monodie (srov. str. 201) ho povýšila na princip.

Nový typ melodiky, těšící se i vydatné podpoře tehdejších hudebních estetiků, měl pro evropskou hudbu dalekosáhlé důsledky. Otevřel cestu k zesílení vlivu národních jazyků na hudební tvorbu mnoha zemí. Hudba těch národů, jež měly v tomto historickém okamžiku příznivé společenské, politické a kulturní podmínky k rozvoji vokálních žánrů v národním jazyku, nabyla v tomto údobí mnoha charakteristických svébytných rysů. Platí to zvláště o hudbě italské, francouzské, anglické a německé, zatímco slovanské národy se zatím na tomto vývoji mohly podílet málo nebo vůbec ne. Proti tendenci k národní odlišnosti, která se prosazovala především prostřednictvím melodiky skladeb v národních jazycích, působily v opačném směru – jako evropsky sjednocující činitelé – instrumentální hudba a chrámová tvorba na tradiční latinské texty, jichž se úplně nezřekly ani protestantské země.

Melodika vyrůstající z mluveného slova se uplatňovala především tam, kde byl kladen důraz na výrazovost, na hudební vyjádření silného individuálního prožitku. Takto vzniklý melodický tvar se vyznačoval nepravidelnostmi; byl velmi působivý, ale v hudební větě nemohl plnit úlohu tektonickou. Ta spočívala především na průběhu generálbasového partu. Přirozená snaha o rozvinutí hudební myšlenky do větší plochy, a to s využitím početnějšího nástrojového doprovodu, si proto v průběhu 17. století vynutila ještě jiný typ melodiky, schopný plnit i určité tektonické úkoly. Vokální melodika tohoto typu se opět odpoutávala od bezprostřední závislosti na slově; o její podobě pak rozhodovaly spíš vzájemné vnitřní vazby všech složek hudební struktury. Protože ty byly uspořádány hierarchicky, došlo postupně i v melodickém materiálu k rozlišení na složky nadřazené a podřazené, hlavní a doplňkové. Z dlouhého vývojového procesu vzešlo *téma* jakožto hlavní a do jisté míry i určující melodický útvar hudební věty, jako její významové jádro a základní stavební pr-

Skenováno pro studijní účely

vek. Tento funkční typ tématu se obvykle vyznačoval uzavřeností a vnitřní členitostí; skládal se z několika menších motivických článků, vzájemně odlišných až kontrastních, přičemž jejich uspořádání někdy vykazovalo prvky symetrie.

Také prudký rozvoj **instrumentální hudby**, tak charakteristický pro baroko, byl závislý na vzniku nových typů melodiky. Jestliže v údobí vokální polyfonie byl základní půdorys hudební formy do značné míry dán zhudebňovaným textem, tj. jeho délkou, členěním, opakováním atd., instrumentální hudba si své formotvorné postupy a prostředky musela najít sama v sobě. Tento proces byl dlouhodobý a melodika v něm hrála stále větší formotvornou úlohu (srov. str. 215). Už ve varhanních a ansámblových ricercarech 16. století (Cabezón, Merulo, Isaac ad.), komponovaných podle vzoru vokálních motet, propůjčovaly opakované imitační nástupy začátkům užitých melodií charakter tématu. V souladu s touto praxí bylo i první použití termínu „téma" v hudební souvislosti, tj. roku 1547 v basilejském traktátu Glareanově Dodecachordon: jako téma zde byl označen vůdčí hlas, ke kterému se v imitačních postupech připojovaly další kontrapunktické hlasy. (Později používala barokní hudební terminologie pro melodické téma obvykle označení *subjekt*, italsky *soggetto*.) Kolem roku 1600 však už v instrumentální větě neuspokojovaly opakované imitační nástupy dalších a dalších melodických segmentů (úryvků), které samy o sobě nebyly do té míry výrazně profilovány, aby vynikly nad ostatní melodický materiál. Instrumentální věta toho druhu působila dojmem určité chaotičnosti a neuspořádanosti. Melodika musela hledat tak výrazný tvar, aby mu mohlo být svěřeno výsadní postavení hlavního tématu a tím i základu celé větné stavby; z hlediska formy, směřující k větším rozměrům, si celek vyžádal rozdělení do několika samostatných a pokud možno odlišných oddílů, a to buď a) na základě obměn společného melodického tématu, nebo b) s uplatněním nových melodií.

Tendence k monotematické větě (na základě jednoho výrazného tématu) se prosadila nejdříve v přísně kontrapunkticky pracovaných větách, v nichž žádný z hlasů nesměl mít nadřazené postavení; vrcholem tohoto vývoje se stala *fuga* (srov. str. 221, 248–254). V homofonních větách, v nichž byla rovnost hlasů jakožto kompoziční princip potlačena a do popředí vystoupil nejvyšší a nejnižší hlas, byl vývoj složitější. Při hledání kompozičních prostředků, na jejichž základě by bylo možno vystavět homofonní větu, se skladatelé 17. století nejčastěji uchylovali k *variačnímu* zpracování melodie-tématu. Z údobí vokální polyfonie byla převzata technika cantu firmu, který v dlouhých hodnotách procházel jedním hlasem a v ostatních hlasech byl doplňován běhy, figuracemi, akordickou výplní atd. Jakmile však tato stará technika tzv. nepřímého variování (téma prochází skladbou v podstatě beze změny, mění se jen průběh ostatních hlasů) byla aplikována a) v rámci melodicko-harmonického systému, b) s užitím melodií světské hudby, c) ve skladbách pro klávesové nástroje, byl výsledkem stylově nečekaně pokročilý útvar. To byl případ variačních skladeb anglických virginalistů od samého počátku 17. století. Společensky motivované užití melodie populární světské písně vneslo do stavby věty periodicitu, jakou zatím umělecká hudba neznala. Přitom podmínkou správného poslechu a ocenění skladatelova výkonu byla (a zůstává!) znalost použité melodie.

Skenováno pro studijní účely

Velmi časté bylo také variační zpracování melodického modelu umístěného do basu. I v tomto případě bylo úkolem stále opakované melodie zajišťovat jednotu skladby; dálo se tak za cenu radikálního ochuzení melodické kvality užitého tématu, z něhož mnohdy zbyl jen několikatónový skelet. Z kdysi oblíbených a všeobecně rozšířených italských melodií (*Romanesca*, *Bergamasca*, *Folia*, *Ruggiero* atd.) se nakonec staly pouhé ostinátní postupy ve službách harmonické složky, na jejichž základě se pak v horních hlasech mohl rozvíjet volně improvizovaný hudební proud. Protože se tento kompoziční postup osvědčil, začaly vznikat skladby i na samostatně komponovaný ostinátní bas, známé jako *ciacony* a *passacaglie* (srov. str. 222). Zvláštní oblibě se ve funkci *ostinata* těšil sestupný tetrachord, obvykle vyplněný souvislou chromatickou řadou; u J. S. Bacha a dalších autorů býval spojován s afektem bolesti a utrpení.

Mnoho nových typů melodiky vyrostlo v údobí baroka ve sféře instrumentální hudby jakožto důsledek technických a zvukových vlastností nástrojů různého typu. Nástrojový idiom (= charakteristický, osobitý způsob vyjadřování) se dokonce stal jednou z hnacích sil rozvoje hudby barokního údobí, které bylo současně dobou zásadní proměny, zkvalitnění a rozšíření hudebního instrumentáře (srov. str. 222–224). Zdokonalované nástroje a zlepšovaná hráčská technika vedly postupně k vytvoření specifických nástrojových stylů. Na jejich vzniku se ovšem stejnou měrou podílela i všechna omezení, vyplývající z typu a konstrukce jednotlivých nástrojů. Jestliže např. tón cembala rychle doznával, musel být tento nedostatek v pomalých větách zakrýván a vyvažován bohatou ornamentikou, jež měla mj. za úkol překlenout časovou mezeru mezi hlavními melodickými tóny.

Každý z nástrojů si začal vytvářet vlastní charakteristický typ kantilény, která byla nutně jiná u trubky a jiná u flétny či violy da gamba. Nástrojová hudba obohatila barokní melodiku o mnoho typů figurací a ozdob, o rychlé tónové repetice, velké intervalové skoky atd. Podstatně rozšířila tónový rozsah melodického proudu. V údobí vrcholného baroka, když už se idiomatická melodika stala normou, uplatňovali skladatelé často i přenášení idiomatiky jednoho nástroje na nástroj jiný: housle napodobily idiom vokální hudby nebo trubky, varhany napodobily houslové figurace apod. Zacházení s lidským hlasem jako s instrumentem se stalo jedním z charakteristických rysů rozvinutého baroka.

Melodická **ornamentika**, kterou začalo pěstovat už 16. století, sehrála v baroku zvláště u sólových vokálních partů a některých nástrojů (cembalo, loutna, housle aj.) mimořádně velkou úlohu. Většina technicky vyspělých sólových interpretů chápala skladatelův notový zápis jako pouhou kostru díla, kterou je nutno při provádění improvizačně doplnit do konečného esteticky působivého tvaru. Protože společnost mnohdy oceňovala výkon interpreta-virtuosa výš než výkon skladatele, osoboval si interpret mnohdy nadměrná práva, takže původní tvar melodické linky se pod nánosem ozdob ztrácel, narušovaly se proporce a charakter věty. Nejvíce byly zdobeny pomalé věty. Při opakování už přednesených částí věty, zvláště v áriích da capo, bylo uplatnění improvizační ornamentiky pravidlem. Protože zdaleka ne všechny improvizace měly potřebnou uměleckou úroveň, ohrazovali se často velké skladatelské osobnosti proti takové praxi. J. S. Bach patřil k těm, kdo ve většině případů dávali přednost notovému rozpisu ozdob, které pak už interpret neměl mě-

Skenováno pro studijní účely

nit. Jiný umělecký názor představuje například Couperinova tvorba pro cembalo, vyznačující se zcela mimořádným bohatstvím ozdob, jak to vyplývalo nejen z povahy nástroje, ale i z dobového francouzského vkusu. Couperin vyznačoval požadovanou ornamentiku různými grafickými symboly a zveřejňované skladby provázel i tabulkami a vysvětlivkami, jak mají být ozdoby prováděny. Podobně si tehdy počínalo i mnoho jiných autorů, avšak z porovnání jejich vysvětlivek vyplývá, že neexistovalo jednotné pojetí ornamentiky; lokální a osobní odlišnosti byly značné.

Mimořádný význam měla melodická ornamentika v oblasti **sólového uměleckého zpěvu**. Její kolébkou byla Itálie, kde se obdiv k lidskému hlasu, založený na schopnosti silného smyslového prožitku, ještě znásobil s rozvojem pěvecké techniky. Zvláště na počátku baroka bylo uplatňování ozdob motivováno také snahou zdůraznit nejvýznamnější či nejexpresivnější slova textu. Postupně se vytvořila charakteristická koloraturní manýra, plná opor, trylků, obalů, pasáží, skoků atd., která přestala sloužit obsahovému či výrazovému záměru skladatele a stala se jevem zcela samoúčelným.

Přesycenost subtilní, a přitom rozbujelou ornamentikou vyvolala v život i její výrazový protipól: působivé unisonové postupy v orchestrálních i instrumentálně-vokálních dílech zejména italských mistrů vrcholného baroka.

Bohatství melodických typů, jež baroko vytvořilo, uspokojovalo potřebu dobového posluchače do té míry, že při posuzování uměleckých hodnot skladby ani nekladl požadavek původnosti melodických témat. Proto vznikalo mnoho skladeb s použitím staršího tematického materiálu, ať už vlastního, nebo cizího (Händel!). Umělecká ctižádost skladatele se v takovém případě upínala především k prokázání kompoziční dovednosti ve způsobech zpracování takového tématu. Teprve u J. S. Bacha je na vrcholu jeho vývoje patrná snaha učinit základem věty nápadně individualizované téma, jež nelze přiřadit k žádnému běžnému typu barokní melodiky.

Rozsáhlé a vnitřně bohatě členěné téma kladlo podstatně zvýšené nároky na kompoziční zdatnost, ale bylo současně podmínkou vzniku monumentálně koncipovaných vět. Velké nároky kladlo ovšem i na kapacitu vnímavosti posluchače. Ten se mohl v průběhu skladby orientovat jen za předpokladu tzv. aktivního vnímání, spočívajícího mj. v zapamatování rozsáhlého tématu a sledování jeho návratů a proměn. I tento vývoj, tj. rozvíjení kapacity a rozlišovací schopnosti hudebního sluchu konzumentů, patří k charakteristikám hudebního baroka.

Další převratnou novinkou barokní epochy bylo postupné prosazení novodobého *taktu*. V umělecké hudbě starších údobí tato metrická kvalita ještě neexistovala. „Tactus" menzurální hudby členil hudební proud pouze časově a z postavení tónu na tom či onom místě tactu nic dalšího nevyplývalo. Novodobý přízvučný takt, v jehož průběhu se pravidelně střídají přízvučné a nepřízvučné doby, vzešel z onoho druhu hudby, který byl po staletí považován za nejnižší: z užitkové taneční hudby. Teprve s postupným růstem její společenské prestiže, jak ho s sebou nesla renesance, rostl i vliv jejích určitých principů na hudbu uměleckou. Byl to ovšem proces zcela neuvědomělý, nereflektovaný takt se prosadil ve všech vrstvách hudební produkce. Nejdéle a nejvíce mu vzdorovala sféra polyfonní hudby, nejsnáze se prosadil u stylizací tanců.

Skenováno pro studijní účely

S novodobým taktem získala evropská kultura v údobí baroka nový organizační princip, významově srovnatelný s prosazením dur-mollové tonality a funkční harmonie. (Lze říci, že všechny tyto proměny probíhaly současně a ve vzájemné závislosti.) I v případě novodobé hudební metriky se jednalo o vytvoření sítě hierarchizovaných vztahů, na jejímž základě se pak formoval konkrétní zvukový děj. Tak jako o významu (závažnosti) každého tónu hudebního proudu rozhodovalo jeho postavení v rámci tóniny a harmonie, tak o něm spolurozhodovalo i jeho postavení v rámci taktu. Bývá tu výrazně patrný nejen silný metrický důraz jakožto charakteristický znak tanečního projevu, ale i to, jak basový part plnil vedle své melodické a harmonické funkce často ještě úlohu hlavního nositele základního metrického pulsu. Pokud nad tímto úkolem převládla funkce jiná, stával se přechodně nositelem metrického pulsu jiný hlas. Tím byl dán charakteristický „motorický" chod mnoha barokních skladeb. Žádná nápadná agogická změna nesměla v takových případech ono potěšení z pravidelného chodu narušit dříve, než věta dospěla ke kadenci. Pokud přece jen k takovému vybočení došlo, bylo obvykle projevem důležitého programního nebo výrazového záměru.

Jestliže hudební proud v tzv. údobí vokální polyfonie plynul bez akcentů a pomlk, v baroku se rozvinula celá škála dynamických *akcentů*. Už samo autorské určení taktu bylo pokynem, jak má být věta členěna z hlediska metrických přízvuků. Autoři se smyslem pro nejjemnější nuance se zdaleka nespokojovali s členěním věty do základních sudo- či lichodobých formací (C, 2/2, 2/4, 4/4, 3/4, 6/8 atd.), J. S. Bach předpisoval i 6/16 nebo 24/16 takt. Stereotyp metrické pulsace působil v rámci hudební struktury ve směru k prosazení symetričnosti hudebního proudu. V dekorativně cítícím baroku však byla prostá symetričnost uplatňována jen na krajním pólu užitkové (taneční) tvorby, u většiny ostatních skladeb byla spíše podkladem k rozvíjení značně diferencované rytmické složky. Ta se totiž v průběhu baroka rovněž obohatila o nový princip vnitřního členění: vedle délky (kvantity) se jím postupně stal i přízvuk. Počínaje barokem se v hudební skladbě paralelně uplatňovaly dvě odlišné vrstvy časového a přízvukového členění: *metrum* a *rytmus*. Metrum jakožto pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných dob vytvářelo základní rastr, nad nímž v dalších rovinách (v různých hlasech) probíhalo množství konkrétních rytmických řešení. Střídání souladu a rozporu metrického a rytmického akcentu významně oživovalo průběh věty, na čemž se podílelo i zaváděné frázování (Fr. Couperin, J. S. Bach aj.). Rytmický průběh slučoval taktové doby ve větší celky, nebo je naopak dělil na menší hodnoty. Kdykoliv hrozilo nebezpečí z poslechové únavy na základě stereotypního zdůraznění metrického pulsu, mohla hudba využít mnoha možností rytmických nepravidelností; tečkované rytmy, trioly, kvintoly, synkopy, hemioly, tzv. lombardský rytmus, nejrůznější rytmické figurace atd. se staly nezbytnou součástí barokního stylu. Nový metricko-rytmický systém umožnil rozvinout celou škálu různých tanců, vytvářených na základě charakteristických rytmických figur (srov. str. 216).

Baroko však vytvořilo také velmi charakteristický typ *ametrické hudby*, jež odplývala ve volném rytmu, nevázána pravidelnou metrickou pulsací: recitativ. Tento typ hudby nacházel uplatnění zvláště tehdy, když měl být vytvářen

Skenováno pro studijní účely

silný prožitek bolesti, vášně, dramatického konfliktu, ale také nejistoty hledání, napjatého očekávání. Díky své expresivní schopnosti stál při zrodu monodie a opery, příležitostně nacházel uplatnění i v instrumentální hudbě (Frescobaldiho tokáty, Kuhnauovy programní sonáty, Bachova *Chromatická fantazie* aj.). V kontrastu ametrické rapsodičnosti a s mechanickou přesností se odvíjející pulsace metricky organizované hudby spočíval základní efekt některých párových útvarů, jako byly recitativ a árie, preludium a fuga apod.

Společně s rozvíjením metrorytmiky se postupně rozšiřovala i škála užívaných temp, protože teprve na základě pravidelné metrické pulsace, která jako nový organizační princip sjednotila mnohohlasý znějící proud, bylo možno začít přesněji rozlišovat hudební *tempa*. Teprve od této vývojové fáze se tempo stalo jedním z určujících parametrů znějící hudební struktury. V notovém zápisu se to projevilo mj. i tím, že od počátku 17. století začali skladatelé zaznamenávat, v jakém tempu má být skladba prováděna. Pro celkový charakter baroka je příznačné, že ve svém původním smyslu tyto údaje nevypovídaly jen o tempu, ale především o celkovém výrazovém charakteru skladby: allegro = vesele, largo = široce atd. Na začátku epochy totiž ještě tempo nebylo cítěno jako samostatný parametr. Nejstarší známé tempové údaje se objevily na půdě Itálie, a to v tomto sledu: allegro (r. 1596) – largo (1601) – adagio (1610) – presto (1611) – grave (1611) – lento (1619) – andante (1687) – allegretto (18. století) atd.

Také proměny **dynamiky** v průběhu věty jsou objevem a charakteristickým znakem baroka. Dynamický efekt se ovšem ještě neosamostatnil, tj. nebyl volně přenositelný z jednoho místa hudebního proudu na druhé, nýbrž byl pevně spjat s určitou hudební plochou nebo nástrojovou kombinací. V instrumentální hudbě byl zpočátku jen důsledkem rozdílné základní roviny hlasitosti jednotlivých nástrojů a jejich kombinací (v případě varhan a cembal také rozdílné akustické energie různých jejich rejstříků a manuálů). Barokní skladatelé dosti dlouho užívali zvlášť smyčce, zvlášť hoboje, zvlášť trubky apod. Nástup jiné nástrojové skupiny znamenal obvykle i změnu dynamické hladiny, přičemž hra „tutti" přinášela automaticky i nejvyšší dynamickou hladinu (viz též střídání ripienistů a concertina v rámci concerta grossa). Tato praxe se uplatňovala už od doby G. Gabrieliho dvojsborové sonáty *Pian e forte* (1597 – srov. str. 163–164). Dynamika tohoto typu, při níž se střídají celé plochy, a to náhlým skokem, je zvána terasovitá. Crescendo a diminuendo jako samostatný efekt (nevyplývající z přibývání či ubývání hlasů) v rámci větší plochy baroko ještě neznalo. Uplatňovalo ho jen jako ozdobu v nejmenším rozpětí, tj. v rámci jednoho déle drženého tónu, a to převážně jen v sólovém vokálním přednesu (tzv. messa di voce).
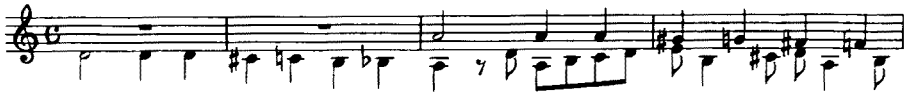
Vedle nových strukturních principů a prvků, o nichž jsme dosud mluvili, žily v barokním stylu také některé principy převzaté z předchozích stylových údobí; byl to především kontrapunktický vícehlas. Nástup melodicko-harmonického myšlení totiž neznamenal likvidaci dotud vládnoucí polyfonie. Ačkoliv v mnoha teoretických a estetických sporech, vedených bojovně zvláště na začátku a na konci epochy, odmítali horliví zastánci jednoho principu princip druhý, v umělecké praxi existovaly oba paralelně vedle sebe a vzájemně se doplňovaly. (V Itálii byl polyfonní styl označován jako *prima prattica* –

Skenováno pro studijní účely

první praxe – a nový homofonní monodický styl jako *seconda prattica* – druhá praxe –, později se mluvilo obvykle o přísném a volném stylu.)

Převzetí renesanční polyfonie mladším údobím proběhlo v plynulém vývojovém procesu, alespoň pokud jde o oblast chrámové a instrumentální hudby. Označována jako „starý styl" (stile antico) jevila se kontrapunktická technika jako zvlášť vhodná pro zhudebňování náboženských textů, a to především díky své odlišnosti od hudby světského prostředí. V mladé instrumentální tvorbě, která teprve hledala své formotvorné prostředky, posloužila polyfonie jako osvědčená, i v nových podmínkách uplatnitelná kompoziční metoda. Tvořila jednak vítaný kontrast k převaze homofonních vět, jednak imitační postupy pronikaly i do homofonních struktur díky své schopnosti udržovat hudební proud v pohybu bez rušivých cézur.

Pravidla kontrapunktu se ovšem musela přizpůsobit základním stylovým principům baroka. Změny, jimiž polyfonie v barokní epoše prošla – ať už se týkaly stavby tématu, vedení hlasů, kadencí atd. – vyplývaly především z její nové harmonické podmíněnosti. Barokní kontrapunkt, tradičně – byť ne zcela přesně – nazývaný instrumentální, je především kontrapunktem tonálním, harmonicky vázaným. Toto propojení vertikální a horizontální představivosti umožnilo další velký rozmach kontrapunktických forem v době baroka, a to až k fuze a jejím četným modifikacím (srov. str. 221). Během tohoto vývoje se barokní kontrapunkt oprostil od mnoha pravidel a zákazů, jimž se podvolovala vokální polyfonie Palestrinovy doby a které v nových souvislostech ztrácely smysl. Tak např. hlad po větší výrazovosti hudby vedl k odstranění tradičních omezení chromatických postupů, které se hned na začátku nové epochy staly nezbytnou součástí její hudební řeči.



Př. 83 – Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia chromatica (začátek)

Nová pravidla barokního kontrapunktu už nevznikala jako důsledek hudebně-teoretické či mimohudební spekulace, ale vytvářela se v hudební praxi, vyplývala z umělecky přesvědčivých kompozičních řešení. Vrchol této vývojové tendence představují skladby J. S. Bacha, od roku 1719 využívající nového *temperovaného ladění cembala*, jímž byly umožněny modulace i do vzdálených tónin. Kontrapunktické formy tak mohly být rozvinuty do velkých ploch, vokálně-instrumentální skladby dospěly s využitím imitačních postupů k přesvědčivému hudebnímu vyjádření monumentality.

Skenováno pro studijní účely

C) Vznik a rozvoj nových hudebních druhů a forem

Barokní hudební sloh s sebou nesl i vznik nových **hudebních forem**, a to v míře, jakou jiné slohové epochy nepoznaly. Hlavní vývoj v tomto směru se odehrál nejprve na poli italské vokální hudby. Od poloviny 16. století se tu setkávaly dvě silné vývojové tendence, předznamenávající základy hudebního novověku: spolu s dlouho dozrávajícími proměnami v hudební struktuře (srov. str. 192) se začal prosazovat nový estetický ideál výrazovosti hudby. Jeho stoupenci ho probojovávali především na otázce vztahu hudby a slova. Vládnoucí vokální polyfonii vytýkali „barbarský" vztah k zhudebňovanému textu (ve vícehlasé kontrapunktické skladbě mu nebylo rozumět) a požadovali takovou hudbu, která by dala vyniknout zhudebňovanému slovu, jeho zvukové podobě, významu či citovému obsahu.

Vlastní formulaci estetického požadavku **výrazovosti** už několik desetiletí spontánně předcházela obdobně pojímaná praxe madrigalových kompozic a zčásti i populárních villanell. Avšak teprve když se spojily požadavky výrazovosti a srozumitelnosti slova s typicky renesančním záměrem oživit antické drama, nabyly povahy mohutného inspiračního zdroje. Taková situace nastala v posledních dvou třech desetiletích 16. století v uzavřeném vzdělaneckém prostředí několika soukromých debatních a uměleckých společností ve **Florencii** (srov. str. 226). Z tohoto prostředí vyšlo i významné pojednání jednoho z průkopníků nového slohu Vincenza Galileiho (otce slavného astronoma) *Rozhovor o staré a nové hudbě* (Dialogo della musica antica e della moderna, Benátky, 1581). Jestliže starší traktáty poučovaly skladatele především o pravidlech vedení hlasů, Galilei jim dával rady jiného druhu: „Pozorujte, jak hovoří vzdělaný člověk se sobě rovným, jak hlasitě mluví, v jaké hlasové poloze, s jakými akcenty a gesty, zda jeho řeč plyne rychle, či zvolna. A pak si všimněte rozdílu ve všech těchto ohledech, když některý z nich mluví se svým sluhou. Pozorujte, jak mluví kníže se svým poddaným nebo s prosebníkem, jak mluví rozčilený a rozhněvaný, jak mluví vdaná žena, děvče, pouhé dítě, jak mluví prohnaná nevěstka a jak milovník ke své vyvolené, když ji přemlouvá, aby splnila jeho přání; jak naříká muž a jak řve křikloun, jak mluví ustrašenec a jak člověk plný radosti. Budete-li je sledovat pozorně, naleznete způsob, jak vyjádřit jakýkoli stav mysli."

Prvním uměleckým výsledkem této nové umělecké orientace byla tzv. *doprovázená monodie* (z řeckého monos = jeden, ódé = zpěv), tj. jednohlasý zpěv s instrumentálním doprovodem. Takový zpěv by sám o sobě samozřejmě nebyl novinkou; avšak barokní monodie vykazovala nebývalé strukturní znaky, především v ní hudba konečně nalezla svůj prostředek k vyjádření niterních prožitků konkrétního jedince. To představovalo velké historické novum, jemuž se také záhy dostalo společenské odezvy a uměleckého uplatnění. Světský jednohlasý zpěv nebyl v období renesance počítán mezi plnohodnotnou uměleckou tvorbu. (Nepřímým důkazem toho jsou i madrigalové komedie, v nichž skladatelé stále ještě používali k hudebnímu zpodobení každé postavy děje 2–3 vokální hlasy.) Stále ještě přežíval středověký odmítavý postoj ke všemu, co se dostatečně neodlišovalo od lidového hudebního projevu, a neza-

Skenováno pro studijní účely

sluhovalo proto označení „ars", tj. umění ve smyslu vysokého, výlučného umění. Teprve když se renesanční idea napodobení přírody (imitazione della natura), za jejíž součást byl počítán i prostý pastýř a jeho zpěv, spojila s objevným zjištěním humanistických učenců, že hudební kultura obdivovaného antického Řecka byla založena na jednohlasém zpěvu, mohli se skladatelé bez obav o svou uměleckou pověst věnovat i komponování monodií. Hudební teoretikové je povzbudili citáty z řeckých klasiků, svědčícími o mocné působivosti jednohlasých zpěvů na posluchače (např. o tom, jak Thalés Milétský svým zpěvem léčil a zahnal mor, Pythagoras přivedl k střízlivosti opilé atd.). Doprovázená monodie vyhovovala požadavku výrazovosti mnohem lépe než vícehlasý madrigal (zprvu ovšem nesla jeho jméno, jímž se naznačoval pozorný vztah k zhudebňovanému textu). Jako ztělesnění nových hudebně výrazových záměrů získala monodie brzy velký ohlas, do konce třicátých let 17. století byly v severní Itálii vydány tiskem stovky těchto skladeb. Ověřená mimořádná schopnost doprovázené monodie k dramatickému vyjádření vnitřního prožitku vedla dál ke vzniku sólové kantáty, opery a oratoria.

Hlavní strukturní novinkou monodie byla polarita melodického vokálního hlasu s instrumentálním basem, který se stal základem harmonického doprovodu. Melodický proud už přitom neprobíhal v dlouhých souvislých liniích, jako tomu bylo u starších polyfonních skladeb, ale jako hlavní nositel výrazu byl bohatě členěn působivými pomlkami. Vokální linka monodie se v mnohém podobala vzrušené řeči, tak jak to požadoval V. Galilei, odvolávající se k antickému příkladu. Tento nový vokální projev dostal označení *stile recitativo* (recitare znamená přednášet, hrát). Důraz na předvádění, na zvnějšnění vnitřního prožitku, stál u zrodu monodie. Jakmile pak byla zapojena do služeb divadelního projevu (florentská intermedia), dostalo se novému stylu označení *stile rappresentativo* (rappresentare = předvádět, představovat).

Výzkumy z posledních let potvrzují, že na vzniku doprovázené monodie se podílel i určitý tlak ze strany pěvců-sólistů a divadelní inscenační praxe; obojí začalo v Itálii od poloviny 16. stol. poutat zvýšenou pozornost. Smyslové kouzlo mimořádného lidského hlasu se stávalo vyhledávanou hodnotou. Současně se rodil kult hlasové techniky, o jehož síle svědčí mj. dvě skutečnosti: aby byl zajištěn opravdu mimořádný hlasový materiál, začali být mnozí z nejtalentovanějších chlapeckých zpěváků kastrováni. (Po Itálii a Španělsku se kastráti záhy objevili v Lassově kapele u dvora v Mnichově, od roku 1589 zpívali i v papežské Cappela Giulia, podíleli se i na provádění prvních oper Periho ve Florencii, Monteverdiho *Orfea* atd.) Za druhé začalo být pěvcům přiznáváno právo na zvýšení osobní spoluúčasti na hudebním díle ve formě improvizačního rozvíjení a zdobení vokálního partu. Způsob přednesu se stával zvlášť oceňovanou stránkou hudebního projevu. Vzestup umělecké – a v závislosti na ní i společenské – prestiže sólových pěvců posílil obecnou tendenci ke vzniku kompozic pro sólové hlasy. Je příznačné, že dva z trojice autorů nejstarších oper byli profesionální pěvci: **Jacopo Peri** (1561–1633) a **Giulio Caccini** (asi 1550–1618).

Caccini byl také autorem dobově nejúspěšnější sbírky monodií *Le nuove musiche* (Florencie, 1602). Většinu z nich tvořily tzv. „árie", což tehdy znamenalo strofické zpěvy, které byly při opakovaném přednesu lehce pozmě-

Skenováno pro studijní účely

ňovány (tzv. strofické variace), a to jednak podle smyslu textu, jednak s ohledem na možnost uplatnění ozdob. Zpěvy označené jako „madrigaly" byly naopak celé prokomponované a vyznačovaly se velkou snahou o přiléhavé a expresivní hudební vyjádření slovní předlohy. Caccini uvedl svou sbírku obsáhlým pojednáním, v němž se – neprávem – označil za původce nového stylu (jeho přínos se týkal hlavně vývoje pěvecké techniky) a na řadě notových příkladů s vysvětlivkami demonstroval své způsoby zdobení melodické linky. V některých číslech sbírky uplatnil i koloraturu, ovšem stavěnou do služeb výrazu. Jeho sbírka je dokladem, že už v této rané fázi nového vokálního slohu vedle sebe stály dvě protichůdné tendence: snaha o realistickou nápodobu vzrušeného mluvního projevu, a snaha uplatnit všechny možnosti pěvecké techniky. Dramatický výraz a obdivovaná pěveckotechnická samoúčelnost se na staletí staly dvěma póly, mezi nimiž se pohybovala většina vokální hudby.

Jestliže raně barokní doprovázená monodie zůstala vývojovou epizodou, omezenou na Itálii v časovém rozpětí asi 50 let, trvalý a celoevropský význam měla z monodie vyrůstající **opera**.

Nejstarší operní pokusy se odehrály ve Florencii při velkovévodském dvoře medicejském. Z hlediska divadelního byly přímými dědici hudebních intermedií, která tu v 16. století provázela slavnostní divadelní inscenace, trvající mnoho hodin; tento žánr pak ve Florencii přežíval vedle opery ještě v 17. století. Prokomponované hudebně dramatické skladby měly v aristokratickém prostředí plnit úlohu dosud neznámého a vysoce kultivovaného způsobu umělecké zábavy. Časový primát patřil patrně dvěma nedochovaným skladbám **Emilia de' Cavalieriho** (asi 1550–1602), uvedeným v roce 1590. Jen nepatrné torzo zbylo z hudby Periho opery *Dafne* (karneval 1598). První v úplnosti dochovaná opera pochází z roku 1600, kdy byla součástí mnohadenních oslav sňatku Marie Medicejské s francouzským králem Jindřichem IV. Byla to Periho *L'Euridice* na libreto Ottavia Rinucciniho. (Několik částí do ní složil na inscenaci spolupracující G. Caccini, který jménem svých žáků-pěvců odmítal, aby zpívali jinou hudbu než jeho, a vzápětí vydal tiskem vlastní operu na totéž libreto.)

Periho *L'Euridice* je pastorální opera o věrné manželské lásce mytického pěvce Orfea a Eurydiky. Je komorní povahy, instrumentální doprovod zpěvu je notován na jedné osnově a vytvářely ho v různých kombinacích cembalo, chitarrone, lira grande (druh basové violy) a velká loutna. Vedle početného souboru sólistů připadla důležitá úloha sboru nymf a pastýřů, jejichž vystoupení tvoří jediný hudební kontrast k dlouhému sledu tklivých monodických zpěvů. (Mezi současníky se vyskytly i výhrady proti takto pojímanému novému stylu: „nudné", „zní to jako zpěv pašijí".)

Na Periho operu navázala řada děl, z nichž daleko nejvýznamnější byl *Orfeo* (Orfeus) **Claudia Monteverdiho** (1567–1643), uvedený o karnevalu 1607 v Mantově. Prestižní zájmy tohoto knížecího dvora umožnily skladateli uplatnit mimořádně velký instrumentální doprovod, který tvořilo přes 40 hráčů. Autor předepsal tyto nástroje: 2 cembala, regál, 2 malé dřevěné varhany s labiálními píšťalami, 3 arciloutny, 2 chitarrone, dvojharfu (chromatická harfa s dvěma řadami strun), 2 malé housle „alla Francese" (laděné o kvartu výš než housle), 10 viole da braccio, 3 basové violy da gamba, 2 „contrabassi de viola",

Skenováno pro studijní účely

flautino (patrně sopraninová zobcová flétna), 2 cinky, klarinu, 3 sordinované trubky, 4 trombony. Skladatel počítal s improvizačním obohacováním jednotlivých hlasů interprety, což se předem ověřovalo během zkoušek. Protože Monteverdiho partitura obsahuje – s výjimkou velké árie Orfeovy – jen záznam hlavních hlasů s poznámkou, které nástroje mají v dané větě hrát, vyžaduje i každá novodobá interpretace díla předchozí nástrojovou „realizaci".

Nejrozsáhlejším číslem je Orfeova árie (strofické variace) *Possente spirto*. První čtyři z šesti strof jejího textu notoval Monteverdi ve dvou verzích, tj. v jednoduché a ve zdobené. První odpovídala dobovému způsobu notového zápisu, který nutně počítal s interpretovým ornamentálním dotvářením, v druhé zaznamenal autor svou představu takového dotváření, značně odlišnou od dobových pěveckých klišé. (Tato dvojí verze nebyla výjimkou, je známa řada dobových tisků vokální hudby s podobným dvojím záznamem.)

Hudba Monteverdiho *Orfea* je mnohem rozmanitější a výrazově bohatší, než tomu bylo ve skladbě Periho; vedle rozsáhlých recitativních partií obsahuje „árie", „madrigaly", sbory i krátké samostatné orchestrální věty (úvodní *Tokátu* a mezihry, tzv. *ritornely*). Vzápětí však *Orfea* zastínil ohlas Monteverdiho *Ariadny* (Mantova, 1608; 1614 Florencie, 1639 jí byl zahájen provoz druhého benátského veřejného divadla San Moise), z níž se však dochovala jediná scéna, působivý *Nářek Ariadny*. Vyznačuje se jedinečnou rovnováhou mezi patetickým výrazem bolestivého prožitku a ukázněnou hudební formou. (Srov. str. 193.)

Do dalšího vývoje opery se pak promítl zájem nejbohatších představitelů katolické církve, soustředěných kolem papežského dvora v Římě. Zatímco činoherní divadlo tam bylo postihováno četnými zákazy, v sálech svých římských paláců si někteří kardinálové dávali v letech 1620–1640 velkým nákladem inscenovat nové opery. Raný typ florentské pastorálky se v Římě pod vlivem tradičních jezuitských her změnil v náboženskou hru a moralitu. Vznikl přechodný typ duchovní opery (melodramma sacro), v níž se místo hrdinů z antické mytologie po scéně pohybovali legendární středověcí světci nebo za příklad dávané starozákonní postavy (krásná a lstivá Judita apod.). Se středověkou tematikou se na operní scéně – až dosud vyhrazené antickým bohům a polobohům, nymfám a pastýřům – objevil evropský šlechtic a jeho družina. S ní se v opeře – rovněž poprvé – vyskytl i komický prvek (obvykle ve výstupech pážat) a významně byla posílena úloha sboru. Protože se v papežově sídelním městě nesměly na scéně objevit ženy, podstatně tu v operním provozu vzrostla úloha kastrátů.

V Římě opera vydatně rozvinula i svou složku vizuální a stala se plnohodnotným divadlem. Velkým nákladem byly pořizovány kostýmy a první složité jevištní mechanismy: propadla, létací stroje apod. Římská proměna opery v nákladnou podívanou měla své důsledky i pro její hudební složku: začal to být dlouholetý proces rozkládání původně jednolitého stile recitativo na hudebně takřka bezvýznamný, v rychlém tempu a parlandu odplývající secco recitativ a vlastní árii. V opeře *Sant'Alessio* (Sv. Alexius, 1634) od **Steffana Landiho** (1586–1639) se pod názvem „sinfonia" objevila první operní předehra, složená z několika dílů (po způsobu canzony). Skladba má vedle malých ansámblů také šesti- až osmihlasé sbory, jeden komický duet atd.

Skenováno pro studijní účely

Pravidelně provozovaným a veškeré platící veřejnosti přístupným uměleckým druhem se opera stala až v Benátkách, a to počínaje rokem 1637. O tom, jak na sebe strhla pozornost, svědčí postupný vznik 16 operních divadel v Benátkách do konce 17. století (některá z nich po čase zase zanikla, nejčastěji následkem požáru) a uvedení 388 operních inscenací v tomto údobí, jakož i takřka úplné potlačení činoherního divadla v této oblasti.

Rané fázi benátské opery dominovala ještě díla C. Monteverdiho, věrná uměleckým ideálům, z nichž opera ve Florencii vznikla. *Korunovace Poppey* (1642) je přes svůj název divadelně neokázalou studií lidských temperamentů a vášní. Ani v tomto svém pozdním díle nevytvářel Monteverdi ostrý předěl mezi recitativem a árií (celý text opery byl psán prózou), i hudební forma mu logicky vyplývá z dramatické situace, tj. v lyrických scénách má i recitativ lyrický ráz apod. Neronův prchlivý hněv vyjadřuje Monteverdi svým „stile concitato" (= vzrušený styl), odvozeným z recitativu. Žádnou část skladby autor nepodřizuje předem danému hudebně formovému schématu, textová i hudební složka zůstávají v příkladné rovnováze.

V dalším vývoji opery – ať už v Benátkách, nebo v dalších operních centrech Itálie – se tento vztah mezi slovem a hudbou pozvolna uvolňoval, protože na povahu hudební složky měly rostoucí vliv i jiné vazby. Především to byl rostoucí kult pěveckých hvězd, pěstovaný zvláště od proměny opery ve veřejnou instituci. Podobné důsledky měl i odklon pozornosti od vnitřních prožitků postav k vnější dějovosti a k scénickým efektům, jakož i nová divadelní praxe rychlého střídání různých výstupů. Do popředí zájmu vstoupili kastráti, primadony a výsledky práce divadelního architekta a technika. Jeho záměrům v řešení a rozvrhu scén musel libretista podřizovat průběh děje: po velkolepém interiéru následovaly nehostinné skály a sluje, po scéně přívětivé krajiny rozbouřené moře s loděmi, strhávanými do hlubin, z pohybujících se mraků se museli snášet andělé nebo poslové bohů nebo létající draci apod. „Neskutečno" se stalo vyhledávaným prvkem operního divadla a skladatelé pak museli komponovat hudbu k výjevům, jako byly tance kentaurů (půl člověka, půl koně), satyrů, trpaslíků, opolidí, planet atd. Další rozvíjení scénické složky opery si vynutilo stavbu nových velkých budov s příslušným strojovým vybavením scény. (V roce 1678 otevřené Teatro Grimaldi mělo už v hledišti 5 pořadí po 35 lóžích.)

U publika oblíbená jevištní kouzla byla mnohdy jen samoúčelnou podívanou, nijak nepřispívající k dramatičnosti benátských oper, které obvykle nesly v podtitulu druhové označení „dramma per musica". Jejich děj se zpravidla odvíjel v mnoha krátkých výstupech značného počtu rolí. V pestrém sledu 60–80 čísel bylo možno uplatnit všechny dobové formy a kompoziční i interpretační techniky vokální hudby: recitativ (monodický, concitato, secco, accompagnato), ariózo, strofickou i dacapovou árii, madrigaly, koloratury, bel cantové partie atd. Tato pestrost forem, výrazů a nálad přispívala ke spokojenosti publika, a pokud skladatelé dokázali všechny složky proporčně vyvážit, zůstávají tato díla dodnes působivá.

V tvorbě Monteverdiho žáka **Francesca Cavalliho** (1602–1676) dospěla benátská opera ke svým umělecky nejcennějším výsledkům. Cavalli ponechal základem hudební složky opery recitativ, který výrazově přizpůsoboval situaci i stavu mysli představované osoby. Přechody do arióz či větších zpěvních

Skenováno pro studijní účely

forem a zpět k recitativu byly plynulé. Dacapové árie, které postupem času vykazovaly tendenci k větším rozměrům, byly umístěny s citem pro dějovou situaci, takže nepůsobily jako vyplnění předem daného schématu. Jako velký melodik a dramatik dosahoval Cavalli velmi jednoduchými prostředky (stále jen s malým orchestrem) silného účinu. Zvlášť působivé byly jeho scény lament, nářků, stavěné nad chromatickým postupem ostinátního basu.

Cavalli hojně uplatňoval i komický prvek. V opeře *Jásón* (1649) je spojen s parlandem koktavého chlubila, v opeře *Kallistó* (1651) s postavou Merkura jakožto rádce záletného Jupitera. (Z Merkurova popudu se Jupiter pokusí přiblížit ke krásné nymfě Kallistó v převleku za Dianu, přičemž musí svůj bas skrývat za falsetový soprán; vzápětí vzniká další komická situace, když takto přepodobněného Jupitera obtěžuje milenec pravé Diany apod.)

Vedle Cavalliho měl na další vývoj opery značný vliv františkán (**Marc-**) **Antonio Cesti** (1623–1669), spíše lyrický než dramatický tvůrčí typ. Jeho raná benátská opera *Orontea* (1649), do r. 1686 opakovaně uváděná v mnoha italských městech i v zahraničí, zaujala jak psychologicky výstižným líčením milostného vztahu mocné královny a prostého malíře, tak komickými výstupy podnapilého sluhy Gelona (první případ hudebně propracovaného charakteru typu bas buffo).

V této vývojové fázi se italská opera stala hlavním druhem veřejného divadla italských měst na sever od Neapole a v rostoucí míře pronikala i do zahraničí. Tam si ji přisvojily především panovnické dvory, které v ní našly jedinečný prostředek vlastní reprezentace. Cavalli byl pozván do Paříže (1660–1662), Cesti do Innsbrucku a pak k vídeňskému dvoru. Ve skladbách pro tyto objednatele bylo na autorech požadováno uplatnění velkého reprodukčního aparátu. Tak vznikla r. 1667 pro Vídeň Cestiho pompézní opera *Il pomo d'oro* (Zlaté jablko, námět Paridova soudu), vymykající se z autorova stylu užitím velkých sborů, rozšířením orchestru ve skupině dřevěných a žesťových nástrojů apod.

V posledních desetiletích 17. století se italská opera (v tomto údobí už nelze hovořit jen o „benátské" opeře) stávala stále častěji předmětem kritiky z řad literátů a estétů. Tento tlak prudce vzrostl, když byla r. 1690 v Římě založena Accademia Poetico-Musicale, která se z úcty k řecké poezii nazvala Arkádie (podle krajiny na Peloponésu, do níž staří řečtí básníci umísťovali děje svých pastýřských příběhů) a do znaku si dala pastýřskou píšťalu a vavřín. Společensky vlivná akademie, vyznačující se aristokratickým elitářstvím, si kladla mj. za cíl „vyplenit špatný vkus" v umění, zvlášť v literatuře. Opeře vytýkala mj., že pod tlakem publika porušila všechna pravidla klasické literatury a dramatu, že do jednoho celku spojila prvky tragické a komické a postavila tak na scénu vedle vznešených panovníků a hrdinů nízké sluhy a šašky. Protože většina libretistů – z nichž nejvlivnější byl Apostolo Zeno – patřila k členům Arkádie, prosadily se zakrátko její ideologické a estetické názory i do operní praxe.

Na přelomu 17. a 18. století tak došlo v italské opeře k závažné proměně, jejímž výsledkem byla tzv. *opera seria* (= vážná). Od předchozí opery se odlišovala vyloučením lidového prvku a s ním i veškerého komického živlu a realistické drobnokresby. Divadly prošla nová vlna oper s afektově stylizovanou pastýřskou tematikou. Vykročit z tohoto úzkého námětového pole pomohl libretistům vše-

Skenováno pro studijní účely

obecně obdivovaný vzor francouzské činoherní heroické tragedie, jak ji reprezentoval především P. Corneille. Nejčastějším námětem opery serie se pak nadlouho stala vznešenost hrdinských osobností (vladařů, vojevůdců, dobyvatelů), stojících vysoko nad lidskou všedností a řídících se ve svém životě pouze zákony cti a povinnosti, jak vyplývaly z jejich vůdčího postavení. Radikálně ubylo námětů z antické mytologie a na operní scénu nastoupily – v silně stylizované a zcela anachronicky pojímané podobě – tzv. velké osobnosti politické historie: César, Tamerlán, Alexandr, Xerxes apod.

Zúžení pozornosti na několik hrdinských postav a jejich milostné partnerky vedlo k radikálnímu snížení počtu rolí v opeře, čímž se uvolnil velký prostor pro výstupy několika sólistů. Ochuzení děje o komický prvek a osvěživé epizodní výstupy vedlejších postav chtěla opera seria nahradit zvýšenou pozorností k líčení prožitku, který se odehrával v nitru hrdinově a publiku byl zpřístupňován monologem, tj. *árií*. Ve středu pozornosti tohoto vysoce stylizovaného typu hudebního divadla tudíž nestála událost sama, ale to, jak na ni reagoval a jak ji prožíval hrdina. Tím byla ovšem opera zbavena dramatičnosti a její strukturu charakterizoval základní rozpor: její dějové a hudební vrcholy se rozcházely, nikdy nebyly totožné. O událostech se obvykle jen vyprávělo v hudebně bezvýznamném *secco recitativu* a teprve jejich odraz v nitru hrdinově dostával hudebně významnou podobu v rozsáhlé árii. Proč se hudba této zvnějšku vnesené změně operní koncepce rychle a bez odporu přizpůsobila? Pěvcům i skladatelům poskytoval nový typ opery velké možnosti uplatnění. Museli sice oželet řadu dosud užívaných hudebních útvarů, protože nové libreto umožňovalo jen existenci recitativu (secco a accompagnato), árie, ansámblu, ale na druhé straně jim velká plocha árie dávala příležitost řídit se jen potřebami hudební formy, resp. rozvíjet všechny aspekty virtuosní pěvecké techniky, a to až do samoúčelnosti. Velká *dacapová árie* se těšila takové oblibě, že se stala modelem i některých instrumentálních forem. Vokální melodika, jedinečné výkony pěvců a smyslové kouzlo jejich hlasů se staly hlavními hodnotami vážné opery, dacapová árie jejím hlavním útvarem. Zájem publika nebyl stereotypním členěním árií do tří oddílů A – B – A nijak narušen, nevadilo ani potlačení dramatičnosti děje, který se v opeře serii rozpadl do sledu statických čísel; význam textové složky poklesl až k podružnosti. Protože každá árie byla hudebním vyjádřením určitého afektu – radosti, strachu, bojového zápalu, milostné touhy, zloby, pomstychtivosti, rozechvění atd. – dbali skladatelé jen o to, aby sled árií (afektů) byl dostatečně kontrastní a proporčně vyvážený. Takové řešení operní formy umožnilo praxi přejímání úspěšných árií z opery do opery, ba dokonce byly z takových árií jednoho a případně i různých autorů sestavovány další opery. (Říkalo se jim *pasticcia*, tj. italsky „paštičky".) Takovou praxi umožnilo i to, že postavy opery serie byly schematické typy bez jakéhokoliv vývoje; každá z nich ztělesňovala pouze určitou vlastnost (statečnost, věrnost, proradnost, zamilovanost apod.). Orchestr měl ve zpěvních číslech hudebně podřadnou úlohu. Významnou novinkou však bylo sólistické uplatnění melodických nástrojů (trubky, houslí, hoboje, flétny) v áriích jakožto rovnocenných partnerů sólových vokálních hlasů.

V osobě vídeňského dvorního básníka **Pietra Metastasia** (1698–1782) nalezla *opera seria* libretistu, který dokonale vyhověl povaze žánru. Vytvářel

Skenováno pro studijní účely

prostor pro hudební charakteristiku postav a v citlivém rozvržení uplatňoval heroické, galantní, moralistní a jiné motivy, přičemž jeho libozvučný verš tvořil ideální podklad kantilény. Metastasiova libreta zhudebňovali od r. 1723 příslušníci několika skladatelských generací, některé texty se dočkaly mnoha desítek zhudebnění: *Artaserse*, *Demofoonte*, *La clemenza di Tito*, *Ezio*, *L'Olimpiade*, *Semiramide* a další.

Nadměrná stylizovanost, schematičnost a izolovanost vážné opery od tehdejší životní reality, jakož i mnohé stinné stránky provozu italských operních společností vyvolaly časem kritickou odezvu. Satirickou formou napadl dobovou operu mj. skladatel Benedetto Marcello ve spisku *Divadlo podle módy* (Il teatro alla moda, Benátky, 1720), v Londýně na ni r. 1728 zaútočili sžíravou divadelní parodií *Žebrácká opera* (srov. str. 236, 550) a v dalších desetiletích ji na divadelních scénách karikovaly mnohé komické opery (viz dále).

Vyloučení komického živlu z italského hudebního divadla nemohlo mít trvalou platnost. Divadelní praxe zakrátko nalezla kompromisní řešení, respektující na jedné straně ideologické a třídní požadavky aristokratických mecenášů a současně umožňující návrat komického a lidového živlu na operní scénu. Počínaje rokem 1706 jsou v Benátkách a krátce nato i ve Florencii doložena představení opery serie s vloženými komickými *intermezzy*, prováděnými mezi třemi akty vážné opery. Intermezza představovala jakousi parodistickou, naturalisticky přízemní „protihru" k ději a stylu vážné opery a záhy si našla i vlastní charakteristickou hudební mluvu. Převažují v ní krátké motivy, často vícekrát opakované, obvykle v rychlém tempu. Během několika let se tento nový druh hudebního divadla rozšířil do mnoha zemí Evropy – především zásluhou italských kočovných operních společností –, získal velký ohlas a leckde podnítil i domácí původní tvorbu. Ve 20. letech 18. století už byla v Benátkách, Bologni, Neapoli i jinde doložena samostatná představení několika intermezz, spojených v celek k celovečerní produkci.

Paralelně, ale nezávisle na vývoji v Benátkách vznikla v Neapoli celovečerní *hudební komedie* (commedia per musica), jejíž nejstarší známé libreto – hudba se nedochovala – je z roku 1707. Novinkou tohoto žánru, který textově navazoval na činoherní komedii a hudebně na vážnou operu (sled recitativů a dacapových árií), bylo zasazení děje do místního měšťanského prostředí a bohaté využívání neapolského dialektu k navození komických situací. (Umístění děje do výlučně měšťanského prostředí bylo v 17. století zcela ojedinělé v případě opery A. Stradelly *Il Trespolo tutore*, Janov, 1678.) Zápletka obvykle spočívala v milostných problémech několika dvojic, přičemž v příbězích vystupovaly i postavy známé z commedie dell'arte. Hudební komedií Alessandra Scarlattiho *Il Trionfo dell'onore* (Triumf cti, 1718), komponovanou na text ve spisovné toskánštině, měl být položen základ k rozvoji celoitalské komické opery. Kompozice a uvedení tohoto díla představovaly promyšlený akt s cílem prosadit komickou operu jako plnohodnotný žánr: proslavený mistr vážné opery se ujal úkolu posílit svou skladbou společenskou prestiž komické opery. Postupoval cestou kompromisu: děj lecčím odpovídá schématu opery serie, jen dvě lidové postavy (koketní služka a vojácký kapitán) ho posunují do polohy komické. Také u Scarlattiho žáků a následovníků (L. Leo, L. Vinci ad.) měla neapolská komedie – na rozdíl od benátského inter-

Skenováno pro studijní účely

mezza – ráz spíše naivní prostoty (árie bez virtuosních koloratur), a to včetně citací lidových písní, aniž by se zaměřovala na parodování vážné opery.

Ze spojení charakteristických prvků benátského intermezza a neapolské hudební komedie vzešel na konci barokního údobí nový útvar, dodatečně označený jako *opera buffa* (= veselá). Z hlediska společenského byl tento operní druh projevem rostoucího vlivu měšťanských vrstev, které chtěly na scéně vidět postavy a příběhy ze svého života a na hudbě požadovaly prostší, přirozenější ráz. Jestliže opera seria stavěla na kastrátech a jejich technické virtuositě, ústřední postavou veselé opery se stal bas buffo, rozesmávající už svým charakteristickým vokálním projevem (rychlé parlando na harmonicky jednoduchém základě, zpěvy stavěné na opakování krátkých melodických motivů, série velkých intervalových skoků, komediálně pojaté nářky, parodující patetická accompagnata opery serie apod.). Svými hudebními znaky a společenskými vazbami se opera buffa stala předzvěstí nového slohového údobí, v němž ji čekal největší ohlas a rozvoj.

Jakožto celovečerní hudebně divadelní útvar byla opera buffa produktem delšího vývoje, v němž se spojily různé tendence a menší hudební formy, a proto nelze v procesu jejího vzniku žádné jednotlivé dílo označit za první svého druhu. Přesto trvalý ohlas a vysoká umělecká hodnota intermezza G. B. Pergolesiho *Služka paní* (La serva padrona, Neapol, 1733, původně hráno mezi akty Pergolesiho vážné opery *Il prigioniero superbo*) vedly k tomu, že této skladbě bývá tradičně přisuzován primát. Ve skutečnosti vše, co asi čtyřicetiminutová Pergolesiho skladba přináší v typech postav (starý zámožný hlupák padne do pasti mladé, vdavek a peněz chtivé prohnané služky) i v povaze hudby, vykazovaly už starší skladby, jako např. Telemannův *Pimpinone* (Hamburk, 1725), Hasseho *Larinda a Vanesio* (Neapol, 1726) nebo téhož *La serva scaltra* (Vychytralá služka, Neapol 1729) atd. Pergolesiho skladba představuje v rámci této skupiny děl jednoho typu už určitý umělecký vrchol, na který navázal další vývoj druhu opera buffa.

Podobně jako vznikala pasticcia na půdě vážné opery, byl i u komické opery okamžitý úspěch u publika nadřazen ohledům na původní autorskou podobu díla. Interpreti – z nichž mnozí se na komické role specializovali – vyměňovali podle ohlasu jednotlivá čísla, přidávali nebo vypouštěli, měnili průběh děje, autorství použité hudby připisovali slavnějším skladatelům atd., takže některé skladby mnohokrát změnily svou podobu. Nejvíce takových proměn prodělala komická opera Pietra Auletty *L'Orazio* (Horác, Neapol, 1737). Inscenace v Bologni 1747 už měla z původních 35 čísel originálu jen osm, r. 1750 byla hrána v Barceloně pod názvem *Kapelník* (El Maestro de Capilla), podobně jako v Paříži 1752 a 1753, kdy tu byla vydána i tiskem, ovšem z Aulettova originálu už zbývala jen 4 čísla. Co zůstalo z originálu v Praze r. 1764, kdy zde byla skladba provedena pod názvem *L'Impresario abbandonato* (Opuštěný impresário), nelze zjistit: dochovalo se jen libreto. Inscenační proměny tohoto kusu pokračovaly až do konce 18. století.

Další zvláštní operní druh, vytvořený a pěstovaný jen ve Francii, představuje Lullyho *tragédie lyrique* (lyrická tragédie, viz str. 233).

Paralelní vývoj s operou prodělával od společných začátků ve Florencii nový druh chrámové vokálně-instrumentální hudby – **oratorium**. (V Římě byly

Skenováno pro studijní účely

tyto skladby prováděny v chrámových oratořích, odtud označení druhu.) Skladba Emilia de' Cavalieriho *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Hra o Duši a Těle), provedená r. 1600 s náznakem scénické akce – včetně tance – v jednom římském kostele, vzešla z týchž idejí florentských Camerat jako první opery. Přes jednoduchost užitých prostředků si dodnes uchovává plnou uměleckou působivost. Vedle Duše a Těla vystupují v této moralizující alegorii postavy Času, Rozumu, Rozkoše, sbory blažených duší na nebesích a zatracenců v pekle atd. Barokně vyhrocený protiklad dobra a zla, líčený pomocí působivého spojování ryze duchovních, a naopak zase nanejvýš světských motivů, měl velkou odezvu a stal se modelem mnoha dalších kompozic.

Katolická církev si tento nový druh neliturgické duchovní hudby ihned osvojila a nebývalým způsobem tak rozšířila sféru chrámové produkce. Hlavním zdrojem oratorních námětů se stala bible a životy svatých. V náhradu za nemožnost působit scénou a výpravou si *italské oratorium* (tzv. volgare, lidové) vytvořilo postavu *vypravěče* („testo"), zpočátku zpívanou sborem. Později – už jako sólový – měl tento part silný vliv na formu oratoria: tím, že mohl kdykoliv vstoupit do děje, krátkým komentářem přerušit i sólovou árii a vést tak pozornost posluchače, dodával stavbě díla koncentrovanou a přitom formálně neschematickou podobu. Do *latinského oratoria*, které se v Římě ustálilo kolem r. 1640, vstoupil Vypravěč pod označením Historicus. Nejpůsobivější díla tohoto žánru vytvářel regenschori tamější jezuitské koleje **GIACOMO CARISSIMI** (1605–1674), autor oratorií *Jefta, Baltazar, Job, Abraham a Izák* ad. Pracoval s minimálním instrumentálním doprovodem (2 housle a continuo) a jednoduchou harmonií, jen skromně využíval imitačních postupů. Pozornost soustředil na citlivou a plně srozumitelnou deklamaci latinské prózy, kterou do hudební kvality povyšovaly jednoduché, ale působivé melodické motivy. Mistrovsky využíval sborů, někdy jako součásti děje, jindy jako komentáře. Jeho plastické vyjádření textové předlohy bylo nejúčinnější ve scénách nářků (Jefta: „Heu me dolentem", Běda mně trpícímu!).

V dalším vývoji se italské oratorium stalo ve své hudební složce chrámovou obdobou opery serie: zanikl part vypravěče, v průběhu skladby se střídaly recitativy a dacapové árie. Vedle italských měst se tento typ oratoria pěstoval zvláště ve Vídni. Do Anglie ho uvedl G. F. Händel, který pak ve vlastních skladbách položil hlavní důraz na mohutné sborové partie. Ve Francii se tento hudební druh nerozvinul, latinská oratoria Marc-Antonia Charpentiera, přizpůsobující oratorní typ jeho římského učitele Carissimiho francouzským zvyklostem, zůstala epizodou bez následování. Samostatným vývojem však prošlo oratorium v Německu, kde je začal pěstovat Heinrich Schütz a k vrcholné podobě monumentálního cyklu kantát dovedl J. S. Bach ve Vánočním oratoriu.

Dalším novým druhem vokální hudby, který vzešel z doprovázené monodie, byla **kantáta** (z lat. a it. cantare = zpívat). Poté, když monodie dodala doprovázenému sólovému zpěvu vysokou uměleckou prestiž, společenská poptávka po takovém druhu hudby byla velká a o příležitostné verše nebyla v Itálii nikdy nouze, stala se kantáta v 17. století nejčastěji komponovaným druhem italské vokální hudby. Dobové označení těchto skladeb bylo „arie", „musiche", „madrigali", „scherzi", „lamenti" apod., byly lyrické povahy a byly určeny jednomu, méně často 2–3 sólovým hlasům. Označení „árie" bylo zpočátku

Skenováno pro studijní účely

užíváno převážně pro strofické zpěvy. Rostoucí obliba krásné kantabilní melodiky, přednášené s přiléhavým výrazem a s dokonalou pěveckou technikou, ať šlo o práci s dechem, vázání tónů, výslovnost atd. (tzv. *bel canto*), posilovala tendenci k uvolnění závislosti vokální linky na textu. Řešení se našlo v rozlišení a vzájemném oddělení partií deklamačních (recitativ) a kantabilních (árie). Ohled na text ovšem zůstával v 17. století povětšinou silný, některé kantáty s dramatickým námětem uplatňovaly i ve větších plochách jakési recitativní ariózo (např. G. Carissimiho *Lamento di Maria Stuarda*, zhudebňující vnitřní prožitek děsu i pohrdání královny před popravou). Od počátku 18. století nabývala kantáta podoby operní scény o několika větách; důležitou složkou se v ní stával i sborový zpěv. Významnou úlohu sehrála kantáta v 17. století při formování hudební složky lutherské liturgie v německých zemích.

Krátkou lokální epizodu bez vývojových důsledků představovala italská *madrigalová komedie*. Byl to pokus spojit madrigaly, komponované na souvislý divadelní text, s jevištní akcí (pantomimou) a vytvořit tak hudebně dramatické dílo nového typu. Největší odezvu mezi skladbami tohoto komediálního vokálního žánru (bez instrumentálního doprovodu) měl *L'Amfiparnasso* (1584, Modena) **Orazia Vecchiho** (1551–1604). V rozverných dílech boloňského mnicha a varhaníka **Adriena Banchieriho** (1568–1634) *La pazzia senile* (Stařecká pošetilost, 1598), *Plavba z Benátek do Padovy* (1605) a *Večerní hostina* (1608) dosáhla madrigalová komedie svého uměleckého vrcholu. Avšak ani invenčně bohatá hudba, ani komediální děj, v němž obvykle vystupovaly osvědčené postavy commedie dell´arte, ani komický účin užívaných dialektů nemohly tento žánr udržet při životě a překonat jeho základní vnitřní rozpor: propast mezi hercem-sólistou na scéně a vícehlasým hudebním ztvárněním jeho promluv, interpretovaným skupinou pěvců mimo scénu. Pro toto neorganické spojení dvou uměleckých oborů neměla madrigalová komedie vedle opery naději na další existenci.

Velkou oblast vokální a vokálně-instrumentální produkce baroka představovala **chrámová hudba**, v tomto období rovněž podstatně obohacená o nové formy a kompoziční techniky. V případě katolické hudby přitom šlo – z hlediska církevní ideologie – o vývoj nežádoucí, protože se v něm proti tradici i proti vůli nejvyššího církevního konzilia prosazovaly hudební novinky ze světské sféry. Ačkoliv tridentský koncil požadoval pro chrám hudbu prostou veškeré světskosti a vedenou zbožnou důstojností (pia gravitas), barokní hudební praxe postupovala v podstatě opačným směrem. Do chrámové hudby pronikla monodie, koncertantní princip i virtuosní sólové árie, a dokonce zaujaly v bohoslužebných obřadech významné místo i samostatné instrumentální skladby. Takový nebývalý vpád světského živlu do chrámových prostor – a to při zesílené moci a aktivitě církevních organizací! – byl umožněn mj. změnou náboženského postoje lidí doby porenesanční. Odmítajíce myšlenku a praxi středověkého asketismu, tíhli i ve svých náboženských projevech k smyslově poutavým vnějškovým formám a k okázalé slavnosti. Proto se i protireformační akce rozhodla zapojit do svých služeb všechny dostupné a působivé umělecké prostředky (srov. str. 190). Výsledkem byl vznik nových, případně nový rozkvět starších církevních slavností; vzrostl počet shromáždění náboženské obce, při nichž byla požadována hudba. Májové a růžencové slavnosti

Skenováno pro studijní účely

a především rozbujelý mariánský kult, posilovaný zvláštními institucemi bratrstev a družin, působil obrazem laskavé a trpící matky na uměleckou představivost inspirativně. (Opětné zařazení středověké sekvence *Stabat mater* do misálu r. 1727 a vyhlášení nových mariánských svátků dalo podnět ke vzniku mnoha kantátových skladeb.)

Za daných okolností musela silně poklesnout úloha gregoriánského chorálu v katolické bohoslužbě. Baroknímu estetickému citu se jevil jednohlasý nedoprovázený zpěv jako málo působivý, jednotvárný a povahou své melodiky zastaralý, takže se dokonce stal předmětem úprav a modernizací (zvl. ve Francii), které ho měly přizpůsobit dobovému vkusu. Tento proces, postupně natrvalo likvidující i souvislost s historickou interpretační tradicí chorálu, pokračoval až do 19. století a je dnes chápán jako úpadek nejstarší známé evropské náboženské hudby.

Namísto chorálu se v mnoha částech bohoslužebného obřadu objevily nové vokálně-instrumentální skladby, jejichž základní podoba vyplývala z motivace zcela nenáboženské, tj. ze snahy vyplnit akustický prostor chrámu krásným zvukem. Takový ryze estetický záměr ovlivnil i rozvoj barokních varhan jako nástroje sólového i doprovodného. V některých zemích byl odvrat od esteticky neaktuálního chorálu provázen novým rozkvětem lidového duchovního zpěvu, různými způsoby uplatňovaného v rámci bohoslužby i mimo ni.

Přestože svým rozsahem představovala chrámová hudba v barokní éře obrovskou produkci se spolehlivým institucionálním zázemím, z hlediska kompozičních principů, technik a forem byla v podstatě oblastí přejímající, vývojově závislou na iniciativě a výbojích světské hudby. Stylový vývoj tu byl zdržován nejrůznějšími retardačními silami; polyfonie si po desítky let udržovala své tradiční klíčové postavení. Ve většině zemí Evropy tak po celé údobí baroka existovala vedle sebe v chrámové hudbě dvě základní stylová řešení:

1) tradiční „přísný" *kontrapunktický sloh* (stile antico, podle převahy pomalých temp zvaný také stile grave), který nepřipouštěl spoluúčast nástrojové hry vůbec (stile a cappella) nebo jen v malé míře a bez samostatných partií, dále nepřipouštěl sólové árie, bohatě diferencovanou rytmiku, odmítal výrazový projev atd. (Nejpevněji zůstávali s tímto stylem spjati římští skladatelé, jimž byla trvale přítomným svědectvím staletá tradice repertoáru Sixtinské kaple. Po roce 1700 byla pozice tohoto stylu už ve většině zemí – počínaje Itálií – značně oslabena.)

2) nový *koncertantní styl* (stile moderno), jehož základem bylo uplatňování kontrastních prostředků: sboru proti sboru (vícesborovost), později též sóla proti sboru nebo malého sboru proti velkému, střídání nástrojových a vokálních partií atd. Všechny uplatňované kompoziční techniky byly často kladeny do služeb výrazového projevu.

Kompoziční praxe se ve většině případů pohybovala mezi těmito póly a dostalo se jí označení *smíšený styl* (stile misto). Původně jím nebylo míněno jen spojování starých a nových stylových prvků, ale i užití různých technik hudebního zpracování textu v rámci jedné věty. („Ve smíšeném stylu skladatel zhudebňuje text způsobem recitativním a náhle uplatní ozdobné pasáže či jiný melodický pohyb," napsal Marco Schachi, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Varšava, 1649.)

Skenováno pro studijní účely

Raným případem pronikání melodicko-harmonického principu a monodie do chrámové hudby byla sbírka **Lodovica Viadany** (1564–1609) *Cento concerti ecclesiastici* (Sto chrámových koncertů, 3 svazky, 1602 až 1609), obsahující soubor jedno- až čtyřhlasých skladeb na náboženské texty s doprovodem varhan. Styl těchto skladeb je dodnes označován jako pseudomonodie, protože nadále hojně uplatňuje imitační postupy a basový part má do značné míry stále charakter vokálně-melodické linky. Předmluva obsahuje autorovu výzvu, aby varhaník hrál notovaný bas levou rukou a pravou případně připojoval jednoduché ozdoby. Pokud by hrál některé pasáže „v plné harmonii", nesmí velkým zvukem překrývat zpěváky. Viadanova sbírka měla značný ohlas, mj. i proto, že vystihla praktickou potřebu: umožňovala hudební obohacení bohoslužby i v malých místech, kde nebyl k dispozici kvalifikovaný vícehlasý sbor.

V následujících letech uvedli benátští tiskaři na trh desítky podobných skladeb pro malý reprodukční aparát. Obvykle byl tento typ chrámových skladeb pro několik sólových hlasů s doprovodem continua (často též houslí) označován jako *koncertantní moteto*. Představovalo jakousi chrámovou paralelu světské kantáty (viz např. Alessandro Grandi: *Motetti a voce sola*, 1628), jejímuž modelu se však v 2. polovině 17. století zcela podřídilo.

Chrámové moteto mělo i svou variantu ve velkém vokálně-instrumentálním obsazení, navazující na tradici G. Gabrieliho vícesborových *Symphoniae sacrae*. Do této kategorie patřil např. Monteverdiho pozdní žalm *Laudate Dominum* (vydaný 1650). Zahrnoval jak prvky koncertantního moteta (dialog dvou vokálních a dvou houslových hlasů), tak úseky sborové homorytmické deklamace (přednes v rychlém tempu jim dodával vzrušené naléhavosti) i imitační větu. Z hlediska výstavby formy bylo v dalším vývoji moteta důležité zvláště rozvíjení vztahu *sóla – tutti*. Od původně velmi krátkých střídavých vstupů obou v barvě i dynamice kontrastních prostředků směřoval vývoj k velkým samostatným plochám.

Velká formová různorodost *barokního moteta*, množství jeho lokálních i individuálních obměn (připomeňme si ještě tzv. kantátová moteta G. B. Bassaniho aj.), společné znaky s tzv. chrámovým vokálním koncertem, to vše byl jeden z důsledků uvolnění liturgické praxe v 17. století. Skladby tohoto druhu byly obvykle komponovány jako víceúčelové tak, aby mohly dojít uplatnění na různých místech bohoslužby i mimo ni. Jejich textový podklad tvořily nejčastěji vhodné úryvky z žalmů, umožňující expresivní výklad. V protestantském Německu navázal na italské chrámové moteto tzv. *duchovní koncert*. V Anglii se italský model promítl do vývoje domácího útvaru zvaného *anthem*, jehož počátky navázaly ještě na podobu renesančního sborového moteta.

Ve *mši* jakožto hlavním hudebně-liturgickém útvaru se nové stylové prvky objevovaly nejpozději. V chrámovém provozu ještě desítky let dále žily mešní skladby Palestrinovy a jeho žáků, podléhající ovšem – pro současníky neznatelně – procesu změn a úprav, začínajících přikomponováním varhanního generálbasového doprovodu. (Podobně žila v generálbasové úpravě i Lassova moteta a další skladby.) Ještě Johann Sebastian Bach si pro potřebu svého lipského kůru pořídil opis jedné Palestrinovy mše, ovšem přikomponoval k ní generálbas i hlasy trubek a pozounů.

Skenováno pro studijní účely

Od druhého desetiletí 17. století se v Itálii formovala tzv. *missa concertata* s malým počtem sólisticky uplatňovaných vokálních hlasů. (*Missa dominicalis* L. Viadany z 1607 byla rovněž psána pro takový soubor, ale ani v tomto případě nebyl její varhanní basový part samostatný, byla pro něj použita upravená chorální melodie.) Aniž by si toho autoři byli vědomi, měnil se i v rámci „přísného slohu" mešních děl palestrinovský kontrapunkt ve svou barokní modifikaci, vykazující rostoucí vliv harmonického a metricko-rytmického cítění. Spolu s ním se měnil i vztah k textu, charakterizovaný snahou o větší srozumitelnost slova, což nejlépe ukazovala místa současného přednesu týchž slov ve všech hlasech deklamačním způsobem. I v mešních skladbách musely v údobí vrcholného baroka liturgické předpisy v praxi dále ustoupit před ryze esteticky motivovaným požadavkem vyváženosti a symetričnosti hudební formy; opakováním určitých partií posilovali skladatelé vědomí celku hudební kompozice. Tak bylo často např. první a třetí *Kyrie* hudebně identické, podobně *Hosanna* z části *Sanctus* a *Benedictus*, závěr *Gloria* a *Credo* tvořila fuga na slovo Amen. Úloha orchestru vzrostla už do té míry, že přestal být pouhým doprovodem či zesílením vokálních hlasů; stal se partnerem, jemuž byla svěřována i práce s hlavním tematickým materiálem. Podle významu slavností došlo k rozšíření dvou základních mešních druhů: mše slavnostní a mše krátké (solemnis a brevis). *Missa brevis* se skládala popř. jen z *Kyrie* a *Gloria*; velkému rozšíření tohoto útvaru napomohla také skutečnost, že ho do své liturgie převzala i církev lutherská.

V údobí vrcholného baroka bylo běžným jevem, že týž autor komponoval různé mše v různých stylech: v tradičním přísném a cappella, v novém koncertantním nebo ve smíšeném. Příklad: Alessandro Scarlatti tvořil mše pro papeže (*Missa Clementina I.* 1705 a *II.* 1716), pro papežskou kapli (*Missa ad usum Cappellae Pontificae „alla Palestrina"*, 1721), pro kardinála Ottoboniho (1706) nebo za zemřelé (*Missa pro defunctis*, 1717), a jiné jen pro vokální hlasy a v přísném stile antico; podobně když chtěl na takové skladbě demonstrovat své dokonalé ovládnutí nejobtížnějších technik vokálního vícehlasu (pětihlasá *Messa tutta in canone di diverse specie*). Jakmile však komponoval radostnou vánoční mši nebo mši k oslavě patronky muzikantů sv. Cecilie (*Messa di Santa Cecilia*, 1720), uplatnil všechny vymoženosti nového vokálně-instrumentálního slohu: rozdělil tradiční bohoslužebný text do mnoha úseků tak, aby každý z nich mohl být komponován jako samostatná a náladově jednotlivá hudební věta; *Gloria* bylo rozčleněno do 10 vět, *Credo* do šesti atd. Základní náladový obrys takové věty byl předurčen textem: *Gloria* bylo sborově radostné, *Crucifixus* („Ukřižován") truchlivé, *Et resurrexit* („a vstal z mrtvých") jásavé apod. Dále však už bylo liturgické slovo zcela v područí hudby; autor je podle potřeb hudebního proudu mnohokrát opakoval, vracel se k dříve proneseným slovům, některá slova zatížil velkou koloraturou apod. Úvodní – mnohdy několikaminutová – věta byla vystavěna na pouhých dvou slovech: Kyrie eleison (= Pane, smiluj se).

Běžným jevem kompoziční praxe na poli chrámové hudby bylo tzv. *parodování*, tj. nové použití hudby ze starších skladeb – vlastních či cizích, často světských – ve skladbách chrámových. Tato staletá praxe na jedné straně ředitele kůrů nutila uspokojit náročné potřeby velkého bohoslužebného provozu v průběhu liturgického roku, ale na straně druhé umožnila dostat nebo vrátit do hudeb-

Skenováno pro studijní účely

ního provozu zdařilou hudbu, pro jejíž další uplatnění v původní podobě nebyla příležitost. Touto praxí jsou např. silně poznamenány všechny mešní kompozice J. S. Bacha, a to jak 4 krátké mše, tak velká *Slavnostní mše h moll*. Z 24 vět čtyř krátkých mší převzal skladatel 19 ze svých starších kantát. *Mše g moll* a *G dur* nemají ani jednu větu, která by nebyla převzata z předchozích autorových skladeb. Přitom rozdíly mezi obsahem původního a nového textu byly mnohdy veliké. Imitačně zpracovaná část kantáty BWV 102 se slovy „Biješ je, ale necítí bolesti" (Du schlägst sie ...) byla ve *Mši g moll* podložena textem „Kriste, smiluj se" (Christe eleison). Bach ovšem vždy drobnými úpravami přizpůsoboval melodiku, deklamaci atd.

Nejrozsáhlejší formou protestantské chrámové hudby se staly **pašije**. *Matoušovy* a *Janovy* pašije (názvy mají tyto skladby podle evangelií, jejichž texty posloužily jako základ literárně zpracovaného libreta) J. S. Bacha jsou monumentální celky o mnoha desítkách vět. Z hlediska bohatství užitých hudebních forem stojí tyto skladby vysoko nad veškerou dobovou tvorbou včetně opery. Vedle recitativních partií vypravěče-evangelisty uplatňují arióza a árie různé formy, velké polyfonní sbory, čtyřhlasá zpracování *německého chorálu* (= duchovních písní v národním jazyku) a velká úloha připadá orchestrální složce. Mimořádným jevem je propojování různých prostředků, technik a forem v rámci jedné věty. Hned vstupní číslo *Matoušových pašijí* spojuje hymnický přednes jednohlasé duchovní písně (chorálu) nad dvěma sbory s vlastními, ale dějově se doplňujícími texty; to vše nad orchestrálním doprovodem. Třebaže základní nálada díla je meditativní, expresivní zpracování textu v některých recitativech a sborech (hromadné výkřiky, dvojsborová fuga v tempu vivace „Blesky a hromy") vnášejí do průběhu díla silné dramatické momenty. Mimohudební představivost posilují i prvky tónomalby v orchestrálním partu (bičování Krista, ticho večerní chvíle, chvění srdce v úzkosti apod.). Bachovy pašije svým uměleckým řešením i rozsahem daleko přesahovaly potřeby a tradiční rámec bohoslužebných obřadů; v Lipsku byly za autorova řízení několikrát provedeny o Velikonocích při odpoledních nešporách.

Obrovský rozmach prodělala v barokním údobí **instrumentální hudba**, která se teprve v 16. stol. začala formovat jako samostatný obor kompoziční praxe. Po staletí byla v poměru k vokální hudbě v hluboce podřízeném postavení, a to jak z hlediska společenské prestiže, tak z hlediska hudební struktury. V 17. stol. se z této závislosti definitivně vymanila, dopracovala se vlastních řešení tónové struktury i forem, a také její společenský ohlas podstatně vzrostl.

Z renesančních instrumentálních forem přešly do baroka v plynulém vývoji především taneční skladby. O jejich oblibě svědčí dochované množství skladeb tohoto druhu pro nejrozmanitější nástrojová obsazení. Jejich silné působení na dobové hudební povědomí prokázala nejlépe skutečnost, že vlivem této kompoziční vrstvy se do veškeré barokní hudby postupně prosadil novodobý takt s metrickým akcentem na první době. Na přelomu 16. a 17. století začaly být v několika evropských zemích s vyspělou dvorskou kulturou spojovány jednotlivé tance nebo jejich ustálené dvojice ve větší volné celky, zvané *suity*. V tomto procesu ztrácely taneční věty svou původní funkci hudebního doprovodu tance a nabývaly rázu umělecky ztvárněné hudby k poslechu. Tak se suita stala prvním případem vícevěté instrumentální skladby. V baroku se těšila

Skenováno pro studijní účely

velké oblibě už pro svou schopnost uplatnění v nejrůznějších podmínkách. Nebyla výsledkem vývoje v jedné zemi; jejím inspiračním zázemím byla takřka celá Evropa. V jednom celku se vedle sebe ocitly tance původu francouzského (což odpovídalo kultu tance v této zemi), španělského, anglického, německého; překvapivě malý byl příspěvek italský; později přibyly i tance polské.

Z původně zcela volného seskupování tanečních vět – u francouzských autorů dosahoval jejich počet leckdy i několika desítek – se postupně vyvíjely určité ustálené vazby. Od sklonku 17. století byl nejvíce rozšířen typ taneční suity o čtyřech větách (ve stejné tónině), jež byly řazeny na základě tempového a metrického kontrastu. Úvod tvořila rychlá, sudodobá (obvykle čtyřdobá) allemanda, následovala volnější a dvorskému prostředí bližší couranta (6/4 nebo 3/2), po ní vážným, slavnostním krokem postupující pomalá sarabanda (3/2 nebo 3/4) a závěr tvořila vylehčená, rychlá gigue s charakteristickým potrojným členěním (6/8 nebo 3/8). Typ tzv. *variační suity*, jejíž taneční věty byly vystavěny na společném tematickém materiálu, zůstal v podstatě omezen na rané baroko. (P. Peuerl: *Neue Paduanen*, 1611; J. H. Schein: *Banchetto musicale*, 1617, ad. Týž princip byl tehdy uplatňován i v baletní hudbě, např. v Monteverdiho *Ballo delle ingrate*, 1608.)

Velké oblibě se suita těšila ve Francii, kde také prodělala svébytný vývoj. V 17. století zde byla převážně záležitostí sólové hry, zprvu loutnové (do 2. poloviny 17. stol.), pak cembalové, ale početné byly i suity pro sólovou violu da gamba. Mnohé suity byly sestavovány z upravených verzí tanců a baletů, prováděných u dvora. Loutnové suity s původní hudbou komponovala až mladší generace (Denis Gaultier, cca 1603–1672). Vstupní číslo tvořilo obvykle tzv. „tombeau" (= náhrobek), vážná baletní věta s charakteristickým tečkovaným rytmem.

Přerůstání suity v kompozičně a poslechově náročnější cyklickou skladbu bylo od 60. let 17. století zdůrazněno kladením věty netanečního původu do čela suity. U orchestrálních skladeb to byla obvykle dvoudílná (sled vět: pomalá – rychlá) či třídílná ouvertura, tíhnoucí k plnému zvuku, k patosu a výrazové monumentalitě. Protože takovým skladbám autoři nenadpisovali žádný název, byly v praxi označovány podle 1. věty jako „*ouvertury*", ač to z hlediska formy byly suity. To byl mj. případ čtyř orchestrálních ouvertur J. S. Bacha. Typologie úvodních vět klávesových suit byla ještě pestřejší, jak dosvědčují samotné názvy prvních vět šestice Bachových cembalových *partit*: preludium, sinfonie, fantasie, ouvertura, preambulum, toccata.

K téže vývojové tendenci patřilo v údobí vrcholného baroka obohacování suity o další typy vět (menuet, bourrée, gavota, air atd.). Byl-li za některou větu vložen tzv. *double*, šlo o zdobenou obměnu předchozího tance. Forma jednotlivých vět byla ve většině případů dvoudílná s repeticemi. Pokusy komponovat na mimohudební náměty, zobrazovat hudbou jevy a děje každodenního života byly charakteristické pro francouzské suity, jinde představovaly spíše jen nápadné vybočení z normy. Šlechtická společnost – např. kolem vídeňského dvora – vítala tento druh hudební zábavy, založený na vtipné zvukové nápodobě (Al. Poglietti: suita *Il Rossignolo* – Slavík, 1677). Umělecky cennější výsledky přinesli skladatelé, kteří suitový cyklus obohatili o věty, jež nestavěly ani na tanečním modelu, ani na zvukové nápodobě mimohudební

Skenováno pro studijní účely

skutečnosti, ale experimentovali s prvky, které měly pro dobové posluchače ráz bizarnosti. Skladby takto překračující dobové estetické i hudebně formové normy (nápadná asymetričnost hudebních frází i vět) označovali autoři jako capriccia (ve smyslu „rozmaru, humoru, fantazie"; viz orchestrální capriccia J. D. Zelenky). Bachovy cykly suit pro sólové cembalo (*Anglické suity*, *Francouzské suity*, *Partity*) a pro sólové violoncello, Händelova orchestrální *Vodní hudba*, *Hudba k ohňostroji* a cembalové suity představovaly poslední vývojovou fázi barokní suity, která v dalším údobí ztratila na významu; její funkce převzala na jedné straně symfonie a na druhé divertimenta, serenády a dechové partity.

Jestliže barokní suita byla svébytným druhem instrumentální hudby, v němž základní forma jednotlivých vět vyrostla ze schémat daných tanečním pohybem, ostatní formy barokní nástrojové hudby tkvěly svými kořeny ve starší hudbě vokální. Výchozími útvary této vývojové linie byly především canzona a ricercar (srov. str. 220).

Vícehlasá (někdy též vícesborová) *canzona* jakožto několikadílná jednovětá skladba střídající oddíly polyfonní a homofonní se stala na počátku 17. století základnou vzniku sonáty a sinfonie. Nejprve se na italské půdě objevila sonáta pro housle a continuo (G. B. Cima, 1610; B. Marini, 1617, ad.). Nejrozšířenějším útvarem se však stala *triová sonáta*: dva rovnocenné melodické nástroje vyšší polohy s doprovodem basu dávaly příležitost jak k tradiční polyfonní práci, tak k novému výrazovému projevu na harmonickém základě. V případě potřeby bylo možno obsadit jednotlivé hlasy triové sonáty sborově (což působilo i na vznik concerta grossa a později orchestrálních trií). Sonáty pro více hlasů, stojící nejblíže modelu renesanční canzony a obvykle spjaté s reprezentační funkcí, ztrácely postupně oblibu.

Triová sonáta, těšící se od doby Corelliho celoevropské oblibě, plnila především dvě funkce: jakožto *sonata da chiesa* (= chrámová) se stala doplňkem slavnostní bohoslužby zvláště tam, kde se nedostatečně rozvíjela tvorba varhanní, a jakožto *sonata da camera* (= komorní) pokrývala širokou oblast světské společenské potřeby. Sonáta da chiesa byla obvykle čtyřvětá (pomalá – rychlá – pomalá – rychlá), měla vážnější ráz (více polyfonních partií, rychlé věty mívaly formu fugy), náročnější vnitřní stavbu jednotlivých vět a obvykle v ní nebyla žádná taneční věta. Sonata da camera měla odlehčenější výraz, svými tanečními větami se typově blížila suitě a obvykle byla třívětá. Na vrcholu barokního stylu oba druhy splynuly (Telemann aj.).

Forma jednotlivých vět barokních sonát byla volná, nevázala se na žádné předem dané schéma. Při časté dvoudílnosti končívala první část na dominantě nebo v paralelní tónině, druhá se vracela do základní tóniny, přičemž bývala delší nejen o improvizační zdobení, ale i o bohatší modulační pohyb (Corelli). Časté byly i fugované a variační věty. Zpočátku malý rozsah vět vzrostl na vrcholu baroka na 250 i více taktů. (*Chaconne* z Bachovy *Partity d moll pro sólové housle* má 257 taktů, *fuga* z jeho Sonáty C dur pro sólové housle dokonce 354 taktů.)

Od konce 17. století rostl zájem o houslovou sonátu, kterou pěstovali především Corelliho žáci, sami vynikající houslisté: F. Geminiani, F. M. Veracini, P. Locatelli. G. Tartini zvýšil hráčskou náročnost sólového partu (jeho posmrtně vydaná *Sonáta g moll* dostala název *Ďáblův trylek*): hlas šel do vyšších

Skenováno pro studijní účely

poloh, uplatňoval dvoj- a trojhmaty a množství ozdob v rychlém tempu, rozvinul techniku pravé ruky atd. Mnoha novými prvky přispěli v 2. polovině 17. století k vývoji houslové sonáty Rakušané (J. H. Schmelzer, H. I. F. Biber), kdežto Francouzi, jejichž přínos se netýkal formy, nýbrž zjednodušení faktury a obohacení ornamentiky, se do vývoje houslové sonáty zapsali až v 18. století. Jen několik jednotlivců se odvážilo komponovat pro sólové housle bez doprovodu. Výjimečná díla této oblasti představují 3 sonáty a 3 partity J. S. Bacha; autor tu úmyslně vytvořil cyklické dílo pro nedoprovázený melodický nástroj, a to včetně tří- až čtyřhlasých polyfonních partií (fugy).

Historii sonát pro klávesové nástroje zahájil velmi časně A. Banchieri (1609) drobnými dvacetitaktovými skladbičkami pro varhany, k nimž připojoval pokyny pro registrování. Až do 18. století zůstávala klávesová sonáta, postrádající mimohudební předpoklady k samostatnému souvislému vývoji, jednovětou skladbou. Teprve na sklonku baroka, už v rozlišení na cembalovou a varhanní stylizaci, začal její prudký vývoj (D. Scarlatti). Výjimečný útvar hráčsky velmi náročné varhanní triové sonáty (tří- až čtyřvětá *Orgeltriosonate*), v níž jsou na jednom nástroji hrány tři zcela samostatné hlasy, vytvořil J. S. Bach; horní hlasy jsou přednášeny na dvou manuálech, basový je určen pedálu.

Vícehlasá sonáta, často nesoucí též označení *sinfonia*, byla pěstována jako druh reprezentační hudby především u velkých dvorů a v chrámech vysoké církevní hierarchie (Vídeň, Bologna, Kroměříž aj.). Z hlediska formy byla přímým dědicem canzony. Plnost zvuku a později obliba průrazného tónu trubky patřily k charakteristickým znakům tohoto útvaru. Podobného typu byly tzv. *věžní sonáty* (Turmsonaten), hrané městskými trubači v určitých hodinách z městské věže – viz lipské sbírky Johanna Pezela (psán též Petzold apod.) *Musica vespertina*, 1669, a *Hora decima*, 1670. Snaha uplatnit umění vynikajících trumpetistů (v Kroměříži to byl P. J. Vejvanovský) vedla někdy k posílení sólistického prvku. Zpočátku byl part sólového nástroje (nebo dvojice nástrojů) pouze nápadným členem souboru, postupně jeho samostatnost rostla, až byla objevena jeho schopnost tvořit kontrastní složku, stojící proti sboru ostatních nástrojů. V Kroměříži byl tento vývoj omezen na činnost samotného P. Vejvanovského, který neměl následovníků, v katedrále St. Petronio v Bologni však vedla přímá cesta od vícehlasých sonát s trubkovými sóly ke vzniku concerta grossa a sólového koncertu (Domenico Gabrielli, Maurizio Cazzati, Giuseppe Torelli, Giuseppe Aldrovandini).

Podobně jako suita se i sonáta stávala v baroku mnohdy nositelem popisných líčení mimohudebních dějů, a pak se její forma přizpůsobovala zvolenému námětu. Před r. 1675 složil H. I. F. Biber v arcibiskupském Salcburku 15 houslových sonát na náměty epizod ze života Panny Marie a Krista. Každá ze sonát má jinou formu, jednu až pět vět, taneční věty nechybějí ani v sonátě na téma Kristova Nanebevzetí. Tónomalebně je naznačováno zemětřesení ve scéně ukřižování. Dějová situace je dobovému posluchači naznačována citací známých chorálních melodií (*Surrexit Christus hodie* apod.). Proslulejší, ale ve své naivní tónomalbě umělecky méně přesvědčivé byly cembalové sonáty lipského kantora Johanna Kuhnaua *Hudební předvedení několika Biblických historií* (1700), v nichž se hudebně líčí např. souboj Davida s Goliášem, chvění Izraelitů, útěk filištínských atd.

Skenováno pro studijní účely

Ve Francii, kam forma sonáty pronikla až s dílem Corelliho na samém sklonku 17. století, se programní záměr uplatnil např. v Couperinově cyklu triových sonát *Parnas aneb Apoteóza Corelliho* (1724); líčí se v nich, jak Múzy přijaly Corelliho na Parnas a vykázaly mu místo po boku Apollónově.

Uplatnění **koncertantního principu** (srov. str. 212–213) v ansámblové instrumentální hudbě vedlo ke vzniku *concerta grossa* a *sólového koncertu*. Určující znaky concerta grossa, tj. postavení dvou až čtyřčlenné sólistické skupiny (tzv. *concertino*, tj. malý koncert) proti sborově obsazenému smyčcovému souboru (tzv. *concerto grosso*, tj. velký koncert), měly už na konci 70. let 17. století sinfonie Alessandra Stradelly (1645–1682) a sinfonie s 2 trubkami Giuseppa Torelliho (1658–1709). *Concerti grossi* Arcangela Corelliho byla v Římě hrána už r. 1682, tiskem však vyšla posmrtně (1714 jako op. 6), stejně jako obdobné skladby Torelliho (op. 8, 1709). Zatímco Torelliho koncertantní skladby rostly z boloňské tradice uplatňování sólistické hry, Corelli dospěl k formě concerta grossa sborovým obsazením určitých částí triové sonáty. Počet vět v jeho koncertech kolísal, nejčastěji byly čtyři, mnohdy s tempově kontrastními úvody či závěry. Do posledních čtyř skladeb jeho cyklu pronikly prvky suity v podobě sledu stylizovaných tanečních vět. Důstojná uměřenost a klasicky střídmá vyváženost jednotlivých složek hudební struktury Corelliho koncertů došla ve své době celoevropského ohlasu a concerto grosso se stalo reprezentativním orchestrálním žánrem baroka.

Ke vzoru Correlliho se přihlásil zvláště G. F. Händel svým cyklem op. 6; je ovšem ve výrazu dramatičtější a užitím dechových nástrojů i zvukově barevnější. V Německu se forma concerta grossa prolnula s orchestrální suitou. J. S. Bach vytvořil v šestici *Braniborských koncertů* jedinečný soubor různých formových i nástrojových řešení koncertantní hudby; zatímco koncerty č. 2, 4, 5 odpovídají typu concerta grossa, č. 1, 3, 6 nemají samostatné concertino a na sólových vstupech se podílejí všechny zúčastněné hlasy.

Omezením počtu hlasů concertina na jediný nástroj došlo k definitivnímu vzniku *sólového koncertu*. U poloviny z 12 koncertů op. 8 G. Torelliho představovalo sólistickou složku concertino (2 housle), u poloviny sólové housle. Torelliho allegrová věta začíná uvedením tématu orchestrem, následují epizody sóla a návraty (ritornely, obvykle v obměnách) orchestrálního tématu; věta končí opakováním expozice. Torelliho typ třívětého koncertu dále rozvinul A. Vivaldi, jemuž se stal sólový koncert nejčastěji komponovaným hudebním druhem. Složil přes 200 houslových koncertů, přes 20 violoncellových, přes 20 flétnových, 20 hobojových, 40 fagotových, přes 20 pro dvoje housle, 5 koncertů pro troje či čtvery housle, dále koncerty pro dvojice mandolin, violoncell, fléten, hobojů, trubek, lesních rohů, jakož i kombinace různých nástrojů (housle a hoboj atd.). Kromě toho, že vytvořil koncertní skladby i pro nástroje, které do té doby nedostaly příležitost k sólistickému uplatnění, dotvořil Vivaldi formu barokního sólového koncertu do obecně přijímané podoby. Když v letech 1712–1714 pronikly jeho koncerty (zvláště op. 3) do Německa, vzbudily vlnu skladatelského zájmu o tento nový druh instrumentální hudby. (J. S. Bach tehdy transkriboval 13 Vivaldiho houslových koncertů pro cembalo, resp. pro varhany.) Krajní věty Vivaldiho koncertů jsou rychlé a jejich osnovu tvoří melodicky výrazné orchestrální ritornely. Také vstupy sólového nástroje

Skenováno pro studijní účely

bývají do té míry tematicky samostatné, melodicky a rytmicky odlišné, že se tu předjímá kontrast klasické sonátové formy. Před závěrem těchto vět bývá vyhrazen prostor pro tzv. kadenci, tj. nedoprovázenou virtuosní epizodu sólového nástroje, nevypracovanou skladatelem. Stavebně jednoduchá střední pomalá věta uvádí obvykle jediné kantabilní téma a orchestr má jen doprovodnou funkci; Vivaldi zdůraznil význam těchto vět jak hodnotou svých melodií, tak silou výrazu. Na formální utváření řady jeho koncertů měla vliv mimohudební – zvláště přírodní – inspirace, viz cyklus *Roční doby* z op. 8, dále koncerty *Stehlík*, *Noc*, *Mořská bouře*, *Lov*, ale také *Podezření*, *Neklid*, *Potěšení*, *Odpočinek* atd.

K ustálené formě dospěla po delším vývoji také *operní předehra*, a to ve dvou základních typech. Oba byly třídílné, ale v opačném tempovém poměru částí: *francouzská ouvertura* měla krajní části pomalé, *italská* rychlé. Francouzská se od poloviny 17. století (J. B. Lully) vyznačovala hojným uplatňováním tečkovaných rytmů v majestátně patetické úvodní pomalé části, střední rychlá měla často formu fugy. Závěrečná pomalá část pracuje buď s návratem úvodní hudby, nebo rozvíjí novou hudební myšlenku. Ouvertura italského typu mívá v krajních částech hybné Allegro, v pomalé střední rozvíjí zpěvnou hudbu. Barokní ouvertura byla často označována i jako *sinfonia*. A od ní vede také přímá cesta k raně klasické *symfonii*. Když se objevil v sinfonii (ouvertuře) italského typu na místě třetího (rychlého) dílu menuet, stačilo, aby se jednotlivé díly osamostatnily jako uzavřené věty; vznikl tak prototyp třívěté raně klasické symfonie. Ve vrcholném baroku se také postupně rozšiřovalo užívání ouvertury-sinfonie. Sloužila tehdy už nejen jako předehra k operám, baletům a oratoriím, ale i jako hudební úvod k činohrám, jako první věta orchestrálních suit, a popřípadě i jako skladba bez vazby k dramatickým předlohám či další hudbě.

Ke vzniku vývojově významných hudebních forem i druhů vedl v baroku nový rozvoj **instrumentální polyfonie**. Dálo se to v širším rámci objevování svébytných výrazových i technických možností jednotlivých nástrojových druhů, jež souviselo s osamostatněním nástrojové hry jako plně svébytné estetické kvality. Podstatnou úlohu přitom měla hudba určená pro klávesové nástroje. Teprve v průběhu druhé poloviny 17. století se postupně začaly rozlišovat skladby pro klávesové nástroje strunné (především cembalo a klavichord) a varhany; dlouho se hrála též hudba v kostele na varhany a ve světském prostředí na strunné nástroje. Nejsložitějším a nejdelším vývojovým procesem, dovršeným až ve vrcholném baroku, prošla fuga. Jejími bezprostředními předchůdci jsou skladby, ve kterých byla už v 16. a v první polovině 17. století aplikována forma renesančního vokálního moteta na půdě instrumentální hudby. Nesly názvy *fantasia*, *ricercar*, *canzona*, *tiento* (ten se uplatňoval hlavně v takto strukturovaných skladbách pro drnkací nástroje) i další. Sestávaly z několika dílů, z nichž každý postupně ve všech zúčastněných hlasech – jsou nejčastěji čtyři – přednesl v pořádku dnešního fugata či pravidelné fugové expozice stručnější subjekt; díl pak uzavřela kadence do tóniky hlavní tóniny. Jednotlivé subjekty – a tedy ani díly – fantasií, ricercarů či canzon nejprve ani nekontrastovaly, ani nebyly navzájem motivicky příbuzné. Někdy byl i některý z dílů skladby pracován jinak než technikou imitační polyfonie, např. homofonně. Už v generaci přechodu mezi renesancí a baro-

Skenováno pro studijní účely

kem se však setkáváme s pozoruhodnou snahou o hudebně myšlenkové i stavební semknutí takových celků. Nejdříve to bylo zarámování skladby prací s totožným subjektem – v prvním i posledním dílu se imitačně pracovalo se stejnou hudební myšlenkou. Záhy se objevily i fantasie a ricercary pracované variačně: všechny, či aspoň většina subjektů dalších dílů byla variační obměnou vstupní hudební myšlenky prvního dílu. A už záhy po roce 1600 se objevily první fantasie a ricercary nedělené na uzavřené díly a zpracovávající jediné téma pomocí různotvárných kontrapunktických technik, jako je augmentace, diminuce, inverze aj. Takovou stavbu má např. výše zmíněná *Fantasia chromatica d moll* J. P. Sweelincka či jedna z cyklu 12 fantazií G. Frescobaldiho, který vyšel tiskem 1608. Další skladby tohoto cyklu jsou utvářeny buď popsaným variačním způsobem, či zpracovávají několik témat, jež se popřípadě v závěru skladby spojí v současném znění: to je způsob, který se stal zárodkem vývoje fugy o více tématech. V dalších desetiletích se tato forma rozšířila i do Německa, kde ji pěstovala řada skladatelů. Tady se také objevily rozhodující impulsy k dalšímu vývoji fugy. Zatímco už v tomto prvním stadiu se stabilizoval stavebný pořádek expozice jako dílu, v němž všechny hlasy postupně přednesou téma v hlavní či dominantní tónině, a dílu závěrečného, kde se téma vrací a často i zpracovává v těsnách (= umělých imitacích), dlouho trvalo, než se plně prosadila modulační práce s tématy v provedení (= středním dílu) fugy. Jeho náznaky najdeme ojediněle u Frescobaldiho a Samuela Scheidta, plně se však prosadilo a rozvinulo až hluboko v druhé polovině 17. století – poprvé důsledně nejspíše ve skladbách Johanna Pachelbela. Názvu **fuga** se pro skladby tohoto typu začalo užívat častěji v generaci Scheidtově podle jednoho z mnohem starších označení pro hudbu imitačně a kánonicky pracovanou, ale důsledně jej neužíval ještě ani Pachelbel: i ten označuje ještě některé skladby tohoto typu jako fantasie či ricercary vedle jiných, jež už tituluje jako fugy. Důsledně používali tohoto označení až skladatelé vrcholného baroka. Už ve druhé polovině 17. století nezůstala forma fugy omezena na varhanní či cembalovou tvorbou, ale uplatnila se i ve skladbách vokálně-instrumentálních či jejich částech a v tvorbě orchestrální i komorní (už od Lullyho např. ve středních rychlých dílech sinfonií francouzského typu). Největšího a nejvšestrannějšího uplatnění a rozvití v monotematické i vícetematické celky někdy i konstrukčně komplikované a důmyslné došla fuga u mistrů vrcholného baroka: J. S. Bacha, který jich v dílech různých druhů napsal kolem 400, Händela, Zelenky, Vivaldiho a dalších.

Převážně na **varhanní** tvorbu zůstala omezená forma, pěstovaná téměř výhradně v protestantském Německu a navazující velmi těsně na rozvinutý vývoj fugy – *chorálová předehra*. Ve svém rozvinutém tvaru je nejčastěji utvářena tak, že začíná jako fuga na pohybově členitější téma, do jejíhož proudu později vstoupí jako pointující či vrcholící prvek v delších rytmických hodnotách výrazně dominující melodie některého protestantského chorálu. U J. S. Bacha i dalších skladatelů jsou však někdy v instrumentálních skladbách zpracovávány chorálové citace i jinými, hlavně méně komplikovanými způsoby. Bach byl nejvýznamnějším mistrem tohoto druhu varhanní hudby.

Další významnou polyfonní formou, jež se plně vyvinula v baroku, je *ciacona* a s ní blízce spřízněná *passacaglia*. Vyvinuly se z tanců, ve kterých se hudba vyš-

Skenováno pro studijní účely

ších hlasů odvíjela nad ostinátně opakovanou basovou linií. Na takovém principu kontrapunktických variací jsou založeny i ciacony a passacaglie vrcholného baroka; původně ostinátní téma v nich bývá někdy popřípadě v některých úsecích skladby i skryto v průběhu některého členitějšího zdobícího či figurujícího hlasu apod. Na tomto principu jsou založeny zejména ciacony pro sólové převážně jednohlasé smyčcové nástroje. Anglický název pro tuto formu je *ground*. Podobně jako fugy se také ciacony a passacaglie vyskytují buď jako samostatné skladby, nebo i jako věty cyklických děl, nebo jako části rozsáhlejších, rozmanitěji strukturovaných kompozičních celků.

Bohatě se rozvíjející tvorba pro klávesové nástroje si v baroku vytvořila i významné a často frekventované nepolyfonní formy a druhy. Velmi volně a různotvárně jsou utvářena *preludia* či *preambula*, jež měla v cyklických skladbách úvodovou úlohu či byla komponována i jako samostatné skladby. Velmi důležitým a svébytným žánrem, komponovaným samostatně či v rámci cyklů, je *toccata* (tokáta). Uplatňuje zejména bohatou pohyblivost klávesové hry s využíváním repetování tónů, stupnicovými běhy, akordickými rozklady, různotvárným zdobením apod.; ustálený formovací pořádek nemá.

D) Hudební nástroje, orchestr, zpěv a provozovací praxe v baroku

Hudební teorie, estetika a publicistika

První mohutný rozvoj samostatné instrumentální hudby v 17. století byl ještě spojen s užíváním hudebních nástrojů, vytvořených v renesanci či dříve. V sólové a komorní hře i v orchestrech se až do 18. století udržovaly nástroje typu starých viol (zejména da braccia a da gamba), záhy je však začínají vytlačovat zvukově výraznější nástroje houslového typu: mají bohatší dynamické možnosti i pevnější tón, jsou i technicky pohyblivější. Už Giovanni Gabrieli a Claudio Monteverdi používali jejich základního reprezentanta – housle, jež se objevily v hudební praxi na sklonku 16. století. Záhy poté se uplatnily i altové a tenorové nástroje houslové rodiny – dnešní violy a violoncella. Teprve v průběhu 18. století však došlo k úplné stabilizaci dnešního smyčcového instrumentáře včetně dotvoření violoncella k definitivnímu tvaru a k vytlačení starých viol z běžné hudební praxe. Výjimkou tu je jen nejhlubší smyčcový nástroj – kontrabas –, který se vyvinul z violonů, tj. basových nástrojů rodiny starých viol.

K plnému uplatnění nástrojů houslové rodiny přispěl i skvělý rozvoj nástrojářství v tomto oboru. V 17. a 18. století je přivedli k dokonalosti zejména představitelé houslařských rodin Amati, Stradivari a Guarneri, vesměs z Cremony v Itálii. První dnes známé skladby pro sólové housle a continuo napsali **G. B. Cima** (1610) a **Biaggio Marini** (*Affeti musicali – Hudební nálady*, 1617), dále **Salomone Rossi** (*Sonata detta la Moderna*, 1623, skladby pro dvoje housle a continuo) aj.

V průběhu barokní epochy přežívá v hudební praxi rovněž značné množství dechových nástrojů. Hraje se na flétny zobcové i příčné, nástrojem

Skenováno pro studijní účely

flétnového typu je i piffara a další, užívá se různých druhů plátkových a dvojplátkových dřevěných dechových nástrojů, vedle obdoby dnešního hoboje i jeho hlubších mutací (hoboj lovecký, milostný), teprve v 17. století se ustaluje tvar a velikost fagotu jako nástroje s basovou a tenorovou polohou; hudební praxe zná i další druhy dřevěných dechových nástrojů, jako pumorty (bomharty), chalumeau, raket (rackett). Z nátrubkových nástrojů jsou rozšířeny vedle různých druhů trubek a pozounů i cinky, serpent aj. Zejména v 18. století se však stále výrazněji prosazují jako základní členové skupiny dřevěných dechových nástrojů příčná flétna, hoboj a fagot dnes obvyklého typu; základními žesťovými nástroji jsou po celé baroko trubka (ve svém vysokém tvaru nazývaná často clarina) a pozouny (altový, tenorový a basový), k nimž v první polovině 18. století přibývá ještě lesní roh. Z bicích se v baroku častěji a výrazněji uplatňují jen kotle neboli tympány.

Významnou úlohu mají nástroje schopné vícehlasé hry, kterých se užívalo v komorní, orchestrální a vokálně-instrumentální hudbě ke hře continua – generálního basu a harmonické výplně. Ve veškeré chrámové hudbě měly tuto úlohu varhany. Jinak se v této souvislosti uplatnily i strunné nástroje klávesové – cembalo, ale i clavichord a další – a drnkací, zejména teorba, loutna, arciloutna. Varhany, cembalo a loutna se velmi výrazně používaly i jako sólové nástroje. V 17. století se přitom skladby pro varhany a cembalo ještě nelišily (v německé jazykové oblasti byl pro klávesové nástroje v této souvislosti dokonce užíván společný název „Clavier"). Teprve v 18. století došlo k důslednému rozlišení a specifikaci cembalové a varhanní sólové literatury. Oba nástroje byly v 17. a 18. století podstatně zdokonaleny. Zejména varhanářství dostoupilo v epoše baroka vrcholu v tvorbě nástrojů s bohatstvím jasných barev; k jejich zvuku se vracejí na vyšší technické úrovni i dnešní stavitelé varhan jako k estetickému ideálu. Vrcholnými osobnostmi severoněmeckého barokního varhanářství byli bratři **Andreas** (1678–1734) a **Gottfried** (1683–1753) **Silbermannové**. Jejich nástroje s velkým rozsahem nejen v manuálech, ale i pedále (s úplným tónovým rozpětím C – c', popř. až f') a s velkými barevnými možnostmi vytvořily podmínky pro nebývalý rozvoj barokní interpretace a tvorby – zejména obrovského díla J. S. Bacha pro tento nástroj. Baroko bylo vrcholným obdobím varhanářství, i když se stavba nástrojů v různých oblastech lišila: v Čechách a Rakousku se např. stavěly nástroje s chuději vybaveným pedálem i manuálem (s tzv. krátkou či lomenou oktávou), v Itálii převládla vůbec tradice menších a zvukově skromnějších varhan, ve Francii a Španělsku se kladl důraz na jazykové a zvukově jasné rejstříky.

V raném a ještě i středním baroku se značně lišila sestava **orchestrů**. Bohatě a se značnou různorodostí nástrojů byly obsazovány orchestry v zámeckých sídlech velkých feudálů či v kostelích a divadlech velkých center. V kostele sv. Marka v Benátkách dal Giovanni Gabrieli dokonce základ celému významnému typu chrámové vokálně-instrumentální hudby, v níž sólisty a sbor doprovází orchestr s bohatě obsazenou sekcí nejen smyčcovou (a s varhanami), ale i s velkým zvukem žesťů – trubek a pozounů. Bohatě byl obsazen např. i operní orchestr Claudia Monteverdiho, francouzská královská kapela, pro kterou psal J. B. Lully, u nás kapela olomouckého arcibiskupa v Kroměříži, jíž stál v čele P. J. Vejvanovský. Základem zvuku vrcholně barokního or-

Skenováno pro studijní účely

chestru jsou smyčce se dvěma skupinami houslí, s violami (či občas i bez nich) a s výraznou basovou linií, obsazovanou nejprve violony a později postupně i kontrabasy a violoncelly v oktávovém zdvojení. K nim přistupují dřevěné dechové nástroje, zdvojující či střídající hlavní melodické linie houslí (nejčastěji jsou to dvojice hobojů, a popřípadě i fléten), a linii basových smyčcových nástrojů podporující či je střídající jeden či dva fagoty. Z žesťových nástrojů se uplatnily především trubky, a popřípadě i nově se prosazující lesní rohy; pozounů se mimo chrámovou hudbu, kde byly pozůstatkem benátského slohu, v orchestrech Bachovy doby už téměř neužívalo. Nezbytnou součástí orchestru bylo nejčastěji cembalové (a v kostele varhanní) continuo.

Všech nástrojů jmenovaných v souvislosti s orchestrem vrcholného baroka se užívalo i v komorní hudbě a psaly se pro ně rovněž instrumentální koncerty s doprovodem orchestru.

V období baroka se velmi výrazně rozšířily i možnosti **sólového zpěvu.** Vznik opery, oratoria, kantáty a dalších vokálních žánrů s sebou přinesl značnou diferenciaci i kultivaci sólového zpěvního projevu. Rozlišuje se tu deklamačně výrazný zpěv recitativní a kantabilně klenutý, často i zdobený zpěv ariózní. Různé způsoby zpěvního projevu jsou spojeny i s jednotlivými hlasovými a hudebně-dramatickými typy: bohatě melismaticky rozvitý, pohyblivý a zdobený koloraturní zpěvní projev vysokých sopránů a tenorů se např. podstatně liší od méně pohyblivého zpěvu, charakteristického zejména pro tmavší témbry. (O typu *buffo basu*, na jehož používání proti této zvyklosti byl založen komický efekt, viz výše na str. 209.) Ideálním zpěvním projevem, který se v průběhu baroka rozšířil po všech významných evropských hudebních centrech, je italské *bel canto* (krásný zpěv). Vyvinulo se v souvislosti s klenutou ariózní melodikou italské opery a přirozenou zpěvností italského jazyka. Bel canto je založeno na znělé tvorbě tónu a legatu, které podmiňuje dokonalá dechová technika. Mistry barokního bel canta byli zejména kastráti, kteří v řadě předních operních souborů představovali ženské role. Ve vrcholném baroku se však už objevují i první slavné pěvkyně – primadony. Bohatě zdobený krásný zpěv byl tak sugestivní a splňoval nároky dobového estetického ideálu do té míry, že v opeře zastiňoval během času i dramatickou sevřenost a dějovou působivost. Zejména neapolská opera pozdního baroka a doby přechodu ke klasicismu dokládá velmi výrazně postupnou převahu záliby v krásném zpěvu nad dramatickou působivostí opery. V baroku se zvýšily i nároky na sborový zpěv. Pohyblivost a modulační neklid hlasového vedení instrumentální polyfonie se staly zejména ve vrcholném baroku i samozřejmým nárokem sborového zpěvu. Proto patří sborové party kantát, oratorií a *Mše h moll* J. S. Bacha k nejnáročnějším v celé literatuře tohoto oboru.

Baroko si vytvořilo řadu interpretačních pravidel a zvyklostí. Byly nutné i proto, že nebylo zvykem vybavovat zápis skladby příliš důkladně. Skladatelé vypisovali důsledně jen intonaci a rytmus hlavních hlasových linií. Jen někdy uváděli tempové a dynamické pokyny, téměř vůbec nespecifikovali frázování či agogiku. I v tom však byl postupný vývoj: významní představitelé vrcholného baroka, zejména J. S. Bach a z českých skladatelů J. D. Zelenka, už své notopisy vybavovali podrobněji. I tak však stále zůstávalo nemálo prostoru pro improvizační dotváření některých složek hudební struktury. To se týkalo pře-

Skenováno pro studijní účely

devším vypracování akordického průběhu continua nad danou basovou linií. Často bylo zvykem improvizačně zdobit i vedoucí melodické linie, pokud ovšem zdobení nepředepsal sám skladatel. Aparát značek pro zkratkový zápis ozdob (ornamentiku) byl už v baroku velmi bohatý; patřily k němu značky pro nátryly, trylky, mordenty, obaly a četné další. K tomu přistupovala řada zvyklostí pro volbu temp, rytmické nuancování aj. Když začali interpreti v 19. století znovu oživovat hudbu převážně už zapomenutých barokních mistrů, tyto interpretační zásady neznali a hráli podle romantických zvyklostí. Teprve pečlivé studium a srovnávání zachovaných dobových pokynů, zpráv a svědectví v průběhu 20. století umožnilo poznat zásady provozovací praxe barokní hudby a vytvořit předpoklady k její stylově poučené interpretaci v dnešní době.

Důležitá svědectví o dobovém provozování a chápání hudby podává barokní **hudebně teoretická a estetická** literatura. Významnou úlohu měly *učebnice generálního basu*, z nichž nejvýznamnější vydali v Itálii Francesco Gasparini r. 1708 a v Německu Johann David Heinichen r. 1711. Důležitou součástí teoretické reflexe hudby v baroku byla i *nauka o kontrapunktu*. Podstatně k ní přispěl Ital Giovanni Maria Bononcini (*Il Musico prattico*, 1688), nejvýznamnějším spisem tohoto oboru byl Johanna Josefa Fuxe *Gradus ad Parnassum* (Stupeň k Parnasu, latinsky Vídeň 1725, později i v němčině). Nejen nauku o kontrapunktu, ale celý systém tehdejší skladebné teorie obsahuje spis Johanna Matthesona *Der vollkommene Kapellmeister* (Dokonalý kapelník, 1739). Základy novodobé nauky o harmonii položil ve Francii Jean Philippe Rameau knihou *Traité de l'Harmonie* (Pojednání o harmonii, 1722) a dalšími spisy. Zásady barokní estetiky hudby vypsal René Descartes v *Pojednání o duševních vášních*, 1650, kde formuloval a filosoficky vysvětlil afektovou teorii. Ta systematicky pojednává o hudebním vyjadřování lidských povah, duševních hnutí apod. Tehdy se objevily i pokusy o vylíčení předchozího vývoje hudby a byly vydány první hudební encyklopedie a slovníky. Připravili je ve Francii Marin Mersenne (1636–1637), v Německu Johann Gottfried Walther (1732), Johann Mattheson (1740) aj. V Matthesonově spisu *Critica Musica*, který vycházel na pokračování od 1722, můžeme spatřovat i předstupeň pozdějšího hudebního časopisectví. Významnou novinkou byly v baroku i učebnice a školy jednotlivých interpretačních oborů. Pier Francesco Tosi vydal r. 1721 v Londýně učebnici zpěvu, houslovou školu asi v roce 1731 Francesco Geminiani, jinou Francesco Maria Veracini, violoncellovou F. M. Corrente r. 1741. Důležitým svědectvím o barokních interpretačních zásadách a estetických názorech vrcholného baroka je flétnová škola *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* Johanna Joachima Quantze.

E) Národní celky a klíčové osobnosti

Itálie

V Itálii se barokní hudební sloh zrodil, především odtud se rozšířil do ostatní Evropy. U jeho kolébky stojí prostředí italských měst, kde s nebývalým rozvojem výroby vznikají i nové, volnější vztahy mezi lidmi a formy společen-

Skenováno pro studijní účely

ského života. Plné uplatnění tu nacházejí snahy o vzkříšení tradic antického umění. Ty mají ovšem nenáboženské jádro, vymykají se feudálnímu universalismu církve. Raným střediskem jejich pěstování se stala v posledních desetiletích 16. století Florencie. Tam působily kruhy vzdělaných lidí – umělců, vědců i diletantů –, zabývající se novými perspektivami a možnostmi umění. Dějiny hudby znaly dlouho jen jednu takovou **Florentskou cameratu**. Poslední výzkumy však ukazují, že významné byly nejméně dvě: jedna orientovaná spíše teoreticky, druhá zaměřená především k praktické hudební tvorbě. V počátcích tohoto hnutí tu byl vůdčí osobností mnohostranně vzdělaný **Vincenzo Galilei** († 1591), otec slavného hvězdáře, matematika a fyzika Galilea Galileiho. V hudbě vynikl především jako skladatel a loutnista. Z významných hudebníků tu působili dále **Emilio Cavalieri** (kolem 1550–1602), pěvci a skladatelé **Jacopo Peri** (1561–1633) a **Giulio Caccini** (kolem 1550–1618). Středem zájmu byly v té době nové nálezy památek antické hudby. Byly známy, ale nebyly ještě rozluštěny. Na podobu antické hudby se soudilo především z teoretických spisů. A podle nich si tito florentští skladatelé udělali představu o antickém dramatu jako o organickém souhrnu všech umění, především literárního, dramatického a hudebního. Na základě literárních památek se pokusili o vzkříšení tohoto dávného dramatického umění. V souhlase s antickou teorií učinili středem dramatického dění zpívané slovo, přednášené s přirozeným deklamačním spádem. Podle něj utvářeli melodii a teprve tu doprovázeli instrumentální hudbou. (O tvorbě florentských skladatelů viz výše na str. 201–203).

„Nejhlavnější součástí hudby je řeč, pak rytmus a teprve v poslední řadě tón, a nikoliv opačně. Bez porozumění slovu nelze pohnout citem. Je nutno zavrhnout každou hudbu, při níž není možné rozumět slovům – a takovou hudbou je kontrapunkt. Ničí poezii libovolným prodlužováním a zkracováním slabik, kazí porozumění textu a nedovoluje, aby hudba působila na cit. Proto musí kontrapunkt ustoupit novému způsobu zpěvu, podobnému dramatické řeči."

Giulio Caccini

Peri a Caccini ve skutečnosti neobnovili normy antického dramatu, ale učinili zároveň dva epochální objevy, které významně ovlivnily další vývoj hudebního umění: přispěli podstatně k dotvoření nového slohového principu *doprovázené monodie* a dali základ vývoji nejvýznamnějšího hudebně-dramatického žánru dalších staletí – *opery*. Hudební invence těchto dvou skladatelů však přece jen nebyla tak silná, aby se zakladatelská díla nového slohu mohla udržet delší dobu při životě. Příliš přísný respekt k rytmické a deklamační stránce zpívaného slova svazoval jejich melodickou fantazii; první florentské opery působí dnes spíše jako zajímavý teoretický popud než jako rozvinuté a nosné nové umění.

Povýšit operu a nový sloh do takové roviny – to byl úkol pro mladšího, hudebně mimořádně nadaného skladatele. Tuto úlohu prvního vynikajícího hudebního dramatika sehrál skvěle **Claudio Monteverdi** (1567–1643). Narodil se v Cremoně a už jako patnáctiletý vytvořil působivé, i když z tradičního slohu dosud plně vyrůstající chrámové sborové skladby *Sacrae can-*

Skenováno pro studijní účely

tiunculae (1582). Roku 1590 vstoupil jako pěvec, violista a skladatel do služeb vévody v Mantově; zde byl r. 1603 jmenován dvorním kapelníkem. Záhy poté se stal už rozhodnutým přívržencem nového slohu. Je to patrné na slohovém vývoji jeho madrigalů, jichž vydal v letech 1587–1638 osm knih (a další vyšla posmrtně). Z nich v páté (1605) i v dalších a ve sbírkách *Scherzi musicali* (1607, 1632) užívá doprovázené monodie, což zdůvodnil i slovně; zároveň stupňuje melodické bohatství a účinnost. Od tohoto slohu pak už nikdy neustoupí a prokáže v něm mimořádně mnohostrannou fantazii i originalitu. Jeho nejvýznamnějším historickým přínosem je opera *Orfeo*, která se hned při premiéře roku 1607 v Mantově setkala s rozhodným úspěchem. (O díle viz výše na str. 203–204.) O rok později měla v Mantově obrovský úspěch i jeho další opera *Ariadna* (viz str. 204, 193, 194); jediný dodnes zachovaný úryvek z ní, *Nářek Ariadny*, je znám také ve skladatelově přepracování na pětihlasý madrigal. Další Monteverdiho opery komponované pro Mantovu se nezachovaly. Z doby jeho působení v tomto městě známe ještě čtrnáctidílné chrámové dílo *Vespro della Beata Virgine* (Mariánské nešpory, 1610), pracované rovněž s bohatým fantazijním rozvinutím nového slohu. Roku 1613 přesídlil Claudio Monteverdi do Benátek a stal se tam kapelníkem v kostele sv. Marka. I při tomto zaměstnání se dále věnoval dramatické a vokální světské tvorbě. Roku 1615 vytvořil pro své předchozí působiště Mantovu balet *Tirsi e Clori*, z roku 1624 je jeho objevná velká vokálně-instrumentální skladba, považovaná za první krok k vytvoření světského oratoria, *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda*, tónomalebně účinné vokálně-instrumentální líčení scény boje Tancreda s Clorindou na slova úryvku z Osvobození Jeruzaléma od Torquata Tassa. Vynalézavě zde použil řady instrumentačních efektů, mj. i houslového tremola. Když bylo roku 1637 v Benátkách otevřeno nové stálé operní divadlo pro veřejnost, vytvořil pro ně na sklonku života Claudio Monteverdi několik nových oper: *Adone*, *Aeneas*, *Návrat Odysseův do vlasti* (1641), a zejména poslední, nejúspěšnější a dramaticky nejobjevnější operu *Korunovace Poppey* (1642, viz výše na str. 205).

Benátky byly na začátku 16. století vůbec známým centrem novátorského dění. Předchůdcem Monteverdiho na kůru zdejšího chrámu sv. Marka byl **Giovanni Gabrieli** (1557–1612, viz i výše na str. 137–139, 157), který přesným určením podílu nástrojové hry ve svých vokálně-instrumentálních *Symphoniae sacrae* (první díl vydán 1597, druhý posmrtně 1615) dal podnět k emancipaci instrumentální hudby. Vytvořil vůbec typ barvité vokálně-instrumentální kompozice s bohatou účastí nástrojů včetně významného podílu žesťů, jaký se pak pěstoval nejen v Itálii, ale i v různých zemích Evropy včetně Čech až hluboko do 18. století. (Viz výše na str. 163–164.) Ač vyšel ještě ze slohových předpokladů vrcholné renesance, dal tak podnět rozvoji barokní katolické chrámové hudby s významným podílem polyfonní faktury a barevnými kontrasty zejména mezi vokální složkou, žesťovým a smyčcovým nástrojovým sborem, pro kterou se ustálilo označení chrámová hudba **benátského slohu**.

V souvislosti s Benátkami si připomeňme i další rozvíjení novátorského přínosu – práci s chromatickou melodikou, kterou tu uvedl do hudební praxe o století dříve Adrian Willaert (viz výše str. 156–157, 161–162). Nejvýznamnější skladatel, který na ni v raném baroku navázal, sice v Benátkách trvale nežil, většina jeho významných děl tu však vyšla tiskem a odtud se šířila po

Skenováno pro studijní účely

Itálii i do ostatní Evropy. Byl to **GIROLAMO FRESCOBALDI** (1583–1643), vynikající varhanní virtuos a nejvýznamnější raně barokní tvůrce skladeb pro klávesové nástroje. Pocházel z Ferrary, důležitým podnětem pro jeho umělecký vývoj byla cesta po Evropě s arcibiskupem Bentivogliem, při které pobyl v letech 1605–1607 v Nizozemí a seznámil se tam s varhanní tvorbou J. P. Sweelincka. Roku 1608 se stal varhaníkem dómu sv. Petra ve Vatikáně. V Římě prožil celý zbytek života s výjimkou let 1628–1633, kdy žil ve Florencii, a několika kratších pobytů v ostatních italských městech. Už ve svém prvním tištěném cyklu, *Fantasiích* (1608), směřoval k samostatnému rozvoji instrumentální polyfonní kompozice fugového typu. Tu pak rozvíjel v dalších sbírkách *Ricercari e Canzoni* (1615), *Capricci e Arie* (1624), dvojích *Canzoni* (1628, druhá posmrtně vydána 1645). Ve dvou dílech *Toccate e Partite* (1614, 1627) položil základy nástrojově svébytné klávesové technice pasáží a akordických rozkladů, jíž dokázal využívat s neobyčejnou výrazovou působivostí. Vrcholným dílem Frescobaldiho je sbírka tokát, capriccií a ricercarů *Fiori musicali* (Hudební květy, 1635), v níž dovršil své úsilí o stavebnou sevřenost tematicky semknuté polyfonní nástrojové skladby fugového typu a prokázal schopnost pro jedinečné fantazijní využití bohaté chromaticky zvrásněné melodiky. Na odkaz Frescobaldiho navázali nejen jeho bezprostřední následovníci v Itálii, jako byl **BERNARDO PASQUINI** (1637–1710), v jižních německy mluvících zemích, kde působil jeho přímý žák **JOHANN JACOB FROBERGER** (1616–1667), ale jeho *Fiori musicali* oceňovali, a dokonce tvořivě využili i J. S. Bach, Jan Dismas Zelenka a Antonín Rejcha.

Už výše byl zmíněn význam benátské opery po Monteverdim, zejména přínos skladatelů Piera Francesca Cavalliho a Marc Antonia Cestiho. Vedle nich připomeňme ještě jména **GIOVANNI LEGRENZI** (1626–1690) a **ALESSANDRO STRADELLA** (1644–1682). Legrenzi vedle oper psal i instrumentální skladby; jako jeden z prvních vytvářel triové sonáty pro dvoje housle a violoncello (basso continuo), tedy typu, na který později navázal Corelli; psal i houslové sonáty. Také Stradella vynikl v Benátkách jako operní autor, značný význam mají jeho oratoria s širokodechou melodikou a bohatou polyfonní prací. Významnými díly jsou i jeho koncertní skladby typu concerti grossi.

Důležitým střediskem italské barokní hudby byl samozřejmě i Řím. Zmínili jsme se už o rané římské opeře (viz str. 204–205) a obrovském významu, jaký měli pro vývoj oratoria římští skladatelé **EMILIO DE CAVALIERI** (kolem 1550–1602), autor průkopnického díla *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Hra o duši a těle, 1600), a **GIACOMO CARISSIMI** (1605–1674). Druhý z nich zasáhl významně i do vývoje ostatních žánrů světské a chrámové vokální hudby: psal rovněž kantáty, mše a moteta. Zmínili jsme se už o tom, že v Římě působil jako varhaník v katedrále sv. Petra po několik desetiletí skladatel a varhanní virtuos Girolamo Frescobaldi.

Dalším nejdůležitějším střediskem vývoje italské hudby, a především opery se stala jihoitalská Neapol. Už výše jsme se zmínili o tom, že v Neapoli se objevily první pokusy o operní představení a tvorbu na sklonku 17. století. Prvním velkým mistrem operní kompozice se zde stal **ALESSANDRO SCARLATTI** (1660–1725). Narodil se v Palermu na Sicílii a studoval v Římě, kde byla rovněž provedena jeho první opera. V Neapoli byl od svých 24 let dvorním kapel-

Skenováno pro studijní účely

níkem. Napsal asi 115 oper, z nichž se však zachovala jen část. Z nejslavnějších jmenujme vážné opery *Rosaura*, *Eraclea*, *Il prigionero fortunato* (Šťastný zajatec, 1698), *Mitridate*, *Griselda* aj., v Římě měla velký úspěch mj. opera *Telemaco* (1718). Zmínili jsme se už v souvislosti s jeho operou *Il trionfo dell'onore* (Triumf cti, 1718), jak velký význam měl Alessandro Scarlatti i pro velký vývoj italské komické opery, i když jeho tvorba v tomto oboru byla mnohem méně početná. Zásadní význam má Scarlatti pro vývoj italského oratoria, v němž je nejpokročilejším tvůrcem před Händelem. Posílil úlohu sborových a ansámblových čísel a dal také větší obsazení i význam orchestru v oratoriu. Z jeho prací z této oblasti jmenujme *San Casimiro* a *La vergina addolorata* (Panna bolestná, 1717). Vytvořil dále přes 700 kantát, psal i mše, žalmy, moteta a další chrámové skladby, ale také koncerty, komorní skladby a jinou instrumentální hudbu.

Významnými mladšími současníky a následovníky Alessandra Scarlattiho v Neapoli byli **Leonardo Leo** (1694–1744), dvorní i dómský varhaník, autor asi 70 oper a oratorií, a **Leonardo Vinci** († 1730). Velký význam pro šíření neapolského stylu po ostatní Evropě, který svou jednoduchostí ve výrazu i struktuře, zpěvnou melodikou a odklonem od polyfonie působil jako opozice proti polyfonní velkoleposti a přísnosti středoevropské hudby vrcholného baroka, měli autoři působící i jinde v Evropě. Byl to především **Nicola Porpora** (1686–1768), nejen významný skladatel, ale i přední pěvecký pedagog. Jeho žáky byli nejvýznamnější pěvci z poslední generace slavných kastrátů, mj. i slavný Carlo Farinelli. Působil nejprve v Neapoli a Benátkách, později v Londýně, kde byl soupeřem G. F. Händela, v Drážďanech a ve Vídni, kde se u něj učil v 50. letech kompozici i Joseph Haydn. Napsal přes 50 oper a vokálních serenád převážně s velkými nároky na pěveckou bravuru; oratoria, mše, kantáty a komorní skladby. **Johann Adolf Hasse** (1699–1783) byl sice Němec, ale jako žák A. Scarlattiho a N. Porpory v Neapoli patří rovněž do kontextu neapolské opery a vůbec stylu. Po raném působení v Itálii se vrátil do Německa, kde nejtrvaleji zakotvil v Drážďanech jako dvorní kapelník. Dosáhl tu mimořádného postavení také díky vynikajícímu umění své ženy Faustiny Bordoniové, jež slavila jako sopranistka vynikající úspěchy rovněž v Itálii, ve Vídni, jako členka Händelovy operní společnosti v Londýně aj. Napsal několik desítek oper, především pěvecky efektních děl typu opera seria, oratoria, kantáty a chrámové skladby. Bohatá je rovněž jeho komorní tvorba, jíž nejvýrazněji přesahuje do slohu následující epochy klasicismu. Rozvoji klasické komické opery v Itálii a Francii dal významný podnět **Giovanni Battista Pergolesi** (1710–1736), zejména svým operním intermezzem *La serva padrona* (Služka paní, 1733); i když to nebyla první skladba tohoto druhu, stala se záhy velmi oblíbenou i za hranicemi Itálie. Za svůj krátký život napsal i další komické opery, jako je *Zamilovaný bratr* či *Il Flaminio*, 2 oratoria a 2 mše, moteta, žalmy; nejslavnější jeho chrámovou skladbou je *Stabat mater*. Z jeho instrumentální hudby jmenujme několik houslových koncertů, partity, 2 cembalové sonáty. (Viz též str. 209.)

V souvislosti s rozvojem instrumentální hudby se někdy mluví o tzv. boloňské škole. Z Boloně vyšla řada skladatelů, ale někteří nejvýznamnější odtud záhy odešli a rozvíjeli své umění jinde. Patří k nim představitelé generace, jež na přelomu 17. a 18. století začala připravovat vrchol italského hudeb-

Skenováno pro studijní účely

ního baroka. Významným tvůrcem takového dosahu je **Arcangelo Corelli** (1653–1713). Působil nejprve v Boloni a pak jako zralý umělec přes 30 let v Římě. Proslavil se rovněž jako vynikající houslista. Psal především komorní a koncertantní skladby s významnou účastí houslí, pro jejichž zvukové možnosti a techniku měl mimořádně vyvinutý smysl. Pro jeho skladby je charakteristická plynulá melodika širokého dechu a nápaditě stavebné řešení skladebných celků. To je patrné i v jeho přínosech vývoji hudebního formování: v chrámových sonátách ustálil čtyřvětou formu, podstatně přispěl k dotvoření podoby concerta grossa. Nejpodstatnější součástí jeho díla je 48 triových sonát, 12 houslových sonát s generálbasovým doprovodem, 12 concerti grossi; napsal i hobojový koncert, trubkové sonáty a další díla, dnes se hrají i samostatně jednotlivé věty z jeho sonát, upravované pro jiná obsazení a popřípadě sestavované do suit. Autorem komorních skladeb a concerti grossi podobného typu byl i **Giuseppe Torelli** (1658–1709). Pocházel rovněž z Boloně a vynikl také jako sólový houslista.

Nejvýznamnějším a nejvšestrannějším mistrem italského vrcholného baroka byl **Antonio Vivaldi** (1678–1741). Pocházel z Benátek, kde byl jeho otec houslistou kapely chrámu sv. Marka. Jako chlapec studoval u Giovanni Legrenziho, později se připravil na kněžskou dráhu a byl vysvěcen. Pro chorobu však byl zbaven kněžských povinností, takže se mohl věnovat výlučně hudbě. Působil jako houslista v Benátkách, pak asi 1720–1723 jako dvorní kapelník v Mantově, nejdéle však byl dirigentem a učitelem houslové hry v dívčím útulku Ospedale della Pieta v Benátkách. Vedle toho působil jako houslový virtuos nejen v Itálii, ale i v Německu a Holandsku. Jeho tvorba je obrovská. To je patrné už z rozsahu a mnohostrannosti jeho koncertantní tvorby, o níž jsme se již zmínili (viz str. 219–220). Má dále velmi početnou komorní tvorbu, v níž převažují sonáty pro různé nástroje a continuo; napsal i několik desítek sinfonií. Velmi početná je i vokálně-instrumentální tvorba Vivaldiho. Vytvořil mnoho chrámových skladeb pro různá obsazení, jako jsou mše, jednotlivé mešní části, žalmová zhudebnění kantátového typu, *Stabat mater*, *Magnificat*, *Salve regina*, oratoria, z nichž jmenujme *Juditha triumphans* (Vítězící Judita), moteta, ale také světské madrigaly. Početná je také jeho operní tvorba. Napsal kolem čtyřiceti oper, zatím se jich však podařilo najít pouze 21. Ani ty však v nové době nebyly zdaleka všechny uvedeny do života. Z novodobě zveřejněných jmenujme *L'Olimpiade* (premiéra v Benátkách 1734), *Orlando furioso*, *Tito Manlio*. Tvorba Antonia Vivaldiho byla až téměř do poloviny 20. století známa jen zčásti. Vědělo se o jeho obrovském přínosu koncertantní tvorbě, z níž se řada děl hrála, ale o jejím celku neměl nikdo představu. Donedávna nebyl znám ani přesný rok jeho narození a čas od času se objevují jeho neznámá díla. Přitom většina jeho děl představuje špičkové hodnoty vrcholného baroka. Jiskřivý lesk jeho rychlých vět, který těží z dokonalé znalosti nástrojové techniky, i výrazová hloubka volných vět se snoubí v dílech Antonia Vivaldiho s dokonale vyváženým a zralým řešením hudební formy. Jeho hudba je nejen plně osobitá, ale má kvality, které ve své době výrazně ovlivnily řadu jeho vynikajících současníků, včetně J. S. Bacha, G. F. Händela, Telemanna, Jana Dismase Zelenky, a vtiskla tak leccos ze své tváře i instrumentální hudbě celého evropského vrcholného baroka.

Skenováno pro studijní účely

Tak dalekosáhlý vliv měl alespoň v oblasti jednoho významného žánru – tvorby pro cembalo – ještě další italský skladatel: **Domenico Scarlatti** (1685–1757), významný cembalista, syn Alessandra Scarlattiho. Z rodné Neapole záhy odešel a působil v Římě, Londýně, Lisabonu a Madridu. Kompozičně zasáhl do mnoha oborů. Měl úspěch jako skladatel oper, z nichž jmenujme díla *Orlando*, *Ifigenie v Aulidě*, *Ambleto*, mše a další chrámové skladby, orchestrální a koncertantní hudbu, z níž jsou zvlášť pozoruhodné nedávno v Anglii objevené *12 concerti grossi*, kompoziční fakturou už odlišné od obdobných děl Vivaldiho a směřující spíše ke kompoziční faktuře raně klasicistického stylu. Tímto směrem se také ubírá sloh jeho nejvýznamnějšího skladatelského přínosu – tvorby pro sólové cembalo. Základem jeho novátorství je skutečnost, že vyhraněně emancipoval cembalovou (a tím i budoucí klavírní) techniku: založil ji na lehké pohyblivosti členité melodiky a pasáží – také dvojhmatových –, užíval efektního křížení rukou a rychlých repeticí na jednom tónu. Tím výrazně odlišil cembalový (klavírní) sloh od varhanního. Pro cembalo napsal asi 600 skladeb, jež nejprve nazýval častěji *Essercizi per gravicembalo* (Cvičení pro cembalo), později je označoval již jako *sonáty*. Bylo to označení případné, protože v nich předjal některé charakteristické rysy budoucí raně klasické sonátové formy v užším slova smyslu: setkáváme se tu se souhrou kontrastujících témat i se zárodky sonátového provedení. Méně obsáhlá je varhanní a vůbec polyfonní tvorba Domenica Scarlattiho pro klávesové nástroje. I v ní je však patrný sklon k jednodušší kompoziční faktuře, jak o tom svědčí jeho slavná *Kočičí fuga* pro cembalo, frekventovaná však později i jako varhanní skladba. (Její neobyčejné téma prý sestává z tónů, jež se ozvaly, když v noci po klávesnici přeběhla kočka.)

Takový objevitelský význam v oboru houslové kompozice má ve vrcholném baroku **Giuseppe Tartini** (1692–1770). V mládí vynikl nejprve jako houslový virtuos. Jeho učitelem skladby byl český skladatel Bohuslav Matěj Černohorský, s nímž pobýval v minoritském klášteře v Assisi, když se ukrýval po útěku z nezdařeného manželství před mocnými příbuznými své ženy. Působil i mimo Itálii, mj. i tři roky v Praze. Po Corellim a Vivaldim dále rozvinul houslovou techniku. V jeho skladbách nacházíme už vysloveně virtuosní prvky v bohatství různých druhů smyků, vícehmatové technice aj. Napsal něco kolem 160 *sonát pro housle a generálbasové continuo*, z nichž nejproslulejší má charakteristické označení *Ďáblův trylek*, a asi 150 *houslových koncertů* s orchestrem. Věnoval se rovněž komorní tvorbě, z níž největší část tvoří jeho asi 50 *triových sonát*.

Značný význam mělo i působení italských skladatelů a interpretů (v baroku ještě velmi často spojovaly obě hudební profese tytéž osobnosti) v ostatních evropských zemích. Jejich zásluhou se nový sloh velmi rychle šířil po celé Evropě, takže se tady začal už v průběhu 17. století i samostatně rozvíjet. Všimli jsme si už, jak důležité byly v těchto souvislostech zahraniční cesty a působení N. Porpory, A. Vivaldiho, D. Scarlattiho, G. Tartiniho. V tomto smyslu obohatila evropskou hudbu i řada dalších osobností italského původu: z virtuosů např. **Francesco Geminiani** (1687–1762), houslista a autor především houslových sonát, který žil převážnou část života v Londýně; **Francesco Maria Veracini** (1685–1750), rovněž houslista, který psal

Skenováno pro studijní účely

hlavně sonáty a koncerty pro svůj nástroj a koncertoval v mnoha zemích Evropy. Ze skladatelů církevní hudby zapůsobil v Německu i u nás **ANTONIO LOTTI** (asi 1667–1740), který žil mj. v letech 1717–1719 v Drážďanech a jehož na dramatické a tragické afekty bohatá tvorba patří např. i k možným zdrojům slohu J. D. Zelenky aj. Pro rozvoj středoevropské, zejména chrámové hudby měl značný význam i **ANTONIO CALDARA** (1670–1736), který působil jako dvorní skladatel ve Vídni. Vedle obsáhlé chrámové tvorby, zahrnující 30 *oratorií*, napsal i několik desítek oper, ale i instrumentální sonáty aj. Významné byly ovšem i studijní pobyty ostatních evropských hudebníků v Itálii, jak jsme si toho všimli už v případě J. J. Frobergera i J. A. Hasseho a jak to poznáme ještě na tvůrčím vývoji H. Schütze, G. F. Händela, J. D. Zelenky, B. M. Černohorského.

Francie

Barokní sloh se ve Francii prosazoval jen pozvolna v průběhu 17. století. Také tady měl značný inspirativní význam příklad italských tvůrců. V tomto smyslu sehrála zakladatelskou roli inscenace opery *Orfeo*, kterou napsal italský skladatel **LUIGI ROSSI** (1598–1653) a jež byla inscenována v Paříži roku 1647. Prvním domácím pokusem tohoto druhu bylo dílo, jež napsal **ROBERT CAMBERT** (1628–1677) ve spolupráci s básníkem P. Perrinem. Jmenovalo se *Pastorale*. Po jeho úspěchu udělil král Ludvík XIV. roku 1669 Perrinovi a Cambertovi výsadu pořádat hudebně-dramatická představení. Už tito dva autoři zaměřili svou tvorbu, i když inspirovanou z Itálie, vyhraněně národně. Opřeli se přitom zejména o silnou domácí tradici dvorních baletů a o kulturu francouzského dramatického přednesu, jaký představovala zejména dobová činoherní praxe v čele s tvorbou dramatiků Pierra Corneille, Jeana Racina a Jeana Baptisty Poquelina, zvaného Molière. V nové Académie Royale de Musique (Královské akademii hudby) uvedli jako první dílo roku 1671 operu *Pomone* a později *Les peines et les plaisirs de l'amour* (Strasti a slasti lásky). I když byl sloh těchto skladeb prostý, byl tu dán spolehlivý základ francouzské domácí operní tradice.

První významnou tvůrčí osobností francouzské hudebně-dramatické tvorby a barokní hudby vůbec byl **JEAN BAPTISTE LULLY** (1632–1687). Pocházel z Itálie a do Francie přišel teprve ve 14 letech, ale dokázal se tu znamenitě uplatnit. U dvora, kde byl nejprve houslistou v kapele krále Ludvíka XIV. a později také hercem a tanečníkem, získal značný vliv. Stal se královým oblíbencem a dostalo se mu významného „postavení" dvorního skladatele, hudebního intendanta a inspektora královské instrumentální hudby. Řídil velkou i malou královskou kapelu a získal i královské privilegium k provádění operních představení. Také v jeho operní tvorbě hraje důležitou roli vzor francouzských dramatiků Corneille a Racina. Prvním hudebně-dramatickým dílem Lullyho byla pastorální opera *Slavnosti Amorovy a Bakchovy*. Jinak komponoval tradiční útvar francouzského hudebního divadla, kterým byly tzv. *ballets de cour* (sborové balety); novým útvarem jeho tvorby jsou *comédie-ballets* (komediální balety), jež vytvářel ve spolupráci s Molièrem. Baletů obojího druhu napsal celkem 20. Nejvýznamnějším hudebně-dramatickým žánrem, který Lully pěstoval, byly tzv. *tragédies lyriques* – vážné hrdinské opery. Napsal jich celkem 12 a vytvořil v nich osobitý operní typ. V recitativech vyšel z navázání na dikci

Skenováno pro studijní účely

současného dramatického básnictví, zejména z her Corneillových, z jejichž jazyka a formy, členěné do pěti jednání, vycházel také jeho libretista Philippe Quilnault. Významnou úlohu tu hrály nejen sólové zpěvy, v jejichž melodice zásadně nepoužíval koloratury a jež byly vždy v souladu s dramatickou působností díla, ale i sborové a baletní scény. Významně se tu rovněž uplatnil operní orchestr nejen jako doprovodná složka, ale i v samostatných tónomalebných úsecích, líčících přírodní výjevy, oběť bohům, boj, oslavu vítězství apod. Lullyho orchestr byl přitom bohatě obsazen: vedle velkého smyčcového obsazení a bohaté skupiny generálbasových nástrojů tu hrály i příčné flétny, hoboje, fagoty, trubky, tympány. Důležitá a poměrně rozlehlá bývala také ouvertura, častěji třídílná sinfonia francouzského typu, jakou právě Lully ustálil. Z tanečních typů, kterých používal v baletech i operách, je nejdůležitější menuet; od Lullyho vede jeho přímá cesta k oblibě ve vrcholném baroku a odtud do symfonií období klasicismu. Z nejvýznamnějších oper J. B. Lullyho typu *tragédie lyrique* jmenujme *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste, Phaëton, Rolland, Armida, Acis et Galathée* (1686). Vedle hudebně-dramatických děl komponoval J. B. Lully rovněž instrumentální skladby – zejména orchestrální divertimenta – a několik církevních skladeb.

Už v první polovině 17. století začala tradice národně vyhraněné francouzské tvorby pro klávesové nástroje, nezávislá na italské tvorbě. U jejích začátků stál varhanní skladatel **Jean Titelouze** (1563–1633). Převažuje u něj ještě zpracovávání gregoriánských melodií, k nimž přiřazuje polyfonní versetta (doslova veršíčky, tj. krátké vložky mezi jednotlivé liturgické obřady), např. *Ad coenam*, hymnus se 4 versetty, *Exultet caelum*, hymnus se 3 versetty. Střední baroko tu reprezentuje **François Roberday** (1624 až asi 1690), autor capriccií a fug pro varhany; skladby své i řady svých současníků vydal tiskem ve sborníku *Livre d'orgue* (Varhanní kniha, 1660). Byl jedním z učitelů Lullyho. Vyvrcholitelem této francouzské barokní varhanní kultury byl **Louis Nicolas Clérambault** (1676–1749). Jeho početná varhanní tvorba je jednodušší, méně polyfonně semknutá než u německých současníků; je založena především na působivosti zpěvné melodiky a různotvárné barevnosti varhanních rejstříků, k jaké francouzské barokní varhanářství dávalo mnoho příležitostí. Vynikl i jako autor skladeb pro cembalo a chrámové hudby.

Clérambaultův smysl pro převážně jasnou, jadrnou a také bohatě zdobenou melodiku vychází vůbec z vyhraněných praktik francouzské nástrojové tvorby 17. století, která navazuje na starší tradici loutnové literatury. Tu vyvrcholil zejména **Denis Gaultier** (asi 1603–1672) v loutnových suitách, zvaných *ordres* (doslova pořádek, uspořádání). Živá melodičnost těchto skladeb s bohatým a různotvárným zdobením výrazně zapůsobila na způsob hry i kompozice pro clavecin – francouzský typ cembala. Prvním významným virtuosem a skladatelem v jedné osobě tu byl **Jacques Champion de Chambonnières** (1602–1672), clavecinista krále Ludvíka XIV. Ke konci života vydal dva svazky *Pièces de clavecin*, z nichž první je i důležitou pomůckou k poznání dobových interpretačních praktik: obsahuje totiž podrobnou tabulku ozdob. Byl rovněž významným učitelem; jeho žákem byl už R. Cambert a rovněž tři clavecinisté z rodiny Couperinů. Z té byl jako hráč i jako skladatel nejslavnější **François Couperin**, zvaný *le Grand* (Velký, 1668–1733). Byl

Skenováno pro studijní účely

dvorním clavecinistou, učitelem hudby v královské rodině a dvorním varhaníkem za Ludvíků XIV. i XV. Má obrovské skladatelské dílo pro clavecin, soustředěné zejména do 4 svazků sbírky *Pièces de clavecin* (vycházely postupně v letech 1713–1730) a do cyklu *L'art de toucher le clavecin* (Umění hry na clavecin, 1717), jenž je zároveň učebnicí hry na tento nástroj. Obsahují přes 200 skladeb, jež mají vyhraněný skladatelský rukopis s živou a melodicky bohatou invencí, vytříbenou formou a nápaditou nástrojovou stylistikou. Také pro Couperinovy cembalové skladby je charakteristické bohaté zdobení. Velmi příznačný je jeho smysl pro kreslení mimohudebních postřehů a zážitků z přírody i společenského života, jak to napovídají názvy některých jeho skladeb, např. *Bubeníčci*, *Květinářka*, *Menuet se zkříženýma rukama*, *Česačky vína*, *Větrné mlýny*, *Vlající závoj*, *Ženci* aj. ze sbírky *Pièces de clavecin*. Také Couperinova komorní tvorba ukazuje na rozmanitost skladatelových inspirací: má triové sonáty *Apoteóza Corelliho* a *Apoteóza Lullyho*, *Královské koncerty* a *Nové koncerty* pro clavecin s komorním doprovodem. Vytvořil dále řadu varhanních skladeb, označených nejčastěji podle liturgické příležitosti, k níž byly určeny.

Dovršitelem francouzského hudebního baroka byl **JEAN PHILIPPE RAMEAU** (1683–1764). Byl rovněž vynikajícím hráčem na klávesové nástroje. Působil nejprve jako varhaník ve francouzských venkovských městech a nakonec v Paříži. Napsal pro svůj nástroj řadu skladeb, ale nejvýznamnější je podobně jako u Couperina jeho tvorba pro cembalo. Navázal v ní na tohoto svého předchůdce, ale dále rozmnožil možnosti cembalové hry: používal i polyfonie, v některých skladbách se nápadnější periodicitou blíží kompoziční technice budoucího klasicismu. Také 4 svazky jeho *Pièces de clavecin* obsahují suity i jednotlivé skladby, označené charakteristickými názvy, jako je *Veselá*, *Něžné žaloby*, *Vzdechy* (pro suity) či *Slepička*, *Benátčanka*, *Tři ruce*, *Ptačí volání* aj. (pro jednotlivé skladby). Cembalo se výrazně uplatňuje i v Rameauově sbírce komorních skladeb *Pièces de clavecin en concert* (1741). Velmi důležitým přínosem Jeana Philippa Rameaua je jeho tvorba hudebně-dramatická. Dostal se k ní velmi pozdě, až ve svých padesáti letech, kdy jej začal podporovat vlivný a bohatý mecenáš – pařížský výběrčí daní. Vytvořil celkem 21 hudebně-dramatických prací – oper i baletů. Jeho hlavní přínos spočívá v oboru hrdinské opery na mytologické, nejčastěji antické náměty. Takovými díly jsou *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux* aj. V operách *Dardanus*, *Les Indes Galantes* a dalších se výrazně uplatňují i baletní scény, takže jsou někdy označovány jako *baletní opery*. Pozoruhodná je i jeho operní lyrická tragédie *Zoroastre* a další díla. Rameau v těchto dílech nejen prohloubil sloh Lullyho a upevnil specifiku francouzské barokní opery jako útvaru, jehož hudba se výrazně opírá o dramatickou deklamaci a je často obohacována sborovými scénami, baletními výstupy i samostatnými orchestrálními částmi; přinesl i novou a originální koloristickou fantazii, smysl pro hudební vyjádření prostředí i situací. I v rámci respektu k francouzské dramatické deklamaci našel Rameau větší možnosti využití svébytné melodické fantazie ve zpěvních partech. To je patrné nejen v jeho operách, ale i v kantátě *Thétis* pro baryton s komorním doprovodem a v dalších vokálních dílech. Jak jsme se už zmínili (str. 225), byl Rameau i významným hudebním teoretikem. Jeho spis *Traité de l'Harmonie* (1722) razil cesty tonálnímu chápání soudobého souzvukového výraziva; jeho jméno se vžilo

Skenováno pro studijní účely

i v souvislosti s významným harmonickým jevem tonální hudby: subdominantě s přidanou sextou (tedy kvintsextakordu, odvozenému ze septakordu na druhém stupni, který má výraznou subdominantní funkční charakteristiku) se říká *„rameauovská subdominanta"*.

Nositeli Couperinovy a Rameauovy tradice v oborech cembalové a varhanní tvorby byli i skladatelé **Jean François Dandrieu** (1682–1738) a **Louis Claude Daquin** (1694–1772).

Anglie

Už v souvislosti s vývojem pozdně renesanční hudby v Anglii jsme si připomněli jedinečný přínos virginalistů – hráčů a skladatelů pro menší typ cembala, zvaný virginal – a loutnisty Johna Dowlanda pro prvotní rozvoj raně instrumentální tvorby. V jejich generaci, tvořivě se uplatňující na přelomu 16. a 17. století, se také prolíná pěstování vokálních forem staršího renesančního původu s novými útvary doprovázené monodie. Z renesanční tradice vyrůstá především *anthem*, anglická obdoba polyfonního moteta; novým útvarem je především *air* (množné číslo *ayres*), píseň doprovázená nejčastěji loutnou či jiným generálbasovým nástrojem. Tuto tvorbu otevřel John Dowland cyklem svých *Ayres*; celé 17. století pak bylo v Anglii dobou jejího velkého rozvoje a popularity. Tvůrčí výsledky této generace pak předurčují anglickou hudební tvorbu až do poslední třetiny 17. století. K tomu, že se v zemi nerozvíjela hudba tak bouřlivě jako v Itálii, Francii a Německu, přispěly i dramatické politické události, spojené s buržoazní revolucí a bojem mezi zastánci republikánského a monarchistického vládního systému.

Teprve po odeznění těchto událostí a restauraci vlády Stuartovců v 80. letech nastaly podmínky pro další rozvoj anglické hudby. Tehdy se také objevila jediná významná tvůrčí osobnost anglického středního baroka **Henry Purcell** (1659–1695). Byl varhaníkem westminsterského panství a zároveň působil v královské kapele. Byl mnohostranně skladatelsky činný. Pozvedl k nebývalé úrovni anglikánskou církevní hudbu, především žánry anthemu a ódy, která dostává bohatě vypracovaným nástrojovým doprovodem i slavnostním výrazem a šíří podobu rozvité kantáty. Z četných děl tohoto druhu jmenujme *Ódu ke dni sv. Cecílie* (1692) a latinské *Jubilate Deo in D* (1694). Bohatá je i jeho nástrojová hudba. Má četné skladby pro cembalo, mj. 8 *suit* (vydány souborně 1696), jednotlivé tance, grounds, ayres aj., komorní tvorbu, obsahující mj. houslové a trumpetové sonáty, ayres, tance, *12 triových sonát pro dvoje housle a continuo* (1683) aj., orchestrální ouvertury, ciacony aj., koncertantní skladby, jako je *15 fantazií pro violu da gamba s instrumentálním souborem* (1680), sonáty pro trubku, smyčce a continuo aj. Velmi obsáhlá je rovněž Purcellova hudební tvorba pro divadlo. Napsal řadu obsáhlých scénických hudeb k dramatům svých současníků i k soudobým inscenacím několika Shakespearových her; jeho vrcholným dílem je první anglická opera *Dido a Aeneas* (1689). Prostá, ale výrazná melodická invence Purcellových skladeb, pečlivé formové vypracování i instrumentační barvitost řadí tohoto autora mezi nejvýznamnější mistry hudby ze sklonku 17. století v celoevropském měřítku.

Do kontextu anglické hudby samozřejmě patří značnou částí své tvorby i jedna z nejvýznamnějších osobností evropského vrcholného baroka –

Skenováno pro studijní účely

Georg Friedrich Händel. V Anglii se trvale usadil r. 1712 a žil tam pak 47 let až do smrti. Vzhledem k tomu, že Händel byl původem Němec a že jeho tvorba syntetizuje v mnohem větší míře než podněty anglické tradice předchozí vývoj hudby německé, italské a do jisté míry také francouzské, probereme si jej až dále v souvislosti s německým vrcholným barokem. Je však nutné zmínit se na tomto místě aspoň stručně o Händelových anglických současnících a konkurentech. Největšího dobového úspěchu dosáhli autoři *Žebrácké opery* (1728) **John Gay** (1685–1732), autor dramatu a zpívaných melodií, a **John Christopher Pepusch** (1667–1752), skladatel ouvertury a upravovatel Gayových melodií. Formou ballad-opery, už od 17. století obvyklého anglického divadelního útvaru s významnou účastí zpěvu a hudby, tu zároveň s napínaným dějem vyslovili vážné sociálně kritické myšlenky a zesměšnili manýry současné italské opery. Gay jinak neměl pro dějiny hudby význam, kdežto Pepusch je i autorem řady dalších skladeb; zejména jeho triové sonáty se provozují i dnes.

Rakousko

Vzhledem k tomu, že Rakousko sousedí bezprostředně s Itálií, projevil se zde vliv nového slohu velmi intenzivně už v první polovině 17. století. Nějaká specifická rakouská národnost ovšem tehdy ještě zdaleka nebyla vyvinuta. Spolu s německým jazykem tady přetrvávalo všeobecné vědomí národnostní a kulturní sounáležitosti s celým tehdejším ostatním Německem. Rakousko pod mocenským vedením císařského rodu Habsburků, ovládající už tehdy rovněž značnou část Maďarska, Slovensko, české země a část jihoslovanských území, ovšem bylo prostředím společensky a také umělecky velmi vyhraněným. Právě v epoše baroka se tu vyděluje svébytná hudební kultura, která se nápadně odlišuje od hudební tvorby a života ostatních německých území. Přispívá k tomu rovněž skutečnost, že po nábožensko-mocenských konfliktech reformace a protireformačního boje zůstává Rakousko státem vyhraněně katolickým, zatímco zejména na severu Německa převažuje protestantismus. Vzhledem k tomu, že chrámová hudba je v baroku stále velmi důležitou součástí celkového objemu umělé hudební produkce, vede různost zdrojů hudební invence i liturgické funkce hudby v katolickém a protestantském prostředí k odlišnému vývoji obou hudebních kultur. Zejména v ranějším baroku, ale velmi výrazně i později v 17. stol. a v 1. polovině 18. století je spjat vývoj hudby v Rakousku zejména s císařským dvorem ve Vídni a dále se sídly velkých světských i církevních feudálů. Proto ne náhodou je po Vídni druhým nejdůležitějším hudebním střediskem Rakouska Salcburk. A ve Vídni samé hraje roli pro velký rozvoj hudby a poskytování prostředků na ni i skutečnost, že panovníci z rodu Habsburků měli v hudbě zálibu a byli v ní důkladně vzděláváni, Ferdinand III. (vládl 1637–1657) a Leopold I. (vládl do 1705) dokonce sami komponovali. Proto se Vídeň stala záhy nejen střediskem tvorby, ale i velkých a nákladných provádění oper, oratorií a dalších hudebních žánrů s velkým vokálním i nástrojovým obsazením.

Italský vliv na raně barokní hudební kulturu v Rakousku prostředkovali především italští hudebníci, kteří sem zajížděli či zde byli i dlouhodoběji angažováni. Již roku 1618 v Salcburku a 1626 ve Vídni se konala první italská

Skenováno pro studijní účely

operní představení. V čele vídeňské opery byli nejprve Italové – Antonio Bertali a po něm už zmíněný Marc Antonio Cesti. Na zdejším hudebním životě se významně podíleli i Italové **Alessandro Poglietti** († 1683), dvorní varhaník ve Vídni a autor cembalových suit, z nichž nejslavnější byla tónomalebně výstižná suita *Rosignolo* (Slavík), operní a oratorní skladatel **Antonio Draghi** (asi 1635–1700), **Marc Antonio Ziani** aj. Poslední a velkou osobností italské hudby, trvale působící na vídeňském dvoře, byl už zmíněný vrcholně barokní skladatel církevní hudby, oratorií a oper **Antonio Caldara**.

Už od poloviny 17. století se začali v Rakousku výrazně uplatňovat i skladatelé domácího původu. V tomto smyslu jsme se už zmínili o varhaníkovi a cembalistovi **Johannu Jacobovi Frobergerovi** (1616–1667), žákovi Frescobaldiho. Pro klávesové nástroje psal *suity*, *fantasie*, *ricercary* a *tokáty*. Na jeho přínos pak navázal biskupský varhaník v Salcburku **Georg Muffat** (1635–1704), autor rozsáhlé sbírky varhanních fug a tokát *Apparatus musico-organisticus* (vytištěna 1690) a orchestrálních skladeb; jako jeden z prvních v Rakousku pěstoval formu *concerta grossa*, kterou poznal za svých studií u A. Corelliho v Itálii.

První výraznou osobností **rakouské** komorní a orchestrální hudby byl **Johann Heinrich Schmelzer** (asi 1623–1680), houslista a kapelník u vídeňského dvora. O zdejší zálibě ve vnějškově efektních představeních svědčí dnes nejčastěji provozovaná jeho skladba, žesťová hudba k jízdnímu (na koních) baletu. Jeho komorní tvorbu reprezentují sonáty ze sbírky *Sacro-profanus concertus musicus* (1662) a jiné skladby. **Heinrich Ignaz Biber** (1644–1704) působil v mládí v kapele olomouckého arcibiskupa v Kroměříži a později 30 let na arcibiskupském dvoře v Salcburku. Byl rovněž houslovým virtuosem a tomuto nástroji věnoval větší část své tvorby. Z jeho četných houslových sonát jmenujme sbírku *15 Rosenkranz-Sonaten* pro housle a basso continuo, z komorní tvorby soubor sonát *Fidicinium sacro-profanum* a sbírku partit *Harmonia artificiosa-ariosa*, z orchestrální tvorby *Serenádu C dur* pro smyčce a basso continuo. Má i sonáty a passacaglie pro sólové housle bez doprovodu.

Vedle už jmenovaného A. Caldary byl nejvýznamnějším rakouským představitelem vrcholného baroka **Johann Josef Fux** (1660–1741). Působil ve Vídni, kde byl varhaníkem, dvorním skladatelem, kapelníkem ve svatoštěpánském dómu a od r. 1715 prvním dvorním kapelníkem. Ve své tvorbě významně uplatnil vrcholně barokní polyfonii, jíž také věnoval svůj teoretický spis *Gradus ad Parnassum* (1725); skladatelsky však nebyl v tomto ohledu tak důsledný jako J. S. Bach či jeho vlastní žák J. D. Zelenka. Jeho osobní učitelský vliv i působení jeho spisu na mladší skladatele byly však značné. Má bohatou varhanní tvorbu, již tvoří suity, preludia, fugy aj., orchestrální suity. Rozsáhlá je rovněž jeho chrámová tvorba, k níž patří mj. kolem 50 mší, 3 rekviem, četná ofertoria a jiné menší části a další skladby. Důležitou součástí Fuxovy tvorby je jeho 18 oper, v nichž výrazně uplatnil efektní sborové scény a polyfonní práci. Jednou z nejvýznamnějších je *Costanza e fortezza*, komponovaná pro oslavy korunovace Karla VI. na českého krále v Praze roku 1723 a provedená zde velkým dvousetčlenným aparátem, v němž účinkovalo za Caldarova řízení mnoho předních evropských hudebníků.

Skenováno pro studijní účely

Německo

Německo vstupovalo do 17. století jako země do značné míry neuspořádaná. Selské války v 16. století způsobily rozvrat, který se za třicetileté války v 17. století ještě prohloubil. Nezůstalo tu jednotné politické vedení – Německo bylo rozdrobeno na řadu menších i drobných států. Osudy umění a kultury vůbec tu velmi výrazně ovlivnil zásadní náboženský rozkol na protestantský sever a převážně katolický jih. Bohatší a svébytné umělecké dění je po celou epochu baroka patrné na protestantském severu. Katolický jih po této stránce souvisel, a někdy i splýval s děním v sousedním Rakousku, výrazně se tu uplatňovaly i italské a francouzské vlivy. Spojitost jihoněmecké a rakouské hudební kultury lze dokumentovat např. na osobnosti už zmíněného Johanna Jacoba Frobergera: pocházel z jižního Německa, ale jeho nejvýznamnějším působištěm byl rakouský císařský dvůr; proto jsme o jeho přínosu pojednali už v souvislosti s rakouskou barokní hudební tvorbou. Také hudební sloh jihoněmeckých skladatelů a stavba nástrojů (zejména např. typ jihoněmeckých barokních varhan) odpovídá skutečnostem a zvyklostem běžným v Rakousku.

Na protestantském severu Německa se rozvinula hudební kultura velmi svébytná a původní, která sehrála v celkovém rozvoji tvorby vedle italské nejdůležitější úlohu a měla nesmírný význam i pro pozdější osudy evropského hudebního tvoření. Hudba tu dostala příznivé podmínky v bohatém společenském uplatnění. To začínalo už příležitostmi, jaké měla při protestantské bohoslužbě: mohla se tu uplatnit mnohem svébytněji a v rozsáhlejším čase než v katolické liturgii. K zásadní odlišnosti protestantské chrámové hudby vedla také skutečnost, že se opírala o práci s lutherskou duchovní písní 16. století, i když též pěstovala a zpracovávala gregoriánský chorál. Opora v novější a melodicky rozvitější písňové kultuře vedla rovněž k větší svébytnosti a možnostem rozvoje fantasie nového typu v chrámové hudbě. Vedle těchto nových momentů tu ovšem byly i velmi těsné vztahy k minulosti a souvislosti s ostatním evropským uměleckým vývojem, včetně návaznosti na nové slohové podněty, které přicházely z Itálie.

I v Německu přeznívaly daleko do první poloviny 17. století renesanční tradice a kompoziční praktiky. Takovým představitelem raně barokní protestantské chrámové hudby, jež ještě čerpá z postupů minulé epochy a v níž se jen pozvolna prosazují prvky nového slohu, byl **MICHAEL PRAETORIUS** (1571–1621). Působil v Drážďanech, Lipsku, Norimberku a dalších německých městech jako varhaník a dirigent. Vytvořil velké sborové skladby, v nichž zpracovává častěji melodie lutherských chorálů; dvojsborová technika ukazuje k možným benátským vlivům. Jeho nejrozlehlejším dílem je sbírka *Musae Sioniae* (Sionské múzy, 1605–1610). Napsal i významné teoretické dílo encyklopedické povahy *Syntagma musicum* (1614–1619). Výraznější barokní slohovou podobu mají sborová díla, jež vytvořil záhy po přelomu století **JOHANN HERMANN SCHEIN** (1586–1630), od r. 1616 kantor u sv. Tomáše v Lipsku. Při harmonizacích protestantských chorálů i ve vlastních písních, duchovních koncertech a motetech už používal techniky číslovaného basu; nástrojový doprovod tu dostal samostatnější úlohu. Psal i písně v italském slohu, madrigaly a německé studentské písně; významné jsou i jeho instrumentální skladby – canzony a taneční suity.

Skenováno pro studijní účely

Prvním významným nositelem nového italského slohu a svébytnou barokní tvůrčí osobností v Německu byl **Heinrich Schütz** (1585–1672). V mládí působil v Itálii, 1609–1612 byl v Benátkách žákem Giovanni Gabrieliho a členem jeho kapely. Od r. 1617 působil na dvoře v Drážďanech jako dirigent, za třicetileté války nějakou dobu v Kodani, později opět v Drážďanech. Osvojil si nejvýznamnější přínosy Gabrieliho benátského slohu, které dokázal spojit s prvky franko-vlámské polyfonie i německé písňové tradice. To se projevilo už v jeho raných madrigalech (1611) a zejména ve velkých sbírkách chrámových skladeb *Žalmy Davidovy* (1619), kde dostávají už samostatnou úlohu nástroje vedle bohatě dvojsborově rozvité sborové složky, *Cantiones sacrae* (Posvátné zpěvy, 1625) pro sborový čtyřhlas a continuo, ve třech svazcích vydané *Symphoniae sacrae* (Posvátné symfonie, 1629, 1647 a 1650), v nichž se už výrazně prosazuje sloh doprovázené monodie vedle polyfonní sazby a jež se tak stávají obdobou italských chrámových kantát, a *Kleine geistliche Konzerte* (Malé duchovní koncerty, 1636 a 1639), jež jsou slohově založeny podobně. Jako autor *Vánočního oratoria* (1664) a zhudebnění *Pašijí* podle Lukáše, Jana a Matouše uvedl do německé hudby žánr oratoria. Významným přínosem je i poslední jeho dílo, osmihlasé *Magnificat* (1671). Heinrich Schütz byl i autorem první německé opery *Dafne* (1627); opera se však nedochovala a z její hudby neznáme nic.

Zvlášť svébytnou linií severoněmecké barokní hudby je polyfonní instrumentální tvorba, zejména varhanní. Počátky této linie sice neleží v Německu – reprezentuje ji pozdní dědic franko-vlámské renesanční polyfonní kultury **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562–1621), který žil a tvořil v Holandsku –, ale další její vývoj pokračoval už výhradně na německé půdě (viz též str. 166–167). Také Sweelinck byl teprve reprezentantem slohového přelomu. Má obsáhlou vokální tvorbu, jež patří ještě jednoznačně do rámce renesanční polyfonie. Pro vznik barokní varhanní tvorby mají však značný význam jeho fantasie; jsou jedním z nejranějších projevů emancipace instrumentální polyfonie a samostatného vývoje fugové techniky v Evropě. (O jeho skladbě tohoto druhu *Fantasia chromatica* a o vlivu Sweelinckovy tvorby na mladého Frescobaldiho viz výše na str. 200, 228.) Pro německou hudební kulturu má význam jako vzor i učitel. Jeho přímým žákem a následovníkem byl Němec **Samuel Scheidt** (1587–1564), který ve svých varhanních dílech, soustředěných především do tištěné sbírky *Tabulatura nova* (1624), navázal na Sweelinckův přínos a rozvinul jej dále směrem k vyvinutějším fázím forem ricercaru i fugy. Má rovněž významnou vokálně-instrumentální hudbu; značný vývojový přínos znamenaly jeho duchovní koncerty z roku 1625. V témže smyslu jako Scheidt navázal později na Sweelinckovy podněty i německý varhaník působící v holandském Deventru **Jan Adams Reincken** (1632–1722), autor sbírky varhanních skladeb *Hortus musicus*, a další němečtí skladatelé. Významný pokrok směrem k varhannímu slohu vrcholného baroka znamená tvorba **Johanna Pachelbela** (1653–1706). Jako varhaník svatoštěpánského chrámu ve Vídni poznal Frobergerova díla, později se v řadě německých měst seznámil se severoněmeckou varhanní produkcí. Definitivně se usadil roku 1695 v Norimberku. Napsal rovněž vokálně-instrumentální skladby, jeho hlavní vývojový význam však spočívá ve varhanní tvorbě. K vývoji

Skenováno pro studijní účely

barokní fugy podstatně přispěl zavedením modulačního provedení, důsledně prosadil onu fugovanou formu chorální předehry s citováním protestantského chorálu na vrcholu, jakou později pěstoval J. S. Bach. Vytvořil dále řadu varhanních ciacon, suit, pozoruhodným dílem jsou i jeho varhanní variace *Hexachordum Apollinis*. **Dietrich Buxtehude** (1637–1707) byl jedním ze dvou přímých předchůdců J. S. Bacha, se kterými se tento dovršitel barokní varhanní tvorby osobně setkal. Bach slyšel Buxtehudeho hrát na varhany v Lübecku, kam se za ním vypravil ze svého prvního varhanického působiště Arnstadtu. Podstatným přínosem Buxtehudeho – v Německu naturalizovaného Švéda – je důsledně monotematické založení cyklických skladeb pro varhany typu např. Preludium – toccata – fuga, kdy všechny části cyklu vyrůstají z práce s týmž tématem. Buxtehude přitom častěji volí témata rozlehlá a bohatě členitá, čímž rovněž nápadně předjímá Bachovy vrcholné varhanní fugy. Vedle varhanních skladeb psal i kantáty, árie, moteta a další vokálně-instrumentální skladby, komorní a cembalovou hudbu. Druhým, o generaci mladším z těchto bezprostředních předchůdců J. S. Bacha byl **Johann Kuhnau** (1660–1722). Po jeho smrti Bach nastoupil na místo kantora u sv. Tomáše v Lipsku, které Kuhnau předtím zastával. V titulech některých jeho děl ještě přežívá starší společné označení „Clavier" pro klávesové nástroje, tedy pro cembalo i varhany: vydal tiskem 2 svazky *Neue Clavierübungen* (Nová cvičení) a *Frische Clavierfrüchte* (Čerstvé plody, 1696). Už v tiscích těchto sbírek najdeme skladby označené jako sonáty, ve kterých skladatel aplikoval formu tehdejší triové sonáty. Mnohem volněji je tohoto označení užito v pozoruhodném charakteristicky a místy i přímo tónomalebně založeném cyklu *Biblische Historien in 6 Sonaten* (Biblické příběhy v šesti sonátách, 1700). Vytvořil i řadu vokálně-instrumentálních chrámových skladeb. Významně se projevil i jako organizátor hudebního života: r. 1688 založil v Lipsku Collegium musicum, které pořádalo pravidelné koncerty.

Nejvýznamnějším střediskem barokní opery v Německu se stal na přelomu 17. a 18. století Hamburk. Roku 1678 zde bylo založeno stálé operní divadlo, v němž se záhy začaly střetávat tvůrčí proudy francouzské i italské a působily na novou německou operní tvorbu. Z domácích skladatelů se zde nejdříve uplatnil **Johann Sigismund Kusser** (1660–1727), rodák z Bratislavy a syn dočasně tam působícího regenschoriho a skladatele duchovních koncertů Johanna Kussera. Na přelomu století působil jako dirigent v Hamburku a uvedl zde své opery *Kleopatra*, *Jason*, *Ariadna* a další. Psal i orchestrální ouvertury, suity, serenády a vokálně-instrumentální skladby, jako jsou árie, ódy aj. V r. 1705 z Německa odešel – působil v Londýně a Dublinu. Jako další operní skladatel, jehož díla byla uváděna v Hamburku, pak vynikl **Reinhard Keiser** (1674–1739). Napsal přes 80 oper, v nichž projevil bohatou melodickou invenci a smysl pro přiléhavou hudební kresbu dramatických situací. Psal i kantáty, oratoria a chrámovou hudbu. Jako operní skladatel v Hamburku vynikl rovněž **Johann Mattheson** (1681–1764). Psal také kantáty, cembalové a jiné instrumentální skladby. Už jsme se o něm zmínili i jako o hudebním teoretikovi: značný význam měly jeho knihy *Große Generalbaßschule* (Velká škola generálbasu, 1731) a *Der vollkommene Kapellmeister* (Dokonalý kapelník, 1739),

Skenováno pro studijní účely

v nichž mj. teoreticky formuloval soudobou kompoziční techniku, a životopisný slovník hudebníků *Grundlage der Ehrenpforte* (Základy slavobrány, 1740).

Vrcholnými tvůrčími osobnostmi německého hudebního baroka jsou tři skladatelé, narození v 80. letech 17. století; vytvořili obrovské soubory skladeb, jež mají vyhraněně osobité rysy a jimiž vrcholí vývoj řady forem a žánrů německé i vůbec evropské barokní hudby. Jsou to Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel a Johann Sebastian Bach.

Georg Philipp Telemann (1681–1767) v mládí působil a studoval v Lipsku. Později byl varhaníkem v Eisenachu a Frankfurtu nad Mohanem. Roku 1721 se stal ředitelem chrámové hudby v Hamburku, kde rozvinul velmi rozsáhlou organizátorskou a skladatelskou činnost. Telemann sice ovládal umění vrcholně barokní polyfonie, ale plně je rozvinul vlastně jen ve své tvorbě chrámové. Její nejdůležitější částí je několik ročníků chrámových kantát a další jednotlivé skladby pro sóla či sbor s orchestrem, popřípadě s účastí sólistů i sboru. I v tomto oboru však najdeme směřování k prostému hudebnímu vyjadřování, v němž převládá výrazná vedoucí melodie, popřípadě i s rysy periodického utváření, nebo mu aspoň blízká. Pro Telemannovu světskou a zejména početnou instrumentální tvorbu je takové slohové založení už zcela typické. Jeho melodika má při vší prostotě a přehlednosti struktury značnou pohyblivost, je bohatě členěna a zdobena. Skladatel ji často rozvádí při poměrné prostotě harmonického průběhu do rozlehlých ploch, jež působí zejména v rychlých větách, popřípadě i předklasickým výrazem se zřetelnými rokokovými rysy. Je tu patrná nejen spřízněnost se světem hudby Antonia Vivaldiho, ale i předjímání budoucího raně klasického galantního slohu, který se ostatně v posledních desetiletích Telemannova života prosazoval velmi výrazně v Německu i dalších evropských zemích. To je patrné nejen na Telemannově cembalové tvorbě, z níž je nejdůležitější sbírka s francouzským názvem *Fantasies pour le clavecin*, ale i na jeho mimořádně početné tvorbě komorní a koncertantní. Napsal desítky sonát pro různé nástroje s doprovodem continua a četné triové sonáty pro nejrůznější nástrojová obsazení. Skladatel v nich ukázal velmi vyvinutý smysl pro techniku a možnosti používaných nástrojů. Proto jsou Telemannovy sonáty pro nejrůznější nástrojová obsazení často velmi efektní, i když nepředpokládají přímo virtuosní nároky na hráče. V tomto smyslu byl Telemann přímo ideálním skladatelem repertoáru pro potřeby amatérských komorních sdružení, kterých v jeho době působilo mnoho zejména v měšťanských vrstvách. Obdobně utvářené nástrojové party najdeme také v obrovské Telemannově koncertantní tvorbě, jež zahrnuje skladby pro jeden, dva i více nástrojů s orchestrem. Vedle nich jsou tu ovšem četné sólové party virtuosně vypjaté či takové, jež umožňují improvizační rozvinutí virtuosně náročného zdobení. Telemann psal komorní a koncertantní skladby nejen pro nástroje běžné potom i v epoše klasicismu, ale i pro ony, jež záhy poté vyšly z hudební praxe – zejména zobcové flétny. Telemannovy skladby proto sehrály ve 20. století významnou roli při znovuoživování těchto nástrojů. Obsáhlá byla rovněž Telemannova tvorba orchestrální, jež hrála převážně rovněž úlohu zábavné, užitkové či amatérsky provozované hudby. Napsal přes 600 suit a serenád pro orchestr. Dnes už neznáme v plném rozsahu Telemannovu operní tvorbu. Víme však, že byla rovněž poměrně rozsáhlá. Pro

Skenováno pro studijní účely

Lipsko a Hamburk napsal něco kolem čtyřiceti oper. To, co bylo v nové době nalezeno a oživeno, ukazuje na živý hudebně-dramatický smysl a přiléhavé použití výrazně nápaditě hudby pro charakteristiku postav a situací. To se týká zejména komických oper, z nichž jmenujme díla *Pimpinone* a *Trpělivý Sokrates*. Jednoduchost, přístupnost a přitom i živá invenčnost Telemannovy tvorby způsobily, že byl za svého života tento skladatel ceněn a provozován mnohem více než J. S. Bach, jehož hloubce a tvárné důslednosti současníci ještě plně neporozuměli. Podobnou popularitu jako Telemann měl i na podobných slohových a žánrových základech tvořící **Johann Friedrich Fasch** (1688–1758), jakož i flétnista a skladatel převážně komorních skladeb s flétnou a flétnových koncertů **Johann Joachim Quantz** (1697–1773), od r. 1741 komorní hudebník pruského krále (viz o něm dále na str. 339).

Georg Friedrich Händel (1685–1759) je všeobecně uznáván vedle J. S. Bacha za nejvýznamnější tvůrčí zjev vrcholného baroka. Jeho hudba spolu s tvorbou ostatních čelných vrstevníků reprezentuje dovršení nejdůležitějších žánrů, forem a kompozičních postupů, jež baroko uvedlo do hudební praxe. Händel, který už v mládí dokázal ovládnout předchozí německou tradici a osvojit si záhy i charakteristické projevy hudebního vyjadřování předních italských skladatelů a také nejvýznamnější přínosy dosavadní hudby francouzské a anglické, dospěl záhy i k osobité syntéze v nejlepším toho slova smyslu internacionální. Byla mu stejně vlastní fugová technika a vůbec vázaná polyfonie, jaká se nejdůsledněji uplatnila a vyzrála v Německu, jako široce klenutá a smyslově působivá melodika italského typu; jeho recitativy a tance mají grácii a šarm, které si nezadají s nejlepšími výsledky francouzské barokní tradice; je mistrem plynulého vedení hlasů a barvité harmonie. Přitom se i výrazně liší od svých nejvýznamnějších současníků: jeho sonáty a concerti grossi jsou méně hravé, jakoby v celkovém účinu závažnější než u Vivaldiho, polyfonie jeho fug či passacaglií je méně komplikovaná než u J. S. Bacha, výrazněji se v ní prosazují jednolitěji klenuté melodické linie témat. A veškerá jeho tematická práce je vůbec méně spletitá než u Bacha; Händel směřuje k přehlednějšímu formování a přímočařejšímu stavebnému sklenutí skladebných celků. Především je však mistrem výrazného a ke kompozičnímu záměru přiléhavého hudebního nápadu; jeho tvorba je pokladnicí svěží a jaderné invence, jež má přitom velmi často rysy vyhraněné osobitosti. To i později zajistilo jeho tvorbě trvalou životnost, zatímco jeho nejlepší současníci včetně Vivaldiho a J. S. Bacha upadli na dlouhá desetiletí buď úplně, nebo aspoň značnou částí své tvorby do zapomnění. Händel se narodil v rodině ranhojiče v Halle nad Sálou a dobré existenční postavení rodičů mu umožnilo důkladné hudební vzdělání už v dětství. Byl žákem nositele německé polyfonní tradice, varhaníka a skladatele **Friedricha Wilhelma Zachowa** (1663–1712). Na univerzitě v Halle studoval rovněž práva, ale studia nedokončil a rozhodl se plně se věnovat hudbě. Roku 1702 se stal varhaníkem v Halle, 1703–1707 byl cembalistou opery v Hamburku; pro tuto scénu napsal své první čtyři opery. Pro další Händelův umělecký vývoj byl velmi důležitý tříletý studijní pobyt v Itálii v letech 1707–1710. Pobýval tu v nejvýznamnějších hudebních centrech, jako byla Florencie, Řím, Benátky a Neapol, a seznámil se osobně s některými nejvýznamnějšími tehdejšími italskými skladateli – vedle jiných i s Ar-
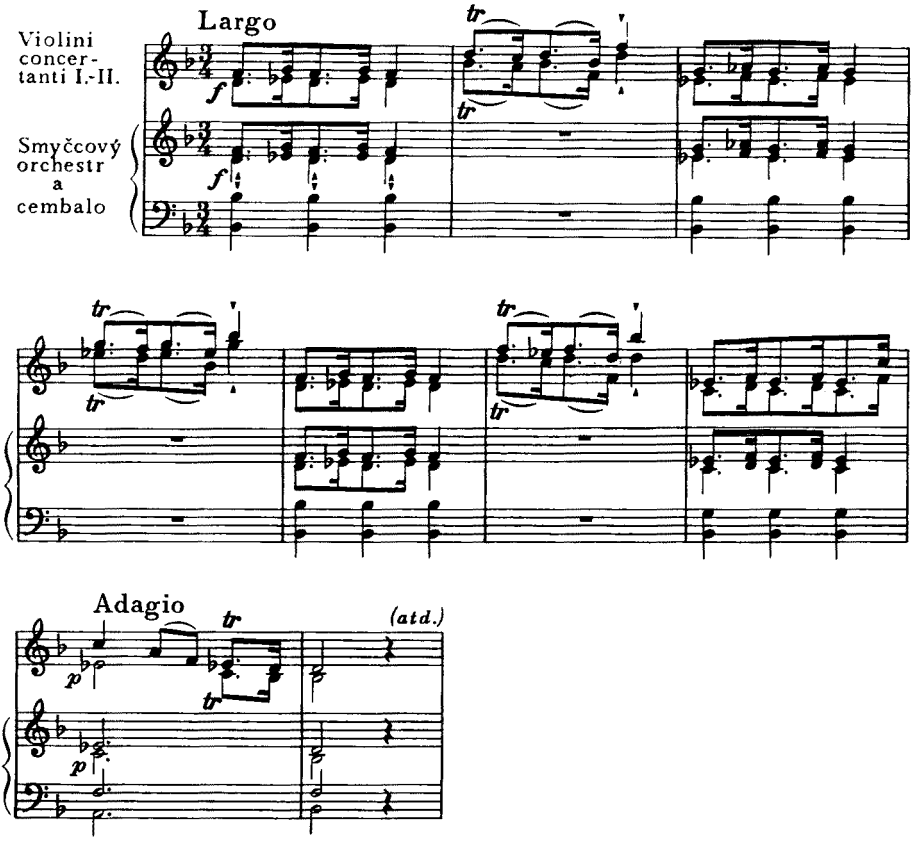
Skenováno pro studijní účely

cangelem Corellim a Alessandrem Scarlattim – a s tehdejší italskou hudební tvorbou. V Itálii získal úspěchy i jako hráč na cembalo, oratorní a kantátový skladatel, a zejména jako autor úspěšné komické opery *Agrippina* (1709). Po návratu do Německa přijal místo dvorního kapelníka v Hannoveru. Nesetrval tu však dlouho. Vzal si dovolenou, aby mohl navštívit Anglii. Dosáhl tu rázem tolika úspěchů, že se roku 1712 rozhodl usadit se zde natrvalo. S výjimkou let 1717–1720, kdy žil na zámku anglického vévody Chandose, a krátkých návštěv v Německu a Itálii žil až do konce života v Londýně. Věnoval se tu nejen tvorbě, ale i hudebnímu a divadelnímu podnikání. V letech 1720–1737 založil a vedl postupně tři operní společnosti, které provozovaly jeho nová díla. Věnoval se tu především opeře seria (vážná) na italská libreta a měl s nimi zpočátku vždy velké úspěchy. Když se však v anglické společnosti začala prosazovat jako důležitá část operního publika buržoazie, postavila se proti tomuto druhu umění, spjatému se vkusem aristokracie (viz i na str. 236 o Gayově a Pepuschově *Žebrácké opeře*). Na sklonku 30. a ve 40. letech se Händel věnoval podnikání na poli velkých oratorních produkcí, pro které vytvořil svá nejvýznamnější díla tohoto oboru; právě jimi se stal v anglické společnosti své doby a záhy i jinde v Evropě všeobecně známým a oblíbeným. Roku 1751 oslepl, což podstatně ztížilo jeho možnosti organizovat hudební produkce i komponovat. Nicméně i v posledních letech života koncertoval jako cembalista. Jeho popularita a věhlas už v žádném směru neutrpěly, ale naopak rostly.

Z Händelovy početné tvorby pro cembalo a varhany jsou nejdůležitější 4 tištěné sbírky, zahrnující skladby z nejrůznějších skladatelových období před vydáním. Jsou to 2 svazky *Suit pro clavecin* (vydávány 1720 a 1733) a roku 1735 vydaný svazek *Six Fugues or Voluntarys for the Organ or Harpsichord* (Šest fug a mezihrer pro varhany nebo cembalo). Velmi slavné a často hrané jsou Händelovy nástrojové sonáty, zejména pro sólový nástroj a continuo. Poprvé vyšly tiskem s označením potrojné možnosti nástrojového obsazení jako *16 sonát neboli sól pro flétnu, hoboj nebo housle s generálním basem*. K nim se řadí ještě rané skladby – *Sonáta C dur pro violu da gamba a cembalo* (1705), zajímavá tím, že má vypracovaný (nejen generálbasový) cembalový part, a *Tři sonáty pro flétnu a continuo* (1710). Podobný obraz poskytuje Händelova tvorba v oboru triové sonáty. V mládí napsal *6 triových sonát pro dva hoboje a continuo* (1696), nejdůležitější jsou sbírky *9 sonát neboli trií pro dvoje housle, flétny nebo hoboje* a *7 sonát neboli trií pro dvoje housle a flétny s continuem* ze 30. let. Koncertantní tvorba G. F. Händela navazuje na Corelliho a Vivaldiho; spolu s *Braniborskými koncerty* a dalšími skladbami J. S. Bacha, díly Vivaldiho a nejlepšími koncerty Telemanna završuje barokní koncertantní tvorbu. Má 21 varhanních koncertů se smyčci a continuem, z nichž některé jsou však úpravami jiných jeho skladeb; původních je asi 18. Druhou nejpočetnější, a snad vůbec nejslavnější sbírkou Händelových koncertů je *12 concerti grossi*, op. 6. Napsal je během pouhých dvou měsíců na podzim 1739 a uložil do nich vytříbenou, citově hlubokou invenci, jak je to patrné např. na začátku třetí věty *Concerta grossa F dur*, č. 2 s charakteristickým střídáním orchestru a dvojice sólových houslí z concertina.

Povahu zvláštních concerti grossi má i tzv. *6 hobojových koncertů*, op. 3 (1734), kde vedle hoboje a orchestru s continuem vystupují jako součást concertina dvoje housle a violoncello. Napsal i jeden *houslový koncert*.

Skenováno pro studijní účely
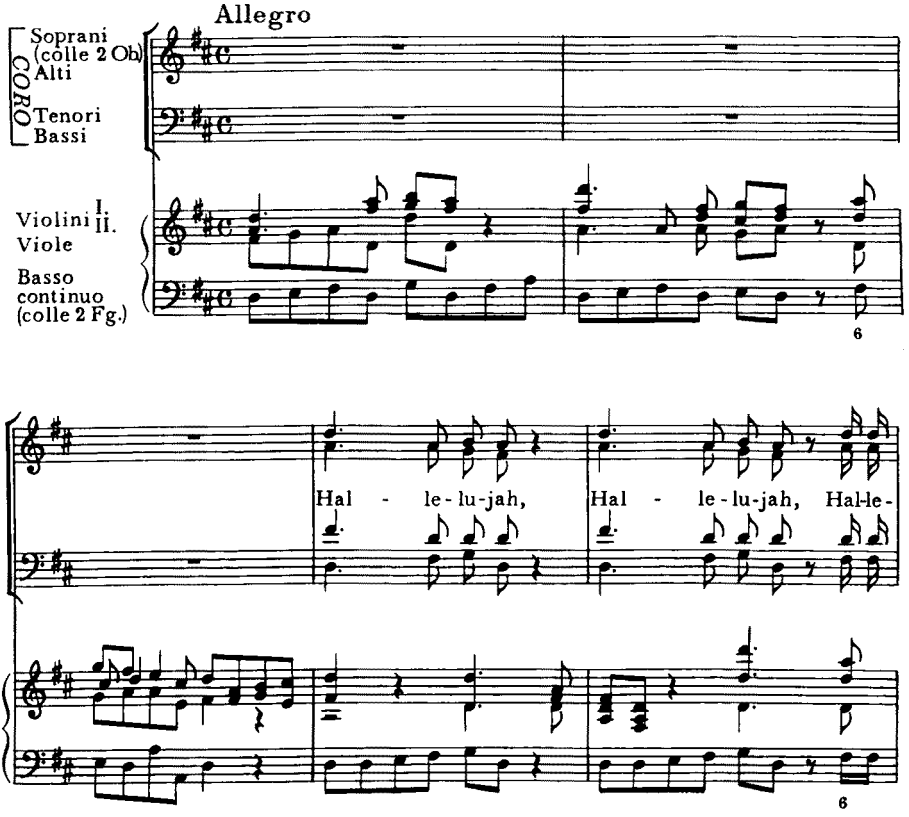


PŘ. 84 – G. F. HÄNDEL: CONCERTO GROSSO F DUR, OP. 6, Č. 2, III. VĚTA, LARGO (ZAČÁTEK)

Velmi významná je Händelova orchestrální tvorba. Nejslavnější jsou z ní dvě rozsáhlé suity ke slavnostním příležitostem: *Vodní hudba* (snad z roku 1717) ke královským lodním slavnostem na Temži a *Hudba k ohňostroji* s monumentálním orchestrálním obsazením včetně početných žesťů (1749). Povahu dvouansámblových orchestrálních skladeb mají *3 concerti a due chori* (1740–1750). Mnoho cenné orchestrální hudby je obsaženo rovněž v předehrách a mezihrách Händelových oper a oratorií.
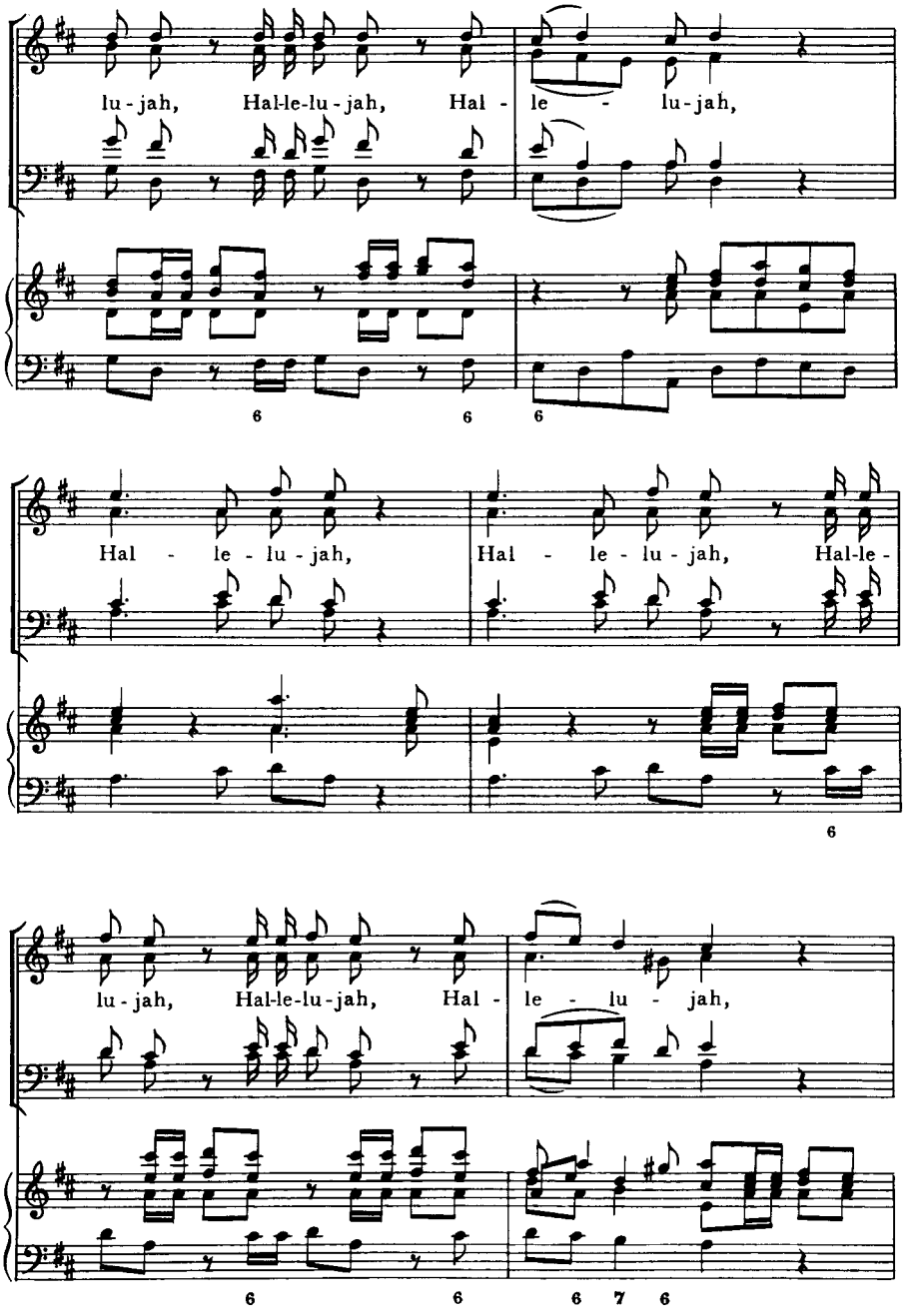
Početná je i Händelova tvorba vokální a dramatická. Převažují v ní velká celovečerní díla – opery a oratoria. **Oper** napsal v rozmezí let 1705–1741 celkem 40. První Almira byla provedena ještě v Hamburku, další dvě v Itálii, velká většina jich byla premiérována jeho vlastními operními společnostmi v Londýně. Z nejslavnějších jmenujme *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Orlando* (1733), *Alcina* (1735), *Xerxes* (1738), *Imeneo* (1740), poslední byla *Deidamia* (1741). Jsou to vesměs vážné opery, navazující na sloh neapolské opera seria Alessandra Scarlattiho a rozvíjející jej s neobyčejně bohatou melodickou invencí i se smyslem pro výstižnou situační i povahokresebnou charakteristiku.

Skenováno pro studijní účely

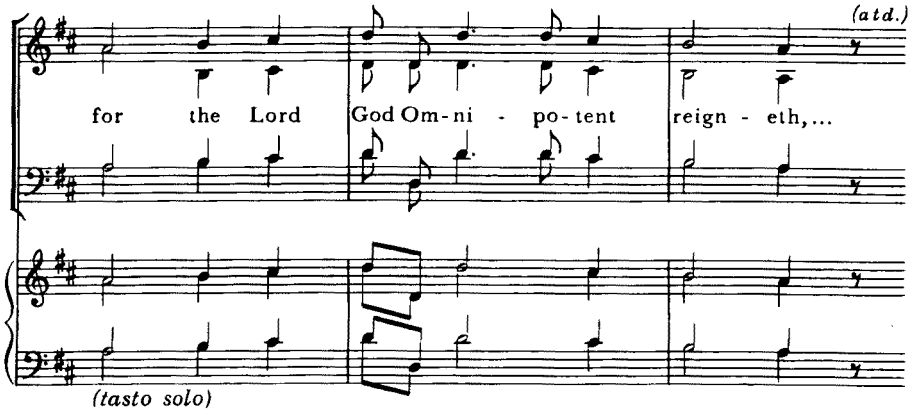
Další důležitou součástí vokálně-instrumentálního díla G. F. Händela jsou jeho **oratoria**. Napsal jich 32; první z nich, *Janovy pašije*, zaznělo r. 1704 v Hamburku, další tři psal v Itálii a jedno v Hannoveru. Vrcholné hodnoty i tady představuje anglická tvorba. Zejména v tomto oboru dovršil předchozí vývoj v celovečerních dílech s bohatými a různotvárnými sólovými áriemi a popřípadě i recitativy, duety, ansámbly a často polyfonně pracovanými sborovými scénami. Rovněž úloha orchestru zde bývá značná a zdaleka překračuje pouhou doprovodnou úlohu. Z vrcholných jmenujme oratoria *Saul* (1738–1739), *Izrael v Egyptě* (1738–1739), *Mesiáš* (1742), *Samson* (1743), *Juda Makabejský* (1746), *Joshua* (1747), *Jefta* (1751). Pravá barokní opravdovost a jásavost výrazu je patrná např. v začátku závěrečné sborové scény z *Mesiáše*.



Skenováno pro studijní účely



Skenováno pro studijní účely



Př. 85 – G. F. Händel: Mesiáš (začátek finálního Alleluja)

Mezi ostatními vokálními a vokálně-instrumentálními skladbami převažuje chrámová hudba: v latinském jazyce několik katolických obřadních skladeb, vytvořených v Římě roku 1707; z pěti Händelových Tedeum jsou významná zejména *Utrechtské Te Deum* a *Jubilate* (1713) a *Dettingenské Te Deum* (1743). Z četných anthemů, v nichž rozvil domácí anglickou tradici polyfonního sborového zpěvu, jmenujme *Coronation Anthems* (Korunovační anthemy, 1727), *Funeral Anthems* (Smuteční anthemy, 1737) a četná zhudebnění žalmů (1717–1749). Ze světské vokálně-instrumentální hudby jmenujme dva velké soubory italských kantát pro sóla s continuem a s početnějším instrumentálním doprovodem (1708–1709), italská dueta a tria (vznikla v Hannoveru r. 1711) a *Birthday Ode for Queen Anne* (Ódu k narozeninám královny Anny, 1713).

Vrcholným zjevem nejen německé, ale vůbec veškeré evropské barokní hudby byl **Johann Sebastian Bach** (1685 Eisenach až 1750 Lipsko). Právě v jeho obrovském a slohově velmi jednotně semknutém díle se sbíhá řada důležitých vývojových linií a proudů, které zrály po celé období baroka: dozrává tady forma fugy a vůbec tematicky semknutá barokní polyfonie ve skladbách ústrojně bohatých a přitom stavebně velkoryse sklenutých; v jeho tvorbě vrcholí vývoj barokní suity sólové i orchestrální; spolu s Vivaldim dovršil vývoj barokního nástrojového koncertu, vedle Vivaldiho, Händela a Telemanna vytvořil ve svých *Braniborských koncertech* nový typ concerta grossa a koncertu pro orchestr či jeho části. Také v žánrech vokálně-instrumentální hudby představuje tvorba J. S. Bacha obdobný vrchol dosavadního barokního vývoje. Jeho chrámové i světské kantáty jsou jedinečnými hodnotami v rámci tohoto v dané době často pěstovaného oboru. A jeho sborová moteta bez doprovodu ukazují přímo krajní možnosti, k jakým tehdy mohl dospět vývoj tohoto žánru. *Vánoční oratorium* a vrcholná **pašijová** zhudebnění, zejména *Matoušovy pašije*, jsou jedinými díly oratorního oboru, jimiž tehdejší skladatel dospěl ještě dál za vrcholná díla Händelova. V Bachově tvorbě jsou i momenty, jež nejen dovršují úsilí minulých generací, ale jasnozřivě směřují dál do budoucnosti. Právě jeho *Mše h moll* je zakladatelským dílem oné řady děl na litur-

Skenováno pro studijní účely
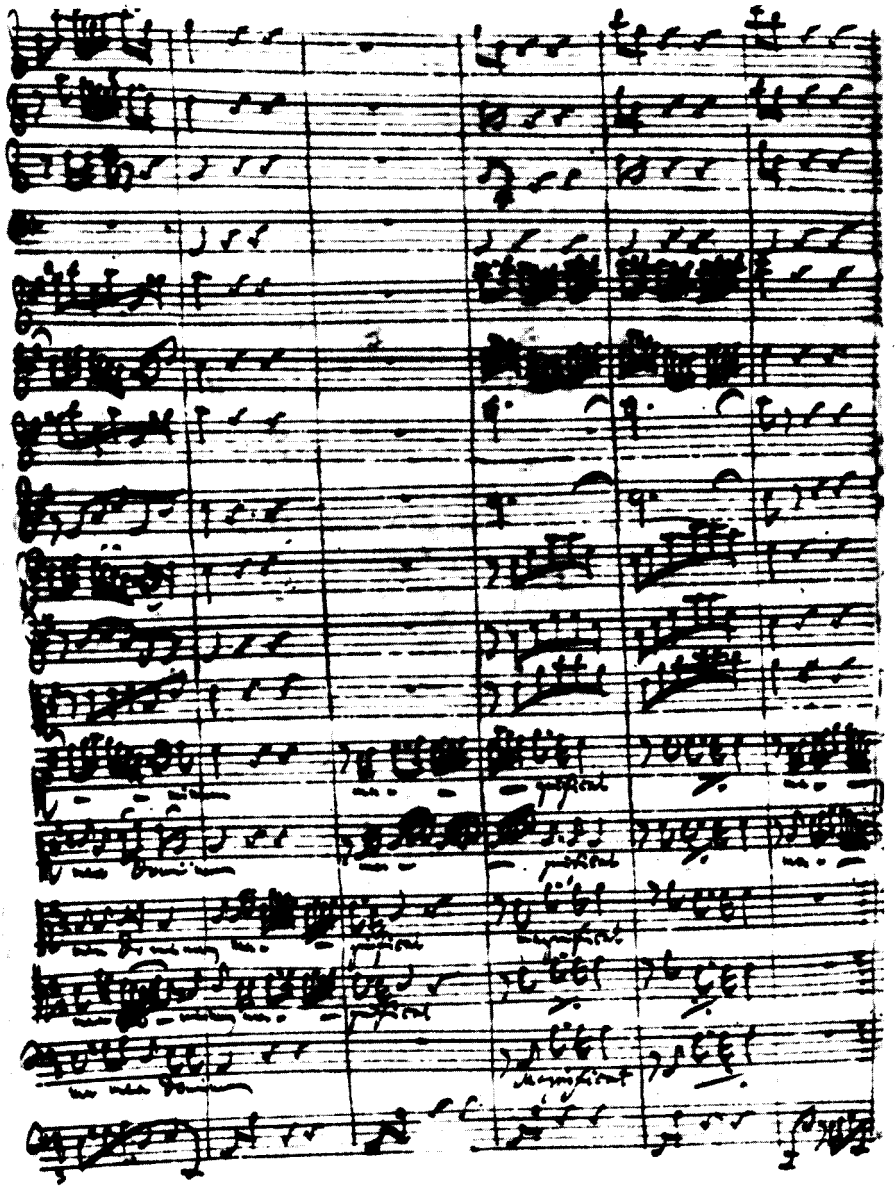
gické texty, jejichž fantazijní bohatství a velkorysost umožňuje metaforické vyjádření zobecněných filosofických poselství a reflexí o základních morálních postojích člověka; řady, již později doplnila Beethovenova *Missa solemnis*, Mozartovo, Berliozovo, Verdiho a Dvořákovo *Requiem*, Janáčkova *Glagolská mše* a další díla. A v rovině monumentálních polyfonních cyklů, manifestujících velkorysou důslednost tematické práce a hudební architektury, zůstal Johann Sebastian Bach vůbec nepředstižen. Dvěma díly svého *Temperovaného klavíru* inspiroval v dalších epochách řadu následovníků až po Hindemithův *Ludus tonalis* a Dmitrije Šostakoviče *24 preludií a fug, op. 87*, aniž by byl kdy v tomto směru překonán; takový gejzír tematicky semknuté stavebnosti, důslednosti v rámci velmi rozsáhlého cyklu a nevyčerpatelné tvárné fantazie, jakým je Bachovo *Umění fugy*, dosud nedokázal na srovnatelné úrovni ani napodobit či přiblížit se mu nikdo.

Pocházel z rodiny, v níž byla velká hudební tradice a kde byly od mládí dobré podmínky pro rozvoj jeho vynikajícího talentu. Na začátku své profesionální dráhy hudebníka často měnil působiště: jako osmnáctiletý vstoupil roku 1703 do kapely ve Výmaru, ještě téhož roku se stal varhaníkem v Arnstadtu, v letech 1707–1708 byl varhaníkem v Mühlhausenu. Prvním jeho stálejším působištěm byl Výmar, kde byl v letech 1708–1717 dvorním varhaníkem a později i komorním hudebníkem. Pro vznik nejvýznamnějších koncertantních skladeb byla důležitá jeho činnost kapelníka u dvora v Köthenu v letech 1717–1723. V dubnu 1723 přišel do Lipska, kde se stal po smrti Johanna Kuhnaua kantorem a varhaníkem u sv. Tomáše. Tady setrval až do konce života. Přibližně rok před jeho smrtí, roku 1749, vyvrcholila jeho vleklá zraková choroba slepotou. Roku 1707 uzavřel první manželství se svou vzdálenou příbuznou Marií Barborou Bachovou a měl s ní sedm dětí, po její smrti si vzal roku 1721 Annu Magdalenu Wülkenovou, jež mu dala dalších 13 dětí. Z celkového počtu dvaceti dětí jich otce J. S. Bacha přežilo devět, z nichž čtyři synové vynikli jako skladatelé a zároveň i jako interpreti. (O těchto osobnostech viz dále v souvislosti s následující epochou klasicismu.)

Vlastním nástrojem J. S. Bacha byly **varhany**. Ovládal je virtuosně a uměl na ně znamenitě improvizovat i v přísných a komplikovaných barokních formách. Současníci jej dokonce cenili mnohem víc jako varhaníka než jako skladatele. Nepochopení jeho tvorby souviselo zřejmě s novátorstvím, s nímž dokázal rozprostřít dosavadní formy polyfonní hudby do velkých rozměrů a rozvinout v nich strukturně komplikovanou tematickou práci. K nejvýznamnějším patří největší z jeho asi 35 varhanních fug, jež často spojoval do dvoudílného celku s preludiem, toccatou či fantasií; ty stály na prvním místě. Kromě toho vytvořil soubor *Osmi malých preludií a fug*. Většinu z těchto děl napsal už ve Výmaru, v Lipsku se tomuto oboru věnoval jen málo. Převážně do jeho rané tvorby patří i *chorální předehry*. Mají nejčastěji formu fugy, do jejíhož proudu vstoupí na vrcholu nebo před závěrem melodický citát některého protestantského chorálu. Rozsáhlým a závažným dílem je rovněž jeho varhanní *Passacaglia c moll, BWV 582*, dále *6 sonát*, v nichž aplikoval formu triové sonáty na jeden nástroj, a další díla.

V souvislosti s varhanní tvorbou se zmiňme i o dvou monumentálních dílech J. S. Bacha, jejichž větší část byla míněna pravděpodobně pro varhany, ale
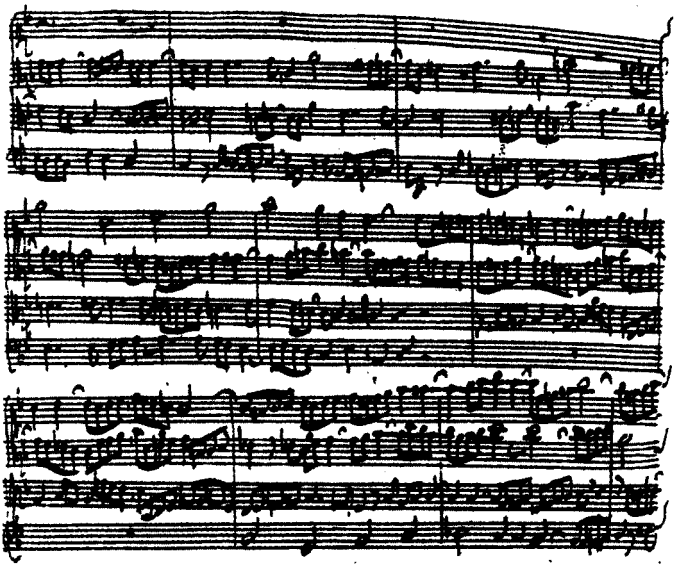
Skenováno pro studijní účely



Př. 86 – Rukopis J. S. Bacha (Magnificat, BWV 243)
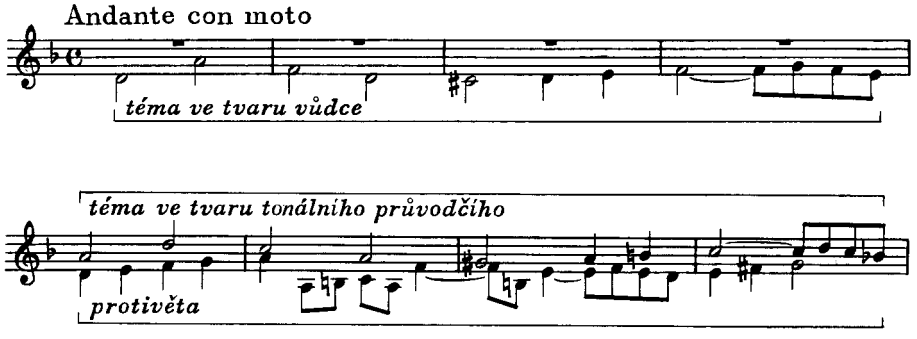
v nichž jsou některé části určeny také jiným nástrojům. Jsou to polyfonní monumenty, v nichž skladateli šlo prvořadě o dokonalou, komplikovaně strukturovanou souhru hlasů. Tu notoval způsobem běžným ve varhanní tvorbě. Jen tam, kde žánrové souvislosti vedly k jiné nástrojové vybavenosti či kde realizace na pouhé varhany by nebyla dobře možná, předepsal jiné obsazení. Je to *Das musikalische Opfer, BWV 1079* (Hudební obětina, tiskem vyšla

Skenováno pro studijní účely



Př. 87 – Rukopis J. S. Bacha (Umění fugy, úryvek ze 3. fugy)
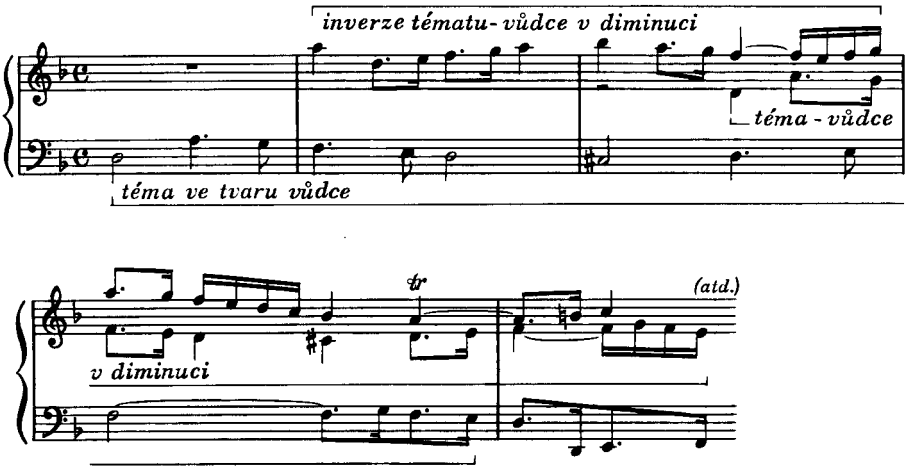
1747), sestávající z osmi kánonů, tří fug, fantasie a triové sonáty na téma, jež skladateli dal pruský král Friedrich II., a *Kunst der Fuge* (Umění fugy), BWV 1080. Toto dílo J. S. Bach komponoval na sklonku života na vlastní téma; obsahuje 15 fug, 4 kánony a dvě fugy pro 2 cembala. Toto dílo nemá předepsáno nástrojové obsazení; hrává se proto i v realizaci pro různé komorní soubory, či dokonce orchestry. Třetí téma posledního čísla z *Umění fugy* je založeno na kryptogramu skladatelova příjmení *b–a–c–h*. Tato fuga zůstala nedokončena. Bývá proto na závěr přidáván – prý podle skladatelova předsmrtného přání – čtyřhlasý (varhanní) chorál *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (= *Vor deinen Thron*) či důmyslné dokomponování Hugo Riemanna, který tu použil jako čtvrtého tématu původního tematického východiska ze začátku cyklu. Riemann přitom vyšel z Bachova výroku, že *Umění fugy* chtěl uzavřít fugou o čtyřech tématech. Uveďme si tu aspoň malou ukázku z bohatství skladatelovy polyfonně tvárné fantazie. Základní téma *Umění fugy* formuloval skladatel na začátku cyklu takto (jako subjekt Fugy I.):



Př. 88 – J. S. Bach: Umění fugy (Fuga I., začátek)
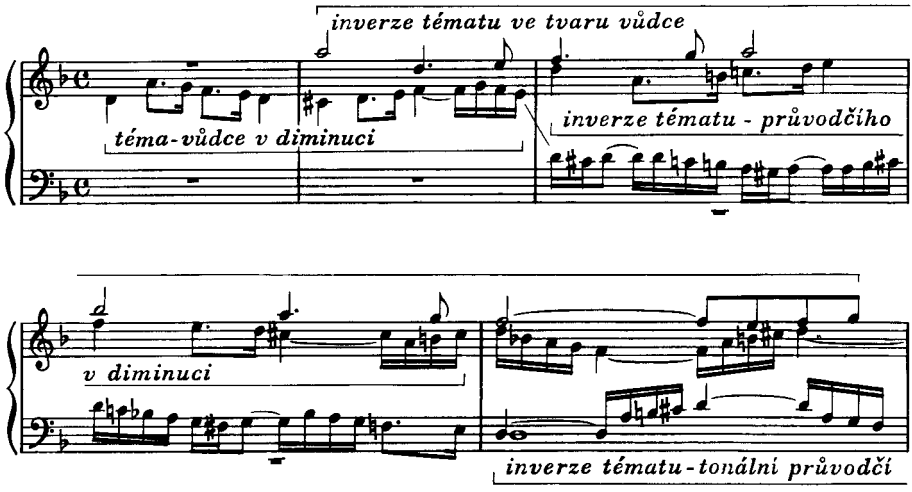
Skenováno pro studijní účely

Základní témata všech dalších fug jsou variačními obměnami tohoto tvaru a každá z nich přináší některé nové způsoby polyfonní práce. Tak expozice *Fugy VI. in Stile francese* např. už začíná souzněním tématu v basu a dvou diminucí tématu: v inverzi v sopránu a v původním tvaru v altu:
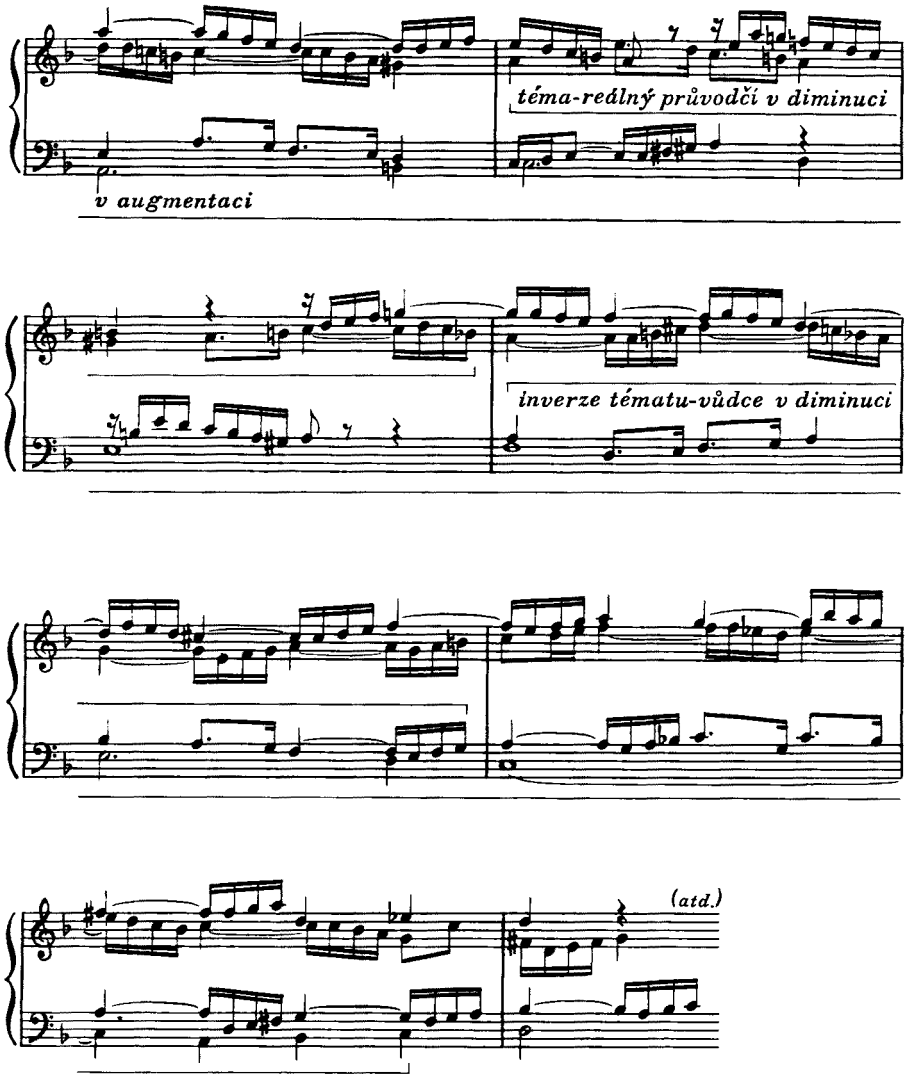


Př. 89 – J. S. Bach: Umění fugy (Fuga VI. in Stile francese, začátek)

Expozice *Fugy VII.* je ještě komplikovanější: začíná diminucí variantu vstupního tématu cyklu v tenoru; do jejího vyznění po jednom taktu (tedy v těsně) vstoupí inverze tohoto tématu v sopránu a do ní opět po jednom taktu v těsně inverze diminuce průvodčího v altu; než inverze tématu v sopránu dozní (tedy opět v těsně), nastoupí v pátém taktu v basu augmentace průvodčího v inverzi v basu; než dozní (čili stále v těsně), od taktu 7 nastoupí ještě reálný průvodčí v diminuci v altu a od taktu 9 diminuce inverze tématu v tenoru:



Skenováno pro studijní účely
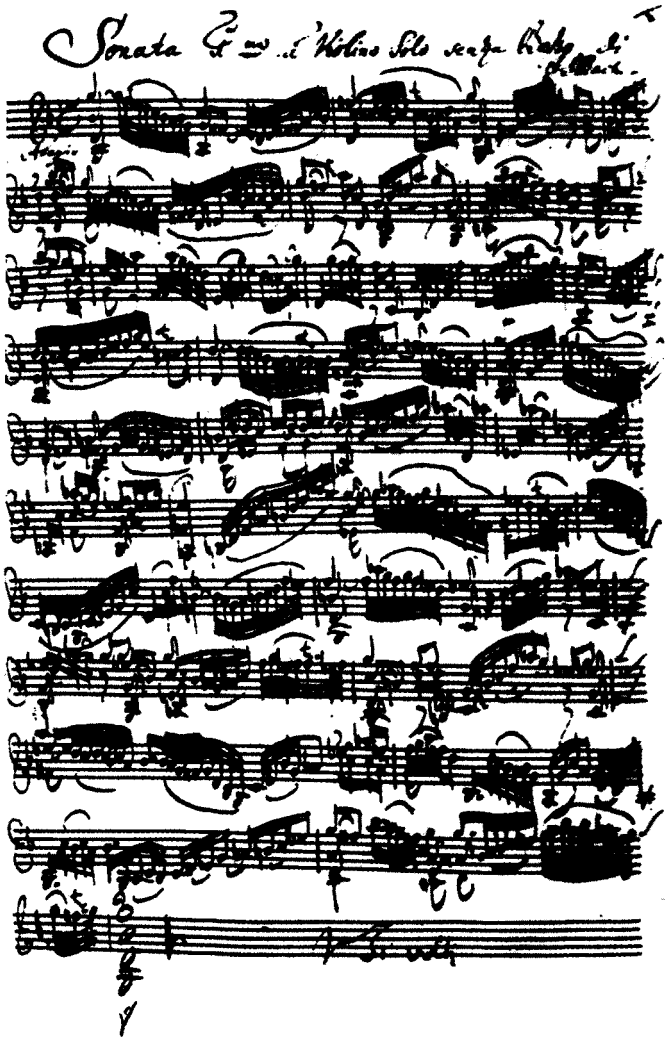


Př. 90 – J. S. Bach: Umění fugy (Fuga VII., začátek)

Tak je těsnově provázána v souznění bohatě různotvárných obměn tématu celá fuga s výjimkou dvou krátkých mezivět na rozhraních mezi expozicí, provedením a závěrečným dílem.

V tvorbě J. S. Bacha se již dotváří diferenciace na klávesovou hudbu vyhraněně varhanní a vyhraněně cembalovou. Tehdejší doba to nepřijímala ještě beze zbytku a jednoznačně: cembalový cyklus Temperovaný klavír např. obsahuje řadu skladeb, jež byly v průběhu 18. století i později interpretovány také na varhany. A pozdější praxe komplikovala situaci i jinak: dodnes je běžné, že původně cembalová tvorba J. S. Bacha se hraje na novodobý klavír.

Skenováno pro studijní účely



PŘ. 91 – RUKOPIS J. S. BACHA (SONÁTA G MOLL PRO HOUSLE SÓLO, BWV 1001, I. VĚTA)

Od samého počátku současného oživení cembala, tj. v posledních desetiletích už zcela běžně, se však Bachova původně cembalová díla hrají znovu také – a především – na tento nástroj. Patří k nim *Dvouhlasé invence* a *Tříhlasé sinfonie* (někdy zvané též invence), několik drobnějších skladeb, z nichž nejpozoruhodnější je rané *Capriccio B dur* na odjezd milovaného bratra (BWV 992), dále četné partity a suity, mj. soubory *Anglické suity* a *Francouzské suity*, *Italský koncert* (BWV 971) pro sólové cembalo, *Chromatická fantazie a fuga d moll* (BWV 903) a řada dalších jednotlivých i cyklických skladeb. Rovněž pro cembalo vytvořil J. S. Bach dva velkolepé převážně polyfonické kompoziční monumenty: *Goldberg-Variationen* (Goldbergovy variace, někdy česky nesprávně označované jako Goldbergské variace, tiskem vydány 1742), BWV 988, třicet variací na úvodní árii, na základě techniky kontrapunktických variací komponovaných pro skladatelova žáka J. Th. Goldberga a určených původně pro cembalo vy-

Skenováno pro studijní účely
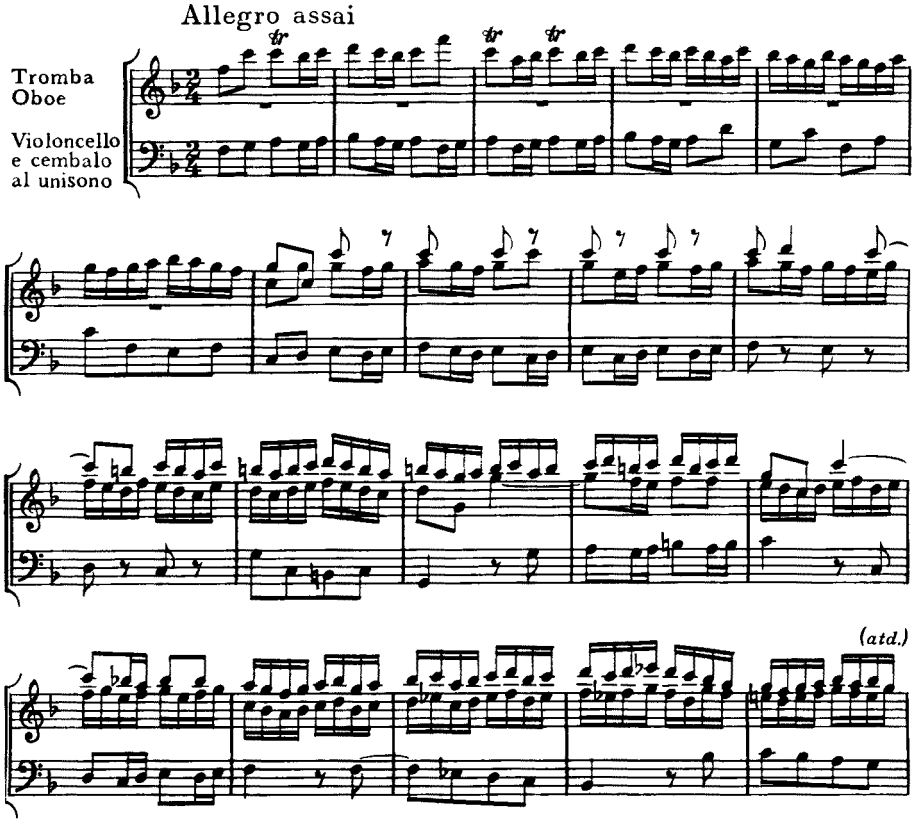
bavené pedálem, a dva svazky cyklu *Das wohltemperierte Klavier* (nejčastěji užívaný český titul Temperovaný klavír, *I.* 1722, *II.* 1744). Každý z obou svazků obsahuje 24 preludií a fug ve všech durových a mollových tóninách (s výjimkou méně užívaných enharmonicky zaměnitelných) v pořadí *C dur—c moll—Cis dur—cis moll—D dur—d moll* atd. Název díla i koncepce tonálního výběru a řazení skladeb souvisí s důsledným prosazením temperovaného ladění, které umožnilo hrát čistě i v odlehlejších tóninách s bohatším předznamenáním. Dílo je jedinečným thesaurem různotvárné hudební invence i rozličných způsobů kompozičního řešení preludií i dvou- až pětihlasých fug.

J. S. Bach napsal i četná významná díla pro další sólové nástroje, v nichž i pouhým náznakovým použitím vícehmatového dvou- či tříhlasu dokázal vytvořit jedinečné polyfonně cítěné struktury (např. i fugy). Jsou to tři *sonáty* a tři *partity pro sólové housle* (slavná Ciacona d moll je poslední větou druhé *Partity d moll*, BWV 1004) a šest *suit pro sólové violoncello*. Napsal i několik suit a jiných skladeb pro loutnu; značná část z toho, co se dnes hraje na kytaru jako díla J. S. Bacha, jsou pozdější transkripce jeho děl, určených původně pro jiné nástroje.

Z Bachovy komorní tvorby jmenujme dále v Köthenu vzniklých šest sonát pro housle a cembalo, šest sonát pro flétnu a cembalo, vytvořil i tři sonáty pro violu da gamba s doprovodem cembala aj.; tyto skladby se často hrají i na jiné nástroje.

Velmi bohatá je Bachova tvorba koncertantní. Většina skladeb tohoto druhu vznikla také v jeho köthenském období, kdy bylo pěstování světské instrumentální hudby jeho hlavní povinností. Vrcholem a nejoriginálnější součástí této jeho tvorby je šestice *Braniborských koncertů* (1721), věnovaná braniborskému markraběti Christianu Ludwigovi. Navázal tu na Vivaldiho typ concerta grossa s tím, že volil velmi různotvárná concertina: koncerty *č. 1, 2, 4* v něm mají housle a různé sestavy dechových nástrojů, *Braniborský koncert č. 5, D dur*, BWV 1050, má v concertinu vedle flétny a houslí koncertantně vypracované cembalo, zbývající dva jsou koncerty pro orchestr: *č. 3, G dur*, BWV 1048, počítá s potrojně dělenými houslemi, violami i violoncelly s continuem, *č. 6, B dur*, BWV 1051, je jen pro soubor viol (původně předepsány podvojně dělené staré violy da braccio a da gamba), dále má jednu violoncellovou linii a continuo. Pět z nich zachovává třívětou formu, kterou ustálil Vivaldi, s rychlými větami krajními a jednou pomalou uprostřed; ta je však v *č. 3* redukována na pouhý jediný takt se dvěma akordy celého souboru. Výjimečný je v tomto směru *Braniborský koncert č. 1 F dur*, BWV 1046; má za třemi větami s tímto pořadím ještě čtvrtou taneční větu, v níž je mezi několikrát se vracející hudbu menuetu vložena i polonéza a dvoudobé druhé trio. V celém cyklu stejně jako ve všech instrumentálních koncertech J. S. Bacha převládá pravá barokně jásavá, jiskřivě jasná hudba, jak to výrazně dokumentuje např. souhra trubky, hoboje a continua na začátku finální věty *Braniborského koncertu č. 2*.

Skenováno pro studijní účely



PŘ. 92 – J. S. BACH: BRANIBORSKÝ KONCERT Č. 2 F DUR, BWV 1047, III. VĚTA (ZAČÁTEK)

Význam Braniborských koncertů už nemají ostatní Bachovy skladby tohoto typu: *Koncert pro flétnu, housle, cembalo a smyčce*, BWV 1044, ve kterém využil hudby z jiných svých skladeb, *Koncert pro cembalo, hoboj a smyčce*, BWV 1059, a několik dalších. Skladatel vytvořil ovšem také koncerty pro dva a více nástrojů téhož druhu, o nichž se ještě zmíníme. Velmi výraznými druhy jsou ještě *houslové koncerty – a moll*, BWV 1041, *E dur*, BWV 1042, i *Koncert pro dvoje housle, smyčce a continuo d moll*, BWV 1043, které patří k nejslavnějším a nejhranějším dílům svého druhu v rámci celé světové hudby – a *cembalové koncerty*; ty psal Bach až v prvním desetiletí svého působení v Lipsku pro tamní Collegium musicum; jsou to rovněž špičková díla svého oboru. Vytvořil sedm koncertů pro cembalo, smyčce a continuo, tři koncerty pro dvě cembala, smyčce a continuo a jeden *Koncert pro čtyři cembala, smyčce a basso continuo a moll*, BWV 1065; toto posledně jmenované dílo je Bachovou transkripcí Vivaldiho *Koncertu h moll pro čtveřici sólových houslí, smyčcový orchestr a continuo*, č. 10 z op. 3 *L'estro armonico*. Není to ostatně jediná Bachova transkripce skladby jiného autora. Na takovém přepracování skladeb Ernstových, Vivaldiho a neznámého autora je např. založeno šest koncertů pro **sólové varhany**.

Skenováno pro studijní účely

Nepříliš početná je naproti tomu nekoncertantní orchestrální tvorba J. S. Bacha. Nepočítáme-li k ní už zmíněné orchestrální z Braniborských koncertů a ouvertury či sinfonie z vokálně-instrumentálních děl, tvoří ji jen jeho *Orchestrální suity*, někdy též označované jako „ouvertury". Jsou čtyři – *č. 1 C dur*, *č. 2 h moll*, *č. 3* a *4* obě *D dur*; z nich *Suita č. 2 h moll*, BWV 1067, pro flétnu, smyčce a continuo má do jisté míry rovněž koncertantní povahu.

Velmi podstatnou a početnou částí tvorby Johanna Sebastiana Bacha jsou vokálně-instrumentální díla. Jejich největší část tvoří **chrámové kantáty**. Bach je psal převážně v době svého působení na kůru u sv. Tomáše v Lipsku na německé texty; vytvořil jich tři celé ročníky. Mívají menší či větší nástrojové obsazení orchestru, při doprovodu sólového zpěvu obyčejně redukované jen na několik málo nástrojů s continuem, na začátku a v některých případech i v dalším průběhu jsou i kratší instrumentální čísla. Jinak se tu střídají melodicky bohatě rozvité sólové zpěvy se sborovými čísly. Ta bývají dvojího druhu: polyfonní, často rozvitá do úplných sborových fug, a homofonní harmonizace protestantských chorálů. Těmi chrámové kantáty často končí a někdy se podle nich také jmenují, např. *Christ lag in Todesbanden* (velikonoční z roku 1724), BWV 4, nebo *Ein feste Burg ist unser Gott* (1730), BWV 80. Ve světských kantátách převládá komorní obsazení a sólová čísla; bývají prostší a mají charakter příležitostný, a někdy i humorný, jak je to patrné v lovecké kantátě *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, BWV 208, ve slavné *Kantátě o kávě*, BWV 211, aj.

Nejmonumentálnějšími vokálně-instrumentálními díly J. S. Bacha jsou *Vánoční oratorium*, BWV 248 (1734), vlastně velký cyklus kantát s vánoční tematikou, *Janovy pašije*, BWV 245 (1723), *Matoušovy pašije*, BWV 244 (1729), komponované vesměs pro Lipsko, a slavnostní *Mše h moll*, BWV 232, psaná na katolický latinský liturgický text v letech 1733–1739 pro drážďanský dvůr. Tak neobvykle dlouhou dobu vzniku si vyžádala skutečně velkorysá koncepce díla s náročnými sólovými zpěvy i duety a velkolepými sborovými zpěvy; i při celkovém novátorském řešení tu Bach pracuje v částech Credo a Confiteor po způsobu starších renesančních polyfoniků s gregoriánským chorálem jako tematickým základem hudby. Dále napsal 4 menší protestantské mše a šest velkých motet pro sbor bez průvodu na německé texty. Významným velkým vokálně-instrumentálním dílem je rovněž *Magnificat*, BWV 243.

Zajímavé jsou osudy tvorby Johanna Sebastiana Bacha. Jak již bylo řečeno, současníci jedinečnost jeho tvorby neuznávali a považovali jej za autora méně významného, než jakým byl např. ve své době populární Telemann a další. Nejvýznamnější díla se v průběhu druhé poloviny 18. století namnoze už neprovozovala a upadala v zapomnění. Na Bachovu velikost a jedinečnost upozornil až koncem 20. a ve 30. letech 19. století Felix Mendelssohn-Bartholdy provedením jeho velkých vokálně-instrumentálních děl. Teprve tehdy se začala jeho díla znovu studovat a vydávat; dodnes platí od té doby za jednoho z nejčelnějších tvůrců.

Ostatní evropské země

Barokní hudební sloh šířili už od první poloviny 17. století italští hudebníci – a mezi nimi i někteří významní skladatelé – i do řady ostatních center: zejména na dvory panovníků a ostatních velkých feudálů. Záhy začali tuto

Skenováno pro studijní účely

úlohu plnit i němečtí barokní skladatelé a ostatní hudebníci – počínaje už Schützovým působením v Kodani. Ti všichni našli v jinonárodních prostředích následovníky, kteří tvořili v duchu jejich vzorů. Jen v nemnoha dalších evropských zemích však nacházíme tvůrčí aktivity, které by podstatněji obohatily výše naznačený obraz barokní hudební tvorby.

Významné hudební dění najdeme v barokní epoše ve **Španělsku** a **Portugalsku**. Zejména v jejích začátcích tu doznívá tradice zdejších významných představitelů vrcholné renesance. Nejvýrazněji je to patrné v pokračování tradice instrumentální tvorby pro klávesové nástroje, kterou zde už kolem poloviny 16. století založil v těsném kontaktu se současným italským tvůrčím děním Felix Antonio de Cabezón (viz výše, str. 165–166). Španělská barokní tvorba tohoto oboru spíš žila z této tradice; nedokázala ji rozvíjet zdaleka s takovou nápaditostí ani směřováním ke strukturní velikosti, jako Frescobaldi a jeho němečtí následovníci. Nové výrazné podněty tu přinesl až Domenico Scarlatti, který působil několik let u dvorů v Madridu a Lisabonu; svou tvorbou ovšem patří zcela do kontextu italské hudby (viz výše na str. 231). Dobově velmi oblíbené žánry si vytvořilo španělské baroko v oblasti hudebního divadla. Je to národní odrůda opery s mluvenými dialogy, nazývaná *zarzuela* podle královského sídla La Zarzuela, kde ji začali pěstovat. Její komickou odrůdou byla v námětech i hudebně lidověji orientovaná *tonadilla*. Mimo iberský poloostrov však tyto žánry nepronikly ani neměly žádný vliv.

Pozoruhodná barokní hudební kultura byla v **Polsku**. V 17. století tady převládala italská slohová orientace, prostředkovaná především působením významných italských hudebníků na polském královském dvoře ve Varšavě; kolem r. 1600 to byli i autoři tak významní, jako Luca Marenzio a Tarquinio Merula. Vedle instrumentální hudby se zde už od 20. let 17. století provozovala i opera, ale jen s italským repertoárem. V žánrech instrumentální i chrámové hudby se tu však záhy rozvinula samostatná domácí tvorba. **Marcin Mielczewski** († 1651) byl členem a pak i dirigentem královské kapely „rorantystů" a dvorním hudebníkem krále i biskupa v Plocku. Psal vokálně-instrumentální mše a moteta i chrámové skladby a cappella – mezi nimi i duchovní koncerty – a rovněž instrumentální canzony. Převážně instrumentální hudbě se věnoval **Adam Jarzebski** (asi 1590–1649). Předtím, než se stal polským královským hudebníkem, studoval v Itálii a působil v kapele braniborského kurfiřta. Napsal řadu komorních koncertů pro 2 či 3 sólové nástroje s generálním basem a čtyřhlasé canzony. Nejvýznamnějšími polskými skladateli druhé poloviny 17. století byli **Bartolomiej Pekiel** († 1670) a **Jacek Różycki** († kolem 1700), jejichž skladatelský význam spočívá především v žánrech chrámové hudby. V 18. století se v souvislosti s vytvořením polsko-saského státu projevuje v Polsku výrazněji orientace na německé hudební baroko. Nejvýznamnějším skladatelem v generační vrstvě vrcholného baroka byl ředitel kůru krakovské katedrály **Grzegorz Gerwald Gorczycki** († 1734). Psal především chrámové skladby a cappella i vokálně-instrumentální. Polská barokní hudba nejen přejímala jinonárodní slohové podněty, ale i sama zapůsobila a jedním svým významným podnětem pronikla výrazně do barokní i pozdější tvorby německé i dalších národů. Byla to *polonéza*, původem polský lidový tanec, od 16. století pěstovaný i na šlechtických dvorech. Ve svých

Skenováno pro studijní účely

instrumentálních dílech ji stylizovali J. S. Bach, Händel, Telemann, Couperin; v Čechách se poprvé objevila v suitových cyklech J. V. Pause pro cembalo.

Také na carském dvoře v **Rusku** pěstovali zejména italští a němečtí hudebníci instrumentální a dramatickou barokní hudbu. Významným domácím přínosem byl vznik vícehlasého pravoslavného chrámového zpěvu, zvaného *partěsnoje pjenie*. Ukrajinec **Mykola Pavlovič Dileckij** (kolem 1630–1690) pořídil vícehlasé úpravy starších nápěvů a propagoval tento sloh; prvními autory nové tvorby v tomto slohu byli jeho žáci, především **V. P. Titov**.

Výběr z literatury:

Romain Rolland: Hudebníci minulosti. Praha, 1929; nový český překlad Praha, 1955
Manfred F. Bukofzer: Hudba období baroka. Od Monteverdiho po Bacha. Bratislava, 1986 (slovenský překlad z angličtiny)
Jan Kouba: ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi. 2., rozšíř. vyd., Praha, 1988 (příslušné partie)
Jan Trojan: Dějiny opery I. Baroko a klasicismus (17. a 18. století). Brno, 1979 (příslušné partie)
Johann Nikolaus Forkel: O životě, umění a uměleckých dílech J. S. Bacha. Praha, 1953 (překlad z němčiny)
Albert Schweitzer: O Bachovi. Praha, 1984 (překlad z němčiny)
Ernest Zavarský: Johann Sebastian Bach. Praha, 1985 (český překlad)
Romain Rolland: Georg Friedrich Händel. Praha, 1959 (překlad z francouzštiny)
Rudolf Pečman: Georg Friedrich Händel. Praha, 1985
Jaroslav Smolka: Fuga v české hudbě. Praha, 1987 (příslušné partie)

Skenováno pro studijní účely

F) České a slovenské hudební baroko

Společenské podmínky pro vznik barokní hudby v Čechách

Předěl mezi renesancí a barokem je v české hudbě velmi výrazný a hluboký. Na rozmezí těchto epoch došlo v českých zemích k zásadním společenským změnám. Porážkou povstání českých stavů v bitvě na Bílé hoře v listopadu 1620 ztratily naše země státní samostatnost; spolu s ostatními českými šlechtici, kteří povstání proti císaři připravili a vedli, byl v červnu 1621 na Staroměstském náměstí v Praze sťat i jeden z nejvýznamnějších skladatelů české vrcholné renesance Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic. Do té doby převážně protestantské obyvatelstvo bylo násilně rekatolizováno, šlechtici, kteří nechtěli přestoupit ke katolicismu, se museli vystěhovat ze země. Panství poražených českých šlechticů byla vyvlastněna a přidělena cizí katolické šlechtě. Zemi až do roku 1648 sužovala třicetiletá válka, v jejímž průběhu bylo naše území několikrát dějištěm krutých vojenských střetnutí; přímým důsledkem války byl i hladomor; přežila jen asi třetina českého obyvatelstva.

Je pochopitelné, že za takových okolností byl hudební život v českých zemích do značné míry omezen. Až do Bílé hory se rozvíjela česká hudba na vrcholně či pozdně renesančních slohových základech; několik raně barokních skladeb, které se k nám tehdy dostaly z Itálie, nemohlo podstatně ovlivnit vládnoucí vkus a tvůrčí orientaci. A po skončení války se nová hudební tvorba už rozvíjela na zcela nových, barokních slohových základech. Je však zajímavé, že tento hluboký přeryv neznamenal nějakou diskontinuitu vývoje české hudby. Bylo to možné jednak proto, že i v Čechách existovala tradičně převážně katolická místa, ve kterých se žilo klidněji, bez zásadních převratů, a kde tedy pokračoval hlouběji nenarušen i hudební život. V této souvislosti je pozoruhodné, že k prvním výraznějším českým tvůrčím aktivitám v oblasti vyšších žánrů katolické chrámové hudby barokního slohového zaměření došlo právě v katolických Litoměřicích a Jindřichově Hradci. K takové kontinuitě vedla jistě i skutečnost, že autoři našich prvních barokních skladeb byli ještě vyškoleni a začínali komponovat v technice renesančního kontrapunktu. I když přejali nové slohové zásady, jaké se prosadily v Itálii a v sousedním Rakousku, nepotlačili své předchozí tvůrčí návyky nijak důsledně či absolutně.

Velmi se však změnily v souvislosti s novými mocenskými a společenskými poměry v Čechách podmínky pro život a v souvislosti s tím i pro tvorbu hudby. Podstatně se proměnila a zejména v prvních desetiletích po bělohorské katastrofě zúžila institucionální základna české hudby. V této souvislosti je nápadné, že téměř všechna zachovaná hudba raného českého baroka byla určena pro kostel. Církevní feudální moc tehdy zřejmě nepřipustila jinou hudbu než onu, jež byla spjata s rekatolizací a s upevňováním nejen náboženského světového názoru, ale především autority římskokatolické církve. Znamenalo to nápadné žánrové omezení české tvorby této epochy proti předchozímu období vrcholné renesance, v němž máme doložen vedle chrámové tvorby i rozvoj české světské vokální hudby a také počátky samostatné instrumentální kompozice, spjaté zejména s tancem a společenskou zábavou. To všechno v raném baroku mizí, podobně jako přestala v českých zemích kontinuita řady významně předtím pěs-

Skenováno pro studijní účely

tovaných literárních žánrů – mj. i písemnictví didaktického, zábavného, cestopisného aj. Také hudba byla tedy podstatně zasažena oním krutým represivním tlakem, který měl povahu nejen mocenskou, ale byl i ve službě agresivního a jakoukoliv svobodomyslnost i bohatství duševních projevů dusícího rekreačního katolicismu. Teprve přibližně po dvacetiletém odstupu od třicetileté války, v době kolem let 1665–1670, do níž můžeme klást začátek českého středního baroka, tato omezení začínají slábnout. Neznamenalo to nějakou zásadní úlevu od třídního a národního útlaku vysoce převažující poddanské většiny českého obyvatelstva. Aspoň na dvorech velkých feudálů v Čechách a na Moravě se však začaly prosazovat poměry a zvyklosti, příznivé rozvoji na úrovni ostatní středoevropské šlechty. To samozřejmě svědčilo novému rozvoji hudební kultury. Důležitými centry hudby se stávají vedle kostelů šlechtické kapely. Tak dozrávají podmínky pro intenzivnější pěstování nových žánrů barokní instrumentální hudby i pro styky s ostatními evropskými centry v tomto oboru. A z této doby máme už dochovány i doklady o pěstování instrumentální hudby – sólové, a snad i komorní – v měšťanském prostředí. Podobně jako v ostatní Evropě, také u nás dosahuje hudební tvorba baroka i rozvoj hudebního života své vrcholné fáze v období vrcholného baroka, jež začíná záhy po začátku 18. století a trvá až před jeho polovinu. Zdaleka nejpočetněji pěstovaným žánrovým okruhem tu stále zůstává chrámová hudba. Rozvíjí se však i hudba instrumentální. Pro pěstování orchestrální hudby v Čechách a na Moravě sice bylo jen málo příležitostí – počet trvaleji působících šlechtických kapel byl stále ještě malý –, ale ve vrcholné barokní generaci od nás už vychází významný symfonik, který se uplatní v jednom z předních center Evropy, jakým tehdy byl sasko-polský dvůr v Drážďanech. Ještě menší možnosti u nás byly pro rozvinutí v baroku nového žánru opery. I ty však byly realizovány – nejprve při korunovačních slavnostech v Praze roku 1723 a záhy poté péčí hraběte Šporka a dalších šlechticů i v dalších místech a s trvalejším působením.

Důležitými centry pěstování barokní umělecké hudby v českých zemích byly kláštery. Provozovala se tu ovšem především chrámová hudba k liturgickým příležitostem. Některé řády však důsledně dbaly také o hudební výchovu svých mladých členů a pěstovaly i školské hry s významnou účastí hudby. Tvorby tohoto druhu se žel dochovalo málo, ale máme spolehlivé zprávy o její existenci. A víme, že v baroku se v českých klášterech pěstovala i ryze instrumentální hudba, jež tu pak došla významného rozvoje zejména v následujícím klasicismu (viz o tom dále). Pěstování hudby v klášterech dávalo také důležité podněty k nové tvorbě; právě v baroku odtud vyšla i řada tzv. řádových skladatelů, jako byl už na přelomu 17. a 18. století Bernard Arthopaeus a ve vrcholném baroku Bohuslav Matěj Černohorský či Gunther Jacob.

Hudba českého raného baroka (asi 1620–1670)

Nejpevnějším základem kontinuity českého melodického myšlení v průběhu 17. století byly zvláštní osudy české jednohlasé písně na přelomu mezi renesancí a barokem. Násilná katolizace Čech po Bílé hoře znamenala samozřejmě také konec veřejného provozování nejcennější a nejrozvinutější české písňové kultury té doby – protestantské duchovní písně a z ní zejména českobratrského chorálu. Také rekatolizátoři ovšem potřebovali ve svých kostelech

Skenováno pro studijní účely

lidový duchovní zpěv v národním jazyce; neměli však talentované skladatele, kteří by dovedli vytvořit stejně poutavou a krásnou náhradu za protestantské písně. Proto – zejména v prvních letech – měnili ve smyslu katolické ideologie jen texty a přejímali nápěvy starších českobratrských i jiných chorálů. Tak získali dostatek písní vedle nejdřív velmi chudé původní katolické písňové tvorby.

Prvním takovým pobělohorským **katolickým** zpěvníkem byly **Jiřího Hlohovského** *Písně katolické k výročním slavnostem* z roku 1622, ale tuto praxi přejímání českobratrských nápěvů najdeme ještě např. roku 1683, kdy poprvé vyšel *Kancionál český* jezuity **Václava Šteyera**. Bylo to netvořivé přejímání starších nápěvů, ale mělo i své pozitivní důsledky. Když vyrostli čeští talentovaní písňoví skladatelé, kteří tvořili písně chorálového typu už na nových slohových základech barokních doprovázených a homofonních zpěvů, mohli navázat na tuto velkou národní zpěvní tradici – a ovšem také na melodické bohatství lidové písně, jež v paměti lidu přes všechny společenské otřesy rovněž nezanikla, ale organicky se rozvíjela dál. Umělecky nejcennější a národně nejvyhraněnější písně tohoto druhu vytvořil **Adam Michna z Otradovic**. Jejich jednotlivé opisy jsou dochovány už od 30. let 17. století, od sklonku 40. let byly vydávány ve velkých souborech tiskem s generálbasovým doprovodem (viz dále). Nejvýznamnějším Michnovým následovníkem v tomto oboru byl v druhé polovině 17. století **Václav Karel Holan Rovenský** (1644–1718), autor velkého souboru více než 400 duchovních písní v jednohlasých až šestihlasých úpravách s generálbasovým a popřípadě i dalším instrumentálním doprovodem *Capella Regia Musicalis – Kaple královská, zpěvní a hudební, v řeči a v jazyku českém, svatováclavském*; vyšel tiskem v Praze roku 1693 a obsahuje úpravy starších písní i původní Holanovu tvorbu.

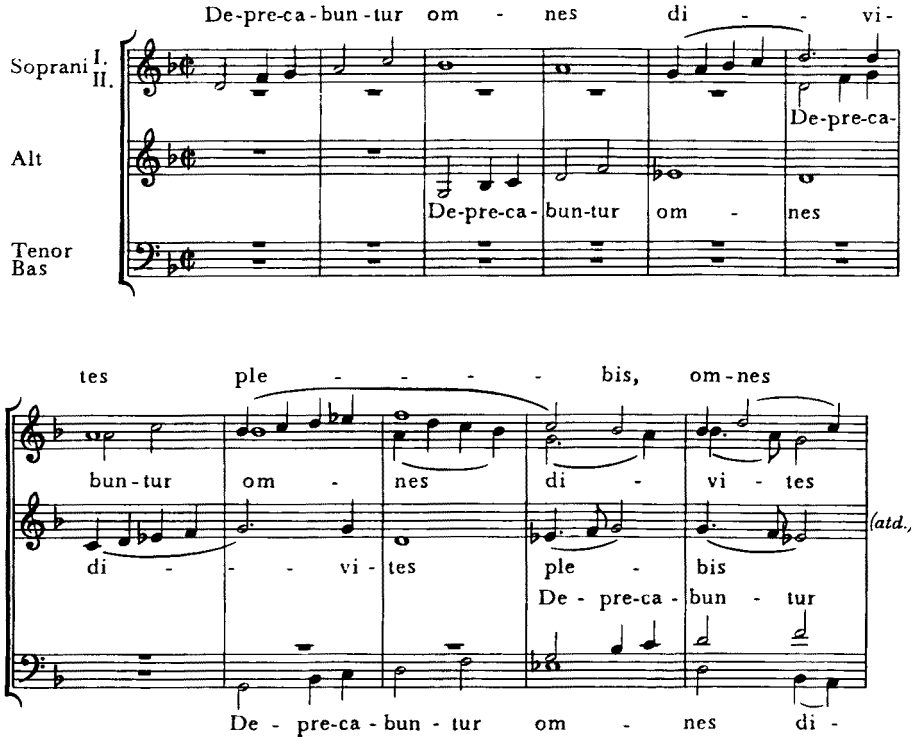
Českobratrský duchovní zpěv se mohl po roce 1620 rozvíjet jen za hranicemi českých zemí, kde působily i početné emigrantské náboženské obce. Zůstal u slohové podoby předbarokních zápisů bez instrumentálního doprovodu. Širokého společenského ohlasu dosáhl na Slovensku. To platí zejména o písních ze sborníku slezského exulanta **Jiřího Třanovského** (**Tranoscius**, 1592–1637) *Cithara sanctorum* (Citara svatých), který vyšel poprvé r. 1636 v Levoči a stal se základní sbírkou evangelických duchovních písní na Slovensku; byl často znovu přetiskován (dodnes dosáhl přes 100 tiskových vydání) a četné písně z něj se staly i součástí lidové zpěvní tradice. Poslední hudební významnou památkou českobratrské písňové kultury je kancionál **Jana Amose Komenského**, který vyšel roku 1659 v Amsterodamu.

Prvním dokladem domácí české tvorby v novém barokním slohu s doprovodem smyčcových i dechových nástrojů a varhanního generálbasového continua je *Magnificat*, jež vytvořil a vydal v Litoměřicích roku 1626 **Jan Sixt z Lerchenfelsu** († 1629). Autor vyšel ještě ze starší vrcholně renesanční tradice, kdysi zpíval v Rudolfínské kapele a v témže tisku uveřejnil i *Te Deum*, *Sanctus* a *Miserere*, jejichž slohovým základem je ještě vokální polyfonie; v novém slohu tedy pracoval ke konci života ojediněle a bez výraznějšího osobitého přínosu.

Prvním významným českým barokním skladatelem byl **Adam Michna z Otradovic** (asi kolem 1600–1676). Působil v Jindřichově Hradci, kde byli už v předchozích generacích členové jeho rodiny hudebníky. Nevíme přesně, jak se seznámil s novou barokní kompoziční technikou; z jeho skladeb je však

Skenováno pro studijní účely

zřejmé, že dobře ovládal benátský sloh, který dovršil Giovanni Gabrieli, a dokázal jej v českém prostředí osobitě rozvíjet. V tomto smyslu sehrál v české hudbě podobnou roli jako v Německu Heinrich Schütz, který působil řadu let v Benátkách a byl členem Gabrieliho chrámového souboru. Je jisté, že mladší Michna měl styky s Vídní. S věnováním jeho jindřichohradeckému pánovi, císařskému místodržícímu Vilému Slavatovi, zde vyšla roku 1642 v hlasech jeho sbírka chrámových skladeb *Obsequium Marianum*. Dnes jsou známy jen dva hlasy z ní – alt a generální bas s čísly. I tak je však patrné, že už tehdy byl Michna znamenitě vyškolen a že mistrovsky ovládal i techniku renesanční polyfonie. Např. *Introitus à 5* odtud začíná tak důslednou imitační prací, že bylo možno rekonstruovat úplnou kompoziční strukturu jeho začátku.
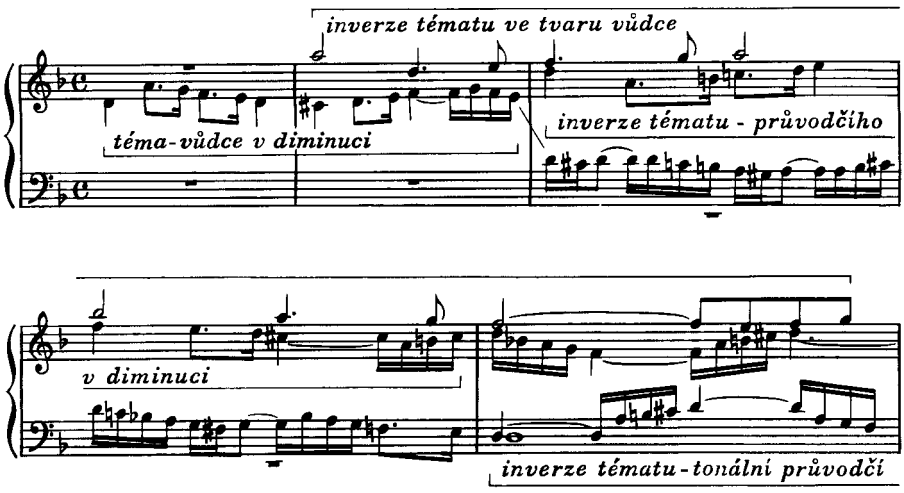


Př. 93 – Adam Michna z Otradovic: Obsequium Marianum, Introitus à 5

Už v této sbírce však převládá barokní homofonie – a ta je také charakteristická pro jeho další chrámové skladby na latinské liturgické texty. Z dalšího díla, jež vyšlo v hlasech tiskem v Praze 1648, známe dnes jen soprán. Je to *Officium vespertinum sive Psalmi vespertini*. Další díla jsou už zachována úplně a svědčí o jedinečnosti Michnova umění. Je to *Magnificat I. toni* pro sóla, sbor a nástrojový soubor, velká sbírka *Sacra et litaniae* (Skladby k svátostem a litanie),

Skenováno pro studijní účely
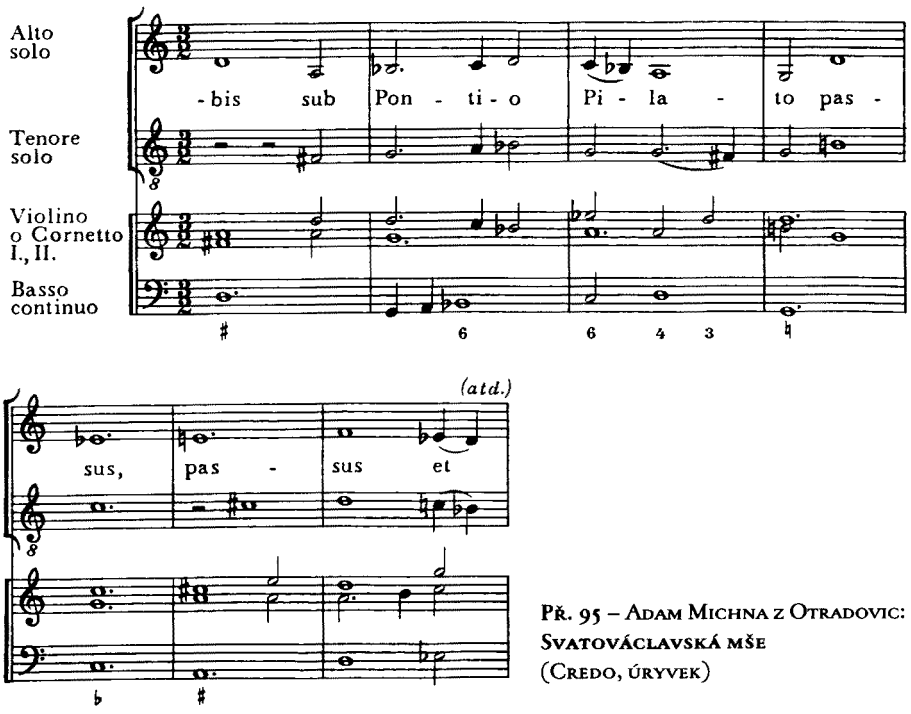
vydaná v hlasech tiskem v Praze 1654, a *Missa Sancti Venceslai* (Svatováclavská mše), patrně ze sklonku 60. let. *Magnificat*, zachované jen v opise ve Vratislavi, má při vší přísnosti výrazu a jednoduchosti hudební struktury pestrou zvukovou barvitost a jednolitou stavbu. Sbírka *Sacra et litaniae* obsahuje *5 mší*, *Rekviem*, dvoje litanie a *Te Deum* pro sóla, sbor o různém počtu hlasů a rozmanité i barvité nástrojové obsazení po benátském způsobu. Michna se tu projevil jako mistr tematické práce a důsledné stavby: *Mše č. 2* např. ve všech částech vychází z melodické linie české vánoční lidové písně *Již slunce z hvězdy vyšlo*, ve *Mši č. 3* použil techniky kontrapunktických variací, když celé dílo od vstupního *Kyrie* až po závěrečné *Agnus Dei* postavil na opakování desetitaktového modelu z dlouhých tónů v basu. Pozoruhodná je i jeho záliba v ryze už barokním afektovém působení hudby a tónomalbě. Používal při tom nejen běžných dobových postupů, ale i výrazově vypjatého chromatického vedení hlasů a vzdálených modulací s využitím modálních vztahů. V *Rekviem* např. při líčení představy posledního soudu vybočuje při paralelních chromatických malých tercií (respektive decimách mezi sopránem a tenorem) pomocí mimotonálních dominant do tóniny dórského II. stupně (nejprve v kontextu *g moll* k trojzvuku *a–c–e*, pak v kontextu *c moll* k trojzvuku *d–f–a*). Výrazově velmi účinně tak vyjadřuje myšlenku textu o dni pláče, kdy bude z plamene vyzdvižen bídný člověk, aby byl souzen.



Př. 94 – Adam Michna z Otradovic: Requiem (Dies irae, úryvek)
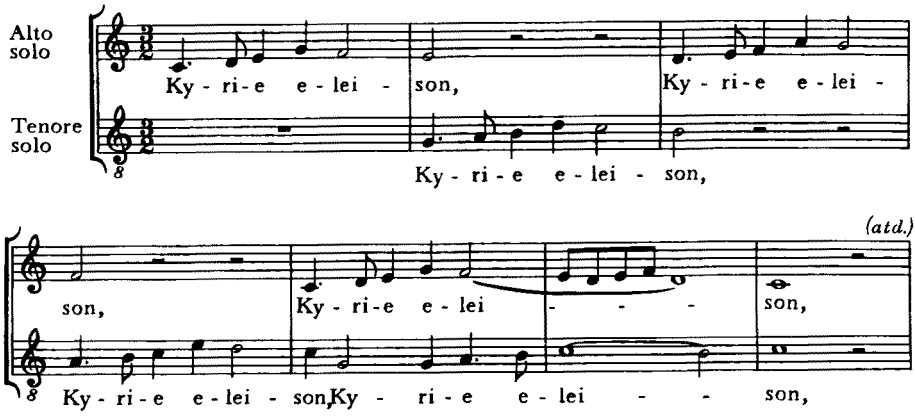
Týmiž prostředky pak vyjádřil Michna v části *Credo* ze *Svatováclavské mše* slova o utrpení Krista, odsouzeného Pilátem Pontským.

Skenováno pro studijní účely



Př. 95 – Adam Michna z Otradovic: Svatováclavská mše (Credo, úryvek)
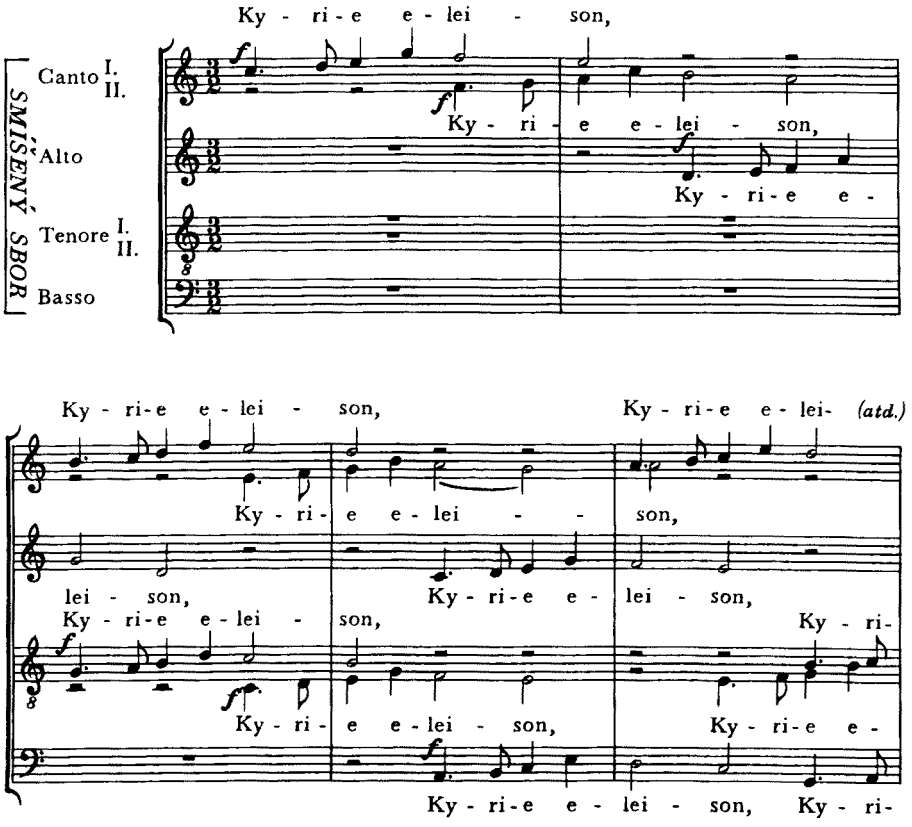
Toto Michnovo pozdní dílo je nejvyspělejší ze všech skladeb, jež od něho známe. Spojil tu svou výraznou, ale přitom prostou a lidové hudební představivosti blízkou melodiku s bohatou polyfonní prací, jež už plně stojí na slohových základech instrumentálního kontrapunktu. Jak různotvárné přitom byly jeho vyjadřovací prostředky, ukazuje např. dvojí různé polyfonní zpracování téže melodie ze vstupního *Kyrie*: nápěvné kvality zdůrazňující komplementárně imitační dvojzpěv sólového altu a tenoru se střídáním melodického dění v obou hlasech



Př. 96 – Adam Michna z Otradovic: Svatováclavská mše (Kyrie, začátek)

Skenováno pro studijní účely

a výrazem těsného nakupení a jásáním davu působící sled blízkých umělých imitací ve sborovém šestihlase.



Př. 97 – Adam Michna z Otradovic: Svatováclavská mše (Kyrie, úryvek)

Svatováclavská mše je přitom bohatá nejen melodicky a polyfonně, ale také zvukově. Barvité a zvukově bohaté využití velkého žesťového aparátu s trubkami a pozouny, smyčci, varhanami i velkého vokálního obsazení s kontrasty mezi sólisty a jejich skupinami i sborem svědčí o mistrovském a osobitém hudebním vyjadřování, ke kterému Adam Michna dospěl po celoživotní skladatelské zkušenosti.

Velmi cenná a bohatá je i Michnova písňová tvorba na české texty. Psal si je sám a vynikl tak i jako významný představitel českého raně barokního – jinak chudého – básnictví. Literární historikové si cení Michnovy záliby ve zvukové stránce slov, bohatých rýmů i obrazných rčení z lidové mluvy. Jako básník často idylizuje náboženské představy a tlumočí je se smyslovou konkrétností: střídají se tu líbezné obrazy ráje, plné barvité přírodokresby, s otřesným líčením pekelných muk aj. Stejně obrazivá a obsahově přiléhavá je i melodika a vůbec hudba těchto písňových skladeb: nápaditě sleduje a vyzvedá jednotlivé básnické obrazy, při vší názornosti však zůstává lidově prostá a hudebně svébyt-

Skenováno pro studijní účely

ná. Skladatel své písně vydal tiskem ve třech velkých námětově semknutých sbírkách. *Česká mariánská muzika* vyšla v Praze 1647 jako soubor písní k různým bohoslužebným příležitostem; mají podobu čtyř- až pětihlasých homofonních sborových zpěvů s generálním basem. Skladatel tu volil jednoduchou hudební strukturu záměrně: chtěl, aby její „melodie také v nejprostších městečkách od obyčejných kantorů se zpívati a užívati mohly", jak napsal v předmluvě k tisku skladby. Podobu sborových zpěvů s generálním basem dal Michna i sbírce *Svatoroční muzika aneb Sváteční kancionál*, vydané r. 1661. Jinou úpravu dal písním zahrnutým do sbírky *Loutna česká*. Jsou to jednohlasé a dvojhlasé písně s doprovodem 2 až 3 viol a generálbasu. Byla vytištěna roku 1653 a byla dlouho známa podle jediného zachovaného exempláře, který nebyl úplný. Tak vyšla i v prvním novodobém vydání. Dnes víme, že je tu mnohem více písní dvojhlasých (toto znění vyšlo až 1986); nástrojové hlasy viol, jež byly v předehrách (ritornelech) uplatněny i samostatně, však dodnes neznáme a lze na ně soudit jen podle harmonické struktury, vyjádřené číslovaným basem. Michnovy písně získaly v českém prostředí záhy značnou popularitu a byly pak přejímány i do dalších zpěvníků. Některé z nich dokonce zlidověly – nejvýrazněji vánoční koleda *Chtíc, aby spal*, původně otištěná v *České mariánské muzice*; ta je živá v celonárodním českém hudebním vědomí dodnes.

Hudba českého středního baroka (kolem přelomu století)
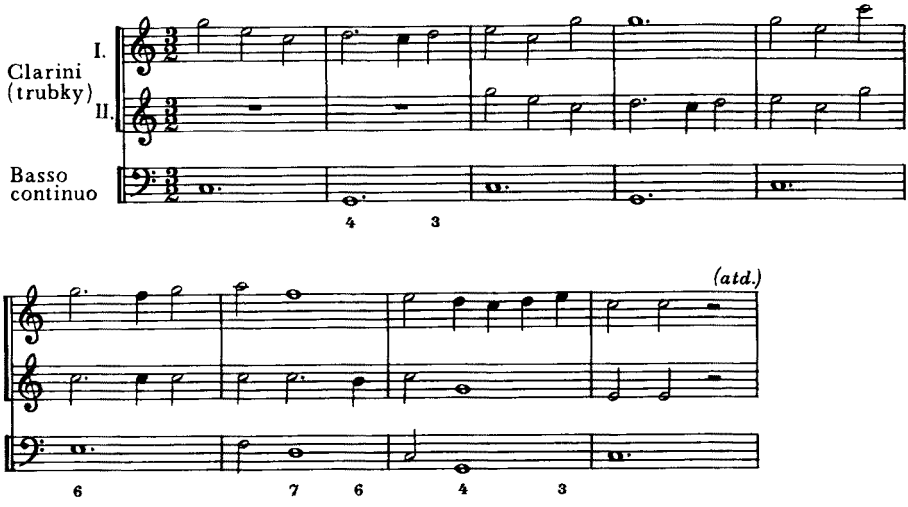
Vedle Adama Michny neměla česká hudba až asi do začátku poslední třetiny 17. století další významnější tvůrce. Velkým a osobitým skladatelským zjevem byl až zase vůdčí představitel generace ze sklonku 17. století – tedy středního baroka – **Pavel Josef Vejvanovský** (asi 1639–1693). Studoval v jezuitské koleji v Opavě, roku 1664 přišel do kapely, kterou si ve svém reprezentativním sídle – v zámku v Kroměříži – založil olomoucký biskup Karel Lichtenstein-Castelcorn. Jako hráč na trubku získal nejprve titul „tubicen campestris" (= polní trubač); účinkoval tu pod vedením prvního kapelníka Heinricha Ignaze Franze Bibera a komponoval pro potřeby kapely. Pro mladého skladatele to bylo prostředí velmi inspirativní. Biber sám byl významným tvůrcem a pečoval o to, aby kroměřížská kapela měla bohaté obsazení i repertoár na evropské úrovni. Při blízkých stycích olomouckého biskupského dvora s Vídní pro ni získal řadu skladeb významných tamních autorů (A. Bertali, A. Poglietti, J. H. Schmelzer aj.), ale i z Itálie; hrály se tu i skladby současných českých skladatelů včetně Michny. I v této konkurenci se Vejvanovský záhy výrazně uplatnil, a když Biber odešel roku 1670 do Salcburku, stal se vedoucím biskupské kapely. Tuto funkci pak vykonával až do smrti.

Největší přínos Pavla Josefa Vejvanovského spočívá v tom, že byl prvním významným českým orchestrálním skladatelem. Má obsáhlé dílo pro velké nástrojové obsazení nejčastěji s vévodící dvojicí trubek a s dalšími dechovými nástroji, zejména s flétnami, hoboji, fagoty, ale i nástroji dnes zaniklými, jako byly piffary, velkým smyčcovým souborem (často ještě se starými violami) a continuem. Všechny nástroje ovšem nejsou užity ve všech skladbách: má např. řadu děl jen pro dvojici trubek, smyčce a continuo, další pro dva smyčcové sbory s continuem aj. Mezi několika desítkami jeho dnes známých orchestrálních skladeb jsou jednovětá i vícevětá. Jednovětá sestávají obyčejně

Skenováno pro studijní účely

z několika (3 či více) tempově a pohybově navzájem kontrastujících dílů a jsou označeny nejčastěji slovem *Sonata* či titulem označujícím zahajovací, vstupní funkci skladby, jako je *Ingressus*, *Offertur* apod. Vícevěté skladby mívají nejčastěji charakter suit a bývají označeny jako *Serenata* či jako *Balletti* (to je soubory tanečních skladeb, nejde tu o balety v dnešním slova smyslu), ale i jinak, např. *Intrada con altre ariae*. Po vstupní větě (někdy označené jen tempovým předpisem) následující nejčastěji dobově obvyklé tance, jako je allemanda, courante, gigue, sarabanda, gavota, canarie, saltarello aj. Netaneční věty bývají někdy označeny jako sonatina. Vejvanovský s oblibou tituloval své skladby podle příležitostí, ke kterým je komponoval, či podle jiných souvislostí, jež se k nim vztahovaly. Takové jsou například *Sonata natalis* (k narození Páně, tj. vánoční), *Sonata campanorum* (napodobující zvuk zvonů), *Sonata la posta* (s názvukem na poštovní trubku), *Sonata tribus quadrantibus* (tří čtverců), *Balletti per il carnuale* (karnevalové), *Balletti pro tabula* (k hostině) aj.
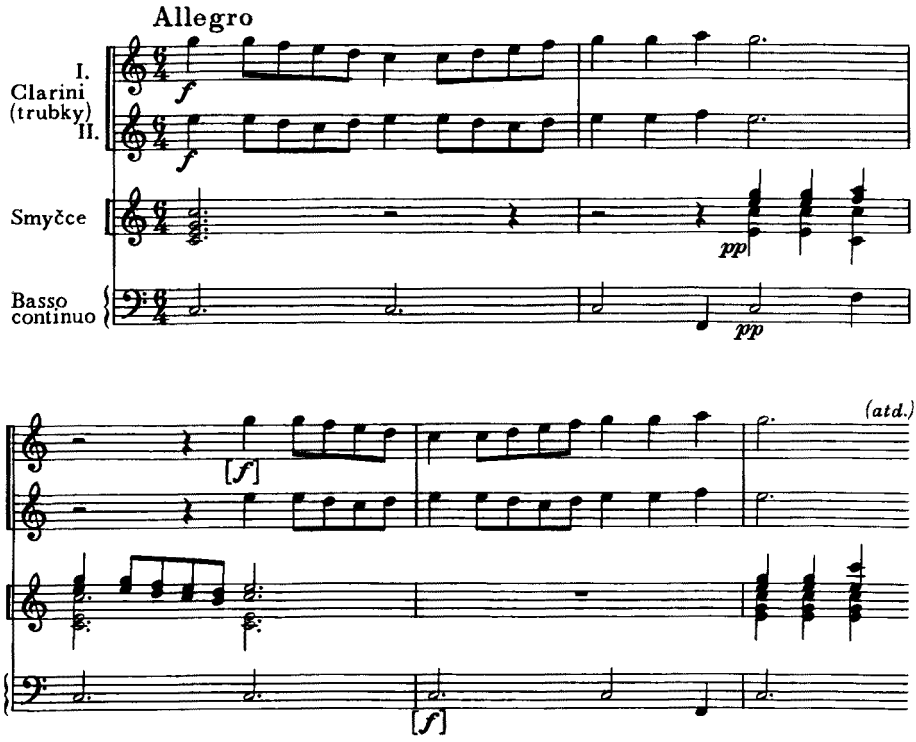
Zajímavé je, že většina hudby Vejvanovského je homofonní. Ovládal sice imitační polyfonii, ale nikdy u ní nezůstal nadlouho. Často po několika taktech imitační polyfonie nechá hlasy sejít se k homofonnímu pokračování, jak je tomu např. se dvěma trubkami po začátku skladby *Sonata à 7* z července 1666.



Př. 98 – Pavel Josef Vejvanovský: Sonata à 7 (úryvek)

Pro Vejvanovského je charakteristická živá a často s širokým dechem klenutá melodika. Převažuje u něj diatonika nad chromaticky zvrásněnými liniemi, jeho hudba je už jednoznačně tonální s převahou durových tónin nad mollovými. Měl blízko i k české lidové melodice. To je patrné zejména ve čtyřech skladbách, v nichž citoval nápěv shodný či příbuzný české lidové ukolébavce *Hajej, můj andílku*. I když je to nápěv, který se objevil v různých kulturách i v předchozích staletích, má u Vejvanovského evidentně už žánrově obsahové souvislosti lidové ukolébavky. Snad nejnápadnější je to ve vánoční příležitostné skladbě *Sonata natalis* z podzimu 1674.

Skenováno pro studijní účely



Př. 99 – Pavel Josef Vejvanovský: Sonata natalis (úryvek)

O Vejvanovského autorství některých skladeb, zapsaných jeho rukopisem v hlasech v zámeckém archivu v Kroměříži, jež byly v nové době vydány jako jeho díla, se dnes pochybuje – asi je pro potřeby kapely jen opsal. Pravděpodobné je to zejména u suity *Harmonia Romana*, jež se koncertantním využitím houslí a větou označenou jako fuga vymyká z jinak velmi kompaktní slohové tváře tvorby tohoto skladatele.

Pavel Josef Vejvanovský komponoval rovněž chrámovou hudbu. Z dosud ne úplně zpracovaných fondů kroměřížského archivu jsou známy jeho mše, *nešpory*, *ofertoria*, *hymny*, *Magnificat*, *Te Deum* aj. Starší literatura z těchto jeho skladeb upozorňuje jako na mimořádné dílo zejména na skladbu *Missa Salvatoris* (mše k poctě Spasitele, 1677) se skvěle polyfonně pracovaným kánonem. Z této části Vejvanovského díla však dosud bylo vydáno jen málo a je pravděpodobné, že v budoucnu budou nalezeny ještě další jeho skladby tohoto oboru.

Také v generaci Vejvanovského bylo málo dalších tvůrců, kteří by byli podstatněji obohatili českou hudební tvorbu. V tradici Michnovy chrámové tvorby, ale bez tak bohaté a živé invence, pokračoval ve mších aj. **Jiří Melcl** (**Melcelius**, 1624–1693). V souvislosti s dnešní oblibou v oživování raně barokního repertoáru žesťových souborů se častěji setkáváme i se jménem **Joannes Pecelius**. Řádový hudebník a skladatel chrámové hudby tohoto

Skenováno pro studijní účely

jména žil v Čechách a zachovalo se od něj několik děl tohoto druhu a jedna orchestrální sonáta v Kroměříži. Dnes častěji hrané žesťové skladby však nevytvořil on, nýbrž německý městský hudebník z Lipska a Budyšína **Johann Christoph Petzold** (1639–1694), který si rovněž někdy polatinšťoval jméno na Pecelius apod. Životní data v Čechách působícího Pecelia neznáme.

Ke konci 17. století se v Čechách rovněž pěstovala hudba pro sólové nástroje. I v šlechtických salonech byla oblíbená zejména loutna a kytara. Nejvýraznějším virtuosem i skladatelem tohoto oboru byl u nás hrabě **Jan Antonín Losy z Losymthalu** (1650–1721); ve svých skladbách suitového charakteru často navazoval na intonace z českého folkloru, ale rovněž na podněty francouzského raného baroka, jež poznal za častých cest po Evropě.

Víme, že u nás v 17. století vznikala i hudba pro klávesové nástroje, ale zachovalo se z ní jen velmi málo. Také tvorba pro cembalo čerpala z lidových inspirací. Pozoruhodnou památkou je jednoduchá stylizace 16 hanáckých lidových tanců pro klavichord v anonymním rukopisném sborníku z konce 17. století s několika ještě modálně zabarvenými melodiemi; z bohatství našeho folkloru ojediněle čerpali i zahraniční skladatelé, kteří se u nás setkali se zdejší lidovou tvorbou – Johann Caspar Ferdinand Fischer, Alessandro Poglietti.

Na původ v 17. století ukazuje i několik jednotlivých varhanních skladeb, jež se zachovaly opsány v pozdějších rukopisných sbornících českých varhaníků. Jen u jedné máme zapsáno i jméno autora: je to *Fuga d moll* **Leopolda Mariana Štechera** (kolem 1650–1691), varhaníka u Panny Marie před Týnem na Starém Městě v Praze; dílo má vyspělou kompoziční techniku, srovnatelnou se současnou tvorbou Johanna Kuhnaua a dalších předchůdců J. S. Bacha ze sklonku 17. století.

Zvýšená hudební aktivita je patrná na přelomu 17. a 18. století v pražských chrámech, kde se stále výrazněji prosazuje pokročilejší instrumentální polyfonie ve vokálně-instrumentální tvorbě **Mikuláše Františka Xavera Vencelia** (též Wentzely apod., 1643–1722), vedoucího kůru v katedrále sv. Víta v Praze, který vydal v Praze tiskem velkou sbírku chrámových skladeb *Flores verni* (Jarní květy, 1699), a jeho následovníka u sv. Víta **Kryštofa Karla Gayera** (záhy po 2. polovině 17. stol.–1734), pražského Němce a autora *Regina coeli*, *Requiem* a dalších děl. Z řádových hudebníků je jako skladatel nejpozoruhodnější **Ferdinand Bernard Artopaeus** († 1721), minorita, autor naší nejstarší známé sólové chrámové árie *Concertus de resurrectione* (1691) a dalších chrámových děl; zajímá nás i jako učitel, a tedy možný vzor B. M. Černohorského. V pražské chrámové hudbě kolem roku 1700 jsou však patrné i slohově konzervativní tendence, navazující ještě na stylové rysy renesanční polyfonie. Takové jsou např. skladby **Jana Adama Besneckera**, universitního profesora, aj.

Hudba českého vrcholného baroka (první polovina 18. století)

Významné a osobité tvůrčí zjevy, srovnatelné se špičkami tehdejšího evropského vývoje, měla česká hudba znovu až v epoše vrcholného baroka, v generaci J. S. Bacha, Händela, Vivaldiho. Nejstarší z nich byl **Jan Dismas Zelenka** (1679–1745). Základy hudebního vzdělání dostal od svého otce Jiřího, varhaníka v Louňovicích pod Blaníkem. Studoval na jezuitském gymnáziu,
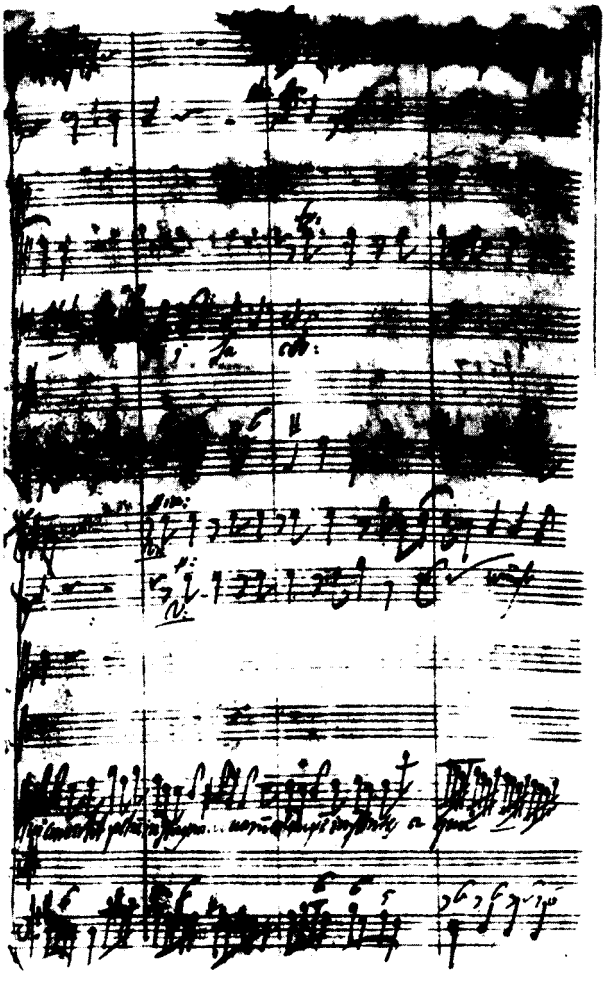
Skenováno pro studijní účely

pro které už v mládí komponoval – žel nedochovanou – hudbu ke školské hře. V roce 1709 působil jako kontrabasista v kapele hraběte Hartiga v Praze, r. 1710 byl přijat jako kontrabasista královské kapely do služeb sasko-polského dvora v Drážďanech. Neomezuje se tu na pouhé hraní a od začátku komponuje chrámovou hudbu pro drážďanské katolické obřady. Na základě jejích úspěchů studoval v druhé polovině desetiletí ve Vídni u Johanna Josefa Fuxe a asi i v Itálii. Zde se utvrdil zejména v polyfonii a naučil se všemu, k čemu dospěla tehdejší kompoziční technika i ve fuze jako nejkomplikovanějším útvaru vrcholného baroka. Asi v Itálii získal i zálibu v chromatice a neobvyklých, dramaticky vypjatých harmonických spojích i melodických postupech. Touto stránkou své tvorby navázal zejména na italského skladatele Lottiho, který rovněž působil několik měsíců v Drážďanech. Za těchto studií se však zřejmě seznámil i s instrumentálním slohem a svěžím výrazem koncertantních a komorních skladeb Corelliho, Vivaldiho a dalších autorů. Po návratu do Drážďan (1719) tyto zkušenosti a nová tvorba posílily Zelenkovo postavení v hudebním životě tamního dvora. Osvědčil se tu i jako instrumentální skladatel. Zejména v tomto oboru vynikl v souvislosti se slavnostmi kolem korunovace habsburského císaře Karla VI. za českého krále, jež se konala v Praze začátkem podzimu 1723. Byl sem pozván i saský a polský král August Silný se svým drážďanským dvorem a kapelou. Zelenka pro tuto příležitost komponoval řadu významných instrumentálních děl, jako je *Ouvertura F dur* (je to suita s velkolepou úvodní sinfonií), *Sinfonia a moll a 8 concertanti*, ouvertura *Ipocondria* a další. Také čeští stavové mu zadali velkolepý kompoziční úkol: hudbu k slavnostní hře o sv. Václavovi, nazvané latinsky *Sub olea pacis et palma virtutis* (Pod olivou míru a palmou statečnosti) s podtitulem *Melodrama de Sancto Wenceslao*. Další léta Zelenkova života už nebyla tak šťastná. V únoru 1724 zemřel v Louňovicích jeho otec a skladatel k této příležitosti napsal citově hluboké *De profundis*. Od té doby píše opět téměř výhradně chrámovou hudbu. Po smrti drážďanského dvorního kapelníka Heinichena převzal roku 1729 Zelenka fakticky řízení drážďanské kapely. Vedl ji pět sezon, ale jmenování do funkce kapelníka nedosáhl. V červnu 1734 přišel na toto místo o 20 let mladší odchovanec italské neapolské opery Johann Adolf Hasse a přinesl ke dvoru oblibu v novém slohovém proudění. Místo barokní velkoleposti a přísnosti, jakou reprezentovalo v Drážďanech umění Zelenkovo stejně jako v nedalekém Lipsku tvorba J. S. Bacha, přišel Hasse s odlehčenou, prostší melodikou i stavbou, s odklonem od důsledné polyfonie. Dvůr si oblíbil tento nový sloh a Zelenka byl v říjnu 1735 jmenován chrámovým skladatelem hudby pro katolické bohoslužby. Poslední desetiletí života prožil v Drážďanech poněkud v pozadí při plnění tohoto úkolu.

Zelenka byl především velkolepým polyfonikem a architektonikem velkých hudebních celků. V tom je jeho přínos srovnatelný s Johannem Sebastianem Bachem. Jsou tu však rozdíly: Zelenka nemá skladby pro sólové varhany či jiné klávesové nástroje (v některých knihách jsou mu připisovány, je to však omyl), převážnou část jeho tvorby tvoří skladby pro katolické chrámy. Napsal přes dvacet mší, převážně velkých rozsahem i hudebně velmi bohatých a vybavených velkým nástrojovým zvukem i polyfonními zpěvy sboru a efektními pěveckými party. Zvláštní skupinu mezi nimi tvoří mše ozna-

Skenováno pro studijní účely

čené jako *Sex missae ultimae*. I když tento titul asi nelze pojímat v přesném překladu jako „Šest posledních mší" ve významu děl, jimiž by autor chtěl zdůraznit, že uzavírají jeho mešní tvorbu (jde patrně o řidčeji v katolické liturgii užívané označení pro poslední ze mší, celebrovaných v určitý sváteční den, tedy o mši slavnostní, velkou), přece jen jejich hudbu prozařuje základní rys osamělého smutku, melancholie. Napsal dále čtyři velká *Requiem*, z nichž nejzvláštnější je *D dur* z roku 1733, komponované k smutečním slavnostem za saského a polského krále Augusta Silného: převládá v něm jásavě slavnostní výrazová rovina nad tragickou. Je to o to zvláštnější, že právě tragický výraz je nejvlastnějším světem řady dalších Zelenkových chrámových skladeb. Taková jsou jeho *žalmová* zhudebnění kantátového typu (mj. *žalmy č. 110 Confitebor tibi Domine*, *111 Beatus vir*, *129 De profundis* a *113 In exitu Israel* pro sóla, sbor a orchestr), *Lamentace proroka Jeremiáše* – šest velkých skladeb pro sólové hlasy (alt, tenor, bas) k velikonoční příležitosti. Temná rovina tragiky a kontemplace je příznačná i pro Zelenkova oratoria *Ježíš na Kalvárii* (1735) a *Prosebníci u hrobu*



Př. 100 – Rukopis Jana Dismase Zelenky (Žalm 113: In exitu Israel, 7. stránka autografu; na stránce jsou dva notové systémy)

Skenováno pro studijní účely

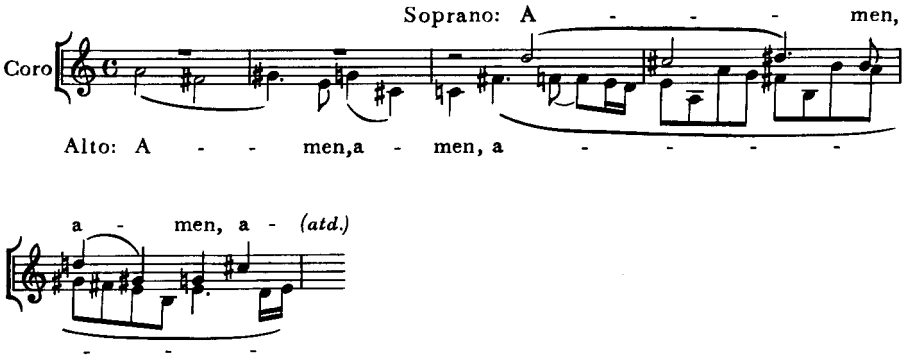
Vykupitelova (1736), která jsou prvními původními oratorii v české hudbě; jejich italská libreta zpracovávají biblické děje. Ze stejného námětového okruhu vychází i kantáta *Měděný had*. Rozsáhlá je však i Zelenkova chrámová tvorba velkých žánrů, v níž převládá slavnostní a jásavý výraz. Patří k ní tři *Magnificat*, dvě v tónině *D dur* a jedno v *Es dur*, jedno z obou v *D dur* si dal podle svědectví jeho syna Wilhelma Friedemanna opsat J. S. Bach pro svatotomášský kůr v Lipsku. Slavnostní jas je charakteristický i pro jinak jedinečnou velkou Zelenkovu skladbu – árii pro bas a orchestr *Chvalte Boha silného* na český text 150. žalmu v českém překladu Bible kralické. Vzhledem k tomu, že v Čechách byl v jeho době kralický text přísně zakázán, lze soudit, že skladba byla určena pro některou českobratrskou či jinou protestantskou českou obec v Sasku. Skladba vyniká nejen velkolepostí a zaníceností výrazu, ale i v baroku ojedinělými instrumentačními efekty při nápodobě zvuku dávných nástrojů, jimiž má být chválen Hospodin. Zelenka napsal i další sólové árie s doprovodem orchestrálním a komorním (z těch zejména *Recordare Domine* pro alt, hluboký hoboj, violu a generální bas z *Hudby ke svatému hrobu*, vzniklé r. 1709 ještě v Praze). Množství jeho responsorií a dalších skladeb pro sbor bez průvodu či s pouhým generálním basem ukazuje, že mistrovsky ovládal i vrcholně renesanční palestrinovský sloh. Jeho zálibu ve starší tvorbě dokazují i dvě jeho sborově orchestrální přepracování ricercarů G. Frescobaldiho v *Salve regina* a ofertoriu *Miserere mihi Deus*, na nichž ho zřejmě zaujaly neobvyklé postupy chromatické melodiky a modulační výstavby. Nejtypičtější je však pro něj charakteristický vrcholně barokní vypjatý výraz, spojený s velkolepou polyfonní stavbou, kterou mají několikery jeho *litanie* (zvláště *Litanie Všech Svatých* a moll) a četné další chrámové skladby.

I když měl jen mnohem méně často příležitost k instrumentální tvorbě, vytvořil tu mimořádné hodnoty. Takové jsou především skladby ze souboru *Šesti sonát* pro hoboj a další nástroje (převážně pro 2 hoboje, fagot a continuo, *č. 3 B dur* pro hoboj, housle, fagot a continuo), jež patří k vrcholům dechové komorní literatury. Výrazný smysl pro techniku a barvitost nástrojů prokazuje i jeho *Sinfonia a moll a 8 concertanti* a *Concerto in G à 8 concertanti*, jež reprezentují typ vícenástrojového koncertu jako Bachovy Braniborské koncerty. Instrumentálně náročná, zejména v partech vysoko položených lesních rohů, jsou i jeho *Capriccia pro orchestr* (pět, v *č. 4 A dur* je veden lesní roh až do znějícího h^2!), cyklické skladby suitové povahy. O suitě, nazvané *Ouvertura F dur*, jsme se již zmínili. Zelenka s oblibou používal formy francouzské barokní sinfonie se závažnou pomalou hudbou krajních dílů a bohatě pracovanými rychlými fugami uprostřed. Má ji vstupní věta této skladby i orchestrální ouvertura *Ipocondria*, komponovaná zřejmě k divadelnímu představení nějaké komedie z rodu Molièrova Zdravého nemocného. Závažnou francouzskou sinfonií začíná i zmíněné oratorium *Prosebníci u hrobu Vykupitelova* a další skladby. Jedinečným světským vokálním dílem J. D. Zelenky je dedikační kantáta *Serenata* pro sóla, sbor a orchestr s virtuosně náročnými party několika sopránů a altu, v níž prokázal, že si dovedl k vhodné příležitosti vzít podněty i z neapolského operního slohu, který do Drážďan přinesl J. A. Hasse.

Pro Zelenkovo hudební vyjadřování ve vzrušené a tragické výrazové rovině je charakteristická chromaticky vypjatá melodika, pozoruhodně krajně

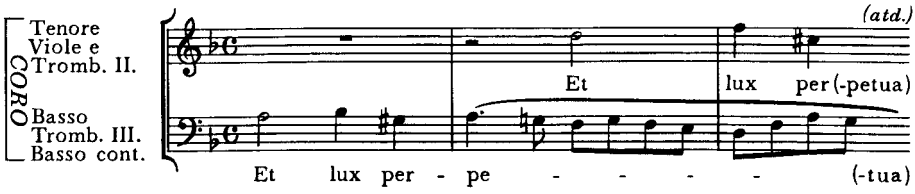
Skenováno pro studijní účely

komplikující tonální vazby, jak je to patrné například na tématu fugy v závěrečném *Amen* žalmu *113 In exitu Israel*, jež má výraz žalné lamentace altu;
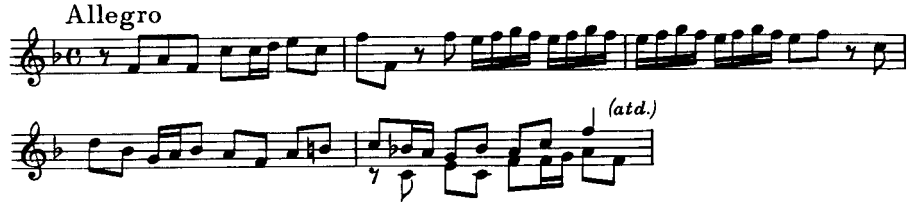


Př. 101 – Jan Dismas Zelenka: In exitu Israel (úryvek)

v závěrečném *Et lux perpetua* ze *Žalmu 129 De profundis* v obdobných výrazově obsahových souvislostech např. už předjal slavné téma z Dvořákova *Requiem*, vytvořeného o více než půldruhého století později.



Př. 102 – Jan Dismas Zelenka: Žalm 129 De profundis (úryvek)

Také v rovině veselého a jásavého výrazu však byla Zelenkova invence mimořádně jadrná a svěží, jak je to například patrné v originálním diatonickém tématu fugovaného středního dílu ze sinfonie k *Ouvertuře F dur*.



Př. 103 – Jan Dismas Zelenka: Ouvertura F dur, začátek středního dílu (fugy) úvodní sinfonie

Skenováno pro studijní účely

I když byla hodnota Zelenkovy tvorby trvale uznávána řadou badatelů, jeho dílo dlouho nebylo v širší míře známo a vydáváno. Proto u něj dlouho i čeští hudební historikové hledali hlavně předjímky klasického slohu a prostou lidovost typu českých venkovských kantorů, tedy rysy, jež předjímal jen občas a v malé míře. Zelenkově tvorbě se dostalo častějšího provozování, vydávání a vůbec širší publicity až ve 20. století. Teprve nyní se ukázalo, že to byl mistr z rodu velkých polyfoniků vrcholného baroka, a v tomto smyslu se nyní dočkala jeho tvorba plného uznání.

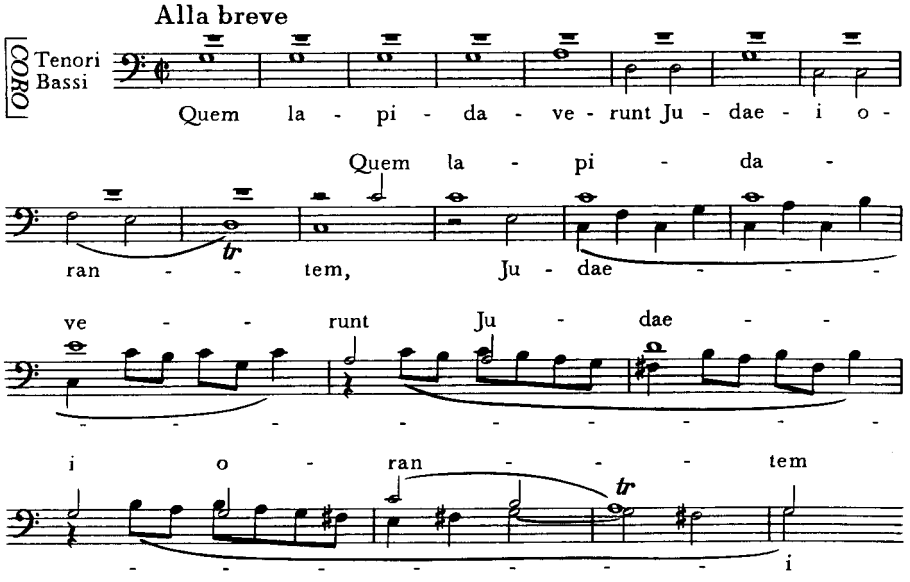
Druhým velkým mistrem českého vrcholného hudebního baroka byl o pět let mladší **BOHUSLAV MATĚJ ČERNOHORSKÝ** (1684–1742). Toto postavení právem zaujímá přesto, že se nám od něj do dnešní doby zachovalo jen asi půldruhé desítky skladeb. Jeho vypsaný, slohově čistý skladatelský rukopis však svědčí o tom, že je to jen zlomek toho, co ve skutečnosti vytvořil. Ke ztrátě některých skladeb jistě přispěly i jeho pestré životní osudy a změny míst pobytu. Narodil se v Nymburce ve středních Čechách v rodině kantora a varhaníka, jež měla i v předchozích letech hudební tradice. Studoval na pražské universitě a v roce 1703 vstoupil do řádu minoritů v Praze. Zde se uplatnil především jako hudebník a vynikající varhaník. Proto již před r. 1710 usiloval, aby mohl ještě studovat hudbu v Itálii. Když jeho žádosti představitelé tzv. zaalpské provincie minoritského řádu nevyhověli, poslal svou žádost přímo generálovi minoritů do Itálie – a ten jej pozval. Černohorský dále neváhal a odešel tam bez vědomí svých pražských představených. Ti jej za to odsoudili k desetiletému vyhnanství – do Čech se tedy vrátil až na sklonku léta 1720. V druhém desetiletí 18. století tedy působil v minoritských klášterech v Assisi a Padově, kde vynikl jako varhaník. Zde také dokončil své vysokoškolské vzdělání a získal titul doktora. Pozoruhodně se tu uplatnil i jako pedagog: v minoritském klášteře v Assisi u něj studoval skladbu houslový virtuos a později slavný skladatel Guiseppe Tartini. Roku 1720 se vrátil na svatojakubský kůr v Praze, kde působil jako varhaník a regenschori. Rozvinul zde velmi pozoruhodnou činnost skladatelskou a soustředil kolem sebe řadu významných osobností pražského hudebního života. I když jinak kněžský úřad nezastával, oddal svého přítele skladatele Šimona Brixiho a dvojici italských pěvců-herců z Denziho operní společnosti, působící v Praze. Jeho umělecká osobnost zřejmě velmi výrazně působila i na mladší hudebníky, které pozdější tradice považovala přímo za jeho žáky. Z těch, kdo působili ve 20. a počátkem 30. let na svatojakubském kůru, to byli Česlav Vaňura, František Ignác Tůma a Josef Seger, z ostatních pražských chrámových hudebníků Jan Zach. Podle tradice vyučoval Černohorský i mladého Christopha Willibalda Glucka; jejich vzájemné styky se však nepodařilo prokázat. Významnějšího postavení dosáhl Černohorský také v rámci minoritského řádu: roku 1723 mu udělil řádový konvent ve Vratislavi titul magister musicae, za mladší a liberálněji orientovanou skupinu minoritů kandidoval i na vyšší funkci ve správním vedení řádu. Zvítězili však zastánci konzervativních pořádků, a když našli dostatečnou záminku, Černohorskému se jako představiteli opozice pomstili. Když zemřel jeho otec, nutili jej, aby odevzdal dědičný podíl z rodinného majetku v Nymburce řádu. Skladatel nechtěl připustit, aby dělením pozemků a zatížením rodného domu v Nymburce dluhem byli postiženi jeho sourozenci;

Skenováno pro studijní účely

odmítl proto odevzdat svou část dědictví. Především za to byl krutě potrestán: byl zbaven všech titulů a byl mu na tři roky přikázán pobyt v malém minoritském klášteře v Horažďovicích s občasnými nucenými půsty. Žil tam od roku 1727 do roku 1730. Jakmile se vrátil do Prahy, požádal o nové přeložení do Itálie, kde mu po celé desetiletí rezervovali varhanické místo. Vyřízení žádosti trvalo až do května 1731; aby mohl odcestovat, museli mu z Itálie poslat peníze i potřeby na cestu. Právě v tomto mezidobí, od konce léta 1730 do pozdního jara 1731, zřejmě vyučoval Černohorský u sv. Jakuba v Praze čtrnácti- až patnáctiletého Josefa Segera. Další desetiletí strávil jako varhaník v Itálii. V létě 1742 se znovu vypravil na cestu domů do Čech, ale nedošel: zemřel kolem 1. července ve Štýrském Hradci v Rakousku.

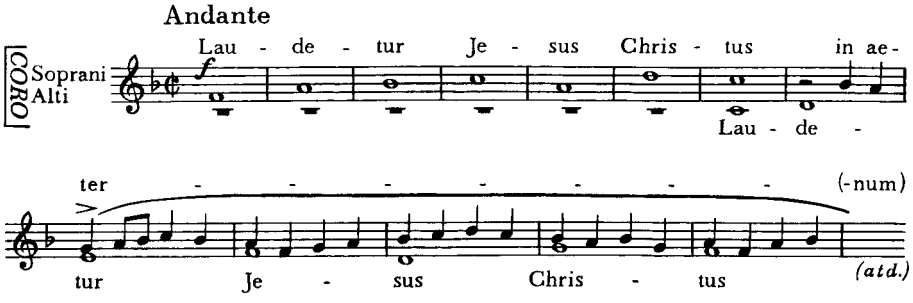
Z tvorby Černohorského se zachovala především vokálně-instrumentální díla, jež komponoval v Praze. Z doby před prvním odjezdem jsou *Malé nešpory* (Vesperae minus solennes) pro sóla, sbor a orchestr. Je to šestidílná kompozice, v níž se barvitě střídají zpěvy sólistů a sboru; jsou tu už patrné základní rysy jeho osobité invence a kompoziční techniky: výrazně zpěvná melodika v árii sólového altu a plynulá imitační polyfonie ve sborových úsecích. V Assisi se zachovalo jeho dvojsborové *Regina coeli* s varhanním continuem z roku 1712, snad skladba, určená jako příloha k jeho doktorskému řízení. Nejzralejší zachovalá díla tohoto druhu vznikla ve 20. letech v Praze. Zvlášť slavnostní a jásavý výraz mají *Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis de Victoria* (Loretánské litanie o Panně Marii Vítězné) pro sbor a orchestr se čtyřmi trubkami, pracované technikou kontrapunktických variací. Dále vytvořil tři velká *offertoria* pro sbor a orchestr, v nichž používá formy dokonalé vrcholně barokní fugy s rozlehlými zpěvně vyklenutými tématy a bohatě modulačně propracovanými provedeními. Asi nejstarší z nich je *Offertorium pro XII. neděli po svatém Duchu*. Zachovalo se ve dvou zněních: s orchestrem, které začíná velkou chromaticky bohatou fugou *Quare Domine irasceris* (Proč, Pane, se hněváš), a s pouhým varhanním continuem, jež má na začátku i na konci homofonní úseky a zhudebňuje delší text (začíná slovy Precatus est Moyses – Modlil se Mojžíš). Obě znění vyvrcholuje velká fuga *Memento Abraham* (Pamatuj na Abraháma). Velká fuga o jednom tématu se stálou protivětou tvoří i základní část *Offertoria k svátku sv. Štěpána*. Skladba se zachovala s později přikomponovaným úvodem a závěrem, jejichž autorem je František X. Brixi. Je otázka, zda fugu komponoval Černohorský jako samostatnou skladbu: její text netvoří totiž úplné sdělení, je to jen fragment jedné věty (česky „... kterého kamenovali, když se modlil a říkal") a končí na dominantní harmonii, není tedy harmonicky uzavřena. Téma fugy z dlouhých tónů tvoří sestupně klenutý melodický oblouk, na jehož začátku lze postřehnout tónomalbu padání balvanů, melisma na konci připomíná prosebnou intonaci gregoriánského chorálu. Také stálá protiměta je onomatopoická: sledem stupňovitě vzdalovaných vzestupných intervalů stylizuje nenávistný a útočný pokřik kamenujících Židů.

Skenováno pro studijní účely



Př. 104 – Bohuslav Matěj Černohorský: Svatoštěpánské offertorium (úryvek)

Nejslavnější z vokálně-instrumentálních offertorií Černohorského je *Laudetur Jesus Christus* (Pochválen buď Ježíš Kristus), komponované na slova latinského pozdravu, zavedeného v církvi roku 1728. Už roku 1729 vyšlo v Praze tiskem v hlasech. Skladba tedy vznikla a byla vydána v době autorova nuceného exilu v Horažďovicích. Také se tady setkáváme s velkou fugovou stavbou, založenou na široce klenutém prvním tématu z dlouhých tónů, jehož vzestupná linie vyjadřuje intonaci pozdravu, a stálé protivětě s melismatem rychlého pohybu, jež je ve shodě s představou věčnosti (na slova „in aeternum", tj. „až na věky").
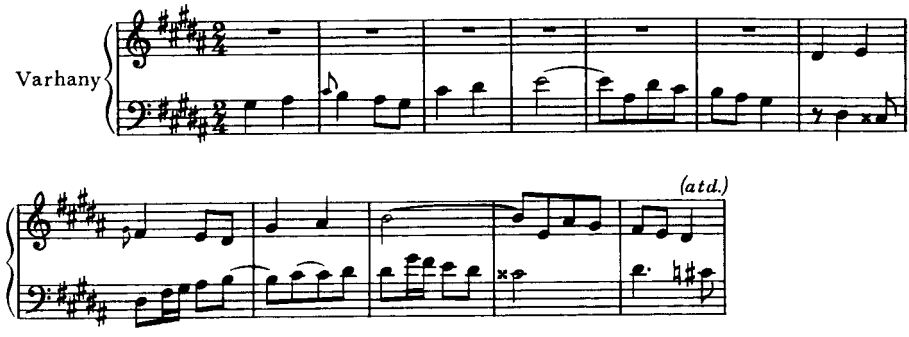


Př. 105 – Bohuslav Matěj Černohorský: Laudetur Jesus Christus (úryvek)

Skenováno pro studijní účely

V průběhu fugy se pracuje ještě s dlouhým tématem, jež má smíšený pohyb.

Svěžím a invenčně bohatým dílem je i *Regina coeli* pro sólový soprán, koncertantní violoncello a varhanní continuo, osobitější a polyfonně dokonalejší než někdejší dvojsborové zhudebnění téhož textu.

Věhlas B. M. Černohorského jako varhanního virtuosa vedl k tomu, že v první polovině 19. století bylo vytištěno s jeho jménem několik varhanních fug, jež novodobé bádání v posledních desetiletích určilo jako skladby jeho německých předchůdců Kuhnaua, Frobergera a Muffata i jeho žáka a následovníka J. Segera. Za varhanní skladby Černohorského dnes můžeme s jistotou považovat obě fugy zachované v rukopisném zápisu z 18. století v Berlíně. Obě mají jednolitě klenuté diatonické melodické oblouky témat téhož typu jako v Černohorského vokálně-instrumentálních dílech a mimořádně bohaté, dobové zvyklosti zdaleka překračující modulační plány. Ten ve *Fuze gis moll – D dur*, jež má bohatě klenuté aiolské téma a působivou frygickou odpověď,



Př. 106 – Bohuslav Matěj Černohorský: Fuga gis moll – D dur pro varhany (začátek)

vede až ke krajnímu tonálnímu kontrastu mezi začátkem (*gis moll*) a závěrem (*D dur*) skladby. *Fuga D dur* má v provedení prudké vybočení do vzdálené tóniny tercové příbuznosti. Ze skladeb tištěných v první polovině 19. století zůstala nezpochybněna jen *Fuga c moll*; autorství fug *F dur* a *a moll s chromatickým subjektem* (nedokončené), spojovaných se skladatelovým jménem, je nejisté. Jako dílo Černohorského byla dále vydána varhanní *Toccata C dur*. Za jeho práci lze však považovat jen její delší pohyblivý vstupní díl. Pomalý závěr nese stopy podstatných a zřetelně slohově neadekvátních kompozičních zásahů novodobého vydavatele díla. Přesvědčivě bylo vyvráceno Černohorského autorství donedávna velmi populární *Fugy a moll*. Raně klasickým zvyklostem odpovídající kompoziční struktura tématu i práce s ním, a zejména jediný věrohodný zápis díla ještě z 18. století, uvádějící jako autora Josefa Segera, skladbu jednoznačně vyřazují z tvorby B. M. Černohorského.

I když se nám od tohoto autora zachovalo jen málo skladeb, je jeho tvůrčí odkaz osobitou a cennou hodnotou české hudby. Svěží invence se tu spojuje s čistou polyfonní prací, svítivý jas i velkolepý barokní patos jeho děl působily na řadu jeho českých následovníků a obstojí ve srovnání s obdobnými díly ostatních čelných evropských skladatelů této epochy.

Skenováno pro studijní účely

Vedle Zelenky a Černohorského vytvořilo pozoruhodná díla i několik dalších jejich českých vrstevníků; nikdo z nich však už není autorem tvorby tak osobitě vyhraněné ani slohově ucelené.

GUNTHER JACOB (1685–1734), kněz a člen benediktinského řádu, působil v Praze i ve venkovských místech. Napsal řadu chrámových vokálně-instrumentálních děl, z nichž většina je soustředěna ve velkých sbírkách *Anathema gratiarum* a *Acrotismus pro honore Dei*, tištěných v hlasech v Praze v letech 1714 a 1725. Nemají však ani tak bohatou invenci, ani tak vyspělou polyfonii jako díla Zelenky či Černohorského.

Dva čeští skladatelé z této generační vrstvy vrcholného baroka vynikli jako autoři chrámových kantát – árií pro sólový hlas s doprovodem malého barokního orchestru. **JOSEF LEOPOLD VÁCLAV DUKÁT** (1684–1717) soustředil 12 takových árií s krátkými úvodními recitativy do sbírky *Cithara nova* (1707). Zajímavé je, že téměř ve všech uplatnil techniku fugy. Takovou sbírku chrámových árií napsal i **JOSEF ANTONÍN PLÁNICKÝ** (1691–1732), který se narodil a nejprve působil v Manětíně na sever od Plzně, později odešel do jižního Německa. Nazval ji *Opella ecclesiastica* (Chrámová dílka, 1723) a uplatnil v ní vedle klenutých melodických linií i výraznější a rozsáhlejší recitativy. Vlastní árie mají třídílnou formu **a–b–a**, příznačnou pro neapolský sloh. V bavorském Freisingu napsal r. 1724 i slavnostní operu, jež byla asi prvním operním dílem českého skladatele; nezachovala se však.

ŠIMON BRIXI (1693–1735) vytvořil několik chrámových skladeb, jejichž živá melodika navazuje na české lidové písně. To platí zejména o skladbách na české texty, jako je *Vánoční offertorium* s citátem lidové koledy *Narodil se Kristus Pán* aj. Má však i velkolepé polyfonní *Magnificat* a další chrámové skladby na latinské texty, jakož i vokálně-instrumentální hudbu k lodním slavnostem, pořádaným na Vltavě blízko Karlova mostu na památku Jana Nepomuckého.

ČESLAV VAŇURA (1695–1736) byl v minoritském klášteře sv. Jakuba v Praze nástupcem a předtím pravděpodobně i žákem B. M. Černohorského. Jeho nejvýznamnějším dílem je sbírka 12 offertorií pro sóla, sbor a orchestr, vydaná v hlasech tiskem v roce skladatelovy smrti; má titul *Cultus latriae*. Barvité a melodicky i polyfonně bohaté skladby navazují na sloh Černohorského; *č. 11 Laudetur Sanctissima Trinitas* (Buď pochválena Nejsvětější Trojice) je v melodice i fugové stavbě přímo parafrází Černohorského *Laudetur Jesus Christus*.

Chrámové skladby tvořili v Praze v první třetině 18. století ještě **JOSEF IGNÁC BRENNTNER, ANTONÍN REICHENAUER** a nemnozí další.

Poměrně pozdě se na českém území prosadila **opera**. Ojediněle se tu provozovala sice už při korunovaci Ferdinanda III. na českého krále roku 1627 a v průběhu 17. století ještě několikrát při pobytech císařského dvora v Praze, ale vždy tu zazněla jen díla italských autorů v podání vídeňského dvorního souboru pro uzavřenou nejvyšší společnost. V prvních letech 18. století v Praze hrálo několik kočujících italských operních společností, putujících mezi Vídní a Drážďany, ale žádná tu nezakotvila trvaleji. Teprve monumentální provedení opery vídeňského dvorního skladatele J. J. Fuxe *Costanza e fortezza* při slavnostech u příležitosti korunovace Karla VI. za českého krále r. 1723, při němž účinkovala řada předních vídeňských i českých umělců (viz str. 237), dalo některým českým šlechticům podnět k pořádání operních představení.

Skenováno pro studijní účely

Už r. 1724 najal hrabě František Antonín Špork italskou společnost impresária Antonia Denziho, jež hrála 10 let v Praze či na Šporkově zámku v Kuksu. Provozovaly se tu však jen opery italských skladatelů, mj. i Vivaldiho. Ojediněle se objevily i látky z české minulosti, zejména o Přemyslovi a Libuši, zásadně se tu však neuplatnila aktivita domácích skladatelů. Podobná situace byla i na dalších místech v Čechách a na Moravě, kde se v první polovině 18. století provozovala opera: v Holešově, Olomouci, Českém Krumlově. Ohniskem české barokní operní tvorby se tak staly pouze moravské Jaroměřice nad Rokytnou, kde na zámku hraběte J. A. Questenberga provozovali operu výhradně jeho poddaní. Iniciativní osobností tu byl pěvec a skladatel **František Václav Míča** (1694–1744). Dával nejen dobově obvyklý italský repertoár, ale sám vytvořil několik oper, z nichž nejvýznamnější je *O původu Jaroměřic* (1730); provozovala se nejen italsky pro panstvo, ale také v českém jazyce pro poddané. Je to tedy první česká zachovaná opera nejen co do původu autora, ale též vzhledem k jazyku, v němž se zpívalo. Míča dále napsal několik gratulačních a oslavných kantát, z nichž se dnes častěji provozuje skladba *Čtyři živlové* (1734), velikonoční sepolcro *Krátké rozjímání* (1728) aj. Tento skladatel však rozhodně není autorem *Symfonie D dur*, jejíž hlasy byly nalezeny s pouhým příjmením „Mitscha" a jež byla vydána tiskem roku 1946 s jeho jménem. Dílo má první větu s vyvinutou sonátovou formou, která je zařazuje hluboko do druhé poloviny 18. století. Není-li jméno na hlasech mylné, vytvořil je jiný člen hudební rodiny Míčů – nejspíš synovec Františka Václava **František Adam Míča** (1746–1811), rovněž skladatel, jehož početná tvorba patří už plně následující epoše klasicismu.

Z barokních slohových předpokladů vychází i tvorba několika skladatelů, kteří začali tvořit v prostředí vrcholně barokní pražské hudební kultury ve 20. a 30. letech 18. století. Většinou své tvorby patří už do slohového kontextu následujícího klasicismu; významná část jejich chrámové tvorby je však slohově orientována ještě barokně s převahou vrcholné barokní polyfonie; vzácné však u nich nejsou ani návraty k pozdně renesančnímu a raně baroknímu kontrapunktu, jehož zásadám se v jejich mládí stále ještě učilo, mj. i podle spisu J. J. Fuxe Gradus ad Parnassum, který byl poprvé vydán roku 1725.

Jan Zach (1699–1773) uplatnil tuto stránku ve varhanních preludiích a fugách. Jistě jen omylem je však jeho jméno u *Fugy a moll*, vycházející z transkripce části Kyrie Zelenkovy *Missa Sanctissimae Trinitatis*. Působivě využívá fugové techniky v motetu *O magnum martyrium* (Ó velké utrpení) a dalších *offertoriích*, dvou *rekviem*, některých *mších* aj. Zejména tragického výrazu dosahoval pomocí barokní fugové techniky a chromaticky bohaté melodiky nejen v mládí v Praze (odešel odtud 1737, když nedostal místo ředitele kůru v katedrále sv. Víta), ale i později v Německu. Vedle skladeb tohoto typu však jeho pozdější tvorba vyrůstá převážně ze slohového základu raného klasicismu, který je příznačný pro veškerou jeho světskou instrumentální hudbu a pro jeho ostatní chrámovou tvorbu.

František Ignác Tůma (1704–1774) uplatňoval sloh barokního původu s bohatě chromaticky zvrásněnou melodikou a důslednou tematickou prací fugového typu ještě výjimečněji v souvislosti s tragickým výrazem hudby zejména ve *Stabat mater*, *Requiem* aj. Barokní slohové rysy však vyposloucháme

Skenováno pro studijní účely

i v některých jeho instrumentálních dílech, zejména v často hrané *Partitě d moll* pro smyčce a continuo. Velmi působivý je jeho cyklus *10 pašijových zpěvů* pro smíšený sbor a varhany, komponovaný čistou technikou vrcholně renesanční polyfonie. Většina jeho tvorby však patří už do raně klasických slohových souvislostí.

V tvorbě nejmladšího z těchto skladatelů **Josefa Ferdinanda Norberta Segera** (1716–1782) se rovněž uplatňuje vrcholně barokní sloh, zejména v souvislosti s tragicky vypjatým či přísným a vážným výrazem, jak je to patrné v jeho varhanní *Fuze f moll*, komponované roku 1757 za sedmileté války na protest proti pruskému dělostřeleckému bombardování Prahy a zničení starobylých Ferdinandových varhan ve Svatovítské katedrále, nebo ve většině skladeb z jeho cyklu *Sedm toccat a fug pro varhany* aj. V jeho ostatní, převážně varhanní tvorbě se výrazně uplatňují klasické slohové rysy. Seger vynikl rovněž jako varhanní virtuos a učitel skladby, kladoucí důraz na kontrapunkt: vyškolil v něm řadu významných skladatelů klasicismu.

Vrstevníkem této přechodné generační vrstvy skladatelů mezi barokem a klasicismem byl rovněž první významný český autor skladeb pro sólové cembalo, působící na domácí půdě, **Jakub Valerián Paus** (1705 – 1750), kantor v Dobrovici u Mladé Boleslavi. Ve třech větších partitách (*A dur, G dur, F dur*) a instruktivní malé *Partitě C dur* uplatnil s technikou, blízkou tvorbě Couperinově, dobově běžné italské i francouzské tance, ale rovněž polské *polonézy* a česky laděnou *pastorelu*. Zatímco v cembalové tvorbě dalších českých autorů – Zacha a Jiřího Bendy – už převažuje raně klasický sloh, zůstává Pausova cembalová hudba vzácným dokladem barokní tvorby svého druhu v Čechách. Paus vedle toho psal i chrámové vokálně-instrumentální skladby.

V prvních desetiletích 18. století se u nás začala pozoruhodně rozvíjet i hudební teorie. Svědčí o tom zejména první abecedně řazený věcný hudební slovník na světě, který jeho autor **Tomáš Baltazar Janovka** (asi 1663–1741) nazval *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Klíč k pokladu velikého umění hudebního, vyšel v Praze latinsky 1701 a znovu 1715). Významným dílem je i spis, který napsal **Mauritius Vogt** (1669–1730), člen řádu cisterciáků v západočeských Plasech, a nazval *Conclave magnae artis musicae* (Komnata velkého umění hudebního, latinsky, vyd. 1719). Vogt byl i vynikajícím varhanářem, tedy představitelem oboru, který dosáhl v barokních Čechách vysoké úrovně.

Barokní hudba na Slovensku

Na Slovensku se rozvíjela barokní hudba ve společenských podmínkách, které se velmi lišily od poměrů v Čechách. Velkou výhodou tu byla náboženská tolerance, jež umožňovala vedle rozvoje nové barokní katolické hudební kultury i kontinuitu hudby protestantské. Všimli jsme si už v souvislosti s písňovým sborníkem Jiřího Třanovského (viz str. 261), jak významně tady ožila ve svobodnějších náboženských podmínkách i českobratrská duchovní píseň. Nevýhodou byla politická nejednotnost země, která byla výsledkem po staletí trvající nesvobody, uherského područí, ale i tureckých nájezdů a míšení různých mocenských i kulturních vlivů. Slovenská barokní hudba má proto v mnohem omezenější míře než česká národně vyhraněný charakter. Je ještě mnohem

Skenováno pro studijní účely

závislejší na zahraničních náboženských, kulturních i hudebně slohových trendech a má méně svébytných kvalit. To je patrné zejména v chrámové hudbě v Bratislavě a popř. i dalších západoslovenských městech, kde se prosazoval silný vliv zejména vídeňského raného baroka. Reprezentují ji **Samuel Bockshorn-Capricornus** (1629–1665), nejprve kantor v Bratislavě, ale později významný představitel jihoněmeckého baroka, a **Johann Kusser** (1626–1696), který vydal v Bratislavě tiskem své *Posvátné koncerty* pro 4 a 5 hlasů. (Jeho synem byl Johann Sigismund Kusser, čelný představitel hamburské barokní opery na začátku 18. století.) Německá raně barokní protestantská tvorba zase v podobném smyslu ovlivnila hudební aktivitu na východoslovenské Spiši, kde vynikli varhaníci a skladatelé **Johannes Šimbracký** († 1657) a **Zacharias Zarevutius** (Zachariáš Zárevúcky, † 1667); jejich tabulatury obsahují transkripce děl Schützových, Scheinových aj. i vlastní tvorbu v obdobném slohu. Významnými památkami slovenského původu jsou sborníky skladeb pro sólový klávesový nástroj, snad virginal, z druhé poloviny 17. století – *Vietorisův kodex* a *Pestrý sborník*. Vedle úprav duchovních písní a tanečních suit typu obvyklého evropského repertoáru obsahují tance a umělé písně, hudebně zřetelně související s dobovým slovenským folklorem i s tanečními písněmi polské a maďarské provenience. Podle nepočetných zachovaných památek orchestrálního repertoáru ze sídel maďarské šlechty na Slovensku z 18. století je patrné, že zde hudba tohoto typu byla oblíbena i v pozdějším baroku.

Z hlediska vlastní slovenské hudební tradice je nejcennějším tvůrčím přínosem slovenského hudebního baroka tvorba skladatelů z řad františkánského řádu **Paulina Bajana** (1721–1792) a zejména **Edmonda Paschy** (1714–1772). Vyšli ze zvyklostí františkánského řádu pěstovat jen jednohlasý doprovázený zpěv. Vedle ostatních pramenů katolické písňové melodiky vycházeli ve svých písních, áriích, motetech a mších ze slovenské lidové melodiky. Vrcholem jsou v tomto smyslu Paschovy latinsko-slovenské pastorální mše, jež mají osobitý půvab a jsou neméně originálně národně vyhraněny než nejlepší pastorální mše kantorů z českého venkova. Z okruhu františkánského řádu vyšel i přední slovenský skladatel přelomu baroka a klasicismu **Pantaleon Roškovský** (1734–1789). Je autorem duchovních árií a motet, skladeb pro varhany i cembalo; psal i světská vokální díla, z nichž je nejpozoruhodnější humorná kantáta k oslavě římského boha zábavy a vína Bakcha, nazvaná *Vesperae Bacchanales*.

Skenováno pro studijní účely

Výběr z literatury:

Jan Němeček: Nástin české hudby XVIII. století. Praha, 1955 (příslušné partie)
Jan Trojan: České zpěvohry 18. století. Brno, 1981 (příslušné partie)
Jiří Berkovec: České pastorely. Praha, 1981 (příslušné partie)
Jaroslav Smolka: Fuga v české hudbě. Praha, 1987 (příslušné partie)
Richard Rybarič: Stredovek, renesancia, barok. Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Bratislava, 1984 (příslušné partie)
Československá vlastivěda, díl IX Umění, svazek 3 Hudba. Vědečtí redaktoři Mirko Očadlík a Robert Smetana, Praha, 1971 (příslušné partie)
Kolektiv autorů: Hudba v českých dějinách. Praha, 1983, 2. vyd., Praha, 1989 (příslušné partie)
Jiří Sehnal: Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži. Vyd. Muzeum Kroměřížska, Kroměříž, 1993

Skenováno pro studijní účely

2. Klasicismus

A) Všeobecné společenské předpoklady

Celé 18. století je z hlediska obecně historického obdobím postupného (a nerovnoměrného) rozpadu feudálního společenského řádu a přechodu ke kapitalismu. V tomto období vrcholí a koncem století se zároveň uzavírá starší kapitalistická forma průmyslové výroby, charakteristická manufakturou. Naproti tomu se již od 2. poloviny 18. století v průmyslově nejvyspělejších zemích (Anglie, o něco později Francie a Německo) přechází k výrobě tovární za stále intenzivnější pomoci strojů. Vzniká proces, který nazýváme průmyslovou revolucí.

S oslabováním a rozpadem feudalismu a vznikem kapitalistických výrobních vztahů souvisí úzce i ekonomický, sociální a politický vzestup měšťanstva. Tato nově se formující společenská třída, bohatnoucí především z kapitalistického podnikání, se stává hospodářsky silnou. Střetnutím s feudály – ať už radikální formou buržoazní revoluce (anglická buržoazní revoluce 1640–1660), nebo častějšími formami různých sociálních konfliktů, vedených většinou na legální základně – získávalo měšťanstvo (= buržoazie) politické sebevědomí, nezbytné pro další emancipační boj.

Stručně shrnuto: polarita mezi starým a novým – hlavní hybná síla každého vývojového procesu – je v průběhu 18. století (a ve větší části Evropy i v prvních desetiletích 19. století) určována napětím mezi šlechtou a měšťanstvem, mezi feudalismem a kapitalismem.

Osvícenství a racionalismus

Důležitým nástrojem prosazování zájmů a idejí buržoazie – filosoficko-politických, sociálních, etických i estetických – byla odpovídající ideologie. Touto ideologií se stalo **osvícenství**, které zdůrazňovalo roli rozumu a jeho všestranné využití pro poznání světa i člověka. Osvícenství proniklo do všech forem a sfér života jedince i společnosti; lze říci, že v jistém smyslu přerostlo rámec pouhé ideologie a stalo se něčím, co bychom mohli označit jako životní styl. Zároveň s racionalismem a materialismem s sebou osvícenství přineslo i tendenci k rozvoji bádání v oblasti přírodních a společenských věd a k praktickému využití získaných poznatků.

Osvícenství se pochopitelně střetlo s vládnoucí ideologií křesťanskou, zejména tou, kterou reprezentovala a prosazovala katolická církev. Proti jejímu ortodoxnímu dogmatismu (posílenému v minulém období bojem s reformací) postavila osvícená společnost 18. století přirozenou, mohli bychom říci „rozumovou" zbožnost.

Důvěra osvícenců v sílu a možnost lidského rozumu vedla až k víře, že sociální a politické nedostatky soudobého společenského řádu lze odstranit rozumným jednáním. Důvěra v lidský rozum znamenala snahu o poznání příčin a zákonitostí – a odtud pramenil předpoklad, že jakmile dojde k poznání příčin, je v silách člověka a společnosti odstraňovat nedostatky všeho

Skenováno pro studijní účely

druhu, včetně nedostatků sociálně-politických, a dosáhnout ideálního uspořádání světa. Proto osvícenská společnost usilovala co nejvíce o rozšíření vědomostí o přírodě i o člověku. Nové poznatky se osvícenská společnost snažila co nejvíce uplatňovat v praxi. Osvícenství zdůrazňovalo i specializaci v různých oborech lidské činnosti (na rozdíl od dřívějšího typu „universálního učence"). Stalo se učením rozumu, praxe, efektivnosti.

Osvícenství samozřejmě nevzniklo náhle a neprosadilo se stejnou měrou v celé Evropě. Mělo předchůdce už v dřívějších dobách. Patří k nim reformační ideologie namířené proti oficiálnímu učení římskokatolické církve. Samotné principy církevního učení zpochybnil **deismus**, který vznikl v 17. století v Anglii a měl zde řadu vlivných představitelů (J. Locke, I. Newton, A. Shaftesbury, D. Hume). Deismus sice uznával existenci boha, ale pouze jako tvůrce světa, do jeho dalšího vývoje již nezasahujícího. Tím oslaboval důležitost křesťanské ideologie i význam církve. Osvícenští myslitelé 18. století s deismem vřele sympatizovali. Na vývoj osvícenství měl vliv rovněž anglický empirismus a sensualismus, zdůrazňující v procesu poznání prvořadou roli smyslové zkušenosti. Působily zde i nové poznatky a učení anglických ekonomů (A. Smith), zvláště teorie hodnoty, které bezprostředně ovlivnily rozvoj kapitalistické ekonomiky a moderního výrobního procesu.

Osvícenství ve Francii – Encyklopedie

Francie, kde měla katolická církev tradičně silný vliv, trpěla od 17. století těžkými sociálními poměry, zejména tísnivým postavením venkovského lidu. S ostrou kritikou církve na deistickém základě přišel **FRANÇOIS-MARIE AROUET**, zvaný **VOLTAIRE** (1694–1778), propagátor všech pokrokových myšlenek své doby – jedna z nejvýznačnějších osobností osvícenského hnutí.

Ve Francii se spojila skupina osvícenských učenců ke společné práci na dosud nevídaném díle – jakémsi universálním souhrnu současného stavu vědění – tzv. *Encyklopedii. Encyklopedie* neboli *racionální slovník věd, řemesel a umění* začala vycházet roku 1751. Až do roku 1759 řídili její vydávání společně matematik **JEAN LEROND D'ALEMBERT** (1717–1783) a estetik **DENIS DIDEROT** (1713–1784). Autorsky se na tomto monumentálním díle podílela ovšem veliká skupina učenců nejrůznějších oborů (Holbach, Helvétius, Condillac a další). Encyklopedie je v jádru ostře protinábožensky zaměřena. Ve výsledné koncepci má ovšem přece jen poněkud aristokratický charakter – je určena jak aristokratům původem (tj. šlechtě, přesněji řečeno osvícené šlechtě), tak v přeneseném smyslu „aristokratům ducha" – tedy profesionálním učencům, začasté osobám, které byly šlechtou podporovány.

Významným dílem osvícenského politického myšlení je spis *O duchu zákonů* (1748), jehož autor **CHARLES-LOUIS DE SECONDAT MONTESQUIEU** (1689–1755) vyšel z učení J. Locka o tzv. společenské smlouvě občanské společnosti jakožto nejspravedlivějším společenském systému. Montesquieu rozšířil Lockův systém o výzkum vlivu geografického prostředí na charakter lidí ve snaze dospět k universálnímu návodu na vzorové společenské uspořádání kdekoli na světě. Závěry jeho učení jsou však kompromisní, jelikož nakonec uznávají za přirozený a rozumný každý společenský a státní systém, ať už jde o buržoaznědemokratickou republiku, nebo absolutistickou monarchii.

Skenováno pro studijní účely

Osvícenství bylo hnutí myšlenkově všestranné, a mohlo se proto rozšířit do celé Evropy (i Severní Ameriky) často pouze některými svými dílčími projevy. Přijímali ho moderně orientovaní panovníci, kteří ve snaze modernizovat společenskou, a zvláště hospodářskou strukturu své země zaváděli osvícené reformy při současném zachování starého feudálního společenského řádu včetně absolutní panovnické moci (tzv. osvícenský absolutismus, typický např. pro rakouskou monarchii Habsburků za vlády Marie Terezie, a zvláště Josefa II.). Na nižších stupních společenských struktur aplikovala některé osvícenské myšlenky i šlechta v rámci svých panství a pochopitelně i buržoazie v rámci své, především ekonomické, sféry vlivu.

Svým „aristokratismem ducha" mělo osvícenství dosti kosmopolitní charakter. K jeho závažným projevům patřil i liberalismus ve smyslu antidogmatických tendencí namířených jak proti církevní ideologii, tak i proti systému feudálního absolutismu, panujícího ve většině států Evropy. Zvláště proticírkevní tendence byly velice vlivné, jelikož se s nimi ztotožňovaly v podstatě všechny vrstvy osvícené společnosti včetně řady panovníků. Navenek se to projevovalo zejména omezováním světského vlivu a majetku církve (rušení klášterů, omezování náboženských obřadů, toleranční hnutí, omezování vlivu církve na školství, konfiskace církevního majetku). Toto vše se dělo především aktem reforem a jiných legálních postupů – revoluční radikalismus byl osvícenskému hnutí jako celku cizí. Ideologie a praktické projevy osvícenství připravovaly vrcholnou fázi emancipačního zápasu buržoazie, která proběhla ve velkých revolucích na konci 18. století v Severní Americe a ve Francii. Americká (1775–1783) a francouzská (1789–1799) revoluce odstranily feudální řád a nahradily jej republikánským zřízením na demokratických principech. Ideály **svobody** a **občanské rovnosti** – ve své době bezesporu nejpokrokovější, zavládly ve společenských systémech velkých státních celků – Spojených států amerických a Francie. Zatímco v americké revoluci se emancipační zápas buržoazie ve vhodnou chvíli prospěšně spojil s bojem za nezávislost anglických kolonií na východním pobřeží Severní Ameriky a výsledkem byl vznik zcela nového státního útvaru na demokratických základech (deklarace nezávislosti 1776), ve Velké francouzské revoluci bylo obdobného výsledku dosaženo hlubokým zásahem do stávajícího společenského systému – radikálním odstraněním monarchie a nastolením republiky se značně radikálním politickým programem. Výdobytky revolucí měly samozřejmě i své meze, zvláště co do praktického uplatnění demokratických ideálů: americká demokracie zároveň legalizovala otroctví černochů, v buržoazněděmokratických systémech se od počátku vytvářel další rozpor mezi zájmy buržoazie a nemajetných vrstev ve městech i na venkově. Nový společenský pořádek vstoupil do další fáze svého vývoje, která vlastně předznamenala celé další století a vytvořila novou kulturní epochu – epochu romantismu.

Skenováno pro studijní účely

Myšlenkové proudy mimo osvícenství

J. J. Rousseau, hnutí „Sturm und Drang" a prvé příznaky romantických tendencí

Počátky národně uvědomovacího procesu malých a rozdrobených národů

Osvícenství vyvolalo svým jednostranným zdůrazněním rozumu a aristokratismem ducha (přecházejícím nezřídka v aristokratismus jako takový) i opačnou reakci ve zdůraznění **citu**, ideálů **návratu k přírodě** a skutečně lidového **demokratismu**. Nejvýznamnějším představitelem tohoto myšlenkového trendu je **Jean Jacques Rousseau** (1712–1778), myslitel a spisovatel, kterého s osvícenským hnutím spojoval především protifeudální postoj. Proti kultu rozumu však Rousseau stavěl cit, proti některým negativním projevům civilizace hlásal návrat k přírodě, přesněji řečeno úsilí o odstranění těch civilizačních jevů, které odlidšťují přirozenost člověka především z hlediska mravního. Rousseau byl odpůrcem aristokratismu, proti němuž stavěl všelidové demokratické principy.

Od šedesátých let, výrazněji na jejich konci a na počátku let sedmdesátých, se vedle osvícenského hnutí projevovala zejména v oblasti umění tendence ke zvýšené citovosti, neklidu a napětí jakožto výraz nespokojenosti se společenskou situací doby. Někdy bývá tento jev označován jako **romantická krize**, případně je pro jeho označení přeneseně užíván termín **Sturm und Drang** (česky: bouře a vzdor), převzatý z názvu dramatu německého spisovatele F. M. von Klingera. Zpočátku šlo o individuální projevy protestu a nesouhlasu se stávajícími společenskými poměry v jednotlivých uměleckých dílech všech oborů, především však literatury; postupně se tato tendence stala poměrně široce založeným uměleckým hnutím. Vedle zmíněného protestu proti společenským poměrům vyjadřovalo umění tohoto směru i požadavek větší svobody jednotlivce, opravdovost citového prožitku vyjadřovaného dílem, nekonvenčnost, neschematičnost. K nejvýraznějším představitelům tohoto hnutí patřili J. W. Goethe, F. Schiller, ve Francii D. Diderot a L. S. Mercier. V oblasti hudby se tato tendence v průběhu šedesátých let dotkla celé řady skladatelů – J. Bendy, F. Becka, L. Boccheriniho, F. L. Gassmanna, K. Ditterse z Dittersdorfu, J. K. Vaňhala, C. Ordoñeze, na přelomu šedesátých a sedmdesátých let i J. Haydna a W. A. Mozarta a řady dalších. Na podněty hnutí Sturm und Drang, podobně jako na myšlenky Rousseauovy, navázali později první romantikové. Osvícenství, ideály široké demokracie, zdůraznění lidské svobody, podnítily (společně s emancipačním bojem buržoazie) i národně uvědomovací proces u malých a v té době většinou porobených evropských národů a ve státně rozdrobeném Německu, čehož důsledkem se postupně stal vznik řady národních kultur zejména ve střední a severní Evropě. I toto hnutí má své počátky již v průběhu druhé poloviny 18. století (zvláště v Německu a Skandinávii), i když jeho výrazné důsledky patří až století následujícímu.

Skenováno pro studijní účely

Proměny životního stylu jednotlivých společenských vrstev

Přestože jsme 18. století charakterizovali jako epochu nástupu **měšťanstva**, udržely si staré privilegované společenské vrstvy – **šlechta** a **duchovenstvo** – po celé toto období významné a v řadě oblastí stále ještě dominantní postavení. Životní styl šlechty s tradičním sklonem k nákladnosti a reprezentativnímu lesku se postupem doby stále více proměňoval v souvislosti se všeobecným hospodářským úpadkem této vrstvy. Zvláště střední a drobnější šlechta během 18. století hospodářsky slábla a byla nucena přizpůsobovat svůj životní styl skromnějším podmínkám. Přesto byly šlechtické rezidence stále ještě významnými kulturními a společenskými centry s pestrým uměleckým děním. Vliv osvícenství posílil ve šlechtických kruzích zájem o vzdělání, o kulturní a umělecké hodnoty. Šlechta si – podle svých hospodářských možností – vydržovala kapely, případně i celé operní soubory ve snaze vyrovnat se v této věci nejmocnějším feudálům i panovnickým dvorům. Podstatná část hudebního dění 18. století se soustřeďovala právě při šlechtických rezidencích různého formátu. Podobně i církev měla i přes omezující zásahy do jejího hospodářského postavení a společenského vlivu v celém období hudebního klasicismu významnou pozici i mimo sféru čistě náboženskou. Téměř po celé 18. století ovládala ve většině oblastí Evropy školství; duchovenstvo jako tradičně nejvzdělanější společenská vrstva podporovalo umění; chrámový kůr byl, zvláště na venkově, důležitým centrem uměleckého hudebního dění, které přesahovalo hranice pouhého doplňku náboženských obřadů.

Vzmáhající se měšťanstvo bylo velice aktivní: bohatlo moderní hospodářskou činností, pochopilo ekonomický zákon hodnoty a na tomto poznání založilo svůj vlastní životní styl. Oproti nákladnému, okázalému životnímu způsobu šlechty hlásalo měšťanstvo uměřenost, střídmost a účelnost – prostě harmonickou vyváženost životního způsobu vedenou zřetelem k hospodárnosti. To se samozřejmě promítlo i do kulturní složky života měšťanstva: kulturní zájmy této vrstvy souvisely jak s jejím hospodářským vzestupem, tak i s jejím emancipačním politickým bojem. Víc než vypjatou expresivitu, složité alegorie, napětí, ale i tvarovou mohutnost a přebujelost (a tím i ekonomickou nákladnost) uměleckých výtvorů všeho druhu (typické pro sloh barokní) žádá nový konzument umění střídmější formy i uměřenějšího výrazu, účelnou prostotu, vyrovnanost a vyjádření uměleckého obsahu srozumitelným způsobem. Namísto vypjaté dramatičnosti a patosu přichází spíše úsměvná nálada, vyrovnaný životní pocit, vtip a hravost, místo tragiky, vášní či tajuplné symboliky je požadován prostý, z reálného života odvozený umělecký obraz, stylizovaný spíše směrem k idyličnosti, elegantní (případně i nevázané) komičnosti – zkrátka vše, co lze pochopit „zdravým selským rozumem" a pro co se lze zapálit prostým lidským srdcem. Nezapomeňme, že valná část příslušníků nové společenské vrstvy se povznesla vlastním přičiněním z chudých poměrů a její vzdělání ani kulturní nároky neměly často onu noblesní špičkovou vybranost, jako tomu bylo u šlechty. Samozřejmě, že životní styl bohatého měšťanstva a životní styl šlechty se vzájemně ovlivňovaly, ovšem spíše v rovině vnější nápodoby některých prvků nebo v přenášení některých typických projevů životního stylu jedné vrstvy do stylu vrstvy druhé, motivovaném spíše hospodářskými podmínkami, a nikoli změnou principů myšlení či sociál-

Skenováno pro studijní účely

ního pocitu té či oné společenské vrstvy. Tradiční pocit stavovské nadřazenosti šlechty byl i nadále velmi silný a boj proti němu byl hlavní součástí emancipačního politického programu „neurozených"; na druhé straně se však zbohatlá buržoazie nezřídka snažila zvýšit svou společenskou prestiž získáním šlechtického titulu – a s ním pak přijímala i některé typické prvky životního stylu šlechty (reprezentativní okázalost atp.). Řada příslušníků šlechty – ve snaze zlepšit své hospodářské možnosti – se naopak „snížila" k ryze kapitalistickému podnikání a s ním zákonitě přijímala některé další prvky, typické pro životní styl měšťanstva (hospodárnost, účelnost).

S emancipačním bojem buržoazie souvisí úzce i zvýšené národní cítění a z něj plynoucí důraz na národní charakter kultury a umění. K plnému rozvinutí této tendence došlo ovšem až v éře romantismu.

Nové formy hudebního života – veřejné koncerty

Nové formy hudebního života se prosazovaly postupně vedle tradičních forem starých v těsné souvislosti s proměnami životního stylu. Po celé období klasicismu se udržely formy soustředění umělecké aktivity kolem panovnických dvorů, rezidencí šlechty, klášterů a jiných církevních institucí. Vládnoucí společenské vrstvy najímaly do svých služeb umělce a požadovaly od nich tvorbu a ostatní uměleckou činnost podle zájmů a potřeb. Hudba jako umění se širokým společenským uplatněním byla v popředí zájmu šlechtických i církevních mecenášů, kteří si vydržovali skladatele, výkonné hudebníky i celé kapely, ti nejbohatší často i operní soubory hrající v prostředí zámeckých divadel. K těmto soukromým (nejvýš poloveřejným) prostředím hudebního života se v 18. století významnější měrou přidružilo i prostředí měšťanského domu. Zde byla hrána především hudba komorní, provozovaná zpravidla amatérsky majitelem domu, jeho rodinou a okruhem přátel, k nimž nezřídka ovšem patřili i vynikající profesionální hudebníci, kteří se takovýchto soukromých hudebních aktivit účastnili a zvyšovali tak jejich uměleckou úroveň, případně i společenský lesk. Měšťanské obyvatelstvo (podobně jako šlechta a duchovenstvo) holdovalo hudebnímu amatérismu, který tehdy zaznamenal nebývalý rozkvět a dosahoval nezřídka pozoruhodné umělecké úrovně.

Vedle těchto tradičních forem se prosazovala i významná nová forma hudebního života, která je příznačným produktem společenských poměrů této epochy a jejíž základní principy se udržely až do současnosti. Touto formou je **veřejný koncert** – jeden z důsledků liberalizačních a demokratizačních tendencí osvíceného století, včetně proniknutí systému kapitalistického podnikání do hudební sféry, vzestupu společenského vlivu měšťanstva. Instituce veřejných koncertů nevznikly náhle: měly své předchůdce už v předchozím období. Jejich počátky souvisejí např. se soukromými hudebními produkcemi amatérů a amatérských spolků (zvláště v Anglii), s činností hudebních akademií a konzervatoří v Itálii, bez vlivu zde nejsou ani veřejné produkce chrámové hudby v protestantských oblastech (severní Německo). Klasicismus však přinesl do tohoto dění zcela novou kvalitu – podnikatelský systém. V tomto systému fungovaly tři základní složky: svobodný umělec, virtuos, který nabízel své umění každému za honorář; koncertní podnikatel, který financoval a

Skenováno pro studijní účely

organizačně zajišťoval vlastní koncert; a konečně posluchač, jímž se mohl stát každý, kdo zaplatil vstupné. Vedle tohoto základního způsobu organizace a fungování veřejných koncertů (platného prakticky dodnes) existovaly i jiné typy koncertního podnikání (např. koncerty-akademie, které si umělec zcela nebo z větší části organizoval sám, atp.).

První veřejné koncerty na podnikatelském základě jsou doloženy již na konci 17. století v Anglii a ve Francii (viz kapitolu o baroku, str. 190), k jejich všeobecnému rozšíření ovšem došlo až během 18. století. V roce 1710 byla v Londýně založena *Academy of Ancient Music*, která rovněž zavedla podnikatelský systém. Opravdovým vzorem pro koncertní podnikatele v celé Evropě se stala pařížská instituce *Concerts spirituels* (založená 1725) – dle svého názvu určená původně k veřejné produkci duchovní hudby; tato koncepce byla však velmi záhy rozšířena i na oblast hudby světské.

Řada pokusů o založení koncertního podniku proběhla od 20. let 18. stol. v různých místech Německa: ve Frankfurtu, ale zvláště v Lipsku, kde existovaly veřejné koncertní produkce amatérů od r. 1743; ty se roku 1781 přestěhovaly do starého obchodního domu soukenického cechu – *Gewandhausu* – a vznikla tak dodnes známá instituce, proslulá koncertním podnikáním i vlastním symfonickým orchestrem. Po vzoru pařížských Concerts spirituels vznikly i *Spirituelkonzerte* v Berlíně (od r. 1783). Ve Vídni je od r. 1771 činná *Tonkünstlersozietät*, provozující rovněž veřejné koncerty. Od 70. let se veřejné koncertní podnikání rozšiřuje téměř na celou Evropu, a to nejen na velká kulturní centra. Nadchází doba velkého rozkvětu veřejných koncertů.

Zájmu o veřejné koncertní produkce mohla v průběhu 18. století konkurovat zejména **opera**. Instituce veřejných operních divadel byly starší a měly velkou tradici především v Itálii, odkud se podnikatelský systém operního provozu šířil do ostatních oblastí (viz kapitolu o baroku, str. 190). Operní provoz se i v 18. století soustřeďoval k panovnickým dvorům, rezidencím nejbohatší šlechty a do městských veřejných divadel (existovaly i různé kombinované varianty uvedených typů operních scén). I zde se uplatňovali „cestující" špičkoví pěvci, najímaní za honorář pro sólové role ke stabilnímu kádru operního souboru příslušného divadla (i tento systém platí v operním provozu prakticky dodnes). Vedle toho existovaly celé operní společnosti, které byly najímány do operních divadel většinou sezonně. Organizačně (i umělecky) byly tyto operní společnosti velice různorodé. Podle momentálních potřeb najímali ředitelé operních společností nebo operních divadel – impresáriové – věhlasné sólisty i další kádr souboru, který se po uplynutí smlouvy částečně nebo zcela rozpadl. Impresáriové – vlastně kapitalističtí podnikatelé v hudební sféře – objednávali rovněž nová díla u skladatelů. V této činnosti vynikli především Italové, neboť v Itálii měl tento typ operního provozu tradičně nejsilnější zázemí.

Vznik veřejného koncertu měl vliv i na změny v sociálním postavení hudebníků a na jejich poměr k posluchačům. Modelovým případem postavení hudebníka byl doposud zaměstnanecký poměr ve službách šlechtického nebo církevního mecenáše (či instituce). Tento poměr hudebníka většinou zavazoval ke kompoziční i interpretační činnosti spjaté nezřídka i s činností dramaturgickou a organizační. Takto zaměstnaný dvorní, chrámový nebo

Skenováno pro studijní účely

městský hudebník byl sociálně pevně zajištěný, zpravidla si nemusel dělat starosti ani o publikum, ani o ohlas svých skladeb a svých vystoupení. Vytvářel jednotu s relativně uzavřeným okruhem lidí a pro něj především provozoval své umění. Umělecká tvorba byla pro něho zejména samozřejmou, smluvně vázanou pracovní povinností, než vnitřní nutností (či svobodnou volbou).

V systému veřejných koncertů se však uplatňovali umělci nevázaní těmito úředními povinnostmi, umělci relativně svobodní, ochotní produkovat nebo „produkovat se" pro jakékoli platící obecenstvo. Za této situace byly vytvořeny podmínky pro další **specializaci** hudebních profesí. Třebaže po celé období klasicismu spojovala převážná většina vynikajících osobností hudebníků činnost skladatelskou a interpretační v jedné osobě, dochází pozvolna i ke specializaci. Zejména operní skladatelé měli řadu možností věnovat se cele jenom kompozici nových oper pro nenasytná operní divadla po celé Evropě. V ostatních oborech probíhala specializace postupně tak, že určitá skupina hudebníků se věnovala důsledněji skladbě, a činnosti interpretační pak pouze jako nezbytnému doplňku – a druhá skupina naopak upřednostnila činnost sólistů-virtuosů, kteří si vlastními skladbami především doplňovali a zpestřovali svůj koncertní repertoár. Vyhraněný typ skladatele-specialisty, který není interpretem, se vyskytuje až zhruba v generaci Beethovenově – a na dlouhou dobu jde o výjimečné případy (Beethoven sám tímto případem nebyl).

Je třeba se zmínit ještě o jedné důležité součásti veřejného hudebního života období klasicismu, která právě v této době získala podobu a postavení, na jejichž principech spočívá dodnes – je to **odborná kritika**. Vyvinula se jako bezprostřední důsledek praxe veřejných koncertů a stala se tribunou veřejného mínění a vkusu. Počátky hudebněkritické činnosti můžeme sledovat již v pozdním baroku, k vlastnímu rozvoji kritického hodnocení soudobého hudebního života dochází pak od 70. let 18. století. Prvními významnými kritiky byli skladatelé (J. A. Hiller a zvláště J. F. Reichardt).

Rozvoj veřejného hudebního života, včetně všech jeho doprovodných jevů (umělecká specializace, kritika, nakladatelský systém atd.), položil v období klasicismu základ většině jevů, aktivit a hodnot, na nichž stojí veřejný hudební život do dnešních dob. Pro rozvoj hudby měl dalekosáhlý význam zejména v otevření širokého prostoru pro její vlastní umělecký růst: hudba se v tomto procesu významově a funkčně přehodnocuje: její umělecky nejhodnotnější část se postupně stále více vymaňuje z dřívějších převažujících funkcí kultovní, oslavné, dekorativní a zábavné a zaměřuje se výrazněji na náročnější sdělovací funkce, které dále rozvíjel romantismus.

Skenováno pro studijní účely

B) Hudba klasicismu

Význam pojmů „klasický, klasika, klasicismus" a jejich užití pro hudbu daného údobí

Periodizace

Pojem *„klasický"* se běžně používá ve více významech, mezi nimiž je nutno rozlišovat. „Klasický" ve významu **maximálně pozitivně hodnotícím** může znamenat totéž co dokonalý, vynikající, nadčasový, tedy i typický, vzorový. Další význam pojmu „klasický" má již historický rozměr a úzce souvisí s pojmy klasicismus i klasika. Jimi je označován umělecký sloh v Evropě v období od poloviny 18. do počátku 19. století. Nejde pouze o **klasicismus hudební**, tento pojem je podobně vztahován i na vývoj ostatních druhů umění, právě tak jako na charakter ideového ovzduší, životního stylu a pocitu příslušného období, jak jsme se o nich zmiňovali v předchozí partii.

Názory na **časové vymezení** a vnitřní **členění** hudebního klasicismu prošly pestrým vývojem a ani v dnešní době nejsou jednotné.

Ze všech dosavadních způsobů označování a vnitřního členění této slohové epochy je patrně nejpřehlednější rozdělení do dvou či tří hlavních etap:

1) *raný klasicismus* (cca 1730–1772)
2) *vrcholný klasicismus* (1773–1827, období zralých děl Haydnových, Mozartových a Beethovenových);

v rámci této druhé etapy se někdy rozlišuje ještě

3) *pozdní klasicismus* (asi 1796–1827, Beethoven, Clementi).

Zralé vývojové stadium slohu – *vrcholný klasicismus* – má svou přípravnou fázi v *raném klasicismu* (někdy nazývaném též *předklasicismus*). V průběhu dvacátých let 19. století pronikají do klasického slohu výrazněji nové prvky signalizující nástup další slohové epochy – romantismu.

Charakteristika slohu a jeho jednotlivých etap

Hudební **klasicismus** se vyvinul postupně z předchozího slohu barokního. Vývoj v oblasti hudební řeči probíhal současně s celkovým vývojem společenských poměrů a duchovního klimatu. Závěrečný úsek barokního slohu je poznamenán postupným odklonem od charakteristické barokní výrazovosti se sklonem k patosu, napětí, neklidu a monumentalitě směrem k výrazovému zklidnění, projasnění, ke zjednodušení a zmenšení formy. Nastupuje období **rokoka**, jehož estetické cítění a celkový životní styl směřoval spíše k drobnějším tvarům, jemnému dekorativnímu ornamentu, pocitové vyrovnanosti a jasným výrazovým odstínům. V hudbě se to konkrétně projevilo odklonem od hutné polyfonie, harmonické složitosti a výrazové vypjatosti směrem k jednodušší průzračné faktuře, bohatě zdobené melodice, převažujícímu durovému tónorodu i celkově komornějšímu zvuku. Umění získává noblesní uhlazenost vyjádření: někteří hudební historikové označují hudbu období rokoka jako tzv. **galantní sloh**. Prvé charakteristické vývojové proměny přineslo již druhé desetiletí 18. století. V roce 1713 vyšla tiskem dvě významná díla – skladatelské a hudebně teoretické: *Pièces de clavecin* F. Couperina signa-

Skenováno pro studijní účely

lizují v sérii drobných skladeb pro cembalo hledání nového typu melodiky – vylehčených drobných frází s velkým množstvím melodických ozdob. Zároveň je zde opuštěn zřetel ke složité polyfonní faktuře i harmonii. Teoretický spis J. Matthesona *Das Neu-Eröffnete Orchester* přináší formulaci základních strukturních principů budoucí sonátové formy – hlavní formy instrumentální hudby klasicismu.

Vedle F. Couperina náleží k představitelům rokokově vylehčeného galantního slohu např. D. Scarlatti, G. Tartini a G. Ph. Telemann – skladatelé, jimiž jsme se zabývali v kapitole o hudbě barokní, u nichž jsme však již mohli konstatovat i prvé příznaky slohové proměny.

Kolem poloviny 18. století sílí v hudební tvorbě všeobecně protibarokní tendence. Objevují se přímé odsudky barokní hudby jako zastaralé, nemelodické, příliš složité a vyumělkované. Toto období, které již plně náleží **ranému klasicismu**, přineslo už zjevná přehodnocení tvaru, významu a funkce melodie v hudební skladbě. Barokní polyfonie je již téměř vytlačena homofonií s jednou melodickou linií, podporovanou akordickým doprovodem. Základem melodické linie se stává periodické členění, stavební jednotkou melodické fráze je nejčastěji dvoutaktí. Dalším charakteristickým znakem je naprostá převaha durového tónorodu, a to dokonce pouze několika tónin: většina skladeb tohoto období je psána v durových tóninách nejvýše se dvěma křížky a dvěma bé.

Jestliže v období rokoka setrvával hudební život většinou ještě na starých feudálních principech, následující etapa raného klasicismu souvisí již markantněji se změnami společenské situace, tedy především s aktivním nástupem měšťanské vrstvy.

V rámci hlavního slohového proudu se současně projevovaly i charakteristické výkyvy směrem k vypjatější expresivitě, která ve vyjadřovacích prostředích navazovala na některé typické znaky barokní hudby. K hlavním projevům této tendence patřil zvýšený důraz na mollový tónorod a složitější plán s častým užíváním disonantnějších prvků. První náznaky tohoto *expresivního slohu* lze nalézt už v rámci hudby rokoka (galantní sloh), která se rozvíjela v těsném sousedství slohu barokního, respektive paralelně s jeho dozníváním. Reprezentativním představitelem **expresivního slohu** je **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714–1788), během šedesátých let se tato tendence rozšířila a zasáhla více nebo méně výrazně celou řadu skladatelů. Expresivní sloh souvisí se všeobecným pocitem nespokojenosti a protestu proti stávajícím společenským poměrům na prahu velkých sociálních proměn, který bývá označován jako romantická krize a z něhož se vyvinulo i dosti široce založené hnutí *Sturm und Drang*, o němž jsme se zmiňovali v úvodní části této kapitoly. Expresivní sloh se nejdříve (a nejmarkantněji) projevil v tvorbě klavírní, postupně však pronikl i do dalších oblastí instrumentální i vokální tvorby. Ve své vyhraněné podobě skončil kolem poloviny sedmdesátých let, jeho podněty však zůstaly i nadále živé a později se k nim přihlásila skladatelská generace Beethovenova a prvních romantiků.

K nejvýznamnějším skladatelům etapy **raného klasicismu** náležejí tři synové J. S. Bacha: vedle již zmíněného Carla Philippa Emanuela Bacha ještě **Wilhelm Friedemann Bach** (1710–1784) a **Johann Christian Bach**

Skenováno pro studijní účely

(1735–1782); dále **Giovanni Battista Sammartini** (1701–1775), **Baldassare Galuppi** (1706–1785), **Jan Václav Stamic** (1717–1757), **Jiří Antonín Benda** (1722–1795), **Florian Leopold Gassmann** (1729–1774), **Johann Christian Cannabich** (1731–1798) a další. Do této etapy náleží i raná tvorba Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta.

Od druhé poloviny sedmdesátých let postupně dozrával sloh vrcholného klasicismu, který reprezentuje v prvé řadě tvorba tří největších skladatelů klasicismu: **Josepha Haydna** (1732–1809), **Wolfganga Amadea Mozarta** (1756–1791) a **Ludwiga van Beethovena** (1770–1827). Obvyklé označení *vídeňský klasicismus* vychází z toho, že všichni tři tito mistři jsou svou vrcholnou tvorbou spjati s Vídní. Toto označení má ovšem i silně nacionální podtext a s ním spjatou omezenost, která dnes bývá již považována za překonanou. Proto je vhodnější hovořit o *vrcholném klasicismu*.

Hudební řeč – homofonie – periodicita a symetrie

Hudební řeč klasicismu se postupně vyvinula do vyhraněného stylu, který se stal jakýmsi universálním vyjadřovacím prostředkem pro všechny žánry a formy hudební tvorby. K základním znakům tohoto stylu náleží homofonie, která nadřadila jeden vedoucí melodický hlas hlasům ostatním a ty byly nadále přizpůsobeny především funkci doprovodné, podpůrné – jak z hlediska harmonického, tak i z hlediska rytmického a metrického.

Základem hudebního myšlení klasicismu se stal *princip periodicity a symetrie*, který pronikl do všech složek hudební formy, od nejmenší formálně samostatné jednotky – motivu – až k rozměrným formálním celkům včetně vícevětých, tzv. cyklických forem. Princip periodicity a symetrie není vynálezem klasicismu. Existoval v evropské hudbě již mnohem dříve jako typický znak hlavně taneční hudby. Osvícenská doba se svými demokratizačními tendencemi vyhlásila příklon k životu prostého lidu a návrat k přírodě a přirozenému stavu všech věcí za jeden ze svých ideálů. V hudbě nalezl tento trend odraz v zájmu o lidovou taneční hudbu, která se stala východiskem i pro uměleckou tvorbu.

Princip periodicity a symetrie znamená členění hudební věty do pravidelných úseků zhruba stejně dlouhých, které jsou uvnitř věty postaveny do vzájemných vztahů, korespondují spolu melodicky, rytmicky i harmonicky a dohromady tvoří vyvážený symetrický (souměrný) celek. K dosažení tohoto cíle sloužila homofonní sazba, která toto členění umožňovala, na rozdíl od polyfonní sazby, v níž imitační nástupy jednotlivých hlasů pravidelné periodické členění buďto úplně potlačovaly, nebo alespoň zastíraly.

Principu periodicity a symetrie se podřídil i nový typ melodie, který silněji než předtím těžil z lidové písně a tance. Modelem moderní melodické věty – tématu, jakožto základu takřka všech hudebních forem, se stává pravidelná osmitaktová perioda členěná na dvě polověty o stejném počtu taktů. Tato až stereotypní pravidelnost členění je výrazným znakem skladeb raného klasicismu. Teprve ve vrcholném klasicismu se objevuje snaha o vědomé narušování této pravidelné periodicity v zájmu zvýšení výrazového účinku hudby. Tato snaha je příznačná zejména pro velké skladatelské osobnosti, zatímco

Skenováno pro studijní účely

ostatní skladatelé často setrvávají u standardního pravidelného periodického a symetrického členění.

Rytmus a tempo

Rytmus se v hudbě klasicismu stává spolutvůrcem výrazu. Od počátku se diferencuje, stává se pestřejším, v rámci pravidelného metra jsou uplatňovány jemné rytmické prvky – synkopy, trioly, duoly, tečkovaný rytmus, rytmus obráceně tečkovaný neboli lombardský.



Zatímco na plynulém rytmickém pulsu barokní hudby se podílely stejnou měrou všechny hlasy, v klasicismu je vrchní hlas – hlavní nositel melodie – vždy zároveň rytmicky nejpestřejší; ostatní hlasy (včetně basu) se přitom omezují na pravidelný rytmický postup v základních notových hodnotách. Ve vrcholném klasicismu, kdy se homofonní kompoziční myšlení zdokonaluje a melodické dění se již neomezuje na vedoucí vrchní hlas, nýbrž během tematické práce přecházejí tematické úseky (motivy) střídavě do různých hlasů (tzv. prolamovaná práce), se i celkový obraz rytmiky komplikuje, ovšem při zachování základních principů periodicity a symetrie.

Klasicismus si všeobecně oblíbil rychlé tempo. Svěžest a brilance pohybu, která patří k typickým znakům hudby klasicismu, je důsledkem nového estetického ideálu (mimo jiné i opozice proti barokním patetickým adagiům). V barokní hudbě nejsou tempové údaje ještě pravidlem, v hudbě klasicismu se naopak konkrétní tempové údaje staly samozřejmou součástí zápisu skladby. V raném klasicismu převažovala rychlá a mírně rychlá tempa – Allegro, Allegretto, Andante. Vrcholný klasicismus – ve snaze o dosažení vysokého stupně kontrastu s výrazovými cíli – užívá širší škálu tempových údajů od Grave až po Presto. Přesné metronomické údaje (J. N. Mälzel zkonstruoval svůj metronom r. 1815) užíval jako první až Beethoven v některých svých pozdních dílech (např. v Symfonii č. 9), avšak užívání metronomických údajů nebylo ani později pravidlem.

Dynamika

Podobně jako ve složce rytmické probíhá výrazný diferenciační proces rovněž ve složce dynamiky. I ona se stala důležitým výrazotvorným činitelem a práce skladatelů s dynamikou se od raného klasicismu stále zintenzivňovala. Nedostačoval již pouhý základní kontrast mezi silnou a slabou dynamikou (*f–p*) ani tzv. terasovitá dynamika hudby barokní. Proměny interpretačního stylu nových orchestrů vedly k novému typu práce s pozvolnými změnami dynamické úrovně (crescendem a decrescendem, resp. diminuendem). Crescendo i decrescendo znalo sice již baroko, ke skutečně všestrannému využití této dynamické kvality dochází však až v raném klasicismu.

Znamenitým prováděním crescenda a diminuenda s velikým výrazovým účinkem proslul zejména *dvorní orchestr v Mannheimu*, který se svým interpre-

Skenováno pro studijní účely

tačním stylem stal vzorem k následování jak pro jiné orchestry, tak i pro mnoho skladatelů (včetně mladého Mozarta). Zvláště nápadným příklonem k výrazovému užívání dynamiky, zálibou v maximálních kontrastech (*ff–pp*) v rychlém sledu za sebou se vyznačoval již zmíněný expresivní sloh, zvláště pak tvorba C. Ph. E. Bacha a po jistou dobu i J. Haydna.

Lze říci, že naznačené zvýšené využívání dynamických efektů umožnily výrazové i technické možnosti takřka všech tehdejších hudebních nástrojů v čele se smyčcovými. V polovině 18. stol. byly učiněny úspěšné pokusy o dosažení crescendo a decrescendo efektu i na varhanách. Také rozvoj moderního *kladívkového klavíru* byl motivován mimo jiné potřebou výrazných a také postupně probíhajících dynamických proměn. Klavír tyto schopnosti od počátku měl a neustále je zdokonaloval, takže koncem 18. stol. zaujal definitivně dosavadní pozici cembala.

Harmonie

Oproti hudbě barokní se harmonický pohyb v raném klasicismu výrazně zpomaluje a harmonie se celkově zjednodušuje. Pro raný klasicismus je příznačná naprostá převaha durového tónorodu (vyjma dílčí etapu tzv. expresivního slohu, viz *Sturm und Drang* na str. 286), a to navíc tóninově omezeného na 4–5 durových tónin, v nichž se hudba raného klasicismu převážně psala (C dur, G dur, F dur, D dur, B dur). Tato skutečnost má řadu příčin, z nichž nejzávažnější je všeobecná tendence ke zjednodušení formy, oproštění výrazu ve snaze o srozumitelnost, příjemnou, radostnou náladu hudby. Dílčí vliv měly i omezené možnosti dobových nástrojů, zvláště dechových. Hovoříme-li totiž o hudbě klasicismu, musíme mít na zřeteli fakt, že celé toto období zdůrazňovalo **instrumentální hudbu**, která se stala v mnoha ohledech přímo centrem vývojového dění. Až v období nástupu vrcholného klasicismu se rozšiřuje okruh užívaných tónin jednak na tóniny s větším počtem předznamenání, jednak i na tóniny mollové. Zároveň se znovu komplikuje harmonický pohyb uvnitř skladeb.

Převážná většina hudby raného klasicismu je ve využití harmonických prostředků poměrně skromná. Skladby často vystačí se třemi základními harmonickými funkcemi (T, S, D), jednoduché modulace směřují převážně do tónin nejblíže příbuzných. Toto harmonické cítění bylo kodifikováno teoretickými spisy J. Ph. Rameaua (*Traité de l'harmonie*, 1722, a *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750). Základní tóniny odpovídaly dobovým pocitům a estetickým požadavkům. S ostatními tóninami (zvláště mollovými a tóninami s vysokým počtem předznamenání) se naopak mělo zacházet co nejúsporněji – byly vyhrazeny pro pocity zvláštní, výjimečné (vliv barokní afektové teorie, jejíž principy klasicismus přejal a po svém dále rozvíjel). Chromatické harmonické prvky a postupy byly užívány zřídka, na místech vysokého výrazového napětí (zvláště v operách). Základem členění hudební věty se stala tzv. autentická kadence (tj. spojení funkcí D–T v závěru fráze).

Poněkud složitější harmonií se v raném klasicismu vyznačuje tvorba skladatelů severoněmeckých, což bývá považováno za důsledek silnějšího vlivu hudby barokní, zvláště tvorby J. S. Bacha. K vůdčím osobnostem severoněmecké hudby tohoto období náleželi mj. i Bachovi synové, zvláště Wilhelm

Skenováno pro studijní účely

Friedemann Bach a Carl Philipp Emmanuel Bach, kteří prošli důkladným kontrapunktickým školením u svého otce, což na jejich tvorbě zanechalo zřetelné stopy. Všeobecné rozšíření harmonických prostředků přináší až vrcholný klasicismus, zvláště zásluhou zralé tvorby J. Haydna.

Klasicismus zavedl pevný řád jak do tóninového uspořádání jednotlivých vět cyklické formy, tak i do tonálních vztahů uvnitř jednotlivých vět. I zde můžeme sledovat vývoj od počáteční jednoduchosti k pozdější složitosti. Pravidlem tóninového uspořádání vět cyklu v raném klasicismu byla nejbližší příbuznost tónin: krajní věty (a popř. menuet) byly psány v hlavní tónině, pomalá věta zpravidla v tónině dominantní, subdominantní, paralelní nebo stejnojmenné mollové. Teprve tvorba zralého J. Haydna přináší v této oblasti výraznější kontrast, který dovršila tvorba Beethovenova, zatímco Mozart byl ve volbě tóninových vztahů mezi větami v cyklu zdrženlivější.

Obdobně to platí i o tonálních vztazích uvnitř věty: v hudbě barokní platila vláda jediné tóniny, kterou rozmanité modulace a vybočení spíše potvrzovaly než oslabovaly. Od raného klasicismu se vlivem nové melodické stavby a vlivem homofonního myšlení tonální vztahy mění a uvnitř věty je dosahováno většího a především dlouhodobějšího tonálního kontrastu. Tento kontrast jde ruku v ruce s vyvíjejícím se kontrastem tematickým. Již ve skladbách D. Scarlattiho, G. B. Sammartiniho, G. B. Pergolesiho a dalších se oproti barokní tematické jednotě uplatňuje větší tematická pestrost, zvýrazněná kontrastem tonálním. Tonálním těžištěm je hlavní tónina – v ní věta začíná a končí. Modulační plán přináší i různá odbočení – zpravidla v okruhu nejbližší příbuznosti. Zároveň s proměnami melodickými probíhají i proměny rytmické, dynamické, harmonické, později i zvukově barevné – a to vše společně vytváří v průběhu věty potřebné výrazové napětí, které se v jejím závěru uklidňuje.

Postupně se stabilizovala základní norma tonálního vztahu, která v durové tónině znamenala především vztah T–D, případně T – paralelní mollová tónina, v mollové tónině pak především vztah T – paralelní durová tónina.

V období klasicismu postupně upadá a na konci 18. stol. téměř zcela zaniká barokní generálbasová praxe. Její ústup je dán dvěma základními příčinami:

1) Rozvojem harmonie, která na rozdíl od barokního principu vztahu dvou základních hlasů – sopránu a basu (jejichž vzájemný postup vyžadoval harmonickou výplň tzv. continua) – zavedla princip vrchního melodického hlasu a harmonického doprovodu, jehož funkci plnily všechny ostatní hlasy včetně basu.

2) Rozvojem klasické tematické práce (viz níže), jejíž principy se neslučovaly s generálbasovou praxí. Svůj podíl vlivu zde mohly mít i proměny zvukového ideálu.

Přesto se však generálbasová praxe udržela po celé 18. století zvláště v hudbě chrámové (která zůstala nejdéle pod vlivem barokním) a operní (kde se tato praxe udržela zvláště u recitativů). Jestliže ovšem např. J. Haydn hrál při provádění svých londýnských symfonií sám v orchestru na cembalo, je třeba to chápat již spíše jako místní zvyklost, a nikoli už jako nezbytnost.

Skenováno pro studijní účely

Nový typ melodiky
Téma a tematická práce

Nejdůležitější postavení měla v hudbě klasicismu melodie. Ostatní složky hudební řeči – rytmus, metrum, harmonie, dynamika – společně přispívaly především k individualizaci a charakterizaci melodie, na jejíž podobě závisela hodnota celé skladby.

Na utváření klasické melodiky se podílela celá řada vlivů. Nejdůležitější z nich jsou zejména pozdně barokní italská opera, jejíž árie ukázaly cestu k pestré a výrazově proměnlivé melodice, a lidová hudba – vokální i taneční, která přinesla poznání „krásy v jednoduchosti" (z níž klasicismus vlastně vyšel), přispěla vydatně k formování nového typu melodiky.

Melodika raného klasicismu je ještě dosti stereotypní a krátkodechá. Jsou na ní sice patrné snahy o formální uzavřenost témat, ale v jejich výstavbě je přítomna řada stereotypních obratů a manýr, které přecházejí i na celou výstavbu skladby. Výrazně bohatší jsou v této době melodie C. Ph. E. Bacha, který dosahuje větší míry individualizace svých témat. Nad dobový průměr vynikají i skladatelé mannheimští, řada skladatelů severoněmeckých (Graun, Bendové) i vídeňských (Monn, Wagenseil). I v jejich melodice se objevují určité stabilní obraty – manýry (např. tzv. mannheimský vzdech, lombardský rytmus a řada dalších). Rozhodně však u této melodiky již převládá prvek okamžitého melodického nápadu, výrazově působivého a formálně vytříbeného – uzpůsobeného pro další kompoziční práci.

Zmíněná krátkodechost raně klasické melodiky je dána především jejím drobným vnitřním členěním: osmitaktové periody sestávají zpravidla z dvoutaktových článků. Takovéto „galantní" drobně členěné téma je rozšířené takřka u všech skladatelů té doby. Tento typ melodiky se vyskytuje poměrně dlouho i u Haydna a rovněž u mladého Mozarta. V období tzv. expresivního slohu se řadě skladatelů podařilo tuto galantní melodickou krátkodechost překonat ve prospěch delších a jednolitěji vyklenutých melodických tvarů na způsob melodiky vokální, zvláště ariózní. Tento typ melodiky se vyskytuje zejména u A. Filse, F. Becka, J. Ch. Bacha, L. Boccheriniho, J. A. Bendy, I. Holzbauera a řady dalších.
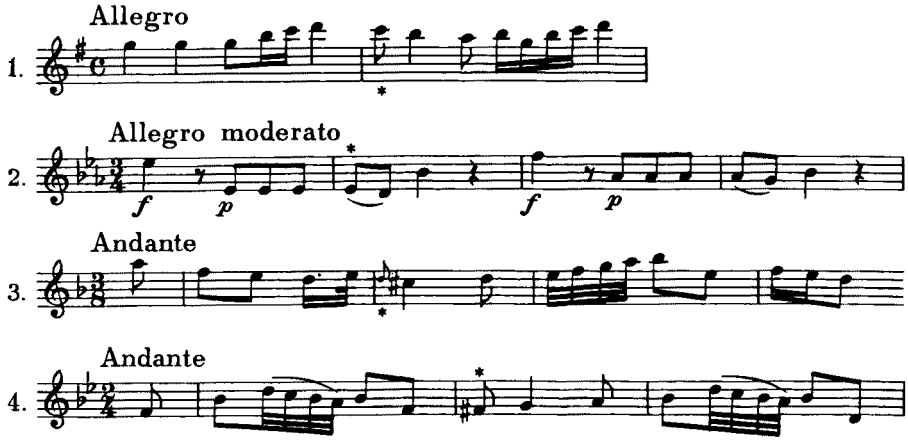
Nový typ vysoce **individualizované melodiky** se pak vytváří v období vrcholného klasicismu, zvláště zásluhou Haydnovou a Mozartovou v jejich tvorbě od 70. let. V průběhu 70. let se klasický melodický styl ve svých základních parametrech ustálil a skladatelé se začali zabývat především problémem osobitosti invence pro účely individualizační a výrazové. Centrem pozornosti se stal motiv jakožto základní stavební prvek tématu. V barokní melodice byl motiv rovněž základní jednotkou melodického rozvíjení, avšak jako takový byl dosti všeobecným typem, často víc konstruovaným než vzniklým z okamžitého melodického nápadu. Během dalšího rozvoje se barokní motiv vnitřně neproměňoval – byl opakován, sekvencován, spojován s figuracemi, popřípadě s dalšími motivy. V melodice klasicismu se motiv naopak stává silně individualizovaným prvkem, v dalším průběhu skladebné práce se vnitřně proměňuje, vzniká tak klasická **motivická práce**. Motiv se stává výrazovým jádrem celé hudební věty. Hudebně logickým, výrazově opodstatněným spojováním více

Skenováno pro studijní účely
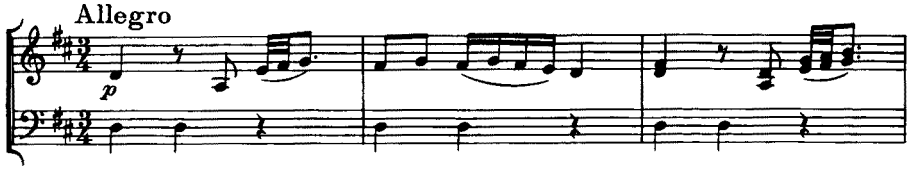
(popř. i vzájemně kontrastních) motivů vzniká téma – nejmenší formově uzavřená (a relativně samostatná) jednotka klasické hudební věty. Klasické téma je založeno na jedinečné souhře melodie, rytmu, harmonie, dynamiky i zvukové barvy, čímž se zde dosahuje skutečné jednoty v rozmanitosti. Vyspělé klasické téma bývá častěji vnitřně kontrastní, periody jsou uvnitř nepravidelně členěny a stupeň dosaženého vnitřního kontrastu se stává základem pro **tematickou práci** – hlavní složku kompozičního rozvoje v klasicismu.

Přehled melodických typů a manýr, charakteristických pro melodiku epochy klasicismu:
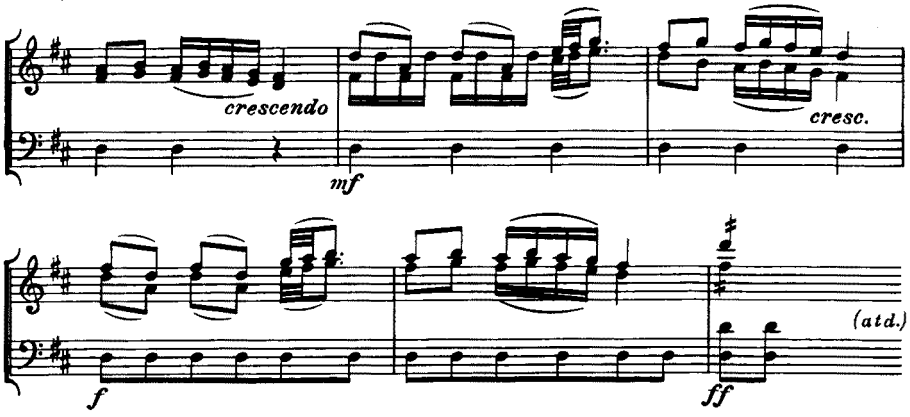
Př. 107 – Takzvaný mannheimský vzdech – sekundový průtah nejčastěji sestupný (1. až 3. z následujících příkladů), výjimečně i vzestupný (č. 4). Je pro melodiku mannheimských skladatelů typický, není však zdaleka jejich výsadou. Všechny čtyři ukázky jsou vybrány z tvorby Jana Václava Stamice:



Př. 108 – Takzvaný mannheimský válec – rovněž všeobecně rozšířená technika rozvíjení tematického materiálu: téma je rozvíjeno, většinou s následným terciovým zdvojením, nad tónickou prodlevou. Příklad je ze symfonické tvorby Antonína Laubeho; (viz str. 380). Mannheimský válec rovněž umožňoval efektivní rozvinutí crescenda:
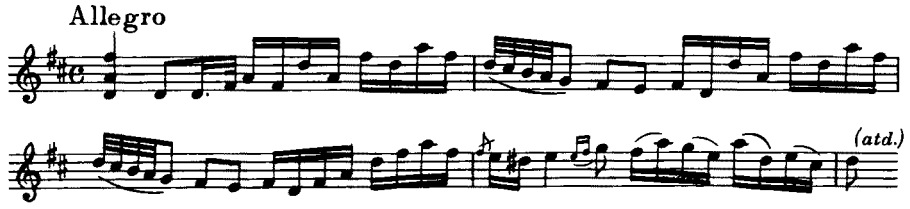


Skenováno pro studijní účely

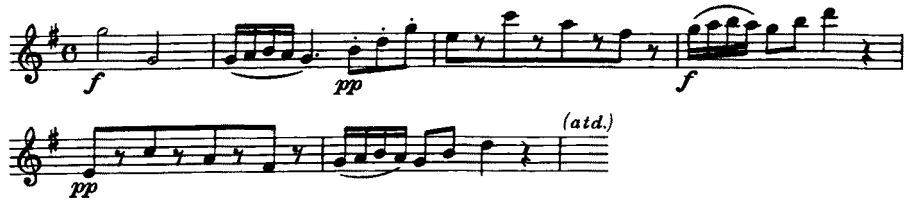


Příklady charakteristické pro typový rozvoj klasického tématu:

Př. 109 – a) **Rané stadium.** Melodicky málo vyhraněné téma z krátkých článků – nejčastěji stupnicových běhů a rozložených akordů. Lze sledovat jen zárodky periodického členění. Příklad je z tvorby Giovanniho Battisty Sammartiniho ze 40. let 18. století.
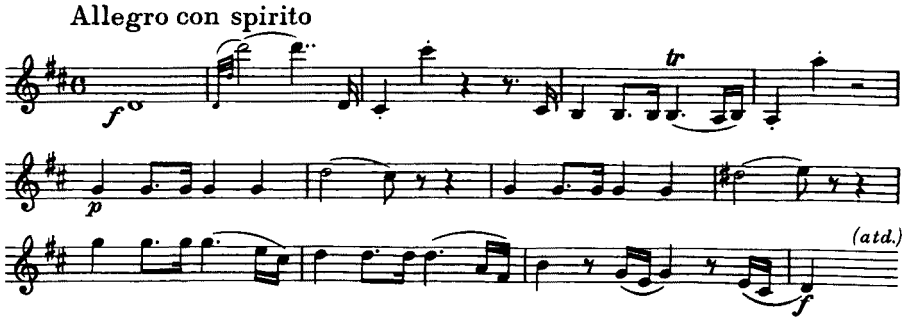


Př. 110 – b) **Vyspělejší stadium.** Brilantní téma galantního slohu s vyhraněnou periodicitou. Z díla Johana Christiana Cannabicha z poloviny 60. let 18. století.
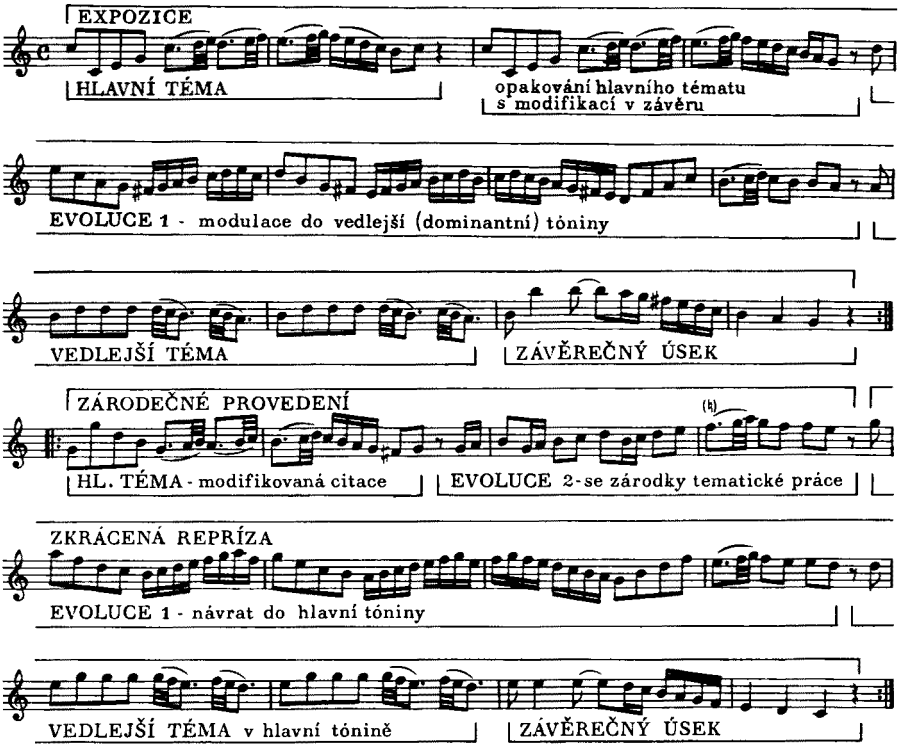


Skenováno pro studijní účely

Př. 111 – c) Vyspělé téma vídeňského klasicismu. Svébytná, vnitřně kontrastní myšlenka s účinně narušenou pravidelností periodicity.
W. A. Mozart: Symfonie D dur „Haffnerova", K. 385, 1. věta (1782):



Př. 112 – Vzorová ukázka stručné raně klasické sonátové formy z dobové učebnice kompozice (J. Riepel: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Franfurkt – Lipsko 1752–1757):



Cílem a smyslem klasické tematické práce bylo odhalení a zužitkování výrazové síly tématu (témat): téma bylo rozmanitě obměňováno, děleno na motivy, s nimiž bylo dále pracováno variačně včetně rozmanitých proměn je-

Skenováno pro studijní účely

jich vnitřní struktury. Z motivů bylo téma znovu skládáno v celek (často i s jiným pořadím motivů), aby se v závěru skladby opět objevilo ve své původní podobě. To je modelové vrcholné stadium tematické práce, k němuž se hudba klasicismu postupně propracovávala.

Formy a druhy hudby klasicismu

Užívání pojmů „forma", „žánr" i „druh" je dodnes značně nejednotné a působí při výkladu mnoho nejasností. Abychom učinili náš výklad jednoznačnějším, budeme v této partii (i v následujícím textu, jestliže se tohoto problému dotkne) užívat jednotně pojem **forma** pro určitý vyhraněný typ skladebné struktury (např. sonátová forma, prostá třídílná forma, rondová forma – též rondo, atp.), kdežto vyhraněné a ustálené typy hudební tvorby budeme označovat jako **druh** (žánr), např. klavírní sonáta, smyčcový kvartet, divertimento, nástrojový koncert, symfonie, píseň, opera, mše atp.

Řada typických forem a druhů (žánrů) barokní hudby nebyla v období klasicismu již dále rozvíjena a postupně zanikla. To platí např. o tzv. *francouzské ouvertuře*, o *barokní taneční suitě*, o *chorálních zpracováních* ve varhanní tvorbě atd. Postupně zanikla též řada typicky barokních tanců (*allemande*, *courante* atd.) a na jejich místo nastoupily tance nové (zvláště původně lidové tance jednotlivých národů), užívané však spíše v jejich původní, tj. taneční funkci. Pro hudbu raného klasicismu je navíc dosti příznačná snaha o odstranění tanečních vět z umělecky náročnější hudby (např. C. Ph. E. Bach i W. F. Bach vyloučili taneční věty ze svých klavírních sonát). Z barokních tanců se udržel jedině *menuet*, který se postupně stal součástí klasického sonátového cyklu. Menuet má v hudbě klasicismu dvojí charakter: buďto inklinuje k lidovým tancům obdobného charakteru (např. rakouský *ländler*), nebo ke scherzu (což je vlastně varianta rychlého a výrazově vzrušeného menuetu). Scherzo na místě menuetu užil ve svých sonátových cyklických formách už J. Haydn ve smyčcových kvartetech op. 33 (1778–1781) a v některých svých klavírních sonátách, poté je s oblibou užíval Beethoven. Skladatelé klasicismu se zaměřili též na lidové tance různých národů – v jejich duchu komponovali užitkové taneční skladby (Německé tance Mozartovy či Beethovenovy). K uměleckým tanečním stylizacím se opět vrátil až romantismus.

Z barokní hudby převzal klasicismus *variační cyklus*, který se v tomto období velice rozšířil, byl pěstován všestranně v řadě variant a stal se i součástí cyklické formy v různých instrumentálních druzích. Variace na známá témata (z písní či operních árií atp.) patřily k oblíbeným koncertním číslům virtuosů a nezřídka byly na pódiu přímo improvizovány. Klasické variační umění vyvrcholilo v tvorbě Beethovenově. Barokní kontrapunktické variace nad ostinátním basem (známé jako ciacona či passacaglia) klasicismus dále nerozvíjel a znovu je oživil až pozdní romantismus, a zejména skladatelé 20. století. V souvislosti s obecným odklonem od polyfonní sazby ustupuje v klasicismu do pozadí i jedna ze stěžejních forem barokní hudby – *fuga*. Teprve vrcholný a pozdní klasicismus se, s opětným oživením zájmu o polyfonní techniky, vrátil i k této formě.

Skenováno pro studijní účely

Raný klasicismus rozvíjel po nějakou dobu ještě barokní druh (žánr) *triové sonáty* (zvláště skladatelé severoněmečtí – C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz, oba bratří Graunové), avšak během sedmdesátých let triová sonáta z kompoziční praxe postupně mizí. Její místo zaujala *klavírní sonáta* a *sonáta pro sólový nástroj s klavírem* (nejčastěji housle). Zvláště klavírní sonáta zaznamenala v období klasicismu veliký rozvoj a stala se jedním z reprezentativních druhů komorní hudby této epochy. Její rozkvět byl nepochybně ovlivněn i vývojem a zdokonalováním moderního klavíru.

Kladívkový klavír se vyvíjel od počátku 18. století působením řady nástrojářů, mezi nimiž vyniká trojice **BARTOLOMEO CRISTOFORI** (1655–1731), **GOTTFRIED SILBERMANN** (1683–1753) a **JOHANN ANDREAS STEIN** (1728 až 1792). Značné technické dokonalosti dosáhl již zhruba kolem roku 1750, avšak ještě dlouho trvalo, než se definitivně prosadil na místo cembala či klavichordu. Jeho hlavní předností, kromě hutnějšího zvuku, byla možnost ostrých i pozvolných dynamických změn přímo technikou úhozu. Tato vlastnost mohla znamenitě vyhovovat novému hudebnímu cítění, avšak i přesto se kladívkový klavír prosazoval vedle cembala dlouho a obtížně: např. největší mistr raně klasické klavírní tvorby C. Ph. E. Bach se ke kladívkovému klavíru stavěl dosti rezervovaně. Jeho nejmladší bratr Johann Christian Bach byl naopak jeho horlivým stoupencem a za svého působení v Londýně tento nástroj usilovně propagoval jako interpret i jako skladatel. Pozici cembala zaujal kladívkový klavír až na sklonku 18. století.

Klavírní tvorba raného klasicismu je většinou určena cembalu, skladby psané výhradně pro kladívkový klavír jsou ještě výjimkou. Důležitější je však rozvoj vlastní tvorby pro tento nástroj jakožto nástroj sólový. Jestliže klasicismus přinesl postupně, mimo jiné, prohloubení individualizace tvůrčího projevu s větším důrazem na opravdovost vyjadřovaného prožitku, pak právě cembalo a později klavír byly přímo ideálními nástroji k uplatnění této umělecké tendence.

Z barokních vícevětých cyklů i jednovětých vícedílných forem (canzona, toccata, fantasie apod.) se postupně vyvinul reprezentativní žánr *klavírní sonáty*, zpravidla vícevětý (dvou- až třívětý) útvar, v jehož větách (zejména v 1. větě) krystalizovala sonátová forma. Klavírní sonáta byla jedním ze žánrů, v nichž se odehrál proces odklonu od barokní polyfonní sazby k homofonii a v nichž se postupně formovaly a tříbily techniky motivické a tematické práce. K významným průkopníkům nového hudebního slohu v klavírní tvorbě náleží **DOMENICO SCARLATTI** (1685–1757), který své (většinou jednověté, výjimečně dvouvěté) klavírní skladby označoval zpočátku jako *essercizi* (cvičení), později již jako sonáty (srov. str. 231). Položil v nich základ nového klavírního stylu i nových skladebných postupů. Na dvoudílném základním půdorysu Scarlattiho klavírních vět se vytvářejí prvé zárodky budoucí sonátové formy (tzv. *barokní sonátová forma*, někdy též *„scarlattiovská" sonátová forma*) s výraznou expozicí tematického materiálu v 1. dílu a se zárodky práce typu „provedení" na začátku 2. dílu formy. Prostou, avšak vývojově důležitou homofonní sazbu a jí odpovídající vylehčený, neproblematický výraz mají klavírní sonáty předčasně zemřelého **DOMENICA ALBERTIHO** (1717–1740). Alberti užíval ve svých dvouvětých sonátách typickou sazbu s melodií v pravé ruce a rozloženými akordy

Skenováno pro studijní účely

v rozmanité stylizaci v levé ruce (tzv. *albertiovské basy* – technika postupně velmi rozšířená a dále rozvíjená). K vývoji raně klasické klavírní sonáty přispěl významně též G. Ph. Telemann, řazený jinak k mistrům pozdního hudebního baroka. Vídeňský klavírista a skladatel **Georg Christoph Wagenseil** (1715 až 1777) byl již naopak výrazným představitelem rodícího se nového slohu nejen v tvorbě klavírní (příslušník tzv. vídeňské předklasické školy); jako znamenitý pedagog vychoval řadu vynikajících klavíristů i skladatelů (mezi nimi též našeho F. X. Duška a J. A. Štěpána), další autory svou tvorbou nepřímo ovlivnil (např. J. Haydna).

Na německé půdě vynikl v klavírní tvorbě v období raného klasicismu především **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714–1788), čelný představitel expresivní větve raně klasické hudby, který svou tvorbou bezprostředně ovlivnil mistry vrcholného klasicismu – Haydna, Mozarta i Beethovena. Sonáty C. Ph. E. Bacha jsou většinou třívěté a vynikají pozoruhodnou hloubkou výrazu, dosahovaného často prudkými kontrasty s využitím rozmanitých kompozičních prostředků. Skladatel dal některým skladbám i programní názvy (známá je např. sonáta *„Rozhovor sangvinika s melancholikem"* se znamenitým hudebním postižením dvou odlišných temperamentů přímo ve výrazu témat). Svá vrcholná díla vypracovával velmi podrobně i po stránce dynamických, agogických i dalších přednesových předpisů. Významně se na rozvoji raně klasické klavírní sonáty podílel i český rodák **Jiří Antonín Benda** (1722–1795), který rozvíjel stylové podněty C. Ph. E. Bacha a obohatil je zvláště ve složce melodické o prvky hudby italské i české. Nejmladší syn J. S. Bacha – **Johann Christian Bach** (1735–1782) náležel, jak jsme se již zmínili, k propagátorům moderního kladívkového klavíru. Jeho kultivovaný melodický styl, ovlivněný do značné míry hudbou italskou, zaujal mladého Mozarta. Stejně jako J. Ch. Bach komponoval i Mozart (jako jedni z prvních skladatelů) *sonáty pro čtyřruční klavír*. Tvorba C. Ph. E. Bacha a J. Ch. Bacha bezprostředně ovlivnila mistry vrcholného klasicismu, v jejichž sonátách (ale i variacích, fantasiích, rondech a dalších druzích sólové klavírní hudby) dospěl vývoj hudebního slohu klasicismu k nejvyšší dokonalosti a umělecké přesvědčivosti výrazu i formy.

Beethovenovy pozdní klavírní skladby již současně odkrývají nové slohové obzory. Klavírní sonáta se stala i východiskem *sonáty pro jeden nástroj* (nejčastěji housle) *s klavírem* i klasického *klavírního tria* v sestavě klavír, housle a violoncello.

Sonátu pro sólový nástroj s klavírem (cembalem) znala pochopitelně už hudba barokní: mezi barokní sonátou a vyspělou sonátou pro housle a klavír vrcholného klasicismu jsou však podstatné rozdíly. Těžištěm barokní sonáty byl part sólového nástroje, jemuž sekundoval především pohyblivý bas. Vztahy mezi těmito dvěma hlasy vymezovaly i harmonický pohyb skladby. Doprovod sólového nástroje – basso continuo – obstarávalo cembalo převážně akordickou výplní na podkladě číslovaného basu (levá ruka cembala byla přitom obvykle zdvojena dalším basovým nástrojem – gambou, violonem, fagotem). S rychlým ústupem této generálbasové techniky v období klasicismu pak zanikaly (nebo se zásadně proměňovaly) i hudební druhy s ní spjaté. Novému hudebnímu slohu vyhovovala lépe sólová klavírní sonáta, která posílila význam klavíru jako nástroje sólového a svým způsobem soběstačného.

Skenováno pro studijní účely

Protože **komorní hudba** byla doménou soukromého („domácího") prostředí, kde se scházeli amatérští i profesionální hudebníci ke společnému poslechu i společnému provozování hudby, vznikaly v období raného klasicismu též sonáty pro klavír s doprovodem dalšího nástroje (nebo i více nástrojů). Klavír měl v těchto skladbách dominantní postavení, kdežto další nástroj spíše jen doprovázel, doplňoval – nezřídka bylo možné v takovýchto skladbách doprovodný nástroj vypustit a hrát skladbu pouze sólovým klavírem. Tento typ sonát pro klavír a doprovodný nástroj (nejčastěji to byly housle) byl velice oblíbený a rozšířený po celé období klasicismu. Většina houslových sonát W. A. Mozarta jsou sonáty pro klavír a housle, tedy s vedoucí rolí klavíru. Teprve ve svých vrcholných dílech tohoto druhu Mozart postupně usiloval o zrovnoprávnění obou nástrojů a připravoval tak půdu pro vyspělou komorní sazbu sonát Beethovenových. Klasická sonáta pro housle (případně violoncello) a klavír se tedy vyvinula z raně klasické klavírní sonáty s doprovodem dalšího nástroje. Obdobný vývoj prodělalo i **klavírní trio**. I ono bylo především záležitostí domácího muzicírování a housle s violoncellem v něm zpočátku hlavně doprovázely sólový klavír. Až ve vrcholné tvorbě Mozartově (u klavírního tria též Haydnově), a zejména Beethovenově se vyvinula vyvážená komorní sazba s rovnoprávnou účastí všech tří nástrojů.

Podobně jako sólový klavír vyhovovaly novému hudebnímu slohu zvukově homogenní nástrojové sestavy. Protože hudba raného klasicismu přinesla oproti barokní složitosti výrazné zjednodušení faktury i harmonie (jejímž základem se stal trojzvuk), rozšířilo se zejména obsazení triové, především **smyčcové trio** (dvoje housle a bas). Takováto sestava umožňovala prostou homofonní sazbu: nejběžnějším případem bylo vedení obou vrchních hlasů v paralelách – tercových či sextových – a bas doplňoval harmonii do regulérních trojzvuků. V jiném případě mohl druhý vrchní hlas postupovat paralelně s basem jako harmonická opora melodicky pestřeji rozvíjenému prvnímu hlasu. Tvorba pro smyčcové trio je obrovská, a ač byl útvar smyčcového tria později zastíněn smyčcovým kvartetem, sahá jeho nepřetržitá tradice až k ranému Beethovenovi. Triová faktura měla v období raného klasicismu zásadní význam: uplatnila se i v oblasti hudby orchestrální (např. orchestrální tria J. V. Stamice a dalších mannheimských skladatelů) a fakticky převládala i v raných smyčcových kvartetech s violou, neboť viola měla v těchto sestavách zpočátku vysloveně podřadné postavení a nezřídka pouze zdvojovala některý ze sousedních hlasů (většinou bas). Oblíbenou sestavou se stalo i **smyčcové kvinteto**, nejčastěji se dvěma violami, které otevřelo více prostoru právě viole. **Luigi Boccherini** (1743–1805), který byl sám znamenitý violoncellista, psal převážně smyčcové kvintety se dvěma violoncelly.

Reprezentativním druhem komorní hudby klasicismu se, vedle klavírní sonáty, stal ovšem především **smyčcový kvartet**. Jeho vývoj těsně souvisel s vývojem ostatních druhů komorní i orchestrální hudby. (Vzhledem k počáteční nevyhraněnosti rozdílů mezi komorní a orchestrální sazbou: raně klasické symfonie pro smyčcové nástroje mají kvartetní sazbu– part violoncell a kontrabasů není odlišen – což v praxi umožňovalo provozovat tyto skladby v orchestrálním i komorním obsazení. K zásadnímu rozlišení komorního a orchestrálního stylu se hudba klasicismu teprve postupně propracovávala.)

Skenováno pro studijní účely

Po stránce formové výstavby jednotlivých vět i celého cyklu je vývoj smyčcového kvartetu v podstatě obdobný vývoji symfonie. Výraznější roli v počátečním vývojovém stadiu smyčcového kvartetu má vícevětý cyklus suitový (v němž byla psána užitková hudba typu divertiment, serenád atp.). Raný smyčcový kvartet bývá často pětivětý. U Haydna, který své první smyčcové kvartety označuje ještě jako Cassationes nebo Divertimenti, se v této době vyskytuje pětivětý rozvrh se dvěma menuety. Teprve kvartety op. 3 z prvé poloviny 60. let jsou už důsledně čtyřvěté a od té doby se čtyřvětý cyklus stává v Haydnově smyčcovém kvartetu normou. Zároveň probíhá i diferenciace mezi orchestrální a komorní sazbou a smyčcový kvartet se podobně jako symfonie vyhraňuje do osobité, v základních parametrech stabilizované podoby. Ve zvukově vzácně homogenním souboru čtyř smyčcových nástrojů s mimořádně širokým rejstříkem artikulačních, technických, výrazových i zvukově barevných možností se postupně tříbil cit skladatelů pro dokonalou komorní sazbu, která se mohla stát vzorem i pro ostatní komorní sestavy.

Nejpozději ze všech klasických a dodnes užívaných komorních souborů se stabilizovalo **dechové kvinteto**. Ve svém standardním složení flétna, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh se ustálilo teprve na počátku 19. století v ojedinělém tvůrčím počinu A. Rejchy. Po Rejchově vzoru komponovali dechové kvintety někteří jeho generační vrstevníci (Franz Danzi), avšak v následujícím období byla sotva započatá tradice dechového kvintetu na delší čas přerušena a k jejímu obnovení došlo až ve 20. století.

Velice rozšířeným a postupem doby stále závažnějším druhem orchestrální hudby klasicismu se stala **symfonie**. I ta si některé své zásadní parametry přinesla z období barokního, avšak v průběhu 18. stol. prodělala pronikavý vývoj. Symfonie se tehdy vyvíjela nejen ve formě a stylu hudební řeči, nýbrž měnila se i její společenská funkce. Barokní italská sinfonia byla nejčastěji předehrou k opeře, oratoriu, baletu, suitě apod. Až v prvních desetiletích 18. stol. se vývoj sinfonie štěpí na větve předehry a samostatné koncertní skladby. Základem formy je v obou případech třídílný rozvrh typu italského (rychle – pomalu – rychle) či francouzského (pomalu – rychle – pomalu). Jen pozvolna se z těchto dílů vyvíjejí samostatné věty. I jinak je v tomto počátečním období vývoj velice složitý a nepřehledný. V praxi se užívá pro instrumentální skladby s cyklickou formou celá řada různých označení. Jedna a tatáž skladba mohla být v této době označena různě, například jako sonáta, quadro, quintetto, parthia, divertimento, cassatione, serenata, concerto, introduzione, ouvertura, sinfonia. Teprve postupem doby se jednotlivé názvy vydělují k označování více svébytných hudebních druhů (žánrů).

Prvními skladateli koncertních symfonií byli Italové. Velký význam pro rané vývojové stadium tohoto žánru mají symfonie J. B. Sammartiniho ze 30. let. Vývoj symfonie šel ovšem rychle kupředu i v dalších evropských hudebních centrech – Paříži, Londýně, Berlíně, Mannheimu i ve Vídni, kde tento vývoj koncem století vrcholil v dílech Haydnových, Mozartových a Beethovenových.

Základem klasické symfonie se stala třívětá cyklická forma italské operní sinfonie. V první větě se postupně vyvíjí sonátová forma, druhá věta (pomalá) bývá v počátečním období velice stručná a má zpravidla prostou dvoudílnou

Skenováno pro studijní účely

nebo třídílnou formu s reprízou. Na místě finální věty bývá nejčastěji rychlý menuet v 3/8 taktu (pozůstatek barokní gigue). Třívětá symfonie po italském vzoru byla vzorem pro skladatele ve všech významných evropských centrech. Čtyřvěté symfonie byly před Stamicovým příchodem do Mannheimu spíše výjimkami (Sammartini 1734, Monn 1740, Gassmann). I Joseph Haydn užíval ve svých raných symfoniích z přelomu 50. a 60. let převážně cyklus třívětý a ke čtyřvětému rozvrhu s menuetem a pomalým úvodem před první větou dospěl až v pozdějších symfoniích. Rovněž rané symfonie W. A. Mozarta, psané po italském vzoru, jsou třívěté. Teprve později Mozart přešel ke čtyřvětému cyklu s menuetem (i když třeba jedna z jeho pozdních symfonií – *Symfonie D dur* „Pražská" – je pouze třívětá, bez menuetu).

V období raného klasicismu užíval čtyřvětý cyklický rozvrh ve svých symfoniích J. V. Stamic a řada dalších skladatelů z okruhu mannheimské kapely. Ovšem čtyřvětost ani zde není pravidlem – téměř polovina dochovaných Stamicových symfonií je třívětá, obdobně to platí i o ostatních mannheimských skladatelích. Na anglické půdě rozvíjeli raně klasickou symfonii především dva skladatelé německého původu – Karl Friedrich Abel a Johann Christian Bach (oba v Londýně), u nichž převažuje třívětý italský typ s finálním menuetem.

Nejpronikavější vývoj zaznamenala v raně klasické symfonii především první věta cyklu, v níž se rychle rozvíjela sonátová forma. Do první věty byla soustředěna hlavní tvůrčí snaha skladatelů a výstavba této věty je prvořadým kritériem pro hodnocení vyspělosti skladby. Ostatní věty cyklu zpravidla nedosahují úrovně a závažnosti věty první.

K vývoji klasické symfonie patří nerozlučně i vývoj orchestrální sazby. Společně s rozvíjením kompoziční techniky, melodického myšlení a tematické práce se v symfonii postupně vyhraňoval i nový ideál orchestrálního zvuku. Rozdíly mezi komorními soubory a orchestrem byly na počátku 18. století ještě dosti malé, což záviselo i na vnějších okolnostech (provozovací kapacita různých šlechtických kapel). Většina skladatelů byla spjata s konkrétními soubory, pro které psali své skladby. Málokdy se stalo, aby byl jinde k dispozici soubor odpovídající tomu, pro který skladba původně vznikla. To umožnil až rozvoj veřejných koncertů.

Orchestr v období klasicismu, jak se postupně formoval v Mannheimu i jinde, náleží tedy rovněž k důležitým stylovým znakům odlišujícím hudbu baroka a klasicismu. Zmíníme se o něm podrobněji na jiném místě. Rané symfonie byly psány nejčastěji pro smyčcový orchestr, nezřídka pouze v triovém obsazení (bez violy). Později přibývají dechové nástroje především kvůli posílení zvuku orchestrálního pléna, kvůli harmonické výplni. Velice záhy zdomácněly v orchestru dva lesní rohy, dva hoboje, případně dvě flétny. Novinkou orchestru se stávají klarinety. Zároveň s rozvojem tematické práce se rozvíjí i orchestrační technika. Úloha dechové sekce orchestru se zvyšuje. Ve vrcholném klasicismu se symfonie vyhranila ve stěžejní, umělecky nejzávažnější druh orchestrální hudby. Zájem skladatelů se již neomezoval především na úvodní větu, nýbrž na dílo jako celek stavebně i obsahově dokonale vyvážený.

Z barokní hudby přešel do klasicismu i skladebný druh sólového **nástrojového koncertu**, který byl v raném klasicismu komponován nezřídka ještě na barokních principech, avšak postupem doby se přizpůsobil novému typu

Skenováno pro studijní účely

hudebního myšlení. Platí to zejména pro koncert houslový, k jehož nejznámějším autorům z dob raného klasicismu patří Leclair, Pugnani, Viotti, Toëschi, F. Benda, K. Stamic, Cannabich a další. Sólové koncerty byly psány rovněž pro cembalo – zvláště v oblasti severoněmecké (C. Ph. E. Bach, W. F. Bach, J. Ch. Bach, J. A. Benda, bratří Graunové, K. F. Abel). V Rakousku, na jihu Německa a v Čechách pěstovali cembalový koncert Wagenseil, Zach, L. Hoffmann, F. X. Dušek i J. Haydn. Jeho vývoj vrcholí v díle Mozartově a Beethovenově. Beethoven koncipoval své klavírní koncerty již s ohledem na zvukové možnosti moderního kladívkového klavíru (kdežto klavírní koncerty Mozartovy se vyznačují spíše cembalovou stylizací, i když Mozart kladívkový klavír dobře znal).

Od dob barokních se v sólovém nástrojovém koncertu udržel třívětý rozvrh cyklické formy. Formální výstavba jednotlivých vět však doznala některých změn souvisejících s rozvojem základní formy instrumentální hudby klasicismu – formy sonátové – i ostatních forem klasicismu, zejména formy rondové nebo forem utvořených na principu variací.

Z typických barokních žánrů se v období klasicismu ještě nějaký čas udrželo concerto grosso, avšak s ústupem generálbasové praxe i ono ve 2. polovině 18. století ztratilo svůj význam. Variantou concerta grossa se stala **koncertantní symfonie** – zhruba od poloviny sedmdesátých let oblíbený útvar pro dva a více sólových nástrojů s orchestrem. Rozkvět koncertantní symfonie spadá do let 1770–1830, souvisí tedy úzce s obdobími vrcholného a pozdního klasicismu, která byla zároveň i největší érou rozkvětu veřejných koncertů. Stejně jako concerto grosso staví i koncertantní symfonie na efektu vzájemného „soupeření" skupiny sólistů a orchestru. Těžila z dobové obliby virtuosních sólistických produkcí a sólové party koncertantních symfonií si v technické náročnosti nezadají se sólovými party nástrojových koncertů. Hudební řeč koncertantní symfonie již zcela odpovídá vyzrálému slohu hudebního klasicismu. Na její podobu měl vliv právě tak rozvoj orchestrální symfonie jako sólového nástrojového koncertu s orchestrem. Pomineme-li základní stylový rozdíl hudební řeči concerta grossa a koncertantní symfonie, jsou zde ještě další charakteristické rozdíly: jestliže concerto grosso bylo psáno v durových i mollových tóninách, je klasická koncertantní symfonie psána takřka výlučně v tóninách durových. Počet a rozmanitost sólových nástrojů je v koncertantní symfonii větší. Rozdíl je i ve výstavbě cyklické formy: více než polovina dochovaných koncertantních symfonií je dvouvětá, v ostatních případech jsou skladby třívěté. První věta je koncipována podobně jako u sólového koncertu na principu sonátové formy. Dvouvěté koncertantní symfonie nemají pomalou větu a finální věta bývá buď ve formě rondové (nejčastěji), nebo variační, vyskytuje se ovšem také jako menuet s triem. Koncertantní symfonie byla rozšířena téměř v celé Evropě, největšího rozkvětu dosáhla ve Francii.

Velice důležitou oblast instrumentální hudby klasicismu především z hlediska stylotvorného představuje sféra hudby v nejlepším slova smyslu užitkové, zábavné, příležitostné. Je to vlastně nová oblast, specifická pro hudbu (i společenskou atmosféru) období klasicismu. Zatímco v podstatě všechny doposud probrané formy a druhy navazovaly více nebo méně na své předky v období barokním, celá oblast *divertiment*, *kasací*, *serenád* atp. je typickým produktem nových společenských podmínek a nového hudebního slohu. Názvy

Skenováno pro studijní účely

divertimento, kasace, serenáda jsou sice staršího data, ale v klasicismu dostávají nový význam. Od dob Monna, Asplmayra, mannheimských skladatelů – zvláště Richtera, Stamice, Holzbauera, Becka – až k Haydnovi a Mozartovi se takto označují cyklické skladby o pěti i více větách (cyklus může mít i méně než 5 vět) s nejrůznějšími obsazeními, formou i společenskou funkcí. Převažují v nich formy taneční (zvláště menuet), variační, rondové, včetně sonátové formy (hlavně v prvních větách). Tuto společensky velice žádanou hudbu psali téměř všichni skladatelé té doby ve velikém počtu. Byla určena pro salon, k hostině i pro otevřená zahradní prostranství. Důležitou úlohu zde z tohoto důvodu měly dechové nástroje, sestavované do souborů zpravidla šesti- nebo osmičlenných s párovým obsazením nástrojů. Tyto soubory se nazývaly **harmonie** (a z nich přešel tento název i na mnohé skladby jim určené); staly se nezbytnou součástí komfortu šlechtických sídel. Nejběžnější sestava harmonie měla podobu dechového okteta 2 hobojů, 2 klarinetů, 2 lesních rohů a 2 fagotů. Všeobecně však nástrojové obsazení skladeb divertimentového typu kolísalo od trií až k nonetům, užíván byl ovšem i klasický orchestr. Universálnost použití – jeden z ideálů hudební řeči klasicismu – se markantně demonstrovala právě v této oblasti tvorby. Vrcholné produkty v tomto oboru vytvořil W. A. Mozart, jehož serenády a divertimenta ve většině případů vysoko převyšují uměleckou úroveň dobového průměru a překračují tak i rámec svého původního ryze účelového zaměření.

Sonátová forma je klíčovou formou instrumentální hudby klasicismu. Stala se ideálním polem hudebního vyjadřování tohoto slohového období, neboť svými strukturními parametry dokonale vyhovovala homofonnímu melodickému myšlení a principu tematické práce. Dokázala se navíc přizpůsobit i pro uplatnění koncertantního principu a ve vyspělém vývojovém stadiu bylo možné využívat v rámci sonátové formy i prvků ronda, anebo polyfonního myšlení a polyfonní skladebné práce.

Počátky sonátové formy nacházíme již v hudbě pozdního baroka, zvláště ve skladbách italských. Barokní sinfonia, concerto, komorní i chrámová sonáta (sonata da camera a sonata da chiesa) – to vše jsou oblasti, v nichž se vytvářely zárodky budoucí klasické sonátové formy zhruba od druhého desetiletí 18. století. Důležité místo v rozvoji sonátové formy má i operní árie *Da Capo*, jak se vyvinula v tvorbě neapolské operní školy (A. Scarlatti, L. Leo, G. B. Pergolesi aj.), a to zvláště svým zdůrazněním výrazového kontrastu mezi korespondujícími krajními díly formy a dílem středním. Zřetelné zárodky sonátové formy se vyskytují v klavírních sonátách D. Scarlattiho.

Základní rozvrh vyvinuté sonátové formy je třídílný: *expozice* – střední díl (*provedení*) – *repríza*. K této vyhraněné třídílnosti však sonátová forma dospěla teprve postupným vývojem, k němuž přispělo několik skladatelských generací téměř všech významných hudebních oblastí Evropy – Itálie, Francie, Německa; Rakouska, Českých zemí, ale i Španělska.

První díl sonátové formy – *expozice* – měl od počátku vyhraněnou funkci, tj. uvedení tematického materiálu, z něhož je celá forma zbudována. *Střední díl* byl naopak v počátečním vývojovém stadiu nevyhraněný formově i funkčně. Teprve postupem doby se z něj vyvinulo skutečné sonátové *provedení* – těžiště klasické tematické práce. Závěrečný díl – *repríza* – byl od počátku

Skenováno pro studijní účely

rovněž vyhraněný, především funkčně – opakování expozičního materiálu za účelem rekapitulace a shrnutí hudebně myšlenkového dění celé věty. Tvarově prodělala repríza řadu proměn, její pojetí kolísá mezi úplnou reprízou a zkrácenou reprízou, při níž je v závěru opakována pouze určitá část expozice.

Pro rané vývojové stadium sonátové formy je příznačné opakování expozice a středního dílu s reprízou. Vyznačeno schematicky vypadá rozvržení rané sonátové formy pojaté tímto způsobem takto:

[: Expozice :] [: střední díl (provedení) + repríza :]

V tomto tvaru se sonátová forma vyskytuje ještě u Haydna, Mozarta i raného Beethovena. Teprve později s rozšířením středního dílu odpadá opakování druhé části formy, tj. středního dílu a reprízy.

Od počátku vývoje sonátové formy hraje důležitou roli tzv. tonální plán, důležitý činitel tektonických vztahů uvnitř formy. Expozice začíná uvedením hlavního tématu v hlavní tónině. Poté dochází k přechodu do tóniny vedlejší (zpravidla dominantní, v případě mollové hlavní tóniny do paralelní durové). Přechod se děje buď přímým tóninovým skokem, nebo modulací. Odchylky od tohoto pravidla jsou vzácné. Takto se v rámci expozice oddělují dvě oblasti: oblast hlavní tóniny a oblast vedlejší tóniny, v níž expozice končí. Tyto dvě oblasti navozují zároveň dvě vzájemně kontrastní výrazové polohy. Ve vyspělejším stadiu sonátové formy se v oblasti vedlejší tóniny objevuje druhé – vedlejší téma, jehož přítomnost však není pravidlem (např. v sonátových formách Josepha Haydna vedlejší téma často není a celou formu ovládá pouze jedno téma). Závěrečný úsek expozice byl ve vyspělejším vývojovém stadiu doplněn rovněž o nové téma (tzv. závěrečné téma) různé míry závažnosti. Přítomnost závěrečného tématu však mohla nahradit netematická hudební plocha. Závažnou myšlenkovou roli hraje závěrečné téma až ve velkoryse rozvržených sonátových formách Beethovenových.

Střední díl (provedení) začíná v té tónině, v níž skončila expozice (výjimečně v jiné tónině), a to většinou uvedením celého hlavního tématu nebo jeho charakteristického motivu. Ve vyspělejším stadiu i zde existuje řada osobitých odchylek, které však společně spíše potvrzují uvedené pravidlo. V dalším průběhu je zpracován tematický materiál technikou motivické a tematické práce, jejíž úroveň se postupně stále prohlubuje: v rané vývojové fázi je střední díl velice stručný a formálně vlastně splývá s reprízou. Práce s expozičním materiálem se omezuje zpravidla na úvodní citaci a několik sekvencí. V raném klasicismu se ve středním dílu nezřídka objevuje nový melodický materiál. O skutečně tematické práci a o středním dílu jako o skutečném provedení lze v raném klasicismu hovořit jen s velkou opatrností. Největší zásluhu na zdokonalení tematické práce s expozičním materiálem ve středním dílu sonátové formy má J. Haydn – o klasicky vyhraněném provedení (k němuž dospěl po dlouhé vývojové cestě) lze hovořit poprvé u jeho *Smyčcových kvartetů*, op. 33 (1778 až 1781). Haydnovy podněty dále rozvinul ve svých zralých dílech W. A. Mozart, a zejména pak L. van Beethoven.

Skenováno pro studijní účely

Třetí díl – **repríza** – opakuje materiál expozice v hlavní tónině. Na rozdíl od tonálního kontrastu v expozici je repríza tonálně jednotná: v případě úplné reprízy jsou obě její části v hlavní tónině. Po repríze může ještě celek formy završit a efektně ukončit **kóda**, která ovšem není pravidlem, právě tak jako pomalý úvod před vlastní větou v sonátové formě. Pomalého úvodu užívá s oblibou Haydn v prvních větách svých pozdějších symfonií. U Mozarta je méně obvyklý, Beethoven se k němu vrací v řadě skladeb; zároveň u něj vzrůstá výskyt tématu v kódě.

Dosud jsme hovořili o sonátové formě jako o stavbě jednotlivé hudební věty (= sonátová forma v užším slova smyslu). Základem většiny druhů instrumentální hudby klasicismu je tzv. **cyklická sonátová forma**; v ní se od dob klasicismu v podstatě do současnosti píší sonáty, symfonie, nástrojové koncerty, většina druhů komorní hudby (smyčcové kvartety, kvintety, klavírní tria, dechové kvintety atd.). Cyklická sonátová forma sestává zpravidla ze tří až čtyř vět, z nichž první věta je téměř pravidelně v sonátové formě (výjimky nacházíme až u Beethovena), v ostatních větách může být sonátová forma sice rovněž užita (poměrně často se objevuje ve finální větě), avšak nebývá tak důsledná jako v první větě. Pomalá věta mívá často dvou- nebo třídílnou formu s reprízou, popřípadě formu variační, ve finální větě bylo s oblibou užíváno rondo, ve vrcholném klasicismu nezřídka v kombinaci s variacemi nebo i se sonátovou formou. Průvodním znakem vyspělé cyklické sonátové formy bývá i myšlenkové sjednocování cyklu ať už prostřednictvím monotematického základu, nebo technikou reminiscencí a dílčích návratů stěžejních motivů a témat v různých větách cyklu. Tento trend je znám od středního tvůrčího období Haydnova, všeobecně se však rozšiřoval jen pomalu: W. A. Mozart např. někdy nahrazoval celé věty svých cyklických skladeb větami jinými. Myšlenkové propojení cyklu v zájmu jednotné ideje díla se stává tvůrčím programem až v díle zralého Beethovena (od *Symfonie č. 5*), zvlášť pak tento princip vyzdvihl romantismus.

Vedle sonátové formy se v instrumentální hudbě klasicismu hojně vyskytuje **forma rondová**, jejíž základní princip (střídání řady alternativních dílů s refrénem) byl znám již hudbě minulých epoch. Rondová forma prodělala v epoše klasicismu rovněž pestrý vývoj a vyspěla od původního malého (prostého) ronda až k velkým a stavebně složitým tvarům, využívajícím i princip provedení (tzv. *velké* nebo *sonátové rondo*) i princip práce variační.

Široké užití měla samozřejmě **dvoudílná** a **třídílná** (tzv. písňová) **forma** s reprízou, zvláště v pomalých a tanečních větách cyklických útvarů. Ronda byla komponována často jako samostatné skladby (zvláště v oboru sólové klavírní hudby). Forma oblíbených **variačních cyklů** (opět typických zvláště pro sólovou klavírní literaturu) byla velice proměnlivá od prostého řetězení jednotlivých variací až k jejich vnitřnímu seskupování do větších kontrastních celků podle povahy variačních obměn původního tvaru tématu. Variační proměny tématu dosahovaly různé úrovně deformace původního tvaru, která vyvrcholila v typu charakteristických variací, kde dochází již ke značnému odchýlení nejen od elementárních hudebních prvků tématu, nýbrž přímo od jeho původního výrazu vyzdvižením prvků a souvislostí v tématu původně pouze skrytých a teprve dodatečně skladatelovou fantazií odhalených. Prin-

Skenováno pro studijní účely

cip reprízy bývá i ve variačních cyklech zpravidla zachován návratem k původnímu tvaru tématu v závěru skladby.

Vokální hudba zůstala v období klasicismu v těsnějším kontaktu s barokním obdobím než hudba instrumentální. Názor, že klasicismus je především epochou instrumentální hudby, však není oprávněný: množství produkce v oblasti vokální hudby je v klasicismu srovnatelné s množstvím tvorby instrumentální. Je ovšem pravda, že nové slohové prvky pronikaly, zejména do některých oborů vokální hudby, pomaleji. To platí především pro oblast hudby chrámové, která dosti dlouho setrvávala na pozdně barokních pozicích. Od mešních kompozic J. J. Fuxe, A. Caldary, Jana D. Zelenky vede poměrně přímá cesta k F. X. Richterovi, F. I. Tůmovi, M. Haydnovi, J. Haydnovi i W. A. Mozartovi. V této oblasti dochází v klasicismu nikoli k vytlačení barokních prvků, nýbrž k jejich více nebo méně ústrojnému smísení s prvky nového slohu. Projevuje se to markantně např. jistým schematismem v koncepci mše. Tradicí ustálená místa textu, jako např. Christe eleison v Kyrie nebo část Benedictus, jsou vytrvale koncipována jako sólové věty, jiná „typická místa", jako např. slavnostní závěry *Gloria*, *Credo* nebo *Hosanna* v části *Sanctus*, mají nejčastěji formu sborové fugy. Ani práce s orchestrem nedosahuje úrovně hudby instrumentální. Tento stav byl mimo jiné důsledkem zmíněného postavení chrámové hudby v době celkového oslabování moci a vlivu církve: v osvícenském ovzduší si chrámová hudba udržela většinou jen svou základní liturgickou funkci a ztrácela dřívější funkci jakési slavnostní ozdoby náboženského obřadu. Tím zákonitě klesala na úroveň běžné užitkové hudby bez vyšších uměleckých ambicí. Jejímu rozvoji bránily i vnější zásahy – omezování obřadů co do délky i nákladnosti, omezování poutí, procesí, zrušení některých církevních svátků, krácení liturgie. To vše se projevuje na celkovém zestručnění chrámových skladeb, v krácení dlouhých textových partií mešního ordinaria (*Gloria*, *Credo*) buďto tím, že skladatel nechává zaznívat polyfonně několik úryvků textu současně v různých hlasech, nebo určité partie textu přímo vynechává (*missa brevis*). Zároveň proniká do chrámové hudby universální hudební řeč klasicismu, řeč výrazně světská. Velké a umělecky závažné mešní skladby se objevují až v etapě vrcholného a pozdního klasicismu, kdy se vyspělý hudební sloh znovu obracel i ke skladebným postupům barokní hudby, tedy zejména k polyfonii, jíž obohacoval svůj vlastní vyjadřovací styl. K velkým mším této doby je třeba počítat např. pozdní kantátové mše Haydnovy (*Paukenmesse C dur*, *Theresienmesse B dur*, *Harmoniemesse B dur* – z přelomu 18. a 19. století), *Mši c moll* a *Requiem* W. A. Mozarta. S umělecky novým pojetím mše se setkáváme u Luigi Cherubiniho (*Requiem*, *Missa solemnis* – obojí z r. 1816), a zejména u Beethovena: v jeho *Mši C dur* (1807) a především ve *Slavnostní mši* (Missa solemnis, 1819–1823) se uplatňuje vrcholný sloh klasicismu zároveň s myšlenkovým přehodnocením liturgických textů. Missa solemnis je svébytné umělecké dílo koncertního typu, pro běžné liturgické účely vlastně nepoužitelné.

Z barokního období přešel do klasicismu reprezentativní hudebně-dramatický druh vážné opery – **opera seria** – se svou typickou aristokratickou ušlechtilostí ve všech složkách a s prvořadým důrazem na virtuosní sólový pěvecký projev. Vedle opery seria se od počátku 18. století začal prosazovat nový

Skenováno pro studijní účely

druh, vylehčený komický protějšek vážné opery seria, **opera buffa**. O vzniku a charakteristických znacích obou těchto základních variant opery bylo pojednáno v kapitole o baroku (str. 206, 208). Dodejme, že v epoše klasicismu opera seria postupně ztrácela své dřívější vedoucí postavení, kdežto opera buffa získávala stále větší oblibu. Buffa byla jedním z projevů měšťanské opozice vůči aristokracii reprezentované právě operou seria: ta prošla během 18. století několika reformními zásahy (nejpronikavější byla reforma Ch. W. Glucka ze 60. a 70. let 18. století, viz str. 313), které měly posílit její životnost.

Další generace neapolských skladatelů vytvořila i přechodný typ – zvaný **opera semiseria** –, který směřoval k oslabení patetického (a často schematicky prázdného) gesta vážné opery ve prospěch opravdovější citovosti prožitků jednajících postav. V odklonu od prázdného heroismu a patetického bombastu „ideálních" citů, morálních vlastností a myšlenek se opera semiseria mohla poučit i ze směřování současně se vyvíjející větve opery buffa. Doposud vládnoucí vážná opera spěla od počátku 18. století směrem od hudebního dramatu spíše ke scénickému koncertu, v němž virtuosní sólový zpěv daleko převažoval nad ostatními složkami, zejména nad složkou dramatickou. Mělo to své příčiny i v předchozím vývoji opery v 17. století: někdejší složité dějové osnovy s často zcela nelogickými zápletkami a množstvím okázalých scénických efektů byly s nastupující proměnou životního slohu i estetického cítění na přelomu dvou slohových etap stále silněji cítěny jako zastaralé. Hlavní vývojový trend směřoval k posílení významu hudební složky opery a v jejím rámci především složky pěvecké, o kterou byl zvláště v Itálii tradičně veliký zájem. Tento trend nakonec ani u vyspělé opery seria z období pozdního baroka neposílil funkci dramatické složky, ba spíše naopak – učinil z ní fakticky jen málo významnou (a také málo závaznou) osnovu pro virtuosní pěvecký koncert na divadelní scéně, jak jsme o tom pojednali už výše v kapitole o baroku. Tamtéž viz o nejvýznamnějším libretistovi, jehož dramatické texty byly často zhudebňovány ještě i v období klasicismu. Byl to Pietro Metastasio (viz str. 207–208).

Úspěšným předchůdcem a přímým i nepřímým učitelem operních skladatelů klasicismu byl už v rámci baroka zmíněný **Leonardo Leo** (1694–1744). Od roku 1715 vyučoval na neapolské konzervatoři a k jeho nejlepším žákům a pokračovatelům náležejí zejména **Niccolò Jomelli** (1714–1774) a **Niccolò Piccini** (1728–1800). Třetím významným představitelem italské pozdní opery seria byl **Tomasso Traëta** (1727–1779). Všichni tito tři skladatelé strávili většinu svého života v cizině, kde spolupůsobili při šíření italské opery. V jejich tvorbě prošla opera seria rozmanitými dílčími proměnami, které – každá svým způsobem – směřovaly k zásadní reformě tohoto operního typu. Hlavní snaha šla především proti kultu pěveckých hvězd, který byl v opeře seria velice silný a dostával se nezřídka do rozporů se snahami skladatelů. Dílčí reformní pokusy směřovaly zejména k posílení funkce orchestru, sborů, důslednějšímu prokomponování recitativů, k omezení interpretační svévole pěvců při přednesu árií atp.

O nejvěrnějším stoupenci Metastasiových zásad, jímž byl v Itálii vyškolený Němec Johann Adolf Hasse (jehož tvorba zasahuje i do raně klasického slohového kontextu), viz výše v kapitole o baroku (str. 229). Podobně jako byl

Skenováno pro studijní účely

Hasse v Itálii obdivně nazýván *„il divino Sassone"* (božský Sas, čili Němec), byl český rodák **Josef Mysliveček** (1737–1781) v době své italské slávy nazýván *„il divino Boemo"* (božský Čech): i on patří k posledním velkým tvůrcům italské vážné opery metastasiovského typu (viz str. 389). Jedním z posledních výhonků opery seria s Metastasiovým libretem je Mozartova *La clemenza di Tito* (1791), která však byla tehdy cítěna již jako zastaralý typ.

Důraz na virtuosní pěvecký projev šel v opeře seria často proti zákonitostem dramatické výstavby. Ve 2. polovině 18. století, kdy opera buffa výhodně těžila z podnětů dramatické i libretistické tvorby Goldoniho a kdy se do popředí stále více dostával požadavek dramatické přesvědčivosti, kdy virtuosní pěvecká technika kastrátů začala být pociťována jako nepřirozený projev, dozrával postupně čas k uskutečňování radikální **reformy vážné opery**. Po předchozích dílčích náznacích, které nicméně nedospěly k překonání základního principu tohoto žánru, jak jej ustálil ve svých libretech Metastasio, nastoupil cestu k této zásadní reformě německo-rakouský skladatel **Christoph Willibald Gluck** (1714–1787). Svou operní tvorbu zahájil řadou úspěšných děl ve stylu tradiční opery seria ze čtyřicátých a padesátých let, s nimiž uspěl přímo i na italské půdě. V roce 1750 přesídlil Gluck do Vídně, kde mu místo kapelníka dvorní opery zajistilo existenci a podmínky k chystané reformě. Nedospěl k ní naráz, ale po důkladné přípravě a úvahách o příčině krize soudobé vážné opery. Došel k názoru, že nová opera se musí opřít o zcela nově koncipované libreto. Pro své reformní snahy získal spolupracovníka v libretistovi, jímž byl **Ranieri di Calzabigi** (1714–1795). Východiskem nového hudebního dramatu (aby zdůraznil odlišnost svých reformních děl od tradiční opery seria, označoval Gluck své opery nového směru též jinými názvy, např. *azione teatrale* nebo *tragedia messa in musica* atp.) se mělo stát především dramaticky a psychologicky pravdivé a zdůvodněné jednání postav. Dramatická výstavba měla být logická, přehledná, oproštěná od podružných epizod. Tyto vlastnosti mělo zaručit libreto. V hudební složce kladl Gluck důraz na to, aby hudba náležitě vyjadřovala obsah textu. Překlenul ostrý rozdíl mezi hudebně málo profilovaným secco recitativem a árií tím, že jednak recitativ důsledně prokomponoval a přiblížil ho tak hudební závažností árii, jednak v árii současně odstranil virtuosně přebujelou koloraturu v zájmu dramaticko-psychologické účinnosti hudby ve vztahu k textu. Vedle rozměrných (a v opeře seria často nelogických) árií Da Capo užíval i drobnější ariózní útvary, např. dvoudílnou cavatinu. Usiloval o budování celistvých hudebně-dramatických scén výrazovým propojením sledu recitativů, árií a sborů. Předehru učinil nedílnou součástí opery: ve svých reformních dílech neužíval tradiční třívětou sinfonii, nýbrž jednodílnou ouverturu, která hudebně či náladou těsně souvisí s následujícím dějem opery.

První Gluckovou reformní operou na Calzabigiho libreto byl *Orfeo ed Euridice* (premiéra ve Vídni 1762) na známý a mnohokrát předtím již zpracovaný námět z antické mytologie opery (např. titulní role byla v původním znění určena pro hlas kastráta a teprve později Gluck přepracoval tuto roli pro tenor). Celek však již přinesl řadu pozoruhodných novinek, posilujících dramatický účinek díla. Druhá reformní opera – *Alcesta* (1769) – na námět Euripidovy tragédie znamenala na nové cestě další krok vpřed. Aby objasnil pod-

Skenováno pro studijní účely

statu své reformy a zabránil tak neúspěchu z nepochopení, opatřil Gluck vydání Alcesty rozsáhlou předmluvou. V Alcestě je dosaženo pokroku zejména v posílení funkce hudby jako jednotícího činitele dramatické výstavby celku. Dochází zde i k užšímu spojení předehry s vlastní operou: předehra obsahuje hlavní myšlenkový materiál díla a navozuje atmosféru následujícího děje.

Záhy po Alcestě (koncem r. 1770) zazněla ve Vídni třetí Gluckova reformní opera (a poslední na Calzabigiho libreto), rozměrné pětiaktové dílo *Paris a Helena*. V následujícím období přenesl Gluck své reformní snahy do Paříže: na francouzské libreto podle Racinovy tragédie zde napsal *Ifigenii v Aulidě*, jejíž pařížská premiéra roku 1774 vzbudila velký rozruch – znovu se oživil starý spor o charakter francouzské národní opery (původně známý jako spor buffonistů a antibuffonistů, k němuž se ještě dostaneme v partii o opeře buffa). Gluck poté přepracoval pro Paříž i své italské reformní opery – *Orfea* (s tenorovou verzí titulní role) a *Alcestu*. Na starší francouzské libreto vytvořil *Armidu*. Pronikavé úspěchy všech těchto děl a patrně i nezvykle sebevědomé Gluckovo vystupování vyvolaly zesílený odpor v táboře jeho odpůrců: ti povolali do Paříže slavného Itala, odchovance neapolské školy N. Picciniho jako Gluckova konkurenta. Roku 1778 byl v Paříži s úspěchem proveden Picciniho *Roland*, jehož ohlas však nakonec daleko převýšila Gluckova vrcholná „francouzská" opera *Ifigenie na Tauridě* (1779). Gluck se svou reformou v Paříži zvítězil a jeho pojetí opery se nadlouho stalo příkladem k následování nejen ve Francii. (Viz též str. 343.)

Opera buffa se do podoby umělecky náročného útvaru, schopného konkurovat vážné opeře, vyvinula až zhruba v polovině 18. století, poté co se jí podařilo výhodně spojit podnětné prvky dřívějších komických *intermezz* na jedné straně a *neapolské hudební komedie* na straně druhé. V kapitole o baroku jsme se zmínili (viz str. 208), že neapolská *commedia per musica* vznikla s přímým záměrem zrovnoprávnit komický operní žánr co do jeho umělecké úrovně s operou seria. Za tím účelem využívala hudební komedie ve své hudební složce vykrystalizované hudební typy vážné opery, především prokomponovanou árii. Námětově ovšem přišla s něčím novým: čerpala z měšťanského prostředí a reálných životních situací, zejména z tematiky milostné. Zdroje nacházela částečně též v italské commedie dell'arte, na její umělecký růst měl však zásadní vliv vývoj italského činoherního (zejména komediálního) divadla 18. století, jehož čelným reprezentantem byl **Carlo Goldoni** (1707–1793). Tento význačný dramatik překročil schematismus commedie dell'arte a ve svých hrách usiloval o psychologické i společenské vystižení charakterů svých postav, především měšťanských typů. Goldoni psal i úspěšná libreta k buffo-operám, z nichž řada byla zhudebněna i několikrát. Na půdě opery buffa došlo i k vykrystalizování operního finále jakožto dramaticky účinného završení aktu v závěrečné scéně. Dřívější opery (včetně opery seria) dodržovaly na celé ploše základní sled recitativů a árií, přičemž stěžejní hudební číslo – árie – zpravidla zakončovalo i celý akt. K dramatickému vyvrcholení či myšlenkové rekapitulaci děje (rozvinutého v aktu) tím nedocházelo a finále bylo jen jeho více méně formálním uzavřením. Buffové (též *vaudevillové*) finále přineslo novou kvalitu – závěrečné shrnutí a vystupňování předchozího děje. Účastnily se ho zpravidla všechny hlavní postavy, na osnově

Skenováno pro studijní účely

některé z charakteristických hudebních forem se přitom současně rekapituloval i použitý hudební materiál celého aktu (např. finále ve formě ronda).

K nejvýznamnějším tvůrcům opery buffa se řadí B. Galuppi, N. Piccini, G. Paisielo, D. Cimarosa, F. L. Gassmann i J. Haydn. Na vrcholnou úroveň přivedl klasickou buffu W. A. Mozart, jehož podněty rozvíjeli dále ještě zejména italští skladatelé G. Rossini a G. Donizetti. Na italské půdě přežila tradice opery buffa celé 19. století (G. Verdi a G. Puccini), vraceli se k ní i skladatelé ve století dvacátém (E. Wolf-Ferrari, G. F. Malipiero, a dokonce i B. Martinů).

Mezi nejslavnější operní libretisty 18. století patří vedle zmíněných Metastasia, Goldoniho a Calzabigiho též **Lorenzo da Ponte** (1749–1838), vídeňský dvorní básník, autor téměř čtyř desítek libret, z nichž nejznámější jsou libreta k vrcholným operám Mozartovým (*Figarova svatba*, *Don Giovanni* a *Così fan tutte*).

Ve **Francii** soutěžily o přízeň publika již od dob barokních domácí oficiální vážná opera – tragédie lyrique (o ní a o jejím tvůrci J. B. Lullym viz v kapitole o baroku, str. 232–233) a různé scénické útvary baletní (francouzský skladatel pozdního baroka J. Ph. Rameau vytvořil zapojením baletní složky do operního díla další charakteristický útvar, tzv. *opéra-ballet* – o něm viz též v kapitole o baroku) s invazí oper italských. Velkým konkurentem tradiční vážné francouzské opery se od poloviny 18. století stala zejména italská buffa (už v letech 1752 až 1754 ji uváděly ve Velké opeře v Paříži hostující italské operní společnosti). Kolem opery buffa se na francouzské půdě rozpoutal spor mezi jejími přívrženci (buffonisté) a odpůrci (antibuffonisté), v němž se angažovaly všechny vrstvy společnosti včetně krále a královny. Spor (tzv. *guerre des bouffons – válka buffonů*) měl samozřejmě nacionální podtext: šlo v něm především o to, zda cesta za francouzskou komickou operou má jít směrem italské buffy (stanovisko buffonistů), či zda se má francouzská opera přísně držet domácích tradic, především tragédie lyrique. Spor, který vypukl r. 1752, se vlekl dlouho a nabýval postupně různých podob (antibuffonistům se např. načas podařilo dosáhnout u krále zákazu účinkování italských operních společností). V sedmdesátých letech se vyhranil ve střetnutí mezi zastánci a odpůrci Gluckovy reformy.

V táboře přívrženců francouzské komické opery po vzoru italské buffy byli mimo jiné J. J. Rousseau a D. Diderot. Rousseau odmítal zastaralý typ lullyovské tragédie ve jménu nové, přírodou a skutečnými lidmi naplněné opery a italskou buffu přitom stavěl za vzor. Své stanovisko podpořil uměleckým činem: již v roce propuknutí sporů o buffu (1752) napsal lyrickou pastorální zpěvohru v národním duchu *Vesnický prorok* (Le devin du village), která sklidila velký úspěch. Rousseau zde spojil prvky francouzské hudby (zvláště lidové) s prvky italské buffy. Žánr komické opery jakožto opery lehké, „nedůstojné" se ovšem ve Francii prosazoval obtížně a dlouho narážel na odpor ve vysokých společenských vrstvách: v roce 1753 si vlivní stoupenci vážné opery dokonce vymohli oficiální zákaz recitativů v komických operách. Recitativ zůstal výsadou vážné opery – a komická opera se musela spokojit s mluvenou prózou. I přesto se však perspektivní útvar francouzské komické opery – *opéra comique* – dále úspěšně rozvíjel a postupně i vyhraňoval do specifické podoby (obdobně jako opera buffa vůči opeře seria). Ve svých počátcích měla výrazné znaky lidové opery a těžila v mnohém z domácí tradice her se zpěvy (tzv.

Skenováno pro studijní účely

vaudeville) a současně byla ve stálém styku s buffou. Jednoduchost a prostota prvních skladeb tohoto typu (např. skladby E. R. Duniho – původem Itala) bránily jejich proniknutí na důstojnější společenské pozice. Následující generaci skladatelů se podařilo zvýšit uměleckou úroveň komických oper, a tím i posílit jejich uměleckou prestiž. **François André Danican Philidor** (1726–1795) se prosadil hned svým prvním dílem *Blažej příštipkář* (Blaise le savetier, 1759), v němž úspěšně spojil prvky lidové frašky s vytříbenější komikou i celkově kultivovanější úrovní opery buffa. Vývojově důležitá je Philidorova opera *Tom Jones* (1765), jíž se dostává na scénu opéry comique nový typ hrdiny – nalezenec, vyděděnec společnosti, zbojník, odpůrce oficiálního společenského řádu. Hlásí se tu již ke slovu společenská nálada předrevoluční Francie. Opéra comique přestává být na této vývojové úrovni pouze prostě komickou operou. Na pozadí komických situací rozvíjí často děj vážný, nasycený revolučními myšlenkami nespokojenosti a odporu vůči stávajícímu společenskému pořádku. **Pierre Alexandre Monsigny** (1729–1817) se v mládí nadchl Pergolesiho dílem *Služka paní* při jeho pařížském uvedení (1752). Sám později vnesl do opéry comique ve zvýšené míře i lyrický prvek. K jeho nejúspěšnějším operám patří *Král a statkář* (1762) a *Dezertér* (1769), kde na scénu opět vystupuje vzbouřenec proti společnosti – tentokrát vojenský zběh. Sklon k fraškovité nevázanosti rané opéry comique zde již zcela mizí ve prospěch lyricko-sentimentálního příběhu s dramaticky vyhrocenými peripetiemi. První vývojovou fázi opéry comique vyvrcholil skladatel belgického původu **André Ernest Modest Grétry** (1741–1813), autor asi 50 jevištních děl, z nichž většina náleží do žánru opéra comique. Grétry dále zvýšil stylizační úroveň a prokomponovanost hudební faktury, více pozornosti věnoval orchestru i ansámblům. Také Grétryho opery jsou typem lyricko-sentimentální komedie, která má především dojmout (až k slzám). Taková jsou jeho první díla – *Lucille* a *Mluvící obraz*. Za revoluce se Grétry stal jedním z jejích uměleckých mluvčích: roku 1791 vytvořil svým *Vilémem Tellem* prototyp revoluční osvobozenecké opery, jíž se vývoj žánru opéra comique dostal na další stupeň. (Viz též str. 329, 330.)

Oficiální francouzská **vážná opera** se kolem poloviny 18. století pohybovala v tradicích lullyovské tragédie lyrique a měla podporu nejvyšších společenských kruhů, jejichž postavení reprezentovala. Podobně jako opera seria se i tragédie lyrique ocitala ve druhé polovině 18. století v krizi, již se pokusil překonat svou operní reformou už zmíněný Ch. W. Gluck. Gluckovy pařížské úspěchy znovu oživily vleklý spor buffonistů a antibuffonistů: ten se vyhranil do sporu mezi stoupenci Gluckovy reformy (k nimž patřila i královna Marie Antoinetta, z dalších osobností např. Rousseau, Voltaire, Grimm) a mezi jeho odpůrci, kteří se zaštítili osobností italského mistra N. Picciniho (král Ludvík XVI., d'Alembert a další). V uměleckém sporu nakonec zvítězil Gluck, jehož reforma se stala na dlouhou dobu vzorem pro francouzskou moderní vážnou operu.

Tvůrce *Venkovského proroka*, J. J. Rousseau, se do dějin hudby zapsal ještě dalším podnětným uměleckým činem: svým *Pygmalionem* (1765) zahájil tradici specifického hudebně-dramatického druhu – **melodramu**. Rousseau byl zastáncem italské buffy a přišel s názorem, že francouzština se nehodí pro umě-

Skenováno pro studijní účely

lecký zpěv. Na základě této teorie (o níž napsal i vědecké pojednání) vytvořil scénický útvar lyrického charakteru, v němž text měl být recitován a hudba měla pouze doprovázet a podmalovávat pantomimické výstupy. Hudbu k Pygmalionu si Rousseau nejprve napsal sám, později bylo dílo uváděno i s hudbou jiných autorů. Rousseauova myšlenka melodramu našla pokračovatele v severním Německu, zejména v osobě skladatele českého původu Jiřího Antonína Bendy, který vytvořil dva znamenité dramatické melodramy *Ariadna na Naxu* a *Médea* (oba 1773). Mimo to napsal Benda i hudbu k Rousseauovu Pygmalionu. V *Ariadně na Naxu* a *Médei* dospěl melodram k vyšší úrovni: hudba v něm už nemá funkci pouhého doplňku, ilustrátora, nýbrž stává se spolutvůrcem dramatického děje v těsné vazbě na text. U Rousseaua byly text a hudba vzájemně odděleny, u Bendy se již v dramaticky exponovaných místech obě tyto složky vzájemně prolínají. Melodram se jako samostatný druh příliš nerozšířil a jeho prvky byly později využívány spíše v rámci opery. Zejména v kontextu české hudby má však značný význam, protože se k němu vrátilo koncem 19. a ve 20. století několik významných skladatelů: Z. Fibich, J. B. Foerster, O. Ostrčil a další.

Anglie byla v 18. stol. zcela pod vlivem italské opery, kterou pěstoval i největší skladatel pozdního baroka v Anglii G. F. Händel (o němž jsme psali v kapitole o baroku). Domácí, protiitalsky zaměřené tendence nevedly v Anglii ke vzniku výrazných národních variant opery, jak tomu bylo ve Francii nebo v Německu. Pokusy navázat na tradici lidové *ballad-opery* nedosáhly umělecké úrovně oper italských a setrvaly spíše na pozici jejich parodování v lidovém duchu (v kapitole o baroku na str. 236 zmíněná *Žebrácká opera* J. Gaye a J. Ch. Pepusche z r. 1728).

V Německu a Rakousku se pod vlivem italské buffy (ale i anglické ballad-opery a rané francouzské opéry comique) s vydatným přispěním domácí tradice lidových frašek se zpěvy postupně vyvinula domácí odrůda komické zpěvohry – **singspiel**. I on měl, podobně jako opéra comique, mluvenou prózu místo recitativů a námětově čerpal zpočátku často z cizích vzorů (německé překlady a adaptace oblíbených libret buffy, ballad-opery i opéry comique), postupně se však stále více obracel k původním domácím námětům. Od sedmdesátých let 18. století se problém německé národní opery těsně přimkl k problému národního sjednocení, což vedlo k dalšímu zdůraznění národní tematiky v singspielu. Hudebně těžil singspiel z německé písně, která se v 18. století těšila všeobecnému zájmu a jejíž pěstování spolu vytvářelo specifikum německého hudebního života. Singspiel se velmi rozvíjel zvláště v severním Německu, kde působila řada domácích i cizích kočovných divadelních společností se zpěvoherním repertoárem – italským, francouzským, anglickým i domácím. Záhy pronikl do Německa i vliv singspielu vídeňského, který se čile rozvíjel již od třicátých let 18. století. Metropolí německého singspielu bylo Lipsko, kde působil jeho první velký klasik **Johann Adam Hiller** (1728–1804). Jeho nejznámějším singspielem je *Der Teufel ist los* (1765) na původně anglický námět. Hillerovým následovníkem se stal **Christian Gottlob Neefe** (1748–1798) – později učitel Beethovenův v Bonnu. Důležitým střediskem singspielu byla též Gotha, kde působil J. A. Benda jako kapelník dvorní opery. Z jeho singspielů je dodnes

Skenováno pro studijní účely

životný *Der Dorfjahrmarkt* (Vesnický trh, 1773). Podobně jako opéra comique směřoval i singspiel ve svém dalším vývoji k vážnějším námětům a náročnější umělecké koncepci, která by splňovala nároky na německou národní operu. Jiří Benda napsal singspiel na námět Shakespearova dramatu *Romeo a Julie* (1776); první ryze národní německou operu (i námětem) vytvořil odchovanec mannheimské školy **Ignaz Holzbauer** (1711–1783) v díle *Günther von Schwarzburg* (1776). V Rakousku, především ve Vídni, začal vývoj německého singspielu dokonce ještě dříve než v Německu. V císařské metropoli měla vliv italská opera, zatímco na císařském dvoře byla dlouhou dobu provozována výlučně vážná opera, veřejné divadlo U Korutanské brány (otevřené roku 1709) se zaměřilo na komickou operu. Úspěchy zde slavily italské buffy, záhy se zde však začal provozovat repertoár v německé řeči – jednak německé překlady italské buffy, jednak i prvé skladby rodícího se singspielu. Rozkvět vídeňského singspielu spadá do období vlády Marie Terezie a zvláště Josefa II., který byl jeho velkým příznivcem. Mezi jeho úspěšné tvůrce patří **Karl Ditters von Dittersdorf** (1739–1799), jehož nejvýznamnější singspiel *Lékař a lékárník* je z r. 1786 (viz str. 344). Jedním dílem přispěl vídeňskému singspielu též mladý J. Haydn (*Der neue krumme Teufel*, 1752). Úspěšný byl v tomto oboru i Čech **Pavel Vranický** (1756–1808). Vyvrcholení vývoje singspielu na vídeňské půdě znamená postupně tvorba W. A. Mozarta: *Bastien a Bastienka* z dětství a *Divadelní ředitel* (1786) mají menší význam, zato *Únos ze serailu* (1782) se svou uměleckou úrovní a dokonalou asimilací podnětných prvků buffy i opéry comique na osnově německého singspielu povznáší vysoko nad dobový průměr této produkce. A konečně vrcholné dílo německého klasického singspielu, *Kouzelná flétna* (1791), se už hlásí k té vývojové větvi, která směřovala k německé romantické opeře. Kouzelná flétna v mnohém již anticipuje pozdější romantickou německou operu s typickými pohádkovými náměty (C. M. von Weber).

Důležitou úlohu při formování hudebního slohu klasicismu měla, zvláště v německých oblastech (ale i ve Francii a Anglii), **píseň**. Patřila k žánrům všestranným, zasahujícím všechny společenské vrstvy. Na tradici lidové písně navazovala umělá tvorba: vyspělé německé básnictví přímo vybízelo k tvorbě písní. V severoněmeckých oblastech byla písňová tradice navíc posilována i tradicí protestantského duchovního zpěvu s bohatým písňovým repertoárem již moderního typu, který měl široké uplatnění při bohoslužbě i mimo ni. Lyrické básně německých básníků zhudebňoval už Telemann ve třicátých letech a po něm mnozí další skladatelé. Umělecky vyzrála i písňová tvorba ve 2. polovině 18. století s nástupem vrcholného klasicismu. Věnovali se jí téměř všichni skladatelé singspielu, zvláštní význam mají v tomto oboru skladatelé berlínského okruhu: bratři **Graunové** (**Johann Gottlieb**, 1702–1771, a **Carl Heinrich**, 1703–1759), **C. Ph. E. Bach**, **František Benda** (1709 až 1786). Vrcholnými představiteli písňové tvorby klasicismu jsou **Johann Friedrich Reichardt** (1752–1814) a **Karl Friedrich Zelter** (1758 až 1832), kteří zhudebňovali především básně Goethovy. V jihoněmecké oblasti pěstoval **Johann Rudolf Zumsteeg** (1760–1802) druh písňové balady, na kterou později navázal i Franz Schubert.

Skenováno pro studijní účely

Také **oratorium** je žánr, který přešel do klasicismu jako dědictví baroka. Jeho stylový vývoj je od počátku klasicismu srovnatelný jednak s vývojem opery, jednak s vývojem chrámové hudby. V některých oblastech, zvláště v Itálii a jižním Německu, dlouho vydržel barokní oratorní styl (J. A. Hasse, N. Porpora a mnozí další). V Haydnově oratoriu *Il ritorno di Tobia* (Návrat Tobiášův, 1774) nacházíme pozoruhodné promísení starších, barokních prvků s prvky nového slohu (obdobný jev jsme již konstatovali např. u mešních kompozic), což platí obdobně i o malých italských oratoriích raného W. A. Mozarta. V severním Německu psali oratoria Bachovi synové (J. Ch. Bach, J. Ch. F. Bach), a to na duchovní i světské náměty. Silná oratorní tradice pokračovala i po Händelovi v Anglii (Arne, Arnold, Boyce, Greene, Stanley). Vrcholná díla klasického oratoria, v nichž jsou dokonale skloubeny prvky opery, singspielu, chrámové hudby i instrumentální hudby klasicismu spolu s lidovými východisky celého klasického slohu, představují dvě mohutná pozdní oratoria J. Haydna: *Stvoření* (1798) a *Roční doby* (1801).

Hudební instrumentář a orchestr období klasicismu

Zvukový ideál klasicismu reprezentuje orchestr. Oproti baroknímu zvukovému ideálu se střídáním jednotlivých nástrojových skupin hlavně při homofonní faktuře a při jednolitém plném zvuku převážně jen na vrcholech či při polyfonii, spěje klasický orchestr k celistvému homogennímu, barevně smíšenému zvuku se schopností rozmanitých zvukově barevných i dynamických kontrastů. Orchestrální sazba raného klasicismu stála ještě na barokních principech, které ovšem značně zjednodušila, zvláště opuštěním polyfonní sazby. Základem zde byl vlastně dvojhlas sopránu a basu, střední hlasy měly druhořadý význam. I ve čtyřhlasé faktuře smyčcového orchestru, kde byly občas první a druhé housle vedeny paralelně, místy i unisono, a viola s basem v oktávách, je výsledkem opět vlastně reálný dvojhlas. Vývoj k postupnému zrovnoprávnění vnitřních hlasů s basem a jejich přizpůsobení potřebám rozvoje melodické linie v sopránu (na vyšším vývojovém stupni i k jejich schopnosti stát se alespoň dočasně nositeli tematického dění, tzv. prolamovaná práce) je klíčovým problémem vývoje orchestru a vůbec hudebního stylu klasicismu. Základem klasického orchestru je smyčcová skupina. Po vzoru italských operních sinfonií se ustálila čtyřhlasá sazba smyčcové skupiny ve složení 1. a 2. housle, viola a bas. Takto byla koncipována smyčcová skupina orchestru po celé období klasicismu. Violoncella a kontrabasy hrály v oktávách. Až teprve skladatelé romantismu osamostatnili kontrabasy a v partituře jim vyhradili samostatnou osnovu. První případy oddělení violoncell a kontrabasů jsou již u zralého Beethovena (ve II. a ve IV.–IX. symfonii).

Orchestr raného klasicismu je převážně pouze smyčcový. Prvořadým orchestrálním (ale i komorním a sólovým) nástrojem zůstaly i nadále housle. Druhým nejdůležitějším nástrojem orchestru bylo violoncello, kdežto viola měla dlouhou dobu podřadné postavení jak v orchestru, tak i v komorních souborech. Proces její emancipace proběhl nejprve na půdě smyčcového kvartetu: Haydnovy kvartety op. 20 a op. 33 představují začátek důsledného osamostatňování violy v rámci komorní čtyřhlasé faktury. V symfonickém orchestru se tento trend ovšem prosadil až později. Kontrabas byl užíván ve

Skenováno pro studijní účely

větších souborech pro posílení basové linky. V klasickém orchestru nebyl samostatně notován a byl veden zpravidla v oktávách s violoncellem. Ke smyčcovému základu se záhy začaly připojovat dechové nástroje. Jejich obsazení v klasickém orchestru dostává dosti vyhraněná pravidla. Zatímco v barokním orchestru byly dechové nástroje obsazovány případ od případu různě podle požadavků každé konkrétní skladby, v orchestru období klasicismu se záhy prosadilo pravidlo párového obsazení dechových nástrojů. Nejprve se ke smyčcovému základu připojily dva hoboje a dva lesní rohy, které jednak posilovaly zvuk celku (hoboje též melodickou linii horního hlasu), jednak se staly základem harmonické výplně.

S postupným zkvalitňováním homofonní sazby a zvukové vyváženosti orchestru mizí generálbasová skupina, která se stala nadbytečnou. Z vlastní interpretační praxe však cembalový doprovod ustupoval jen pomalu. Třebaže šlo již o anachronismus a nepodstatný detail, počítají se spoluúčastí cembala ještě Haydnovy vrcholné symfonie z konce 80. let. Mozartovy klavírní koncerty až do K. 595, a dokonce i Beethovenův Klavírní koncert op. 15 má ještě v zápisu číslovaný bas.

Kolem r. 1750 mizí také zobcová flétna a na její místo nastupuje příčná flétna. Ta byla rozšířená jako nástroj sólový, komorní i orchestrální: vedle párového obsazení bývala v orchestru užívána i sólově. Fagot byl v klasickém orchestru užíván nejprve hlavně jako posila basové linie, později byl zapojován častěji i v jiných souvislostech. Jeho specifická barva byla zvláště v operních orchestrech využívána sólově jako zvukomalebný efekt. Novým dechovým členem klasického orchestru se stal **klarinet**. Poprvé se objevil na oficiální hudební scéně někdy ve 20. letech 18. stol. V opeře užil klarinet poprvé patrně J. Ph. Rameau (1749), do symfonického orchestru ho začal poprvé obsazovat J. V. Stamic v Mannheimu kolem poloviny 18. stol. Technické, dynamické i zvukově barevné možnosti přispěly k rychlému a universálnímu rozšíření klarinetu.

Z žesťových nástrojů zaujal v klasickém symfonickém orchestru trvalé místo již zmíněný lesní roh. Dlouhou dobu byl obsazován párově. Trubky byly užívány méně, a to spíše jako dynamický efekt. Tento způsob užití trubek přešel do klasicismu z baroka. Trubky byly do symfonického orchestru zapojovány zpravidla současně s dvojicí tympánů (laděných převážně v kvintovém či kvartovém poměru) – stabilní součástí orchestru se staly ovšem až poměrně pozdě (v Haydnových londýnských symfoniích a u Beethovena).

S ústupem generálbasu ztratily v klasickém orchestru význam dříve dosti frekventované nástroje drnkací. Loutna se omezuje spíše na sólovou hru a ve druhé polovině 18. stol. je již výrazně na ústupu. Oblíbeným sólovým i komorním nástrojem se ve 2. polovině 18. stol. (zvláště u amatérů v domácím provozování hudby) stala harfa.

Rozsah klasického orchestru byl velice proměnlivý: soukromé šlechtické orchestry byly zpravidla menší (15–20 hráčů), větší orchestrální tělesa si mohli dovolit jen nejmocnější šlechtici, panovníci (Haydnův orchestr u Esterházyho měl 25–30 členů) a pak rovněž různé hudební instituce (např. orchestr vídeňské Tonkünstler-Sozietät mohl mít i přes 100 členů). Velký orchestr (který byl ovšem výjimkou) sestával zhruba ze 24 až 30 houslí, 10 až 20 ostatních smyčcových nástrojů, 10 až 16 dechových nástrojů, tympánů (a dlouhou

Skenováno pro studijní účely

dobu prakticky ještě i z generálbasového cembala). Řízení orchestru přebíral koncertní mistr prvních houslí, u vokálně-instrumentálních skladeb řídil celý provozovací aparát zpravidla ještě „maestro" od cembala. Tato praxe se udržela až do konce 18. stol. V době Beethovenově, Weberově – čili na samém konci klasicismu a na počátku romantismu – se postupně vydělovala funkce dirigenta postaveného před orchestr. Dirigent se tak stal interpretem, který s orchestrem předváděl posluchačům své pojetí skladby.

Klasický ideál smíšeného sytého orchestrálního zvuku pronikl i do ostatního instrumentáře té doby. Nápadně se to projevilo na nástrojích klávesových. Varhany opouštěly barokní rejstříkovou dispozici a ve snaze o přiblížení se orchestrálnímu zvuku přibíraly nové typy rejstříků, které byly nezřídka označovány názvy nástrojů orchestru. V partii o dynamice jsme se již zmínili i o pokusech dosáhnout u varhan dynamického efektu crescenda a diminuenda. Důležité místo v klasickém instrumentáři náleží klavíru. Tímto pojmem byl ještě i dlouho v klasicismu označován klavichord nebo cembalo. V souvislosti s celkovým zesilováním zvukové intenzity se vyvíjel i nový typ kladívkového klavíru, který se po řadě konstrukčních zdokonalení prosazoval stále více na místo cembala. Avšak až v době Beethovenově byl kladívkový klavír na takové technické a zvukové úrovni, aby obstál vedle vyvinutého orchestru. Schopnost dynamické šíře a proměnlivosti dala novému kladívkovému klavíru i název – pianoforte. Beethoven a jeho vrstevníci (Clementi, Dusík) jako první dokázali dokonale využít schopnosti moderního klavíru. Své klavírní skladby psali s důrazem na zvukovou hutnost a dynamickou proměnlivost – koncipovali je tedy obdobnou metodou jako díla orchestrální. V této souvislosti je např. zajímavé, že Beethovenovy a Clementiho klavírní sonáty sloužily v 19. stol. začínajícím skladatelům jako předlohy pro cvičné instrumentační úlohy.

Teorie, estetika, publicistika

Období hudebního klasicismu je neobyčejně bohaté i na činnost hudebně teoretickou. Její rozvoj podnítila už sama osvícenská atmosféra se svým důrazem na racionální myšlení i na empirii. Rozšíření badatelské činnosti zasáhlo všechny oblasti – přírodní i společenské vědní obory rozšířily okruh svých poznatků, které bylo žádoucí zveřejňovat a uvádět do praxe. Teoretickou činnost v oblasti hudební podpořil i rozvoj veřejného hudebního života, podnikatelská koncertní praxe. Vznik nového hudebního cítění a nového slohu vyžadoval teoretický výklad i propagaci. Demokratizační trend rozšířil okruh hudebníků z povolání i aktivních hudebních amatérů. Avšak i laické publikum, k němuž se hudba klasicismu ve zvýšené míře obracela, bylo třeba poučit, vštípit mu základy hudebního vzdělání. Proto se v průběhu 18. stol. setkáváme s nejrůznějšími typy hudebně teoretických pojednání encyklopedického, pedagogického, historického, estetického zaměření včetně kritické publicistiky. Z početné obce hudebníků se postupně vydělili specialisté – teoretici, historikové a kritici. Rozvoj hudební teorie, estetiky a publicistiky je v 18. stol. celoevropským jevem, nejvýznamnější díla se však objevila ve Francii, Německu a Anglii.

Skenováno pro studijní účely

Encyklopedické práce mají podobu velkých syntetických vícesvazkových děl nebo malých příručních slovníků. V r. 1732 vyšel v Lipsku *Musicalisches Lexicon* **JOHANNA GOTTFRIEDA WALTHERA**. Na něj později navázal jeden z největších hudebních lexikografů klasicismu **ERNST LUDWIG GERBER**, který vydal (rovněž v Lipsku) dvousvazkový *Historicko-životopisný lexikon hudebních umělců* (Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 1790, 1792), rozšířený později na čtyři svazky (1812–1814). Známá je rovněž hudební encyklopedie **J. J. ROUSSEAUA** (*Dictionnaire de musique*, dva svazky, Paříž 1768), vzniklá původně jako součást velké francouzské Encyklopedie.

Početná je i produkce **hudebně historická**. Vedle specializovaných pojednání (např. o dějinách chrámové hudby F. D. B. Gerbera) vznikají první pokusy o souhrnné dějiny hudby. Významnými autory v tomto oboru jsou **GIOVANNI BATTISTA MARTINI**, **JOHANN NIKOLAUS FORKEL**, a zvláště Angličan **CHARLES BURNEY**, který za účelem sepsání všeobecných dějin hudby podnikl v letech 1770–1772 dvě studijní cesty do Evropy. Deníkové záznamy z těchto cest jsou důležitým svědectvím o hudebním životě té doby. Byly mnohokrát vydány tiskem (i v českém překladu – Ch. Burney: *Hudební cestopis 18. věku*, Praha 1966). Výsledkem Burneyových snah se stala čtyřsvazková *A General History of Music* (Všeobecné dějiny hudby, Londýn 1776–1789).

Snad nejpočetněji je zastoupena **teoretická produkce**, zamýšlená většinou též k pedagogickým účelům. V 18. stol. vznikla celá řada „návodů ke kompozici" či „návodů ke hře" na určitý nástroj, které jsou ovšem zaměřeny na širší okruh problémů než jen na pouhou metodiku výuky. Zabývají se zároveň i problémy hudebně teoretickými, estetickými apod. Takto je zaměřen – po knize **JOHANNA MATTHESONA** *Dokonalý kapelník* (Der vollkommene Kapellmeister, 1739, zmínili jsme se o ní už v kapitole o baroku, srov. str. 225) – např. **J. L. ALBRECHTA** *Důkladný úvod do základů nauky o hudebním umění* (Gründliche Einleitung in die Anfangslehre der Tonkunst, 1761) a další spisy.

Rozvoj veřejného hudebního života podnítil vznik **odborné hudební kritiky** a s ní i vznik prvních specializovaných **hudebních časopisů**. V letech 1766–1770 řídil v Lipsku J. A. Hiller, známý skladatel singspielů a jinak též pohotový hudební kritik a publicista, hudební týdeník *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, což je nejstarší specializovaný hudební časopis. Velký význam měl i pozdější *Allgemeine musikalische Zeitung*, vydávaný v Lipsku od r. 1798 nepřetržitě padesát let.

S podnikatelským systémem v hudební oblasti souvisela úzce i činnost hudebních nakladatelství. Z nejznámějších uveďme alespoň firmy Breitkopf & Härtel v Lipsku, Schott v Mohuči, Simrock v Bonnu, Ricordi v Miláně, Leduc, Pleyel – obě v Paříži, Novello & Ewer v Londýně, Artaria ve Vídni.

Skenováno pro studijní účely

C) Národní celky a klíčové osobnosti

Itálie

Itálie, která dala už hudbě baroka a rovněž tak hudbě klasicismu tolik zásadních vývojových podnětů a uměleckých kvalit, nebyla ani v 18. století politicky celistvým a samostatným státem. Válka o dědictví španělské mezi Francií a Rakouskem ukončila hned na počátku století politický vliv Španělska v Itálii, který převažoval v 17. století. Francouzská dynastie Bourbonů získala v této válce španělský trůn a rakouští Habsburkové opanovali naopak většinu bývalých španělských držav v Itálii: Neapolsko, Milánsko, Sicílii, po vymření rodu Medici ve Florencii (1737) i Toskánsko. Z původně samostatných městských států se v 18. století udržely prakticky pouze republiky Benátská a Janovská, které však hospodářsky slábly a postupně ztrácely i některá svá území. Oklešťováno bylo i území papežského státu v okolí Říma.

Vládnoucí postavení italské hudby v Evropě se udrželo zhruba do poloviny 18. století a současně se vytvářela i nová významná střediska (Paříž, Vídeň, Londýn, Drážďany). Vliv Itálie byl značný především v oblasti opery, ve sféře instrumentální hudby však postupně přebíraly iniciativu jiné oblasti.

Dlouhodobé politické svazky rozsáhlých oblastí Itálie s velkými evropskými státy měly vliv i na vysokou migraci italských hudebníků do ciziny, která v průběhu 18. století vyvrcholila. Trend byl ovšem i opačný (třebaže nikoli tak početný): vyspělá italská hudební tradice, vyhlášená hudební učiliště i řada vynikajících pedagogů – to vše lákalo do Itálie i hudebníky z ciziny, kteří sem odcházeli za vzděláním i za uměleckým uplatněním.

V centru pozornosti byla v Itálii i nadále především **opera**: kolem poloviny 18. století vyspěly do vyhraněné podoby oba základní typy klasické italské opery – *opera seria* a *opera buffa*, které se postupně vyvíjely v epoše baroka a poté podstatně přispěly k formování hudebního slohu klasicismu zvláště svým kultem melodie i rozvojem ostatních složek hudební řeči nového slohu: homofonie, symetrie a periodicity, harmonie, rytmu, tempa i typických hudebních forem (nesporný je např. vliv rozvinuté formy árie da capo na vývoj sonátové formy). Oblibě a společenské vážnosti opery se žádná jiná oblast hudební tvorby nemohla v Itálii vyrovnat. Dosti početná byla sice i tvorba chrámová, ta však na rozdíl od opery setrvávala více na starších slohových principech barokních i předbarokních. Nejvíce nových slohových prvků přijalo především **oratorium**, které pěstovala celá řada operních skladatelů a používala v něm postupy typické pro operu.

O italskou operu byl stále živý zájem v cizině, kde pod jejím vlivem vznikala i řada „národních variant" opery obou hlavních typů. Významné postavení mezi italskými operními středisky měla i nadále Neapol, odkud vyšli nejznámější skladatelé, kteří svým osobním působením i prostřednictvím své tvorby šířili slávu italské opery po celé Evropě.

V Neapoli existovala čtyři věhlasná hudební učiliště – konzervatoře (podobně i v Benátkách a některých dalších městech). Mnohé z těch, kteří slavili úspěchy svými vážnými i komickými operami, zasvětili do tajů skladatelského umění právě pedagogové neapolských konzervatoří – hlavně

Skenováno pro studijní účely

Leonardo Leo (viz v kapitole o baroku str. 229) a **FRANCESCO DURANTE** (1684–1755), mistr polyfonie, který se sám opeře vůbec nevěnoval a komponoval především chrámovou hudbu. Pedagogem mezinárodního formátu byl i **GIOVANNI BATTISTA MARTINI**, zvaný též **PADRE MARTINI** (1706–1784) z Boloně, mistr kontrapunktu a významný hudební teoretik, jedna z největších hudebních autorit své doby. Ani Martini se nevěnoval opeře, ač vychoval řadu věhlasných operních skladatelů. Psal oratoria, chrámovou hudbu, ale i symfonie, nástrojové koncerty a komorní hudbu. K nejslavnějším žákům Padre Martiniho patřili N. Jomelli, J. Ch. Bach, J. Mysliveček, J. J. Quantz, A. E. M. Grétry i W. A. Mozart.

Nejstarší ze skladatelů, kteří již významně zasáhli do vývoje hudebního slohu klasicismu zvláště na poli operním, je **BALDASSARE GALUPPI** (1706 až 1785). Vyškolil se v Benátkách, jeho další životní a umělecká dráha je přímo prototypem kariéry mnoha italských skladatelů té doby: po uměleckých začátcích v rodném městě odešel do ciziny jako úspěšný operní skladatel. Poté se na čas vrátil zpět do Benátek a stal se kapelníkem u sv. Marka (od r. 1762). Ale v letech 1765–1768 byl již opět daleko za hranicemi – ve funkci carského dvorního skladatele v Petrohradě. Zbytek života strávil znovu v Benátkách. Galuppi napsal více než 90 oper obou hlavních typů. Z oboru opera seria jmenujme díla *Alexandr v Indii* (1738) a *Olympiáda* (1747) na Metastasiova libreta. Největší úspěchy mu však přinesly jeho buffy: řadu let spolupracoval s dramatikem a libretistou C. Goldonim a z této spolupráce vzešly např. opery *Svět na Měsíci* (1750), *Venkovský filosof* (1754) nebo *Čertice* (1755). Vedle oper psal Galuppi též chrámovou hudbu, oratoria, kantáty, ale i cembalové sonáty (jedno- až čtyřvěté) a nástrojové koncerty.

NICCOLÒ JOMELLI (1714–1774) pocházel z okolí Neapole a na neapolských konzervatořích se školil u Lea a Duranteho. Umění kontrapunktu si prohloubil i u Padre Martiniho v Boloni. I on vytvořil po prvním operním úspěchu (1737) v rychlém sledu desítky oper na objednávky mnoha italských divadel. Byl rovněž nějaký čas kapelníkem u sv. Petra v Římě a v roce 1753 se stal kapelníkem würtenberského vévody ve Stuttgartu, kde působil 15 let. Ve Stuttgartu dozrál Jomelliho operní styl a v řadě momentů předznamenal pozdější reformu Gluckovu: Jomelli prohloubil účast orchestrální složky v opeře (v jeho operních sinfoniích zaznamenává další vývojový pokrok sonátová forma i tematická práce), zesílil funkci sborů a ariózních scén v dramatickém dění díla. Ve Stuttgartu se Jomelli rovněž obrátil k opeře buffa. Závěr života strávil v rodném městě poblíž Neapole. Z jeho více než 80 oper uveďme alespoň *Ezio* a *La clemenza di Tito* na libreta Metastasiova. Z četných chrámových děl je nejznámější *Miserere* pro 2 soprány a orchestr z konce života. Z početné instrumentální tvorby zaslouží pozornost cembalové sonáty a triové sonáty. Z hlediska vývoje žánru jsou významné Jomelliho operní sinfonie. Duranteho žákem v Neapoli byl i další z významných operních autorů, který je řazen k předchůdcům reformních snah Gluckových na poli opery seria – **TOMASSO TRAËTA** (1727–1779). Na operní scéně debutoval jako čtyřiadvacetiletý a poté následovala kariéra úspěšného operního skladatele, který nestačil plnit zakázky divadel. V roce 1768 vystřídal Galuppiho ve funkci dvorního skladatele carevny Kateřiny II. v Petrohradě. Do Itálie se vrátil roku 1774

Skenováno pro studijní účely

a zbytek života strávil v Benátkách. Traëta byl talentovaný hudební dramatik a ve svých zhruba čtyřiceti operách usiloval o zvýraznění dramatické linie díla i proti některým zásadám metastasiovské koncepce opery seria. I on náleží v reformních snahách k předchůdcům Gluckovým. Hodnotná je i jeho chrámová tvorba a taktéž řada divertiment, v nichž krystalizoval instrumentální projev nového slohu. (Viz též str. 312.)

K nejslavnějším italským operním skladatelům raného i vrcholného klasicismu patří **Niccolò Piccini** (1728–1800), rovněž žák Lea i Duranteho v Neapoli. První výrazný úspěch mu přinesla opera seria na Metastasiovo libreto *Alexandr v Indii* (1758), mezinárodní ohlas měla o dva roky později goldoniovská buffa *Hodná dceruška*. Roku 1776 přesídlil Piccini do Paříže, kde se stal (proti své vůli) soupeřem Gluckovým ve známém sporu. Měl úspěch s operou na francouzský text *Roland* a po úspěchu Gluckovy Ifigenie na Tauridě byl vyzván svými stoupenci, aby zkomponoval „konkurenční operu" na stejný námět. Picciniho *Ifigenie na Tauridě* měla ovšem jen průměrný ohlas – v tomto přímém střetnutí Gluck v Paříži zvítězil. Po vzplanutí francouzské revoluce se Piccini vrátil do Neapole a v Paříži se objevil až r. 1798, podporován samým Napoleonem. Dva roky poté v Paříži zemřel. Ve vývoji klasické opery seria i opery buffa má Piccini veliký význam: buffu přivedl k prvnímu vrcholu důkladným hudebním prokomponováním a propracováním měšťanských charakterů ve smyslu Goldoniho libret. Ve vážné opeře směřoval k zesílení dramatičnosti, čímž se přiblížil reformě Gluckově. Komponoval ucelené a dramaticky vygradované finální scény, logiku děje i charakter postav posiloval zaváděním výrazných motivických vztahů v hudební složce. Důležitá role orchestru ho přivedla k dalšímu kompozičnímu zdokonalení operní předehry, v níž zapojoval do procesu tematické práce i prvky polyfonní sazby.

Pestrá byla životní dráha **Giuseppe Sartiho** (1729–1802), který zasvětil svou činnost rovněž především opeře jako skladatel i divadelní kapelník. Téměř dvacet let (s přestávkami 1755–1775) působil jako dvorní kapelník v Kodani, kde napsal na tři desítky oper i singspielů. Poté se vrátil na několik let do Itálie (Benátky, Milán) a v roce 1784 odešel do Petrohradu jako nástupce Paisiellův ve funkci carského dvorního skladatele a kapelníka. Spolu s domácím skladatelem V. Paškevičem zde mimo jiné napsal operu na původní ruský námět (a na libreto samotné carevny Kateřiny II.) *Načalnoje upravlenie Olega*. V Petrohradě se uplatnil i jako hudební teoretik (spisy o řeckých tónových systémech a o ladění).

Také **Giovanni Paisiello** (1740–1816) byl v Neapoli žákem Duranteho a pod jeho vedením začal komponovat především chrámovou hudbu. Když jako třiadvacetiletý rázem uspěl se svým prvním komickým intermezzem, rozhodl se pro dráhu operního skladatele. Jeho doménou se stala buffa a její nejoblíbenější libretista Goldoni. V oboru opery buffa Paisiello úspěšně konkuroval i Piccinimu. V roce 1776 odešel do Petrohradu ke dvoru Kateřiny II. a setrval zde až do roku 1784. Pak byl dvorním skladatelem Ferdinanda IV. Neapolského. Úspěšně proplul politickými zmatky kolem neapolského povstání (1799) a po stabilizaci poměrů zůstal ve službách dalšího neapolského panovníka Josefa Bonaparta. Z Paisiellových zhruba sta oper jsou nejznámější *Lazebník sevillský* (1782) a *Mlynářka* (1788), které dosáhly mezi-

Skenováno pro studijní účely

národního ohlasu (obdiv k Lazebníkovi sevillskému způsobil ještě po 34 letech propadnutí premiéry stejnojmenné opery G. Rossiniho). Vedle oper psal Paisiello i symfonie, smyčcové kvartety, cembalové sonáty, oratoria a kantáty.

DOMENICO CIMAROSA (1749–1801) studoval rovněž v Neapoli a dráhu operního skladatele nastoupil velmi záhy. V letech 1789–1792 působil v Petrohradě ve funkci dvorního skladatele (po Sartim) a pak ve Vídni, kde vytvořil svou nejúspěšnější buffu *Tajné manželství*. V roce 1799 se zapletl do povstání v Neapoli a byl uvězněn. Dostal sice milost, ale záhy potom zemřel, údajně na otravu jedem. Cimarosa je autorem více než 60 oper, nejúspěšnější byl v oboru buffy. Kromě toho napsal 5 oratorií, řadu dramatických kantát a drobných vokálních skladeb. Z instrumentální tvorby jsou hodnotné jeho jednověté cembalové sonáty. Jeho hudba je prostá a skladebně nepříliš složitá, melodicky ovšem svěží a bezprostředně působivá, zejména ve vystižení komických situací a lidských charakterů.

V případě **ANTONIA SALIERIHO** (1750–1825) má sice operní tvorba rovněž významné postavení, vedle ní jsou ovšem počtem i významem daleko silněji než u všech doposud probraných autorů zastoupeny i ostatní kompoziční obory, zejména hudba chrámová a instrumentální. Salieri pocházel z rodiny zámožného obchodníka z okolí Benátek a v útlém mládí osiřel. Vídeňský dvorní skladatel F. L. Gassmann jej roku 1766 vzal s sebou do Vídně, stal se jeho učitelem a uvedl Salieriho jako slibný skladatelský talent k císařskému dvoru. Po Gassmannově smrti (1774) se Salieri stal jeho nástupcem ve funkci komorního skladatele a kapelníka italské opery ve Vídni. Složil řadu oper pro italská divadla, a když se seznámil s Gluckovou reformou, přijal ji a na čas se stal Gluckovým žákem. V roce 1788 se stal císařským dvorním skladatelem. Komponoval pohotově ve vyspělém slohu klasicismu, získal pověst znamenitého pedagoga – studovali u něj např. Hummel, Beethoven i Franz Schubert. Poslední léta života mu ztrpčila duševní choroba. Salieri je autorem 39 oper – italských, francouzských i německých singspielů (z nejznámějších např. *Armida*, *Semiramis*, *Il pastor fido*, *Falstaff*). Z oratorií zaslouží zmínku *Husité před Naumburkem*. Významné jsou Salieriho symfonie, klavírní, flétnové i varhanní koncerty, koncerty pro více nástrojů s orchestrem, početná je jeho tvorba divertimentová, zvláště pro tehdy oblíbenou dechovou harmonii. Mnoho legend existuje kolem Salieriho vztahu k Mozartovi.

LUIGI CHERUBINI (1760–1842) pocházel z Florencie, avšak jeho umělecká kariéra je spjata především s Paříží, kde se trvale usadil roku 1788 už jako známý operní skladatel. Ve sporu mezi „gluckisty" a „piccinisty", tehdy ještě stále živém, zůstal neutrální a jako přemýšlivý umělec dokázal využít podněty obou směrů pro vlastní tvorbu. Přestože žil a tvořil poměrně dlouho, není jeho tvorba relativně tak početná jako u řady jeho předchůdců. Cherubini napsal „pouze" 29 oper – italských a francouzských. Extenzitu kompoziční práce nahradil intenzitou uměleckého vypracování každého díla. Dbal na důkladnou motivickou prokomponovanost svých hudebních vět se silným zapojením polyfonních technik (které si důkladně osvojil studiem u Sartiho v Benátkách). Cherubiniho kvalitní motivickou práci vysoko hodnotil i Beethoven. Vedle raných oper v italském duchu (*Quintus Fabius*, 1780, a *Ifigenie v Aulidě*, 1788) napsal své vrcholné opery v Paříži – *Lodoisku*, exponující revoluční

Skenováno pro studijní účely

myšlenky (1791), *Médeu* na námět Euripidovy tragédie (1797) a své nejznámější dílo *Les deux journées* (v českém překladu Vodař, 1800). Cherubiniho opery jsou obsahem i hudebním výrazem hluboké, v řadě ohledů se v nich hlásí již romantický výraz. Ve vnějším gestu jsou však střízlivé, postrádají onu typickou okázalost a pompu vážných oper, na nichž později založila svůj umělecký program velká francouzská opera. V roce 1795 stál Cherubini při zrodu pařížské konzervatoře a stal se jedním z jejích inspektorů. Za Napoleonovy vlády se uchýlil do ústraní, v roce 1815 navštívil Londýn a pro zdejší filharmonickou společnost napsal svou jedinou *Symfonii (D dur)*. Od roku 1816 byl profesorem a v letech 1821–1842 ředitelem pařížské konzervatoře. Vedle oper, symfonie, smyčcových kvartetů, klavírních sonát, hymnů a písní k revolučním slavnostem francouzské republiky vytvořil i významná díla chrámová (*Slavnostní mše* a *Requiem*, 1816).

Gasparo Spontini (1774–1851) vystudoval v Neapoli u Picciniho. Byl temperamentní a podnikavý, vedle tvůrčích vloh měl i organizační talent a společenskou průbojnost, jichž dokázal náležitě využívat. Skladatelsky začal krátkými jednoaktovými buffami (tzv. farsetty), které mu přinesly rozhodný úspěch. Po počátečním působení v Itálii (Palermo a jinde) přesídlil roku 1803 do Paříže, kde rozvinul všestrannou aktivitu. Poznal Gluckovu reformu, ale i díla prvních mistrů francouzské klasické opery – Grétryho, Méhula a Cherubiniho – a pohotově na ně navázal. Roku 1805 vstoupil do služeb císařovny Josefíny a vytvořil svou první velkou operu na francouzský námět – *Vestálka*. V roce 1806 napsal oslavnou ódu na Napoleonovo vítězství u Slavkova. Jeho další historická opera *Fernando Cortéz* (1809) se setkala rovněž s velkým ohlasem. Po pádu Napoleona se stal dvorním skladatelem Ludvíka XVIII. V roce 1819 byla uvedena jeho třetí velká opera *Olympie*. Trojicí těchto hudebně-dramatických děl Spontini předznamenal výrazné prvky velké francouzské opery, jejímž vlastním zakladatelem se stal o něco později Auber (o něm v kap. o romantismu, str. 404). V r. 1820 Spontini přesídlil do Berlína na dvůr pruského krále Bedřicha Viléma III. Uvedl zde postupně německé verze svých francouzských oper a komponoval další díla. Jako kapelník a generální hudební ředitel ovlivňoval veškerý operní provoz, jako skladatel dokázal úspěšně konkurovat i nastupující generaci mladých operních tvůrců (Weber a další). Vedle oper psal též písně, pochody, zabýval se myšlenkou na reformu chrámové hudby. V roce 1842 musel pro řadu osobních konfliktů Berlín opustit, vrátil se do Paříže (již bez většího úspěchu) a poslední léta života strávil ve svém rodišti v Itálii.

V 19. století rozvíjeli velkou tradici italské opery další skladatelé, jejichž tvorba znamená již přechod k novému slohu. K nejvýznamnějším patří G. Rossini, G. Donizetti a V. Bellini, o nichž budeme psát v kapitole o romantismu.

Až dosud jsme se věnovali skladatelům, jejichž tvůrčí doménou byla opera. Mezi skladateli, jejichž význam je dán především tvorbou instrumentální, je třeba na prvním místě jmenovat **Giovanniho Battistu Sammartiniho** (1701–1775). Jeho život je spjat s rodným Milánem, kde působil jako chrámový varhaník i hraběcí kapelník. Sammartini patří k významným průkopníkům nového slohu v instrumentální tvorbě. Jeho **triové sonáty** a **concerti grossi** vyrůstají sice ještě z barokního základu, postupně se však Sam-

Skenováno pro studijní účely

martini dopracoval k novému typu melodiky s výraznými tématy i tematickým kontrastem. Jeho orchestrální symfonie jsou na svou dobu stavebně vyspělé, sonátová forma úvodních vět má již dosti vyhraněné strukturní obrysy. Z roku 1734 pochází Sammartiniho čtyřvětá **symfonie**, nejstarší známá skladba tohoto žánru s tímto cyklickým rozvrhem. Houslové koncerty a concerti grossi zachovávají výrazněji barokní slohové rysy v melodice i ve stavbě. Sammartini zasáhl rovněž do oboru chrámové hudby a je též autorem dvou oper. V hudebních dějinách má význam též jako učitel Gluckův.

V instrumentálním oboru se uplatnili rovněž věhlasní italští virtuosové, tradičně především houslisté. **Pietro Nardini** (1722–1793) byl žákem G. Tartiniho a podnikal koncertní cesty zvláště po Německu a Rakousku. Několik let byl koncertním mistrem vévodské kapely ve Stuttgartu, později v téže funkci v arcivévodské kapele ve Florencii. Vynikl i jako houslový pedagog. Komponoval houslové koncerty, smyčcové kvartety, houslová dua a instruktivní skladby. Je též autorem dvou symfonií.

Proslulým houslistou byl také **Gaetano Pugnani** (1731–1798), cestující virtuos původem z Turína. Je autorem sedmi oper (zhudebnil mj. i Goethova *Werthera*), nejvýznamnější jsou však jeho houslové koncerty, sonáty, smyčcové kvartety a tria.

Druhý nejvýznamnější italský skladatel instrumentální hudby po Sammartinim, **Luigi Boccherini** (1743–1805), proslul rovněž jako virtuos – violoncellista. Podnikl koncertní cesty do Rakouska, Francie a Španělska, kde se v Madridu roku 1769 trvale usadil. Působil nejprve ve službách šlechtických mecenášů a v roce 1787 se stal dvorním skladatelem pruského krále Bedřicha Viléma II. I jako pruský dvorní skladatel žil nadále v Madridu. Králova smrt (1797) a nezájem španělských mecenášů přivodily konec jeho úspěšné kariéry a Boccherini dožil v bídě. V Boccheriniho tvorbě vyzrály stěžejní slohové prvky klasicismu: vyspělá, lehce plynoucí a uhlazená melodika s převážně radostným, neproblematickým výrazem, čistota a průzračnost homofonní faktury, akcent na nástrojovou brilanci. Boccherini vynikl především jako autor komorní hudby. Zvláštní místo mají v jeho tvorbě **smyčcové kvintety**, kterých je dnes známo 125 – nejčastěji pro sestavu dvoje housle, viola a dvě violoncella (slavný *Menuet* je částí *smyčcového kvintetu op. 13, č. 5* z roku 1772). **Smyčcových kvartetů** napsal přes devadesát, dále **smyčcová tria** (bez violy). V orchestrálním oboru je autorem osmnácti **symfonií**, šesti **violoncellových koncertů** (dodnes se hraje zejména zpěvný *Koncert B dur*). Jedna opera, dvě oratoria, několik kantát a chrámová hudba doplňují rozsáhlý Boccheriniho skladatelský odkaz.

Slavný klavírista **Muzio Clementi** (1752–1832) pocházel sice z Říma, avšak v útlém mládí odešel do ciziny a usadil se trvale v Londýně. Bývá proto často považován spíše za hudebníka anglického. V Londýně se uplatnil jako klavírista, kapelník, pedagog i podnikatel v oblasti hudebního nakladatelství a výroby klavírů (zasloužil se též o zdokonalení klavírní mechaniky). Clementi byl mistrem klavírní techniky a důraz na virtuosní efekt je patrný i z jeho četných klavírních skladeb, které jsou obsahově spíše konvenční, avšak interpretačně náročné a brilantní. V pozdějším věku svůj interpretační i kompoziční projev výrazově prohloubil a jeho skladby z této doby anticipují už některé

Skenováno pro studijní účely

romantické slohové prvky. Klavírních sonát napsal více než stovku, význam mají dodnes i jeho instruktivní sonatiny a metodicky důkladně propracovaná klavírní škola *Gradus ad Parnassum*. Clementi je rovněž autorem velkého počtu tzv. charakteristických klavírních skladeb, tanečních stylizací, variací, jaké měli později v oblibě romantikové. Klavírní koncert a čtyři rozměrné symfonie stojí svým významem ve stínu jeho díla pro sólový klavír.

Giovanni Battista Viotti (1755–1824) je rovněž zástupcem plejády slavných italských houslistů. I on působil v cizině – hlavně ve Francii a Anglii a skladatelsky se věnoval především svému nástroji. Je autorem 29 houslových koncertů, dvou koncertantních symfonií pro dvoje housle a orchestr, několika desítek smyčcových kvartetů a trií, houslových duet. Komponoval rovněž klavírní koncerty a sonáty.

Francie

Na rozdíl od politicky roztříštěné Itálie byla Francie v 18. století jednotným a mocným státem s ústřední panovnickou mocí královské dynastie Bourbonů. Stabilitu centralizované monarchie na feudálních principech a s velkým vlivem katolické církve však v průběhu celého století oslaboval hospodářský úpadek a sílící sociální napětí i emancipační boj měšťanstva, jehož ideologií bylo osvícenství. Rostoucí společenský neklid vyústil na konci století ve Velkou francouzskou revoluci, která v dějinách dosud nejradikálnějším způsobem smetla starý feudální řád a nastolila republiku na občansko-demokratickém základě. Význam revoluce byl obrovský a její myšlenky podnítily v blízké budoucnosti národně osvobozovací a sjednocovací hnutí i u ostatních evropských národů.

Hudební kultura Francie 18. století se vyvíjela v plynulé návaznosti na předchozí slohové období barokní, přičemž se zde vyhraňovaly dvě základní tendence: prvá zdůrazňovala národní charakter francouzské hudby a usilovala o vytvoření národně specifické hudební tvorby především v oboru i zde nejvíce ceněném – v opeře. Druhá tendence směřovala spíše k využití podnětných hodnot cizího původu, v opeře především italských. Tyto dvě tendence se otevřeně střetly v již zmíněné válce buffonů, která později dostala nový podnět příchodem Gluckovým do Paříže. Dlouholetá polemika měla na vývoj francouzské hudby blahodárný vliv. V operním oboru pokračovala tradice francouzské vážné opery – tragédie lyrique na principech kodifikovaných již v předchozí epoše Lullym. Tradiční oblibu si udržely specificky francouzské scénické útvary baletní. Produktem nového slohu se stala francouzská komická opera – opéra comique, která s úspěchem využívala podnětů obou zmíněných hlavních tendencí. Z počáteční lehké, komické, případně idylicko-pastorální zpěvohry s mluvenou prózou se opéra comique postupně vyvinula do podoby umělecky náročného žánru s převahou zvýšené citovosti až sentimentality, na jejímž pozadí se ovšem vyskytovaly občas i prvky sociálněkritické. První významní tvůrci opéry comique – Philidor, Monsigny a Grétry – byli jako operní skladatelé připomenuti již v partii o hudebních formách a druzích (srov. str. 316). Významnými díly přispěli k žánru opéra comique i mnozí cizí skladatelé – např. Cherubini a Gluck. Revoluční doba, která přišla i s novými estetickými ideály (např. s ideálem široké srozu-

Skenováno pro studijní účely

mitelnosti, masovosti umění a hudby zvlášť), vyvolala v život svérázný útvar revoluční opery, která vedle revolučních myšlenek přinesla jednak patetické scénické ztvárnění, jednak i typické intonace hudby, odvozené z revolučních písní a oslavných hymnů, příznačných pro tehdejší ovzduší francouzské republiky. K typu revoluční opery náleží již Grétryho *Vilém Tell* (1791), jejími hlavními reprezentanty se stali François Joseph Gossec a Etienne Nicolas Méhul – oběma věnujeme zvláštní odstavce (viz str. 331 a 332).

Francie a zejména její kulturní centrum – Paříž – byla v době klasicismu též významnou oblastí rozkvětu instrumentální hudby. Věhlasné instituce veřejných koncertů, zejména *Concerts spirituels* (založené roku 1725 a určené původně k produkcím chrámové hudby), lákaly skladatele i virtuosy z celé Evropy. Koncertní úspěch v Paříži byl vysoce ceněn, pro skladatele znamenalo úspěšné přijetí skladby naději na její rychlé vydání tiskem v některém z četných pařížských nakladatelství. Veřejné koncerty ovlivnily i charakter hudební tvorby. Zájem o umění virtuosů vedl ke zvýšené produkci koncertantních skladeb – sólových nástrojových koncertů, a zvláště pak koncertantních symfonií, v nichž se mohlo společně představit několik sólistů. Největší rozkvět zaznamenal žánr koncertantní symfonie právě v Paříži, pro Paříž psal své koncertantní symfonie jeden z jejích největších tvůrců, Karel Stamic (syn J. V. Stamice). Oblibě se ve Francii těšila i komorní hudba, a to nejenom žánr smyčcového kvartetu či klavírní sonáty, nýbrž i komorní skladby pro smíšená obsazení smyčcových a dechových nástrojů. Silné zázemí zde měla i hudba vokální, především žánr romance – jednohlasý písňový útvar s doprovodem, většinou lyricko-sentimentálního charakteru. V době revoluce vznikaly úderné pochodové písně, sbory a hymny. Pro revoluční období je vůbec příznačný rozvoj společenského masového zpěvu, který vyžadoval odpovídající skladatelskou produkci. Patos historické doby se odrazil v mohutných republikánských oslavách pořádaných většinou na volných prostranstvích, při nichž účinkovala ohromná hudební tělesa. K nejslavnějším písním revoluční Francie patří *Marseillaisa*, kterou v roce 1792 napsal ve vězení **Claude Joseph Rouget de L'Isle** (1760–1836), povoláním důstojník a autor celé řady revolučních písní i romancí.

Ve Francii vzniklo koncem 18. století první moderní hudební učiliště mimo Itálii – **konzervatoř**. Roku 1784 byla v Paříži založena *Královská škola zpěvu a deklamace*, původně zaměřená pouze na výchovu operních pěvců. Klíčovou osobností působivší při vzniku konzervatoře se stal za revoluce B. Sarrette (viz str. 332). Sarrette založil nejprve hudební školu k výchově vojenských hudebníků a ta o něco později přešla v konzervatoř (1795). Jako pěvecké oddělení s konzervatoří splynula i bývalá *Královská škola zpěvu a deklamace*. Od roku 1803 byla na této konzervatoři zřízena tzv. *Římská cena*, umožňující nejlepším absolventům studijní pobyt v Itálii na státní útraty.

Medailonky nejvýznamnějších francouzských skladatelů zahájíme osobností, jejíž tvorba vyrůstala ještě z barokního slohového základu a nástup nového hudebního slohu teprve v dílčích náznacích (utváření nového typu melodiky) připravovala. Tímto skladatelem je **Jean-Marie Leclair** (1697 až 1764), proslulý houslista i tanečník, slavil úspěchy v *Concerts spirituels*, v letech 1734–1736 byl členem královské kapely, pak působil deset let v cizině. Po ná-

Skenováno pro studijní účely

vratu do Paříže (1745) vstoupil jako houslista a skladatel do šlechtických služeb. Komponoval především houslové skladby – sonáty, koncerty, dueta a tria ve vylehčeném „galantním" slohu.

François André Danican Philidor (1726–1795) byl uveden již v partii o hudebních formách a druzích (str. 316) v souvislosti s vývojem opéry comique jako jeden z jejích prvních velkých tvůrců. Pocházel z rozvětvené hudebnické rodiny, jejíž předkové přišli do Francie ze Skotska. Vedle hudebního vzdělání získal v mládí též dobré znalosti šachu a stal se jedním z nejvýznamnějších šachistů a teoretiků šachu v 18. století. Komponovat začal nejprve chrámovou hudbu, svou prvou operu napsal v roce 1756. Největšího úspěchu dosáhl operami *Blažej příštipkář* (1759), *Tom Jones* (1765) a *Perseus* (1750). Z instrumentální tvorby (které se, podobně jako tvorbě chrámové, věnoval převážně v mládí) uveďme sbírku šesti kvartetů pro hoboj (nebo flétnu), dvoje housle a continuo (1755).

Také **Pierre Alexandre Monsigny** (1729–1817) patří spolu s F. A. D. Philidorem k prvním významným tvůrcům francouzské opéry comique (viz str. 316). Pocházel z nuzných poměrů a k hudbě se dostal vlastním přičiněním a praxí. Měl bohatý melodický fond i smysl pro divadelní účinek, což jeho operám zajistilo úspěch a oblibu. K nejznámějším patří zejména *Napálený kadi* (1761), *Král a statkář* (1762) a *Dezertér* (1769).

Jedním z nejvýznamnějších a nejvšestrannějších francouzských skladatelů klasicismu je **François Joseph Gossec** (1734–1829). Dožil se vysokého věku a jeho kariéra je pestrá a bohatá stejně jako jeho dílo. Gossec byl původem Holanďan a v sedmnácti letech přišel do Paříže studovat u Rameaua; v šedesátých letech byl ve šlechtických službách, roku 1770 založil instituci veřejných koncertů, tzv. *Concerts des amateurs*. Později vedl několik let i *Concerts spirituels*, počátkem osmdesátých let řídil *Velkou operu* a v roce 1785 se podílel na vzniku Královské školy zpěvu a deklamace, která o deset let později splynula s konzervatoří. V době revoluce se stal oficiálním skladatelem francouzské republiky. Od roku 1815 žil až do smrti v ústraní poblíž Paříže. Hlavním kompozičním oborem Gossecovým byla opera. Zprvu komponoval díla typu opéra comique s idylicko-pastorálními náměty i tragédie lyrique. Později se přiklonil k opernímu typu Gluckovu (*Théseus*, 1782) a pěstoval i útvar opéra-ballet, vytvořený jeho učitelem Rameauem. Komponoval i intermezza a velké výpravné balety. Za Velké francouzské revoluce vytvořil několik revolučních oper (*Oběť za svobodu*, 1792, *Triumf republiky*, 1793). Významná je Gossecova tvorba instrumentální, zvláště vyspělé **orchestrální symfonie**, jichž napsal více než padesát. Mimo to je autorem šesti **koncertantních symfonií** a velkého počtu komorních skladeb, zvláště pro smíšená obsazení smyčcových a dechových nástrojů. Za revoluce vytvořil větší počet oslavných **hymnů** a **masových písní**, velké *Te Deum* na oslavu Revoluce, sbory, pochody pro velké dechové soubory.

André Ernest Modeste Grétry (1741–1813) byl původem Belgičan a skladatelsky se vyškolil v Itálii (mj. i v Boloni u Padre Martiniho). Poznal dokonale italský operní styl a pro italská divadla vytvořil komická intermezza. Po návratu do Paříže se věnoval francouzské opeře, v níž dosáhl pozoruhodných úspěchů především svým mimořádným citem pro zhudebnění

Skenováno pro studijní účely

francouzské řeči. Svou výraznou vokální dikcí ovlivnil Mozarta i Beethovena. Začal na poli rané opéry comique s pastorální tematikou, později uvedl do svých oper sociálně kritický tón a nový typ hrdiny – revolucionáře. Jeho *Vilém Tell* (1791) se stal prototypem francouzské revoluční opery. Celkově Grétry vytvořil na 70 oper, nejvíce typu opéra comique, ale i opéra-ballet. Z ostatní tvorby zaslouží pozornost velký počet romancí, revoluční písně, chrámové skladby a smyčcové kvartety. (Viz též str. 316.)

Grétryho současníkem byl **Jean Baptiste Davaux** (1742–1822), pohotový skladatel především instrumentální hudby. Osvojil si symfonický styl mannheimských skladatelů a rozvinul ho v desítkách vlastních symfonií a koncertantních symfonií, které náležejí k dobrému průměru tehdejší produkce.

Jean François Lesueur (1760–1837) začal jako chrámový hudebník a svými nekonvenčními chrámovými skladbami vzbudil záhy pozornost kritiky. Byl velice přizpůsobivý měnícím se požadavkům a vkusu. Od chrámové hudby přešel k opeře, za revoluce psal republikánské hymny a písně, poté i oslavné ódy na Napoleona. V jeho operách se setkáváme s náměty pohádkovými, s velkými historickými látkami i s tematikou revoluční (*Doupě*, 1792). Od založení konzervatoře působil na této škole, zprvu jako jeden z inspektorů, později jako profesor skladby (učil mj. Berlioze a Gounoda).

Významnou osobností hudby revoluční Francie byl **Etienne Nicolas Méhul** (1763–1817). V Paříži se usadil roku 1778, seznámil se zde s Gluckem, pod jehož vlivem začal psát své první opery. V roce 1795 se stal inspektorem konzervatoře. Záslužně se podílel na utváření typického stylu revoluční hudby: razil heslo „jednoduchost – velikost – odhodlanost" a svou vlastní tvorbou ho naplňoval. Usiloval o lapidární působivý hudební projev, který by byl dostupný širokým masám. Uplatňoval ho nejen v revolučních písních (jeho Zpěv na odchod byl po Marseillaise nejpopulárnější masovou písní francouzské revoluce), nýbrž i v symfoniích (symfonii považoval, na rozdíl od jiných skladatelů té doby, za vhodný a potřebný skladebný druh se širokým společenským dosahem; tuto tendenci později akceptoval i Beethoven). Z Méhulových oper jmenujme alespoň *Doupě* (1795 – operu se stejným názvem napsal též Lesueur), *Uthal* (1806) a *Joseph* (1807). Zkomponoval rovněž scénickou hudbu k Duvalově hře *Husité* (1804). V instrumentálním oboru vytvořil 6 **symfonií** i klavírní sonáty.

Pozoruhodným zjevem byl **Bernard Sarrette** (1765–1858), původně důstojník Národní gardy a nadšený milovník hudby. Na počátku revoluce zorganizoval kapelu Národní gardy a po jejím rozpuštění založil hudební školu vychovávající vojenské hudebníky. Tato instituce se stala základem pozdější pařížské konzervatoře (s níž splynula i bývalá Královská škola zpěvu a deklamace). Sarrette se stal jejím prvním ředitelem a vytvořil její organizační základnu.

Anglie

Anglie se v průběhu 18. století stala hospodářsky i politicky nejmocnějším státem tehdejšího světa. Rozvoj průmyslové výroby (průmyslová revoluce) šel ruku v ruce s rozšiřováním koloniálního panství britského impéria v Severní Americe a v Indii.

Skenováno pro studijní účely

Dalekosáhlé společenské změny se odrazily i ve specifických rysech anglické kultury, a tedy i hudebního života té doby. Životní styl vládnoucích vrstev společnosti určovala především politika, vojenství, zákonodárství, finančnictví, podnikání a obchod. Sféra umění sloužila především jako nezbytný nástroj společenské reprezentace a k účelům zábavy a rekreace. Pravý anglický gentleman pokládal hudbu za „příjemnou zbytečnost" a věnoval se jí převážně pasivně s ohledem na požadavky společenské etikety. Proto se na anglické půdě zdaleka tak nevyvinulo hudební mecenášství, rozšířené v ostatní Evropě velmi silně. Iniciativa přecházela stále silněji na moderní způsob podnikání v hudební sféře, které se právě na anglické půdě rozvinulo nejvíce. Hudebníci zde (především ovšem v Londýně) měli možnost žít jako svobodní umělci, což bylo lákavé i pro řadu cizinců, kteří v průběhu 18. století v Anglii působili – především pro Italy a Němce.

Hudební život v Londýně se soustřeďoval jednak ke královskému dvoru, při němž existovalo operní divadlo (The King's Theatre) a několik tradičních vokálních i instrumentálních souborů (Chapel Royal, The King's Music, The Queen's Band), jednak tu byla k dispozici i veřejná divadla, instituce veřejných koncertů a řada dalších hudebních institucí spolkového charakteru. Veřejné koncerty se odbývaly v sálech hostinců, ve spolkových a cechovních místnostech i na volných prostranstvích. Do čilého operního, a především koncertního podnikání byla zapojena hustá síť umělců, zprostředkovatelů, organizátorů sdružených v různé korporace. K nejznámějším institucím veřejných koncertů v Anglii patřily Academy of Ancient Music, Professional Concerts, Vocal Concerts a další. Anglický hudební život měl i řadu zvláštností: v prvé řadě to byl zcela nevšední zájem o starou hudbu – zejména hudbu renesance a baroka, k jejímuž provozování existovaly specializované instituce (již zmíněná Academy of Ancient Music, dále např. Concerts of Ancient Music a Madrigal Society). Druhou zvláštností byla tradice velkých hudebních slavností, organizovaných jako veřejné podniky po celé Anglii. Vznikaly zde zárodky prvních pravidelných hudebních festivalů na široké demokratické základně.

V Anglii zaznamenalo rovněž největší rozkvět podnikání v oblasti *hudebně nakladatelské*. V činnosti bylo mnoho firem vydávajících hudebniny různého druhu, od drobných účelových tisků až k prvním monumentálním edicím. Zde vznikly první subskripční (abonentní) ediční řady, napodobované později nakladatelskými firmami na kontinentě, zde bylo uskutečněno jednak první souborné vydání díla jednoho skladatele (Händela), jednak zde vyšla i prvá výběrová edice skladeb staré hudby (Cathedral Music). K nejznámějším nakladatelským firmám patřila firma John Walsh.

Repertoár stylů a žánrů hudby provozované v Anglii 18. století má rovněž specifickou povahu s ohledem na zvláštnosti tamních společenských poměrů a hudebních tradic. Živý zájem o starou hudbu byl jedním z důležitých faktorů repertoáru. Dále zde působil vliv tvorby Händelovy, který zanechal své stopy jednak na stále živém provozování Händelových děl (zvláště oratorií) i po skladatelově smrti, jednak též přímo na tvorbě jeho mladších anglických následovníků: starý barokní sloh se zde udržel – vlivem Händelova díla – velmi dlouho, v podstatě až do konce 18. století, a držel se vytrvale i vedle postupně

Skenováno pro studijní účely

pronikajícího nového slohového proudu raného klasicismu. Vyspělý klasický sloh se v Anglii prosadil až na přelomu 18. a 19. století, zvláště v souvislosti s Haydnovými návštěvami v Londýně.

Z tradičních druhů bylo pěstováno **oratorium** v händelovském duchu. Zájem byl rovněž o oslavné ódy a kantáty, psané např. pravidelně k narozeninám panovníků, k Novému roku, k výročím universit a podobně. V operní oblasti převažoval vliv italské produkce, avšak opera sama nedosáhla na anglické půdě zdaleka takového rozšíření jako na kontinentě a stala se více méně záležitostí aristokracie a dvorských kruhů. Z tradičních domácích scénických útvarů s hudbou byla pěstována **masque** – smíšený lyricko-dramatický útvar mluveného slova, tance a pantomimy s hudebními čísly, charakteru převážně lyrického (hrálo se v maskách – odtud název). Anglická varianta komické zpěvohry – ballad-opera – se nevyvinula v umělecky náročnější žánr jako opéra comique či singspiel a zůstala většinou na pozici prostých lidových zpěvoher s mluvenou prózou a krátkými, většinou písňovými hudebními čísly. Výjimečně vznikaly v průběhu 18. století náročnější skladby typu ballad-opera, akceptující i prvky žánrů opera buffa a opéra comique.

Velmi rozšířená byla v Anglii tradice společenského zpěvu, která se odrazila v rozkvětu tvorby specificky anglických vokálních útvarů – *glees* – což byly vícehlasé homofonní skladby prosté faktury, oblíbené ve všech vrstvách společnosti. Vedle glees byly pěstovány i jednohlasé písně a sólové kantáty, v melodice silně ovlivněné italskými áriemi. V průběhu 18. století do nich ovšem pronikaly i domácí prvky, zvláště melodika skotských lidových písní a balad, která se po jistou dobu stala módní záležitostí a pronikla i na kontinent.

V instrumentální hudbě pronikaly nové stylové prvky pomalu vedle stále životných prvků vyspělého slohu barokního, kodifikovaného zde Händelem (a v souvislosti s ním i italskými mistry, zvláště Corellim). Barokní žánry triové sonáty a concerta grossa byly v Anglii komponovány až do konce 18. století. Nový sloh klasicismu pronikal s rozvojem veřejných koncertů a k jeho nejvlivnějším protagonistům patřil v Londýně působící **Johann Christian Bach** (1735–1782), autor téměř stovky orchestrálních symfonií, koncertantních symfonií, četných nástrojových koncertů, smyčcových kvartetů a klavírních sonát, v nichž zaujatě propagoval nový kladívkový klavír (srov. str. 303). Založil v Londýně společně s dalším německým skladatelem **Karlem Friedrichem Abelem** (1723–1787) instituci veřejných koncertů – tzv. *Bach-Abel Concerts*, která byla později přezvána na Professional Concerts. Tvorba J. Ch. Bacha byla na vývojové úrovni raného klasicismu; vyspělý sloh se v Anglii výrazně prosadil na přelomu století vlivem tvorby Haydnovy.

Nejvýraznějšími osobnostmi anglického hudebního života 18. století a na počátku 19. století byli cizinci. Zmíněného již J. Ch. Bacha a K. F. Abela připomeneme v partii o německé hudbě (str. 339–340), právě tak jako **Johanna Petera Salomona** (1745–1815), který uvedl do Anglie Haydna. V Londýně zdomácněl i proslulý klavírista italského původu M. Clementi (viz str. 328). Početná skupina domácích skladatelů nedosáhla takového mezinárodního věhlasu jako zmínění cizinci; jejich tvorba má především význam pro domácí anglický vývoj. K nejznámějším patří **Thomas Augustine Arne** (1710–1778), doktor hudby na oxfordské universitě, významný skladatel, který vyšel z hän-

Skenováno pro studijní účely

delovského stylu pozdně barokního a postupně dospěl k raně klasickému slohovému projevu. Psal opery, oratoria, kantáty, písně, scénickou hudbu (zvláště k Shakespearovým dramatům), symfonie, triové sonáty, glees. Arneho současníkem byl **Charles Avison** (1709–1770), žák Geminianiho a stoupenec italského barokního slohu, v němž komponoval především koncertantní skladby (cembalové koncerty aj.). **William Boyce** (1710–1779) byl znamenitý varhaník a působil v královských službách. Vedle skladatelského díla (oratoria, ódy, triové sonáty, symfonie, scénická hudba) proslul též jako vydavatel edice staré chrámové hudby *Cathedral Music*. Také **John Stanley** (1713–1786) působil na královském dvoře. Byl přítelem Händelovým a zdědil část jeho hudební pozůstalosti. Po Händelově smrti se zasloužil o nová provádění jeho oratorií. Sám komponoval oratoria a opery v händelovském stylu, kantáty, sonáty, koncerty a scénickou hudbu. **Lord Thomas Alexander Ershine Kelly** (1732–1781) byl v Mannheimu žákem Stamicovým a po návratu do Anglie se zasloužil o rozšíření raně klasického instrumentálního stylu mannheimských autorů na anglické půdě. Sám psal symfonie, tria, menuety a další, především instrumentální skladby. **James Hook** (1746 až 1827) byl především skladatelem písní a glees, kterých napsal na dva tisíce. Mimo to se věnoval i opeře (asi 30 titulů) a scénické hudbě. Pěstoval i v Anglii velmi oblíbený varhanní koncert.

Německo

Německo, podobně jako Itálie, nebylo v 18. století jednotným státem, ale bylo rozdrobeno na řadu malých státečků a svobodných měst. Od 2. poloviny století se nejvlivnějším německým státem stávalo postupně království Pruské, které později sehrálo rozhodující roli v národně sjednocovacím procesu. Hospodářsky bylo Německo ve srovnání s nejvyspělejšími státy – Anglií, ale i Francií – zaostalejší. Ve většině států vládl starý feudální systém s absolutistickou mocí šlechtického panovníka. Moderní způsoby výroby se rozvíjely pomalu a především ve velkých městech. Tam zároveň kvetl obchod a finančnictví. Šlechta měla v Německu stále rozhodující vliv, třebaže jí v hospodářské oblasti začalo konkurovat bohatnoucí měšťanstvo. Katolická církev byla vlivná pouze v jihoněmeckých oblastech – sever i střed Německa byly především protestantské. V německé hudbě klasicismu se – v důsledku složité politické situace – prolínalo mnoho cizích vlivů, zvláště ovšem italských a francouzských, s prvky domácí hudební tradice nesené na jedné straně lidovou hudbou (ale i divadlem a slovesností), na druhé straně pak i specifickým charakterem domácí tradice umělé a pololidové hudební tvorby, společenské zpěvnosti a zvláště pak vlivem protestantské duchovní hudby. Hudebními centry byly jednak šlechtické rezidence, jednak velká města (Hamburk, Berlín, Drážďany, Lipsko, Výmar, Bonn, Mnichov, Mannheim, Stuttgart atd.). Zde působily šlechtické kapely i městské orchestry, operní divadla, amatérské hudební spolky (collegium musicum), zde se postupně vytvářely i první instituce veřejných koncertů po vzoru anglickém a francouzském.

Operní život a tvorbu ovládala v Německu především opera italská, silný byl ovšem i vliv francouzský. Francouzský a italský hudební styl zde byl také citlivě rozlišován, a vznikaly dokonce teoretické koncepce na vytvoření ně-

Skenováno pro studijní účely

meckého národního stylu spojením typických znaků francouzských s italskými. Významným reprezentantem italské opery v Německu byl v Neapoli vyškolený **Johann Adolf Hasse** (1699–1783), o němž jsme již pojednali v souvislosti s jeho barokními východisky (též str. 229).

V Hasseho šlépějích na poli operní tvorby šel **Carl Heinrich Graun** (1701–1759), který působil ve službách pruského krále Bedřicha II. v Berlíně. Z králova popudu zde zorganizoval dvorní operu a sám pro ni napsal řadu italských oper typu opera seria (zčásti i na králova libreta), které se zde provozovaly společně s operami Hasseho. Významná je též Graunova chrámová hudba, např. oratorium *Smrt Ježíšova* (1765). O bratru C. H. Grauna – Johannu Gottliebu Graunovi – se zmíníme v souvislosti s instrumentální hudbou (str. 338). Velké obliby dosáhla v Německu i opera buffa, která, podobně jako ve Francii, spolupůsobila i zde při formování německé národní zpěvohry – **singspielu** (o jeho vývoji viz partie o hudebních druzích a formách, str. 317). Jeho první významný autor, **Johann Adam Hiller** (1728–1804), byl též vynikající flétnista a pěvec; věnoval se i činnosti hudebně teoretické a publicistické. Vedle singspielů se uplatnil též jako autor písní (světských i duchovních), napsal školu zpěvu. V letech 1766–1769 vydával první specializovaný hudební týdeník v Německu *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* a je též autorem životopisů slavných hudebníků své doby. Hillerův žák a následovník v oboru singspielu **Christian Gottlob Neefe** (1748–1798) vynikl současně i v oboru chrámové hudby, písně a tvorby klavírní. Byl i uznávaným pedagogem s velkým teoretickým i historickým rozhledem (jeho žákem v Bonnu byl i Beethoven). O dalším úspěšném skladateli německého singspielu a zároveň i tvůrci dramatického melodramu Jiřím Antonínu Bendovi se podrobněji zmíníme v partii o českém klasicismu (str. 388).

V souvislosti se singspielem a krystalizací německé národní opery byl v partii o hudebních druzích (str. 317) uveden též **Ignaz Holzbauer** (1711–1783), skladatel vyškolený v Benátkách a působivší poté ve šlechtických službách (nějaký čas mj. u hraběte Rottala v moravském Holešově); jeho kariéra vyvrcholila funkcí kapelníka mannheimského orchestru. Zde se poznal se Stamicem a ovládl zdejší instrumentální kompoziční styl. Těžiště Holzbauerovy tvorby spočívá v opeře: komponoval italské opery seria (mj. *La clemenza di Tito*, 1757, *Alessandro nell India*, 1759), historický význam má však především jeho *Günther von Schwarzburg* (1776), první dílo německé národní opery na domácí historický námět. Z hlediska vývoje instrumentálního projevu raného klasicismu jsou důležité Holzbauerovy **symfonie** (přes 60 děl), **nástrojové koncerty**, **smyčcové kvartety** a **divertimenta**, v nichž navázal na styl Stamicův a celé první generace mannheimských autorů.

Uvedení skladatelé singspielů zasáhli vesměs plodně i do oblasti písně, v Německu velmi oblíbené a rozšířené. K nim je třeba přičíst ještě alespoň **Johanna Friedricha Reichardta** (1752–1814), jednoho z nejvzdělanějších německých hudebníků té doby, vlivného hudebního kritika a publicistu. V jeho rozsáhlé tvorbě (mj. 7 symfonií, 14 klavírních koncertů, klavírní a houslové sonáty, 10 oper a singspielů) má největší význam **píseň** (přes tisíc skladeb), v níž se stal jedním z bezprostředních předchůdců Schubertových.

Skenováno pro studijní účely

Pro rozvoj instrumentální hudby měly v Německu prvořadý význam dvorní kapely panovníků a mocné šlechty. Na prvém místě mezi nimi je třeba jmenovat dvorní orchestr falckého kurfiřta Karla Theodora v *Mannheimu*. Kolem tohoto orchestru se vytvořila skupina vynikajících hudebníků – skladatelů i interpretů, kteří se podstatnou měrou zasloužili o rozvoj instrumentálního hudebního projevu raného klasicismu a vytvořili tzv. *mannheimskou školu*. Přispěli k rozvoji nového typu melodiky, práce s tématem, formování hudební věty (zvláště sonátové formy) i hlavních druhů instrumentální hudby klasicismu – symfonie, koncertantní symfonie, nástrojového koncertu a smyčcového kvartetu. Orchestr sám svou vynikající reprodukční úrovní tvůrčí snahy skladatelů inspiroval i propagoval. Čelnou osobností mannheimského orchestru byl český rodák **Jan Václav Stamic** (1717–1757), od roku 1745 koncertní mistr orchestru, který v Mannheimu vyspěl ve skutečnou skladatelskou i pedagogickou autoritu v instrumentálním oboru. Podrobněji se k němu vrátíme v partii o českém klasicismu (str. 386). Vedle Stamice a zmíněného již I. Holzbauera působili v mannheimské kapele i další význační skladatelé. Z moravského Holešova pocházel patrně **František Xaver Richter** (1709–1789), kterému rovněž věnujeme pozornost v partii o českém klasicismu. **Anton Fils** (1733–1760) byl dříve považován společně se Stamicem a Richterem za významného mannheimského skladatele původem z Čech. Nejnovější výzkumy však ukázaly, že Fils pocházel z Bavorska. V Mannheimu se stal Stamicovým žákem a ve svých symfoniích, nástrojových koncertech, smyčcových triích i klavírních sonátách prokázal velký tvůrčí talent, který přervala předčasná smrt. Fils disponoval zpěvným melodickým fondem, jímž zvláště v symfoniích přispěl k rozvoji moderní instrumentální melodiky kantabilního typu (obdobně jako např. J. Ch. Bach). **Carlo Giuseppe Toëschi** (1724–1788) byl rovněž Stamicovým žákem a vynikl jako plodný symfonik (přes 60 symfonií) a autor komorní hudby. **Christian Cannabich** (1731–1798) pocházel přímo z Mannheimu, kde byl již jeho otec flétnistou v tamním orchestru. Navázal ve svých zhruba 90 symfoniích na Stamicův styl, aniž ho umělecky výrazněji rozvinul. Jeho symfonie se vyznačují spíše větší formovou rozlohou a důslednějším zapojením všech nástrojů orchestru do procesu tematické práce. Za Cannabichova vedení dosáhl mannheimský orchestr vrcholu svého reprodukčního umění. Cannabich fakticky zprostředkoval vliv mannheimského kompozičního i reprodukčního stylu na mladého W. A. Mozarta. Vedle orchestrálních symfonií, které představují nejpočetnější a nejvýznamnější část jeho skladatelského odkazu, komponoval nástrojové koncerty i opery a balety. Je též autorem melodramu *Elektra*. Významným Stamicovým žákem byl také **Franz Beck** (1734–1809), mannheimský rodák, který musel v mládí z Mannheimu uprchnout (údajně kvůli souboji). Odešel do Francie a jeho hlavním působištěm se stalo město Bordeaux. Beckova tvorba má význam pro další rozvoj mannheimského symfonického stylu, zejména prohloubením tematické práce v provedení sonátové formy. Je autorem asi 30 symfonií, dále četných divertiment, klavírních sonát a skladeb pro francouzské revoluční slavnosti (hymny, písně).

Skenováno pro studijní účely

Druhou generaci mannheimských skladatelů zastupují i oba synové J. V. Stamice – **KAREL STAMIC** (1745–1801) a **ANTONÍN STAMIC** (1750–asi 1809). Oba již splynuli s německým prostředím a ve své tvorbě rozvíjeli umělecký odkaz svého otce, aniž jím dosažený stylový horizont výrazněji překročili. Karel Stamic vynikl jako houslový virtuos a věnoval se dráze cestujícího koncertního umělce. Procestoval celou Evropu a nakonec se usadil v Jeně jako ředitel tamní instituce veřejných koncertů. Jeho dílo zahrnuje asi 50 **symfonií**, 25 **koncertantních symfonií**, přes 50 **nástrojových koncertů**, velký počet smyčcových kvartetů, trií a duet. Jeho mladší bratr Antonín Stamic koncertoval zpočátku společně se svým bratrem, ale usadil se trvale v Paříži jako člen královského dvorního orchestru. Komponoval hlavně komorní hudbu (přes 50 smyčcových kvartetů) a nástrojové koncerty.

Mannheimský orchestr si svou vysokou reprodukční úroveň a věhlas udržel dlouho – i později, když přesídlil do Mnichova (1778).

Jiným významným hudebním střediskem byla Gotha, staré durynské město s rezidencí saských vévodů. Zde existovalo operní divadlo i znamenitý dvorní orchestr, k jehož nejvýznačnějším kapelníkům patřil český rodák Jiří Antonín Benda. O Bendovi jsme se již zmínili v partii o hudebních druzích a formách (str. 317) v souvislosti s melodramem, podrobnější medailonek mu věnujeme v partii o českém klasicismu (str. 388).

Pruská královská dvorní kapela v Berlíně měla čelné představitele v **JOHANNU GOTTLIEBU GRAUNOVI** (1700–1771), **FRANTIŠKU BENDOVI** (1709–1786) a **CARLU PHILLIPPU EMANUELU BACHOVI** (1714–1788). Graun byl houslový virtuos a skladatel především instrumentální hudby. Jen symfonií napsal kolem stovky; stylově se odlišují např. od symfonií mannheimských skladatelů, jednak svou důslednou třívětostí (mannheimští užívali zhruba rovnoměrně třívětý i čtyřvětý cyklus s menuetem, ve druhé generaci pak již čtyřvětý cyklus převládl), jednak též jiným typem melodiky, v níž vyhraňování klasického typu tématu postupovalo pomaleji při současné detailnější motivické práci, spjaté (v severoněmecké oblasti všeobecně) silněji s tradicí barokního slohu. Františku Bendovi se věnujeme v partii o českém klasicismu (viz str. 388).

CARL PHILIPP EMANUEL BACH, druhý nejstarší syn J. S. Bacha, proslul jako cembalista, skladatel i pedagog. Prošel důkladným kontrapunktickým školením u svého otce, jeho další tvůrčí dráha však přinesla odklon od barokního slohu směrem k novému hudebnímu myšlení raného klasicismu. Nicméně seriózní, myšlenkově hluboký umělecký projev jeho otce zůstal i jemu vlastní a projevil se v jeho tvorbě osobitou výrazovou hloubkou. Bach působil nejprve ve službách pruského krále jako cembalista, v roce 1767 však přesídlil do Hamburku, kde převzal po Telemannovi úřad městského hudebního ředitele. Stal se čelnou osobností hudebního života tohoto svobodného města, přátelil se s významnými německými básníky (Klopstockem aj.) a dalšími umělci. Jako jeden z prvních v Německu organizoval veřejné koncerty. Největší význam má jeho instrumentální tvorba – **orchestrální symfonie, klavírní koncerty, triové sonáty, smyčcové kvartety**. Nejrozsáhlejší a nejhodnotnější je ovšem Bachova tvorba pro sólový klavír (cembalo), zvláště **klavírní sonáty**, jichž napsal na 200; v nich dospěl C. Ph. E. Bach nejen k pozoruhodné úrovni

Skenováno pro studijní účely

nástrojové sazby, nýbrž i k vývojovému pokroku v oblasti hudebního výrazu nového slohu: stal se charakteristickým představitelem tendence Sturm und Drang (viz o ní podrobněji v úvodní pasáži této kapitoly, str. 286), projevující se obzvláštní intenzitou výrazu zejména v polohách vášnivých a citově vypjatých, které předznamenaly v období raného klasicismu situaci označovanou někdy též jako romantická krize. K dosažení vysokého stupně výrazové intenzity jsou u Bacha zapojeny všechny složky hudební řeči – osobitou formulací témat počínaje a jejich harmonickým výkladem i nástrojovou stylizací konče. Objevují se i programní názvy, které mají blíže specifikovat vlastní hudební obsah díla. Svým pojetím klavírní sonáty ovlivnil C. Ph. E. Bach řadu dalších skladatelů včetně J. Haydna a W. A. Mozarta. Ve vokálním oboru je C. Ph. E. Bach autorem **oratorií** a velkého počtu chrámových skladeb, písní, árií a ód s duchovním i světským obsahem. Napsal též významnou klavírní školu – důkladný dvoudílný spis z let 1753 a 1762 (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*).

V pruských královských službách působil na vrcholu své kariéry také **Johann Joachim Quantz** (1697–1773), vynikající flétnista, skladatel, pedagog i teoretik. Skladatelsky se věnoval především svému nástroji (který byl rovněž oblíbeným nástrojem královým): napsal na 300 **flétnových koncertů** a 200 **flétnových sonát**. Historicky významná je však zejména jeho flétnová škola z roku 1752: *Pokus o návod ke hře na příčnou flétnu* (Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen). Ve skutečnosti jde o obsáhlý spis, přesahující hranice pouhého návodu ke hře na flétnu; obsahuje i teoretické a estetické pasáže veliké dokumentační hodnoty. Spolu s klavírní školou C. Ph. E. Bacha a houslovou školou Leopolda Mozarta (viz str. 343) představuje Quantzův spis reprezentativní dílo svého druhu, z něhož dnešní badatelé a interpreti čerpají znalosti o tehdejší provozovací praxi, estetických názorech i teoretickém myšlení. (Viz též str. 225.)

V jihoněmecké oblasti vynikaly zvláště šlechtické kapely ve Stuttgartu, Bonnu, Řezně (Regensburg), Mohuči (Mainz) a Wallersteinu, v nichž nalezla uplatnění mimo jiné i řada hudebníků z českých zemí.

Z německých hudebníků, kteří se uplatnili v cizině, jsme jmenovali (str. 337) F. Becka, který se usadil ve Francii. Působištěm tří dalších se stal Londýn. Je to v prvé řadě **Johann Christian Bach** (1735–1782), nejmladší syn J. S. Bacha. Vzdělával se u otce a po jeho smrti u staršího bratra C. Ph. E. Bacha v Berlíně. V roce 1756 odešel do Milána jako šlechtický kapelník a odtud podnikal studijní cesty do Boloně k Padre Martinimu. Věnoval se zpočátku chrámové hudbě (přestoupil ke katolicismu) a záhy se prosadil i na operních pódiích. V r. 1762 přesídlil do Londýna, kde jeho kariéra vyvrcholila. Angažoval se v dvorní opeře a od r. 1764 zavedl spolu se svým německým kolegou Abelem instituci veřejných koncertů, tzv. *Bach-Abel Concerts* (viz str. 334). Právě tato instituce (přezvaná později na Professional Concerts) uvedla do Londýna poprvé Haydnovy symfonie ještě dlouho před vlastními Haydnovými anglickými cestami. J. Ch. Bach byl talentovaný skladatel i schopný podnikatel, který si své společenské postavení neváhal upevňovat i dedikacemi svých četných skladeb vlivným osobnostem londýnské společnosti. V Londýně se seznámil s mladým Mozartem, na kterého měl jeho lehký a zpěvný hudební projev veliký

Skenováno pro studijní účely

vliv. Udržoval kontakty i s mannheimskými skladateli. V Itálii poznal a ovládl tamní melodický hudební projev, tak jak jej prezentovala především opera, a přenesl jej i do své instrumentální tvorby. Pro jeho **symfonie** (více než 90 skladeb), **koncertantní symfonie** (též pro dva orchestry), **nástrojové koncerty** a komorní skladby (zvláště **klavírní sonáty** a další kompozice pro sólový klavír – J. Ch. Bach propagoval namísto cembala kladívkový klavír!) je typické tzv. *zpěvné allegro* – užívání širokých kantabilních témat v sonátových formách úvodních vět cyklických skladeb. Napsal také jedenáct oper – některé na italská, jiné na francouzská libreta.

KARL FRIEDRICH ABEL (1723–1787) byl synem slavného gambisty, pro něhož údajně psal J. S. Bach své sólové violoncellové suity. Sám byl virtuosem na gambu a po příchodu do Londýna založil společně s J. Ch. Bachem zmíněnou instituci veřejných koncertů. Komponoval převážně instrumentální hudbu, v níž stylově navázal jak na J. Ch. Bacha, tak i na skladatele mannheimské. Ve svých třívětých **symfoniích** psal v pomalých větách s oblibou vysoce expresivní hudbu.

JOHANN PETER SALOMON (1745–1815) se do historie zapsal především svými zásluhami o cesty J. Haydna do Londýna a tím nepřímo i o jeho vrcholnou tvorbu londýnským prostředím podnícenou (symfonie, oratoria). Byl znamenitým houslistou a působil nejprve v kurfiřtském orchestru v rodném Bonnu. Do Londýna přišel v roce 1781 a rozvinul zde bohatou činnost koncertního umělce – sólisty i kvartetního hráče; pak se stal hlavně vlivným koncertním podnikatelem. Komponoval **opery**, **oratoria** a instrumentální hudbu. (Viz též str. 334.)

Pro hudební dění v Německu 18. století je příznačná i hojná hudebně teoretická a publicistická produkce. Měla zde dlouhou tradici prakticky již od středověku a 18. století s rozkvětem veřejných hudebních aktivit i hudebního amatérismu pro ni vytvořilo velice příznivé podmínky. První autoři teoretických, didaktických, historických i publicistických spisů byli vesměs dobří praktičtí hudebníci – skladatelé i instrumentalisté; mnohá jména jsme již uvedli v souvislosti s hudební tvorbou. Zvláštní skupinu teoretických spisů tvoří díla teoreticko-pedagogického zaměření, tedy různé školy a návody ke hře na nástroje či ke zpěvu. Nový hudební sloh přinesl řadu novinek nejen v nástrojové technice, nýbrž i ve způsobu přednesu, zvukovém ideálu, estetických požadavcích – a to vše bylo třeba vyjádřit, vysvětlit a zdůvodnit. Zmínili jsme se již o dvou stěžejních nástrojových školách – klavírní C. Ph. E. Bacha a flétnové J. J. Quantze; k nim se řadí ještě houslová škola rakouského L. Mozarta. Všechny tyto spisy svým založením překračují pouhý účelový rámec návodu ke hře. Z klasických teoretických disciplín měla důležité místo nauka o hudební skladbě. Skladatelské školení začínalo zpravidla výukou kontrapunktu, kde byl autoritou především spis J. J. Fuxe *Gradus ad Parnassum* (1725; srov. str. 237). Pozdější nauky o skladbě vycházely ovšem již z moderních názorů na podstatu harmonie (např. z podnětů Rameauových) a její funkce v homofonní hudební větě. Ke známým teoretikům skladby patřil ve 2. polovině 18. století v Německu **JOHANN PHILIPP KIRNBERGER** (1721–1783), mimo jiné autor prací *Pravé zásady k používání harmonie* (Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, 1773), *Zásady generálního basu jakožto první kroky ke kom-*

Skenováno pro studijní účely

pozici (Grundsätze des General-Basses als erste Linien zur Composition, 1781) a *Návod k vokální kompozici* (Anleitung zur Singkomposition, 1782). **Joseph Riepel** (1709–1782) stál ve své době jako teoretik ve stínu slavnějšího J. Matthesona (o něm viz v kapitole o baroku, str. 240), ale jeho systematicky důkladně pojatý spis *Počáteční základy k hudební skladbě* (Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, 1752–1768) je významný zvláště tím, jak dokumentuje raně klasické vývojové stadium nového hudebního slohu. Také **Friedrich Wilhelm Marpurg** (1718–1795) byl především teoretik, i když se za svého života prosadil též skladatelsky (zejména v písňovém oboru). V mládí pobýval v Paříži a poznal se blízce s Voltairem, d'Alembertem i Rameauem. Po návratu do Berlína se stal dvorním úředníkem (válečným radou) a věnoval se hudební teorii jako propagátor teorie Rameauovy a moderních hudebně estetických názorů. Jeho práce neměly pouze didaktické zaměření, nýbrž byly často orientovány vědecko-výzkumně (akustika, teorie souzvuků apod.). Z četných Marpurgových spisů je třeba uvést alespoň *Příručku generálbasu a kompozice* (Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition, 3 sv., 1755–1758), *Počáteční základy teoretické hudby* (Anfangsgründe der theoretischen Musik, 1757) a německý překlad d'Alembertova spisu *„Elements de musique ...“*, vycházejícího z učení Rameauova (1757). Marpurg se zabýval i problematikou hudebně historiografickou (v práci *Kritický úvod do historie a učení o staré a nové hudbě*, 1759). Nejvlivnější osobností teorie skladby vyspělého klasicismu v Německu se stal **Heinrich Christoph Koch** (1749–1816), zvláště svým třídílným spisem *Pokus o návod ke kompozici* (Versuch einer Anleitung zur Composition, 1782 až 1793). Koch je rovněž autorem dvoudílného *Hudebního lexikonu* (1802), jedné z nejvýznamnějších německých lexikografických příruček po slovníku *Waltherově* (srov. str. 322).

V 18. století se na německé půdě objevily první pokusy o sepsání všeobecných dějin hudby: **Johann Nikolaus Forkel** (1749–1818) patří k zakladatelům moderní hudební historiografie a systematikům hudební vědy. Jeho nejznámějším dílem jsou dvousvazkové *Všeobecné dějiny hudby* (Allgemeine Geschichte der Musik, 1788, 1801) a první monografie o životě a tvorbě J. S. Bacha (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802).

Hudebních encyklopedií, slovníků a příruček všeho druhu vznikalo v té době v Německu nemalé množství, vedle nich se zde objevily i prvé specializované hudební časopisy (zmínili jsme se již o týdeníku Wöchentliche Nachrichten... v souvislosti s autorem singspielů a kritikem J. A. Hillerem, viz str. 336). Praxe veřejných koncertů podnítila i vznik moderní hudební kritiky a publicistiky (viz o ní výše na str. 321).

Rakousko

Vlivné mezinárodně politické postavení Rakouska, atmosféra osvícenského absolutismu s liberalizačními a modernizačními tendencemi i živá hudební tradice, podporovaná přízní císařského dvora i uměnímilovné šlechty a měšťanstva, způsobily, že Rakousko, a zvláště jeho metropole, Vídeň se ve 2. polovině 18. století postupně staly jednou z nejvýznamnějších oblastí hudebního života v Evropě. Zvláště Vídeň byla pro toto postavení výhodně disponována i svou geografickou polohou, díky níž se stala přirozenou kři-

Skenováno pro studijní účely

žovatkou uměleckých proudů vycházejících z jiných oblastí. Byla-li např. řeč o významu Itálie pro hudbu klasicismu, nezapomeňme, že právě Rakousko ovládalo politicky během celého 18. století velký počet italských území. Jako středisko mnohonárodnostní monarchie oplývala Vídeň přistěhovalci ze všech končin říše i z ostatních evropských zemí. Ti z nich, kteří byli hudebníky, přinášeli s sebou i nové hudební podněty, zvláště prvky lidové hudby svých národů.

Sloh hudebního klasicismu plně vyzrál právě zde přičiněním dlouhé řady hudebníků domácích i cizích a vyvrcholil v díle tří velikánů: J. Haydna, W. A. Mozarta a L. van Beethovena. Označení *vídeňský klasicismus* mělo ve starších hudebně historických koncepcích (kde převažoval vliv německých a rakouských muzikologů) i silný nacionální podtext a nelze je dnes chápat doslovně, neboť vývoj i vyvrcholení hudebního slohu klasicismu je záležitost celoevropská.

Operní provoz a tvorba byly v Rakousku soustředěny především do Vídně. Zájem císařského dvora byl zaměřen jednak na italský repertoár, jednak též na výpravná baletní představení (později, zvláště za Josefa II., na singspiel). K jejich provádění sloužily velké palácové sály a od roku 1708 též nová budova opery (Opernhaus). V témže roce bylo ve Vídni otevřeno i první veřejné divadlo U Korutanské brány, zaměřené zpočátku na lidovou zábavu (frašky, tzv. hanswurstiády, raný lidový singspiel). Po požáru a znovuotevření roku 1763 se toto divadlo stalo důležitým centrem komické opery a singspielu. Italský repertoár byl provozován v *Hradním divadle* (Burgtheater, otevřeno 1741), kde se postupně prosadil rovněž vyspělý singspiel. Ve 2. polovině století vznikla ve Vídni ještě další veřejná divadla, mezi nimi i divadlo *Na Vídeňce* (Theater auf der Wieden, otevřené 1787), památné premiérou Mozartovy Kouzelné flétny a Beethovenova Fidelia.

Historický význam Vídně pro vývoj **opery** je dán jednak Gluckovou reformou (zahájenou právě zde), jednak též vývojem singspielu k umělecky náročnému hudebně-dramatickému druhu, a konečně i vrcholnou tvorbou Mozartovou.

Rovněž možnosti pro rozvoj **instrumentální hudby** byly ve Vídni (i dalších rakouských městech) velice příznivé. Byla zde řada šlechtických paláců i bohatých měšťanských domů a ve Vídni samozřejmě též panovnický dvůr. K tomu postupně přibývaly i první veřejné hudební instituce (*Tonkünstlersozietät* – Společnost hudebních umělců, založená ve Vídni 1771), kde všude zněla komorní i orchestrální hudba. Tradičně oblíbené bylo provozování hudby na volných prostranstvích – v parcích, na náměstích, tržištích i přímo v ulicích: zde všude zněly serenády, kasace, divertimenta, celá záplava příležitostné a užitkové hudby, která již nebyla pouze záležitostí ozdoby salonů a bohatých hostin šlechty, nýbrž stala se též záležitostí veřejnou.

Vlivné postavení katolické církve vytvořilo v Rakousku příznivé podmínky i pro rozvoj **chrámové hudby**, která (i přes omezovací zásahy osvícených panovníků, hlavně Josefa II.) zde dospěla ke špičkovým uměleckým i slohovým projevům v dílech M. Haydna, J. Haydna, W. A. Mozarta i L. van Beethovena.

K nejvýznamnějším osobnostem raného hudebního klasicismu v Rakousku náleží **Christoph Willibald Gluck** (1714–1787). Pocházel z Horní Falce a

Skenováno pro studijní účely

dětství prožil v Čechách, kde byl jeho otec nadlesním ve šlechtických službách. V hudbě se začal vzdělávat patrně v Praze, kde se zapsal i na universitu. Ve dvaceti letech však odešel do Vídně a odtud do Milána, kde se stal žákem Sammartiniho. Na operní pole vstoupil poprvé roku 1741 operou seria na známé Metastasiovo libreto *Artaserse*. Poté následovala dlouhá řada dalších italských oper pro divadla v Itálii, ale i pro Londýn a Drážďany. V roce 1762 se Gluck usadil ve Vídni a byl angažován u dvorní opery. Roku 1761 se seznámil s **R. Calzabigim**, s nímž začal spolupracovat na operní reformě (viz o ní v partii o hudebních druzích a formách, str. 313). První reformní dílo – *Orfeo ed Euridice* (1762) je v pořadí už 30. Gluckova jevištní práce (nepočítáme-li úpravy cizích děl). Předcházely jí především metastasiovské opery seria a též několik děl typu opéra comique. I po Orfeovi psal ještě Gluck opery seria i francouzské komické a tragické opery. V roce 1767 měla ve Vídni premiéru *Alcesta*, jejíž vydání v roce 1769 Gluck opatřil rozsáhlou předmluvou, vysvětlující podstatu jeho reformních snah. V roce 1773 napsal první reformní operu na francouzský text – *Ifigenii v Aulidě* a po jejím velkém pařížském úspěchu byl jmenován ve Vídni dvorním skladatelem. Největší umělecký triumf mu přinesla *Ifigenie na Tauridě* (1779), s níž v Paříži zvítězil v konkurenčním zápase nad stranou stoupenců Picciniho. Od počátku osmdesátých let Gluck churavěl a jeho skladatelská činnost ustávala. Zemřel ve Vídni.

Gluckův význam je dán především operní tvorbou, kterou představují zhruba čtyři desítky původních titulů (vyhraněně reformních je pouze šest). Jako kapelník vídeňského Burgtheatru se zasloužil též o rozvoj vídeňského singspielu. Vedle oper komponoval též instrumentální hudbu – orchestrální symfonie, triové sonáty, písně. Napsal i několik chrámových skladeb.

Významným instrumentálním skladatelem raného klasicismu byl **Georg Christoph Wagenseil** (1715–1777), žák Fuxův a od roku 1739 vídeňský dvorní skladatel. Patří k reprezentantům tzv. vídeňské předklasické školy, která přispěla svým vkladem k rozvoji nového slohu v instrumentální oblasti, zvláště v žánru symfonie, zhruba ve stejné době jako první generace skladatelů mannheimských i severoněmeckých. Pro nás je Wagenseil významný též jako učitel F. X. Duška. Jeho skladatelské dílo tvoří na 40 **symfonií**, 30 **klavírních koncertů**, skladby pro **sólový klavír**, **divertimenta**, ale i 16 **oper**.

Předčasně zemřelý **Georg Mathias Monn** (1717–1750) patří rovněž k vídeňské předklasické škole. Ve svých symfoniích užíval již poměrně rozvinutou sonátovou formu se svébytným vedlejším tématem. Je autorem patrně druhé nejstarší dochované **čtyřvěté symfonie** s menuetem (po Sammartinim). Vedle symfonií psal **klavírní koncerty**, **partity pro smyčcové soubory**, **varhanní skladby** a **chrámovou hudbu**.

Leopold Mozart (1719–1787), otec W. A. Mozarta, působil v arcibiskupské kapele v Salcburku (od r. 1763 jako místokapelník). Vynikl jako houslista a pedagog – v roce 1756 vyšlo jeho nejvýznamnější dílo, *Pokus o důkladnou houslovou školu* (Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756). Skladatelsky se věnoval především instrumentální hudbě ve vylehčeném stylu raného klasicismu. S oblibou užíval programní názvy a zvukomalebné efekty (*Dětská symfonie* s dětskými hudebními nástroji a zvukovými hračkami, *Lovecká symfonie*, charakteristické skladby jako *Selská svatba* nebo *Hudební sanice* atp.).

Skenováno pro studijní účely

Napsal též několik koncertů pro dechové nástroje (dodnes se hraje **trubkový koncert**), řadu **divertiment, písní** i **chrámových skladeb**.

Florian Leopold Gassmann (1729–1774), rodák z Mostu v severních Čechách, se hudebně vzdělával v Itálii a zde také započal dráhu operního skladatele. Od roku 1763 působil ve Vídni zprvu jako baletní skladatel, od roku 1772 jako dvorní skladatel. Objevil talent Salieriho a uvedl tohoto skladatele k vídeňskému dvoru. Jako vlivná osobnost vídeňského hudebního života dal podnět ke vzniku *Hudebního spolku na podporu vdov a sirotků*. Skladatelsky se uplatnil zejména v **opeře** a **singspielu**. Významné jsou i jeho **orchestrální symfonie** (cca 50), v nichž se z barokního slohového základu postupně dopracoval k projevu raně klasickému.

Carlos d'Ordoñez (1734–1786) měl sice španělské předky, ale sám se narodil již ve Vídni a zde také celý život působil jako městský úředník. Vynikl ovšem jako zdatný houslista a skladatelsky náleží rovněž k představitelům vídeňské předklasické školy. Napsal přes 60 **symfonií**, několik **houslových koncertů, divertimenta** a **komorní skladby**. Stylově se velmi přiblížil tvorbě raného J. Haydna a řada jeho skladeb byla dlouho mylně připisována právě Haydnovi. K Ordoñezovým zajímavým dílům patří i loutková opera *Alcesta*, psaná pro knížete Esterházyho (její premiéru v Esterháze roku 1775 řídil Haydn).

Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) byl význačný varhaník, pedagog i hudební teoretik. K jeho nejslavnějším žákům patřili Hummel a Beethoven. Skladatelsky se věnoval především komorní hudbě (na 60 **smyčcových kvartetů**, přes 30 **smyčcových kvintetů** a **trií**), napsal též 4 **symfonie** a velký počet **chrámových** a **varhanních skladeb**. Z jeho teoretických spisů zaslouží pozornost *Důkladný návod ke kompozici* (Gründliche Anweisung zur Komposition, 1790).

Mladší bratr J. Haydna, **Michael Haydn** (1737–1806), působil v Salcburku jako varhaník a člen arcibiskupské kapely. Patřil ve své době k ceněným chrámovým skladatelům (přes 40 **mší**). Své chrámové kompozice přivedl na vysokou úroveň vyspělého hudebního projevu klasicismu. Významná je též jeho **sborová tvorba**, v instrumentálním oboru vytvořil na 40 **symfonií**, řadu **nástrojových koncertů** a **komorních skladeb**, z nichž jsou nejvýznamnější **smyčcové kvintety** se dvěma violami. K jeho žákům patřil též Carl Maria von Weber.

Karl Ditters z Dittersdorfu (1739–1799) pocházel z Vídně, kde se vyškolil ve hře na housle i ve skladbě. V mládí podnikl s Gluckem cestu do Itálie; roku 1769 vstoupil do služeb hraběte Schaffgotsche a působil pak 26 let na jeho rezidenci na Jánském vrchu ve Slezsku. Schaffgotsch vydržoval na svém zámku nejen kapelu, nýbrž i operní divadlo (viz o tom v partii o českém klasicismu, str. 375), jemuž stál Ditters v čele. Byl to obratný skladatel, který tvořil rychle a mnoho. Jeho tvorba nese již vyzrálé slohové znaky klasicismu, opírá se o výraznou melodickou invenci i vytříbenou formu. Prostřednictvím obojího dokázal vyjádřit rozmanité výrazové odstíny, ba i programní náměty. V oboru hudebně-dramatickém (srov. str. 318) má velikou zásluhu o rozvoj **komického singspielu**, do něhož jako jeden z prvních uvedl podnětné prvky opery buffa, zvláště buffové finále. Nejznámější je jeho singspiel *Lékař a lékárník* (1786). Pro Schaffgotschovo divadlo komponoval Ditters i italské buffy. V instrumentálním oboru zaslouží pozornost jako zdatný symfonik: napsal

Skenováno pro studijní účely

na 200 **symfonií**, mezi nimi i pozoruhodné programní cykly, jako např. **12 symfonií podle Ovidiových Metamorfóz** (kompletně dochováno 6 symfonií). Z desítek **nástrojových koncertů** (zvláště houslových) jsou nejzajímavější dva **koncerty pro kontrabas** a **dvojkoncert pro violu a kontrabas**. Početná je i jeho komorní tvorba – **smyčcové kvartety**, **divertimenta**, taneční stylizace aj. Napsal rovněž řadu chrámových skladeb. V posledním roce života nadiktoval svému synovi **vlastní životopis**, který dnes patří k důležitým dokumentům dobového hudebního i společenského dění (*Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert*, 1799).

Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831) patřil především k úspěšným skladatelům vkusné hudby pro amatéry a pro salony. Ve Vídni byl žákem Vaňhalovým i Haydnovým, od roku 1777 ve službách hraběte Erdödyho a poté chrámovým kapelníkem ve Štrasburku. V roce 1796 se usadil v Paříži, kde založil hudební nakladatelství a o něco později i firmu na výrobu klavírů. Jeho skladatelský zájem se soustředil hlavně na komorní hudbu (přes 60 **smyčcových kvartetů**) a na důležitou položku repertoáru veřejných koncertů (zvláště právě ve Francii) – **symfonie, koncertantní symfonie** a **nástrojové koncerty**. Napsal rovněž několik **oper** a **baletů**. Jeho svěží neproblematická hudba dobře vyhovovala vkusu tehdejších průměrných posluchačů a zajistila svému autorovi popularitu.

K nejmladší generaci rakouských hudebníků klasicismu patří **Johann Nepomuk Hummel** (1778–1837), rodák z Bratislavy, ve Vídni žák Mozartův, Salieriho a Albrechtsbergera. Vyspěl ve vynikajícího klavíristu, který zpočátku působil ve službách knížete Esterházyho, později se stal dvorním kapelníkem ve Stuttgartu a ve Výmaru. Při plnění kapelnických povinností stačil ještě podniknout řadu koncertních cest, které vedly do Londýna i do Petrohradu. I jeho skladatelská tvorba reprezentuje vyspělý sloh klasicismu v přímé návaznosti na dílo Mozartovo. Dodnes se provozují některé Hummelovy **klavírní koncerty** (napsal jich sedm), **trubkový koncert** i **komorní skladby**. V roce 1828 vyšel tiskem jeho *Zevrubný návod ke hře na klavír* (Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel).

Skenováno pro studijní účely

Trojice velikánů tzv. vídeňského klasicismu

Haydn – Mozart – Beethoven

V díle J. Haydna, W. A. Mozarta a L. van Beethovena dospěl slohový vývoj hudebního klasicismu ke svému vrcholu. Jako do ohniska se ve zralých dílech těchto tří skladatelů, spjatých životními osudy především s Vídní, soustředily všechny vývojově progresivní podněty celé epochy, aby zde byly s konečnou platností dotvořeny a využity k účelům individuální a svébytné umělecké výpovědi.

Joseph Haydn

„Ovšem, měl jsem talent; jím a velikou pílí jsem pokračoval kupředu..."

„Nebyl jsem nikdy žádný rychlopísař a komponoval jsem vždy s rozvahou a pílí. Taková práce je ale také trvanlivá a znalec to pozná okamžitě z partitury."

„Nebyl jsem kouzelník ve hře na žádný nástroj, ale znal jsem sílu a působivost všech..."

Výňatky z prvního životopisu J. Haydna, který jeho autor Georg August Griesinger (1769–1845) psal na základě autentických rozhovorů se skladatelem

Franz Joseph Haydn (1732–1809), nejstarší z trojice velikánů hudby klasicismu, se na vrcholnou uměleckou úroveň dopracoval zvolna, usilovnou pílí a houževnatostí. Osud mu dopřál dlouhý věk i léta tvůrčí činnosti, během nichž mohl umělecky plně vyzrát. Prošel v podstatě všemi vývojovými etapami klasicismu: od „galantních" začátků, vyrovnávajících se s vlivy barokními, přes expresivní epizodu „Sturm und Drang" 2. poloviny šedesátých až 1. poloviny sedmdesátých let k vrcholnému období, které datujeme zhruba od poloviny let osmdesátých.

Haydn pocházel ze selské a řemeslnické rodiny: dolnorakouská obec Rohrau, kde se (patrně 31. března) 1732 narodil, ležela v oblasti národnostně velice pestré – žili zde společně Rakušané, Maďaři, Chorvaté i další národnosti. Základy hudebního vzdělání získal nejprve u svého vzdáleného příbuzného – učitele a v osmi letech byl přijat do chrámového sboru u sv. Štěpána ve Vídni, kde se současně dále školil v hudbě. V r. 1749 – po ztrátě chlapeckého hlasu – přišel o tuto svou první hudebnickou existenční základnu a musel se v následujících letech obtížně protloukat jako praktický hudebník, doprovazeč i příležitostný skladatel. Vzdělával se přitom dál především vlastní pílí. Protože se u něho houževnatost spájela s velikým talentem, získal si již během padesátých let pověst zdatného hudebníka. Seznámil se s Gluckem; Wagen-

Skenováno pro studijní účely

seilem a Dittersem a toto přátelství mělo význam i pro jeho vlastní umělecký vývoj. Nějaký čas byl ve službách slavného N. Porpory (jako jeho sekretář), u něhož se nesporně také mnohému naučil. Asi roku 1758 vstoupil do služeb hraběte Morzina v Dolní Lukavici u Plzně jako kapelník. O dva roky později, poté co se oženil, musel Haydn službu u Morzina opustit; hrabě z finančních důvodů zaměstnával pouze svobodné hudebníky. Krátce nato získal Haydn místo druhého kapelníka u knížete Esterházyho. V esterházyovských službách strávil pak téměř třicet let – po smrti svého předchůdce G. J. Wernera (1766) jako první kapelník. Žil většinu času v ústraní knížecích rezidencí – v rakouském Eisenstadtu a Esterháze, kde se věnoval komponování a kapelnickým povinnostem. Esterházyovská kapela byla ovšem poměrně veliká a měla velmi dobrou úroveň, v nově vybudovaném zámku v Esterháze (od r. 1769) bylo k dispozici i zámecké divadlo s operním provozem. To vše Haydnovi vcelku dobře umožňovalo realizovat vlastní tvůrčí plány a výsledky svých snah prakticky uplatnit a ověřit, což mělo pro jeho umělecký růst nedocenitelný význam. Stal se známým a uznávaným skladatelem i přes svou izolovanost od kulturních center. Když v r. 1790 zemřel kníže Mikuláš Esterházy a Haydn byl ze služeb propuštěn, mohl se usadit ve Vídni jako hmotně zajištěný, svobodný a obdivovaný umělec, o jehož dílo projevovaly zájem největší hudební metropole té doby. Jako první uzavřel s Haydnem smlouvu pohotový J. P. Salomon (viz o něm na str. 340, 334), který tak získal slavného mistra pro Londýn.

V letech 1791–1792 a 1794–1795 Haydn podnikl dvě umělecké cesty do Londýna, jimiž jeho úspěšná celoživotní kariéra vyvrcholila společensky (velké úspěchy v Londýně, čestný doktorát university v Oxfordu) i umělecky. Pro Londýn Haydn vytvořil 12 svých posledních mistrovských symfonií (*Londýnské symfonie* Hob. I: 93–104, z let 1791–1795); v zemi se silnou oratorní tradicí se inspiroval k vytvoření dvou velkých oratorií – *Stvoření* (1798) a *Roční doby* (1801). V období vrcholné zralosti se Haydn stal respektovaným svobodným umělcem bez starostí o existenci. Postavení, o které celý život marně zápasil Mozart, dosáhl Haydn po třicetileté trpělivé službě šlechtickému mecenáši v podřízeném postavení „livrejovaného hudebníka". I to je jeden z příznačných paradoxů doby, v níž se připravovaly zásadní společenské proměny. Haydnův bohatě naplněný život se uzavřel ve Vídni 31. května 1809.

Umělecký vývoj Haydna-skladatele byl pozvolný, organický a bez protikladných změn. Komponoval od mládí (první nedoložené pokusy spadají patrně už do doby jeho členství ve svatoštěpánském sboru ve Vídni) do vysokého stáří a jeho tvůrčí dráhu lze rozdělit do tří základních etap:

1) od počátků do roku 1761, kdy vstoupil do služeb Esterházyů

2) 1761–1790, období „esterházyovské", které lze dále ještě členit na tři dílčí podetapy (viz níže)

3) 1791–1809, období vrcholné zralosti.

Tvorba prvního období je známa pouze zčásti. Mladý Haydn se po propuštění z místa chrámového zpěváka obtížně protloukal jako praktický hudebník a jistě si v té době přivydělával i skladatelsky (jako dvacetiletý napsal hudbu k lidovému singspielu *Der neue krumme Teufel*). Ve skladbě neměl systematické školení a dále se vzdělával především vlastní pílí. Seznámil se s Fuxo-

Skenováno pro studijní účely

vou učebnicí kontrapunktu, studoval dostupnou tvorbu svých slavných současníků i předchůdců – Glucka, Monna, Wagenseila, ale i C. Ph. E. Bacha a dalších. Řadu zkušeností získal jako doprovazeč a sekretář Porporův; zde se nepochybně seznámil s italským operním repertoárem. Během padesátých let komponoval hlavně **smyčcová tria** a **divertimenta pro obsazení smyčcového kvarteta**. Forma těchto skladeb je převážně pětivětá se dvěma menuety. Z druhé poloviny 50. let pocházejí patrně i Haydnovy první **klavírní sonáty** (většinou třívěté s finálním menuetem). U hraběte Morzina vytvořil první pětici ze svých 104 **symfonií**. Symfonie jsou třívěté a vykazují stylové rysy raného klasicismu.

Nejdelší tvůrčí období – esterházyovské – umožnilo Haydnovi rozšířit tvůrčí zájmy i na další žánrové oblasti a postupně umělecky vyzrát zvláště v instrumentálním oboru a jeho stěžejních druzích: **smyčcovém kvartetu** a **symfonii**. Divadlo v Esterháze mu otevřelo možnosti i na operním poli: zkomponoval v té době celou řadu **italských oper**, především komických a lyricko-pastorálních. V esterházyovském divadle byly provozovány také loutkové opery – od Haydna i jiných autorů. Hudebně-dramatická tvorba stojí ovšem svým významem ve stínu Haydnovy tvorby instrumentální.

V prvém období u Esterházyů (do r. 1766, kdy byl druhým kapelníkem) Haydn psal především komorní hudbu – **divertimenta**, **smyčcová tria** a **barytonová tria** (baryton byl vícestrunný smyčcový nástroj podobný violoncellu s pražci na hmatníku a resonančními strunami – oblíbený nástroj Mikuláše Esterházyho). V této době vznikaly též první Haydnovy **italské opery** a další **symfonie**. Stylově odpovídá tato tvorba raně klasické vývojové fázi s určitými pozůstatky barokních vlivů (např. koncertantní prvky v **trojici symfonií** Hob. I: 6–8 s podtituly *Ráno, Poledne, Večer*). **V následujícím období** (po r. 1766) došlo v Haydnově stylu k důležitým proměnám. Tvorbu z let 1766–1773 poznamenala zvýšená citovost a výrazová hloubka jako důsledek vlivů zmíněné již „preromantické krize" (etapa Sturm und Drang), projevující se v umění té doby všeobecně (viz též str. 286, 292). V souvislosti s úsilím o prohloubení výrazu dochází u Haydna i k zřetelnému vývojovému pokroku skladebné práce v oblasti melodiky, harmonie, rytmu, tematické práce i formy.

Vedle běžné „spotřební" produkce barytonových trií, divertiment aj. vznikají v této etapě nové symfonie, klavírní sonáty a též první Haydnovy chrámové skladby, zvláště velká *Varhanní mše Es dur* a *Stabat Mater*. Významný pokrok zaznamenává tvorba sonátových cyklů: v klavírních sonátách Haydn opustil dosavadní divertimentovou (nejčastěji pětivětou) formu a přešel ke klasické cyklické sonátové formě o třech větách. V symfoniích z této doby se stabilizuje čtyřvětý cyklus s menuetem na druhém nebo na třetím místě. Odrazem tendence Sturm und Drang jsou především **symfonie v mollových tóninách** – např. *Smuteční symfonie* Hob. I: 44, *e moll*, symfonie *Na odchodnou* Hob. I: 45, *fis moll* (s adagiovou plochou na závěr finální věty), a symfonie *La passione* (Vášeň) Hob. I: 49, *f moll*. Také ve smyčcových kvartetech se stabilizuje čtyřvětý cyklus. V této době vycházejí prvé Haydnovy smyčcové kvartety tiskem. Na konci této etapy dokončil Haydn **šestici smyčcových kvartetů** (tzv. *Slunečních*), které vydal tiskem jako op. 20. Považoval je za důležitý mezník ve své dosavadní tvůrčí práci v tomto oboru: užívá v nich mimo jiné polyfonní způsob práce ve spojení s homofonní kvartetní sazbou (třebaže ještě ne vždy

Skenováno pro studijní účely

zcela vyváženě). Pro poznání možností polyfonie k účelům tematické a motivické práce v rámci sonátové formy měl však tento experiment velký význam. Zhruba o deset let později se zralé plody tohoto postupu objeví ve významné sérii Haydnových tzv. *Ruských smyčcových kvartetů*, op. 33.

V průběhu sedmdesátých let se v Haydnově projevu vyhraňuje osobitý způsob tematické práce a výstavby sonátové formy často na základě jediného, vnitřně kontrastního tématu. **Další esterházyovská etapa** (cca 1773–1779) přinesla vývojový pokrok zejména v oboru symfonickém a kvartetním, třebaže skladatelův zájem patřil i jiným oblastem – italské buffě, chrámové hudbě (*Cecilská mše*, oratorium *Návrat Tobiášův*).

Poslední esterházyovská etapa (1779–1790) znamená již vyzrání Haydnova kompozičního projevu; přinesla v řadě děl mistrovské plody klasického slohu: formulace melodických témat, jejich rozpracování i výstavba vět a celých sonátových cyklů jsou v náležitě vyváženém poměru, aby mohly sloužit vyjádření svébytné, individuální umělecké myšlenky. Dokonalé strukturní parametry má sonátová forma, individuálně Haydn řeší i střední věty sonátových cyklů a zvláštní péči věnuje finálním větám, které dostávají úroveň odpovídající jejich klíčovému postavení na konci cyklické formy (raný klasicismus soustředil pozornost především na prvé věty, kdežto následující věty cyklu neměly již takovou závažnost formovou ani obsahovou). Ve smyčcových kvartetech definitivně vyzrává klasická komorní sazba s rovnoprávným postavením všech nástrojů (vedle zapojení prvků polyfonní sazby se zdokonaluje i tzv. **prolamovaná práce**, při níž se tematického dění věty postupně zúčastňují všechny nástroje). V symfonii se dále zdokonalila orchestrační technika. Od poloviny 80. let lze hovořit o stylové stabilizaci Haydnova tvůrčího projevu.

Zároveň s posílením zřetele k umělecké hodnotě tvorby klesá v této době kvantita Haydnovy produkce (např. v šedesátých letech napsal asi 40 symfonií, v sedmdesátých letech 30 a v osmdesátých letech již pouze 20 symfonií).

K nejvýznamnějším symfoniím poslední esterházyovské etapy náleží šestice tzv. *Pařížských symfonií*, psaných pro instituci veřejných koncertů *Concerts de la Loge olympique* (Hob. I: 82–87). Tato díla jsou již srovnatelná s pozdějšími vrcholnými *Londýnskými symfoniemi*. Haydn byl v té době již známým a uznávaným skladatelem, o jehož díla měli zájem hudební nakladatelé v celé Evropě.

Důležitým mezníkem ve vývoji Haydnova kvartetního stylu je sbírka tzv. *Ruských kvartetů*, op. 33 (1781). V nich se na místě menuetu objevuje scherzo a celá šestice je, dle Haydnova vlastního vyjádření, komponována „zcela novým způsobem". Týká se to zejména zdokonalení komorní sazby ve smyslu naznačeném výše. Na tuto sbírku umělecky reagoval Mozart svými Haydnovi věnovanými smyčcovými kvartety z let 1782–1785, které pak zpětně ovlivnily i další tvorbu Haydnovu – *Pruské kvartety*, op. 50, *Kvartety* op. 54 a 55, i tzv. *Tostovské kvartety*, op. 64.

Z řady Haydnových skladeb na cizí objednávky zaujímá pozoruhodné místo sedmidílný orchestrální cyklus programních sonátových vět *Sedm slov Vykupitelových* z r. 1775, určený pro chrámové obřady na Velký pátek. Tuto skladbu Haydn později přepracoval i pro smyčcové kvarteto a do podoby oratoria. Stala se jednou z nejúspěšnějších skladeb za jeho života. Vedle smyčcových kvartetů byl zájem i o Haydnova klavírní tria, provozovaná s oblibou i amatéry.

Skenováno pro studijní účely

Tvorba Haydnova **posledního tvůrčího období** (1791–1809) zahrnuje v prvé řadě 12 **vrcholných symfonií** *„Londýnských"*, v nichž vyvrcholil jeho symfonický projev. Produktem vyspělého slohu jsou i poslední smyčcové kvartety, zvláště op. 74 a op. 76, tzv. *Erdödyovské kvartety*. Anglické prostředí podnítilo i vznik dvou pozdních velkolepých oratorií – *Stvoření* (1798) a *Roční doby* (1801) – vrcholných produktů klasicismu v tomto žánru. Rovněž v oboru chrámové hudby přineslo poslední období několik špičkových, slohově plně vyzrálých děl – zvláště šest pozdních **mší** (mj. *Nelsonova mše*, 1798, *Tereziánská mše B dur*, 1799, *Paukenmesse C dur*, 1796, a poslední v řadě *Harmoniemesse B dur*, 1802). Londýnské cesty inspirovaly i vznik úprav mnoha anglických, skotských a waleských lidových písní.

Na rozdíl od dříve tradovaného názoru o Haydnovi jako prostém a skromném člověku bez vyšších ambicí, o dobráckém „papá Haydnovi", je moderní pohled na tohoto umělce zcela jiný: Haydn se jeví jako složitá osobnost, člověk (ač nesoustavně) hluboce vzdělaný, s vysokou úrovní společenského vystupování a velikými uměleckými ambicemi. Byl si plně vědom svého talentu i hodnoty svého díla (viz úvodní citáty z jeho životopisu) a ani v knížecích službách nebyl nikdy poníženým sluhou. U Esterházyů měl respekt a patřil služebně mezi tzv. domácí hodnostáře, které nebylo možné srovnávat s běžným služebnictvem. Zvláště osvícený Mikuláš Esterházy se nechoval ke svému kapelníkovi tak, jako např. salcburský arcibiskup Hieronymus Colloredo k mladému Mozartovi. Postupem doby si Haydn vypracoval v rámci služebního poměru i dosti nezávislou pozici: mohl např. komponovat na cizí objednávky, vydávat svá díla dle vlastního uvážení atp. Požíval úctu a po propuštění z knížecích služeb mu zůstal titul knížecího kapelníka a vysoká penze. O něčem podobném se Mozartovi ani nesnilo, ač právě on vstoupil na veřejnost jako obdivované zázračné dítě se slibnou kariérou. Haydn pracoval na své umělecké nezávislosti dlouho a trpělivě – a byl nakonec úspěšný; Mozart se o totéž pokusil radikálním krokem, v té době zcela nezvyklým, což negativně ovlivnilo jeho další životní osudy.

Skenováno pro studijní účely

Wolfgang Amadeus Mozart

„Nad námi bydlí houslista, pod námi druhý, vedle nás učitel zpěvu, který dává hodiny, a v posledním pokoji proti nám bydlí hobojista. To se to vesele komponuje. Nápady se jen hrnou."

Z dopisu sestře z Milána v srpnu 1771

„...I kdybych měl jít žebrat, nechci už nikdy sloužit takovému pánu. Jakživ na to nezapomenu."

Z dopisu otci po roztržce se salcburským arcibiskupem, květen 1781

„Jsem blízek smrti. Konec nastává dříve, než mi bylo dopřáno radovat se ze svého nadání. Život byl přece jen tak krásný. Mým začátkům svítila tak šťastná hvězda, ale kdo změní svůj osud?... Končím, neboť můj pohřební zpěv nesmí zůstat nedokončen."

Z dopisu Lorenzovi da Ponte ze září 1791, kdy Mozart v předtuše blízké smrti pracoval na svém Requiem

Wolfgangu Amadeu Mozartovi (1756–1791), o generaci mladšímu než Haydn, byl pro tvůrčí práci vyměřen nesrovnatelně kratší čas. Proces uměleckého zrání byl však u Mozarta mnohem rychlejší, což ovlivnily jednak vrozené dispozice, jednak též vnější předpoklady a možnosti, s nimiž jako umělec od útlého dětství začínal. Narodil se 27. ledna 1756 v Salcburku v rodině znamenitého hudebníka, houslisty a později koncertního mistra a místokapelníka arcibiskupského orchestru. Od raného dětství byl jeho mimořádný hudební talent systematicky a odborně rozvíjen péčí otce, který k hudbě vedl i svou nadanou dceru Marii Annu. Leopold Mozart hodlal nadání svých dětí nejen rozvíjet, nýbrž i patřičně společensky využít, a tak počínaje rokem 1762 zahájili oba sourozenci v otcově doprovodu koncertní cesty po řadě evropských měst. Malý Wolfgang Amadeus udivoval vlivné šlechtické i měšťanské posluchače skvělou hrou na klavír i na housle – a podobně i jeho sestra. Po Mnichově a Vídni, kde obě „zázračné děti" koncertovaly v roce 1762, následovalo tříleté turné od Mnichova přes řadu dalších německých měst do Paříže a odtud do Londýna. Vedle velkých koncertních úspěchů získal mladý Mozart na této cestě první významné umělecké zkušenosti a podněty pro svou vlastní skladatelskou tvorbu, která se začala rozvíjet právě v této době. V Paříži se seznámil s Philidorem, Monsignym a zvláště s **Johannem Schobertem** (1740–1767), vynikajícím cembalistou a průbojným skladatelem, u něhož Mozartovi imponovaly odvážné modulační postupy v provedení sonátové formy. U Schoberta poznal rovněž poprvé komorní skladby s obligátním klavírem. V Londýně se seznámil s Johannem Christianem Bachem, který na něj zapůsobil svou bohatou, vzletnou melodikou, a zvláště technikou tzv. zpěvného allegra – výstavby sonátové věty na základě bohatě členěných zpěvných myšlenek. V tvorbě C. Ph. E. Bacha, zvláště v jeho klavírních sonátách, objevil zase výrazovou působivost složitějších har-

Skenováno pro studijní účely

monických prostředků, detailní práce s dynamikou i nového stylizačního i formového pojetí klavírních skladeb.

Po návratu do Salcburku pokračoval mladý skladatel ve studiu kontrapunktu podle Fuxe a rozšířil svou vlastní skladatelskou činnost. Doposud psal především klavírní skladby a sonáty pro klavír a housle; v Londýně napsal svou 1. symfonii, pro svůj koncertní repertoár upravoval i skladby jiných autorů (často např. klavírní sonáty na klavírní koncerty s orchestrem – takto upravil např. 3 klavírní sonáty J. Ch. Bacha na *Klavírní koncerty* se smyčcovým orchestrem K. 107).

Koncem roku 1767 se vypravil s otcem na další koncertní cestu do Vídně. Seznámil se zde s Gluckem, Metastasiem, Hassem a dalšími osobnostmi hudebního života, poznal italskou operu i vídeňský singspiel, oblíbenou serenádovou a divertimentovou produkci, symfonie i smyčcové kvartety. Sám dostal nabídku na kompozici opery a singspielu: vznikla tak jeho prvá jevištní díla – buffa *La finta semplice* a singspiel *Bastien a Bastienka*. Po ročním úspěšném pobytu ve Vídni se vrátil zpět do Salcburku, aby se zhruba po roce (v prosinci 1769) vydal na svou **první cestu do Itálie**. Zde se důkladně obeznámil s italským stylem operním, chrámovým i instrumentálním, poznal řadu skladatelů, krátce studoval i u Padre Martiniho (a vykonal zkoušku do boloňské Filharmonické akademie). K pobytu v Římě se váže známá příhoda se zapsáním složitého Allegriho *Miserere* po jediném poslechu. Na zpáteční cestě byla v Miláně provedena pod Mozartovým vedením jeho opera seria *Mitridate*. Výsledkem první italské cesty bylo poznání a ovládnutí italského hudebního stylu raného klasicismu; tímto směrem Mozart v následující době zaměřil svou vlastní tvorbu. Po krátkém pobytu v Salcburku následovala **druhá italská cesta** (srpen až prosinec 1771). Až doposud měl mladý Mozart i jeho otec poměrně dobré možnosti k cestování, neboť salcburský arcibiskup Sigismund von Schrattenbach byl v této věci benevolentní. Krátce po návratu z druhé italské cesty však arcibiskup zemřel a jeho nástupce Hieronymus hrabě Colloredo byl tvrdý a despotický vladař, který se ke svým hudebníkům choval jako ke služebnictvu. Postupně sílící napětí mezi ním a mladým Mozartem vyústilo v konflikt a Mozartův dramatický odchod ze služby (1781). **Třetí italskou cestu** nastoupil Mozart v otcově doprovodu v říjnu 1772. Pro Milán zkomponoval operu *Lucio Silla* a sám řídil její premiéru. Pokusy o získání hudebnického zaměstnání v Itálii však byly neúspěšné; později se tam už nikdy nevrátil. Tak byl nucen pokračovat ve službách arcibiskupskému domu v Salcburku. Mozartovu tvorbu v této době ovlivnila rovněž dobová tendence Sturm und Drang: prohloubení výrazu jde v jeho skladbách z prvé poloviny sedmdesátých let ruku v ruce se syntézou italských i domácích hudebních vlivů. V letech 1773 až 1777 pobýval Mozart trvaleji v Salcburku, vyjma krátkých cest do Vídně a do Mnichova na premiéru své opery *La finta giardiniera* (Zahradnice z lásky). V této době se zintenzivnila jeho skladatelská činnost, zvláště v oboru serenádovém a divertimentovém, ale i v symfonii a smyčcovém kvartetu, klavírním a houslovém koncertu. Celkově je toto čtyřleté salcburské období (1773–1777) vyplněno přímo horečnou skladatelskou aktivitou, během níž Mozart napsal přes sto skladeb.

V září 1777 se Mozart vydal na svou další koncertní cestu, tentokrát v doprovodu matky (otec nedostal dovolenou). Cílem cesty bylo získání místa v ně-

Skenováno pro studijní účely

kterém významném hudebním centru – Mozart myslel hlavně na Paříž. Cesta začala v Mnichově a vedla dále přes Augsburg, Mannheim a další německá města. Zralejší a vnímavější umělec si tentokrát odnesl mnoho dojmů z německé hudební tvorby, v řadě ohledů odlišné od italské, pod jejímž vlivem byl doposud především. Zaujal ho interpretační styl mannheimského orchestru, poznal i symfonickou a koncertantní tvorbu skladatelů mannheimského okruhu. Silně na něj zapůsobil i německý singspiel, zvlášť ona větev, směřující k vážné německé národní zpěvohře (zhlédl představení Holzbauerova Günthera von Schwarzburg). Naděje spojované s Paříží se však nesplnily, podobně ztroskotal i plán na zakotvení v Mannheimu. Za pobytu v Paříži v červnu 1778 zemřela Mozartova matka. K tísnivému pocitu, s nímž se po ztrátě matky navracel zpět, přibylo i první milostné zklamání. Skutečnost, že byl v lednu 1779 jmenován koncertním mistrem a dvorním varhaníkem v Salcburku, nemohla trvale odstranit u sebevědomého umělce pocit omezenosti (nehledě k nízkému platu, který v této hodnosti pobíral). Množily se spory s arcibiskupem i s otcem. Skladatelsky byl Mozart v této době nucen věnovat se zvýšenou měrou hudbě chrámové (mj. *Korunovační mše*) a rovněž užitkové, příležitostné hudbě pro arcibiskupský dvůr. Vznikaly ovšem i další symfonie, nástrojové koncerty a smyčcové kvartety. V roce 1780 dostal z Mnichova další operní zakázku. Tak vzniklo dílo *Idomeneo*, vážná italská opera dle zásad Metastasiových, využívající současně i některé podněty Gluckovy reformy. *Idomeneo* byla do té doby jeho nejdokonalejší jevištní práce a představuje důležitý mezník na cestě k Mozartovu opernímu mistrovství. V Mnichově měla opera veliký úspěch, vytoužené zaměstnání mimo Salcburk však skladateli nepřinesla ani ona.

Krátce po mnichovské premiéře *Idomenea* vyvrcholil konflikt s arcibiskupem: za pobytu arcibiskupa ve Vídni došlo k otevřenému střetnutí, po němž Mozart odešel z arcibiskupových služeb. Znamenalo to i bolestný rozchod s otcem, jehož autoritě se Mozart poprvé vzepřel. Napětí mezi otcem a synem se poté již v podstatě nepodařilo urovnat. Odchodem od arcibiskupa v květnu 1781 začíná vrcholné, poslední desetiletí Mozartova života.

Počáteční pocit štěstí a naděje v další úspěšnou dráhu svobodného umělce však záhy zkalila nedostatečná možnost uplatnění, která časem přerostla v zápas o holou existenci. I přes své mimořádné profesionální kvality čekal Mozart ještě plných šest let na důstojné místo císařského komorního skladatele. Poté, co toto místo konečně získal (1787, po Gluckově smrti), byl mu vyměřen velice nízký plat. Živil se především koncertní činností, vyučováním a kompozicí: příjmy odtud plynoucí byly však nízké, a hlavně nejisté. V srpnu 1782 se oženil s **Konstancí Weberovou** (1763–1842) a neutěšená hmotná situace se novými nároky rodiny dále prohlubovala.

Na druhé straně nalezl družný a společenský Mozart ve Vídni řadu přátel: od roku 1784 se datuje osobní přátelství s J. Haydnem, zhruba v téže době se sblížil s prefektem dvorní knihovny baronem **Gottfriedem van Swietenem** (1733–1803), jehož prostřednictvím poznal hlouběji dílo J. S. Bacha a G. F. Händela. V roce 1785 se stal členem zednářské lóže a v témže roce začal spolupracovat s libretistou svých vrcholných oper, vídeňským dvorním básníkem **Lorenzem da Ponte**. Premiéra jejich prvního společného díla – *Figarovy*

Skenováno pro studijní účely

svatby – se uskutečnila ve vídeňském Hradním divadle 1. května 1786. Málo přátel měl Mozart naopak mezi vídeňskými skladateli, kteří si byli vědomi jeho pronikavého nadání a spatřovali v něm příliš silného konkurenta (Haydn byl v tomto ohledu spíše výjimkou). Počátkem roku 1787 odcestoval Mozart do Prahy a byl zde hostem manželů Duškových (s nimiž se seznámil před deseti lety v Salcburku). Při své prvé návštěvě Prahy zažil Mozart velký úspěch své Figarovy svatby (provozované v Nosticově – dnes Stavovském – divadle od prosince 1786). Mozart prožil v Praze jednu z nemnohých chvil pohody a štěstí v posledním období svého života. Získal zde zakázku na novou operu pro Prahu. Termín pro její napsání byl velice krátký – ještě téhož roku na podzim měla být premiéra. Lorenzo da Ponte dodal Mozartovi znamenité libreto *Don Giovanni*. Mozart pracoval usilovně a poslední partie nového díla dokončoval, dle tehdejšího zvyku, přímo na místě. 29. října 1787 se ve Stavovském divadle konala památná premiéra „opery oper" – jeden z největších Mozartových životních triumfů (bohužel také poslední). Pro následující vídeňské provedení musel Mozart učinit v díle několik úprav – ústupků vkusu vídeňského publika. Ani tak však Don Giovanni ve Vídni tehdy příliš neuspěl.

Mozartova hmotná situace se stále zhoršovala, a navíc se přihlásily první varovné příznaky nemoci. V dubnu 1789 podnikl s podporou knížete Lichnowského svou poslední koncertní cestu – poslední zoufalý pokus zvrátit nepřízeň osudu: přes Prahu, Drážďany a Lipsko směřoval do Berlína. Výsledek však znovu zůstal daleko za očekáváním: objednávka pruského krále na šest smyčcových kvartetů a šest klavírních sonát byla jen slabým zadostiučiněním pro geniálního skladatele. Mozart již ostatně ani nestačil této zakázce plně vyhovět. Pro vídeňské Hradní divadlo napsal na libreto Lorenza da Ponte italskou buffu *Così fan tutte* (1789–1790), jejíž úspěch nebyl valný, a navíc krátce po premiéře zemřel císař Josef II., Mozartův příznivec. Ani následující cesta do Frankfurtu na korunovaci Leopolda II. nesplnila očekávání. Skladatel, který tonul v dluzích, byl neustále nucen žádat hrstku svých přátel o pomoc v nouzi, přijímat podřadné tvůrčí zakázky (např. na skladby pro mechanické hrací strojky). Sužován bídou, nemocí a depresivními pocity z předtuchy blížící se smrti stačil v posledním roce svého života vytvořit ještě několik velkých děl: dvě opery (*La clemenza di Tito* a *Kouzelná flétna*), poslední **klavírní koncert, klarinetový koncert.** V červnu 1791 dostal od záhadného posla anonymní objednávku na *Requiem* (dnes je známo, že skladbu objednal ctižádostivý diletant hrabě Walsegg s úmyslem vydávat ji za své dílo). Několik příležitostných drobností a úporná práce na *Requiem* vyplňují samotný závěr Mozartova života. *Requiem* – svůj vlastní pohřební zpěv – už ani nestačil dokončit...

5. prosince 1791 Wolfgang Amadeus Mozart ve Vídni umírá. Prostý pohřební průvod doprovázelo jen několik nejvěrnějších přátel.

Za pouhých 35 let života zanechal tento génius světové hudby obrovité dílo, které náleží k pilířům hudební kultury.

Mozart se skladatelsky projevoval od útlého dětství – první kompoziční pokusy (zapisované ještě otcem) jsou z let 1761–1762. První již skutečně samostatné skladby napsal ve svých zhruba osmi letech během velkého turné do Paříže a Londýna. Někdy do let 1763–1764 lze tedy datovat skutečný za-

Skenováno pro studijní účely

čátek Mozartovy skladatelské činnosti. Celou jeho následující tvůrčí dráhu můžeme rozdělit do tří hlavních etap:

1) tvorba z dětství (přibližně 1763–1772),
2) tvorba z období lidského a uměleckého vyzrávání (1773–1781),
3) tvorba posledního, vrcholného desetiletí (1781–1791).

V prvé tvůrčí etapě přijímal mladičký skladatel především řadu podnětů zvenčí, zároveň s pronikáním do tajů skladatelské techniky poznával na svých četných cestách různé hudební styly, které ve svých vlastních skladbách zprvu napodoboval, postupně však stále osobitěji rozvíjel. Během tříletého turné vznikly jeho první sonáty pro klavír a housle, řada klavírních variací, v Londýně i prvé symfonie. Ze studijních důvodů a pro vlastní koncertní potřeby Mozart upravoval klavírní sonáty slavných mistrů (např. J. Ch. Bacha) na klavírní koncerty. Záhy vyšlo několik jeho kompozic i tiskem. Více než umělecká originalita zaujme v těchto prvních skladbách pohotovost a lehkost, s níž se mladičký autor dokázal vcítit do všeobecného stylového zázemí doby, případně do toho kterého konkrétního stylu.

Za pobytu ve Vídni r. 1768 Mozart vytvořil své první opery: provedení buffy *La finta semplice* zmařily intriky vůči „neslýchaně mladému opernímu skladateli", zato malý singspiel *Bastien a Bastienka* byl ve Vídni v říjnu 1768 úspěšně (třebaže pouze poloveřejně) proveden. Tato úsměvná pastýřská hra čerpá námětově z *Vesnického proroka* J. J. Rousseaua.

Za vídeňského pobytu v letech 1767–1768 vznikly i první Mozartovy serenády, divertimenta a tance pro orchestr. Velký význam pro další Mozartův tvůrčí vývoj měly následující tři italské cesty. Italská hudební kultura mu učarovala: byl již na přechodu od věku dětství k dospělosti, což se projevovalo zvýšenou vnímavostí i intelektuální schopností třídit a zobecňovat nabyté dojmy. Poznal všechny projevy italské hudebnosti od popěvků pouličních zpěváků přes instrumentální a chrámovou tvorbu až k druhu „nejvyššímu" a v Itálii nejoblíbenějšímu – opeře .

Výsledkem italských cest jsou další tři Mozartovy opery v tradičním duchu neapolské opery seria s důrazem na virtuosní pěvecký projev (*Mitridate*, 1770, *Ascanio in Alba*, 1771, *Lucio Silla*, 1772, všechny pro Milán). Daleko větší rozmach však v době italských cest (i salcburských přestávek mezi nimi) zaznamenává Mozartova instrumentální tvorba. V Itálii poznal díla Sammartiniho, Boccheriniho a také Josefa Myslivečka, jehož si zvlášť oblíbil. Od roku 1769 přibyla v Mozartově tvorbě další řada divertiment, kasací, serenád, orchestrálních tanců; napsal svůj první smyčcový kvartet a několik dalších symfonií; přibyly i nové árie a chrámové skladby. Z divertimentové produkce té doby patří dnes k nejznámějším **trojice divertiment** K.136–138 v třívěté formě italských sinfonií (1772). Na konci prvé tvůrčí etapy Mozart jako skladatel technicky vyspěl. Své schopnosti osvědčil prakticky na všech žánrech a byl dokonale připraven pro náročnější umělecké cíle.

Po návratu ze třetí italské cesty (březen 1773) Mozart pobýval čtyři roky trvaleji v rodném Salcburku. Začíná druhá tvůrčí etapa – etapa dozrávání člověka a umělce. Plný dojmů z Itálie komponoval přímo s horečnou pílí, a to opět především instrumentální hudbu. Vzniká řada dalších divertiment pro salcburský dvůr i místní honoraci (půvabná *Haffnerova serenáda D dur* K. 250 byla

Skenováno pro studijní účely

psána pro váženého salcburského měšťana Sigismunda Haffnera), **pět houslových koncertů**, v nichž Mozart vyšel ze vzoru Tartiniho, Myslivečka i Boccheriniho, **klavírní koncert** (*D dur* K. 175), **fagotový koncert** a další orchestrální menuety. V řadě devíti nových symfonií třeba upozornit na výrazově hlubokou *Symfonii g moll* K. 183 (1773) – jeden z markantních dokladů Mozartova období „romantické krize" a zvýšené citovosti. Výrazný pokrok zaznamenává kvartetní tvorba: již během třetí italské cesty Mozart napsal **šestici smyčcových kvartetů**, v nichž pokročil v technice komorní sazby. Ve Vídni poznal Haydnovy kvartety op. 20 (*Sluneční*) a vzápětí na ně umělecky reagoval svými *Šesti kvartety* K. 168–173, z roku 1773. Pokusil se v nich vcelku se zdarem navázat na Haydnův nový kvartetní styl se silnějším využitím polyfonie a s tendencí k zrovnoprávnění všech nástrojů souboru. K tvorbě tohoto čtyřletého období náleží i větší počet klavírních sonát a samozřejmě též chrámová hudba – mše, litanie, offertoria a chrámové sonáty pro dvoje housle, bas a varhany.

Zakázku na další operu dostal z Mnichova: v lednu 1775 tam osobně řídil premiéru své buffy *La finta giardiniera* (Zahradnice z lásky).

Rok 1778, který strávil na koncertní cestě do Paříže, patří rovněž k plodným rokům: Mozart, jak známo, sledoval touto cestou především trvalejší uplatnění mimo Salcburk, a na všech svých zastávkách chtěl přesvědčit o své kvalifikaci. V Mannheimu, s nímž také spojoval naděje, komponoval pro své přátele hlavně komorní skladby – klavírní a houslové sonáty, kvartety s flétnou, flétnové koncerty a árie. V Paříži napsal mimo jiné hudbu k baletní pantomimě *Les petits riens* (Maličkosti), *Koncertantní symfonii Es dur* pro dechové nástroje s orchestrem, K. 297 b, *Dvojkoncert C dur* pro flétnu a harfu, K. 299, řadu klavírních sonát a variací. Po návratu z cesty, která nesplnila jeho očekávání, pokračovala další Mozartova tvorba opět především v Salcburku. Jako nově jmenovaný dvorní varhaník měl nyní zvýšené povinnosti vůči chrámové hudbě (*Korunovační mše C dur*, K. 317, nešpory, další chrámové sonáty, *Missa solemnis C dur*, K. 337). Vznikly další symfonie (zvláště B dur, K. 319) a znamenitá *Koncertantní symfonie Es dur* pro housle, violu a orchestr K. 364, stavebně velkorysá a symfonicky závažná – špičkové dílo tohoto typu v epoše klasicismu vůbec. Pro arcibiskupský dvůr vznikaly další divertimenta a tance.

Roku 1780 dostal Mozart novou operní zakázku z Mnichova – tentokrát na vážnou operu. Napsal *Idomenea*, italskou operu seria dle stěžejních zásad Metastasiových, ovšem zároveň i s využitím dramatické funkce sborových scén, kterou poznal u Glucka a ve francouzských operách. Tímto dílem Mozart zřetelně pokročil na cestě k hudebně-dramatickému mistrovství: s výhodou zde spojil své bohaté zkušenosti s italskou i francouzskou operou, s Gluckovou reformou, a všechny tyto podněty přesvědčivě podřídil své vlastní hudebně-dramatické koncepci. Idomeneo měl v Mnichově úspěch a Mozart jím získal pevný základ pro svá mistrovská jevištní díla.

Několik měsíců po premiéře Idomenea Mozart odešel z arcibiskupských služeb a zakotvil ve Vídni jako svobodný umělec. Začala třetí – poslední a vrcholná etapa jeho života a tvorby, pro niž měl vyměřeno pouhých deset let. Jeho aktivita v tomto období kulminuje – početně i uměleckou hodnotou. Celých šest let žil v podstatě bez trvalého příjmu, toliko z nepravidelných výtěžků své umělecké a pedagogické činnosti. Pro své časté koncerty a aka-

Skenováno pro studijní účely

demie napsal řadu klavírních sonát, variací, houslových sonát i klavírních koncertů. Vedle běžných účelových zřetelů proniká do tvorby v této době i nové umělecké hledisko: snaha o přesvědčivé vyjádření myšlenkového obsahu. Projevuje se to v dalším vyhraňování témat i celých skladebných útvarů, které spějí od dřívější spíše obecné typovosti k individuální vyhraněnosti. Mozart překonává meze kompozičních stereotypů, v nichž se doposud s nebývalou lehkostí pohyboval, a postupně dospívá k novým uměleckým obzorům jednak s využitím všech zkušeností hudební tvorby své doby tak, jak ji na svých cestách poznal, jednak též zaváděním nových postupů, které vyplynuly z pronikavého domýšlení přijatých podnětů i z jeho vlastní tvůrčí fantazie. Tento proces dokumentuje řada skladeb z této doby, např. nejlepší z nových **klavírních koncertů** (*F dur*, K. 413, *C dur*, K. 467, *d moll*, K. 466, a *c moll*, K. 491), v nichž Mozart pokročil nad rámec tradiční virtuosní kompozice s orchestrálním doprovodem a zapojil jak brilantní technický projev sólového nástroje, tak i orchestrální složku do služeb svébytné umělecké výpovědi díla. Oba koncerty v mollových tóninách odkazují navíc svou vášnivou citovostí k tendenci Sturm und Drang.

Nový svět Mozartovi otevřelo důkladné studium tvorby J. S. Bacha a G. F. Händela, s níž se obeznámil v hudebním kroužku kolem barona van Swietena. Mozart některé tyto skladby upravoval a sám v jejich duchu komponoval svá vlastní díla. Poznal výrazovou sílu polyfonie i složitější chromatické harmonie právě tak jako volný rozlet hudební invence obou velikánů barokní hudby. Odrazem těchto zážitků jsou mimo jiné i tři Mozartovy klavírní fantasie: *Fantasie a fuga C dur*, K. 394, *Fantasie d moll*, K. 397, a *Fantasie c moll*, K. 475, z let 1782–1785. V roce 1781 poznal významnou řadu Haydnových smyčcových kvartetů op. 33 (*Ruské kvartety*). Již dříve jej Haydnův op. 20 podnítil ke spontánní umělecké reakci a novátorství Ruských kvartetů působilo stejným způsobem: Mozart vytvořil sérii **šesti kvartetů** (K. 387, 421, 428, 458, 464 a 465), které Haydnovi přímo věnoval. Tato díla vznikala na Mozartovy poměry nezvykle dlouho a s vynaložením velikého úsilí. Navíc psal Mozart haydnovské kvartety z vlastního popudu a nikoli na vnější objednávku – i to je nepominutelná okolnost, svědčící o tvůrčím zrání mistra. Právě tak jako Haydnův kvartetní styl plně vyzrál v op. 33, dospěl Mozart k osobitému kvartetnímu stylu v této šestici děl z let 1782–1785.

Ze šesti symfonií, které Mozart napsal v poslední tvůrčí etapě, vznikla v roce 1782 *Symfonie D dur „Haffnerova"* (K. 385), původně zamýšlená jako vícevětá serenáda, která však vyspělostí témat i stavby dosahuje skutečné symfonické závažnosti. Následující *Symfonie C dur „Linecká"* (K. 425) svou uměleckou hodnotou rovněž přesahuje původní rámec příležitostné skladby. Obě tato díla jsou dodnes trvalou položkou koncertních programů.
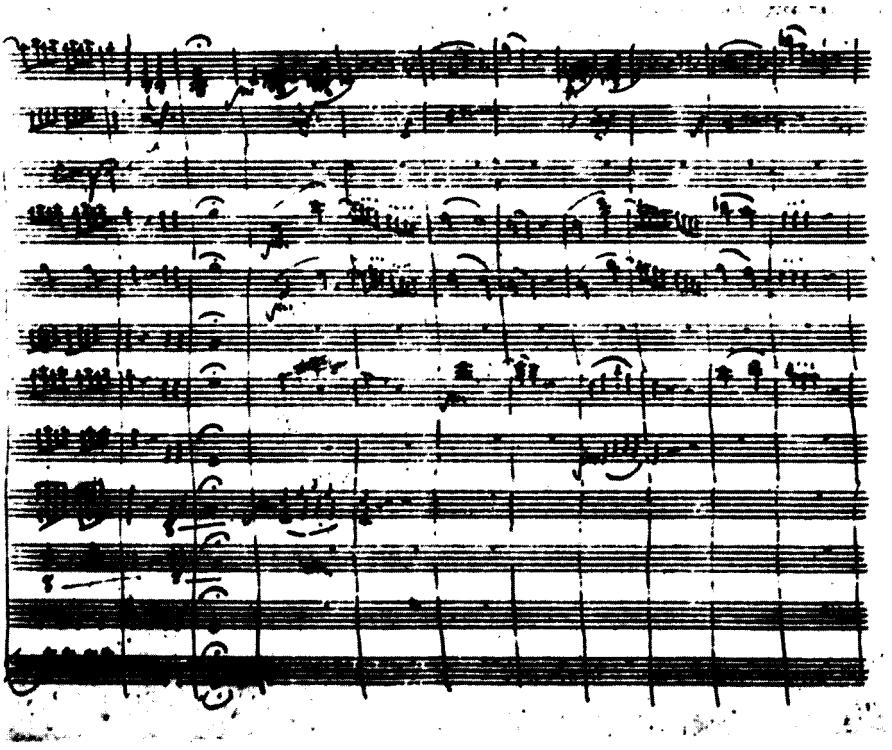
V posledním desetiletí dospěla k mistrovskému stadiu Mozartova tvorba hudebně-dramatická. Krátce po odchodu od arcibiskupa získal libreto na singspiel *Únos ze serailu*, který je první ze skupiny mistrovských jevištních prací. Mozart v tomto singspielu již suverénně hudebně vystihl charaktery postav a učinil z nich živé a pravdivé lidské typy. Vytvořil dramaticky působivé ansámbly, dějový spád podpořil významnou spoluúčastí orchestru. *Únos ze serailu* vysoko převýšil dobovou produkci v tomto žánru a jeho premiéra

Skenováno pro studijní účely

v červnu 1782 byla Mozartovým největším vídeňským operním úspěchem vůbec. Rok 1786 přinesl další vrcholnou operu – *Figarovu svatbu*, tentokrát ve stylu italské buffy. Podle známého (a ve Vídni pro své protiaristokratické buřičské myšlenky zakázaného) Beaumarchaisova dramatu mu napsal libreto Lorenzo da Ponte. Ostrá satira na společenské poměry předrevoluční Francie byla v libretu sice otupena, dílo však i přesto zřetelně vyjadřovalo nebezpečné ideály „neurozených". I v této invenčně bohaté opeře Mozart osvědčil vyzrálý smysl pro hudební charakteristiku postav i dějových situací. Znamenitým dokladem brilantního umění hudební stavby i velkého melodického fondu je už předehra k této opeře – dnes často prováděná i samostatně. Vídeňská premiéra Figarovy svatby (květen 1786) byla sice úspěšná, nicméně obliba díla netrvala dlouho. Plné zadostiučinění přineslo tomuto dílu triumfální uvedení v Praze v prosinci 1786 a v lednu následujícího roku za Mozartovy osobní účasti. Pro Prahu Mozart vytvořil v témže roce další své mistrovské operní dílo – *Dona Giovanniho*. Toto „dramma giocoso", opět na libreto Lorenza da Ponte podle staré španělské předlohy, představuje vyspělý typ opery semiseria, v níž se organicky pojí rovina tragická s komickou. Kvality zdařilého, divadelně účinného libreta Mozart umocnil geniální hudbou, v níž přesvědčivě vykreslil jednotlivé postavy i jejich psychologický vývoj během děje; dramatické situace s logickým dějovým spádem, vrcholícím v působivé finální scéně. Dramatická funkce orchestru je v Donu Giovannim zdůrazněna ještě více než v předcházejících dílech (Mozart užil nezvykle velký orchestrální aparát, mj. se třemi pozouny, ale i s mandolínou na výstižné vykreslení charakteristických situací děje). Pražská premiéra 29. října 1787 mu přinesla největší (a také poslední) umělecký triumf. Vřelé přijetí, jakého se mu v Praze dostalo, neskrývané sympatie všech společenských vrstev, nalezly odraz i v několika dalších Mozartových skladbách psaných pro Prahu nebo přímo v Praze. K vrcholným symfoniím přibyla v té době další – třívětá *Symfonie D dur „Pražská"*, K. 504, po níž už následovala pouze trojice posledních špičkových děl tohoto skladebného druhu – *Symfonie Es dur*, K. 543, *g moll*, K. 550, a *C dur („Jupiter")*, K. 551.

V období od vzniku Figarovy svatby do premiéry Dona Giovanniho vznikla řada dalších Mozartových vrcholných děl instrumentálních i vokálních. Vedle neustále komponovaných orchestrálních tanců jsou to především další klavírní skladby – sonáty, variace a ronda, běžná a žádaná součást tehdejšího vídeňského koncertního života. Do této kategorie spadají i divertimenta a serenády – nejslavnější z nich, *Serenáda G dur „Malá noční hudba"*, K. 525, náleží svým vznikem rovněž do období mezi Figarovou svatbou a Donem Giovannim. Přibývají další dva **klavírní koncerty** (*C dur*, K. 503, a *D dur „Korunovační"*; K. 537) a poslední ze čtyř **koncertů pro lesní roh** (*Es dur*, K. 495). Dvěma posledními díly končí v této době i Mozartova tvorba **sonát pro klavír a housle** (zvláště *Sonáta A dur*, K. 526). K nejlepším komorním skladbám této doby se řadí i poslední dva **smyčcové kvintety se dvěma violami** – *C dur* (K. 515) a *g moll* (K. 516). K tvorbě smyčcového kvintetu Mozarta inspirovala už v mládí jednak početná tvorba Boccheriniho, jednak též salcburská tradice, podporovaná zejména tvorbou Michaela Haydna. Z posledních let života pochází rovněž velký počet Mozartových **písní s klavírem, kánonů** a také poslední **árie** (mezi nimi např. i *Bella mia fiamma*, K. 528, psaná v Praze pro zpěvačku Josefinu Duškovou).

Skenováno pro studijní účely



Př. 113 – Rukopis W. A. Mozarta (Symfonie C dur, K. 551, „Jupiter", z I. věty)

Tvůrčí výtěžek poslední koncertní cesty do Berlína představují **tři poslední smyčcové kvartety** (*D dur*, K. 575, *B dur*, K. 579, a *F dur*, K. 590) a **poslední klavírní sonáta** – torzo objednávky pruského krále, kterou už Mozart nestačil splnit. Spolu s *Klarinetovým kvintetem A dur* (K. 581) jsou to nejrozměrnější a skladebně nejdokonalejší komorní díla Mozartova posledního období. Vzdor tísnivé životní situaci v nich vesměs převažuje jasná nálada, pouze občas obestřená jemným závojem melancholie.

V době práce na kvartetech pro pruského krále napsal Mozart i svou poslední italskou buffu, *Così fan tutte* (Takové jsou všechny). Libreto Lorenza da Ponte nebylo tentokrát tak zdařilé. Ačkoli Mozartova hudba je i zde vynikající, nebyl úspěch této opery nijak oslnivý – po vídeňské premiéře v lednu 1790 byla záhy stažena z repertoáru.

I v posledním roce svého života komponoval Mozart intenzivně. V největším chvatu napsal slavnostní operu pro pražskou korunovaci Leopolda II. – *La clemenza di Tito* na staré (a již také zastarale působící) libreto Metastasiovo. Námětově daleko zajímavější (i když básnicky ne víc než průměrný) byl Schikanederův text *Kouzelné flétny*. Mozart z něj vytvořil pohádkový singspiel, jehož alegorický základ je naplněn osvícenskými, zednářskými, demokratickými i revolučními myšlenkami v německém národním duchu. Tento vrcholný umělecký projev klasického vídeňského singspielu se stal vzorem pro pozdější německou národní operu.

Skenováno pro studijní účely

Tvorba posledního roku života odráží v mnohém přímo i Mozartovu kritickou hmotnou situaci: jsou v ní zahrnuty i příležitostné skladby pro hrací strojky a tehdy módní skleněnou harmoniku. I do nich Mozart uložil velké kompoziční mistrovství a výrazovou sílu (např. *Fantasie f moll*, K. 608, pro hrací strojek). Vznikají poslední řady orchestrálních tanců, slavné moteto *Ave verum corpus*, K. 618, z větších instrumentálních děl pak poslední *Klavírní koncert B dur*, K. 595, a *Klarinetový koncert A dur*, K. 622, psaný – stejně jako **klarinetový kvintet** – pro Mozartova přítele klarinetistu Antona Stadlera. Zakázku na smuteční mši dostal Mozart necelého půl roku před smrtí. Pracoval na ní hlavně v posledních měsících s tušením, že *Requiem* (K. 626) je jeho vlastním pohřebním zpěvem. Nejenom tradičně vyspělá úroveň hudebních myšlenek s jednoznačnou výrazovou charakteristikou, nýbrž i pozoruhodná úroveň polyfonní práce a využívání složitých harmonických obratů pro účely výrazu jsou v tomto díle posledním svědectvím Mozartova velkolepého tvůrčího mistrovství. Torzo *Requiem* po Mozartově smrti dokončil jeho žák **Franz Xaver Süssmayr** (1766–1803), který byl Mozartovi nablízku až do jeho posledních chvil a byl podrobně obeznámen s celkovou koncepcí díla.

Ludwig van Beethoven

„Ptáte se mne, odkud své myšlenky beru? To nemohu s jistotou říci: přicházejí nevolány, nepřímo i bezprostředně, mohl bych je uchopit do rukou ve volné přírodě, v lese, na procházkách, v tichu noci, za časného rána; podníceny náladami, které se u básníka přemění v slova a u mne v tóny, jež znějí, šumí, bouří; až konečně stojí v notách přede mnou."

Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770–1827) žil a tvořil v epoše historických proměn a bouřlivých revolučních událostí, v období Velké francouzské revoluce a jejích ohlasů v celé Evropě. Byl už synem nové doby, prvním skladatelem, který promítl do celku své tvorby demokratický světový názor a občanské smýšlení. Byl nejen velkým hudebníkem, ale i bojovníkem za svobodu člověka a společnosti. Jeho odpor k tyranii i boj proti osudu byl výrazem přesvědčení, že člověk je tvůrcem dějin. Každá jeho skladba je vyjádřením postoje ke světu ve smyslu individuálním a sociálním, chce podpořit člověka v jeho těžkém životním boji, dát mu sílu, odhodlání a naději.

L. v. Beethoven se narodil 16. prosince 1770 v Bonnu. Pocházel z hudebnické rodiny. Jeho otec, tenorista bonnské dvorní kapely, viděl v mimořádném Ludwigově nadání především zdroj příjmů a společenské prestiže a nutil svého syna přímo násilím do hry na klavír i do studia kompozice a generálbasu. Toto nepříznivé domácí prostředí mělo jistě vliv na utváření Beethovenovy povahy (nedůvěřivost, vzpurnost, uzavřenost). Od svých sedmi let veřejně vy-

Skenováno pro studijní účely

stupoval jako zázračné dítě, podobně jako Mozart, a to mu otevřelo dveře do bonnských měšťanských a šlechtických kruhů. Oázou klidu a štěstí se pro něho stala vzdělanecká rodina Breuningových; se Stephanem a Eleonorou uzavřel přátelství na celý život. Zde také našel cestu k hlubšímu všeobecnému vzdělání a k literatuře. Prvním opravdovým Beethovenovým učitelem se stal Christian Gottlob Neefe, který ho seznámil s tvorbou Johanna S. Bacha, Carla Ph. E. Bacha i jiných německých skladatelů a který byl jeho jedinou lidskou i uměleckou oporou. Své prvé skutečné skladby psal Beethoven ve věku dvanácti let a v patnácti letech už získal titul druhého dvorního varhaníka.

V roce 1787 navštívil krátce Vídeň, kde se setkal s Mozartem, ale po smrtelném onemocnění matky se vrátil do Bonnu. Musel se postarat o oba mladší sourozence, protože otec zcela propadl alkoholu. Ani za těchto těžkých podmínek se jeho umělecký vývoj nezastavil. Stýkal se s nejvýznamnějšími duchy bonnské umělecké a hudební společnosti a byl napájen nejprogresivnějšími idejemi doby (dal se dokonce zapsat na bonnskou universitu, kde poslouchal revoluční přednášky profesora literatury Eulogia Schneidera). V bonnském období vznikly desítky různých prací, ale žádná z nich nemá ještě opravdový beethovenovský charakter. Skladatel pochopil, že Bonn mu už nemůže více dát a že tím pravým hudebním střediskem je jedině Vídeň.

Roku 1792 odjel definitivně do Vídně se stipendiem od bonnského kurfiřta. Začal studovat u nejvýznamnějších osobností tehdejší hudební Vídně, u J. Haydna, J. Schenka, J. G. Albrechtsbergera a A. Salieriho, aby si doplnil své kompoziční vzdělání. Brzy však poznal rozdílnost jejich a svých uměleckých ideálů a začal si vytvářet vlastní kompoziční sloh. Vedle tvorby se úspěšně věnoval klavírní hře a pedagogické práci, což mu otevřelo cestu i do nejvyšších společenských kruhů. K jeho největším příznivcům patřili arcivévoda Rudolf, knížata Lichnowsky, Kinský, Lobkovic aj. Jednal však jako svobodný umělec, závislý pouze na své umělecké a pedagogické práci, a dával vždy najevo, že si člověka cení podle jeho schopností, nikoli podle šlechtického titulu. Jeho osobní odvaha a svobodomyslnost byla už od mládí živena revolučními myšlenkami a zůstal tedy navzdory svým stykům pravým demokratem. Vídeňské údobí do roku 1800 můžeme označit jako období rychlého tvůrčího dozrávání, kdy se skladatel postupně odpoutával od haydnovsko-mozartovského modelu a vytvářel si svou naprosto svébytnou hudební řeč, jak to přesvědčivě prokazují první osobité klavírní sonáty *c moll* op. 13 *„Patetická"*, *Klavírní koncert č. 3* a *Symfonie č. 1*.

Těžká sluchová choroba už na samém začátku skladatelského rozletu a nešťastný milostný vztah k povrchní Giuliettě Guicciardiové málem zlomily jeho železnou životní sílu a vůli, ale víra v potřebnost jeho umění mu tuto životní krizi pomohla překonat (*Heiligenstadtská závěť*, 1802). Práce na rozhodujícím, převratném, už ryze beethovenovském díle Eroice mu vrátila lidské a umělecké sebevědomí úplně. Prožitá utrpení ještě posílila humanistické zaměření jeho tvorby; Beethoven všechny své životní touhy a osudy, svou individuální a společenskou angažovanost proměňoval v hudbu. Vznikala zcela novátorská, velkolepá a revoluční díla, jako např. vášnivě vypjaté **sonáty** *Appassionata*, *Valdštejnská*, **opera** *Fidelio*, nádherný **houslový koncert**, vzdorná *Symfonie c moll („Osudová")*, výrazově mohutný *Klavírní koncert č. 5 Es dur* aj. Desetiletí 1800 až

Skenováno pro studijní účely

1810 se stalo obdobím nejprudšího a nejmohutnějšího Beethovenova tvůrčího rozmachu.

Přes zdánlivě dobré společenské postavení trpěl Beethoven značným hmotným nedostatkem. Jeho skladatelská proslulost vynášela velmi málo, výtěžek z provádění a vydávání děl byl zcela nedostačující a pianistické činnosti musel pro sluchovou chorobu postupně zanechat. Chtěl svou neutěšenou situaci řešit dokonce odchodem z Vídně a přijmout výhodnou nabídku vestfálského krále. Vídeňská šlechta si však uvědomila ostudnost Beethovenova postavení a poskytla mu pravidelný roční příjem. Kolem roku 1814 vyvrcholilo skladatelovo vlastenecké zanícení, které se promítlo do oslavných skladeb, jako např. kantáta *Slavnostní okamžik*, sbor *Obrození Německa* či orchestrální *Wellingtonovo vítězství*. Beethoven získal v této době všeobecné uznání a oficiální pocty, ale brzy prožil trpké zklamání z reakčního vývoje v zemi. Jeho tvůrčí aktivita byla tímto negativním společenským vývojem na nějakou dobu značně oslabena a došlo k jistému psychickému zlomu, který byl ještě zesílen dále pokračující sluchovou chorobou a od roku 1816 naprostou hluchotou. Stále hlubší ponor do sebe sama odváděl skladatele od veřejného života a vedl ke značné společenské izolaci. (Do okruhu jeho nejbližších přátel patřil A. Schindler, K. Holz a houslista I. Schuppanzigh, primarius kvarteta, které s Beethovenem spolupracovalo na vrcholných posledních kvartetech.) Jisté Beethovenovo podivínství bylo dáno obrovskou vnitřní koncentrací k tvorbě, která se postupem doby stala jeho jedinou skutečnou lidskou seberealizací. Beethoven se dožil i v tomto pozdním období několika vnějších úspěchů, ale celá jeho bytost byla již zaměřena k hodnotám hlubším a trvalejším, jak o tom svědčí poslední sonáty a smyčcové kvartety.

K problémům hmotným i tvůrčím přistoupily v posledním desetiletí jeho života ještě starosti se synovcem Karlem. Beethoven se k němu upnul celou svou bytostí, ale tento příliš náročný vztah nemohl mladý a nezralý člověk unést. Když se Karel roku 1826 pokusil o sebevraždu, byl Beethoven přímo zdrcen a nervový otřes silně zhoršil jeho celkový zdravotní stav. V prosinci 1826 Beethoven těžce onemocněl zánětem plic a brzy nato naplno propukla jeho dlouholetá jaterní choroba. Ještě v únoru se sice nemocný skladatel se zájmem zabýval díly Händelovými, písněmi Schubertovými i novými tvůrčími plány, ale v polovině března se jeho stav prudce zhoršil a 26. března 1827 Beethoven zemřel.

Beethoven je vzorem skladatele, který lidské prožitky a touhy dovede čitelným způsobem transformovat do hudebního díla. Nechce jen bavit a dávat radost ze smyslové palety rytmů a melodií. Dokázal dát hudbě dotud nebývalé významy; skladba je pro něho jednotou krásy a pravdy. Pro Beethovenovu hudbu je charakteristická až fanatická snaha překonat stará klišé, vyzkoušet nové možnosti a nepodřídit se dobovému stylu. Proto také překračuje hranice klasicismu směrem k novému romantickému výrazu. Jeho touha po novém a adekvátním zhudebnění životních prožitků je nesena velkou vnitřní energií, která se promítá do intenzivně vypjatých dramatických i lyrických momentů jeho skladeb. Tato myšlenková a citová angažovanost je v naprosté jednotě s ohromující kompoziční invencí a technikou. Dalo by se říci, že každý tón je pevně vřazen do ideového plánu prostřednictvím geniální

Skenováno pro studijní účely

motivicko-tematické a stavebné práce. Korunou ideového plánu je většinou heroický vítězný závěr, který je symbolem Beethovenovy víry v lepší lidský svět. Způsob této výstavby souvisí také s tím, že skladby bývají někdy nositeli mimohudebních významů (symfonie *Eroica*, *Pastorální*; sonáty *Appassionata*, *Les adieux* aj.).

Beethovenova hudba nevyrůstá ovšem jen z mimohudebních podnětů, je naopak pevně zakotvena v historickém i dobovém hudebním kontextu. Roste především ze tří hlavních zdrojů:
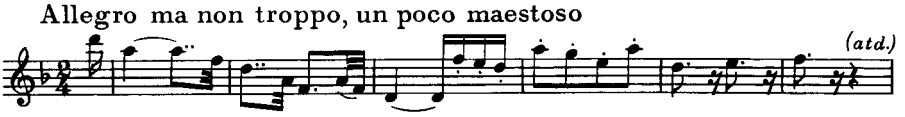
– z německé hudební tradice (hlavně Bach, Händel, Haydn, Mozart)

– z ovzduší a podnětů hudby francouzské revoluce (Grétry, Gossec, Cherubini, Méhul)
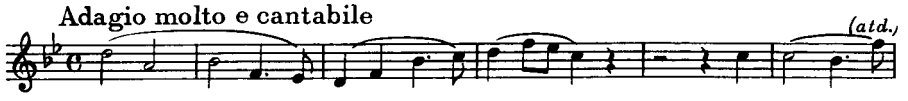
– z lidové hudby (porýnské, rakouské, slovanské aj.) a společenského zpěvu úzce spjatého s důležitými životními situacemi (pastýřské, poutní písně, smuteční, slavnostní hudba aj.).

Tato inspirační východiska nesou s sebou určité významy, které autor v tvůrčí výhni dále umocňuje a zintenzivňuje k mohutnému a neopakovatelnému účinu. Beethovenova hudební mluva je ve srovnání s hudbou Haydnovou a Mozartovou mnohem drsnější a výrazově silnější. Beethoven usilovně a poměrně dlouho hledal ten pravý, jedině odpovídající tvar, a toto dlouhé dozrávání vedlo k neobyčejné hutnosti výsledného uměleckého vyjádření.

Melodie je v sonátových a scherzových větách ostře vykreslená, vzrušeně vzepjatá a vnitřně kontrastní, v pomalých větách zase široká, meditativní, mnohdy plná hlubokého smutku, ne však beznaděje či sentimentality.



Př. 114 – L. v. Beethoven: Symfonie č. 9, I. věta (začátek)



Př. 115 – L. v. Beethoven: Symfonie č. 9, III. věta (začátek)

Beethovenova melodika (ať už dramatická, či lyrická) svou neobyčejnou intenzitou posluchače vzrušuje a burcuje k akci. I dynamika pomáhá dotvářet autorův osobitý styl, stává se důležitým formotvorným prostředkem. Dlouhá, téměř na hranice možností vedená crescenda, bouřlivá fortissima, prudká sforzata, *subito ff* a *pp*, jemné silové nuance i prudké kontrasty nemají v tehdejší hudbě obdoby. Účinek je mnohdy stupňován přerušováním hudebního toku a novými, znovu se rozpínajícími nápory a nejednou je završen generální

Skenováno pro studijní účely

pauzou až otřesné působivosti. V harmonii se dotýká svou souzvukovou fantazií a smělými modulacemi přímo romantických principů (zejména v pozdních dílech). Jeho sloh je v podstatě homofonní, ačkoliv v posledních dílech užívá často kontrapunktické práce vysoké úrovně. Orchestrace je při své dramatické působivosti poměrně jednoduchá, čistá a nelomená. Každá melodická linie je však přesně nástrojově uchopena, což už je předzvěstí romantického instrumentačního cítění.

V oblasti formy je autorův přínos snad nejprogresivnější. V zralých dílech dochází k dialektickému rozšíření a sloučení různých formových principů sonátové formy, písňové a rondové formy, variací. Formový princip je podřízen obsahovému záměru, proto dochází k rozšíření, uvolnění či změně proporcí dané formy, dokonce i k vzájemnému prostupování jednotlivých forem. Beethoven dané formy neruší, ale bohatě rozvíjí. Velmi často mění také obvyklé pořadí jednotlivých vět, či dokonce jejich počet (dvouvěté až sedmivěté sonátové cykly). Novátorské je uchopení fugy, kterou intenzivně pěstoval zejména v posledním tvůrčím období. Bývá utvářena velmi různotvárně v melodice i stavbě a popřípadě i rozvíjena podle mimohudebních významových zřetelů. Geniálně využívá autor variačního principu, jenž dává skladbě jednotu i rozmanitost a naprosto přesně reaguje na všechny výrazové proměny. Velkým historickým přínosem Beethovenovy skladebné techniky je využití monotematických principů, které se staly velkou inspirací i následujícím skladatelským generacím (Berlioz, Liszt, Wagner, Franck aj.). Použití jednoho tématu ve více větách skladbu sceluje a dává jí jednotu strukturální i ideovou (*Symfonie č. 5*, *Symfonie č. 9*).

Beethovenův umělecký vývoj má hlubokou vnitřní jednotu, a proto jen rámcově můžeme použít členění na tři různé etapy:

1) začátky a první zrání (1770–1800, první sonáty a klavírní koncerty, smyčcové kvartety a *Symfonie č. 1* – přibližně do op. 25)

2) prudký tvůrčí vzmach, revoluční a vlastenecké tendence (1800–1814, 12. až 27. klavírní sonáta, symfonie č. 2–8, opera *Fidelio* aj. – cca do op. 100)
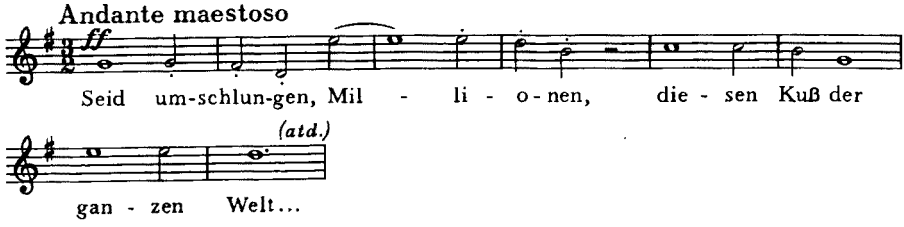
3) pozdní tvorba výrazně myslitelské povahy, niterné hloubky a filosofického založení (1815–1827, *Symfonie č. 9*, *Missa solemnis*, poslední klavírní sonáty a smyčcové kvartety – do op. 137).

Rozsah Beethovenovy tvorby je značný; základ tvoří 138 opusů, přičemž pod některá opusová čísla je zařazeno skladeb několik (např. op. 1 tvoří tři klavírní tria, op. 2 tři klavírní sonáty, op. 18 šest smyčcových kvartetů, op. 59 tři smyčcové kvartety apod.). Dále je to přes 200 skladeb, které nejsou označeny opusovými čísly, protože se převážně jedná o díla raná, příležitostná a méně závažná. Tvůrce zasáhl takřka do všech oblastí, nejdůležitější je však tvorba symfonická, komorní a klavírní.

V oblasti **orchestrální hudby** má epochální význam **devět symfonií**. Beethoven dovršil vývoj klasické symfonie jako nejvyššího útvaru orchestrální hudby, v němž se odrážejí základní lidské otázky – postoj člověka k přírodě, ke společnosti i k sobě samému. Velký časový rozsah i vnitřní obsahová výstavba Beethovenových symfonií znamenají historicky něco zcela nového. Prvá sonátová věta bývá dramatickým zápasem, plným výrazových kontrastů a myšlenkových konfliktů. Pomalá adagiová věta zase citově vroucím lidským zpě-

Skenováno pro studijní účely

vem či filosofickou meditací. Scherzo (které ve většině symfonií nahradilo menuet) má prudký, impulsivní charakter či burleskně démonický výraz. Závěrečné finále mívá příznačný strhující či vítězný charakter, je optimistickým završením skladby. To ovšem platí jen rámcově, protože každá ze symfonií má svůj vlastní, naprosto svébytný výraz. *Symfonie č. 1 C dur* (1799) má ještě v podstatě mozartovsko-haydnovský charakter, ale v *Symfonii č. 2 D dur* už nalezneme náznaky nového stylu. Revoluční význam má *Symfonie č. 3 Es dur „Eroica"* (1803), která znamená rozhodující obrat v Beethovenově tvorbě. Zde je poprvé naplno uplatněna jednota strukturální a ideové výstavby. *Symfonie č. 4 B dur* je svěžím a kompozičně brilantním dílem. K základním pilířům světové orchestrální hudby patří tematicky semknutá *Symfonie č. 5*, zvaná často *„Osudová"* (1804–1808), která je strhujícím hudebním obrazem lidského zápasu a zároveň symbolem víry ve vítězství. Pětivětá *Symfonie č. 6 F dur „Pastorální"* je dokladem skladatelova vřelého vztahu k přírodě, jeho touhy po lidském štěstí a přesvědčivým důkazem hlubokého lyrického fondu. *Symfonie č. 7 A dur* je dílem strhujícího rytmu a radostně opojné melodiky a *Symfonie č. 8 F dur* představuje intimní a láskyplný pohled zpět, k vlastnímu mládí, k Mozartovi a Haydnovi. Vrcholem skladatelovy symfonické tvorby je obrovitá *Symfonie č. 9 d moll* pro sóla, sbor a orchestr (1822–1824). Základem její 4. věty je vlastně kantáta na text Schillerovy *Ódy na radost*. Toto dílo nedokumentuje jenom autorovu oslnivou skladatelskou techniku a jeho smysl pro monumentální hudební architekturu, ale především vyjadřuje jeho lásku ke svobodě, k lidstvu („V náruč spějte miliony") a jeho víru v lepší svět. Devátá symfonie je vrcholným hudebním projevem životní radosti a strhující výzvou k lidskému sbratření, a také proto je její význam nepomíjející.



Př. 116 – L. v. Beethoven: Symfonie č. 9, ze IV. věty
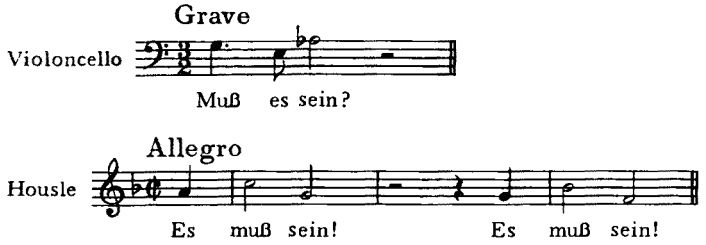
Významné jsou také předehry související s dramatickou tvorbou, *Coriolanus*, *Egmont*, *Leonora I*, *II*, *III* a *Fidelio*, které jsou svou programovostí již předobrazy symfonických básní. Menší důležitost mají v tomto směru *Prométheus*, *Král Štěpán*, *K zasvěcení domu* a *Zříceniny athénské*. Poněkud vnějškově působí ve své době slavné *Wellingtonovo vítězství*. Dále napsal autor řadu příležitostných skladeb, jako jsou různé tance, pochody, scénická i baletní hudba apod.

V jistém smyslu můžeme k symfonické hudbě přiřadit i **klavírní koncerty** *č. 1 C dur*, *č. 2 B dur*, *č. 3 c moll*, *č. 4 G dur*, *č. 5 Es dur*, *Houslový koncert D dur* a *Trojkoncert pro housle, violoncello, klavír a orchestr C dur*, protože v nich orchestr neplní funkci doplňkového doprovodu, nýbrž je plnoprávným partnerem hudebního dialogu a využívá všech možností symfonické hudby.

Skenováno pro studijní účely

Komorní tvorba je velice rozsáhlá, rozmanitá a rozdílné závažnosti. Pro dechové nástroje napsal autor řadu skladeb, které však nejsou příliš závažné. Psal je většinou v mládí a ponejvíce na objednávku; přesto *Sonáta F dur* pro lesní roh a klavír, *Oktet* a *Sextet* pro dechové nástroje, *Kvintet* pro klavír a dechové nástroje a některé jiné skladby mají ve své oblasti význam.

Oblast smyčcové literatury je mnohem bohatší a důležitější, třebaže i zde najdeme díla příležitostná. Z šesti **klavírních trií** je nejzávažnější *Trio B dur* op. 97, z deseti **houslových sonát** jsou nejznámější *Sonáta F dur „Jarní"*, *Sonáta A dur „Kreutzerova"* a poslední *Sonáta G dur* op. 96 (1812). Z pěti **violoncellových sonátových děl** musíme obdivovat sonáty vrcholného tvůrčího období *č. 3 A dur*, *č. 4 C dur* a *č. 5 D dur*. Šestnáct **smyčcových kvartetů** tvoří vrchol Beethovenovy komorní tvorby. Tato díla jsou originálně koncipována a dokonale strukturálně propracována. Už raných šest tvz. *Lobkovicových kvartetů* op. 18 novátorsky rozvíjí vrcholné přínosy Haydnovy. Jedinečné jsou ze středního období zejména tři tzv. *Razumovské kvartety* op. 59 (srov. str. 390). Zvlášť hlubokou subjektivní výpovědí je posledních pět kvartetů: *Es dur* op. 127, *B dur* op. 130 (původně byla jeho finálem *Velká fuga B dur* op. 133), *cis moll* op. 131, *a moll* op. 132, *F dur* op. 135. Intenzitou své citové výpovědi i moderností hudebních prostředků představují trvalou inspiraci pro světovou kvartetní tvorbu. Podobně jako v klavírních sonátách, i zde skladatel upravuje počet a stavbu vět podle vlastního ideového programu. *Kvartet cis moll* (1826), snad nejniternější Beethovenova hudba, má sedm vět, které jsou ještě vnitřně děleny. Podobné členění má i pětivětý *Kvartet a moll* (1825) s programní pomalou větou „Posvátný zpěv díků uzdraveného člověka božstvu". V těchto dílech jde o hlubokou filosofickou reflexi, která v předchozí „hudební literatuře" nemá obdoby. Do posledního velkého díla, *Smyčcového kvartetu F dur* (1826), Beethoven symbolicky vkládá osudovou otázku a odpověď: „Muss es sein? Es muss sein!" („Musí to být? Musí to být!")
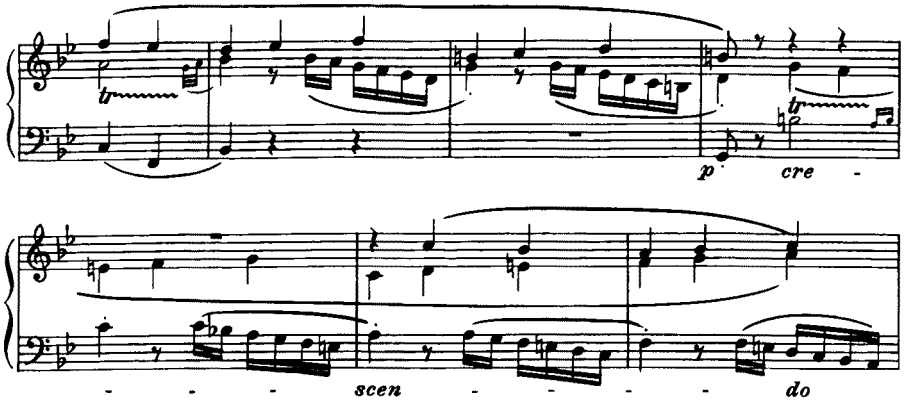


PŘ. 117 – L. V. BEETHOVEN: SMYČCOVÝ KVARTET F DUR, OP. 135 (SKLADATELOVO NOTOVANÉ MOTTO KE IV. VĚTĚ)

Klavírní skladby psal Beethoven celý život, takže jsou nejbezprostřednějším odrazem jeho tvůrčího vývoje. Je v nich patrná velká profesionální zkušenost vynikajícího klavíristy, ale není zde ani památky po efektní a prázdné virtuositě. Beethoven byl znám jako pianista velkého výrazu a citové hloubky a taková jsou i jeho klavírní díla. Kompoziční a nástrojová technika je vždy plně ve službách myšlenkového a emociálního obsahu. **Dvaatřicet** Beetho-

Skenováno pro studijní účely

venových **sonát** patří k základním dílům světové klavírní literatury. Z raných skladeb pro klavír předjímá autorův další vývoj a je nejznámější citově vypjatá *Sonáta c moll „Patetická"* op. 13 (č. 8). Umělcova fantazie brzy rozšiřuje dosavadní meze sonátové formy, jako je tomu např. v *Sonátě As dur* s variacemi v první větě, scherzem ve větě druhé, smutečním pochodem ve větě třetí a rondem ve čtvrté. Podobný fantazijní charakter má *Sonáta cis moll Quasi una fantasia*, zvaná často *„Měsíční svit"*. Efektním nástrojovým uchopením, ale zároveň hlubokým prožitkem se vyznačují sonáty středního období, *C dur Valdštejnská* a *f moll Appassionata* (1804–1805), vroucí lyričností zase *Sonáta Es dur „Les adieux"* (Na rozloučenou). Stěžejními díly, značně se již vymykajícími tradičním sonátovým útvarům, jsou jeho poslední sonáty *A dur* op. 101, *B dur* op. 106 *„für das Hammerklavier"* (pro nový kladívkový klavír, 1817–1818), *E dur* op. 109, *As dur* op. 110 a *c moll* op. 111 (1821–1822). Tyto skladby jsou protkány složitou kontrapunktickou prací, ve finálních větách op. 101, 106 a 110 jsou důmyslné fugy.
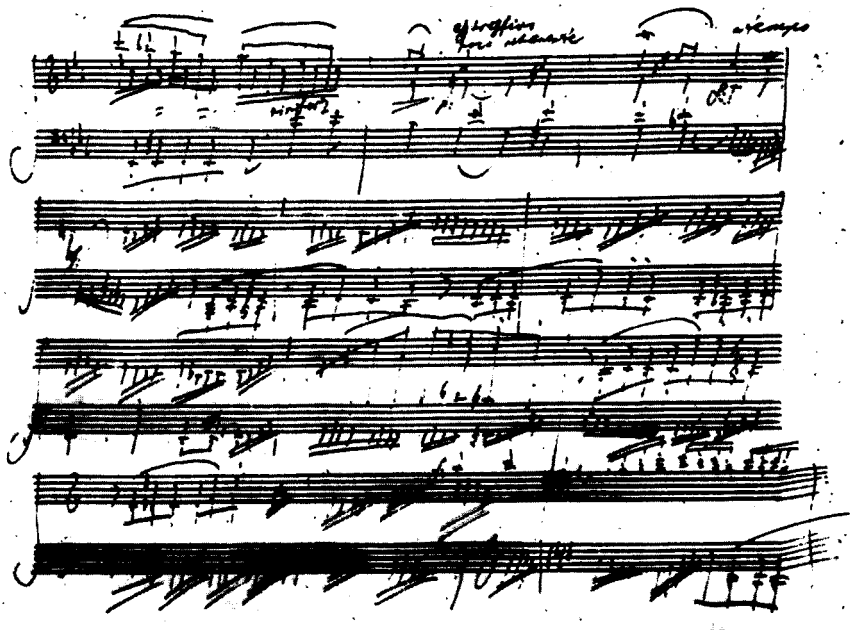


Př. 118 – L. v. Beethoven: Sonáta pro kladívkový klavír B dur, op. 106 (z finální fugy)

Kromě sonát napsal Beethoven pro klavír řadu **variací**, z nichž nejznámější jsou *32 variací c moll* a *33 variací na Diabelliho valčík*, dále pak *Bagatelly* op. 33, op. 119, op. 126, **ronda**, **fantasie**, **menuety**, **ländlery** aj.

Vokální hudba stojí v rámci autorova tvůrčího odkazu trochu v pozadí, ale i v této oblasti jsou díla neobyčejných kvalit. Především je to obsahově přímo revoluční opera o lidské věrnosti a touze po svobodě *Fidelio*, kterou skladatel dokončil v roce 1805, ale pak ji ještě dvakrát přepracoval, aby vyhovovala jeho vysokým nárokům. Dalším veledílem je *Missa solemnis* (1819–1823) pro sóla, sbor a orchestr, jež je ovšem svou mohutností určena spíše pro koncertní provedení než pro liturgické účely. Méně proslulými díly jsou *Mše C dur*, oratorium *Kristus na hoře Olivetské*, *Fantazie pro klavír, sbor a orchestr*, kantáty *Klid moře a šťastná plavba*, *Slavnostní okamžik* aj. Z poměrně bohaté a stále ještě nedoceňované písňové literatury se nejčastěji uvádějí *Adelaida*, *An die Hoffnung*, *Resignace* a písňový cyklus *Vzdálené milé*, z koncertních árií *Ah, perfido*.

Skenováno pro studijní účely

Beethovenovo dílo je pro nás trvalou a silnou inspirací. Hovoří k nám s neochabující naléhavostí a plně srozumitelným jazykem, zprostředkovává nám hluboké vnitřní prožitky, vede k hlubšímu přemýšlení o smyslu lidského života a zároveň nám přináší radost a naději i víru v člověka a jeho svět.



Př. 119 – Rukopis L. v. Beethovena (Klavírní sonáta c moll, op. 111, I. věta)

Výběr z literatury:

Milan Poštolka: Joseph Haydn a naše hudba 18. století. Praha, 1961
Milan Poštolka: Mladý Joseph Haydn. Praha, 1988
František Němeček: Životopis c. k. kapelníka W. A. Mozarta. Praha, 1937
Bohumil Karásek: Wolfgang Amadeus Mozart. Praha, 1961
Romain Rolland: Život Beethovenův. Praha, 1955 a další vydání
Romain Rolland: Ludwig van Beethoven – Velká tvůrčí období, I–V. Praha, 1957–1961
Jan Racek: Beethoven. Růst hrdiny bojovníka. Praha, 1955, 1956
Josef Teichmann: Ludwig van Beethoven. Praha, 1968
Václav Holzknecht: Ludwig van Beethoven. Praha, 1970
Rudolf Pečman: Beethoven dramatik. Hradec Králové, 1978
Ludwig van Beethoven: Listy o umění, lásce a přátelství. Praha, 1971 a další vydání
Jan Trojan: Dějiny opery I. Baroko a klasicismus (17. a 18. století). Brno, 1979 (příslušné partie)

Skenováno pro studijní účely

D) Český a slovenský hudební klasicismus

Společenské podmínky

České země byly v období klasicismu součástí rakouské říše s císařskou dynastií Habsburků v čele. Období hudebního klasicismu spadá zhruba do dob vlády čtyř panovníků: Marie Terezie (1740–1780), Josefa II. (1780–1790), Leopolda II. (1790–1792) a Františka I. (1792–1835). Politicky byly české země v podřízeném postavení vůči rakouské metropoli a s postupným prosazováním správního centralismu se ocitly v pozici provincie. Důsledkem toho bylo ekonomické zaostávání, tuhý feudální systém s nevolnictvím a robotou. K ekono-mickému tlaku přibýval navíc tlak národnostní (systematická germanizace) i náboženský (protireformace, vlivná pozice římskokatolické církve). V české společnosti 18. století chyběla důležitá složka: silné a aktivní měšťanstvo, opora osvícenské ideologie a hlavní činitel zásadních proměn, které ovlivnily specifickou tvářnost umění klasicismu.

Hudební život v českých zemích zaostával oproti nejvyspělejším oblastem Evropy nejvýrazněji ve sféře společenské základny pro uplatnění a fungování hudby. Feudální systém zachoval i dřívější institucionální formy hudebního života: hlavním provozovatelem a „spotřebitelem" hudby byla církev a šlechta. V rámci církevních institucí – kostelů a klášterů – a při šlechtických rezidencích existovala hlavní střediska hudebního života s kapelami, notovými archivy, hudebními nástroji, provozovacími prostorami – a samozřejmě i potřebnými finančními prostředkami. Od čtyřicátých let 18. století se sice i na našem území vyskytly ojedinělé pokusy o nové formy provozování hudby (veřejné koncerty), byly však krátkodobé a neměly podstatnější vliv. K rozvoji veřejného hudebního života u nás došlo až během 1. poloviny 19. století, v době, kdy klasicismus jako sloh všeobecně již doznával.

Přes tyto nevýhodné společenské podmínky se hudba v českých zemích uplatňovala velice mnohostranně ve velkých městských centrech (Praha, Brno, Olomouc, Kroměříž aj.) i na venkově. Nejvlivnější složkou tehdejší společnosti u nás byla *římskokatolická církev*. Byla hospodářsky dobře zajištěná, svou důležitou rolí v protireformačním procesu si vypracovala i dominující postavení politické a kulturní. Byla nositelkou vzdělanosti – až do reforem Josefa II. v 80. letech výlučně ovládala střední a vysoké školství. Kostelní kůr byl hlavním střediskem hudebního života. Právě zde mohly přijít do styku s hodnotnou hudbou nejširší vrstvy obyvatelstva.

Druhým centrem hudebního provozu v českých zemích byly šlechtické rezidence. Ekonomické postavení šlechty však nebylo tak stabilní jako postavení církve, a proto i existence šlechtických kapel byla často krátkodobá. Od poloviny 18. století byla řada těchto kapel rozpuštěna nebo radikálně zmenšena na tehdy oblíbené komorní soubory dechových nástrojů – harmonie. Šlechtických kapel působilo v českých zemích během 18. století nejméně dvacet. V Čechách jsou nejpodrobnější doklady k činnosti schwarzenberské kapely v Českém Krumlově, lobkovické kapely v Roudnici n. L. a pachtovské kapely v Praze. Vedle nich ovšem působila v Čechách řada dalších kapel. Šlechtické kapely na Moravě jsou prozkoumány důkladněji – důležité jsou

Skenováno pro studijní účely

zvláště kapely olomouckých biskupů (od r. 1777 arcibiskupů), kapela haugwitzovská v Náměšti nad Oslavou, collatovská v Brtnici, lichtensteinská v Telči atd. Na severní Moravě (resp. v bývalé rakouské části Slezska) dosáhla značného významu kapela biskupa Schaffgotsche na Jánském vrchu u Jeseníku. Na rozdíl od velkých šlechtických rezidencí např. v Německu byl hudební provoz šlechtických rezidencí u nás skromnější. Orchestry nebyly příliš početné a postupem doby se redukovaly. S výjimkou zhruba desetileté existence stálé operní scény při rezidenci biskupa Schaffgotsche na Jánském vrchu (1769 až 1778) chyběl v domácích šlechtických rezidencích pravidelný operní provoz (výjimečně se omezoval na občasná představení, zajišťovaná převážně domácími, často pouze amatérskými silami).

Ve velkých kulturních centrech, jakým byla v českých zemích především Praha, byly zastoupeny všechny tehdejší formy hudebního života: existoval zde velký počet chrámů a klášterů, z nichž hudební úrovní vynikal především metropolitní chrám sv. Víta. Pěstováním hudby vynikaly v Praze zvláště konventy křižovníků na Starém Městě, jezuitů v Klementinu, premonstrátů na Strahově a pavlánů na Starém Městě. V Praze byly i některé šlechtické rezidence s kapelami a vedle toho i divadla s živým operním provozem. Vedle Prahy byly důležitými hudebními středisky i Brno a Olomouc (zde došlo v 70. letech k ojedinělému pokusu o zavedení veřejných koncertů, které zde pořádalo místní měšťanské Collegium musicum).

Poměrně hustá síť klášterů nebyla omezena pouze na velká města, nýbrž existovala i v malých lokalitách, kde se pak vytvářely svérázné enklávy hudebního života (Osek, Teplá, Kosmonosy, Želiv, Vyšší Brod aj.).

Venkovský hudební život byl soustředěn hlavně na kostelní kůr a do školy. Prvořadou roli v něm sehrály generace kantorů, kteří byli zároveň většinou i řediteli kůrů, varhaníky a skladateli.

Pro české země byla v 18. století příznačná veliká hudebnost i mezi poddaným lidem. Tento jev měl své sociální příčiny: hudebnická profese skýtala celou řadu výhod – osvobození od roboty, větší možnost pohybu, případně i možnost útěku z poddanství do ciziny, kde se nabízela řada příležitostí k dobrému a svobodnějšímu uměleckému uplatnění. Emigrace hudebníků z českých zemí, která sice není jevem příznačným pouze pro období klasicismu, dosáhla nicméně právě v tomto období svého vrcholu. Byla podmíněna dvěma hlavními okruhy příčin: první a nejčastější příčinou byly tísnivé domácí sociální podmínky, nevolnický systém a mnohdy i nedostatečné existenční perspektivy hudebníků. Cizina nabízela nesrovnatelně lepší podmínky, ať už šlo o rakouskou metropoli Vídeň, o jihoněmecká města a šlechtické rezidence, Itálii, Francii, Anglii, Uhry, Rusko. Do severoněmeckých protestantských oblastí odcházeli čeští hudebníci navíc ještě z náboženských důvodů. Hudební život 18. století nebyl u nás v podstatě národnostně ovlivněn. Poměr české a německé národnosti byl u nás v této době v celkovém průměru vyrovnaný.

Profesionální hudebníci byli sociálně a funkčně vázáni na chrámový kůr a šlechtickou rezidenci. Řada znamenitých, profesionálně školených hudebníků byla mezi duchovenstvem, zvláště řádovým. Na venkově byli vedle duchovenstva nejlépe školenými hudebníky kantoři. Hudební činnost neposkytovala mnohdy jediný zdroj obživy. Hudebníci proto doplňovali umělec-

Skenováno pro studijní účely

kou činnost ještě činností pedagogickou, úřednickou nebo služebnickou (mnozí členové šlechtických kapel patřili ke služebnictvu se širší škálou pracovních povinností).

Moderní typ relativně svobodného hudebního umělce spjatého existenčně s podnikatelskou koncertní činností (např. typ cestujícího virtuosa) se v domácích podmínkách vyvinout nemohl. Tohoto postavení dosáhla pouze řada emigrovavších hudebníků v cizině (Stich-Punto, Krumpholtz, Dusík, svobodným skladatelem se stal Josef Mysliveček). Jedinou výjimku představoval v domácím prostředí v druhé polovině 18. století F. X. Dušek, který provozoval koncertní činnost i se svou ženou – pěvkyní Josefinou Duškovou. I Dušek byl ovšem všestranný profesionál – plodný skladatel a vyhledávaný pedagog.

České země nebyly ve svém hudebním vývoji během 18. století nikterak izolovány. Kontakty s děním v zahraničí byly poměrně živé a nepřetržité, což umožňovalo poměrně rychlé pronikání nových slohových tendencí na naše území. Dělo se tak jednak importem hudebnin, jednak stykem s cizími hudebníky, kteří na našem území buďto nějakou dobu působili, nebo jím procházeli na svých uměleckých cestách. Praha ležela na jedné z tehdejších významných „repertoárových cest", směřujících z Itálie přes Vídeň do Saska (Drážďany), a podobně i Brno bylo v úzkém kontaktu s Vídní a procházela jím obdobná repertoárová cesta z Vídně do Slezska (Vratislav). Zahraniční kontakty českých zemí byly orientovány především na Itálii, Rakousko (zde šlo samozřejmě o vnitrostátní styk – ono „zahraniční" je třeba chápat spíše přeneseně) a na katolické oblasti Německa. Omezeny byly naopak styky s protestantskými oblastmi severního Německa.

Tato společenská situace byla v českých zemích příznačná v podstatě po celé 18. století. V 80. letech došlo vlivem josefínských reforem k radikálnímu zásahu do postavení církve: byla zrušena řada klášterů, byl omezen vliv církve na školství, podstatně byla zredukována chrámová hudba. Tyto zásahy samozřejmě postavení chrámové hudby značně poškodily, třebaže i poté si tato hudba u nás svou důležitost v mnohém ohledu podržela (mnoho zákazů nebylo v praxi dodržováno atp.). Významné společenské důsledky mělo rovněž zrušení nevolnictví (1781), které zapůsobilo na postupnou proměnu ve struktuře společnosti a podnítilo modernizační sociální proces, jehož významné výsledky se projevily až v první polovině 19. století. V českých zemích byly josefínskými reformami dány předpoklady k oživení procesu národního obrození, který po předchozí přípravné fázi dostal charakter zápasu o novodobou národní společnost na základě jazykové a kulturní svébytnosti. V první polovině 19. století u nás slohové principy a estetické ideály klasicismu doznívaly všeobecně déle než v ostatní Evropě, kde se od počátku 19. století stále zřetelněji hlásil romantismus. Teprve v této době se u nás vytvořily příznivé podmínky pro rozvoj moderních forem hudebního života: vznikaly první instituce veřejného koncertního podnikání, např. *Jednota umělců hudebních k podpoře vdov a sirotků*, založená roku 1803 po vzoru vídeňské Tonkünstlersozietät, *Jednota pro zvelebení hudby v Čechách*, založená roku 1810, z jejíhož podnětu vznikla o rok později pražská konzervatoř.

Skenováno pro studijní účely

Charakter hudební řeči a slohu – dobový instrumentář

Na rozdíl od vývojového zaostávání společenské základny hudebního života nebyl vývoj hudební řeči ve směru krystalizace nového slohu v českých zemích za ostatní Evropou opožděn. Základní vývojové tendence jsou srovnatelné s celoevropským vývojem. Prvky nového slohu – převaha doprovázené melodie, homofonní sazba, princip periodicity a symetrie, zpomalení harmonického pohybu, převaha durového tónorodu, diferenciace složky rytmicko-metrické a koneckonců i krystalizace nových formově-tektonických principů, zvláště sonátové formy – se v hudbě českých zemí objevují velmi záhy (v zárodečné podobě již od 20. let 18. stol.). Mnohé z prvků nového slohu byly v elementární podobě obsaženy v domácím folkloru, což při formování nového slohu na našem území mohlo působit jako významný stimulační faktor; folklor však zároveň prvky nového slohu i přejímal.

Na rozdíl od rychlého převládnutí nových slohových prvků zvláště ve světské hudbě nejvyspělejších oblastí Evropy, v našich podmínkách nové slohové rysy dlouhou dobu nepřevládly. Existovaly vedle silně zakořeněného a v našich specifických podmínkách ještě dlouhou dobu produktivního barokního slohu. Doménou starých, barokních slohových principů byla především chrámová hudba. Nové slohové prvky zdomácněly naopak nejprve v hudbě světské, která u nás neměla tak významné postavení jako chrámová hudba jak co do žánrové pestrosti (některé významné skladebné druhy, jako vážná opera, symfonie, nástrojový koncert, byly v domácí produkci zastoupeny minimálně), tak co do společenského ohlasu.

Zatímco zejména raný klasicismus se vyznačoval všeobecně radikální opozicí vůči barokním slohu, odklonem od složité polyfonie, zdůrazněním jednoduchosti a prostoty hudební řeči po všech stránkách (aby se ve vrcholném vývojovém stadiu k řadě dříve odmítaných barokních prvků opět vrátil), v českých zemích se prvky barokního polyfonního myšlení zejména v chrámové hudbě udržely dosti dlouho. I do chrámové hudby ovšem velmi záhy pronikla též homofonní sazba a polyfonní myšlení se postupně omezilo pouze na několik tradičních míst např. v mešní kompozici. Postupem doby se polyfonicky pracované úseky zjednodušovaly, často byly užívány pouze fugové expozice ústící do homofonních ploch. Princip periodicity pronikl i do struktury řady fugových témat českých polyfoniků 18. stol. (Seger a jeho škola).

S pronikáním nových slohových principů klesal i v českých zemích postupem doby význam generálbasové praxe. Nejdéle se udržela v chrámové hudbě (až do poloviny 19. stol.), kdežto ve světské instrumentální hudbě lze pozorovat její zřetelný ústup již zhruba od 70. let 18. stol.

Rovněž vývoj zvukového ideálu a s ním související charakter hudebního instrumentáře je v českých zemích obecně srovnatelný s vývojem v ostatních evropských oblastech. Hlavním nástrojem instrumentální hudby byly housle; viola z ansámblové hry v českých zemích naopak na dlouhou dobu takřka vymizela. Triové obsazení dvoje housle a bas je pro raně klasickou instrumentální hudbu v českých zemích dosti příznačné. Později byla sice viola ve smyčcové sekci souborů a orchestrů více užívána, ale její role byla zcela podřadná. Pronikání violoncella a kontrabasu na místo dřívější violy da gamba a violonu má vcelku shodný trend s evropským vývojem. Z dechových nástrojů byl uží-

Skenováno pro studijní účely

ván zejména hoboj: v chrámové hudbě byl hluboko do 2. poloviny 18. stol. užíván barokním způsobem jako sólistický melodický nástroj doprovázející sólová zpěvní čísla. Ve světské instrumentální hudbě byl naopak v souladu s dobovou praxí součástí nového typu orchestru, kde byl obsazen párově a sloužil buď k harmonické výplni, nebo jako podpora melodické linie houslí. Spolu se dvěma hoboji zdomácněly v orchestru v českých zemích lesní rohy, jejichž obliba se u nás záhy a velice rychle rozšířila. Příčná flétna se v hudbě českých zemí vyskytovala méně pravidelně. Velmi záhy byl u nás znám i klarinet a zvláštní obliby dosáhla jeho varianta – basetový roh.

Užití *klávesových nástrojů* – zejména cembala, klavichordu a později i kladívkového klavíru vykazuje v českých zemích určité odchylky od vývoje ve vyspělých oblastech Evropy. Zůstaly totiž především jako nástroje continua, kdežto jako nástroje sólové a koncertantní se v našich podmínkách dlouhou dobu neprosadily (aktivita F. X. Duška v 80. letech byla tehdy ještě dosti výjimečná). Široké uplatnění měly samozřejmě varhany jako důležitý nástroj chrámové hudby s mnohostranným ansámblovým i sólovým využitím.

Doménou světské instrumentální hudby v českých zemích byly po celé 18. století převážně malé a středně velké komorní soubory: velký klasický orchestr se vyskytl zřídka a rozhodně nebyl k dispozici trvale. To mělo vliv i na složení repertoáru v této oblasti, o němž se podrobněji zmíníme v následující partii.

Profil repertoáru – druhy a formy tvorby

Společensky nejvýznamnější a nejsilněji zastoupenou oblastí hudební produkce v českých zemích byla **chrámová hudba**, která až do 80. let u nás zaznamenala velký rozkvět. Její repertoár ovládala vedle tvorby domácích skladatelů importovaná produkce cizí, zvláště italská. Ve druhé polovině století se podíl domácí chrámové hudby ještě zvětšuje, její tvorba je početnější. Domácí produkce na konci století již převážila a současně došlo i k proměně ve složení importované produkce. Italská hudba ustoupila skladatelům rakouským (zvláště Haydn a Mozart) a skladatelům z katolických zemí Německa. Byli mezi nimi silně zastoupeni i čeští skladatelé-emigranti.

Nejrozšířenější druh chrámové tvorby představovala **mše**, přesněji řečeno zhudebněný text mešního ordinaria. V její koncepci se vedle barokních slohových principů, zvláště italských, záhy prosazovaly i nové prvky rozvíjejícího se hudebního klasicismu – homofonie s dominantním postavením melodické linie vrchního hlasu, řada kompozičních postupů příznačných pro operu (rozměrné da capo árie, velké ansámblové pasáže, silný podíl instrumentální složky) i typických obratů a technik převzatých z instrumentální hudby světské (melodické formule a manýry, rytmika). Velké **slavnostní mše** byly více než s ohledem na vyjádření obsahu liturgického textu koncipovány s důrazem na hudební účinek a takto byly velmi pravděpodobně i vnímány. Lze se dokonce domnívat, že tyto velké slavnostní chrámové skladby mohly ze společenského hlediska suplovat v domácích poměrech absentující složku veřejných hudebních produkcí. Vedle velkých slavnostních mší, provozovaných o svátcích s poměrně značným provozovacím aparátem, byly pro potřeby všedních dnů komponovány **malé mše** (missa brevis), daleko skromnější rozsahem i velikostí provozovacího aparátu (často pouze pro malý počet zpěváků, dvoje housle a varhany).

Skenováno pro studijní účely

Vedle mše byly pro potřeby náboženského obřadu hojně komponovány rovněž samostatné **mešní části** (zejména **offertoria**, **graduale**) i další liturgické formy, především **litanie** a **nešpory**; jejich hudební pojetí v hlavních rysech odpovídalo pojetí mše.

Velké obliby a rozšíření dosáhlo v českých zemích též **oratorium**. Bylo provozováno o velikonocích především ve velkých chrámech, kde bylo možné soustředit potřebný počet zpěváků a instrumentalistů. Provádění oratorií náleželo k významným událostem hudebního života – libreta skladeb byla vydávána tiskem podobně jako tomu bylo u oper. V prvé polovině 18. stol. byla u nás hrána především oratoria italských skladatelů a dalších cizinců, kdežto zastoupení domácích autorů vzrůstá od poloviny století a vrcholí na přelomu 70. a 80. let; josefínské reformy produkci oratorií podstatně omezily. Hudba většiny oratorií českých skladatelů se nezachovala, z některých známe jen libreta (F. X. Brixi, Habermann, Lohelius Oehlschlägel, Sehling). Z umělecky cenných děl se zachovala některá oratoria Josefa Myslivečka a Jana Antonína Koželuha.

Po radikálním omezení chrámové hudby reformami Josefa II. u nás provoz oratorií zaznamenal pokles a oratoria byla provozována spíše výjimečně, často jako koncertní díla i mimo chrámový prostor. Na konci 18. stol. a hluboko do století následujícího byla u nás např. v oblibě velkolepá a slohově vyzrálá oratoria J. Haydna, zvláště Stvoření, občas byla prováděna i oratoria Händelova – a to nejen v kulturních centrech, nýbrž i v menších lokalitách, kde se k jejich provozování spojovaly hudební spolky z celého místního okolí (od r. 1803 uváděla oratoria veřejně v Praze Jednota umělců hudebních k podpoře vdov a sirotků – první stálá instituce veřejných koncertů u nás).

Specifickým útvarem domácí chrámové hudby mimoliturgické byly **pastorely**. Sloužily jako hudební vložky do mešního obřadu ve vánočním období (jejich obdobou pro velikonoční období byla **sepolkra**). Pastorela sice není ryze českou zvláštností – její existence je doložena též např. v Itálii, Rakousku a Polsku, v našich podmínkách však dosáhla zcela mimořádného rozšíření a variability pojetí. Tradice pastorel sahá až do poloviny 17. stol. a na její rozvoj působila celá řada vlivů – jednak cizích (např. italská pastorální mše, u nás hojně pěstovaná v první polovině 18. stol.), jednak domácích (především tradice lidových pastýřských her, z nichž pastorely čerpají nejen námětově, ale i přímo hudebně). Pastorela je skladebný druh, v němž na rozdíl od dříve jmenovaných chrámových skladeb dominovali výrazně domácí skladatelé, především z řad venkovských kantorů. Měla velmi různorodou podobu – od prosté strofické písně až k rozměrnějšímu kantátovému útvaru se sóly, recitativy, áriemi i sbory a silně zastoupenou instrumentální složkou. Hudebně těžily pastorely výrazně z lidové písně a tance. Vedle latiny (zvláště u pastorel chrámových skladatelů ve velkých městech) byl v pastorelách zhudebňován především český text a už z tohoto hlediska je význam pastorelové produkce 18. stol. pro počátky národního obrození nedocenitelný. Vrcholným produktem české pastorelové tvorby je slavná vánoční mše *Hej mistře* Jakuba Jana Ryby – typická jesličková hra, rozprostřená pouze formálně do jednotlivých dílů mešního ordinaria a propria.

Osobitým projevem lidového duchovního zpěvu v českých zemích byly **roráty** – bohatý soubor adventních zpěvů s dlouhou domácí tradicí. Tradice

Skenováno pro studijní účely

rorátních zpěvů náleží rovněž k výrazným specifikům duchovní hudby u nás. Pestrý byl zejména hudební život v klášterech, kde řeholníci – většinou hudebně dobře vyškolení – pěstovali hudbu pro své potěšení a zábavu, a to zdaleka ne jen hudbu duchovní. Z hudby spjaté s životem kláštera je třeba upozornit ještě na oblibu tzv. **gratulačních kantát**, psaných k narozeninám představených klášterů (v obdobné funkci se vyskytovaly ovšem gratulační kantáty i ve šlechtických rezidencích); jejich rozkvět nastal zvláště v 70. letech – a rázný konec po josefínských reformách.

Dalším případem jsou různé školské hry, které vznikaly v prostředí a pro potřeby klášterních škol. Rovněž hudba těchto her a gratulačních kantát se dodnes bohužel většinou nedochovala.

V chrámech byla provozována i instrumentální hudba – jako vložky do bohoslužebných obřadů mohly být zařazovány sólové varhanní improvizace nebo celé skladby: v českých zemích byla až do konce 18. stol. ve velké oblibě **varhanní preludia a fugy** – jistě též zásluhou a vlivem osobnosti J. F. N. Segera.

Jako chrámová vložka však mohla být užita třeba i světská instrumentální skladba – sonáta či sinfonia, ba i nejrůznější úpravy z tehdy oblíbených oper. (Existovala ostatně i praxe, při níž se známé operní árii podložil nový, duchovní text a mohla být provozována jako chrámová skladba.) Hudba zněla i při dalších náboženských událostech a obřadech mimo chrám, např. při procesích. Zvláště svátek sv. Jana Nepomuckého (světcem prohlášen 1729, svátek připadal na 16. květen) byl slaven velice okázale: v Praze se při těchto oslavách konala po italském způsobu dokonce lodní procesí na Vltavě, při nichž měla hudba důležitou roli.

Opera byla v českých zemích pěstována především ve velkých městech. České země neměly svou reprezentativní dvorskou operu a ani zdejší šlechta až na výjimky nebyla při svých rezidencích schopna zajistit trvalejší operní provoz. Ve městech se naopak záhy vytvořily podmínky pro pěstování opery – většinou na základě spolupráce měšťanstva a šlechty (měšťanstvo zajišťovalo operní provoz organizačně a zčásti i ekonomicky, šlechta pak různými formami, např. formou celosezonního předplatného podporovala operu finančně).

Počátky městského operního provozu u nás sahají až do 20. a 30. let (Olomouc, Brno). Velký význam pro operní provoz v Čechách mělo otevření *veřejného městského divadla v Praze v Kotcích* r. 1735, které se postupem doby vypracovalo v seriózní instituci s dobrým repertoárem i uměleckou úrovní. V roce 1767 byla otevřena *veřejná městská opera v Olomouci*, koncem 70. let přešla původní biskupská *rezidenční opera na Jánském vrchu* do městské správy v Jeseníku a stala se veřejnou operou. Rozkvět operního života zažila Praha v průběhu 80. let, kdy k divadlu v Kotcích přibylo ještě *Thunovské divadlo na Malé Straně*, a především od r. 1783 *„Hraběcí Nosticovo Národní divadlo"* – první divadelní budova vystavěná přímo k tomuto účelu (dosavadní divadla hrála v upravených, původně nedivadelních objektech, případně v provizorních dřevěných stavbách). Nosticovské divadlo přešlo později (1798) do správy českých stavů a stalo se *Stavovským divadlem* – dlouhou dobu reprezentativním pražským divadlem. V roce 1789 přibylo v Praze ještě *„Vlastenecké divadlo"*, které provozovalo rovněž operní a zpěvoherní repertoár (hrálo v budově zrušeného kláštera hybernů až do r. 1802).

Skenováno pro studijní účely

V repertoáru převládala v 1. polovině 18. stol. především italská vážná opera neapolského typu, kterou v našich divadlech hrály italské operní společnosti. Jelikož operní provoz byl v úzkém kontaktu s evropským vývojem, pronikla k nám záhy i opera buffa, vídeňský a německý singspiel. V 80. letech, kdy u nás došlo ke zvýšení zájmu o operu všeobecně (nesporně též v důsledku radikálního omezení církevní hudby), se Praha stala jedním z důležitých operních center v celoevropském měřítku. Toto období rozkvětu bylo korunováno slavnými úspěchy Mozartových oper – zvláště *Figarovy svatby* (leden 1787) a *Dona Giovanniho*, který byl přímo pro Prahu komponován a ve Stavovském (tehdy ještě Nosticově) divadle měl i svou světovou premiéru (29. října 1787).

Na tvorbě italského typu vážné i komické opery – dlouhou dobu nejrozšířenějších repertoárových operních žánrů – se domácí skladatelé téměř vůbec nepodíleli. Výjimku tvoří dvě italské opery seria J. A. Koželuha: *Alessandro nell' India* (Alexandr v Indii, 1769) a *Demofoonte* (1772), průměrná díla v neapolském stylu (počítající pro mužské role se sopránovými hlasy kastrátů).

Typ komického operního intermezza – původního východiska buffy – byl v našich podmínkách velice oblíben, což dokládá nejen úspěšné uvádění italské buffy v divadlech, nýbrž i pronikání tohoto druhu hudebně-dramatické tvorby např. do školského prostředí, kde obdobná intermezza rovněž vznikala. Dvě taková svěží a vtipná dílka ze školského prostředí na latinský text napsal František Xaver Brixi (Erat unum cantor bonus a Luridi scholares – Byl jest jednou kantor dobrý, Bledí žáci).

Jestliže běžným operním druhům se domácí skladatelé v českých zemích téměř nevěnovali, pak svéráznou odnož komického operního žánru představují v naší hudbě 18. stol. tzv. **lidové zpěvohry**. Na jejich vznik měla vliv italská buffa (později i singspiel), která byla účinně spojena s tradicí lidových komedií a taškařic, provozovaných zvláště o masopustu. Podobně jako pastorela je i lidová zpěvohra především produktem venkovských kantorů, popřípadě i řeholních skladatelů. Je to prostý drobný útvar, využívající ve zjednodušené podobě hudební prostředky oficiální opery: recitativy, árie, v menší míře i ansámbly a instrumentální složku. Stejně jako pastorela je i lidová zpěvohra v úzkém kontaktu s lidovým prostředím – nikoli pouze hudebně, nýbrž i námětově. Vedle běžných a často v různých obměnách užívaných komických námětů (milostné intriky, manželské spory) se v české lidové zpěvohře objevují originální náměty ze života venkovského lidu: ledabylá řemeslnická práce (Loosova Opera o komínku), politické poměry (Pargamotéka), války s Pruskem (Opera o Landeborkovi) i vážné sociální konflikty (Antošova Opera o sedlskej rebelii). Lidové zpěvohry jsou psány na český text, tzv. hanácké opery dokonce na originální místní dialekt (Jora a Manda).

Pronikání francouzské komické opery a německého singspielu do repertoáru oficiálních operních divadel od 70. let podnítilo i domácí singspielovou tvorbu, v níž vynikli zvláště O. Holý a F. V. Tuček. Když se po vydání tolerančního patentu otevřela našim zemím i větší možnost poznání tvorby skladatelů z protestantských oblastí Německa, pronikly k nám i známé **melodramy** J. A. Bendy. I ty našly v domácím prostředí své následovatele – zvláště **VÁCLAVA PRAUPNERA** (1745–1807), který je autorem melodramu *Circe* (1789).

Skenováno pro studijní účely

I v případě světské instrumentální hudby je třeba mít na zřeteli specifické domácí podmínky, jejichž omezující vliv se právě v této oblasti projevil nejvýrazněji. Pro rozvoj některých důležitých skladebných druhů (např. symfonie, nástrojového koncertu apod.) u nás chyběly nezbytné institucionální předpoklady: nebyl k dispozici stálý velký orchestr, nevyvinula se instituce veřejného koncertního podnikání. To vše mělo vliv na domácí instrumentální tvorbu, která je druhově omezena především na oblast komorní a co do slohové a kompozičně technické úrovně je méně vyspělá. Instrumentální tvorba měla především příležitostný charakter – vznikala pro potřeby šlechtických rezidencí, klášterů a soukromých (případně poloveřejných) domácích hudebních produkcí. V příležitostné funkci se občas uplatňovala i v kostele. Z českých skladatelů instrumentální hudby vynikli přirozeně především ti, kteří odešli do ciziny.

V tvorbě domácích autorů nacházíme hojně především rozmanitá dua, tria, kvartety různého obsazení, bohatě je zastoupena tvorba pro dechové soubory (kasace, parthie). Symfonie domácích autorů co do vyspělosti zaostávají za evropskou špičkou, v nejlepších případech dosahují úrovně dobového průměru. Jejich autory byli často chrámoví hudebníci a kapelníci, těžiště jejichž tvorby spočívalo v hudbě chrámové. Zdatným symfonikem byl např. svatovítský kapelník Antonín Laube (viz o něm na str. 380), jehož symfonie jsou převážně třívěté (pouze jediná je čtyřvětá s menuetem) s nejvyspělejší 1. větou. Stylově setrvávají spíše na raně klasickém vývojovém stadiu. Psány jsou převážně pro smyčce (často pouze pro triové obsazení bez violy), k nimž se občas připojuje dvojice hobojů a lesních rohů. Vyspělejší slohové stadium představují např. symfonie **Josefa Bárty** (1746–1787), u nichž ovšem není jisté, vznikly-li v době skladatelova působení v Praze, nebo až po jeho odchodu do Vídně.

V oboru nástrojového koncertu se doma uplatnil např. F. X. Brixi, jehož varhanní koncerty jsou hudebně bohaté, avšak po stránce efektní sólistické stylizace méně vyhraněné. Technické nároky jsou soustředěny pouze do pravé ruky. Totéž platí i o varhanních koncertech J. I. Linka, náležícího ke kantorské větvi domácích skladatelů. Nástrojové koncerty A. Laubeho (dochován fagotový a Concertino pro anglický roh) těží více z barokního koncertantního základu a za symfoniemi téhož autora značně zaostávají. Autorem znamenitého fagotového koncertu s vyspělou úrovní tematického materiálu i jeho zpracování je J. A. Koželuh, jinak též autor pěti čtyřvětých symfonií s menuetem. Cembalové koncerty na slohově vyspělejší úrovni komponoval u nás především F. X. Dušek, rovněž plodný autor symfonií a komorních skladeb pro dechové soubory. Na Duška navázali v symfonii a klavírním koncertu jeho žáci V. V. Mašek a J. N. A. Vitásek.

Ve vrcholném a pozdním stadiu hudebního klasicismu (jehož slohové principy a estetické ideály v našich podmínkách doznívaly dosti dlouho – vlastně až do poloviny 19. stol.) představoval výraznou skladatelskou a pedagogickou osobnost **Václav Jan Tomášek**. Tomášek byl umělec mimořádně širokého rozhledu, a třebaže ve skladbě takřka samouk, využil ve své druhově mnohostranné tvorbě nejprogresivnější podněty vyspělého klasického slohu. V klavírních skladbách se u něho hlásí i prvky romantické. Tomáškovo půso-

Skenováno pro studijní účely

bení ovšem spadá již do 1. poloviny 19. stol., kdy se u nás postupně vytvářely podmínky pro rozvoj moderních forem hudebního života, zvláště koncertního. Je to období, kdy v celoevropském kontextu klasicismus již doznával, nastupoval romantismus a rovněž v české společnosti probíhal rušnější vývoj národněobrozeneckého hnutí. Skladba české společnosti se výrazněji profilovala vstupem měšťanstva do ekonomického a společensko-kulturního dění.

Rok 1811 je jednak rokem rakouského státního bankrotu, jenž podnítil snahu o ozdravení společensko-ekonomického systému rakouské říše, jednak též rokem **otevření pražské konzervatoře** – nejstarší instituce tohoto typu ve střední Evropě. V následujících dvou až třech desetiletích u nás postupně doznával klasicismus jakožto hudební sloh a zároveň se prosazoval romantismus jako průvodní znak nové fáze národněobrozeneckého procesu. Markantně je to patrné právě na životě a díle V. J. Tomáška.

Hudebně teoretická, historická a publicistická produkce

Původní domácí **hudebně teoretická produkce** u nás v období klasicismu zcela chybí, což při srovnání s poměrně vyspělým hudebním životem u nás a současně s rozkvětem této produkce v zahraničí vyznívá jako výrazná disproporce. Při výuce se užívaly cizí učebnice (zvláště Fux a Marpurg) – české naukové příručky jsou vesměs kompilacemi z cizí literatury. Nejlepší z nich je česky psané (a bohužel nedokončené) dílo *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu* J. J. Ryby z let 1799–1800, tiskem vydané až r. 1817. Je to první díl zamýšleného čtyřsvazkového díla. Ryba čerpal pro tuto práci z velkého počtu zahraniční teoretické literatury. Podobně jako v oblasti tvorby dosáhli i v hudební teorii nejvýznamnějších úspěchů čeští hudebníci v emigraci. Vrcholným zjevem v této oblasti je A. Rejcha, profesor pařížské konzervatoře, autor celé řady důležitých teoretických a didaktických pojednání o melodice, harmonii, hudební skladbě a speciálně o hudebně-dramatické skladbě (podrobněji na str. 389).

Více se u nás rozvinula činnost hudebně historická. Osvícenští historikové M. A. Voigt a F. M. Pelcl se stali autory prvních hudebně historických prací – zvláště biografií skladatelů. Voigt napsal i historická pojednání o duchovní hudbě a o hudebních nástrojích v Čechách (1775, 1788). Prvním životopiscem W. A. Mozarta se stal profesor **Fr. X. Němeček** (1766–1849), jehož *Život c. k. kapelníka W. A. Mozarta* vyšel (německy) roku 1798. Významné dílo historické a lexikografické představuje třísvazkový *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Ostschlesien* strahovského regenschoriho **Bohumíra Dlabače** (1758–1820), systematická, dlouhou dobu pečlivě připravovaná práce, dnes jeden z nejdůležitějších pramenů poznání dobového hudebního života v celoevropském kontextu. Dílo bylo vydáno r. 1815.

Domácí skladatelé

Naprostá většina domácích skladatelů byla existenčně i umělecky spjata s chrámovým prostředím – funkce ředitele kůru či chrámového kapelníka patřila ke společensky nejdůstojnějším a mohla hudebníka nejlépe existenčně zajistit. Proto také právě v této oblasti nacházíme v našich specifických podmínkách nejvýraznější skladatelské osobnosti.

Skenováno pro studijní účely

Národnostní rozlišení je velice obtížné, protože čeština se v úředním styku nepoužívala. Místo národního cítění byl oficiálně zdůrazňován zemský patriotismus (příslušnost k zemím Koruny české), vyjadřovaný zvláště svatováclavským kultem a v 18. stol. nově založeným a silně propagovaným kultem sv. Jana Nepomuckého. Národnostní uvědomění na základě jazykové (a s jazykem spjaté kulturní) svébytnosti se u nás začíná vytvářet až na samém sklonku 18. století a jeho vývoj náleží zejména století následujícímu.

Nejvýraznější domácí skladatelské osobnosti zastávaly takřka ve všech případech významná hudebnická místa. Ke společensky nejdůstojnějším náležel zejména úřad kapelníka při metropolitním chrámu sv. Víta v Praze. V období klasicismu se na tomto místě postupně vystřídali významní domácí hudebníci v čele s nejvýraznější osobností, F. X. Brixim. Významným chrámovým hudebním střediskem byl i kůr premonstrátského kláštera na Strahově, řada znamenitých hudebníků působila i u křižovníků a jezuitů.

Věnujme se nejprve pěti skladatelům spjatým postupně s metropolitním chrámem sv. Víta. Jako prvního je třeba jmenovat **Josefa Antonína Sehlinga** (1710–1756), který sice nezískal u sv. Víta místo kapelníka (ač se o ně ucházel), avšak působil ve zdejším orchestru jako houslista a v době nemoci kapelníka (J. F. Nováka) zastupoval. Sehling vyšel z benátského barokního slohu, avšak postupně se orientoval směrem k celkově oproštěnějšímu slohu raně klasickému s důrazem na periodicky členěnou melodickou linii a homofonní sazbu. Skladatelsky se věnoval takřka výlučně chrámové hudbě, komponoval i **oratoria** (*Filius prodigus* – Marnotratný syn), od nichž se dochovala pouze libreta. Pro potřeby jezuitské koleje v Klementinu komponoval rovněž školské hry (ani jejich hudba se bohužel nedochovala).

V roce 1759, tedy ve svých 27 letech, se stal svatovítským kapelníkem nejvýznamnější z domácích skladatelů raného klasicismu a nejvýraznější tvůrčí osobnost domácího hudebního života 18. stol. vůbec – **František Xaver Brixi** (1732–1771). Brixi pocházel z rozvětveného českého hudebnického rodu. Jeho otec Šimon Brixi byl známým pražským skladatelem, vedl kůr u sv. Martina ve zdi (viz. str. 278). V letech 1744–1748 studoval F. X. Brixi u piaristů v Kosmonosích, kde se mu dostalo též důkladného hudebního vzdělání (zvláště od Šimona Kalouse, který byl rovněž dobrým skladatelem). Po studiích odešel Brixi do Prahy a stal se chrámovým hudebníkem. Jeho mimořádný talent mu umožnil získat ve velice mladém věku nejdůstojnější hudebnickou funkci v českých zemích. Brixiho umělecký věhlas se velmi záhy rozšířil nejen doma, ale pronikl i do zahraničí – do Rakouska, jihoněmeckých oblastí, a do Polska – všude se jeho chrámová hudba setkávala s příznivým ohlasem a Brixiho skladby patřily k nejčastěji provozovaným. Svým vyhraněným hudebním projevem ovlivnil Brixi domácí hudební produkci vlastně po celé 18. století. Od 80. let mu v tomto ohledu u nás mohl konkurovat pouze skladatelský zjev Mozartův – především ovšem tím, že byl v řadě faktorů obdobný. Brixi zemřel v mladém věku, přesto však vytvořil dílo ohromné co do počtu (přes 500 skladeb) a významné co do umělecké hodnoty i stylové podnětnosti. Jeho hlavní část představují **chrámové skladby** všeho druhu, ale i **oratoria**, **školské hry**, **instrumentální skladby** (varhanní preludia, toccaty, fugy, pět varhanních koncertů s orchestrem, jedna symfonie).

Skenováno pro studijní účely

Do vývoje klasického hudebního slohu přispěl Brixi především svou bohatou melodickou invencí, pestrou složkou rytmickou, která jeho hudební větu znamenitě oživuje. To jsou stěžejní znaky nového typu hudební řeči raného klasicismu. K nim u Brixiho přistupuje i výrazná periodicita melodických myšlenek a přehledné formové členění. Melodika spolu s harmonií a rytmikou je hlavním tvůrcem bohaté výrazové škály Brixiho děl. Dokázal napsat vzletná allegra právě tak jako lyricky něžné kantabilní věty. Třebaže byl především skladatelem chrámové hudby, dokázal s úspěchem psát i skladby světské – vedle varhanních koncertů též vtipné parodické hudební komedie typu buffových intermezz pro jezuitskou kolej (*Erat unum cantor bonus* a *Luridi scholares*, srov. str. 375). Jeho důkladné kontrapunktické školení se projevuje jak ve fugových partiích mešních kompozic, tak i ve varhanních fugách. Osobitost Brixiho tvůrčího projevu tkví též v jeho stylové universálnosti: styl chrámových a světských skladeb se vzájemně v podstatě neliší. A protože hudební projev klasicismu od počátku programově čerpal též z lidových zdrojů, zejména z lidové taneční hudby, zní i Brixiho chrámová hudba často výrazně světsky. Jistě i proto došla tak velké a dlouhodobé obliby.

Brixiho nástupcem v úřadu svatovítského kapelníka se stal **ANTONÍN LAUBE** (1718–1784), rodák z Mostu, který získal kapelnické místo již ve zralém věku, kdy měl za sebou bohatou hudebnickou činnost a řadu zkušeností. Laube byl skladatelsky průměrný zjev, s talentem Brixiho jej nelze srovnávat. Na jeho chrámové tvorbě je zcela patrný Brixiho vliv. Laube se však živě zajímal i o světskou hudbu, a zejména nejlepší z jeho **16 dochovaných symfonií** jsou v mnohém ohledu pozoruhodná díla. První věty těchto symfonií mají poměrně vyspělou sonátovou formu se dvěma výrazně kontrastními tématy a dosti rozměrným provedením, založeným na motivické a tematické práci. V jedné z Laubeho symfonií objevíme dokonce mírně modifikovaný tvar hlavního tématu 1. věty v závěru finální věty, čímž je myšlenkově sjednocen celý cyklus (v tomto případě čtyřvětý s menuetem). Oba dochované **instrumentální koncerty** (*fagotový* a *Concertino pro anglický roh*) jsou průměrná, slohově dosti konzervativní díla (viz též str. 377).

Zároveň s Laubem se o kapelnické místo u sv. Víta ucházel také **JAN EVANGELISTA ANTONÍN KOŽELUH** (1738–1814), bratranec Leopolda Koželuha. Byl žákem Segerovým a v Praze se dlouhou dobu živil především jako chrámový zpěvák. Jeho umělecké ambice však byly vyšší. Podnikl studijní cestu do Vídně a v r. 1771 požádal o místo kapelníka u sv. Víta po Brixim; získal je však až o 13 let později, když zemřel Laube. V 70. letech působil jako regenschori u křižovníků. Nejprednější hudebnické místo pak zastával plných třicet let.

Koželuh byl jedním z nejambicióznějších domácích hudebníků. Vídeňská cesta mu rozšířila obzor. Koželuh se jako jediný z domácích skladatelů pokusil o **vážnou operu**. Napsal dvě: *Allessandro nell'India* (1759) a *Demofoonte* (1772) na známá libreta Metastasiova v neapolském slohu Hasseho. Jsou to díla průměrná, která v době, kdy už byly známy reformní snahy Gluckovy, ztrácela svou vývojovou progresivnost.

Koželuhovy nástrojové koncerty jsou vývojově pokročilejší ve srovnání např. s koncerty Brixiho, zvláště co do modernějšího užití koncertantního principu v rámci klasického slohu, to znamená především zapojení prvků vir-

Skenováno pro studijní účely

tuosní sólové hry do procesu tematické práce. Dochovaly se dva – *fagotový C dur* a *hobojový F dur*. Pět Koželuhových **symfonií** jsou patrně rané skladby. Koželuh užívá důsledně čtyřvětý rozvrh s menuetem na třetím místě. Vlastní kompoziční úroveň, zvláště co do charakteru tematického materiálu a vyspělosti sonátové formy prvních vět, není na úrovni jeho nástrojových koncertů.

Koželuh umělecky dozrál v oboru chrámové hudby, jíž se věnoval od 70. let téměř výlučně jak ve funkci křižovnického regenschoriho, tak zejména jako svatovítský kapelník. Zvláště jeho **slavnostní mše** z 90. let (mj. *Missa solemnis in D* ke korunovaci Leopolda II.) jsou velkoryse vystavěná díla s bohatým melodickým fondem a výrazovou hloubkou. Instrumentální složka v nich má důležitou funkci, homofonní sazba je harmonicky bohatá – melodicko-harmonická složka je prvořadým a účinným nástrojem výrazu.

Posloupnost svatovítských kapelníků období klasicismu uzavírá **Jan Nepomuk August Vitásek** (1770–1839), v jehož díle slohové principy hudebního klasicismu ve své nejčistší podobě u nás doznívají. Vitásek pocházel z kantorské rodiny, v Praze byl žákem F. X. Duška a J. A. Koželuha. Působil nejprve ve šlechtických službách (Lobkovicové, Nosticové), po smrti Koželuhově se stal jeho nástupcem. Přátelil se s obrozenskými vzdělanci (J. T. Heldem, F. X. Němečkem, B. Dlabačem), byl spoluzakladatelem Spolku pro pěstování hudby církevní v Čechách a od roku 1830 ředitelem pražské *varhanické školy*. Skladatelsky vyšel z Mozarta, jehož byl nadšeným obdivovatelem a jehož stylové principy určily Vitáskovu celoživotní tvorbu. Vitásek uspěl jako autor světské hudby instrumentální: **klavírní ronda**, **variace** a zvláště **menuety** (též v orchestrální verzi), řada **nástrojových koncertů** (klavírní, harfový, klarinetový, houslový, pro basetový roh), 1 **symfonie**; významné jsou Vitáskovy **písně** na německé, ale především na české texty obrozenských básníků (J. Nejedlý). Podstatnou položku Vitáskovy tvorby tvoří samozřejmě **chrámová hudba**, v níž navázal na Brixim založenou silnou domácí tradici.

Jedním z nejstarších významných domácích skladatelů, jejichž život a tvorba spadá do období raného klasicismu, je **František Václav Habermann** (1706–1783), který patřil k nejvzdělanějším a nejzkušenějším hudebníkům své doby u nás. V mládí cestoval po Itálii, Španělsku a Francii, kde byl několikrát kapelníkem prince Louise Henriho Condé (do r. 1740). Po jeho smrti se vrátil do Prahy a působil zde v několika chrámech jako regenschori. Posledních deset let svého života strávil v Chebu též ve funkci ředitele kůru. Věnoval se převážně chrámové hudbě, v níž užíval pozdně barokní neapolský sloh. Z oratorií se dochovala pouze libreta. Světská hudba (sonáty, sinfonie) se téměř nedochovala.

Z hudebníků spjatých s premonstrátským klášterem v Praze na Strahově vynikli především dva: **Jan Lohelius Oehlschlägel** (1724–1788) a o generaci mladší **Jan Křtitel Kuchař** (1751–1829). Oehlschlägel byl znamenitý varhaník a zkušený varhanář, který (ač v tomto oboru samouk) napsal i teoretické práce o varhanářství. Jako skladatel vyšel rovněž z neapolského slohu ve mších a další chrámové hudbě. V jeho hudbě dochází k příznačnému míšení prvků barokních s prvky raně klasickými. Svěžím melodickým živlem vyniká např. *Operetta natalitia* (či *pastoritia*) – vánoční hra, ve které se přiblížil stylu Brixiho, o jehož hudbě měl vysoké mínění.

Skenováno pro studijní účely

Strahovský varhaník Jan Křtitel Kuchař zažil pražské triumfy Mozartovy a propagaci Mozartovy hudby v Čechách také oddaně sloužil (pořídil mj. klavírní výtahy několika Mozartových oper). Jako žák Segerův byl vychován v přísném kontrapunktickém slohu, který uplatnil – vedle klasicky stylizovaných melodických myšlenek – ve své varhanní tvorbě i ve skladbách chrámových.

Významnou osobností pražského hudebního života byl **FRANTIŠEK XAVER DUŠEK** (1731–1799). Pocházel z poddanské rodiny a původně se měl stát knězem. V roce 1748 však odešel do Prahy studovat hudbu u Habermanna a své hudebnické školení si doplnil ještě ve Vídni u Wagenseila. Po návratu do Prahy (1770) se věnoval především povolání učitele hudby zvláště ve šlechtických rodinách, jako znamenitý klavírista se věnoval sólové koncertní činnosti (i se svou ženou, pěvkyní Josefinou Duškovou). Zasloužil se o propagaci moderní klavírní hry (prosazoval též nový kladívkový klavír) v Čechách jako interpret i jako skladatel. Je autorem mnoha sólových klavírních skladeb, které jsou skladebně i technicky nenáročné a sloužily nejspíše také pedagogickým účelům. Hráčsky náročnější jsou Duškovy **klavírní koncerty s orchestrem** – Dušek byl u nás jejich ojedinělým pěstitelem. Asi **40 symfonií** je na raně klasické vývojové úrovni, odpovídající zhruba stylu vídeňských předklasických skladatelů či první generace mannheimských skladatelů. Početně je u Duška zastoupena tvorba užitkové hudby – zvláště **parthií pro dechové harmonie**. Dušek komponoval i **smyčcová tria** a **kvartety**, **klavírní tria** a **písně** na německé texty. Historicky významné je i přátelství manželů Duškových (**JOSEFINA DUŠKOVÁ**, 1754–1824, byla vynikající zpěvačka) s W. A. Mozartem, který v jejich letním sídle na Bertramce pobýval v letech 1787 a 1791, dokončil zde Dona Giovanniho i Tita a napsal řadu dalších skladeb (koncertní árie pro Josefinu Duškovou). Jako pedagog vychoval Dušek řadu znamenitých hudebníků – především J. A. Koželuha, V. V. Maška a J. N. A. Vitáska. Zvláště Vitásek a Mašek se po vzoru svého učitele věnovali též klavírní tvorbě.

VÁCLAV VINCENC MAŠEK (1755–1831) byl znám jako znamenitý klavírista ve šlechtických službách; koncertoval také v Německu. V Praze byl úspěšným klavírním pedagogem, kapelníkem ve Stavovském divadle a od r. 1794 až do smrti ředitelem kůru u sv. Mikuláše na Malé Straně. Byl typem všestranného umělce s moderními podnikatelskými sklony – založil si v Praze i obchod s hudebninami, vyráběl také tehdy módní nástroj – **skleněnou harmoniku**, na kterou sám dobře hrál. Skladatelsky se opřel o vzor Mozartův; nejúspěšnější byl v klavírní kompozici (ronda, variace, tance), v ostatní tvorbě se nepovznesl nad dobový průměr.

Největší osobností závěrečné etapy českého hudebního klasicismu, v jejíž díle, zejména klavírním, se zároveň již zřetelně hlásí nové romantické prvky (zvláště subjektivní výrazovostí a poetičností tvůrčího záměru i hudební dikce), je **VÁCLAV JAN TOMÁŠEK** (1774–1850). Jeho působení náleží převážně již prvé polovině 19. stol., kdy se v českých zemích výrazně měnily společenské podmínky kulturního života vlivem závažných hospodářských proměn i nových ideových trendů v národněobrozeneckém procesu. Tomášek je vedle F. X. Duška druhý z významných českých hudebníků této doby, jejichž činnost nebyla bezprostředně spjata s chrámovým prostředím. Vystudoval práva, ale díky hudebnímu nadání spojenému s úžasnou pílí a pracovní kázní (byl

Skenováno pro studijní účely

v hudbě prakticky samouk) se vypracoval ve vynikajícího klavíristu a skladatele. Získal mecenáše v hraběti Buquoyovi, který jej existenčně zajistil a umožnil mu nerušenou tvůrčí a pedagogickou práci. Od r. 1824 žil Tomášek v Praze jako svobodný umělec, skladatel a vlivný pedagog a všeobecně známá osobnost pražského hudebního života, kterou neopomněli při svých návštěvách Prahy navštívit takoví umělci, jako byli Paganini, Wagner, Berlioz. Tomášek se osobně znal s Haydnem, Beethovenem, Voglerem, Goethem. Přátelil se i s představiteli národněobrozenského hnutí českého – Hankou, Chmelenským, Palackým. V jeho případě lze již hovořit o novodobém českém národním cítění, které nalezlo výraz jak v jeho podpoře českého umění a českých umělců, tak i v jeho zájmu o sbírání lidových písní, a především v jeho vlastní písňové tvorbě na české texty (zvláště *Starožitné písně* na texty Rukopisu královédvorského, 1825). Skladatelsky vyšel Tomášek z Mozarta, jehož vzoru se držel ve svých orchestrálních skladbách (**3 symfonie**, *Klavírní koncert*). Se svou operou *Seraphine* (1811) neprorazil, úspěšně však zasáhl do oblasti chrámové hudby *Slavnostní mší* a dvěma *requiem*. Vedle písní na české (i německé) texty je nejdůležitější částí Tomáškova skladatelského odkazu klavírní tvorba z typicky už romantického oboru tzv. instrumentální lyriky: *Eklogy*, *Rapsodie* a *Dithyramby*. Byl v tomto směru – vedle Ira Johna Fielda – novátorem a průkopníkem. Z jeho četných žáků je třeba upozornit především na J. V. H. Voříška, A. Dreyschocka, ale též na později známého vídeňského kritika a estetika E. Hanslicka.

Tvorba českých **kantorů**, ač měla ve své době většinou pouze regionální význam, je neodmyslitelnou součástí domácí hudební produkce období klasicismu, v řadě aspektů vysoce osobitou a vývojově důležitou. Venkovští kantoři byli převážně dobrými hudebníky a hudební výchova patřila až do josefínských reforem k hlavním vyučovacím předmětům na venkovských školách. O výhodách hudebnické profese v tehdejším tuhém nevolnickém systému jsme se již zmínili. Hudba byla pro venkovské kantory navíc i vydatným přilepšením k jinak v průměru nuzné existenci. Vedle samozřejmého účinkování na kostelním kůru měli kantoři čas od času možnost hrát i na šlechtických zámcích (neboť zdaleka ne každý šlechtic si mohl dovolit vydržovat kapelu a pro příležitostné slavnosti s hudbou využíval kantory včetně svých hudebně vyškolených poddaných), při svatbách, pohřbech, tanečních zábavách, až do josefínských reforem měli právo koledy. Zde všude také vznikala nová hudba v těsném kontaktu se spontánní lidovou tvořivostí.

Umělecky nejoriginálnějšími produkty kantorské tvorby jsou **vánoční pastorely** (a **velikonoční sepolkra**) i **lidové zpěvohry** – v obou případech nejspecifičtější oblasti domácí hudební produkce klasicismu. Ti zdatnější komponovali i instrumentální hudbu – kasace, tria, kvartety, symfonie i nástrojové koncerty. Hudební projev kantorů vyrůstal přirozeně z lidových zdrojů, a proto dosáhl právě v období klasicismu takové osobitosti. Význam jejich vokálních skladeb spočívá i v tom, že komponovali hojně na české texty, čímž pomáhali alespoň částečně udržovat tradici zhudebněné české řeči, která v oficiální tvorbě téměř vymizela. V tomto ohledu mají velký význam např. české písně J. J. Ryby, vzniklé dříve než písně Vitáskovy či Tomáškovy.

Skenováno pro studijní účely

Okruh komponujících kantorů byl značně široký. Většina z nich postrádala důkladnější skladatelskou průpravu a jejich skladatelská zdatnost závisela více méně na míře tvůrčího talentu a schopnosti dopracovat se určité úrovně na základě muzikantské praxe, která byla naopak velice mnohostranná. Nejlépe na tom byli příslušníci rozvětvených kantorských rodů, kteří měli příležitost získat nejen solidní hudební vzdělání přímo v rodině, nýbrž i seznámit se zde s větším množstvím významných skladeb nashromážděných v rodinných sbírkách přičiněním předchozích generací.

Ze známých kantorských rodů, kde tato hudební tradice existovala a odkud vyšli i nejlepší kantoři-skladatelé, je třeba uvést rod Dusíků z Čáslavi, jehož výrazným představitelem byl **JAN JOSEF DUSÍK** (1738–1818), otec slavného pianisty a skladatele Jana Ladislava Dusíka. Dusíkovu školu v Čáslavi navštívil při své studijní cestě 1772 známý anglický hudebník a spisovatel Ch. Burney, který zde měl možnost obdivovat úroveň hudební výchovy.

Významní hudebníci vyšli i z kantorského rodu Kopřivů z Citolib u Loun. Nejtalentovanějšímu z nich, **KARLU BLAŽEJI KOPŘIVOVI** (1756–1785), dopřál osud pouze necelých 30 let života – a přece po něm zůstalo úctyhodné dílo; vedle četných chrámových skladeb s dokonalou polyfonní sazbou (Kopřiva studoval v Praze u Segera) i bohatým melodickým fondem raně klasického typu napsal **8 varhanních koncertů**, **12 symfonií**, řadu varhanních **preludií** a **fug**, v nichž navázal na kontrapunktický sloh Segerův.

Rozvětvenou kantorskou rodinou byla i rodina Brixiů, z níž vyšel Šimon Brixi i F. X. Brixi (viz str. 278, 379). Brixiové byli v jedné větvi spříznění s rodinou Bendů, která se vystěhovala do Německa.

Z kantorské rodiny vyšel i **JIŘÍ IGNÁC LINEK** (1725–1791), který po studiích u piaristů v Kosmonosích nastoupil kantorské místo v Bakově nad Jizerou po svém otci. Vynikl v typickém kantorském oboru – pastorele a sepolkru. Zvláště tři Linkova sepolkra (*Oratorium o umučení Pána našeho Ježíše Krista*, *Symfonia o umučení Páně* a *Kriminalista nevinný*) jsou ve skutečnosti rozsáhlé kantátové, resp. oratorní útvary – nejrozsáhlejší skladby tohoto typu v 18. stol. na český text. Vedle toho psal Linek i **varhanní** (nebo **cembalové**) **koncerty** ve stylu Brixiho a **pastorální symfonie** i jiné varhanní skladby.

V tvorbě pastorel vynikli dále zejména **TOMÁŠ NORBERT KOUTNÍK** z Chocně (1698–1775), **DANIEL ADAM MILČINSKÝ** z Rožďalovic (1732–1808), **JAN ANTOŠ**, který působil v letech 1772–1790 v Nemyčevsi u Jičína a pak v Kopidlně (též autor lidové zpěvohry Opera o sedlskej rebelii), **MARTIN BROULÍK** (kolem 1740–1817) z České Třebové. Vedle nich např. **JAN KUŽNÍK** (kolem 1716 až 1786), kantor v Napajedlích a v Kojetíně, byl skladatelem vyspělých symfonií a smyčcových kvartetů v haydnovském stylu.

Nejvýznamnější osobností z okruhu českých kantorů-skladatelů je nesporně **JAKUB JAN RYBA** (1765–1815). Jeho životní osudy jsou přímo prototypem sociálního postavení kantorů, tísnivých životních podmínek, v nichž působili a které ani těm nejtalentovanějším neumožnily plné rozvinutí jejich nadání. Ryba vyšel z kantorských poměrů a připravoval se na hudebnickou profesi v některém velkém hudebním centru. Nakonec ovšem z existenčních důvodů i on přijal místo venkovského kantora – od r. 1788 v Rožmitále pod Třemšínem. Jako moderně orientovaný a hluboce vzdělaný člověk se dostával

Skenováno pro studijní účely

neustále do konfliktů se svými církevními i vrchnostenskými nadřízenými i s přežitky a názorovou zaostalostí ve svém okolí. Neustálé spory a šikanování mu ztrpčovaly život a nedovolovaly vykonávat profesi tak, jak si to sám představoval. Omezovaly jeho tvůrčí práci, k níž měl veškeré osobnostní předpoklady. Vyčerpán a psychicky otřesen zvolil Ryba nakonec dobrovolnou smrt.

Ryba byl přesvědčený osvícenec, nesnášel církevní dogmatismus a vřele přivítal josefínské reformy – zvláště ty, které omezily církevní moc ve školství. Sympatizoval s venkovským lidem a v jeho životních postojích se již zřetelně rýsuje moment národního uvědomění v moderním smyslu – tj. na podkladě jazykové svébytnosti. Proto se stal rovněž stoupencem obrozenských snah o znovuvzkříšení českého jazyka a o jeho kulturní prosazení. Sám k tomuto procesu přispěl – jako skladatel komponující na český text chrámovou hudbu, pastorely i písně (většinou na vlastní text) i jako spisovatel – autor řady česky psaných spisů, většinou didakticky a osvětově zaměřených.

Rybova skladatelská tvorba je neobyčejně rozsáhlá – zahrnuje více než 550 skladeb, převážně chrámových. Ryba však komponoval i světskou instrumentální hudbu – **symfonie, nástrojové koncerty, sonáty, smyčcové kvartety, kvartety pro flétnu a smyčce, skladby pro varhany**. Zachoval se z ní však jen malý zlomek. Největší význam má Rybova tvorba na české texty. Byl prvním skladatelem u nás, který vydal tiskem **dvě sbírky písní na slova českých obrozenských básníků** – Hněvkovského, Nejedlého, Puchmajera (1800 a 1808). Je též autorem řady dětských písní.

V oboru chrámové hudby zkomponoval mj. český překlad textu *Stabat mater*, **nešpory** a hlavně – téměř **50 pastorel**. Nejproslulejší se stala právem *Česká vánoční mše* (*Hej mistře*), vlastně rozsáhlá jesličková hra, formálně rozložená do devíti částí mešního ordinaria a propria. Od svého vzniku (1796) se stala trvalou součástí repertoáru vánoční hudby, všeobecně rozšířenou po celém našem území.

Rybův umělecký styl nemá výrazné znaky osobitosti – je založen na standardních prvcích a technikách, kterými hudba jeho doby běžně disponovala. Význam jeho uměleckého snažení spočívá jednak v tvorbě na český text, jemuž se dokázal (zvláště právě v České vánoční mši Hej mistře) znamenitě deklamačně přizpůsobit, jednak v úspěšné snaze, aby jeho hudba byla srozumitelná nejširším lidovým vrstvám, mezi nimiž žil a pro něž především tvořil.

Čeští hudebníci v cizině

V úvodní partii jsme se zmínili o dvou hlavních příčinách nebývale vysokého stupně emigrace českých hudebníků v průběhu 18. stol.: sociální a náboženského vyznání. Hudební vzdělanost byla v českých zemích všeobecně dosti vysoká a hudebnická činnost skýtala i poddaným v domácím prostředí řadu výhod v rámci nevolnického systému. O to lákavější výhody nabízela cizina, kde byl o dobré hudebníky zájem. Do ciziny neodcházeli pouze ti nejtalentovanější, ale zároveň velký počet potulných muzikantů-šumařů, většinou obratných praktiků ovládajících hru na více nástrojů. Někteří odešli pouze dočasně, jiní však v cizině existenčně zakotvili a zůstali tam trvale. Přinášeli s sebou do ciziny i českou lidovou hudbu, která ideálům klasicismu v řadě ohledů dobře vyhovovala. Na jejím základě mohli talentovaní skladatelé postavit

Skenováno pro studijní účely

i svůj osobní kompoziční styl, který přes universálnost stěžejních principů bylo vždy možné v detailech ozvláštnit originálními melodickými i rytmickými postupy a získat tak zájem a přízeň posluchačů, mecenášů i hudebních nakladatelů.

Nejvíce hudebníků odešlo do zemí sousedních. Největší počet jich směřoval do Vídně – tehdy významného evropského hudebního střediska. Mnoho hudebníků odešlo též do různých oblastí Německa, řada jich dospěla do Paříže, do italských měst, do Londýna, ale též do Uher, do Polska a do Ruska.

Nejstarším z českých emigrovavších hudebníků, jehož tvorba má významné místo v procesu krystalizace slohových prvků klasicismu, je **Jan Zach** (1699–1773), o němž jsme se již zmínili v partii o českém hudebním baroku (str. 279). Tento znamenitý a ambiciózní hudebník pocházel z Čelákovic. Svou hudebnickou kariéru zahájil v Praze. V r. 1737 se neúspěšně ucházel o kapelnické místo u sv. Víta a poté odešel do ciziny. V r. 1743 se stal kapelníkem kurfiřtské kapely v Mohuči. V r. 1747 podnikl studijní cestu do Itálie a navštívil znovu i Čechy. Raná Zachova tvorba náleží ještě plně baroknímu slohu. Moderní slohové prvky se v jeho tvorbě objevují výrazněji až v Mohuči a zvláště pak po italské cestě. Jeho **symfonie** se vyznačují raně klasickou pravidelnou periodicitou, melodické věty se vnitřně člení převážně do dvoutaktových článků. Sonátová forma u něho dostává již zřetelné kontury s náznaky moderní tematické práce. Sonátový cyklus však není u Zacha ještě ustálený: jeho symfonie jsou většinou třívěté dle italského vzoru s finální větou Tempo di minuetto v 3/8 taktu. Vedle toho psal Zach i vícevěté (pěti- až sedmivěté) symfonie, inklinující svou suitovou strukturou spíše k typu divertimentovému. Pouze menší část vrcholných symfonií má klasickou čtyřvětou stavbu s menuetem na třetím místě. Podobně i v některých symfoniích jsou užity koncertantní housle, účast dechových nástrojů jde od pouhých dvou lesních rohů přes nejběžnější sestavu dvou hobojů a dvou lesních rohů až k velkému obsazení se dvěma trubkami a tympány.

Také tvorba **Františka Ignáce Tůmy** (1704–1774, viz o něm též v kapitole o českém hudebním baroku, str. 279) stojí na rozhraní mezi pozdně barokním a raně klasickým slohem. I Tůma vyšel z důkladného kontrapunktického školení (mj. u J. J. Fuxe), které na jeho tvorbě zanechalo silný vliv. Nové slohové principy uplatnil Tůma především ve svých zralých mších a ve světských instrumentálních skladbách, zvláště opět **symfoniích** a **orchestrálních partitách**. Tůma odešel do Vídně, kde působil ve službách hraběte Kinského a pak císařovny Alžběty.

Pro období formování základů klasického hudebního slohu v instrumentální hudbě má mimořádný význam činnost českých hudebníků v kurfiřtské kapele v **Mannheimu**. Čelnou osobností je zde především **Jan Václav Stamic** (1717–1757), který slavnou tradici mannheimské kapely a kompoziční školy založil. Stamic pocházel z Německého (dnes Havlíčkova) Brodu, kde byl jeho otec varhaníkem. Po studiích u jezuitů v Jihlavě se zapsal na pražskou universitu. V té době byl již znám jako znamenitý houslista. Do Mannheimu odešel patrně počátkem 40. let a stal se koncertním mistrem znamenitého orchestru, který se pod jeho vedením dopracoval vrcholné interpretační úrovně a mezinárodního věhlasu. Právě tak vynikl Stamic i jako skla-

Skenováno pro studijní účely

datel. V jeho skladbách se již nové slohové prvky objevují pravidelně a systematicky – v jakémsi prvém syntetickém stadiu. Stamic s oblibou užíval prudkých kontrastních efektů, ve snaze o maximální výrazový účin svých skladeb detailně propracovával strukturu témat právě tak jako složku harmonickou a rytmickou; zvláštní důležitost u něho nabývá faktor dynamiky – zejména působivá crescenda a decrescenda v precizním orchestrálním podání působila v jeho skladbách i ve hře mannheimského orchestru nově a překvapivě. Princip kontrastu a výrazová proměnlivost vedly Stamice k propracování sonátové formy zvláště u prvních vět jeho cyklických skladeb (užíval dvou vzájemně kontrastních témat).

Ve svých téměř šedesáti **symfoniích** Stamic používal již pravidelněji čtyřvětou cyklickou formu s menuetem (třívěté a čtyřvěté symfonie jsou u něho zastoupeny zhruba rovnoměrně). Ve Stamicově melodice převládá zřetelné periodické členění: jeho původní až stereotypní pravidelnost dokázal ve svých vrcholných dílech ozvláštnit rozmanitými prostředky a skladebnými postupy.

Řada Stamicových osobitých kompozičních postupů se stala vzorem pro jeho kolegy i následovníky v Mannheimu, ale i pro mnoho dalších skladatelů, kteří působili jinde. Jsou to tzv. **mannheimské manýry: mannheimský vzdech** – sestupný sekundový průtah; **mannheimský válec** – delší crescendová plocha narůstající na základě ostinátně pulsujícího basu a harmonické prodlevy (viz str. 298).

Výraznou osobností první generace mannheimských skladatelů českého původu byl též **František Xaver Richter** (1709–1789), údajně rodák z Holešova na Moravě. Do mannheimské kapely přišel r. 1747 již jako zkušený skladatel s důkladným kontrapunktickým školením a praxí především v oboru chrámové hudby. Ač v době svého působení v Mannheimu přijal nové slohové prvky, zachoval si ve svém díle dostatek prostoru i pro uplatnění polyfonního typu práce, který v cyklických skladbách účelně kombinoval s homofonií. V některých větách Richterových **symfonií** a **komorních skladeb** jsou uplatněny fugy. Má i početnou **chrámovou tvorbu**. Ta vyvrcholila v posledním období jeho života, kdy působil jako dómský kapelník ve Štrasburku (od 1769). Vytvořil i **instrumentální koncerty** (např. pro trubku a jiné nástroje), **triové sonáty** aj.

Ve druhé generaci mannheimských skladatelů vynikli především oba synové J. V. Stamice – Karel a Antonín. Oba již zcela splynuli s německým prostředím a psali jsme o nich v souvislosti s německou hudbou (srov. str. 338).

Mnoho hudebníků z českých zemí působilo i v jiných šlechtických kapelách v **jižním Německu**. Početná kolonie se utvořila např. v kapele öttingen-wallersteinské. Skladatelsky se v ní významně prosadil především **František Antonín Rössler-Rosetti** (1746–1792). Pocházel z Mimoně a původně nastoupil kněžskou dráhu. Později se povolání duchovního vzdal a věnoval se hudbě. Ve Wallersteinu působil jako kontrabasista a kapelník. Skladatelsky byl všestranný – věnoval se chrámové i světské hudbě. Vývojově cenné jsou jeho **symfonie** (přes 30), v nichž dospěl od raně klasických počátků ke slohově vytříbenějšímu projevu haydnovsko-mozartovskému ze 70. a 80. let. Svěží a půvabnou melodickou invencí vynikají i Rösslerovy **nástrojové koncerty** – zvláště pro dechové nástroje (především pro lesní roh). Je rovněž au-

Skenováno pro studijní účely

torem četných **divertiment** a **serenád, sonát, klavírních trií, smyčcových kvartetů**. V oboru chrámové hudby vyniká Rösslerovo *Requiem Es dur* (které bylo po Mozartově smrti provedeno v Praze k uctění Mozartovy památky).

Vedle Rösslera-Rosettiho působili ve Wallersteinu např. **JOSEF REJCHA** (1752–1795), strýc Antonína Rejchy, znamenitý violoncellista, autor **violoncellových koncertů** a jiných děl v mannheimském stylu. Později působil jako divadelní kapelník v Bonnu, kde hrál na violu i mladý Beethoven. Rovněž **FRANTIŠEK XAVER POKORNÝ** (1728–1794), zdatný houslista, záhy po svém nástupu do wallersteinské kapely byl vyslán do Mannheimu (1754), aby zde studoval skladbu u J. V. Stamice a F. X. Richtera. Vliv mannheimské školy na skladatele v kapele öttingen-wallersteinské se v jeho případě potvrdil přímým vztahem.

Velice významná skupina českých hudebníků působila též v **severním Německu**, zvláště v protestantském Prusku. Sem se z Čech vystěhovala početná hudebnická rodina Bendů, původem ze Starých Benátek na Mladoboleslavsku. Nejstarší z nich, **FRANTIŠEK BENDA** (1709–1786), byl znamenitý houslista, který tajně uprchl z Čech a přes Polsko se nakonec dostal ke dvoru pruského krále, kde jeho kariéra vyvrcholila místem koncertního mistra. Komponovat začal až zde, když předtím studoval kontrapunkt a generálbas u kapelníka C. H. Grauna (str. 336). Psal především **houslové koncerty** a další skladby pro housle, v nichž do základní barokní slohové osnovy pronikají částečně nové slohové prvky. Obdobná situace je i v Bendových **symfoniích** – drží se spíše italského třívětého typu pozdně barokní sinfonie neapolské, která měla v severním Německu velmi silný vliv. Z hlediska vývojové progresivity není tvorba F. Bendy na úrovni tvorby první generace mannheimských skladatelů. Barokní slohový základ František Benda v podstatě nikdy neopustil.

Daleko výrazněji se k novému slohovému projevu dopracoval mladší bratr Františka Bendy, **JIŘÍ ANTONÍN BENDA** (1722–1795), který se do Pruska vystěhoval legálně s rodiči (dosti ojedinělý způsob emigrace poddaných: byl vykoupen z poddanství samotným pruským králem). Umělecká kariéra J. A. Bendy vyvrcholila ve funkci kapelníka durynského vévody Friedricha III. v Gotě (od r. 1750 do r. 1778). Jeho **symfonie** jsou slohově pokročilejší, třebaže se drží původního třívětého rozvrhu italské sinfonie. Jako výborný cembalista vynikl Benda též v oboru **cembalové sonáty** a **cembalového koncertu**, který měl v severoněmecké oblasti významnou tradici, posvěcenou především dílem C. Ph. E. Bacha.

Největší historický význam má ovšem Bendova tvorba **hudebně-dramatická**: byl obratným a úspěšným skladatelem německého **singspielu** (*Vesnický trh*, 1775), ale přínos zakladatelského významu znamenají jeho **scénické melodramy** (*Ariadna na Naxu* a *Medea*, oba 1775). Benda navázal na tvůrčí počin Rousseauův a v hudebně-dramatickém směru jeho východisko domyslil. Snažil se ve svých melodramech v podstatě o totéž, o co usiloval Gluck svou operní reformou – totiž o dramatickou pravdivost. V Bendových melodramech hudba slouží slovu ještě více než v Gluckových operách. Její hlavní funkcí je podporovat dramatickou výpověď a účinek mluveného textu, nikdy jej svým významem nezastínit. Pro účely hudební charakteristiky osob a situací užíval Benda stabilních témat a motivů (na způsob příznačných motivů novoromantiků). Hudba se s mluveným slovem na většině plochy střídá a pouze ve vrcholných místech zaznívají obě složky společně – důraz ovšem i zde

Skenováno pro studijní účely

zůstává na přednesu textu. Touto koncepcí dosáhl Benda svrchovaného dramatického účinku.

Přes Vídeň směřovala řada hudebníků z českých zemí též do **Itálie** – ať již pouze dočasně „na zkušenou" (neboť Itálie byla i v této době všeobecně uznávaným střediskem hudebního umění, rozhodně pak idolem všech, kdo se rozhodli pro operu), či natrvalo. Největším zjevem mezi českými emigranty v Itálii je bezesporu **Josef Mysliveček** (1737–1781). Mlynářský synek a vyučený tovaryš cechu zběhl od rodového řemesla k hudbě. Studoval u J. Segera a roku 1763 odešel z Prahy, aby se v pravlasti operního umění pokusil prosadit právě v oboru opery. Nepatřil k reformátorům – držel se tradičního neapolského typu opery seria. Svá díla naplnil podmanivou, melodicky bohatou a svěží hudbou, která dokázala vykreslit charaktery i duševní hnutí postav – a to mu po řadu let přinášelo pronikavé úspěchy (viz str. 313). Stejně úspěšný byl i v oratoriu a kantátě, v nichž mohl své melodické nadání uplatnit obdobně. Závratná kariéra Myslivečkova se na sklonku jeho života prudce obrátila a skladatel zemřel v bídě a opuštěný.

Z více než dvaceti Myslivečkových **italských oper** jmenujme *Il Parnasso confuso* (Pozdvižení na Parnasu, Parma 1765), *Il Bellerofonte* (Neapol 1767), *Il trionfo di Clelia* (Turín 1767), *Il gran Tamerlano* (Milán 1771), *Montezuma* (Florencie 1771), *La clemenza di Tito* (Benátky 1773), *Ezio* (Benátky 1775), z **oratorií** *Abramo ed Isaaco*, *Il Tobia*, *La morte di Gesú*. Za skladatelových návštěv v Praze se i zde hrály některé jeho opery a oratoria. Četné árie z těchto děl se zachovaly porůznu v Čechách (popř. s jinými texty) jako samostatné skladby.

Dodnes je známa pouze malá část Myslivečkova tvůrčího odkazu, a to především z oblasti **tvorby instrumentální**. Také v ní jako rozený melodik s bohatou invencí přispěl výrazně k formování nového hudebního slohu. Periodicita a symetrie, stejně jako prostá homofonní sazba a přehledná stavba jsou stálými prostředky Myslivečkova projevu v **symfoniích**, **nástrojových koncertech** i v komorní hudbě.

I do **Paříže** dospěla řada hudebníků z Čech. Z těch, kteří zde nalezli uplatnění, stojí za zmínku žatecký rodák **Josef Kohout** (1738–1793), který se stal úspěšným autorem opéry comique.

V Paříži působil též **Jan Křtitel Krumpholtz** (1742–1790), virtuos na harfu, autor četných harfových skladeb (mj. 6 **harfových koncertů** s orchestrem), který se zasloužil o technické zdokonalení tohoto nástroje ve spolupráci s pařížskými staviteli harf. Krumpholtz je rovněž autorem **školy hry na harfu**.

Významnou osobností pařížského hudebního života se stal především **Antonín Rejcha** (1770–1836), současník Beethovenův, s nímž se osobně znal z dob společného působení v Bonnu. Studoval u J. Haydna ve Vídni, kde žil několik let počátkem 19. století. V Paříži se Rejcha trvale usadil roku 1808. Vynikl tu nejen jako skladatel, ale i jako teoretik a pedagog. Roku 1818 se stal profesorem kontrapunktu a fugy na pařížské konzervatoři. K jeho nejvýznamnějším žákům patřili H. Berlioz, C. Franck, F. Liszt, Ch. Gounod. Rejchův skladatelský význam tkví především v komorní tvorbě. Svými **25 kvintety pro flétnu, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh** vynořil repertoárový základ modernímu **dechovému kvintetu**. Napsal též **nástrojové koncerty**, **symfonie**, **předehry**, úspěšně se uplatnil v **opeře** (8 oper), několika skladbami zasáhl i do

Skenováno pro studijní účely

oboru **hudby chrámové** (Requiem, Te Deum aj.). Rejchův slohově vyspělý kompoziční projev vyniká především harmonickou bohatostí a moderním užíváním polyfonních technik. Jeho kontrapunktické mistrovství a novátorství dosvědčuje cyklus **36 fug pro klavír** (1805). Velice úspěšný byl i jako **teoretik**. Jeho francouzsky psané spisy *Pojednání o melodii* (1814), *Kurs hudební skladby* (1818), *Pojednání o harmonii* (1819, 1824), *Pojednání o vysoké hudební skladbě* (souborný *Kurs hudební skladby*, 1824–1826), *Umění dramatického skladatele* (1833) se dočkaly mnoha vydání i překladů. Německy vydal Rejcha svůj nejstarší spis *O novém fugovém systému* (Vídeň 1805).

Také v sousedním **Polsku** působilo mnoho původem českých hudebníků, z nichž připomeňme alespoň **JANA STEFANIHO** (1746–1829), který měl význam v oboru polské zpěvohry, a Vojtěcha Daňka, autora chrámové hudby.

Ještě dále na východ směřovali hudebníci z českých zemí do **Ruska**, kde byl v důsledku silné orientace ruské šlechty na středo- a západoevropskou kulturu velký zájem o hudebníky, kteří by založili, případně posílili šlechtické a divadelní orchestry. **JAN ANTONÍN MAREŠ** (1719–1794) je nejznámější z nich. Ovládal znamenitě hru na lesní roh a ve službách hraběte Naryškina zorganizoval svérázné hudební těleso – **rohovou kapelu**. Byl to soubor nevolnických hudebníků – hráčů na přirozené rohy, z nichž každý mohl zahrát pouze jediný tón; souhra takového souboru byla ovšem složitá.

V Petrohradě působil **JAN PRÁČ** (cca 1750–1818) především jako učitel hudby. Velký význam má jako sběratel ruských lidových písní; jeho neustále doplňovaná sbírka vyšla několikrát tiskem. Z Práčovy sbírky vybral některé ruské lidové melodie pro témata svých *Razumovských kvartetů* op. 59 Beethoven.

Také v kapelách **uherských šlechticů** působilo mnoho českých hudebníků. Celá řada jich byla v esterházyovských službách. Za zmínku stojí např. violoncellista **ANTONÍN KRAFT** (1749–1820), autor violoncellových koncertů, a houslista **FRANTIŠEK TOST** (1754–1829), později městský hudební ředitel v Bratislavě. Haydnovy smyčcové kvartety op. 54, 56 a 64 (tzv. *Tostovské kvartety*) nebyly ovšem psány pro něho, nýbrž pro Jana (Johanna) Tosta, taktéž houslistu, původem z jižní Moravy (později zámožného obchodníka); viz str. 349.

Nejpočetnější skupina českých hudebníků se usadila ve **Vídni**. O nejstarším z nich, Františku Tůmovi, již byla řeč. Jeho tvorba náleží z větší části ještě slohovému období baroknímu. Protagonisty nového slohu se stali až příslušníci další generace, kteří si v ovzduší vyzrávajícího vídeňského klasicismu – zvláště pod vlivem silně inspirující tvorby Haydnovy a Mozartovy – záhy osvojili vyspělejší slohové prvky a ve svém díle je přinejmenším kvantitativně rozmnožovali. Řada z nich přispěla do vývojového procesu i dílčím osobním vkladem. Mnozí z nich se přizpůsobili dobovému vkusu a komponovali žádané skladby často ve velkém počtu a s dobově příznivým ohlasem.

Typem takového pohotového a nesmírně plodného skladatele vkusné, úspěšné a neproblematické hudby pro každodenní potřebu byl **JAN KŘTITEL VAŇHAL** (1739–1813), autor více než **100 symfonií**, obdobného počtu **smyčcových kvartetů**, několika desítek **klavírních sonát** a **sonatin**, ale i řady **nástrojových koncertů, varhanních fug**; různých **chrámových skladeb**. Byl i vlivným vídeňským klavírním pedagogem.

Skenováno pro studijní účely

Jako učitel klavíru se ve Vídni prosadil i **Josef Antonín Štěpán** (1726–1797). Důstojné místo dvorního učitele klavíru jej existenčně zajistilo, do jisté míry ovšem i umělecky omezilo jako skladatele. Štěpán byl typ expresivního hudebníka, který se běžnému vkusu přizpůsobil spíše v důsledku požadavků plynoucích z jeho funkce. Tam, kde se mohl vyjádřit po svém, např. v písních s klavírem (na německé texty), dospěl umělecky značně dál – jeho písně zaujímají vývojově důležité místo v historii německé písně nedlouho před Schubertem.

Václav Pichl (1741–1805), rodák z Bechyně, byl ve své době ceněn jako znamenitý houslista i všestranný a velice plodný skladatel. Hudebnickou kariéru zahájil v Praze, kde byl žákem Segerovým. V r. 1764 odešel do ciziny. Působil v biskupské kapele ve Velkém Varadíně, poté se na dva roky vrátil do Prahy ve službách hraběte Hartiga. V r. 1771 odešel jako houslista do dvorního divadla ve Vídni a v r. 1775 se stal kapelníkem a skladatelem arcivévody Ferdinanda v Miláně, kde působil 21 let. Zde rovněž jeho umělecká činnost vyvrcholila. Když v r. 1796 obsadili Milán Francouzi, odešel Pichl do Vídně, kde strávil zbytek života.

Pichl byl osobností hluboce vzdělanou, ovládal několik jazyků a za svého italského působení shromáždil mj. i mnoho údajů o českých hudebnících v Itálii. Jeho rozsáhlý archiv byl však při francouzském vpádu do Milána zničen. I přesto však mohl Pichl poskytnout cenné informace B. Dlabačovi pro jeho lexikon. Pichlovo skladatelské dílo je velice rozsáhlé. Nejvýznamnější jsou jeho skladby pro housle – **sonáty, capriccia, variace, fugy** pro sólové housle, **koncerty s orchestrem**. Vedle toho napsal Pichl na **150 komorních skladeb**, kolem **90 symfonií**, řadu **nástrojových koncertů, opery, chrámovou hudbu**.

Jiří Družecký (1745–1819) působil dlouhou dobu jako vojenský hudebník na různých místech Rakouska, později byl ve službách knížete Grassalkoviče v Uhrách. Z jeho rozsáhlého instrumentálního díla se dochovalo jenom torzo. Zvláště hodnotné jsou Družeckého kompozice pro dechové soubory – **harmonie**; překvapivé jsou skladby s mimořádně exponovanými tympány.

Ve Vídni úspěšně zakotvili i bratři Pavel a Antonín Vraničtí. Starší **Pavel Vranický** (1756–1808) se stal r. 1785 ředitelem vídeňského dvorního operního orchestru; úspěšný byl i jako skladatel singspielů a baletů. Nejznámějším Vranického jevištním dílem je *Oberon, král Elfů* (1789). Z jeho symfonií zaslouží pozornost programní *Symfonie na počest míru s Francouzskou republikou* (1797). **Antonín Vranický** (1761–1820) byl od r. 1794 kapelníkem knížete Lobkovice. Ve skladbě se vzdělával u Haydna i u Mozarta, kontrapunktu jej učil Albrechtsberger. Sám působil pedagogicky jako učitel houslové hry. Ve funkci lobkovického kapelníka působil zpočátku v Roudnici nad Labem, později opět trvale ve Vídni. Skladatelsky vynikl především v instrumentální tvorbě, v níž navázal na vyspělý sloh svých učitelů.

Vojtěch Jírovec (1763–1850) zakotvil ve Vídni po několikaletém studijním pobytu v Itálii a krátkém pobytu v Paříži, odkud za revoluce prchl do Londýna. Ve Vídni se stal kapelníkem dvorního divadla. Jeho skladatelská tvorba je početně rozsáhlá, vývojově však málo progresivní. Jírovec využíval osvědčených stylových prostředků a ve své době patřil k úspěšným sklada-

Skenováno pro studijní účely

telům **symfonií, komorní hudby** i **singspielů**. Psal též **písně** na české texty obrozenských básníků. Jírovcův **vlastní životopis** ze sklonku jeho života je z historického hlediska dokumentačně cenný.

Nejvyšších hudebnických funkcí ve Vídni – úřadu dvorního skladatele – dosáhli také dva čeští hudebníci: **Leopold Koželuh** (1747–1818) a **František Vincenc Kramář-Krommer** (1759–1831). Koželuh získal toto místo v r. 1791. Byl to všestranný skladatel, znamenitý symfonik a autor klavírních koncertů. Kramář byl posledním nositelem titulu dvorního skladatele ve Vídni. Dlouhou dobu působil podobně jako Družecký u vojenské hudby a pak rovněž ve službách knížete Grassalkoviče. Vynikl především jako skladatel pro **dechovou harmonii**, cenné jsou ovšem i jeho **koncerty pro dechové nástroje** (hoboj, klarinet), **komorní hudba s dechovými nástroji** a některé ze **symfonií** – formálně často dosti velkoryse rozvržených.

Nejmladším z plejády českých hudebníků období klasicismu ve Vídni byl **Jan Václav Hugo Voříšek** (1791–1825), rodák z Vamberka, z kantorské rodiny. Hudbě se věnoval vedle filosofického a právnického studia. V Praze studoval u Tomáška, ve Vídni ještě u Hummela a stal se znamenitým klavíristou i varhaníkem. V r. 1822 se stal dvorním varhaníkem a zároveň ve Vídni vyvíjel bohatou činnost klavíristickou. Jeho skladatelské dílo není rozsáhlé. Voříšek zemřel velmi mlád a ve skladbě byl téměř samoukem. Tvořil pomalu, ale jeho díla jsou umělecky hodnotná a progresivní; v řadě z nich (zvláště v klavírních skladbách – **impromptus, 12 rapsodií, sonáta**) se projevují prvky romantické. Mistrovskou úroveň má jediná Voříškova *Symfonie D dur*. Cenné jsou i **písně**, většinou na německé texty (s jedinou výjimkou na český text Hankův), *Mše B dur* a jiná chrámová díla.

Zvláštní postavení mezi českými hudebníky v emigraci mají dva význační instrumentalisté, kteří se v cizině uplatnili jako moderní cestující virtuosové. Vystřídali mnoho působišť, aniž někde zakotvili trvale. První z nich, **Jan Václav Stich** (v cizině zvaný též **Punto**, 1746–1803) byl vynikající hráč na lesní roh. Uprchl z poddanství hraběte Thuna, byl pronásledován, a měl tedy k častému střídání míst pobytu o důvod víc. Cestoval po celé Evropě – v Německu (zvl. Mohuč, Würzburg), několikrát Paříž (kde byl v době republiky tři roky ředitelem zábavního lidového divadla a komponoval i skladby pro revoluční slavnosti – hymny *Na Nejvyšší bytost* a *Na Svobodu*), koncertoval i v Londýně, v Trevíru a v Mnichově. Do Vídně se odvážil až více než třicet let po svém útěku – v roce 1799. Poznal se zde s L. v. Beethovenem (s nímž premiéroval jeho *Sonátu* op. 17), úspěšně koncertoval. V posledních letech svého života navštívil i Prahu a zde také zemřel. Jeho skladby jsou určeny většinou lesnímu rohu. Slohovou vyspělostí jsou na úrovni doby, pro svou koncertantní efektnost se zvláště koncerty pro lesní roh s orchestrem dodnes často provádějí.

Krátce před smrtí koncertoval Stich v Čáslavi se svým krajanem **Janem Ladislavem Dusíkem** (1760–1812), který tou dobou rovněž dlel na návštěvě v rodném městě. Osudy obou umělců byly v mnohém ohledu podobné. Dusík vyšel z kantorské rodiny, avšak směřoval výš a touha po svobodném uměleckém uplatnění jej vedla zákonitě do ciziny. Jako vynikající klavírista cestoval po celé Evropě; koncertoval v Paříži, Londýně, Petrohradě, v německých i italských městech. Jeho život byl bohatý i na romantické dobrodružné

Skenováno pro studijní účely

epizody – milostné i podnikatelské. Skladatelsky se věnoval především klavíru a v jeho skladbách se romantické prvky hlásí již velmi výrazně. U Dusíka lze tvrdit, že jeho skladby jsou inspirovány především jeho subjektivním citovým životem. Řada z nich má programní názvy (*Rozloučení*, *Útěcha*, *Návrat do Paříže* aj.) výrazně romantického ladění, ať již jde o **sonáty**, nebo o typ **instrumentální lyriky**. Od Dusíkových **etud** a **preludií**, předjímajících již romantický výraz, vede přímá cesta k Chopinovi. Dusíkova hudba tkví svými prostředky sice ještě pevně ve vyspělém slohu hudebního klasicismu, avšak kontrastní vztahy a míra náladové proměnlivosti uvnitř vět, případně mezi větami v rámci cyklické formy, prokazatelně ukazují k budoucímu vyjadřovacímu způsobu romantiků.

Hudební klasicismus na Slovensku

Také v období klasicismu bylo pěstování chrámové a světské umělé hudby na Slovensku pod výrazným vlivem tvůrčího i interpretačního dění v Rakousku a v Čechách. Souviselo to jednak s postavením Bratislavy jako správního centra, kde šlechta i církevní hierarchie automaticky přejímaly vkus a umělecké zvyklosti hlavního města habsburské říše Vídně, jednak se skutečností, že mnozí významní profesionální hudebníci, působící na Slovensku, byli i v tomto období Češi.

Nejvýznamnější tvůrčí osobností bratislavského hudebního života byl **Anton Zimmermann** (1741–1781), vedoucí kapely kardinála-primase Batthyányiho a dómský varhaník. Vytvořil řadu komorních skladeb, **symfonií** a **divertiment**, z nichž některé vyšly tiskem i ve Vídni a byly rozšířeny také mimo Slovensko. Uplatnil se i jako skladatel zpěvoher ve stylu vídeňského **singspielu**, *Narcis a Petr* (1772) byl z nich nejúspěšnější. Vytvořil i **scénický melodram** *Andromeda a Perseus*, provedený ve Vídni roku 1781.

Dramatické kompozici se věnoval i **Jozef Chudý** (asi 1751–1813), jinak kapelník u hraběte Josefa Erdödyho. Napsal mj. **singspiel** *Telegraf neboli dálnopisný stroj* (1796) a balet *Nemocnice šílených*.

V Bratislavě působili dočasně i dva čeští skladatelé, s nimiž jsme se setkali již v souvislosti s klasicismem v české hudbě: Jiří Družecký, který tu byl členem kapely knížete Grassalkoviče a jehož skladby byly na Slovensku často provozovány, a František Tost, který po kariéře houslisty v Haydnově esterházyovské kapele působil v Bratislavě jako městský hudební ředitel. Z jeho zachovaných děl z doby působení v Bratislavě jsou nejpozoruhodnější klavírní skladby, zejména *Dvanáct nových uherských tanců* (1795–1808), které mají důležitou úlohu ve vývoji „uherského tance" verbuňkového typu, jaký vyvrcholil později v průběhu 19. století.

Klavírní kompozici a v jejím rámci rovněž stylizace tanců pěstovali dále v Bratislavě **Franz Paul Rigler** († 1797), klavírní virtuos a pedagog, a v Košicích **František Zomb** (1779–1823), rovněž dómský regenschori a autor chrámových skladeb. Sbírku *Dvanáct uherských tanců* (asi 1803) vytvořil rovněž košický skladatel a violoncellista **Jozef Kossowits** († asi 1824). Pozdně klasickou klavírní tvorbu a rovněž kompozici scénických hudeb pěstoval v Košicích v tomto období **Jozef Zomb** (1788–1850).

Skenováno pro studijní účely

Na slovenském venkově komponovala řada kantorů a kostelních hudebníků v období klasicismu především chrámovou hudbu. **Eugen Jančík** (1752–1808), hudebník premonstrátského kláštera v Jasově, vycházel ještě z barokních tradic, kdežto v klasicistickém slohu tu tvořil jeho nástupce **Ludvík Skalník** (1783–1848). **Anton Woldán** z Krupiny psal nejen chrámovou hudbu, ale i komorní skladby, je autorem *Pastorální symfonie* a *Klarinetového koncertu*. Také v Trenčíně nacházíme v tomto období výraznou tvůrčí aktivitu; vedle autorů chrámové tvorby je tu **Ján Billnický**, autor *Sinfonie in Dis*, i **August Smehlík** (1770–1844), který psal komorní hudbu, písně na německé texty, klavírní i orchestrální tance. Představitelem pozdně klasicistických slohových tendencí v chrámové hudbě slovenského venkova byl i Čech **František Xaver Hrdina** (1793–1866), varhaník v Modré.

Právě na slovenské půdě se už v období klasicismu dotvářel z prvků slovenského lidového verbuňku, frekventovaného však i v moravském folkloru, a z přednesových manýr cikánských tanečních kapel typ „uherského tance", k jehož vyhranění přispěli vedle zmíněných skladatelů F. Tosta a J. Kossowitse i Samuel Balvánsky ze Spišské Nové Vsi a další skladatelé, působící v Maďarsku.

Výrazné tvořivé reflexe nedošly na Slovensku skladatelské výsledky vrcholných představitelů vídeňského klasicismu. Jejich hudba se však na Slovensku dobře uplatnila a každý z nich zde osobně účinkoval. Joseph Haydn vystoupil v čele esterházyovské kapely několikrát v Bratislavě a hrály se tu rovněž některé jeho opery; z nich *La Canterina* (Zpěvačka) tu byla dokonce roku 1767 premiérována. V prvních letech 19. století byla založena v Bratislavě i Košicích tradice provozování jeho oratorií. Už roku 1762 koncertoval v Bratislavě mladičký Wolfgang Amadeus Mozart; v 80. a 90. letech 18. století, záhy po premiérách, zde byly provozovány jeho vrcholné opery. Také Ludwig van Beethoven několikrát navštívil Slovensko a už roku 1796 koncertoval v Bratislavě; památná byla zdejší premiéra jeho *Slavnostní mše* (Missa solemnis), jež patřila k prvním zahraničním provedením díla.

Slovenský venkov ovšem žil svým charakteristickým folklorem, který byl nejprůkaznějším a nejautentičtějším nositelem národnosti v hudbě. S výjimkou zmíněných verbuňkových postupů, jež byly považovány současnými šlechtickými a měšťanskými konzumenty hudby spíš za příznačné pro maďarskou než slovenskou národnost, však nebyla tato svérázná národní lidová kultura stylizována a uměle zpracovávána. A nebyla ani písemně dokumentována. Zachovalo se několik sbírek lidových písní, ale v těch byly zapsány výhradně texty. Jejich hudbu v klasicistickém období ještě nikdo nesbíral; tu začali dokumentovat a zapisovat až hudebně vzdělaní slovenští obrozenci v následujícím období romantismu.

Skenováno pro studijní účely

Výběr z literatury:

Jan Němeček: Nástin české hudby XVIII. století. Praha, 1955 (příslušné partie)
Otakar Kamper: Hudební Praha XVIII. věku. Praha, 1935
Jan Trojan: České zpěvohry 18. století. Brno, 1981 (příslušné partie)
Jiří Berkovec: České pastorely. Praha, 1987 (příslušné partie)
Jaroslav Smolka: Fuga v české hudbě. Praha, 1987 (příslušné partie)
Charles Burney: Hudební cestopis XVIII. věku. Praha, 1966
Vladimír Helfert: Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. Brno, část I. 1929, část II., díl 1. 1934
Zdeňka Pilková: Dramatická tvorba Jiřího Bendy. Praha, 1960
Otakar Kamper: František X. Brixi. Praha, 1926
Rudolf Pečman: Josef Mysliveček. Praha, 1981
Rudolf Fikrle: Jan Evangelista Antonín Koželuh. Život, dílo a osobnost svatovítského kapelníka. Praha, 1946
Milan Poštolka: Leopold Koželuh. Život a dílo. Praha, 1964
Olga Šotolová: Antonín Rejcha. Praha, 1977
Jiří Vysloužil: Zápisky o Antonínu Rejchovi. Brno, 1970
Jiří Berkovec: Jakub Jan Ryba. Praha, 1996
Václav Jan Tomášek: Vlastní životopis. Praha, 1941
Kolektiv autorů: Hudba v českých dějinách. 2. vyd., Praha, 1988 (příslušné partie)
Milan Poštolka: Joseph Haydn a naše hudba 18. století. Praha, 1961
Milan Poštolka: Mladý Joseph Haydn. Praha, 1988
Claudio Casini: Amadeus. Život Mozartův. Praha, 1995
Bohumil Karásek: W. A. Mozart. Praha, 1975
Josef Teichman: Ludwig van Beethoven. Praha, 1968
Miloš Müller: Jan Křtitel Krumpholtz, život a dílo harfového virtuosa a skladatele. Praha, 1999

Skenováno pro studijní účely

V. *Hudba evropské společnosti v 19. století*

1. RANÝ ROMANTISMUS

A) Povaha epochy

Vývoj dějin lidstva ovlivnila Velká francouzská revoluce, zahájená dobytím Bastily roku 1789. Přes odlišná stanoviska evropských států k heslům a idejím této revoluce a k dobyvačným válkám napoleonských vojsk lze sledovat v celé Evropě – po zrušení poddanských svazků na venkově a podpoře řemeslné výroby i obchodního podnikání – rychlý přechod z rukodělné výroby na tovární velkovýrobu, vzestup produktivity práce a objemu výroby, rozvoj zahraničního obchodu, zahájení železniční dopravy a paroplavby, růst kapitálu investovaného do výstavby těžkého průmyslu, využití strojírenské výroby a chemie v zemědělství.

Tento dynamický rozvoj kapitalistické ekonomiky podporoval víru v neomezené možnosti a schopnosti člověka a umožňoval představy o stálém pokroku společnosti a síle jedince i celého kolektivu vytvořit společenské podmínky k bohatému a šťastnému životu, který byl jediným cílem člověka té doby. Avšak negativní příznaky tohoto podnikatelského snažení varovaly před přílišným optimismem a velmi brzy vedly k prvním známkám nedůvěry a skepse. Hospodářské krize, z nichž první byla již v roce 1825 v Anglii, signalizovaly problémy z nerovnoměrného rozdělení kapitálu, odváděly obyvatelstvo z venkova do velkých průmyslových center a podporovaly nucenou emigraci, jejímž hlavním cílem byla Severní Amerika.

Politický zápas byl veden především pod heslem liberalismu a nacionalismu, který usiloval o vytvoření jednotných národních států.

Ekonomický, společenský a politický vývoj společnosti nalezl svůj výraz i ve filosofii a umění. Již od počátku 19. století se pro nový sloh této epochy ustálil název **romantismus**. Přes nejednotnost vývoje má romantismus některé typické znaky, shodné ve všech zemích Evropy.

S rostoucím vlivem měšťanstva souvisela převratná změna sociální struktury zájemců o kulturní hodnoty. To vedlo k dosud nebývalé demokratizaci vzdělání a kultury, jež si vyžádala nové způsoby jejich šíření (periodický tisk, vynález litografie, veřejné koncerty, výstavy, odborné školství apod.) i nutnost reagovat na skutečnost, že nový zájemce o kulturu a umění nemá teoretické vzdělání v uměleckých oborech ani mnohaletou zkušenost zasvěceného milovníka umění.

Osvobozování z feudální závislosti a možnost svobodného rozhodování o utváření vlastního života zvýšilo teoretický zájem umělců a filosofů o individuální život člověka, především o jeho niterné prožitky. Umělci se snažili o vyjádření nejjemnějších duševních hnutí a stavů moderního člověka i jeho

Skenováno pro studijní účely

citového bohatství. S optimistickou vizí revolučních ideálů a představ o neustálém pokroku civilizace a společnosti, která umožní každému úplnou osobní svobodu, byl spojen i romantický neklid umělce, který opovrhoval všedním, stagnujícím životem a hledal v nových životních podmínkách volnost a svobodu osobního i tvůrčího rozletu bez závislosti na konvencích a platných zásadách.

Romantický návrat k přírodě navazoval na osvícenský ideál přirozenosti a na racionalistické vědomí souvislostí života lidské společnosti s přírodními ději okolního světa. Znovu ožívající kult přírody však byl rovněž naplněn romantickým idealismem. Krajina romantického umělce se neztotožňuje s reálným viděním, ale je výrazem jeho představ, citů, nálad a barevných vizí. Byla zobrazována jak ve své malebnosti, dramatičnosti, hrůzyplnosti a živelnosti, tak v zákonitosti života nedotčeného městskou civilizací.

Romantismus svou spjatostí s národním hnutím podporoval historicky orientovaná studia jazykovědná a národopisná. V prvém období svého vývoje byla za pravé lidové umění považována pouze tvořivost venkovského lidu, nezasaženého vlivy cizích kultur. Sběratel této lidové tvořivosti v domnění, že odkrývá historicky pravdivou podobu, v duchu romantické estetiky upravoval a přebásňoval pohádky, pověsti a písně, zobrazoval scény z idealizovaného venkovského života, psal ohlasovou poezii v duchu lidové tvořivosti, komponoval písně a taneční skladby co nejvěrněji napodobující lidovou hudební tvorbu.

Se vzrůstem národního uvědomění hledali umělci inspirační zdroje ve slavné minulosti národů a ve svých dílech vyjadřovali romantické představy o pradávných tradicích. Z historických období byl oslavován především středověk, z jehož duchovního odkazu slovního i výtvarného i z jeho religiosity čerpaly všechny obory umění.

S růstem národního uvědomění, spojeného se studiem historie a umění národa, souvisí také zrod národních kultur, jejichž svébytné umění je ovlivněno lidovou tvořivostí, historickou zkušeností, filosofickým zaměřením, ideály a politickými cíli každého národa. Od této doby již nemůžeme uvažovat o jednotném slohu shodně se vyvíjejícím v celé Evropě, ale o romantickém slohu, který vytvářejí umělci jednotlivých národů, zachovávající charakteristické znaky kultury své země, i když sami třeba trvale přesídlí do jiného kulturního centra Evropy.

Nápadným rysem romantismu je zájem o vzdálené, dosud málo známé kultury. Vědomí o existenci dalekých zemí rychle vrůstalo do života bohatších vrstev společnosti a podnítilo romantickou touhu po dalekých, neznámých končinách. Cesty umělců do odlehlých zemí, poznání tamní přírody a lidu obohatily umění o nové náměty i vyjadřovací prostředky (Byron: Child Haroldova pouť, orientalismus v díle malíře Delacroixe aj.).

Pro romantismus jsou příznačné snahy o syntézu umění a vzájemné ovlivňování vyjadřovacích prostředků mezi poezií, malířstvím, sochařstvím a hudbou. Romantický sochař vyhledával světelné a barevné efekty funkčně patřící do oblasti malířství, básník přejímal formy hudební skladby a snažil se o hudební dikci, skladatel leckdy vytvářel hudební formy převzaté z poezie. Všechna umění se inspirovala literárními náměty a s velkým zaujetím svými vyjadřovacími prostředky zpodobovala mytickou i historickou dobu svého národa.

Skenováno pro studijní účely

Ve filosofii a umění však záhy začal ochabovat demokratický a optimistický patos. Zvětšovala se propast mezi ideály romantických umělců a mezi společností, která po upevnění svých politických a hospodářských pozic již neměla zájem na dalších změnách. A stejně jako tato společnost nebyla názorově jednotná, projevovaly se i v jejím umění různé směry a tendence. Tak se tu záhy vedle romantického radikalismu, bojujícího za pokrok společenský i umělecký, setkáváme i s umělecky pokleslým odrazem myšlenkové pohodlnosti a povrchnosti té části městské populace, která hledala v umění jen nenáročnou zábavu. Prvním takovým výrazem samolibé spokojenosti a povrchního sentimentu byl biedermeier, životní styl rozvíjející se především v Rakousku a Německu. Romantický umělec však s takovýmto názorem na umění nesouhlasil. U některých z nich se objevuje ostrá kritika života měšťanské společnosti, jiní unikali z reality do světa svých představ, do nichž dávali nahlédnout svou tvorbou. Romantický individualismus se měnil v subjektivismus, který byl charakterizován odmítáním vžitých konvencí společenského života, city velikášství, nadřazeností, pocitem zneuznání vlastního génia, únikovostí, světobolem osamělého a nepochopeného člověka.

Znakem romantismu je však i úzkost z budoucnosti lidstva a obranný postoj proti průmyslovému věku, v němž narůstaly rozpory mezi rozvíjející se tovární výrobou a sociálním postavením člověka. Sociální reformátoři se první ze všech začali intenzivně zabývat důsledky průmyslové mechanizace. Jejich řešení bylo utopistické, dalo však podněty pro pozdější pokusy o hledání nových cest k budoucnosti lidstva.

B) Hudba raného romantismu

Od počátku 19. století byla hudba považována za nejvýznamnější obor umění. Byla vpravdě romantická, neboť vyjadřovala nejlépe ze všech umění nálady, touhy, fantazii a působila bezprostředně na city posluchače. Měla největší schopnost svými specifickými prostředky umělecky ztvárnit nový filosofický názor vyvyšující cit nad rozum, nový vztah člověka k životu a společnosti. Odklon od strohého racionalismu, který se ohlásil již v době J. J. Rousseaua návratem k přírodě a citu, byl v hudbě vyjádřen subjektivností výrazu, podřízením formálních hledisek stránce obsahové, oblibou tajemných nálad a fantazijních látek a snahou po emocionálním účinku hudebního vyjádření. S utvářením národního sebevědomí měšťanstva, které se ztotožňovalo s národem, souvisí hledání uměleckých prostředků k vystižení národního charakteru hudby. Otázku národní osobitosti řešil raný hudební romantismus příklonem k lidové hudební tvořivosti a hledáním inspiračních zdrojů v životě venkovského lidu.

Snaha po věrném vyslovení těchto nových myšlenek a emocí vedla ke změnám ve všech složkách hudební tvorby:

V **melodice** nalézáme vedle linií přehledných a pravidelně stavěných i takové, jež tyto tradiční rysy uvolňují. Na rozdíl od umírněného a ukázněného výrazu v klasicismu se v romantických skladbách melodie často rozbíhají k dříve nebývalému tónovému rozsahu a zvrásnění;

Skenováno pro studijní účely

– **rytmus** je často obohacován nejen útvary tečkovanými, triolami a synkopami, ale i mnohem složitějším a nepravidelnějším pohybem;

– **harmonie** stále více pracuje s chromatickou a modulační pohyblivostí, s alterovanými akordy, časté je užívání mimotonálních dominant a zmenšených septakordů. Akord se stává samostatnou výrazovou složkou a prvkem, který je stejně jako melodie schopen navodit určitou náladu;

– **instrumentace** bohatěji využívá barevných možností jednotlivých nástrojů. V tomto smyslu vyniká i úloha některých nástrojů orchestru jako nositelů výrazných melodických linií (hoboj, klarinet, lesní roh, viola, violoncello).

Tato kompoziční technika je vedena snahou o věrné a srozumitelné vyjádření **významu**, který má skladba posluchači sdělit. Také **forma** skladby bývá přizpůsobena obsahovému záměru.

Největší obliby dosáhly v raném romantismu hudební druhy, v nichž se doplňuje hudba s básnickým slovem. Provozovací praxi vyhovovala především **sólová** a **sborová píseň**. Po formální stránce u ní sledujeme složitý vývoj od prosté písně strofické se stejnou melodií pro všechny strofy básně až po píseň prokomponovanou, v níž je každá strofa básně zhudebněna odlišně ve snaze věrně vyjádřit myšlenku básnické předlohy. Ideální podobu romantické písně vytvořil Franz Schubert. Obsahem a náladou se od písně liší **balada** – zhudebněná epická báseň s tragickým námětem (Schubert, Löwe). Svérázný typ vytvořila ruská společenská píseň, zvaná **romans** (Verstovskij, Glinka, Dargomyžskij). Z písňové formy vyrostla především ve střední Evropě oblíbená forma určená ke kolektivnímu (sborovému) zpěvu, zvláště **mužský čtyřhlas** (Liedertafel).

Literární náměty, příroda nebo subjektivní zážitky byly inspiračním zdrojem pro instrumentální skladby, v nichž se skladatel snažil výlučně hudebními prostředky vyjádřit mimohudební námět. Vznikl tak typ tzv. *charakteristické skladby*, jež se stala důležitým předstupněm programní hudby. Užívá zvukomalebných efektů (tónomalby), „nelíčí" však ještě souvislé děje s vývojem postav, s konflikty apod., ale usiluje o vystižení prostředí či nálady uvedené v titulu. Na stylizaci vokální písňové melodiky bez účasti lidského hlasu ryze instrumentálními prostředky je založen nový druh klavírní skladby – **píseň beze slov** (slavný je zejména cyklus Mendelssohnův). Skladby mají často v titulu nebo podtitulu název *fantasie* pro zdůraznění jejich volnějšího, na tradičních formách nezávislého utváření. Značný význam měla v klavírní literatuře taneční idealizace a různé poetické skladby v písňové formě, jako je **ekloga**, **barkarola**, **nokturno**, **bagatela**, **balada**, **elegie** apod. Pro vývoj programní hudby jsou důležité **koncertní ouvertury** (Mendelssohn), které hudebními prostředky líčí citové vzrušení a dojmy vyvolané dramatem, básní nebo přírodní scenerií. Klasickou formu si v raném romantismu zachovala **symfonie**. Stále výrazněji se však prosazují díla vyjadřující mimohudební a poetické náměty. Ve snaze dosáhnout stavebného sjednocení cyklu skladatelé výjimečně spojují čtyři části sonátové formy v jeden souvislý celek (Mendelssohn, Schumann). Významným žánrem zůstává i **koncert** pro nástroj s orchestrem. Roste virtuosní náročnost sólového partu, výjimečně se také věty koncertu spojují v jeden celek (houslový a klavírní koncert Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, violoncellový koncert Roberta Schumanna).

Skenováno pro studijní účely

Představy o syntéze umění se v plné míře promítly do **opery**. Velmi záhy přijala novou orientaci opera německá. Směřovala k psychologicky propracovanému hudebnímu dramatu, v němž se s hudbou pojí umění básnické, pohybové a výtvarné v jeden celek. Romantické ideje ovlivnily libreta výběrem námětů, mezi nimiž v raném období romantismu převažoval sklon k pohádce, obliba scén exotických a fantastických a příběhů hluboce jímavých. Vzorem romantické opery je *Čarostřelec*, jímž Carl Maria von Weber udal směr dalšímu vývoji tohoto hudebně-dramatického žánru. Weberovy opery a jím ovlivněné opery Marschnerovy používáním stálých hudebních motivů pro charakteristiku osob a smyslem pro správnou deklamaci slova předjímají základní rysy hudebního dramatu Richarda Wagnera.

Početnější a mohutnější romantický orchestr a snaha o hudební vyjádření nového estetického ideálu si vyžádaly zdokonalování a stavbu nových nástrojů, obohacujících instrumentální skladbu novou zvukovou barevností. Vznikl mj. saxofon, stavěly se nové žesťové nástroje, především trubky a tuby zvětšených tónových rozsahů. Zdokonaloval se klapkový mechanismus fléten a nástrojů plátkových, u trubek se zavedením dírek a klapek doplnily přirozené tónové řady. Lesní rohy byly jako první mezi ostatními žesti r. 1814 opatřeny ventily. Klavír dosáhl dalšího konstrukčního zdokonalení jednak ve Vídni, jednak v Paříži, kde zejména Pleyel od roku 1807 zásoboval trh nástroji odpovídajícími francouzskému vkusu. Dvojitými přelaďovacími pedály se zvětšily technické a výrazové možnosti harfy.

V době raného romantismu se již zcela změnila funkce hudby ve společnosti. Hudební produkce koncertní a scénické byly zpřístupněny ve veřejných divadlech a koncertních síních každému zájemci, který zaplatil vstupné. Z aristokratických sídel do měšťanského prostředí se také rozšířila obliba domácího muzicírování. Amatérský zájem se zde soustředil především na sborový a sólový zpěv, na hru komorní a sólovou.

S rozvojem veřejného hudebního života stoupala hudební proslulost měst, která pravidelně navštěvovali skladatelé a koncertní umělci z celé Evropy (Paříž, Vídeň, Londýn, Petrohrad, Výmar, Drážďany). Zároveň vzrůstal počet hudebních institucí a spolků, které organizovaly hudební život ve městech. Dobový obdiv k výjimečným osobnostem zrodil nebývalý kult virtuosů především v oboru klavírním (Chopin, Liszt), houslovém (Paganini) a pěveckém. S růstem technických nároků na výkon orchestru souvisí důležitost dirigenta jako osobnosti, která interpretuje vlastní pochopení hrané skladby.

Vznik profesionálních a amatérských orchestrů, pěveckých sborů a operních souborů vyvolal potřebu výchovy hudebníků a pěvců. Tuto úlohu rychle přebíraly od soukromých hudebních škol konzervatoře, organizované jako odborné hudební školy pečující o systematickou výchovu profesionálních hudebních umělců.

Pravidelný koncertní život ve všech kulturních centrech i v domácím prostředí si vyžádal značnou zásobu notového materiálu. Stoupla důležitost hudebních nakladatelství, jejichž počet v celoevropském měřítku vzrostl. Vedoucí postavení si udržela nakladatelství a vydavatelství Schott v Mohuči, Simrock v Bonnu a později v Berlíně, Breitkopf & Härtel v Lipsku, Peters v Lipsku, Novello & Ewer v Londýně a Ricordi v Miláně (viz klasicismus, str. 322).

Skenováno pro studijní účely

Probouzející se historické zájmy vedly začátkem 19. století k objevování hudby minulých slohových období. Poprvé v historii se tvorba starých mistrů začala pokládat za nedílnou součást národní kultury i koncertního života. Rozhodující význam mělo koncertní provádění skladeb J. S. Bacha v Německu, po němž následovalo vyhledávání a uvádění tvůrčího odkazu dalších zapomenutých mistrů v celé Evropě. S renesancí hudby dřívějších epoch se zvýšily nároky na úroveň hudebně historického bádání a vzrostla potřeba odborně vedených hudebních časopisů, které by nejen informovaly o hudebním dění, ale také tříbily názory veřejnosti na vznikající romantickou estetiku. V čele iniciátorů a hlavních organizátorů hudebního života byli od počátku přední teoretici a skladatelé doby: Felix Mendelssohn-Bartholdy byl spoluzakladatelem proslulé lipské konzervatoře a dirigoval lipský *Gewandhausorchester*, Robert Schumann celých deset let vydával hudební časopis *Neue Zeitschrift für Musik*, do kterého přispíval recenzemi a články objasňujícími estetiku romantismu. Jedním ze zakladatelů hudební vědy a teorie v Německu byl Adolf Bernard Marx, zabývající se dějinami hudby i teorií skladby. Ve Francii byl autorem základních lexikografických a hudebně historických prací Belgičan François Joseph Fétis, který roku 1827 v Paříži založil a pět let redigoval hudební časopis *Revue musicale*.

Znaky romantického myšlení a tvorby nejsou omezeny pouze na 19. století, ale sledujeme je i v uměleckých projevech a filosofických názorech dřívějších a pozdějších epoch. Vyjadřují pocity a názory jedinců nebo celých generací, ocitajících se v životní situaci příznivé pro rozvoj myšlení odpovídajícího citovému prožitku člověka epochy romantismu.

Formální a obsahové znaky hudebního romantismu nalézáme od počátku 19. století i v dílech skladatelů, kteří charakterem své tvorby náležejí ještě slohu klasickému. Nový sloh zcela ovládl Evropu ve třicátých letech 19. století, kdy se v hudebním světě prosadila generace skladatelů narozených kolem roku 1810: Chopin, Liszt, Berlioz, Schumann, Wagner. Roku 1828 slavila úspěchy Auberova velká opera *Němá z Portici*, v roce 1829 měla premiéru Berliozova *Fantastická symfonie* a Rossiniho *Vilém Tell*, roku 1831 Meyerbeerův *Robert ďábel*. V roce 1830 mělo premiéru drama *Hernani* Viktora Huga, které zhudebnil Verdi roku 1844. Ve stejné době tvořili svá vrcholná díla polští romantikové Mickiewicz, Słowacki a Krasiński, v Rusku Puškin a Lermontov, ve výtvarném umění Francouzi Delacroix a Géricault.

Romantický sloh se neutvářel ve všech zemích jednotně, ale odrážel stupeň politického a sociálního rozvoje jednotlivých národů.

Velká francouzská revoluce měla bezprostřední ohlas v umění **Francie**. Při lidových slavnostech, organizovaných na volných prostranstvích pro velké množství diváků a posluchačů, hrála důležitou úlohu hudba, především sborový zpěv. Skladatelé revolučních kantát, sborů a písní Gossec, Lesueur, Méhul, Cherubini a mnozí další vytvořili nový typ světské vokální hudby spojením klasických forem s údernou, hymnicky vznícenou melodikou, jíž naplňovali i církevní hudbu. Z revolučních písní záhy v celé Evropě zpopulárněla *Marseillaisa*, která se pak v harmonizaci Hectora Berlioze z roku 1830 stala součástí hudebního odkazu této doby. V přímé souvislosti s myšlenkovými proudy a událostmi posledních let 18. století se zrodila ve Francii revoluční

Skenováno pro studijní účely

opera, zobrazující lidské a stavovské konflikty, v nichž vítězil člověk společensky a sociálně porobený a utlačený. Zájem publika se soustředil zejména na operu *Vodař* (původní název Les deux journées) Luigi Cherubiniho, která měla premiéru v Paříži roku 1800. Příklad revolučních osvobozovacích oper, v nichž se střídá zpěv s mluveným dialogem, překročil hranice Francie a ovlivnil i Beethovena při kompozici *Fidelia*. Pro nás pozoruhodný námět má opera *Husité* (1804), kterou napsal francouzský skladatel Etienne Nicolas Méhul, stejně jako později v německém prostředí vzniklé oratorium Karla Löweho *Jan Hus* (1842) – viz též str. 332, 408. Pro vokální a instrumentální hudbu je charakteristické užívání „vzpomínkového motivu", předchůdce pozdějšího příznačného motivu.

Rozvoj hudebního života byl podpořen péčí o jeho organizační zajištění. Výchově profesionálních hudebníků se věnovala pařížská konzervatoř, reorganizovaná roku 1795 po sloučení Královské školy zpěvu a deklamace a Národního institutu hudby (viz klasicismus, str. 330, 332). Vynikající pedagogy soustředila především houslová třída, v níž vyučovali umělci jako Rode, Baillot, Kreutzer nebo Viotti. Luigi Cherubini, ředitel konzervatoře až do roku 1842, dbal o dobré poznání hudební teorie, jíž vyučovali např. belgický hudební teoretik a skladatel François Joseph Fétis, skladatel Jacques Halévy, především však Čech Antonín Rejcha, který jako pedagog a autor mnoha pedagogických spisů ovlivnil tvorbu svých četných žáků, z nichž do hudební historie vstoupili Hector Berlioz, Franz Liszt, Charles Gounod, Adolph Charles Adam, Friedrich Flotow a César Franck. Konzervatoř byla také pověřena pořádáním pravidelných koncertů, na nichž měla svou premiéru většina komorních a orchestrálních skladeb současných skladatelů.

Francie si zachovala pověst předního uměleckého střediska i v porevoluční a ponapoleonské době a udávala směr evropskému kulturnímu dění. V Paříži, v níž se soustřeďoval intelektuální život, nalezli uplatnění umělci z celého světa. Posluchači však již v prvních desetiletích 19. století ztráceli zájem o revoluční a novátorské umění a v hudbě hledali především oddech a duchaplnou zábavu. Hudba zněla v měšťanských salonech, v jejichž intimním prostředí byl oceněn sentiment písní a romancí francouzských i jiných skladatelů, ve foyer divadel a v množství sálů přístupných široké veřejnosti. Vkus pařížského publika ovlivňovaly koncerty světových virtuosů, z nichž především Liszt, Chopin a Paganini nejvíce přispěli k popularizaci idejí romantické hudby.

První polovina 19. století je dobou největšího rozvoje a obliby operního žánru. Přízni se těšila již od 18. století **opéra comique**, v níž se střídá zpěv s mluveným dialogem (viz klasicismus, str. 315). Na rozdíl od italské opery buffy nemívá opéra comique v této době již vysloveně žertovný charakter. Vkusu publika odpovídala díla se svěží, rytmicky bohatou hudbou a s aktuálními náměty, v nichž stavovské i osobní konflikty především v citové oblasti se řešily s duchaplným šarmem, bez zbytečné přecitlivělosti, a respektovaly se zásady dramatické pravdivosti ve smyslu Gluckovy operní reformy. Mluvené slovo zrychlovalo dějový spád, proto mohl být dán dostatečný prostor melodickým áriím, sborům a nezbytným tanečním číslům.

Hlavní reprezentant žánru opéra comique byl **François Adrien Boieldieu** (1775–1834), samouk velkého talentu. Po několika šťastných kom-

Skenováno pro studijní účely

pozičních pokusech zažil v Paříži roku 1800 opravdový triumf při provedení opéry comique *Kalif bagdadský*, který byl začátkem skladatelovy velké kariéry a úspěchu i v zahraničí. Léta 1804–1812 strávil v Petrohradě jako ředitel kůru a kapelník carské opery. Návrat do Paříže oslavil úspěšnou premiérou opéry comique *Bílá paní*, již následovalo jmenování profesorem skladby na pařížské konzervatoři, později i členství v Institutu (po Méhulovi). Vzrušující romantické náměty jeho oper, jichž napsal 37, jejich melodické bohatství, klasická čistota harmonie a instrumentace mu získaly výjimečnou přízeň publika. Kritika se však ozývala z odborných hudebních kruhů. Především Berlioz a Bizet mu vytýkali nenáročnost a lacinou líbivost námětů i hudebního zpracování.

S dějinami francouzské hudby souvisí vznik **velké opery**, která zde dosáhla svého rozkvětu v letech 1830–1848 a záhy nastoupila vítěznou cestu po celé Evropě. Je charakterizována dějem plným dramatických konfliktů, přepychovou výpravou, pěvecky náročnými áriemi a velkými sborovými scénami. I tato opera svou historickou tematikou reagovala na problémy současnosti. Nejvýznamnější je pro Paříž komponovaná velká opera G. Rossiniho *Vilém Tell* (1828), Meyerbeerův *Robert ďábel* (1831), *Hugenoti* (1836) a *Afričanka* (1865), Halévyho *Židovka* (1835).
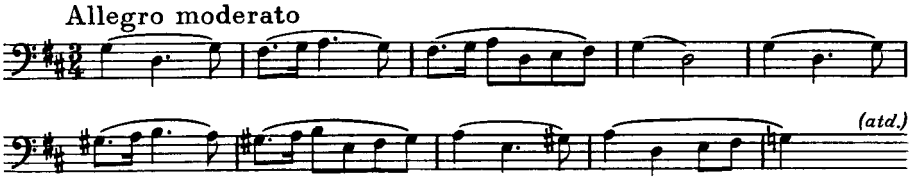
Historického a uměleckého prvenství v tomto žánru však dosáhl francouzský skladatel **Daniel François Esprit Auber** (1782–1871). Svým skladatelským talentem v mládí upoutal Luigi Cherubiniho a stal se jeho žákem na konzervatoři. Po úspěšném provedení operních děl byl jmenován roku 1842 ředitelem pařížské konzervatoře (po Cherubinim) a roku 1857 císařským dvorním kapelníkem. Dějinný význam má opera *Němá z Portici*, již roku 1828 vytvořil žánr velké opery. Toto dílo s revoluční látkou sehrálo při provedení v Bruselu roku 1830 významnou roli za vítězného povstání Belgičanů proti Holanďanům. Síla Auberovy velké opery je ve zpěvné melodice, barvité instrumentaci a mohutných sborech. Naproti tomu jeho opéra comique si získala pozornost líbivou melodikou a rytmickou bohatostí. Z jeho třiceti oper tohoto žánru se na repertoáru udržel *Fra Diavolo*, *Černé domino* a *Manon Lescaut*. Skladatel v nich dovedl využít i u publika oblíbených koloratur rossiniovského charakteru. Úspěch oper podpořila dějově bohatá libreta, jež mu většinou poskytl Eugène Scribe.

Odlišný byl vývoj romantismu v **Rakousku**, které po překonání nebezpečí napoleonských válek nemělo zájem o propagaci myšlenek zrozených francouzskou revolucí. V metternichovské éře však i v umění, především v literatuře, sílil odpor k útlaku a touha po svobodě, kterou vyjádřil se vší naléhavostí ve své poezii např. spisovatel Nicolaus Lenau (1802–1850). Všimli jsme si již, že podobnými myšlenkami je naplněno od začátku 19. století i dílo Ludwiga van Beethovena.

Jediný velký představitel nového hudebního slohu ve Vídni byl **Franz Schubert** (1797 Lichtenthal–1828 Vídeň). Narodil se v rodině učitele, od něhož získal základy hudebního vzdělání. V deseti letech byl přijat jako člen chlapeckého sboru dvorní kapely ke středoškolskému studiu ve vídeňském konviktu. O rozvoj jeho hudebního talentu pečoval kapelník dvorního divadla, skladatel Antonio Salieri a varhaník Václav Růžička. Po ukončení studií zastával po tři léta místo učitelského pomocníka. V letech 1818 a 1823 byl

Skenováno pro studijní účely

domácím učitelem hudby v rodině hraběte Esterházyho v době jejího pobytu na letním sídle v Želiezovcích u Hronu. Tam se setkal s novým inspiračním zdrojem maďarské lidové písně a instrumentální hudby. S výjimkou těchto dvou pobytů v tehdejších Uhrách a tří prázdninových cest do Horních Rakous (v létě 1819, 1824 a 1825) prožil celý život ve Vídni, kde se věnoval výhradně kompozici a žil stranou veřejného života ve společnosti přátel stejných uměleckých názorů. Obrovská hudební invence mu umožnila vytvořit množství skladeb, z nichž především písně, klavírní tvorba a některé skladby komorní kolovaly v opisech a nalézaly vděčné posluchače při hudebních večerech v salonech vídeňské měšťanské společnosti a v hudebních spolcích. Na koncertní pódia však pronikaly velmi obtížně velké formy, z nichž největší uměleckou závažnost má jeho osm symfonií. Navazují na klasický odkaz ve stavbě a formě, avšak svou přesvědčivě romantickou invencí se právem řadí mezi nejzávažnější díla raného romantismu. S beethovenovskou vznešeností a vážností se vyrovnává *Symfonie č. 4 c moll*, zvaná *Tragická* (1816), malé obsazení určilo intimní náladu *Symfonie č. 5 B dur* (1816), rossiniovská nebo *„Malá"* bývá nazývána *Symfonie č. 6 C dur* (1818). Dvouvětá *Symfonie h moll*; zvaná proto *Nedokončená* (1822), svou opojnou, jímavou melodikou i autorovým smyslem podřídit kompoziční techniku výrazu a myšlenkovému záměru patří k vrcholným dílům raného romantismu.



Př. 120 – Franz Schubert: Symfonie h moll, zv. „Nedokončená", druhé téma I. věty

Epická šíře a invenční bohatost charakterizuje poslední z nich, *Symfonii C dur* (1828), zvanou *„Velká"* (na odlišení od „Malé" symfonie C dur, která je v pořadí šestá). *Symfonii C dur „Velkou"* provedl poprvé roku 1839 – až po skladatelově smrti – v lipském Gewandhausu Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Schubertova tvorba byla spontánní, neomezovaná dobovými konvencemi. Vpravdě romantická je jeho hudební fantazie, barvitá harmonie, modulační proměnlivost prováděná na malých plochách často a rychle, nečekané spoje a zpěvná témata plná melodické krásy, dramatických kontrastů a leckdy i biedermeierovského sentimentu. Historický význam má jeho tvorba písňová. Psal písně strofické, bohatěji prokomponované – většinou třídílné –, i náročně prokomponované celky, jejichž forma je přímo podmíněna textem a každá strofa písně je zhudebněna v maximální shodě s textem. Již v roce 1814 písní *Markétka u přeslice* a v roce 1815 baladou *Král duchů* (obojí na Goethův text) se uvedl jako jedinečný písňový autor. Z dalších více než šesti set písní zachytil charakter písně lidové v *Plané růžičce* na Goethovy verše, majestát smrti vyzpíval v Claudiově básni *Smrt a dívka*, již přenesl i do *Smyčcového kvartetu d moll*

Skenováno pro studijní účely

jako téma k variacím druhé věty; melancholickou náladu romantického člověka vyjadřuje zhudebněná báseň Georga Philippa Schmidta *Poutník*. Klenoty písňové literatury jsou cykly písní *Spanilá mlynářka* (1823) a *Zimní cesta* (1827), oba na verše Wilhelma Müllera. Třetí cyklus, nakladatelem nazvaný *Labutí zpěv*, jsou písně vybrané ze Schubertovy pozůstalosti. Nositelem melodie a nálady Schubertových písní je nejen zpěv, ale i klavír, který je povýšen z pouhého doprovodu na důležitého partnera hlasu a předpokládá u hráče kultivovanou nástrojovou techniku. Tento typ písní rozvíjeli další skladatelé, především Schumann, Brahms, Richard Strauss a Mahler. Schubert vynikl i jako skladatel drobnějších klavírních kusů s výrazným uplatněním melodiky písňové povahy. Jeho klavírní *Moments musicaux* a *Impromptus* se staly vzorem Mendelssohnovi pro *Písně beze slov*, Schumannovi pro *Fantazijní kusy* aj.

Z klavírní tvorby Schubertovy získaly okamžitou oblibu především drobné formy, jakými jsou fantasie, polonézy, německé a skotské tance, variace pro klavír na čtyři ruce, hrány byly i technicky náročnější sonáty, jichž se zachovalo přes dvacet. Rovněž komorní skladby nalezly své interprety na veřejných koncertech i při domácím muzicírování v měšťanských salonech. Třicet pět komorních skladeb, jež vyšly souhrnně tiskem až roku 1890, zachovává klasickou formu; netradiční, zcela osobitá je však jejich melodika, barvitá harmonie a modulační proměnlivost. Mistrovská díla jsou *Oktet F dur*, dva kvintety – *C dur* se dvěma violoncelly a *Klavírní kvintet A dur* (*Forellenquintett*) s variacemi na píseň *Pstruh*, smyčcové kvartety a v závěrečné životní etapě komponovaná dvě klavírní tria *B dur* a *Es dur* s virtuosními klavírními party.

Dobovým konvencím se vymyká i Schubertova církevní hudba. Jeho šest mší, latinské a německé *Stabat Mater*, *Offertorium Tres sunt*, *Graduale*, *Salve Regina in B* a *in F* a četné další skladby jsou projevem Schubertova podílu na řešení nového stylu chrámových kompozic. Jejich hodnota zůstává v citovém prožitku a vroucí prostotě. Až v jubilejním roce 1997 byl zveřejněn rozsáhlý fragment Schubertova oratoria *Lazarus*, jež dopracoval Alfred Schnittke.

Méně významná je Schubertova tvorba hudebně-dramatická, v níž si zachovaly trvalou hodnotu některé předehry, z činoherní hudby bývá hrána *Rosamunda*. Přes značnou dobovou oblibu je dnes opomíjena jeho tvorba sborová.

V **Německu** na přelomu 18. a 19. století především rozdrobenost země v malé a značně samostatné státy brzdila jednotný rozvoj hospodářský, společenský i umělecký. Myšlenka spojení německých států v jeden velký a mocný celek vystoupila se zvláštní naléhavostí v době napoleonských válek. Filosofové a umělci tu probouzeli a posilovali jednotné národní hnutí ještě více a důrazněji, než tomu bylo v ostatních evropských zemích. Představy o přednostním právu německého národa ve vývoji lidstva, které formuloval již v roce 1807 filosof Johann Gottlieb Fichte, se v německém romantickém hnutí rozvinuly v hlásání nadřazenosti génia nad ostatní společnost. Přisuzovalo se mu právo jít vlastní cestou v životě a umění, nekontrolován zákony etickými a uměleckými. Německé umělce první poloviny 19. století však daleko více zaujala obrazotvornost a fantastické náměty básníků Heinricha von Kleista, E. T. A. Hoffmanna a Jeana Paula, myšlenky o politickém sjednocení Německa, kritika maloměšťáctví z pera Ludwiga Tiecka a humanistická vyrovnanost Johanna Wolfganga Goetha. Nalezly odezvu i v hudbě, kterou Arthur Scho-

Skenováno pro studijní účely

penhauer povýšil na první místo v hierarchii umění pro její schopnost působit přímo a bezprostředně na cit člověka.
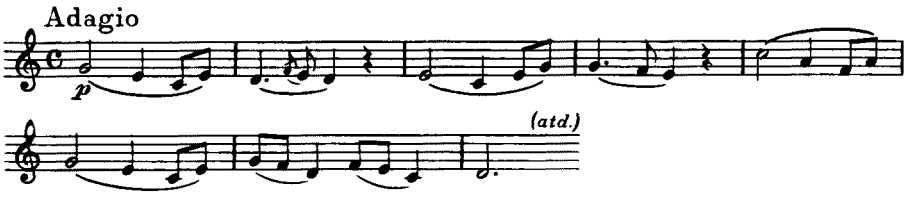
Národní rysy hudebního romantismu vyjádřil **Carl Maria von Weber** (1786 Eutin–1826 Londýn). Otec, v době skladatelova narození divadelní ředitel, ho předurčil pro dráhu klavíristy, avšak jeho soustavné hudební vzdělání znemožňoval kočovný život rodiny Weberů. Za pobytu v Salcburku v roce 1796 studoval u Michaela Haydna hudební teorii a již ve třinácti letech uveřejnil svá první díla. Všestranné nadání ho přivedlo i k zájmu o literaturu, kritiku i o litografii, v níž vytvořil dokonce nový způsob reprodukce. Ve Vídni v roce 1804 pokračoval v hudebním vzdělání u abbé Voglera, jehož prostřednictvím získal místo kapelníka ve Vratislavi. Od té doby se soustředil na kompozici a dirigování. Působil postupně ve Stuttgartu, Mannheimu, Darmstadtu a v letech 1813–1816 v Praze, kde se stal dirigentem a ředitelem opery Stavovského divadla. Pražskou operu pozvedl na vysokou úroveň umělecky i organizačně. Do repertoáru zařadil kromě klasických oper díla současných romantiků. Pražské publikum seznámil s Beethovenovým *Fideliem* a Spohrův *Faust* zde měl roku 1816 svou světovou premiéru. Roku 1816 se Weber stal ředitelem opery v Drážďanech, kde napsal své nejlepší scénické skladby, singspiel *Čarostřelec* (1821) a operu *Euryanta* (1823). Po úspěchu Čarostřelce u něho Covent Garden v Londýně objednala výpravný singspiel *Oberon*. Weber odjel do Londýna, kde Oberona nastudoval a roku 1826 provedl. Jeho zdraví však již bylo podlomeno přepracováním a tuberkulózou. Několik týdnů po premiéře Oberona v Londýně zemřel.

Originalita Weberova stylu je stejně výrazná v písních s doprovodem klavíru nebo kytary, ve sborech i v hudbě instrumentální. Svými klavírními skladbami přispěl ke vzniku vyhraněně německé romantické klavírní tvorby. Vedle čtyř sonát jeho styl charakterizuje jiskřivé a hravé *Rondo brillant* a melodicky vzletná taneční stylizace *Vyzvání k tanci*, jež později instrumentoval Hector Berlioz. Také klavírní *Pollaca briliante* je dnes známější v Lisztově zpracování pro klavír a orchestr. Technicky vytříbený klavírní part mají dva klavírní koncerty, v nichž se romantický patos a neklid prolíná s měkkou melodikou smyčcových nástrojů. Pro vynikajícího mnichovského klarinetistu Heinricha Bärmanna zkomponoval kromě jiných skladeb technicky náročné *Concertino pro klarinet a orchestr* a dva klarinetové koncerty, pro dvorního fagotistu v Mnichově složil *Koncert pro fagot a orchestr*.

Pro vývoj romantického slohu je nejdůležitější Weberova tvorba hudebně-dramatická. Čarostřelcem vytvořil vzor singspielu německého raného romantismu lidovým pohádkovým námětem i hudebním zpracováním, které dále rozvíjel v opeře *Euryanta* a v singspielu *Oberon*. Již předehra k Čarostřelci je mistrovským uvedením do nálady děje, který následuje.

Weberův přínos je v dlouhodeché, zpěvné melodii, inspirované někdy až sentimentálním půvabem německé lidové hudby. Zcela nová je orchestrální barva a rytmika, jež umožnila charakterizovat osoby, vyjádřit přírodu, fantastické představy, přeludy i hrůzy. Originální je užití žesťových nástrojů, především lesních rohů. Kombinacemi nástrojů, smyslem pro jemné odstínění zvuku orchestru i harmonií obohatil hudbu způsobem, který ocenil a pak také rozvinul Richard Wagner ve svých hudebních dramatech.

Skenováno pro studijní účely



Př. 121 – Carl Maria von Weber: Čarostřelec (předehra)

Skladatel a houslový virtuos **Louis Spohr** (1784–1859) jako první z romantiků vnesl do opery démonický prvek a vybíral si náměty z fantastického ovzduší národních pověstí. V Praze měla v roce 1816 světovou premiéru jeho opera *Faust*, sám jako dirigent uvedl v Praze v roce 1858 svou další operu *Jessonda*. V opeře *Křižáci* již opustil formu klasické opery členěné na uzavřená čísla a vytvořil souvisle prokomponované hudební scénické dílo bez opakování slov a bez dramaticky nefunkčních vokálních ozdob. Snahou po nepřetržité hudební akci se stal předchůdcem hudebního dramatu Richarda Wagnera. V instrumentální hudbě se k romantismu hlásil zálibou v chromatice i typem melodiky, harmonie a zvukovou barvitostí. Pro svá koncertní vystoupení zkomponoval patnáct virtuosních houslových koncertů. Je také autorem *Učebnice houslové hry*, vydané tiskem r. 1831.

Z dalších skladatelů vývoj německé opery ovlivnil **Heinrich August Marschner** (1795–1861), který žil v letech 1816–1821 v Bratislavě a jako kapelník působil v Drážďanech ve stejné době jako Weber. Jeho operní tvorba vyrůstá z díla C. M. von Webera, avšak pohádková nálada se u něho mění v přízračnou až hrůznou. Jeho hudbě však nechybí lidový charakter a smysl pro hudební humor. Baladický děj jeho oper *Upír*, *Templář a židovka* a *Hans Heiling* účinně vystihuje jeho expresivní harmonie a smysl pro využití temných barev v instrumentaci. Práce s upomínkovým motivem ovlivnila rané opery Richarda Wagnera. Marschnerovy opery mají ještě mluvený dialog, ale přechod z prózy do zpěvu je proveden melodramem s orchestrálním doprovodem.

Karl Gottfried Löwe (1796–1869) je autorem oper, oratorií, kantát a orchestrálních skladeb, především je však tvůrcem nového typu vokální balady. V baladách (například *Král duchů*, *Olaf*, *Valpuržina noc*) mistrně sjednotil epický ráz textu s hudebním vyjádřením chmurných nálad a dramaticky vypjatých dějů. Příkladně vzorná je deklamace zpívaného textu a důsledná práce s motivy, charakterizujícími osoby nebo náladu děje, v klavírním doprovodu.

Umělecké a vědecké prostředí, ve kterém vyrůstal, usměrnilo intelektuální rozvoj **Felixe Mendelssohna-Bartholdyho** (1809 Hamburg–1847 Lipsko), vnuka básníka a významného filosofa 18. století. Studoval hudební teorii u Zeltera a hru na klavír u Clementiho (str. 318, 328). V devíti letech již veřejně koncertoval, v deseti začal komponovat a v sedmnácti napsal své mistrovské dílo, předehru (a později další scénickou hudbu) k Shakespearovu *Snu noci svatojánské*. Studijní léta završil rozsáhlou cestou po Evropě, jež byla cenným inspiračním zdrojem pro jeho tvorbu. V r. 1829 dirigoval v Berlíně

Skenováno pro studijní účely

Matoušovy pašije J. S. Bacha (100 let po premiéře díla a poprvé po Bachově smrti) a podnítil tak renesanci tvorby velkých barokních mistrů. Roku 1833 se stal hudebním ředitelem v Düsseldorfu, r. 1835 ředitelem orchestru Gewandhaus v Lipsku, kde byl také spoluzakladatelem konzervatoře. Vynikající úrovní koncertů i soustředěním předních pedagogů na konzervatoři se zásluhou Mendelssohna Lipsko stalo důležitým hudebním střediskem tehdejší doby.

Mendelssohn-Bartholdy ve své tvorbě zachovává klasickou formu, kterou naplňuje romantickou hudbou. Přední místo v jeho díle mají **symfonie**, zejména *č. 4 Italská* (1833) a *č. 3 Skotská* (1842), které melodickou invencí vycházejí z lidové hudby a celkovým výrazem navozují náladu charakteristickou pro Itálii a Skotsko. *Symfonie č. 5 Reformační* (1830) vychází z citátů a je inspirována stylem protestantského chorálu. Rovněž předehry svou hudbou navozují náladu a vyvolávají určité představy zvolených námětů. *Sen noci svatojánské* vyrůstá z čarovného světa Shakespearovy hry (viz i výše), *Hebridy* neboli *Fingalova jeskyně* vystihují atmosféru drsné přírody ostrovů v Severním moři, *Ruy Blas* je vzpomínkou na cestu po Španělsku. Mendelssohn navázal těmito skladbami na typ koncertní programní předehry, který vytvořil Beethoven. Jsou jedním z pramenů, jež přispěly ke zrodu symfonické básně.

Originální je Mendelssohnův přínos v klavírních skladbách, především ve čtyřiceti devíti *Písních beze slov pro klavír*. V dalších drobných klavírních skladbách navázal na vyhraněné typy vět klasické sonáty (scherzo, rondo), klasické suity (tance, pochody) nebo starších forem (fantasie, ricercar, toccata). Jejich úspěch spočívá v rozmanitosti nálad, jednoduchosti, vkusnosti, jasné polyfonické práci i v různém stupni technické náročnosti. Zcela jiný charakter mají klavírní skladby navazující na styl barokní hudby, mezi nimiž je proslulých *Sedm charakteristických kusů*, třívětá kontrapunktická *Fantazie*, *Fuga a moll* a *Variations sérieuses*. Dobovému zájmu posluchačů o virtuosní hru vyhovovaly oba **klavírní koncerty**, v nichž může sólista plně uplatnit své technické umění. Naproti tomu *Koncert pro housle e moll* je odlišný svou poetickou a melodickou invencí. Charakter Mendelssohnova stylu zachovávají i **písně**, v nichž se skladatel snažil o přesvědčivé vyjádření nálad textu. Zhudebňoval především básně svých současníků (například Goethe, Heine, Lenau).

Zájem o barokní hudbu, zvláště pak studium děl J. S. Bacha a G. F. Händela, ovlivnilo kompozici Mendelssohnových varhanních preludií a fug i sonát a též sborů i oratorií *Pavel* a *Eliáš*. Inspirace barokním stylem je v těchto dílech využita mistrovsky. Textová předloha ovlivnila dramatičnost skladeb, která je silnější v oratoriu *Pavel* (Paulus).

Felix Mendelssohn-Bartholdy nepatřil mezi romantiky bouřící se proti tradici. Byl mistrem intimních nálad a vroucí citovosti. Své subjektivní city vyjadřoval s lehkou melancholií a elegancí. Romantická poetika je v jeho melodické invenci a v barvité instrumentaci.

Přední osobností raného romantického umění byl **Robert Schumann** (1810 Zwickau v Sasku–1856 Endenich u Bonnu). K rozvoji hudebního nadání přispěl za Schumannových právnických studií v Lipsku hudební pedagog Friedrich Wieck, s jehož dcerou, vynikající klavíristkou, se roku 1840 oženil. Studia práv přerušil již v roce 1830, kdy se rozhodl pro dráhu klavírního virtuosa. Po zchromnutí prstu pravé ruky se jeho zájem zcela soustředil na kom-
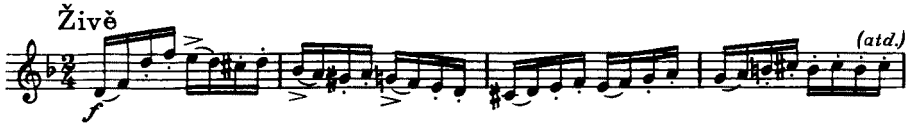
Skenováno pro studijní účely

pozici a hudební kritiku. V roce 1834 v Lipsku založil a celých deset let vydával odborný hudební časopis *Neue Zeitschrift für Musik*, v němž propagoval a vysvětloval ideje romantického umění. V roce 1843 mu Mendelssohn nabídl místo profesora klavíru a kompozice na právě založené konzervatoři v Lipsku. Po roce nervová choroba donutila Schumanna vzdát se profesury i redakce časopisu. Působil v Drážďanech, kde založil roku 1848 *Spolek pro sborový zpěv*. V Drážďanech prožil revoluci let 1848–1849 a své republikánské smýšlení vyjádřil sborovými skladbami *Do zbraně, Černá, červená a zlatá, Zpěv svobody* a čtyřmi klavírními pochody na rok 1849. Po porážce revoluce odjel z Drážďan a roku 1850 se stal hudebním ředitelem v Düsseldorfu. Poslední dva roky života strávil v nervovém sanatoriu v Endenichu u Bonnu.

Trvalého úspěchu dosáhl Schumann v písňové tvorbě. Z četných písní napsal prvních 130 v jediném roce 1840. Zhudebňoval téměř výhradně verše autorů své doby, z nichž si oblíbil zvláště Heinricha Heina (*Kruh písní I.*, *Láska básníkova*), Josepha von Eichendorffa (*Kruh písní II.*), Adalberta von Chamissa (*Láska a život ženy*). Tyto cykly jsou jednolité celky se sevřenými tonálními plány a střídáním kontrastů. Vedle zpěvu má důležitou obrazotvornou úlohu i klavírní part. Klavírní tvorbě se Schumann věnoval především v prvním desetiletí své kompoziční práce, v letech 1829–1839, kdy napsal svých 26 mistrovských klavírních skladeb. Od začátku je jeho styl vyhraněný a v podstatě se nemění ani v dalších letech. Témata jsou většinou velmi krátká a vzestupná, což dává melodii charakter tázací, neklidný a nedopovězený. Neklid zvyšuje i bohatě členitá rytmika. Jeho klavírní skladby jsou subjektivní výpovědí skladatele, vyjádřením jeho nálad a zážitků prožitých i vysněných. Jsou inspirovány literaturou (*Motýli*), vlastní literární a editorskou činností (*Tance Davidovců*, věnované pomyslné redakční radě časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*) nebo skladbami jiných hudebních oblastí (*Studie podle Paganiniho houslových Capricí*). Výrazem Schumannova vnitřního světa a uměleckých názorů je cyklus *Karneval*, kde v krátkých skladbách zobrazuje mj. postavy ze světa divadelního (*Pierrot a Harlekýn*), hudebního (*Paganini*, *Chopin*) nebo z vlastní literární činnosti (*Eusebius*, *Florestan*). Brilantním závěrem tohoto cyklu je *Pochod Davidovců proti Filištínům*. Z dalších mistrovských děl vynikají *Symfonické etudy*, v nichž usiluje přesáhnout zvukové a barevné omezení klavíru, stejně jako v sonátě nazvané *Koncert bez orchestru*. Po poetickém cyklu *Dětské scény* následuje fantastická, bizarní hudba cyklu *Kreisleriana*, subjektivní, pianisticky obtížná *Fantasie* a zvukově efektní *Vídeňský masopust*. Z komorní tvorby vedle klavírních trií a kvartetů (3 smyčcové, 1 klavírní) Schumannovu tvorbu nejlépe charakterizuje *Klavírní kvintet op. 44* uvolněním formy, subjektivitou výrazu i koncertantním využitím klavíru. Schumannovy čtyři symfonie nezískaly při premiérách pochopení obecenstva, neboť se příliš lišily od symfonií klasického typu. Dirigenti i skladatelé (například Gustav Mahler) se snažili přizpůsobit alespoň jejich instrumentaci dobovým zvyklostem. Nejčastěji se z nich dnes hraje romanticky vzrušená a baladická *Symfonie č. 4 d moll*, jejíž první verze z roku 1841 vznikla brzy po napsání *Symfonie č. 1 B dur*, zvané *Jarní*; definitivní podobu dostala až v roce 1851. Skladatel v ní sice zachoval čtyřvětý sonátový rozvrh, avšak po vzoru Mendelssohna spojil tradiční čtyři symfonické věty v jeden souvislý hudební proud. Vztahy mezi jednotlivými větami upevnil ještě melodicky

Skenováno pro studijní účely

i výrazově příbuznými hudebními myšlenkami, prolínajícími celou skladbou. Charakter tohoto díla byl výstižně vyjádřen jejím původním názvem *Fantasie symphonique*.



PŘ. 122 – ROBERT SCHUMANN: SYMFONIE Č. 4 D MOLL, PRVNÍ TÉMA I. VĚTY

Z pěti koncertantních předeher je nejznámější *Nevěsta messinská*. *Heřman a Dorothea* s jímavou melodikou a neklidným rytmem je jednou ze skladeb, v nichž Schumann užil tématu Marseillaisy.

Nedoceněna zůstala Schumannova snaha vtisknout opeře a oratoriu lyrický charakter, který měl nahradit žádoucí dramatické napětí v námětu i hudebním zpracování. Přes značné novátorství hudební invence i formy se opera *Genoveva* (Jenovéfa) a oratorium *Ráj a Peri* dnes provozují dost zřídka.

Jako hudební kritik byl Schumann znám od počátku třicátých let, kdy objevným způsobem vyjádřil obdiv ke genialitě tvorby Fryderyka Chopina. Jeho časopis *Neue Zeitschrift für Musik* se stal obhájcem soudobého umění a odpůrcem povrchnosti a rutiny, ať již šlo o operu italskou nebo francouzskou, či o německou hudbu orchestrální. Časopis řídila pomyslná redakční rada, nazývaná Spolek Davidovců, jejímiž členy byli Schumannovi oblíbení skladatelé minulosti i přítomnosti. Schumann své recenze a články podepisoval pseudonymy Florestan, Eusebius a Mistr Raro. (Německý výraz Davidsbündler se překládá různě: Davidovci, Spolek Davidovců, Davidovo bratrstvo apod.)

Tvůrcem německé lidové opery byl **GUSTAV ALBERT LORTZING** (1801 až 1851), který působil i jako zpěvák, libretista, herec a operní dirigent. Při neklidném a různými činnostmi naplněném životě nalezl dost času, aby zkomponoval scénickou hudbu, oratoria, písně a množství singspielů, z nichž mnohé melodie v Německu znárodněly pro svou lidovost a neobvyklý šarm. V singspielu se mu podařilo vytvořit typicky německý ekvivalent francouzské opéry comique. Přízeň německého lidového publika si zachoval singspiel *Car a tesař* (1837). Romantický děj ze světa vodních víl má jeho jediná opera *Undine*.

Více pařížskému než německému vkusu vyhovovala tvorba skladatele **GIACOMA MEYERBEERA** (1791–1864, vlastním jménem Jakob Liebmann Beer), autora baletů, kantát, písní, předeher, scénické hudby, klavírních skladeb, hudby církevní a množství oper na německá, italská a francouzská libreta. V roce 1826 přesídlil z Berlína do Paříže, kde francouzský sloh příznivě ovlivnil jeho operní díla. Největší slávu mu přinesla premiéra velké opery *Robert ďábel* (1831). Třebaže se po šesti letech vrátil do Berlína, pařížské publikum neztrácelo zájem o velké opery *Hugenoti* (1836), *Prorok* (1840) a *Afričanka* (1865). Úspěchů dosahoval vhodně vybraným libretem, dobrodružným dějem a dostatečným prostorem pro scénické efekty, velké sborové scény a baletní výjevy. Hudební stránka, v níž se střídají dramatické scény s líbivou brilancí zpěvu, se nevyhýbá

Skenováno pro studijní účely

ani mnohomluvnosti a banalitě. Hudební styl Meyerbeerův, vytvořený po dokonalém studiu a poznání evropské hudby, eklekticky využívá přínosů starších i současných německých, francouzských a italských skladatelů.

V **Itálii** naráželo emancipační hnutí na zeměpisnou a politickou roztříštěnost země (její sever patřil tehdy k Rakousku) a na zaostalost sociálního vývoje. Proto italské hudebníky lákala Paříž. Gasparo Spontini, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti a Vincenzo Bellini strávili část života v Paříži, kde získali slávu hlavně v oblasti operní tvorby, v níž prokázali svou jedinečnost rozvinutím vokálních výrazových možností. Jejich tvorbou dosáhl vrcholu operní styl **bel canto**, v němž dominují árie s virtuosní koloraturou. Na rozdíl od dřívějšího typu neapolské opery nejsou však pouhou ukázkou pěveckého mistrovství sólistů, ale i v nejobtížnějších pasážích vyjadřují dramatické napětí a citový prožitek hrdinů. Secco recitativy dřívějších oper nahradili italští skladatelé v operách komponovaných pro Paříž melodicky vyklenutými áriózy. Ve smyslu Gluckovy operní reformy se také zvýšila úloha orchestru při doprovodu dramatických i lyrických scén.

Gioacchino Rossini (1792 Pesaro–1868 Paříž) zahájil dráhu úspěšného operního skladatele v Benátkách roku 1810 premiérou opery *Manželská směnka*. Od té doby zaplavoval operní svět množstvím děl, která vzbuzovala nadšení u milovníků italské opery a závist jeho odpůrců, vrcholící nejednou skandálem při premiéře. Rychlost komponování a píle umožnila Rossinimu napsat v průběhu třinácti let vedle písní, klavírních skladeb, smyčcových kvartetů, mší, kantát a hymnů přes třicet oper, které po premiérách v Itálii převzaly operní scény v celé Evropě, především v Paříži, kam Rossini roku 1823 přesídlil. Pro Paříž napsal své jediné dílo žánru velké opery *Vilém Tell* (1829), po jehož úspěchu přestal psát pro divadlo a až do konce života žil jako bohatý soukromník v Paříži. Složil pak již jen oratorium *Stabat Mater*, *Malou slavnostní mši* a několik půvabných maličkostí, kterých využil v roce 1920 Ottorino Respighi ve svém baletu *La Boutique fantasque* (Fantastický krámek).

Význam Rossiniho je v jevištní tvorbě. Opery veseloherního charakteru vycházejí z italské opery buffy, kterou přivedl k nepřekonatelné dokonalosti. Vyznačují se svižným dějem, vtipností zápletek, lidovou melodikou, nevyčerpatelným množstvím hudebních nápadů a bravurní lehkostí. Sám výborný zpěvák, dovedl psát pro lidský hlas, který je v jeho operách exponován jako virtuosní nástroj. Každá árie se i v nejobtížnější pasáži vyznačuje velkou zpěvností. Vrcholem tohoto žánru je *Lazebník sevillský*. Menšího úspěchu dosahoval v oboru vážné opery, komponované ve starém slohu italské hrdinské opery s koloraturními áriemi. Ani nejlepší jeho vážná opera *Semiramis* nebyla v Itálii přijata příznivě a neudržela se na repertoáru. Po usídlení v Paříži opustil Rossini svou dosavadní kompoziční manýru a přizpůsobil se stylu francouzské jevištní tvorby, vycházející z Gluckovy operní reformy. *Vilém Tell*, komponovaný na francouzské libreto, je typ francouzské opery s historickým námětem, logikou děje, ideovou silou i zdůrazněním úlohy orchestru. Přitom i v této opeře Rossiniho síla zůstává ve zpěvních partech sólových a sborových.

Pro Paříž zkomponoval svá nejlepší díla italský skladatel **Gaetano Donizetti** (1797–1848). Z více než pěti set opusů, z nichž velký počet náleží hudbě orchestrální, komorní a chrámové, nejvíce uspěl tvorbou jevištní. Na

Skenováno pro studijní účely

světových scénách se dodnes hraje opera seria s náročnými koloraturními sopránovými áriemi *Lucia di Lammermoor*, opera buffa *Nápoj lásky* a *Don Pasquale*. Donizettiho opery mají zpěvnou až dramatickou, vyhraněně italskou melodiku a zároveň se přizpůsobují sladkou melancholií vkusu mimoitalské Evropy. Vážné opery jsou psány ještě ve staroneapolském stylu bel canto, opery buffy uchvacují nepřetržitým tokem melodií plných hudebního humoru. Oblibu oper zvýšily dobové aktuální narážky v libretu, vyjadřující demokratické ideje protirakouského hnutí Mladé Itálie. Cenným přínosem jeho oper je i smysl pro realistickou kresbu prostředí. V předehře, áriích a sborech opéry comique *Marie, dcera pluku* zaznívá melodika české lidové písně, kterou Donizetti poznal v rakouské vojenské službě. Opera od svého českého provedení v roce 1843 u nás nadlouho zdomácněla a její mužský sbor s nově podloženým textem *Sláva vlasti* se stal součástí repertoáru českých vlasteneckých pěveckých spolků.

Poslední mistr bel canta v operním zpěvu byl **VINCENZO BELLINI** (1801 až 1835), žijící od roku 1833 v Paříži. Úlohu orchestru omezil na minimum, aby dal vyniknout áriím, v nichž sólisté svou pěveckou virtuositou uváděli obecenstvo v úžas. V operách *Kapuleti a Montekové*, *Náměsíčná*, *Norma* nebo *Puritáni* posluchače zaujaly dramaticky účinné zápletky, hudební zpracování jim však přinášelo odpočinek a pohodu.

Výhradně **instrumentální** tvorbě se věnoval Ital **NICCOLÒ PAGANINI** (1782 Janov–1840 Nice), považovaný za největšího houslového virtuosa všech dob. Poprvé vystoupil před veřejnost jako houslista v devíti letech a sklidil nadšený úspěch přednesem svých variací na píseň francouzské revoluce *Karmaňolu*. Po krátkém studiu houslové hry v Parmě nastoupil vítěznou koncertní cestu nejprve po Itálii a záhy po celé Evropě. Nedostižná virtuosita vzbuzovala nadšení a vytvářela legendy o jeho spojení s ďáblem. Náročný soukromý i koncertní život narušil předčasně jeho křehké zdraví. Vzácné housle Guarneriho, které dostal darem v Livornu od francouzského amatéra, odkázal městu Janovu.

Paganiniho houslové skladby sloužily jeho virtuositě. *Moto perpetuo*, četné variace a skladby pro sólové housle, 6 *koncertů* pro housle a orchestr, *Sonata appassionata* a další sonáty pro housle s doprovodem obsahují technické obtížnosti a zvukové efekty, které v té době měly nový, zcela výjimečný charakter (dvojhmatové až čtyřhmatové pasáže, flažoletové dvojhmaty, pizzicato levou rukou a jeho rychlé střídání s hrou coll'arco, scordatura, tj. změna ladění strun atd.). Jedinečnost *24 capricí pro sólové housle* inspirovala Liszta (6 etud podle Paganiniho pro klavír), Schumanna (Studie podle Paganiniho capricí), Brahmse (Dvě řady variací na Caprici a moll), Dallapicolu (Sonata canonica pro klavír), Lutosławského (Variace), Rachmaninova (Rapsodie pro klavír a orchestr). Paganini byl také výborný violista a kytarista. Pro svá koncertní vystoupení zkomponoval *Sonátu pro violu*, *Romanci a moll pro kytaru*, *12 sonát pro housle a kytaru*, *14 kvartetů pro housle, violu, kytaru a violoncello*, *Smyčcový kvartet* a řadu dalších skladeb.

V **Rusku** i v této době carského samoděržaví pronikaly do všech odvětví umělecké tvorby ideje svobody, lidskosti, lásky k národu i snahy vyrovnat se s evropským společenským vývojem. Hudební život již od dob Petra Velikého ovládli zahraniční umělci, především Italové, později zasahoval vliv hudby

Skenováno pro studijní účely

německé a francouzské. Také v 1. polovině 19. století žilo v Rusku mnoho zahraničních umělců, například francouzský skladatel François Adrien Boieldieu, irský skladatel a klavírista John Field i řada umělců českého původu. Zároveň vzrůstal vliv ruských skladatelů i domácí lidové tvorby. Ve vokální lyrice se vyhranil elegický typ ruského romansu a lyrický typ písně. Vývoj ruské opery zahájil Ital **Caterino Cavos** (1776–1840), který natolik splynul s ruským životem, že napsal na ruské libreto vlasteneckou operu *Ivan Susanin* (1815), v níž citoval ruské lidové písně, nebo je alespoň dovedně napodobil. Ruský skladatel **Alexej Nikolajevič Verstovskij** (1799–1826) byl autorem oblíbených romansů. Výrazný smysl pro lidovou hudbu projevil v opeře *Askoldova mohyla* (1835).

Zakladatel ruské národní hudby ve vyhraněném romantickém smyslu je **Michail Ivanovič Glinka** (1804–1857), vzdělaný šlechtický amatér polského původu. Na jeho citový a umělecký rozvoj od dětství působilo hudební bohatství ruských vesničanů, především jejich písně a tance. Za pobytu v Petrohradě studoval soukromě hru na klavír, housle, hudební teorii a zpěv. Umělecké názory ho sblížily s Puškinem. Po celý život podnikal četné cesty do Itálie, Francie a Německa, setkal se s mnohými skladateli a v Německu studoval skladbu u Beethovenova žáka Siegfrieda Wilhelma Dehna. Poučen o vývoji evropské hudby a inspirován krásou ruské lidové hudby napsal operu *Ivan Susanin*, která byla při premiéře v Petrohradě r. 1836 přivítána jako první ruská národní opera. Roku 1842 byla poprvé inscenována druhá opera, *Ruslan a Ludmila* na námět Puškinovy fantastické poemy. Záhy Glinka znovu odjel z Ruska; navštívil Paříž, kde Berlioz uveřejnil studii o jeho tvorbě v časopise Journal des Débats a provedl koncertně některá jeho díla. Později vedly další cesty M. I. Glinky do Španělska, Varšavy a Berlína, kde skladatel náhle zemřel.

Glinkův sloh je ovlivněn domácí hudební tradicí, uměleckými názory jeho přátel – básníka Puškina, hudebních kritiků Stasova a Serova – i znalostí světové klasické a romantické hudby. Operou *Ivan Susanin* vytvořil typ národní opery, jejíž ideovou dominantou je oslava ruského lidu. Obsahem opery je pověst o lidovém hrdinovi, venkovanu Ivanu Susaninovi, který obětoval život za vlast v době jejího vojenského ohrožení. Námět byl i při premiéře takto chápan, i když opera musela být hrána pod názvem *Život za cara*. Glinka při hudební charakterizaci ruského lidu vyšel z intonace ruské lidové písně a nevyhýbal se ani její přímé citaci. Ve sborových scénách se inspiroval podgoloskovou technikou ruských sborových písní. Pro realistické vystižení polského prostředí hudebně stylizuje charakteristické prvky polské hudby. Opera *Ruslan a Ludmila*, komponovaná na námět stejnojmenné Puškinovy epické básně o bájné době Kyjevské Rusi, vyrůstá z pohádkové a čarodějné tematiky ruských bylin. Otevřela ruské opeře nový svět lidově pojaté romantické pohádkovosti. V kantabilních i koloraturních áriích je patrný i vliv italské opery. V celkové koncepci však opera vyrůstá z domácí lidové melodiky především ve sborových scénách. Lidové taneční prvky pronikají do některých baletních čísel (lezginka) nebo do rytmické struktury skladby. Odtud jsou některé metricko-rytmické nepravidelnosti (5/4 takt) nebo forma kontrapunktických variací v písňových a sborových útvarech. V harmonii používá modů lidové hudby, shodných se starými církevními tóninami, dramaticky působivě je po-

Skenováno pro studijní účely

užita chromatika a celotónová stupnice. Ve shodě s náměty a situacemi Glinka obohacuje své operní i orchestrální kompozice nápěvnými typy i harmonickým a instrumentálním koloritem polským (*Ivan Susanin*), orientálním (*Ruslan a Ludmila*), španělským (orchestrální předehry *Aragonská jota* a *Letní noc v Madridu*) a židovským (scénická hudba k dramatu *Kníže Cholmskij*). Charakteristické prvky ruské lidové hudby povyšuje do umělecké tvorby i v orchestrální fantazii *Kamarinskaja*, v komorní tvorbě, v níž zachovává sloh vídeňského klasicismu, v romansech a církevních vokálních skladbách.

Glinkův hudební příklad byl vzorem pro další ruské skladatele. Rozvíjel jej už jeho mladší vrstevník **Alexander Sergejevič Dargomyžskij** (1813 až 1869). Vyšel stejně jako Glinka ze šlechtické společenské vrstvy. Do roku 1843 se věnoval úřednické dráze, později pak výhradně hudbě. Hudební vzdělání získal v cizině. Při svých zájezdech do Německa, Francie, Belgie a Anglie v letech 1844–1845 a 1864–1866 studoval Dargomyžskij současnou evropskou hudbu a poznal přední představitele romantického umění. Jeho petrohradský dům navštěvovaly osobnosti, které se podílely na rozvoji ruského umění. Zde se scházeli například Odojevskij, Verstovskij, Stasov, Balakirev i Serov, který je seznámil s ranou tvorbou Richarda Wagnera.

Dargomyžskij byl především vokální a hudebně-dramatický skladatel. Z jeho raných děl opera *Esmeralda* na francouzské libreto podle Hugova románu Chrám Matky Boží je ještě ovlivněna slohem velké francouzské opery. Vrcholné hudebně-dramatické dílo Dargomyžského je *Rusalka* podle stejnojmenné Puškinovy pohádky. Poprvé byla provedena roku 1856 v Petrohradě a po novém nastudování po deseti letech se stala nejpopulárnější ruskou operou. Dargomyžskij v ní již opouští tradiční operní formu a hudebně-dramatickou akci vyjádřuje široce rozvinutými doprovázenými recitativy ve smyslu deklamačního slohu. V lyrických scénách se inspiroval melodikou ruské lidové písně. Pro další vývoj ruské opery má velký význam skladatelova poslední opera *Kamenný host* na text Puškinova Dona Juana, kterou začal psát krátce před svou smrtí. Je to již prokomponované hudební drama v recitativním a deklamačním slohu bez uzavřených čísel. Operu nedokončil, úvod a poslední takty dopsal César Kjuj, instrumentaci provedl Nikolaj Rimskij-Korsakov.

Pro vývoj ruské hudby jsou důležité i Dargomyžského romansy, psané rovněž v deklamačním slohu, předjímajícím písňový sloh Musorgského. Glinkův vliv je patrný na orchestrálních skladbách, z nichž na koncertních pódiích se dodnes hraje groteskní *Baba Jaga*. Folkloristické prvky má klavírní tvorba, především *Slovanské tarantely* pro klavír na tři ruce.

Jako hudební kritik Dargomyžskij hájil své kompoziční principy a seznamoval ruskou veřejnost s tvorbou západních romantiků, především s tvůrčími zásadami Richarda Wagnera. Dargomyžskij svými kompozicemi i teoretickými články inspiroval tvorbu Musorgského (Boris Godunov, Chovanština), Rimského-Korsakova (Mozart a Salieri) aj.

Náhlý a násilný politický zánik státní samostatnosti **Polska** roku 1795 roznítil patriotické cítění v této zemi. Varšavské knížectví mělo příliš krátké trvání (1807–1815), takže nemohlo umožnit vzkříšení kulturního života. V těchto zvláštních podmínkách jedině umění vytvářelo reálné předpoklady pro růst národního uvědomění. Revoluční romantismus neoslabila ani nezdařená re-

Skenováno pro studijní účely

voluce 1830, třebaže vůdčí postavy polského umění mohly pokračovat ve své tvorbě pouze v zahraničí. V čele romantického hnutí byli básník Adam Mickiewicz, dramatik a tvůrce revoluční lyriky Juliusz Słowacki a básník a dramatik Zygmunt Krasiński.
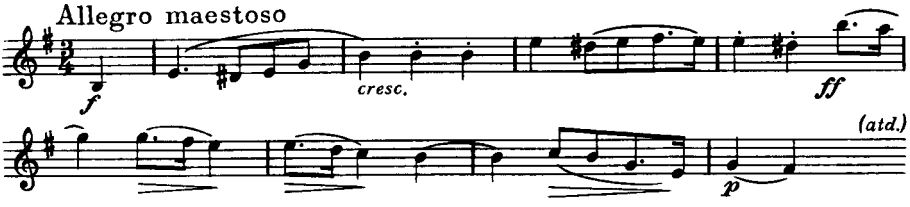
Shodné myšlenky vyjadřuje hudební tvorba od r. 1830 v emigraci žijícího největšího polského romantika **FRYDERYKA CHOPINA** (1810 Żelazowa Wola u Varšavy–1849 Paříž, křestní jméno psáno též Frédéric). Jeho otec byl Francouz, který se do Polska přistěhoval z Nancy. Pečlivá výchova a styk s významnými osobnostmi kulturního života příznivě ovlivnily Chopinův umělecký vývoj. V šesti letech psal básně, v sedmi letech napsal svou první polonézu, v devíti letech hrál veřejně klavírní koncert českého skladatele Vojtěcha Jírovce. Hudební teorii studoval u ředitele varšavské konzervatoře Józefa Elsnera, hru na klavír u Čecha žijícího ve Varšavě Vojtěcha Živného. V roce 1829 podnikl koncertní zájezd do Vídně, kde při dvou koncertních vystoupeních slavil triumfální úspěchy. Tehdy vyšly ve Vídni tiskem jeho první skladby, *Variace na téma La ci darem la mano* z Mozartova Dona Giovanniho, které nadšeně hodnotil Robert Schumann ve svém hudebním časopise. Z Vídně se Chopin vracel přes Prahu a Teplice. V roce 1830 podnikl další koncertní zájezd do Vratislavi, Drážďan a Vídně (kde se poznal s houslovým virtuosem Josefem Slavíkem), do Mnichova a Stuttgartu. Tam ho zastihla zpráva o porážce polského povstání, která rozhodla o dalekosáhlé změně v jeho životě. Chopin se již nevrátil domů a pokračoval v cestě do Paříže, kde se trvale usídlil. V Paříži žil bohatým uměleckým i společenským životem, jeho přáteli se stali Liszt, Berlioz, Delacroix, Heine, Balzac i spisovatelka píšící pod mužským pseudonymem George Sand, s níž Chopin prožil léta 1838–1847 střídavě v Paříži, na Mallorce a v Nohantu. Jeho vlastenecké smýšlení posilovali představitelé polské emigrace Mickiewicz, Słowacki aj. Záhy se stal vyhledávaným učitelem hry na klavír. Toto existenční zajištění mu umožnilo vzdát se kariéry klavírního virtuosa a věnovat se kompozici. Veřejně hrál již jen při koncertním zájezdu do Německa, kde ho Mendelssohn označil za nejlepšího klavíristu té doby a Schumann nadšeně zhodnotil jeho skladby. Tehdy Klára Wieckova zařadila Chopinovy skladby do svého koncertního repertoáru. V Paříži Chopin naposledy koncertoval roku 1848, poslední svůj zájezd podnikl do Anglie.

Zemřel na tuberkulózu. Pohřben je v Paříži, jeho srdce však bylo na jeho přání převezeno do Varšavy, kde je uloženo v kostele sv. Kříže.

Chopin byl vynikající **klavírní virtuos**. Jeho fyzickým dispozicím i povaze více než veřejné koncerty vyhovovalo intimní prostředí hudebních salonů, v nichž si podmaňoval úzký okruh vzdělaných přátel kultivovanou hrou, velmi poetickou i brilantní. Jeho tvůrčí styl se utvářel pod vlivem klasického hudebního odkazu a polského autentického folkloru. Vedoucí složkou každé skladby je melodie. Krásu melodické klenby skladeb často zvyšuje bohatá ornamentika i originální harmonická invence, využití chromatiky a enharmoniky, předjímající Wagnera a Brahmse; z polské lidové hudby čerpal inspiraci i pro své idealizované tance lidové a salonní. Také v novotách harmonických i agogických (slavná Chopinova rubata) navázal nejen na typické slohové tendence doby, ale i na polský autentický folklor. Specifický charakter polské lidové hudby je tu zachován i ve formách, které nemají přímé spojení s lidovým tancem.

Skenováno pro studijní účely

S výjimkou několika komorních skladeb (především *Klavírní trio*, *Sonáta pro violoncello a klavír*, *Variace pro flétnu a klavír na Rossiniho téma*) a polských písní je Chopinovo dílo věnováno klavíru. Přední místo zaujímají *Čtyři balady*, inspirované literární tvorbou Mickiewiczovou. Z poetických skladeb nejpočetnější skupinu tvoří *26 preludií*, z nichž 24 vyšla jako op. 28; jsou psána ve všech durových a mollových tóninách a uspořádána v kvintovém kruhu. Improvizační charakter při zachování písňové formy má *20 nokturen*, mnohem závažnějších než stejnojmenná díla irského skladatele Johna Fielda, a *4 impromptus*, *Berceuse* (ukolébavka) *Des dur* a *Barcarola Fis dur*. Formální stavbou témat zaujímá přední místo v Chopinově tvorbě *Fantasie f moll*. Mezi tanečními idealizacemi převládá inspirace polskými tanci v **mazurkách** (taneční typy: *mazur*, *oberek* a *kujawiak*), v originálních a majestátních **polonézách**, v nichž navázal na tradici šlechtického tance 18. století, a v expresivní *Polonaise-Fantasie*. Jeho **valčíky** podmaňují poezií, šarmem a pianistickou elegancí. Syntézu technické náročnosti a romantického stylu tvoří *Etudy* op. 10, op. 25 a tři *Nové etudy pro metodu Moschelesa*. Ze tří sonát *Sonáta b moll* op. 35 a *Sonáta h moll* op. 58 jen volně sleduje klasickou formu. Pro klavír s orchestrem vedle *Variací na téma z Mozartova Dona Giovanniho*, *Velké polonézy Es dur*, *Koncertního ronda* a *Fantasie na polské lidové písně* napsal brilantní a poetické **koncerty** *f moll* (1829) a *e moll* (1830).



PŘ. 123 – FRYDERYK CHOPIN: KLAVÍRNÍ KONCERT E MOLL, PRVNÍ TÉMA I. VĚTY

Jedinečná osobitost Chopinova stylu, úzce souvisejícího s polským národním životem, jeho revoluční romantismus, noblesa a jemnost zasáhly do vývoje hudby celého 19. století. Skladby nejsou programní ve smyslu přímého sdělení mimohudebního námětu, ale jsou výrazem atmosféry doby v její dramatičnosti, naději a zklamání, výrazem vnitřních stavů skladatele, poetických nálad a individuálních zážitků.

V Čechách byl Chopin čtyřikrát. Všechny pobyty měly soukromou povahu, nikdy u nás veřejně nekoncertoval. Roku 1829 ho při návštěvě provázel knihovník Národního muzea Václav Hanka, roku 1830 projížděl Prahou do Vídně, 1835 se setkal s rodiči v Karlových Varech, 1836 se sešel v Mariánských Lázních se svou láskou, hraběnkou Marií Wodzińskou.

Z Chopinových polských současníků měl pro další vývoj hudby význam **STANISLAW MONIUSZKO** (1819–1872). Za svého studia na Pěvecké akademii v Berlíně měl možnost slyšet klasické opery za řízení Spontiniho. Od roku 1840 žil ve Vilnu jako varhaník, učitel hry na klavír a teorie, skladatel a organi-

Skenováno pro studijní účely

zátor hudebního života. Úspěch první velké opery *Halka*, provedené roku 1848 ve Vilnu a po deseti letech ve Varšavě, otevřel před Moniuszkem novou kariéru. Stal se ředitelem opery ve Varšavě a profesorem konzervatoře. Získal značnou oblibu svými singspiely, melodramy, balety, kantátami i církevní hudbou.

Moniuszkova umělecká činnost odrážela specifickým způsobem atmosféru této epochy v polské společnosti. Nejen opera *Halka*, jež byla odpovědí na revoluci venkovského lidu v letech 1846–1848, ale i libreta ostatních oper jsou naplněna vlasteneckým citem a sociálním cítěním. Předností hudebního zpracování jsou zpěvné árie, ovlivněné polskou lidovou melodikou a italskou operní tvorbou. Hudbu polského národního obrození charakterizuje přes tři sta jeho písní, vydaných ve dvanácti svazcích pod názvem *Domácí zpěvník*; měly pro svůj národní charakter a technickou jednoduchost nedocenitelný význam při amatérských produkcích a domácím muzicírování v místech vzdálených od profesionálního hudebního života.

Velká Británie byla v první polovině 19. století hospodářsky nejvyspělejším státem, který stál v té době stranou všech společenských zvratů. Britský liberalismus se stal pojmem pro společnost vyhýbající se všem extrémům a pro životní styl charakterizovaný konzervativismem. Přesto právě odtud pocházel lord Byron, jehož svobodomyslná poezie hluboce zapůsobila v celoevropském měřítku a inspirovala později i četná hudební díla (Berlioz aj.). Kulturním střediskem mezinárodního významu s vysokou úrovní hudebního života byl Londýn. Orchestr *Královské hudební společnosti* na svých pravidelných koncertech seznamoval veřejnost s díly klasických i romantických skladatelů, divadlo *Covent Garden* od roku 1809 uvádělo operní díla světové hudby. Zde byla například roku 1826 premiéra Weberova *Oberona*. Na rozvoji hudebního života se podíleli britští skladatelé, z nichž mezinárodního významu dosáhl klavírní virtuos a pedagog z Irska **John Field** (1782–1837). Jeho klavírní skladby, především dvanáct **nokturen**, svou brilancí a harmonií ovlivnily tvorbu Fryderyka Chopina. Skladatel **Sterndale Bennet** (1816–1875), známý především jako autor **klavírních sonát** (Robert Schumann mu dedikoval své *Symfonické etudy*), se zasloužil o založení *Bachovy společnosti* v Londýně r. 1849.

Ve **Španělsku** romantismus nalezl živnou půdu v dramatické tvorbě a v malířství, jež reprezentuje Francisco Goya (1746–1828), malíř portrétů, lidského utrpení a hrůz války. O rozvoj hudební kultury pečovala konzervatoř v Madridu. Přes značný vliv hudby italské a francouzské (především v operní tvorbě) španělská hudba na začátku 19. století nalézala inspirační zdroje v národní tradici. Typicky španělský nástroj, jímž byla kytara, dosáhl velké obliby a v salonní hudbě rychle nahradil harfu. Techniku a literaturu tohoto nástroje obohatil především **Fernando Sor** (1778–1839), jehož učebnice hry na kytaru záhy vyšla ve vydání francouzském, anglickém a německém. Z jevištních forem se těšila trvalé oblibě **zarzuela**, spojující zpěv s tancem a mluveným dialogem. V námětech a hudebním zpracování čerpala ze španělských lidových her se zpěvy a tanci.

Maďarské národní a kulturní obrození posílilo v roce 1825 založení *Maďarské akademie věd*. O rozsahu a intenzitě maďarského vlasteneckého hnutí svědčí poezie Sándora Petöfiho. Hlavním představitelem maďarské raně romantické hudby byl **Ferenc Erkel** (1810–1893), zejména operami *Báthory Mária* (1840), *Hunyadi László* (1844) a *Bánk Bán* (1852); viz str. 459.

Skenováno pro studijní účely

Z lidové tradice vyrůstá v 19. století hudební umění **lužickosrbské**; první sbírku lužických lidových písní vydal v letech 1841–1843 **Jan E. Smoleŕ** (1816–1888); podobně tomu bylo v **Rumunsku**, kde se rozvoj kulturního života datuje od získání autonomie r. 1821. K rozvoji **slovinského** hudebního života přispěli začátkem 19. století Češi **Kašpar Mašek** a **Antonín Medvěd**, **chorvatská** hudba měla svého skladatele **Vatroslava Lisinského** (1819–1854), **srbská** hudba **Kornelia Stankoviče** (1831–1865).

C) Raný romantismus v našich zemích

České národní obrození

Od počátku 19. století se v českém hudebním životě prolínaly dva směry romantismu: světový, pro který byla vzorem hudba západoevropských, především německých skladatelů, a národní, vyjadřující snahy našich buditelů o kulturu vyrůstající z domácích tradic a psanou českým jazykem. V Praze s německým romantismem seznamoval své posluchače již abbé **Georg Josef Vogler** (1749–1814) při přednáškách o hudbě na pražské universitě v Klementinu v letech 1801 až 1802. Carl Maria von Weber v době svého tříletého působení ve *Stavovském divadle* (1813–1816) provedl nejen Beethovenova *Fidelia*, ale roku 1816 i Spohrova *Fausta*. Jeho nástupce, kapelník Stavovského divadla **Josef Triebensee**, nastudoval Weberova *Čarostřelce* a Marschnerova *Upíra*, Auberovu *Němou z Portici*, Rossiniho *Viléma Tella* a Meyerbeerova *Roberta ďábla*. Od čtyřicátých let byly hrány na koncertních pódiích z romantické tvorby především skladby Mendelssohna-Bartholdyho a Schumanna, později úryvky z Wagnerových oper. Německý romantismus, zejména Mendelssohn, ovlivnil tvorbu našich skladatelů, například **Jana Bedřicha Kittla** (1809–1868), **Václava Jindřicha Veita** (1806–1864), **Leopolda Eugena Měchury** (1803–1870), také v souvislosti s klasicismem výše už zmíněného V. J. Tomáška (viz str. 378) a **Jana Václava Kalivody** (1801–1866); v jejich tvorbě však zároveň silně působí vliv české lidové melodiky.

Národněuvědomovací snahy našich buditelů nalezly záhy odezvu v hudbě vokální. O vytvoření české národní hudby se první pokusili skladatelé písní na český text, kteří hledali národní ráz hudby v napodobení lidových písní. Rožmitálský učitel Jakub Jan Ryba (viz str. 384) vydal roku 1800 a 1808 dva svazky po dvanácti písních na texty raných českých obrozenských básníků; v Praze zhudebnil Václav Jan Tomášek básně Václava Hanky (1816) a Rukopisu královédvorského (1817). V amatérských spolcích a při domácím muzicírování v měšťanských salonech se zpívaly písně, které složil Max Kníže (například *Když měsíček spanile svítil*), Josef Theodor Krov (*Těšme se blahou nadějí* na Hankův text, na kterou roku 1840 napsal Liszt koncertní parafrázi), Jan Nepomuk Škroup (*Bývali Čechové*), Josef Vorel (*Nad Berounkou pod Tetínem*), Alois Jelen (*Zasviť mi, ty slunko zlaté*), Josef Leopold Zvonař (*Čechy krásné, Čechy mé*) aj. Národní uvědomění posilovaly vlastenecké hymnické písně, z nichž největšího účinu dosáhla Tylova a Škroupova píseň *Kde domov můj?* (z divadelní hry *Fidlovačka*) a Hankova a Dietrichova píseň *Moravo, Moravo*.

Skenováno pro studijní účely

Melodií známých lidových písní použil Karel Havlíček Borovský po roce 1848 k parodickým a politickým popěvkům, například *Šuselka nám píše* s melodií písně *Na tom pražském mostě.*

K popularizaci obrozeneckých písní přispěl zejména sborník *Věnec ze zpěvů vlastenských, uvitý a obětovaný dívkám vlasteneckým*, který v letech 1835–1839 vydávali Josef Krasoslav Chmelenský a František Škroup. Jeho pokračování vycházelo s názvem *Věnec* v letech 1843–1844.

Oblibu získal **sborový zpěv.** Nedostatek české tvorby rychle doplnili skladatelé, kteří po vzoru vlasteneckých písní skládali čtyřhlasé mužské sbory (čtyřzpěvy); z nich značné popularity dosáhly sbory Aloise Jelena, Josefa Vašáka, Jana Pavla Martinovského, Františka Škroupa, Josefa Leopolda Zvonaře aj. Klasická díla tohoto žánru vytvořil **PAVEL KŘÍŽKOVSKÝ** (1820–1885): sbory *Utonulá*, *Odpadlý od srdca*, *Dar za lásku*, *Odvedeného prosba*, *Žaloba*, *Rozchodná* aj. Ve svých nejlepších a nejpopulárnějších sborech navázal na moravské lidové písně: v prvních slokách vyšel z jejich prostých harmonizací, v dalších je variačně obměňoval ve vztahu k novým situacím, které přinášel text. Křížkovský je i autorem kantáty *Svatý Cyril a Metoděj*, litanií a mše.

Vedle Křížkovského byl nejvýznamnějším sborovým skladatelem na Moravě **ARNOŠT FÖRCHTGOTT TOVAČOVSKÝ** (1825–1874), z jehož skladeb je dodnes známý sbor *Přijde jaro, přijde.* Vlastenecký patos má jeho *Píseň Moravanů*, *Vlasti* aj. Už ve čtyřicátých a padesátých letech vznikly některé pěvecké spolky (roku 1848 *Svatopluk* ve Žďáru, 1856 *Slavoj* v Chrudimi a *Jaromír* v Jaroměři); jejich velký rozvoj však náleží až šedesátým letům 19. století.

Výsledkem romantického zájmu o umění českého venkovského lidu, podpořeného Herderovými názory o povaze a budoucnosti Slovanů, jsou sbírky lidových písní. Jejich texty zapisovali v Čechách Šebestián Hněvkovský a František Ladislav Čelakovský, na Moravě František Palacký. První sbírka lidových písní s **nápěvy** vyšla tiskem roku 1825 v redakci Jana Rittersberka. Po ní následovaly sbírky s nápěvy Karla Jaromíra Erbena, na Moravě lidové písně s nápěvy vydali František Sušil a František Bartoš. V měšťanských domácnostech a salonech se provozovaly lidové písně především v úpravách pro sólový zpěv s klavírem nebo pro mužský sbor. Množství takových harmonizací vydal tiskem Jan Pavel Martinovský; psali je i mnozí další. Oblíbené byly i různé směsi, parafráze a variace na lidové písně, psané nejčastěji pro klavír.

Lidový prvek pronikal i do tanečních zábav. Novým tancem této doby byla **polka**, která vznikla ve třicátých letech 19. století a navázala na hudební i taneční prvky starších českých lidových tanců. Nejpopulárnější byla polka *Esmeralda* učitele **FRANTIŠKA HILMARA** (1803–1881) a polky kapelníka **JOSEFA LABICKÉHO** (1802–1881), který hrál tento nový tanec se svým karlovarským lázeňským orchestrem i za hranicemi naší země a přispěl k jeho mezinárodnímu rozšíření.

Hudební život se rychle přenášel z uzavřeného prostředí salonů do veřejných koncertních síní. Organizací koncertního života se zabývala od roku 1840 *Cecilská jednota*, vedená Antonínem Aptem, a *Žofínská akademie*, vedená Aloisem Jelenem. Velký ohlas měly koncerty světových umělců, z nichž Paganini hrál v Praze v roce 1828, Liszt v Praze, Brně a dalších městech poprvé roku 1840, Berlioz poprvé navštívil Prahu roku 1846. S tvorbou romantických

Skenováno pro studijní účely

skladatelů seznamovali pražské obecenstvo francouzský houslista Jacques Mazas, belgičtí virtuosové Henri Vieuxtemps a Charles Bériot, klavíristé Clara Schumannová, Anton Rubinštejn aj.

Pro české publikum byl příznivý dramaturgický vývoj operních představení ve *Stavovském divadle* v Praze. Ve smyslu dobových tendencí německého měšťanstva a šlechty sice hlavní programovou náplň tvořily německé singspiely a italské opery přeložené do němčiny, avšak vlastenecká společnost již prosazovala i česky zpívané opery. Úspěch českého provedení singspielu *Švýcarská rodina* rakouského skladatele Josepha Weigla roku 1823, po němž následoval česky zpívaný *Vodař*, *Čarostřelec* a další opery, povzbudil Františka Škroupa, aby složil původní českou zpěvohru *Dráteník*.

František Škroup (1801 Osice u Pardubic–1862 Rotterdam), skladatel a dirigent, začal komponovat již na gymnáziu v Hradci Králové, kde se seznámil s vlasteneckými snahami Václava Klimenta Klicpery. Za studií na filosofické a právnické fakultě v Praze se aktivně věnoval ochotnickému divadlu, organizoval první českou operní společnost, jež od roku 1823 hrála česká představení ve Stavovském divadle. Úspěšná premiéra první české zpěvohry *Dráteník* na libreto Josefa Krasoslava Chmelenského ve Stavovském divadle roku 1826 je mezníkem v dějinách české opery i v životě jejího tvůrce. Škroup se stal druhým kapelníkem Stavovského divadla a v letech 1837–1857 vedl jeho operu jako hlavní dirigent. Vedle klasického repertoáru uváděl současnou operní tvorbu: Spohra, Webera, Marschnera, Cherubiniho, Halévyho, Meyerbeera, Lortzinga, Wagnera, Verdiho. Napsal řadu oper na česká i německá libreta. Významná je jeho hudba k Tylově lidové frašce *Fidlovačka* (1834) s písní *Kde domov můj?* K popularizaci obrozenecké písňové tvorby přispěl jako skladatel i jako redaktor sborníku *Věnec* (viz výše) a jeho literární přílohy. Jako dirigent se uplatňoval nejen ve Stavovském divadle, ale řídil kantátové, oratorní a symfonické koncerty pořádané Jednotou umělců hudebních, Žofínskou akademií aj. Po propuštění z funkce ve Stavovském divadle roku 1857 přijal roku 1860 místo kapelníka v Rotterdamu, kde také zemřel.

Tvorba Františka Škroupa byla podřízena potřebám a zájmům obrozenecké společnosti a odpovídá stupni vývoje estetických hledisek a interpretačních možností své doby. Historický význam jeho zpěvohry *Dráteník*, která je projevem národněobrozeneckých tendencí z hlediska námětu i jazyka, spočívá v realistickém pojetí postav a děje, v lidovém charakteru a prosté citovosti. Zájmům obrozenecké společnosti o obhájení a zdůvodnění existence českého národa odpovídaly Škroupovy opery s náměty z historie a pověstí národa ve smyslu dobových představ o jeho ušlechtilé mravnosti, síle a kulturní vyspělosti (*Oldřich a Božena*, *Libušin sňatek*); v těch však už nebyla skladatelova invence tak šťastná ani přiměřená námětům. Životné nejsou ani Škroupovy opery na německá libreta s romanticky fantastickými náměty (*Der Nachtschatten*, *Die Meergeuse* aj.), jen epigonem „velké opery" je v pozdním *Kolumbovi* (1855). Národní uvědomění posilovala i jeho tvorba písňová a sborová, klavírní a orchestrální skladby na motivy lidových písní.

Rozvíjející se koncertní a operní život od počátku trpěl nedostatkem profesionálních orchestrálních hráčů. Proto byla roku 1808 péčí *Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách* založena pražská **konzervatoř**, na níž bylo zahájeno vy-

Skenováno pro studijní účely

učování roku 1811. Prvním ředitelem nejstarší hudební školy tohoto typu ve střední Evropě byl dirigent, pedagog a osvědčený organizátor **Bedřich Dionys (Diviš) Weber** (1766–1842). Vynikající úroveň měla houslová třída, kterou založil žák Viottiho **Bedřich Vilém Pixis** (1786–1842). Z jeho žáků se proslavil houslista dosahující Paganiniho úspěchů **Josef Slavík** (1806 až 1833), **Raimund Dreyschock** (1820–1869), pozdější profesor houslí na konzervatoři v Lipsku a koncertní mistr orchestru Gewandhausu, **Jan Václav Kalivoda** (1801–1866) nebo **Ferdinand Laub** (1832–1875), jenž dlouhá léta působil v Rusku. Proslulá byla také violoncellová třída Bernarda Václava Šťastného a kontrabasová třída Václava Househo.

Po Weberovi se stal roku 1843 ředitelem konzervatoře **Jan Bedřich Kittl** (1809–1868), ctitel Beethovena a obhájce romantického umění, přítel Richarda Wagnera, na jehož libreto zkomponoval operu *Francouzové před Nizzou*. Koncerty orchestru konzervatoře, řízené Kittlem, patřily k nejlepším v Praze. Již od roku 1815 bylo zavedeno vyučování zpěvu, kdežto výuce hře na klavír se nadále věnovaly soukromé školy. Výborných výsledků dosahoval Václav Jan Tomášek (viz str. 382), který vychoval klavíristy a skladatele **Alexandra Dreyschocka** (1818–1569), **Jana Václava Voříška** (1791 až 1825), Jana Bedřicha Kittla aj. Klavíru a kompozici vyučoval od roku 1830 **Josef Proksch** (1794–1864), učitel Bedřicha Smetany.

K podpoře chrámové hudby a pro výchovu ředitelů kůrů a varhaníků byla roku 1830 založena **varhanická škola**, která pečovala i o výchovu skladatelského dorostu. Prvním ředitelem školy byl **Jan N. August Vitásek** (1770–1839).

V hudební teorii po autorech 16. století a autorech drobnějších netištěných prací se Jakub Jan Ryba rozhodl psát o hudbě opět českým jazykem. Zakladatelem historiografie české hudby je **Bohumír Dlabač** (1758–1820), který ve svém díle *Allgemeines historisches Künstlerlexikon* vypsal životopisy a seznam děl českých výtvarníků a hudebníků na základě pramenů (srov. str. 378). První dějiny české hudby v češtině napsal **Josef Leopold Zvonař** (1824–1865).

Český hudební časopis nahrazovala v roce 1843 *literární příloha* ke sborníku *Věnec*. V letech 1848–1849 vycházel hudební časopis *Caecilia*; v letech 1858 až 1864, 1873–1875 a dále od r. 1879 *Dalibor*, v letech 1862–1865 *Slavoj*.

České národní obrození je historické období, v němž se utvářel novodobý národ s vlastní kulturou, vyrůstající z domácích lidových tradic. Podmínky k vytvoření národního umění v souvislosti s rozvojem umění ostatní Evropy se však vytvořily teprve v šedesátých letech 19. století.

Slovenské národní obrození

Charakter rozvoje slovenské hudební kultury podmiňovaly složité hospodářské a společenské poměry Uherska v první polovině 19. století. Hudební život se soustřeďoval ve větších městech (Bratislava, Košice, Trnava, Kremnica aj.), ve šlechtických rezidencích, chrámech, klášterech, koncertních síních, divadlech nebo v městských salonech. Tato kultura byla až na malé výjimky neslovenská. V Bratislavě působil v letech 1816–1821 jako učitel hudby Heinrich Marschner, Beethoven navštěvoval rodinu Brunswicků na jejím letním sídle v Dolní Krupé, Franz Schubert pobýval v letech 1818 a 1824 v Želiezovcích

Skenováno pro studijní účely

jako učitel hudby v rodině Jana Karla Esterházyho. Blízkost Vídně ovlivnila hudební život v Bratislavě, kde roku 1796 koncertoval Beethoven, roku 1825 byl proveden Weberův Čarostřelec, roku 1820 v Bratislavě zahájil svou dráhu klavírního virtuosa Franz Liszt, který se tam často vracel a byl mezi zakládajícími členy spolku *Pressburger Musikverein* (založen byl roku 1833; Pressburg byl německý název dnešní Bratislavy). Roku 1847 řídil v Bratislavě své skladby Gustav Albert Lortzing, r. 1866 tu koncertoval Johannes Brahms. Německé operní divadlo vedle oper klasického repertoáru hrálo Rossiniho, Webera, později Verdiho, Meyerbeera a Wagnera. Maďarské operní divadlo provedlo roku 1825 Ružičkovu operu Bély Futáse, roku 1841 Erkelovu operu Báthory Mária a Hunyadi László. Mimo Bratislavu se uplatnila řada skladatelů českého, německého nebo maďarského původu, jejichž tvorba světská a církevní podléhala vlivům západního romantismu nebo splynula s maďarským prostředím.

Slovenské obrozenecké hnutí se z přirozených politických důvodů distancovalo od této městské kultury, třebaže byla relativně umělecky nejvyspělejší. Obrozenecký kulturní a umělecký život se soustředil do několika menších míst, která se stala důležitými středisky vlasteneckého a národněbuditelského života (Martin, Liptovský Mikuláš, Banská Bystrica, Revúca, Dolný Kubín, Levoča aj.). Úlohou hudby, především zpěvu, bylo podněcovat vlastenecké nadšení a křísit národní vědomí.

Slovenská hudební tvorba začínala úpravami lidových písní a společenským zpěvem, pěstovaným ve spolcích a sdruženích, při tanečních zábavách apod. Nejstarším slovenským spolkem byl *Tatran* v Liptovském Mikuláši (1860). Společenská píseň se vázala na štúrovskou básnickou tvorbu v lidovém tónu. Takovými písněmi byly např. *Hej, Slováci* (na nápěv polské písně *Jeszcze Polska nie zginęła* napsal text S. Tomášik), *Nad Tatrou sa blýska* (Ján Matuška) na nápěv slovenské lidové písně *U studienky stála, napájala páva* (v jiné verzi *Kopala studienku*), dále *Nitra, milá Nitra*, *Kto za pravdu horí* aj. Písně se šířily ve zpěvnících, obsahujících zprvu jen texty, později i notový zápis.

Představitelé slovenského národního obrození považovali lidové umění za jediný vzor pro umělou tvorbu. Proto věnovali prvořadou pozornost popularizaci lidové písně. Zápisy jejích textů ve dvou svazcích pod názvem *Písně světské lidu slovanského v Uhřích* vydali v letech 1823 a 1827 Pavel Josef Šafařík, Ján Blahoslav a Ján Kollár, dvousvazkové *Národné spievanky* (1834 a 1835) vydal Ján Kollár. Avšak ve slovenském lidovém umění vznikaly ještě v 19. století nové hudební projevy, úzce vázané na měnící se společenskou situaci. Vedle písní epických, baladických, kramářských, milostných a zbojnických vznikl spojením prvků maďarské a slovenské lidové a umělé hudby tzv. *novouherský styl*, k jehož rozvoji přispěli i cikánští hudebníci. Charakteristickým tancem tohoto stylu je **čardáš**, který se rychle rozšířil i na území Slovenska. K jeho popularizaci přispěli četní skladatelé, kteří komponovali salonní uherské tance, většinou pro klavír. *Novouherský styl* vznikl už na sklonku období klasicismu, dal však výrazné podněty ještě i Lisztovi a Brahmsovi v druhé polovině 19. století.

V období raného romantismu neměla ještě slovenská hudba výrazné skladatelské osobnosti. Teprve ve druhé polovině 19. století z výsledků národněosvobozeneckého hnutí vyrostla generace skladatelů – prvních tvůrců slovenské národní hudby.

Skenováno pro studijní účely

2. Hudba rozvinutého romantismu

A) Charakter doby a hudební život

Neklidná a na události bohatá druhá polovina devatenáctého století je předznamenána dvěma historickými událostmi – červencovou revolucí 1830 v Paříži, jejíž ohlas prošel v podobě romantické vlny celou Evropou, a nacionálně motivovanou revoluční vlnou roku 1848. Vedle podstatných změn ekonomicko-společenských je pro tuto dobu charakteristický i prudký rozvoj ve vzdělání nižších společenských vrstev a postupná profesionalizace vědeckých i uměleckých činností. Umění je definitivně vyvázáno ze závislosti na panovnických dvorech a šlechtických patronacích a stává se součástí novodobých kapitalistických vztahů. Umělcům přinášelo toto nové postavení tvůrčí svobodu a v případě úspěchu i značné obecné uznání. Zároveň však i nové problémy existenční, které mohou pocit tvůrčí svobody značně relativizovat.

Vedle *domácího pěstování hudby*, které je v devatenáctém století běžné ve všech společenských vrstvách, jsou hlavními centry pěstování hudby *měšťanský salon* (pro nějž vznikala specifická tvorba už v rámci raného romantismu), *koncertní sál* a *operní divadlo*. Ve druhé polovině století roste především význam opery, která se stává jedním z nejmocnějších a nejpůsobivějších prostředků formujících se národních kultur. Zároveň však podíl obecných znaků, které tento žánr obsahuje, poukazuje i na internacionální tendence, typické pro buržoazní společnost závěru století. Vůdčí úlohu zde měla především opera italská, francouzská a německá. Spolu s bohatým a významným operním provozem se začíná prudce rozvíjet i koncertní praxe. Podoba a intenzita koncertního života byla závislá na finančních poměrech, a proto počátky veřejného koncertního života nacházíme ve velkých a bohatých městech (Londýn, Paříž, Hamburk, Lipsko apod.). Od poloviny století začínají po celé Evropě vznikat hudební společnosti, sdružení, spolky – snad nejoblíbenější byly měšťanské *pěvecké spolky*. Jsou nejen projevem demokratizace hudební kultury, ale mají i důležitou nacionální a národněuvědomovací úlohu. Značnou měrou se vzdělaní diletanti podílejí i na koncertním provozu – doplňují v případě potřeby orchestry nebo v podobě amatérských pěveckých sborů umožňují provádění větších vokálně-instrumentálních děl. Rozvíjí se koncertní život, v němž se nově objevuje typ pravidelných abonentních cyklů. Příznačná je postupná profesionalizace, kterou umožňuje rozrůstající se hudební školství. Také náplň koncertů se pomalu, ale přece jen vyvíjí od pestré směsice operních árií, jednotlivých vět symfonií a částí rozsáhlejších děl do podoby prokomponovaného programu, respektujícího celek díla (např. symfonie) a stylovou logiku. Komorní hudba zůstávala dlouho omezena na prostředí soukromých salonů. Teprve kult interpreta-génia, reprezentovaný např. osobnostmi jako N. Paganini nebo F. Liszt, vedl ke vzniku nového typu koncertu: recitálu. Od něho je však ještě daleká cesta ke komornímu koncertu v dnešním slova smyslu. Ten se prosadil až koncem tohoto období. Dále znalo devatenácté století ještě různé hudební akademie, reduty, zábavní a taneční

Skenováno pro studijní účely

podniky. Nebývalou měrou roste obliba vojenské dechové hudby. S postupem profesionalizace dochází i k vnitřní diferenciaci koncertního provozu a tvorby na oblast tzv. vysokého a populárního umění. Na konci století nacházíme už tyto oblasti zřetelně odděleny. Zároveň s nimi se vyvinul i rozdílný typ publika.

Devatenácté století je období *kultu umělce* – tvůrce i interpreta. Od těchto mimořádných osobností se vyžadují mimořádné výkony, od skladatelů navíc originalita tvorby. Veřejné mínění, zasahující do hudebního života nebývalou měrou, stojí i při zrodu odborné kritiky. Kritice se v této době věnovala řada pozoruhodných osobností, opírajících se o teoretickou erudici a postupně vznikající vědomí tradice. Od počátku mezi nimi nacházíme skladatele (Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, Čajkovskij, Smetana aj.). Objevuje se totiž zcela nová naléhavá potřeba vysvětlovat a publikovat vlastní tvůrčí záměry a cíle, což vyplývá i z vědomí novosti a neobvyklosti některých kompozičních postupů. V souvislosti s tím se bohatě rozvinulo *hudební časopisectví*, objevuje se nový typ hudební literatury – hudební průvodce. Vydávají se analýzy hudebních děl, výklady, popisy. Hudební referáty se kromě hudebních časopisů stávají obvyklou součástí denního tisku. Ne vždy byla tato publicistika objektivní – často má silně polemický ráz, někdy nabývala tendenční, až normativní povahy (např. Eduard Hanslick ve Vídni). S postupem doby došlo i v oblasti hudební publicistiky k vnitřní diferenciaci, která dala vzniknout třem základním okruhům – *kritice*, *muzikologii* jako vědnímu oboru a *popularizaci*. Vznikající a rozvíjející se zájem o hudbu minulosti se stal základem speciální *hudební historie* a zároveň zasáhl významně i do hudebního života. Na základě tohoto nového historického povědomí se objevil spor mezi zastánci hudby minulosti, kteří pak často odmítali potřebu či nutnost nového, a mezi stoupenci dalšího pokroku. Tento rozpor se vystupňoval v jeden z nejzávažnějších problémů hudebního života nastupujícího dvacátého století.

B) Slohové tendence

Je logické, že v době silných uměleckých osobností, od kterých se vyžaduje originální dílo, obsahující a akcentující osobní znaky, vzniká bohatá, vnitřně diferencovaná hudba. Míra její rozmanitosti není dána jenom štěpením na oblast vysokého a populárního umění, o kterém jsme se již zmínili. V hudební tvorbě druhé poloviny 19. století žilo vedle sebe několik paralelních vzájemně se více či méně ovlivňujících stylových proudů.

Poměrně dlouho doznívá **raný romantismus** (nejvýrazněji v díle autorů navazujících na Schumanna a Mendelssohna), především v drobných formách klavírních, komorních a v písních; svým způsobem i v části operní produkce.

Od třicátých let devatenáctého století se objevuje nová, poměrně odlišná romantická vlna, šířící se z Francie – **novoromantismus**. Vyšel z čistě romantického chápání hudby jako nejdokonalejšího uměleckého odvětví. Nejdokonalejšího proto, že neomezuje fantazii příliš konkrétními vyjadřovacími prostředky (jako je například v malbě tvar nebo v literatuře slovo). Hudba je nejenom schopna zhudebnit literární námět, ale dokáže vyjádřit i to, co zůstává „mezi řádky". Díky tomu je nadřazena i literatuře a dramatu. Toto

Skenováno pro studijní účely

přesvědčení, spojené s vědomím originality umělcovy osobnosti i díla, podnítilo nový přístup k tvorbě i ke společnosti. Umělec se stává více „sám sobě zákonem" a vědomě vytváří Nové umění. Od uměleckého díla je nyní očekávána ideová výpověď. S tím vším souvisí vznik dvou nových žánrů: *symfonická báseň* – instrumentální jednovětá forma, jejíž obsah i průběh jsou podmíněny mimohudebním námětem, jako nejpříznačnější útvar *programní hudby* – a *hudební drama*, jak je formuloval R. Wagner v podobě *souborného uměleckého díla* (Gesamtkunstwerk) – vznikajícího sloučením všech uměleckých složek (hudby, dramatu, herectví, výtvarného umění) na stejné úrovni. Pro novoromantismus je příznačný sklon k monumentalitě a okázalým formám a rozvoj nových harmonických a instrumentačních prostředků. Jako styl krystalizoval v díle H. Berlioze, F. Liszta a R. Wagnera a jeho vlivy nacházíme v tvorbě téměř všech autorů druhé poloviny 19. století.

Do umělecké tvorby se v druhé polovině 19. století promítají silné *nacionální tendence*. V souvislosti s procesem dotváření jednotlivých národů v moderním slova smyslu hraje umění podstatnou mobilizující, sdružující a národněuvědomovací roli. Vedle divadla, literatury a výtvarného umění v této souvislosti vzrůstá i společenský význam hudby. Tím, že nová tvorba čerpá též z hudebního folkloru, stoupá vědomí o bohatství lidových tradic a svébytnosti národního hudebního vyjadřování. Tento sebeuvědomovací proces se objevil už v raném romantismu. Nyní se užívání národně vyhraněného hudebního projevu stává součástí vyjadřování národního programu, tužeb a cílů. V součinnosti s dramatickým uměním v operách a s literaturou ve velkých vokálních žánrech (kantáty) či v programní hudbě se tak vytváří významná nová kvalita. Dříve se v této souvislosti užíval termín „národní hudební školy", vhodnější je však označení *„národní kultury"*, jež zdůrazňuje celistvé vazby těchto nových tendencí v rámci umění jako celku. Vazba na *folklor* je zdrojem řady nových postupů melodických, harmonických (modalita a z ní odvozené postupy) i rytmických, které se postupně stávají součástí obecné tendence vývoje hudebního myšlení.

Obdobně jako v literatuře a výtvarném umění se v této době objevují i v hudbě prvky realismu, ať už jako následek vazby na lidové umění, nebo v souvislosti s literární předlohou. Nejvýraznější jsou tyto rysy v operní tvorbě, kde jsou dány buď přímo povahou libreta, nebo k nim autoři dospívají snahou po co nejvěrnějším psychologickém vykreslení jednotlivých postav a dějů. Řada autorů užívá tyto prvky zpočátku neuvědoměle, některým (např. Mocná hrstka v Rusku) se realismus stal přímo programem. Postupně začíná do této oblasti pronikat i patrný sociálně kritický moment.
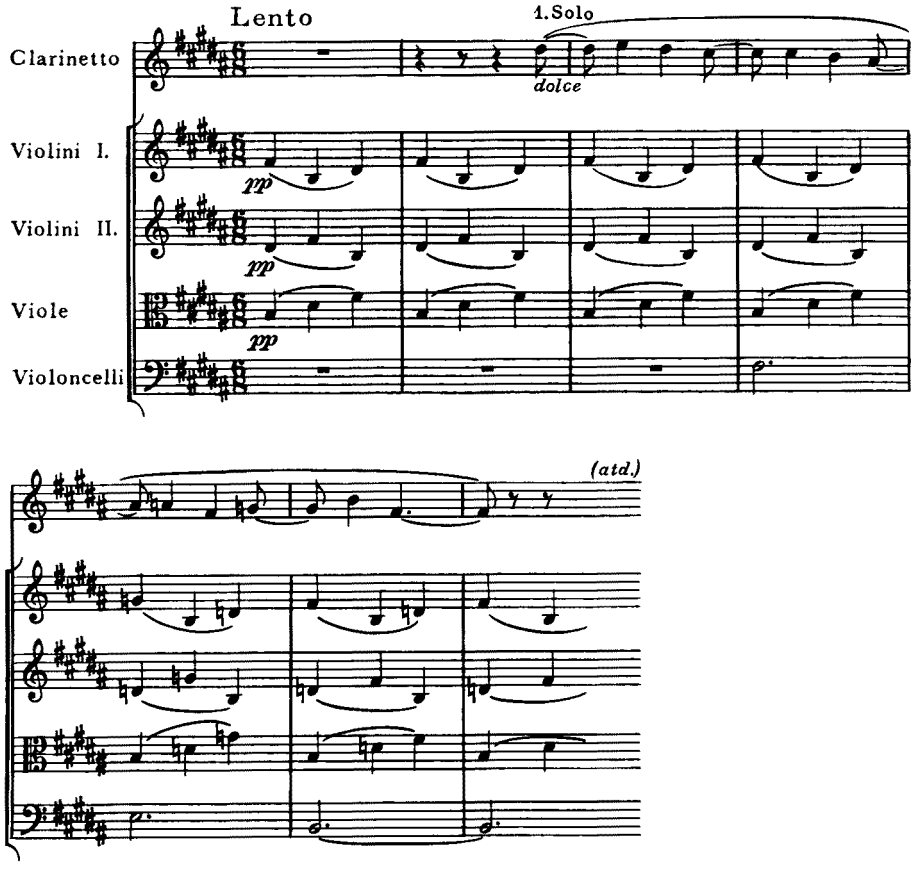
Sledované tři základní stylové vrstvy hudby 19. století se zpravidla setkávají v rámci tvorby jednoho autora, někteří skladatelé naopak inklinují spíše k jedné z těchto oblastí. Stylově poněkud stranou sledovaného hlavního vývoje stojí výrazně virtuosní tvorba, usilující o efektní nástrojovou stylizaci s vystupňovanou, ostentativně náročnou technikou hry (zde převažuje klavírní produkce), a tvorba určená pro domácí muzicírování amatérů. Stejně tak jde svou cestou hudba zábavná a taneční – rozvíjí se hlavně v souvislosti s operetou, šantány a kabarety.

Skenováno pro studijní účely

C) Hudební prostředky

Pro hudební vývoj sledovaného období je charakteristické ohromné rozšiřování užívaných prostředků ve sféře harmonické, melodické, rytmické, v oblasti instrumentace i hudebních forem. Je výsledkem jak postupného vývoje, tak i přejímání charakteristických prvků lidové hudby jednotlivých národů.

V souvislosti s celkovým dobovým pocitem začíná ustupovat periodicky utvářený typ melodie, který ještě raný romantismus v podstatě respektoval. Prosazuje se typ širokodeché, nepravidelně stavěné, harmonicky bohaté melodické linky:



Př. 124 – César Franck: Psyché (úryvek)

Obdobný proces se dotkl i rytmu a metriky. Rytmický průběh celkový i uvnitř taktu se komplikuje a diferencuje. Řadu zcela nových impulsů přinesli do této oblasti především autoři národních kultur díky vazbě na folklor (např. Musorgskij nebo Dvořák).

Skenováno pro studijní účely

V rámci stále ještě jasně formulované základní tóniny dochází k postupnému *zmnožování užívaných harmonických prostředků*. Bohatý modulační pohyb spočívá na stále hojnějším využívání terciových příbuzností, přistupují chromatické a enharmonické modulace. Rychlost harmonického pohybu se na výrazově vypjatých místech zvyšuje, oslabuje se vztah k jednoznačnému tonálnímu centru, objevující se plochy řetězící už více méně volné spoje. Vynalézavá práce se stupňovanou chromatikou využívá i oddalovaného rozvádění (nebo i nerozvádění) disonancí a víceznačnosti akordů. Stále běžněji se užívá vícezvuků, alterací a chromatických postupů. V blízkosti ještě respektovaných tonálních vztahů působí nově a účinně celotónové a modálně zabarvené plochy, objevující se jak u novoromantiků (Liszt), tak v tvorbě zástupců národních kultur, u kterých často souvisejí s vazbou na folklor. Na hranice možností tonální harmonie dospěl R. Wagner v opeře *Tristan a Isolda* (1858). Znamená mezník ve vývoji harmonického myšlení. Mezník, od kterého vedly později na přelomu století prakticky dvě cesty dalšího vývoje: na jedné straně proud stupňující harmonické napětí až k faktickému opuštění tonality např. u A. Schönberga, na druhé straně dospěl impresionismus preferováním zvukovosti k uvolnění tonálních vazeb i tradičních forem.

Rozjitřená citovost romantiků souvisí mimo jiné i s rozvíjející se zvukovou fantazií, která se projevuje nejen ve zmnožovaných harmonických prostředcích. Stejně důležitou roli hraje nyní i *barva zvuku*. Romantičtí autoři tíhnou především k dechovým nástrojům, jako je klarinet, lesní roh a žesťové nástroje vůbec, flétny, anglický roh. Bohatý a diferencovaně užívaný orchestrální aparát se rozšiřuje především o dechové nástroje, které docházejí nového, širšího uplatnění. Celá skupina žesťů bývá obohacována i o nové nástroje (Wagnerovy tuby, trubky „aidovky" apod.), dřevům je často určena stěžejní úloha, mezi smyčcovými nástroji bývají akcentovány hlubší témbry viol a violoncell, zcela novou úlohu dostávají harfy a skupina bicích nástrojů. Romantický orchestr je nejenom rozšiřován o řadu nástrojů, podstatný je zcela nový způsob jejich užití. Skladatelé daleko větší měrou využívají rozmanitých zvukových vlastností a barev jednotlivých nástrojů a skupin. Průkopnickou osobností nové romanticky barevné a emocionálně působivé orchestrace byl Hector Berlioz.

Základní princip *formování* hudební skladby byl založen na melodicko-motivické práci, opírající se o pevně formulovanou tonalitu. S rostoucí komplikovaností harmonického průběhu a se zahrnováním celotónových a modálních ploch se tonalita rozšiřuje a podstatně uvolňuje. Tím zároveň začíná ohrožovat i pevnost a přehlednost formy. Současně dochází k tomu, že bohatý zvukový materiál (představovaný jak harmonickými prostředky, tak barvitou instrumentací) hraje v procesu formování hudební skladby stále důležitější roli. Jeho význam se postupně přibližuje významu melodicko-motivické složky. Problém hudební formy se tak stává základním problémem hudební tvorby druhé poloviny 19. století. Vazba na mimohudební námět, který u programní hudby opravňoval k uvolnění či opuštění dosud respektovaných formálních schémat, nemohla sama o sobě vést k vytvoření jiných formových typů ani k jinému způsobu formování. Novoromantici, kteří si jako první tento problém uvědomují, jej řeší příklonem k motivické oblasti (Berlioz principem idée fixe, Liszt požadavkem motivické spřízněnosti, Wagner prací s příznač-

Skenováno pro studijní účely

nými motivy). Od šedesátých let je patrný zvýšený zájem o tuto problematiku. Výsledkem je návrat k formě čtyřvěté symfonie vedle nového žánru symfonické básně, oživený zájem o oblast komorní hudby (Brahms, Franck, Dvořák, Čajkovskij aj.). Odtud vzal svůj základ i spor mezi zastánci *programní hudby* a tzv. *hudby absolutní*. Teoreticky zformuloval princip absolutní hudby (tzn. čistých hudebních forem bez mimohudební vazby) vídeňský estetik Eduard Hanslick. Prakticky znamenal Hanslickův požadavek návrat k principům klasických forem při využívání nových zvukových a harmonických prostředků. Snad jediným čistým zastáncem absolutní hudby byl J. Brahms, ostatní současníci (Dvořák, Čajkovskij, Franck) se oblasti programní hudby ani opery nezříkali. Někdy bývá tvorba této generace nazývána *klasicko-romantickou syntézou*.

D) Žánry (druhy)

Stěžejním žánrem hudby 19. století zůstává **opera** jako účinný prostředek šíření národních ideálů i jako reprezentant internacionálních tendencí a myšlenkových proudů konce století. Základním typem, z něhož opera 19. stol. vyrůstá, je italská a francouzská opera s uzavřenými čísly, založená na širokodeché zpěvné melodice. Zatímco italská opera až do pozdních děl Verdiho respektuje typ vytvořený Rossinim včetně námětového omezení na převažující oblast mytologických či historických látek, francouzské opeře poskytly revoluční události nové stylové impulsy (viz str. 402).

Kolem poloviny století vzniká ve Francii nový operní žánr – *lyrické drama* jako pokus o svébytný francouzský operní typ (Ch. Gounod). Zároveň zde vzniká **opereta** (viz dále kapitolu o Francii). Německá **romantická opera**, která vyšla na počátku století ze singspielu, se postupně typově přibližuje francouzské a italské číslové opeře. Charakterizuje ji barvitá instrumentace a působivé sborové scény. Princip číslové opery programově opustil ve druhé polovině století Richard Wagner, jehož *hudební drama* je založeno na plynulých hudebních scénách. Odstranil dosavadní podvojnost zpěvu ariózního a recitativního; oba typy nahradil deklamační hudební prózou a posílil význam hudební výpovědi orchestrální složky. Zhruba od osmdesátých let jsou vlivy Wagnerových zásad patrny i v operní tvorbě některých dalších skladatelů (Smetana, Cornelius, francouzští autoři). V rámci národních kultur vznikají *národní opery*. Jejich náměty nejprve v obecné rovině akcentují svobodu, spravedlnost; postupně sem pronikají nacionální momenty, které se stávají stěžejním problémem. Ke konci století přistupují i sociálně kritické náměty. Prvky lidové hudby přispívají k vytvoření hudebně svébytných typů – zvláště u slovanských národů. Ruská opera vytváří typ *opery-eposu*, odlišujícího se výrazně monologickým pojetím, oživovaným charakteristickými sborovými partiemi. Stylově vycházejí národní opery častěji z typu číslové opery.

Množství pěveckých spolků a sdružení je bezesporu jedním z důvodů velké obliby **oratoria** v této době. Zatímco pro počátek století je příznačné spíše nadšené provozování starších oratorií, především Händelových a Haydnových, druhá polovina století přináší bohatou novou tvorbu. Už Berliozova

Skenováno pro studijní účely

díla z této oblasti přinášejí řadu nových momentů, hlavně ve výrazové sféře. Nápadně často je zpracováván faustovský námět; příznačné pro tento žánr je užívání historizujících prvků (polyfonní techniky, citace gregoriánského chorálu apod.), a to u duchovních i světských oratorií. Stejné oblibě se těší i **kantáta**. Jsou to žánry, které nacházíme v díle téměř všech autorů této doby.

Duchovní hudba nehraje v 19. století už tak stěžejní roli jako dříve. Vedle skladeb určených přímo bohoslužbě, jejichž tvorbě se věnuje řada autorů orientovaných speciálně na duchovní hudbu, roste počet děl, která ztrácejí postupně dřívější výhradně funkční vázanost, nabývají obecné povahy a pronikají do koncertních síní. Přinášejí, zvláště v díle předních osobností, hlubokou objektivizovanou osobní výpověď a užívají všech dobových stylových prostředků. Italská chrámová hudba je v této době stylově stále téměř totožná s hudbou operní (např. Rossiniho *Stabat mater* nebo Verdiho *Requiem*). Pozoruhodnou a u nás téměř neznámou oblast představuje bohatá duchovní tvorba francouzská.

Symfonie se jako typický útvar klasicismu dostává do zjevného konfliktu s novými romantickými výrazovými ideály a tendencemi, jejichž výsledkem byla programní hudba. Ta také v polovině století zatlačila formu čtyřvěté symfonie téměř na dvě desetiletí zcela do pozadí. Teprve s nástupem sedmdesátých let je patrný návrat k této formě. Zvláště tvorba Brahmsova a Brucknerova přináší nové impulsy – nové pojetí sonátové formy a jednotlivých vět, kompozice celku, nový romantický zvukový svět, poučený již novoromantismem. Někdy jsou i u těchto absolutních forem patrny programní momenty. Tvorba konce století přináší velká, úctyhodná symfonická díla (Brahms, Bruckner, Dvořák, Čajkovskij ad.).

Přínosem doby je i obsáhlá oblast **programní hudby**, kde hudební formu ovlivňuje mimohudební program. Kvalita díla však není pochopitelně určována programem, ale hudebními prostředky. Hlavním útvarem této oblasti je *symfonická báseň*, jejíž teoretická východiska zformuloval F. Liszt. V padesátých letech 19. století se stala jedním z nejužívanějších žánrů symfonické hudby. Mezi náměty symfonických básní nacházíme jak velkou světovou literaturu (Shakespeare, Goethe), tak díla menší, ale i obrazy, vlastní prožitky. Specifickou roli sehrál tento žánr v rámci národních kultur. Pro skladby tohoto typu užívají skladatelé i označení *symfonický obraz*, *fantasie* aj. Blízkým žánrem zůstává i vývojový předstupeň symfonické básně – programní *předehra*. S touto oblastí souvisí i ke konci století oblíbená orchestrální *suita*, pokud je programní, či aspoň charakteristická, a ovšem *programní symfonie* a ojedinělé programní komorní skladby.

Sólový koncert – především klavírní a houslový – má v tvorbě autorů této doby poměrně významné zastoupení. Menší pozornost je věnována ostatním nástrojům – violoncellu a nástrojům dechovým.

Komorní hudba měla jako součást salonního provozu pevné místo v tvorbě raného romantismu. Převažovala tvorba pro sólový nástroj s doprovodem klavíru. Vedle toho se značně rozrůstá virtuosní literatura pro housle a klavír. Kolem poloviny století podíl komorních kompozic povážlivě poklesl a nová vlna zájmu o tuto oblast se objevuje až v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy ji obohacuje především tvorba velkých osobností – Dvořák, Brahms, Čajkovskij, Franck a další. Téměř bez přerušení trvá obliba typicky romantického útvaru – *sólové písně s doprovodem klavíru*. Svébytnou součást hudby 19. století

Skenováno pro studijní účely

představuje *klavírní tvorba*, kde se snad nejdříve a nejvýrazněji projevily poetické tendence romantismu. Nové prvky do této oblasti přineslo především dílo F. Liszta a J. Brahmse. Cykly charakteristických kusů nacházíme v tvorbě převážné většiny autorů této doby. Zcela novou podobu dostává *etuda*, komponovaná nyní často po vzoru Chopinově jako koncertní skladba a pojímaná někdy jako hudba programní či charakteristická. Bohatě se pěstují *variace*, tvorba se nevyhýbá ani formě *sonáty*. Problematickou část klavírní produkce představuje salonní a virtuosní tvorba. Přináší záplavu skladeb nejrůznější úrovně od cenných charakteristických miniatur přes skladby, v nichž virtuosní složka prakticky pohltila ostatní a stala se samoúčelnou, po vysloveně triviální skladbičky instruktivního charakteru. Řada jmen autorů věnujících se této tvorbě už dnes upadla v zapomnění (Ignaz Moscheles, Henri Herz, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner ad.). Zvláštní oblast hudební produkce představovaly transkripce a úpravy děl jiných autorů. Byly určeny převážně domácímu provozování hudby. Jejich úroveň a zaměření jsou velmi rozmanité. Zahrnují například nesmírně zajímavé virtuosní transkripce Lisztovy (asi 400 přepisů skladeb či jejich úryvků od Beethovena, Schuberta, Berlioze, Verdiho, Wagnera, historických i lidových písní aj.), ale i snadné úpravy oblíbených operních árií, melodií vytržených ze souvislostí, úpravy komorních děl a podobně. S touto praxí souvisí svým způsobem i pořizování klavírních výtahů nejen oper, ale i úpravy symfonických a komorních děl pro klavír na dvě či čtyři ruce. V době, kdy neexistoval rozhlas ani gramofon, byly tyto úpravy i účinným prostředkem pěstování hudby v domácnostech i šíření nových děl.

E) Novoromantismus

Prvním autorem, jehož dílo nese jasné znaky novoromantismu, byl **Hector Berlioz** (1803–1869), zakladatel novodobé francouzské instrumentální hudby, průkopník programní hudby, první, kdo fakticky narušil typ číslové opery. Skladatel vznícené, exaltované fantazijnosti, která se promítá hlavně do oblasti nových zvukových a instrumentačních prostředků. Jeho zvuková fantazie a představy o obsazení orchestrálního aparátu převyšovaly všechny dosavadní normy, a někdy i reálné možnosti.

Jako syn lékaře z jižní Francie prožil Hector Berlioz dětství v prostředí, které rozvíjelo lásku k přírodě a umění – především literárnímu. Počátkem dvacátých let odešel do Paříže studovat medicínu. Hudební zážitky a setkání především s Gluckovými operami jej však přivedly k rozhodnutí věnovat se hudbě i za cenu bouřlivého rozchodu s rodinou a existenčních problémů. Hudbu studoval nejprve soukromě u Jeana Lesueura, později na konzervatoři u téhož učitele a u Antonína Rejchy. Konzervatorní látku doplňoval studiem partitur oper uváděných v Paříži. Sledoval zde především instrumentaci. Nejvýše cenil po celý život díla Gluckova a Spontiniho. Rozhodující vliv na jeho umělecký vývoj mělo setkání s Weberovým Čarostřelcem a Beethovenovými symfoniemi koncem dvacátých let. Stejně významné bylo v této době i poznání Shakespearových dramat v podání hostující anglické divadelní společnosti. V čele s představitelkou Julie a Ofelie – Henriettou Smithsonovou –

Skenováno pro studijní účely

okouzlily tyto inscenace Paříž. V Berliozovi rozpoutaly vášeň, jaké jsou schopni pouze exaltovaní romantičtí jedinci. (O pět let později, za neméně romantických okolností, se obdivovaná herečka stala jeho ženou.) Ve vypjatém psychickém stavu vzniklo epochální dílo, které vzbudilo pozornost novou neobvyklou formou a jasně formulovaným programovým zaměřením jednotlivých vět: *Fantastická symfonie* (*Epizoda ze života umělcova*). Je rozvržena do pěti vět: *1. Sny a vášně, 2. Na plese, 3. Scéna na venkově, 4. Cesta na popraviště, 5. Sabat čarodějnic.* Již zde projevil jedinečný smysl pro osobitý orchestrální zvuk a uplatnil vynalézavou instrumentaci. Po zvukové stránce je tato symfonie doslova příručkou romantické instrumentace. Ačkoli řada prostředků jasně svědčí o návaznosti na Beethovena, přináší dílo plejádu nových výrazově účinných postupů – ať už zcela nově zvukově působících, nebo takřka realisticky podbarvujících určité dějové momenty (např. bouře třetí věty či moment stětí ve čtvrté větě). Úspěšná premiéra v Paříži r. 1830 znamenala v Berliozově životě obrat k lepšímu. Třicátá léta byla obdobím jeho úspěchů a největší tvůrčí aktivity. Po několika marných pokusech získal nyní Římskou cenu. Tu udělovala každoročně Akademie krásných umění vítězi soutěže o kompozici kantáty, kterou uchazeči psali na zadaný text v uzavřené místnosti. Cena zahrnovala pětileté stipendium s povinností dvouletého pobytu v Římě a následující studijní cesty po německých zemích. Pro Berlioze znamenala navíc i smíření s rodinou. Pobyt v Itálii byl pro něho zajímavý z jiných hledisek, než jaká měli na mysli vypisovatelé soutěže.

Berlioz totiž neměl rád italskou operu, kterou zde měl především studovat. Až na výjimky ji shledával povrchní, ignorující dramatický výraz a jednotvárnou v instrumentaci. V Itálii jej především zaujala pozoruhodná příroda, lidová hudba a výtvarné památky. Setkal se zde s Mendelssohnem, se kterým uzavřel pevné přátelství. Seznámil se se spolubojovníky obdivovaného Byrona a s italskými revolucionáři, kteří připravovali povstání. Po návratu do Paříže zahájil řadu koncertů ve vlastní režii. Začal s úspěchem dirigovat vlastní díla a brzy získal pověst dobrého dirigenta. Nové životní perspektivy daly vznik řadě nových skladeb. Jako programové pokračování *Fantastické symfonie* vznikla dramatická symfonie *Lelio, aneb návrat k životu* – k instrumentální složce zde připojil ještě mluvený prolog, sóla a sbor.

Volně pojatý Byronův námět a Paganiniho objednávka stály u zrodu další programní symfonické skladby *Harold v Itálii*, v níž má vedle orchestru důležitou roli i koncertantně pojatá sólová viola.

Následující velké vokálně-symfonické dílo zpracovává shakespearovský námět – *Romeo a Julie*. Jeho vznik umožnil značný finanční obnos od Paganiniho, který neskrýval svůj hluboký obdiv k Berliozovi; označil jej za přímého pokračovatele Beethovenova. V této době dostal Berlioz také několik státních objednávek na monumentální díla určená k národním slavnostem v plenéru. Tak vzniklo *Requiem* a *Symfonie smuteční* a *triumfální*. Přes řadu nesporných úspěchů však nebylo Berliozovo postavení v Paříži uspokojivé. Publikum bylo jednoznačně orientováno na operu a koncertní recitály virtuosních hvězd. Pro dramatického symfonika, jakého tou dobou Berlioz představoval, zde nebylo místa. I jeho pokusy prorazit do operní oblasti byly odmítány. Opera *Benvenuto Cellini* spatřila světlo světa po mnoha obtížích a nedočkala se výrazného úspě-
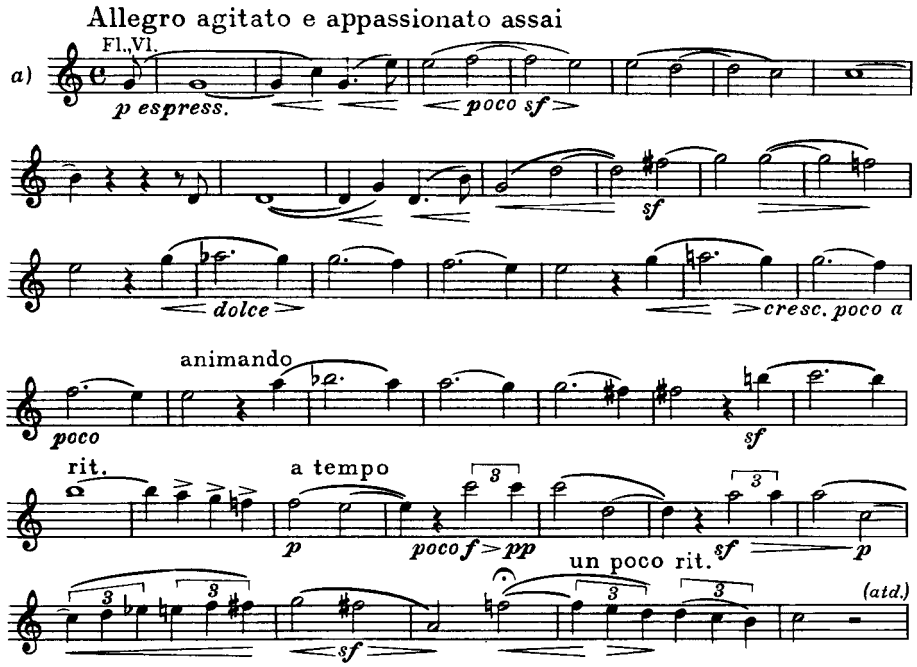
Skenováno pro studijní účely

chu. Existenční zajištění poskytovala Berliozovi především publicistická a kritická činnost. Dnes jsou jeho články, eseje a kritiky cenným dokumentem skladatelova vysokého literárního nadání a nesmlouvavých uměleckých názorů. On sám však svou spolupráci se čtyřmi pařížskými listy považoval za otrockou práci, která jej odváděla od komponování. Naděje na pevné místo profesora konzervatoře, které by situaci vyřešilo, narážela na odpor ředitele Cherubiniho; i získání špatně placeného místa knihovníka, které Berlioz proti ředitelově vůli posléze dostal, musel podpořit jeho přítel Balzac.
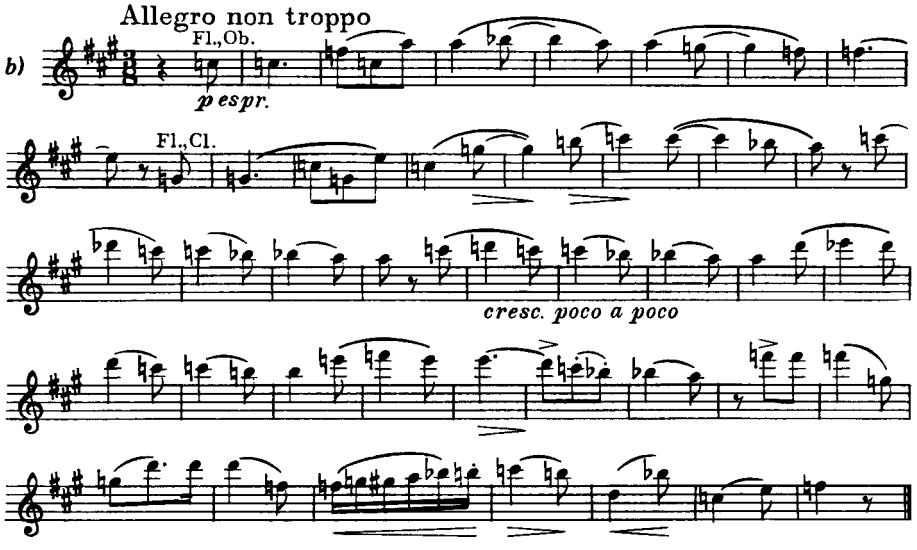
Koncem třicátých let se jméno Berlioze jako skladatele a dirigenta rozšířilo i mimo Paříž. Zásluhu na tom měly mimo jiné i klavírní transkripce Lisztovy (např. *Fantastické symfonie*, *Romea a Julie*); s ním poutalo Berlioze hluboké celoživotní přátelství. Všeobecně nepříznivé poměry v Paříži, finanční problémy a neudržitelná rodinná situace přiměly Berlioze opustit Paříž. Chladné přijetí oratoria (dramatické legendy) *Faustovo prokletí* v polovině čtyřicátých let jej do té míry roztrpčilo, že rezignoval nejen na pařížský koncertní provoz, ale podstatně omezil i kompoziční činnost – za posledních dvacet let života vznikly kromě písní a drobných kantát jen dvě velká duchovní díla – *Te Deum* a oratorium *Dětství Ježíšovo* – a dvě opery: *Trojané* a *Beatrice a Benedikt*. Těžiště jeho činnosti a zájmu se přesunulo na koncertní cesty, které vedly do Ruska, kde jeho hudba podstatně ovlivnila rodící se domácí tvorbu, i po celé Evropě (Budapešť, Vídeň, Praha, německá města, Londýn). Ve Výmaru pořádal jeho přítel Liszt celé festivaly z jeho děl. Úspěchy těchto koncertních cest byly střídavé. Ne všude byla jeho hudba chápána, značné problémy působil nevyhovující stav orchestrů (bylo například obecným zvykem, že nástroje, které v orchestru nebyly obsazeny, se z partitury jednoduše škrtly, nebo se partu ujal zcela jiný nástroj). Řada úspěchů v cizině nevyvážila touhu po uznání v Paříži. Pocta, které se Berliozovi dostalo v podobě členství v Akademii krásných umění, přišla až v době, kdy byl nemocen a cítil se zcela osamělý. Nemocen a psychicky vyčerpán dožíval život, za jehož nejsvětlejší momenty považoval úspěchy v cizině a přátelství Lisztovo.

Třebaže teoreticky zformuloval principy programní hudby F. Liszt, vlastním zakladatelem tohoto žánru je Hector Berlioz. U něj poprvé literární námět důsledně ovlivnil utváření symfonického díla. Tento epochální čin byl připraven dosavadním vývojem hudby a podmíněn romantickým názorem na sdělnost hudby i osobními vlastnostmi skladatele. Hudební kořeny, které mu připravily půdu, představuje francouzská romantická opera (vynalézavá barvitá instrumentace), Gluckovy opery (práce se vzpomínkovými motivy) a hudební logika Beethovenových symfonií. Berlioz ve svých velkých symfonických dílech na jedné straně porušuje a rozšiřuje dosavadní formová schémata, na druhé straně přináší nové formotvorné prostředky. Hlavním přínosem v této oblasti je práce s *idée fixe*, stálou hudební myšlenkou. Tento termín (převzatý Berliozem z psychiatrie) poprvé užívá v souvislosti s *Fantastickou symfonií*. Jde o výrazný melodický tvar, který má v rámci skladby dvě funkce: je nositelem děje – charakterizuje hlavního hrdinu, mění a přetváří se v souvislosti s jeho osudy; zároveň opakované a sluchem identifikovatelné návraty tohoto melodického materiálu logicky tmelí hudební formu.

Skenováno pro studijní účely

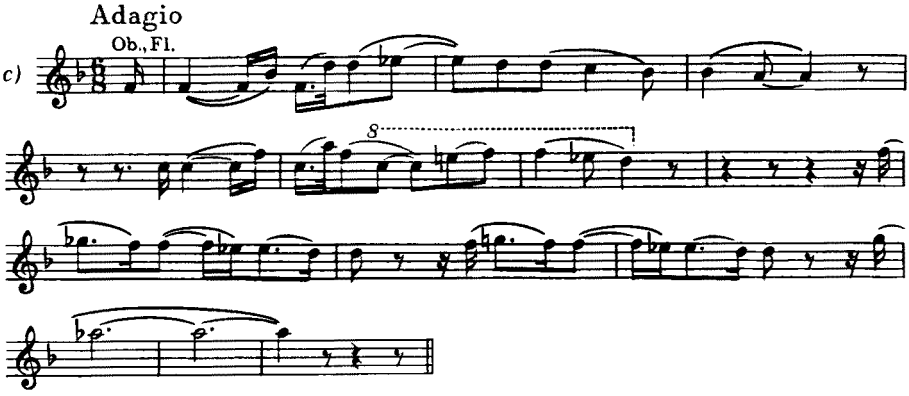


Př. 125 – Hector Berlioz: Fantastická symfonie (idée fixe v I. větě)
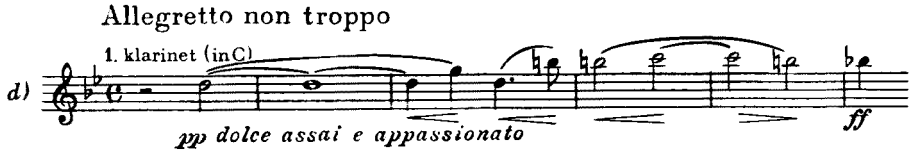


Př. 126 – Hector Berlioz: Fantastická symfonie – obměna idée fixe ve II. větě
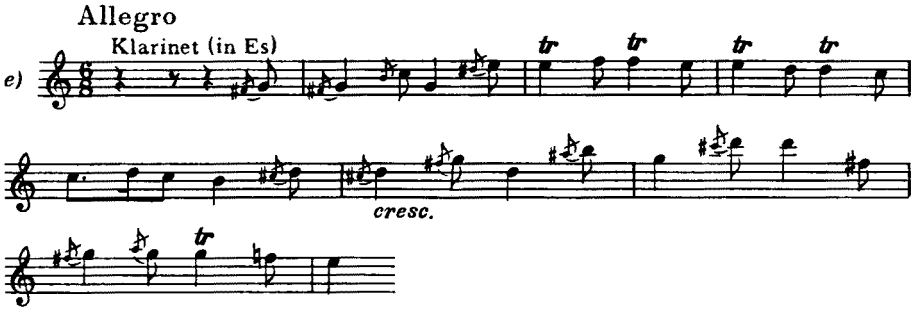
Skenováno pro studijní účely



PŘ. 127 – HECTOR BERLIOZ: FANTASTICKÁ SYMFONIE – OBMĚNA IDÉE FIXE VE III. VĚTĚ



PŘ. 128 – HECTOR BERLIOZ: FANTASTICKÁ SYMFONIE – OBMĚNA IDÉE FIXE PŘED ZÁVĚREM IV. VĚTY



PŘ. 129 – HECTOR BERLIOZ: FANTASTICKÁ SYMFONIE – OBMĚNA IDÉE FIXE V V. VĚTĚ

Těžištěm Berliozovy tvorby je skupina symfonických skladeb, označovaných jako *programní symfonie* či *dramatická symfonie*. Jen některé z nich respektují vnější formu klasické symfonie či se jí aspoň podobají; jiné používají postupů dramatické hudby, příznačných pro oratorium či operu. První z těchto děl je pětivětá *Fantastická symfonie*, která je pouze instrumentální. Její progra-

Skenováno pro studijní účely

mové pokračování *Lelio* spojuje hudební čísla mluveným slovem, obsahuje sólová a sborová čísla. *Harold v Itálii* má patrné rysy koncertantní symfonie – part sólového nástroje (violy) ztělesňuje hrdinu, jeho vztah k orchestru symbolizuje vztah osamělého hrdiny ke světu, v němž se pohybuje. U dramatické symfonie pro sóla, sbor a orchestr *Romeo a Julie* lze toto druhové označení zdůvodnit tím, že některé situace děje charakterizují programně koncipované instrumentální věty, kdežto jiné, v nichž zpívají sólisté, malý či velký sbor, se typově blíží opeře či oratoriu. Jen některé vedlejší postavy tu totiž mají své představitele-pěvce; ne však protagonisté Romeo a Julie. Ti jsou charakterizováni orchestrem v instrumentálních číslech. Je to hlavně Milostná scéna, Královna Mab (scherzo z druhé části) a Romeo v hrobce Kapuletů. Formě opery-oratoria je nejblíže *Faustovo prokletí* pro sóla, sbor a orchestr. Sám Berlioz je označil nejprve jako koncertní operu, později jako legendu. Svébytnou skupinu v Berliozově tvorbě představují monumentální díla určená velkým národním slavnostem: *Requiem*, *Symfonie smuteční* a *triumfální*, *Te Deum*. Z jejich určení vycházejí některé typické prostředky, které v jiných vokálně-instrumentálních dílech nenacházíme: velké evoluční plochy, omezení tematického a rytmického materiálu, častá opakování a rozměrná ostinata – prostředky, které počítají s akustickými podmínkami velkého prostoru, jemuž jsou určeny. K tomu přistupuje i obrovské orchestrální obsazení (např. v *Requiem* jsou kromě velkého symfonického orchestru předepsány ještě čtyři dechové orchestry a osm párů tympánů).

Stálou součástí koncertního repertoáru zůstávají programní *předehry* – důležitý žánr inspirovaný převážně literárními díly či dramaty: *Soudcové fémy*, *Korzár*, *Král Lear*, *Waverley*, *Benvenuto Cellini* (předehra ke stejnojmenné opeře), *Římský karneval* (meziaktní hudba z téže opery). Poměrně málo známá je dnes hojná kantátová tvorba, z níž snad nejpozoruhodnější je *Osm scén z Fausta*. Zajímavou, ač dnes málo provozovanou částí tvorby jsou opery: *Benvenuto Cellini* – opera na námět T. Tassa z konce 30. let, velká opera-epos *Trojané* – původně pětiaktová opera, rozdělená z provozních důvodů na dvě celovečerní: *Dobytí Troje* a *Trojané v Kartágu* – a komorní opéra comique *Beatrice a Benedikt* podle Shakespearovy komedie Mnoho povyku pro nic. Neochota, s jakou francouzští umělci přistupovali k Berliozovým operám, a problematický ohlas byl mimo jiné způsobován nezvyklým charakterem hudební formy, kde prakticky chybějí tehdy oblíbená uzavřená čísla (jako árie, kavatina, arietta apod.). Zajímavé je, že v Berliozově díle téměř nenacházíme klavírní a komorní skladby. Zastoupena je i *vokální tvorba* – písně (s doprovodem orchestru), sbory.

Důležité místo v Berliozově odkazu zaujímá *Velká učebnice moderní orchestrace a instrumentace*. Představuje první dílo svého druhu. Už název vědomě podtrhuje fakt, že kromě orchestrace, kterou pokládal za nutné a běžné řemeslo, byla pro něho důležitá ještě práce s charakterem a kvalitou jednotlivých nástrojů a jejich výrazovými možnostmi. Tu označuje jako instrumentaci. Berliozova kniha se na dlouhou dobu stala základní učebnicí téměř všech hudebníků (velké oblibě se těšila mj. v Rusku). Z řady pozdějších přepracování je nejdůležitější rozšířené vydání R. Strausse na počátku 20. století. Z literárních prací vyšly česky Berliozovy *Paměti* a *Večery v orchestru*.

Skenováno pro studijní účely

Berliozova tvorba představuje svébytný typ francouzské romantické hudby. Diferencovaná barvitost orchestrální zvukovosti je rysem, který provázel francouzskou hudbu 19. století až k jejímu vyústění v tvorbě impresionistů.

V přímém protikladu k osudům Berliozovým se vyvíjela životní dráha osobnosti, která významně ovlivnila hudební život a vývoj druhé poloviny 19. století. Byl to největší klavírista své doby, hlasatel novoromantických ideálů **Franz (Ferenc) Liszt** (1811 Raiding u Šoproně–1886 Bayreuth).

Jako devítiletý získal Liszt na základě veřejných vystoupení stipendium uherských magnátů. Po dvouletém studijním pobytu ve Vídni (C. Czerny) odešel do Paříže, kde studoval soukromě u Antonína Rejchy. Zároveň podnikal úspěšné koncertní cesty po Francii a Anglii. Smrt otce, který od počátku bděl nad jeho hudebním vývojem, náboženská krize, vlivy sociální utopie a posléze události červencové revoluce uspíšily na počátku 30. let duševní vývoj mladého umělce. Pověst obdivuhodného klavíristy mu otevřela vlastní kulturní centrum Paříže, pařížské salony. Zde přišel do styku s předními osobnostmi své doby (Balzac, G. Sandová, A. Dumas, G. Meyerbeer, F. Chopin, H. Berlioz aj.). Své obdivuhodné pianistické schopnosti vkládal Liszt už v této době do žánru, na který se dnes díváme poněkud rezervovaně, ale který ve své době plnil mj. i důležitou funkci informativní – do *transkripcí* symfonických děl, známých písní, oblíbených melodií, árií apod. Jsou to jedinečné doklady mimořádné Lisztovy schopnosti přenést orchestrální zvuk do klavírní stylizace. Kabinetním příkladem je transkripce Berliozovy *Fantastické symfonie* – příkladem o to pozoruhodnějším, že pochází z doby, kdy se vlastní Lisztův klavírní styl teprve utvářel.

Na počátku třicátých let předurčilo Lisztovu životní dráhu setkání s virtuosním uměním Paganiniho. Oslněn jeho uměním, rozhodl se dosáhnout v klavírním oboru stejné úrovně. Přerušil veřejnou koncertní činnost a věnoval se zdokonalování techniky – pro tento účel komponoval skladby mimořádné technické obtížnosti: *Transcendentální etudy*, *Fantazie na Paganiniho*. Opustil Paříž a v letech 1834–1844 pobýval ve Švýcarsku a Itálii s hraběnkou d'Agoult. Tato vzdělaná a kultivovaná žena podstatně přispěla k rozšíření Lisztova duševního rozhledu a autorsky se podílela na jeho hudebně-literárních studiích. (Z jejich svazku se narodily tři děti, z nichž druhé – dcera Cosima – se později stala manželkou H. von Bülowa a posléze R. Wagnera.) Zážitky z těchto let daly vzniknout řadě klavírních skladeb, shrnutých ve dvou sešitech cyklu *Léta putování*. Uprostřed této doby (1838) Liszt obnovil svou virtuosní dráhu. Během deseti let si vydobyl postavení nejpřednějšího klavíristy své doby. Jeho kouzlu podlehla celá Evropa od Portugalska po Rusko. Několikrát pobýval také v Praze. V této době vznikla většina jeho klavírních děl. Závratná virtuosní kariéra, která jej vedla všemi kulturními centry, byla v hudebních kruzích provázena rozdílnými reakcemi. Například pro řadu německých hudebníků, mezi něž patřil i R. Schumann, představoval Liszt zcela nový, duchu německého romantismu cizí svět. Zdá se, že už toto období dalo základ vzniku pro- a protilisztovských skupin, které se pak ve druhé polovině století zformovaly ve dva nesmiřitelné tábory.

Na vrcholu své kariéry, po triumfální cestě Ruskem, opustil Liszt náhle, nečekaně a definitivně virtuosní dráhu. Usadil se r. 1848 jako dvorní kapelník

Skenováno pro studijní účely

ve Výmaru, z něhož brzy vytvořil významné kulturní centrum. Skupina jeho mladších přívrženců – skladatelů a interpretů – vytvořila **novoněmeckou školu**. Patřili k ní **Peter Cornelius** (1824–1874), autor opery *Lazebník bagdadský*, dirigent a klavírista **Hans von Bülow** (1830–1894), dirigent **Hans Richter** (1843–1916) a další. Odtud se šířily myšlenky novoromantismu a programní hudby. Zde Liszt teoreticky zformuloval a na třinácti skladbách prakticky demonstroval princip *symfonické básně*. Na četných koncertních cestách, které jej – nyní jako dirigenta – vedly opět celou Evropou, propagoval novou tvorbu. Kromě svých skladeb uváděl hlavně díla Berliozova a Wagnerova.

Posledních dvacet let života strávil Liszt mezi Římem, Výmarem a Budapeští. S maďarskou metropolí navázal intenzivní styky. Výsledkem je mimo jiné i stylová orientace v jeho tvorbě, inspirovaná folklorem, v té době považovaným za bytostně maďarský (srov. též str. 423). Teprve později se ukázalo, že šlo o hudbu *maďarských cikánů*, přenesenou do Maďarska v 17. a 18. stol. z Balkánu; jaká byla tvář původního maďarského folkloru, objevil až po přelomu 19. a 20. století B. Bartók. Lisztova tvorba tohoto posledního období byla zaměřena převážně na oblast duchovní hudby – nejznámější z této oblasti jsou *Ostřihomská mše* a *Uherská korunovační mše*, oratoria *Kristus* a *Legenda o sv. Alžbětě*, které svědčí o silných francouzských vlivech, konečná verze *Preludia a fugy na jméno BACH* pro varhany. Zahrnut poctami a uznáním, Liszt zemřel v domě své dcery Cosimy v Bayreuthu.

Stejně jako Lisztova osobnost, je i jeho dílo plné kontrastů a protikladů. Zřetelně se vydělují dvě základní oblasti – klavírní a symfonická. Klavírní tvorba je bezprostředně svázána s virtuositou a přináší řadu nových moderních postupů jak v oblasti harmonické (nezvyklé harmonické spoje, volnosti, využívání chromatiky), tak i melodicko-motivické práce (časté vzájemné motivické vazby, pokusy s nekonečnou melodií, náznaky monotematismu). Zcela novátorská je zvuková stránka jeho klavírního stylu. Využívá plně technických a zvukových možností nástroje. Jeho přínos klavírní technice se stal vlastním východiskem moderního klavírního stylu vůbec. Zdánlivě výhradně virtuosní díla, jako jsou *Fantazie podle Paganiniho*, *Velké etudy pro klavír* (zvané *Paganiniovské* – jsou transkripcemi Paganiniho capricí), *Transcendentální etudy* nebo *Mefistovský valčík*, přinášejí nejen kumulaci technických problémů, ale i zcela nový, velice barvitý klavírní zvuk. Nejpatrnějším dokladem jeho schopnosti rozeznít klavír do bezmála orchestrální barvitosti přinášejí už zmíněné transkripce cizích orchestrálních děl (Berlioz, Beethoven). Zvukově barevná diferencovanost, poetická východiska, osobitá harmonie a řešení formy charakterizují cykly klavírních skladeb *Léta putování*, *Útěchy*, *Harmonie poetické a religiosní* obdobně jako balady, legendy, rapsodie (19 uherských, rumunská, španělská). Prubířským interpretačním kamenem zůstává *Sonáta h moll* (1851), představující osobité řešení jednověté formy jako monotematicky pojatého (a v jednom proudu plynoucího) sonátového cyklu. Virtuosní stylizaci uplatnil Liszt i v charakteristických skladbách (*Vodotrysky vily d'Este*, koncertní etudy, *Tanec mrtvých* – variace na Dies irae pro klavír a orchestr aj.), a ovšem také v dílech koncertantních. Lisztovy **klavírní koncerty** (*č. 1 Es dur*, jednovětý, *č. 2 A dur*) přinášejí překvapivé zvukové bohatství v klavírní i orchestrální složce, vystupňovanou fantazii a poetický obsah.

Skenováno pro studijní účely

Se zvláštní naléhavostí vystupuje v Lisztově díle problém **hudební formy**. Často se vrací k základním principům sonátového cyklu, který uplatňuje i v rámci jedné věty; nejznámějšími příklady jsou už zmíněná klavírní *Sonáta h moll* a *Sonáta – fantazie po četbě Danta* z cyklu *Léta putování*. Ještě patrněji vystupuje tento problém v tvorbě symfonické. Liszt, ovlivněn programní symfonií a ouverturou Berliozovou, dospěl k formě symfonické básně, ve které spatřoval východisko nového hudebního umění. Nenavázal však na Berliozův princip práce s idée fixe – užívá často většího množství výrazných hudebních témat. Necháme-li stranou nebezpečí popisnosti, ke kterému jej mimohudební program někdy sváděl, ohrožoval i zmnožený motivický materiál soudržnost formy. Tomuto nebezpečí se Liszt snažil čelit snahou o vzájemnou motivickou spřízněnost všech hlavních témat; většinou je odvozoval od jednoho základu. Jeho třináct symfonických básní řeší tento problém v různé podobě. Nejznámější jsou *Preludia*, formálně sevřenější jsou *Tasso* a *Orfeus*. Méně hrané jsou *Prometheus*, *Mazeppa*, *Hungaria*, *Hunská bitva*, *Hamlet*, *Od kolébky ke hrobu*, *Co slyšíme na horách*. Symfonická tvorba obsahuje i dvě vícevěté symfonie. I u nich programní námět podstatně ovlivnil hudební formu: *Faustovská symfonie* se závěrečným sborem je rozdělena do tří vět, charakterizujících tři základní postavy námětu; *Dantovská symfonie* má ve shodě s literární předlohou věty dvě.

Zdánlivě okrajová je Lisztova písňová tvorba, komponovaná převážně na německé texty. V rámci německé romantické písně však přináší řadu nových momentů. Především je to bohatě rozvinutá harmonie, představující v tomto komorním žánru málo obvyklou kvalitu. Zpěvní linka nad harmonicky bohatým klavírním partem je často deklamačně jednoduchá, výrazně chromatická, téměř neoddělitelná od doprovodu. Celek je výrazově velmi účinný. Obdobné kvality přináší i vokálně-symfonická tvorba. Z té jsou kromě řady mší prováděna především dvě rozsáhlá oratoria, *Kristus* a *Legenda o sv. Alžbětě*; méně hrané už jsou kantáty.

Bohatý **literární** odkaz Lisztův se dotýká široké oblasti problémů. Česky vyšel cenný výběr pod názvem *O svých současnících*.

Lisztovo dílo je svědectvím osobité fantazie. Jeho experimenty v oblasti řešení formy, motivické práce (zvl. monotematické řešení a vzájemná tematická spřízněnost), pokusy s tzv. nekonečnou melodií, a především nový způsob harmonické práce ovlivnily vývoj hudby nadcházejících desetiletí.

Vychází z nich i autor, v jehož pojetí hudebního dramatu plně vykrystalizovaly novoromantické zásady – **Richard Wagner** (1813 Lipsko–1883 Benátky).

Dětství prožil Wagner v divadelním prostředí Drážďan a Lipska. Nesoustavné vzdělání doplňoval četbou romantické literatury, důvěrně poznal dobový operní repertoár. Z hudebních vlivů pro něho zůstal celoživotně rozhodující vzor Beethovenovy logické a přísné kompoziční techniky a Weberův romanticky bohatý zvukový svět. Jeho první opery *Zákaz lásky* a *Víly* nesou silné stopy vzoru Weberova, ale také dobové italské a francouzské opery. Povolání divadelního kapelníka jej od počátku třicátých let vedlo řadou měst; zavítal rovněž do Prahy, kde navázal přátelské styky s D. Weberem, V. J. Tomáškem, J. B. Kittlem. Působil dále v Magdeburku a posléze v Rize. Neshody v Rize (množství dluhů) vyvrcholily r. 1839 dramatickým útěkem po rozbou-

Skenováno pro studijní účely

řeném moři do Londýna. Odtud odjel Wagner do Paříže, kde chtěl proniknout operou *Rienzi*. Po marných pokusech o uvedení tohoto velkoopemího díla zanevřel na nacionalistickou Paříž a obrátil se vědomě k německému světu Weberovu. V jeho duchu vznikala opera *Bludný Holanďan*. Stále ještě v rámci typu číslové opery snažil se vrátit operním žánru dramatickou logiku. Základ řešení spatřoval v této době ve vyhovující formě libreta. Jeho mimořádné literární nadání mu umožnilo vytvářet **vlastní libreta** podle zásad, které považoval za nutné. Úspěšné premiéry *Rienziho* a *Bludného Holanďana* v Drážďanech přispěly k Wagnerovu rozhodnutí přijmout zde místo dvorního kapelníka. Za svého šestiletého působení zde ve čtyřicátých letech významně zasáhl do hudebního života. Zařazoval například Gluckovy opery, provedl zde Beethovenovu *Symfonii č. 9*, založil tradici uvádění Weberových oper. Pro zdejší divadlo vznikly opery *Tannhäuser* a *Lohengrin* (obě čerpají ze staré německé mytologie), které znamenají krok vpřed ve vývoji Wagnerova pojetí opery. Podstatně narušují tradiční typ opery s uzavřenými čísly. V *Tannhäuserovi* se vlastní líčení dějů přenáší do orchestru, v *Lohengrinovi* navíc mizí už uzavřená hudební čísla ve prospěch plynulé hudební scény.

Za účast v povstání v letech 1848–1849 byl Wagner vypovězen z Německa. Díky Lisztově pomoci se dostal do Švýcarska, kde během následujícího desetiletého vyhnanství vznikla řada jeho teoretických spisů; formulují, prohlubují a domýšlejí tendence, které naznačily už jeho poslední dvě opery. Jsou to např. *Umění a revoluce* (1849), *Umělecké dílo budoucnosti* (1850), *Opera a drama* (1851). Jsou výsledkem úvah o nových cestách umění a o zásadách nové tvorby. Ovlivněn dobovou filosofií (Schopenhauer, Nietzsche) a ideály antického dramatu vytvořil Wagner koncepci hudebního dramatu jako *souborného uměleckého díla* (Gesamtkunstwerk): díla, na němž se mají stejnou měrou podílet všechna umělecká odvětví. Jeho umělecké ztvárnění představuje Wagnerova operní tetralogie *Prsten Nibelungův*. Námětově čerpá ze staré germánské mytologie; obsahuje čtyři celovečerní opery: *Zlato Rýna*, *Valkýra*, *Siegfried*, *Soumrak bohů*. Wagner na její realizaci pracoval dvacet let (1854–1874). Tato práce byla poprvé přerušena kompozicí opery *Tristan a Isolda* koncem padesátých let; toto dílo s námětem nedovolené lásky vzniklo pod dojmem hlubokého vztahu k manželce Wagnerova curyšského mecenáše Otto Wesendoncka. Skladatelův silný osobní cit tu dal vzniknout opeře, která znamená mezník v dějinách hudby (srov. str. 428). Z téhož inspiračního podnětu vznikl i cyklus *Pěti písní* (s orchestrem) na slova Mathildy Wesendonckové, který představuje zároveň i jakési studie k této opeře. Druhé přerušení práce na tetralogii bylo způsobeno kompozicí jediné Wagnerovy komické opery *Mistři pěvci norimberští*. Námět z doby rozkvětu německého meistergesangu nemá už tristanovskou citovou exaltovanost, proto se ani v hudbě opery neobjevuje do krajnosti vystupňovaná chromatika. Přináší naopak relativní návrat k diatonice. V jejím rámci zde Wagner vrcholně rozvinul zvláště oblast kontrapunktické a motivické práce.

Po amnestii r. 1861 se Wagner vrátil do Německa. Ve snaze o existenční zajištění podnikal řadu koncertních cest (též Praha, Rusko aj.). V osobě bavorského krále Ludvíka II. získal posléze mecenáše, který byl snad jediný schopen uspokojit jeho mimořádné nároky. Pozval Wagnera do Mnichova, kde dal pro-

Skenováno pro studijní účely
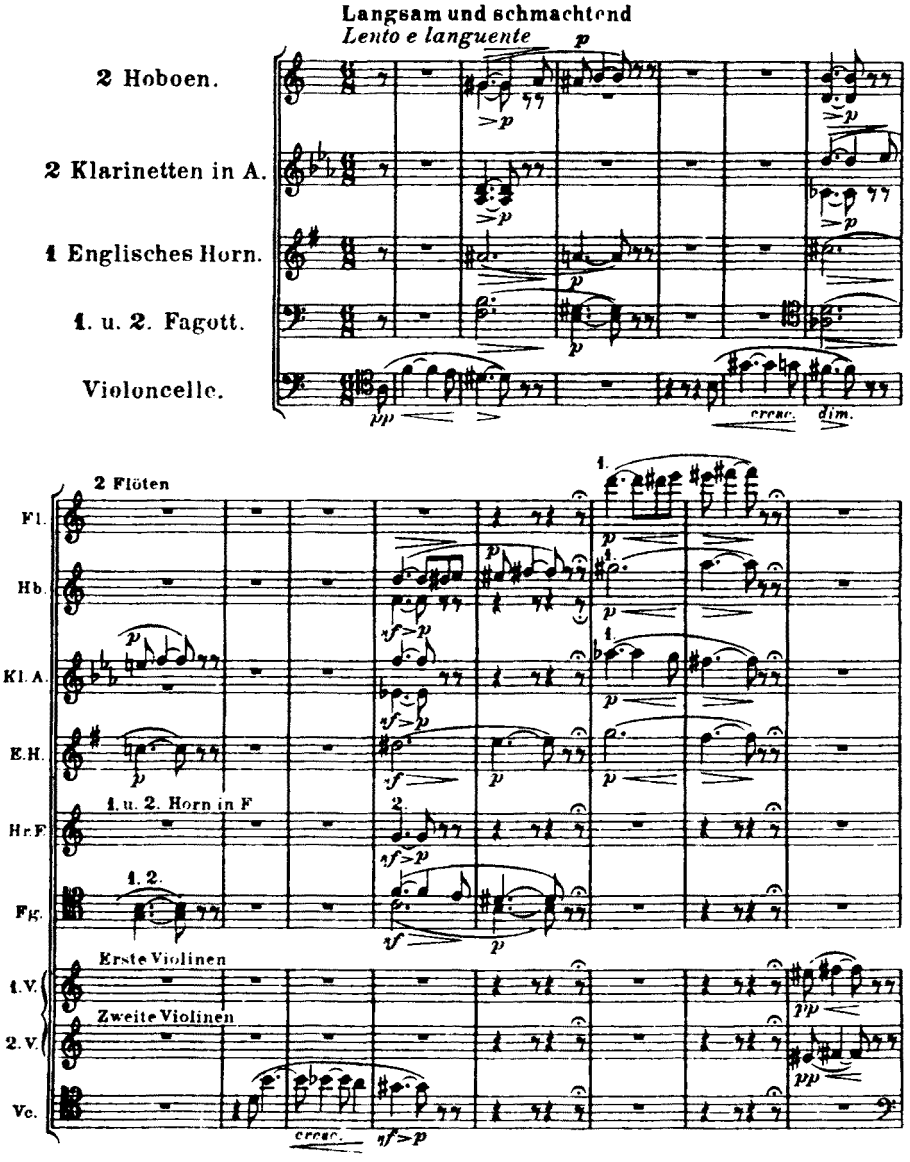
vádět jeho opery, označované jinde zhusta za neproveditelné (zvl. *Tristan a Isolda*). Roku 1876 bylo v jihoněmeckém městečku Bayreuth dokončeno divadlo podle Wagnerova návrhu a přání. Zde teprve měl premiéru celý *Prsten Nibelungův*; výhradně pro toto divadlo vznikla poslední Wagnerova opera *Parsifal*. Navazuje – tentokrát v mystické rovině – na tristanovskou citovou exaltovanost, které opět odpovídá i návrat k vystupňované chromatice. Mimo jiné přináší i zcela novátorské zvukově-prostorové prostředky.

I když premiéry Wagnerových oper zhusta provázely skandály, byl Wagner už v 70. a 80. letech vnímán jako světový autor první velikosti.

Podstatou jeho operní reformy je opuštění typu číslové opery; neužívá už hudebně uzavřená čísla, ale souvisle celá prokomponovaná dějství. Vytváří dramaticky logické a hudebně plynulé scény, jejichž výstavba se opírá o propracovaný a složitý systém práce s *příznačnými motivy*. Navázal na starou operní praktiku užívání vzpomínkových motivů, spojil ji s dramatickým přetvářením Berliozovy idée fixe, Lisztovým požadavkem motivické spřízněnosti a vazby na základní témata. S motivy, které jsou běžně nazývány příznačnými (německy *leitmotiv*; Wagner sám tohoto termínu neužíval), pracoval doslova dramaticky – vstupují do vzájemných vazeb, mění se, přetvářejí v přímé souvislosti s osudy postavy či ideje, k nimž se pojí a které charakterizují. Někdy jsou tyto vazby a transformace sluchově identifikovatelné, mnohdy jsou však skryty v pletivu vedení hlasů, a mají-li být rozeznány, je nutno je spíše vyhledávat v partituře. Tvoří podstatu hudební tkáně, jejíž motivická důslednost připomíná typ Beethovenovy tematické práce. Úloha motivické práce ve Wagnerových operách souvisí i s přechodem k novému typu vokální melodiky. S požadavkem dramatické důslednosti začal Wagner klást zvýšený důraz na deklamaci zhudebňovaného slova. To vedlo postupně k opuštění obvyklého typu vokální kantilény. Nahradil ji nepravidelně členěnou zpěvní melodikou, jíž zcela zrušil protiklad recitativu a árie (někdy bývá nazývána hudební prózou). K tomuto pojetí dospěl důsledně až v *Prstenu Nibelungově*. Významnou dramatickou úlohu přebírá ve Wagnerových operách orchestr. Je velmi početný, rozšířený zejména v žesťové skupině, kterou Wagner užívá zcela osobitým způsobem. Jednotlivé nástrojové skupiny jsou velmi exponovány a často několikanásobně děleny. Do takto bohatého orchestrálního partu se soustřeďuje líčení vlastního dramatu – city, děje, vše důležité může v souladu s novoromantickými zásadami vyjádřit pouze instrumentální hudba. Tak se stává, že se orchestrální partie rozrůstají někdy do míry, která narušuje rovnováhu zúčastněných složek nebo působí (např. druhé dějství *Tristana*) určité inscenační problémy.

Wagnerův význam není jenom v jeho novém pojetí hudebního dramatu, ale i v míře, kterou přispěl k vývoji hudebního jazyka v oblasti harmonické. Zde zúročil vše, co poznal u Liszta; výboje v harmonii, využívání chromatických postupů, řazení charakteristických disonancí. Vrchol této tendence představují opery *Tristan a Isolda* a *Parsifal*. Pracují mimo jiné i s principem tzv. *nekonečné melodie*, který je založen na řetězení klamných spojů, vršení nerozvedených disonancí a vědomém znejasňování jednoznačnosti tonálního centra. To vše způsobuje dojem neustálého – nekonečného – pohybu. Důležitou roli zde hraje i značně chromatické vedení hlasů. (Viz i str. 496.)

Skenováno pro studijní účely



Př. 130 – Richard Wagner: Tristan a Isolda (úvod)

Wagnerovy opery zcela zastínily jeho ostatní tvorbu instrumentální, vokální, kantátovou a klavírní. Na programech koncertů se občas objevuje raná *Symfonie C dur*, *Faustovská ouvertura*, *Siegfriedova idyla* (nesouvisí s operou *Siegfried*: je to příležitostná skladba k narození syna), a zvláště pozoruhodný písňový cyklus *Pět básní Mathildy Wesendonckové* (s doprovodem orchestru).

Skenováno pro studijní účely

Wagnerovo dílo poznamenalo vývoj hudby na konci 19. století. Jeho vlivu se žádný hudebník nevyhnul – vzbuzovalo stejnou měrou obdiv jako odpor. Pojmy wagnerovský orchestr a tristanovská harmonie se vžily jako odborné termíny. Představovaly skutečnosti, které dávaly důležité podněty dalšímu vývoji.

F) Národní hudební kultury

Na slohové diferenciaci hudby 19. století se podílí i snaha o charakteristicky vyhraněné národní vyjadřování, která provází proces dotváření a sebeuvědomování národů. U velkých z nich nová tvorba rozvíjí ve skutečnosti to, co už bylo v podstatě hudebního myšlení obsaženo odedávna (např. Itálie operní melodičnost, Francie sklon k práci s témbry). Některé malé a tehdy nesamostatné národy svou svébytnou kulturu teprve zakládají. Hlavním zdrojem specifičnosti národních stylů se stává lidové umění. První generace takto orientovaných skladatelů užívá (zhruba kolem poloviny století) folkloru převážně citačním způsobem – lidové melodie pouze kolorují a ozvláštňují hudební díla, stylově většinou reprezentující raný romantismus. Převážně až v druhé polovině století se typické znaky folkloru jednotlivých národů stávají organickou součástí svébytné hudební řeči autorů a vytvářejí tak skutečně národně vyhraněné hudební styly. Nejvýraznější výjimkou, předjímající tento proces už od třicátých let, byl Chopin. Vedle charakteristických znaků, které odlišují tvorbu příslušníků jednotlivých národních kultur, obsahuje jejich tvorba pochopitelně i obecně platné dobové znaky (viz úvod kapitoly). Jsou zde zastoupeny jak žánry typické pro raný romantismus – zvláště sólová píseň a lyrický romantický klavírní kus –, tak romantická opera, novoromanticky orientovaná programní hudba, kantáty, později i žánry obracející se zpět k formám neprogramním, např. k symfonii či komorní tvorbě.

Zároveň s vytvářením vlastní národní hudby jde ruku v ruce snaha vybudovat pravidelný veřejný hudební život. Vedle vznikajících národních divadel jsou zhruba od poloviny století zakládány hudební společnosti podporující svou činností jak koncertní provoz (abonentní cykly), tak vznik nové, národně orientované tvorby.

Itálie

Je charakteristické, že v době nacionální vlny byla hlavní pozornost v Itálii upřena přednostně na operu jako žánr vpravdě národní. Zajímala a vzrušovala všechny společenské vrstvy. Tato obecná obliba a romantické náměty, které pronikaly do operních libret, umožňovaly propagovat vlastenecké a revoluční myšlenky. Opera se v této době stala jedním z účinných prostředků šíření myšlenky risorgimenta – ideje národního obrození a sjednocení.

Tato operní tvorba představuje typ číslové opery, kde dějství sestává z hudebně uzavřených čísel (recitativ a árie, kavatina, modlitba ad.), jejichž řazení a hudební náplň ustrnuly na ustálené šabloně. Hlavním výrazovým prostředkem byla expresivní melodika belkantového typu, která plně využívala možností pěvecké techniky. Ostatní složky – harmonie, rytmus, formový půdorys, instrumentace – byly poměrně jednoduché, někdy až šablonovitě užívané

Skenováno pro studijní účely

(např. obvyklý tečkovaný doprovod nebo instrumentální příprava árie). Hudebním těžištěm byly sólové árie se sborovými vstupy, které měly dramatizující úlohu. Emociální působivost byla podtrhována librety, která těžila z maximálních kontrastů. Nejčastější byl konflikt lásky a povinnosti k rodině či národu a protiklad čisté obětavé lásky a tyranské zvůle. Je to v podstatě operní typ vytvořený Rossinim, za jehož nejproslulejší pokračovatele lze považovat Gaetana Donizettiho a Vincenza Belliniho.

K novým vývojovým perspektivám dospěl ve svých pozdních operách až **Giuseppe Verdi** (1813–1901), čelný představitel italské hudby 19. století.

Pocházel z prostých venkovských poměrů – jeho otec měl malý obchod v severní Itálii. Záhy projevené nadání upoutalo pozornost nadšeného hudebního amatéra A. Barezziho, s jehož pomocí získal Verdi základní i všeobecné hudební vzdělání; pak dostal i stipendium ke studiu na milánské konzervatoři. S poukazem na pokročilý věk však nebyl přijat. Studoval proto soukromě u milánského operního skladatele Vincenza Lavigniho (1776–1836). Po sňatku s dcerou svého mecenáše nastoupil Verdi úřad městského hudebníka a učitele v Busettu. V té době psal hlavně chrámové a instrumentální skladby. Neuspokojen úlohou regionálního umělce a rozhodnut proniknout jako operní skladatel odešel roku 1839 s rodinou do Milána. První opera *Oberto* mu přinesla skutečně výrazný úspěch a zároveň objednávku dalších děl. Neúspěch druhé – komické opery, kterou byl nucen psát otřesen úmrtím obou dětí a posléze i manželky, ochromil na čas jeho tvůrčí síly. Zcela lhostejný a bez sebedůvěry si pak nechal vnutit libreto opery *Nabucco*, jejíž námět – starozákonní příběh Židů v babylonském zajetí – symbolizoval myšlenky risorgimenta. Dílo mělo, hlavně díky strhujícím sborovým partiím, triumfální úspěch. Verdi se rázem stal vpravdě národním skladatelem, který dával vědomě všechny své síly do služeb risorgimenta. Zvolání „Viva Verdi" bylo heslem snah italských vlastenců, kteří spatřovali budoucnost Itálie ve sjednocení pod vládou krále Victora Emmanuela: jméno **Verdi** shrnovalo iniciály věty „**V**ittorio **E**mmanuelo **R**e **d'I**talia" (Viktor Emanuel, král Itálie).

Ve čtyřicátých letech byl Verdi doslova zavalen objednávkami. V průběhu šesti let vzniklo deset oper, které námětově navazovaly na okruh historických témat se silně vlasteneckými akcenty, jak jej otevřelo *Nabucco*. Nejznámější z nich jsou *Ernani*, *Panna Orleánská*, *Bitva u Legnana*. Vzhledem k obecně revoluční náladě zůstala stranou zájmu italského publika díla inspirovaná velkou dramatickou literaturou – *Luisa Millerová* (podle Schillerova dramatu Úklady a láska) a *Macbeth* (Shakespeare). *Macbeth* přináší do Verdiho operní tvorby nový moment, projevující se uvědoměle zatím teprve novými požadavky na interpretaci. Úlohu Lady Macbeth (chorobně ctižádostivé ženy – nestvůry) si Verdi už nedokázal představit ztvárněnou obvyklým krásným zpěvem. Požadoval realistické podřízení hlasu všem záporným vlastnostem hrdinky – požadavek, který se zcela vymykal dobové praxi, ale který svědčí o jeho vyspělém dramatickém psychologickém cítění. Uvědoměle už tyto momenty ovlivnily Verdiho tvorbu padesátých let, kdy vznikly tři opery, znamenající stylový předěl v jeho tvorbě a zároveň světový ohlas: *Rigoletto* (V. Hugo), *Trubadúr* a *Traviata* (zvaná též *Violetta* podle Dumasovy Dámy s kaméliemi). Obsahují nové psychologické momenty jak v propracovanosti a individualizaci jed-

Skenováno pro studijní účely

notlivých postav, tak především v revolučně nové volbě protagonistů. Hlavními operními hrdiny jsou zde postavy zcela vzdálené idealizovaným hrdinům obvyklých operních libret – jsou to osoby patřící na okraj společnosti: hrbatý šašek, cikánka a kurtizána.

Kolem poloviny století přiměly dobové události Verdiho k politické činnosti, takže intenzita jeho tvorby poněkud polevila. I tak vznikly pro italská divadla opery *Simone Boccanegra* a *Maškarní ples*. Přicházely i objednávky z ciziny – pro Paříž napsal v duchu velké opery *Sicilské nešpory* a *Dona Carlose*, na objednávku Petrohradu vznikla *Síla osudu*, pro Káhiru *Aida*. Její premiéra byla součástí oslav otevření Suezského průplavu v roce 1871. Vzhledem k neklidné politické situaci se Verdi této premiéry výjimečně nezúčastnil. Jinak vždy pečlivě sledoval a většinou osobně vedl nastudování svých oper. Proslul nesmlouvavými požadavky na interprety stejně jako na výtvarníky a režii.

Na sklonku století se Verdi uchýlil do ústraní svého statku Santa Agatha, kde s vášní vlastní jeho národu dělil nezdolnou životní energii mezi hudbu a hospodářství. Po smrti významného italského básníka Alessandra Manzoniho, s nímž řadu let bojoval za sjednocení Itálie, vzniklo proslulé *Requiem*. Na sklonku století vytvořil vrcholné opery: tragédii *Otello* a komickou operu *Falstaff* – obě na Shakespearovy náměty. Své dílo dovršil duchovními skladbami: *Te Deum* a *Stabat mater* patří k vrcholům italské duchovní tvorby 19. století. Stylově jsou velmi blízké opernímu typu. Poslední dílo – *Quattro pezzi sacri* pro sbor a orchestr – vzniklo tři roky před Verdiho smrtí v Miláně, kde vybudoval a finančně zabezpečil domov pro přestárlé hudebníky.

Postup, kterým dospěl Verdi ve svém díle k pojetí opery jako dramatu, lze označit jako novátorství bez odmítnutí tradice. Jeho první opery dávají sotva tušit podobu a význam vrcholných děl. Přijal typ italské číslové opery s jejím hlavním znakem – expresivní melodikou vokálního partu. Fakt, že tento typ v podstatě stále respektoval, mu vyneslo postavení krajního protipólu R. Wagnera. Verdiho přístup k opeře byl skutečně přesně opačný. Wagner vycházel z dramatu, které zhudebňoval a kterému bylo nutno vše podřídit. Pro Verdiho byla východiskem vokální melodie. V jeho operách drama vyrůstá z hudby. Užíval ustálených hudebních struktur, které sice byly zcela konkrétně psychologicky motivovány, ale přesto působily schematicky. Těmto formám chtěl podřídit libreto tak, aby vznikl logicky a dramaticky přesvědčivý celek. Stal se doslova postrachem libretistů, kteří často nedokázali pochopit jeho požadavky; téměř všechny své opery podstatně přepracovával. Není náhodou, že jediný, kdo jej pochopil, byl **Arrigo Boito** (1842–1918), libretista jeho posledních oper, sám úspěšný operní skladatel. Problém slabých a nežitovných libret některých Verdiho oper se na začátku 20. století snažil řešit úpravami německý spisovatel a básník Franz Werfel (je rovněž autorem románu o Verdim).

Nejsilnějším hudebním prostředkem zůstává u Verdiho melodika, která se doslova odráží od zdánlivě jednoduchých – až schematicky užívaných – rytmických a harmonických prostředků. Osobitý přínos představuje psychologická profilace jednotlivých postav. Dokázal v těchto souvislostech tak účinně využívat harmonie a instrumentace, že jindy převládající jednoduchost těchto složek vystupuje v případě árií spíše jako stylový kompoziční záměr. Silný dra-

Skenováno pro studijní účely

matický cit opřený o psychologicky přesvědčivé postavy operních hrdinů pomohl Verdimu překonat schematičnost italské opery. V posledních dílech dospěl k typu hudebního dramatu založeného na souvislém prokomponování scén. Nový princip psychologického ztvárnění lidských citů a vášní a rozšíření operních námětů o dosud opomíjené oblasti (*Rigoletto*, *Traviata*) připravily cestu opernímu směru, který se objevil v devadesátých letech – **verismu** (sám Verdi však verismus odmítal – považoval jej za „pouhou kopii" skutečnosti, zříkající se umělecké stylizace, která mu byla neodlučitelnou součástí umění).

Francie

Obdobně jako v Itálii, byl i ve Francii kolem poloviny 19. století hlavní zájem soustředěn na *operu* a *chrámovou hudbu*. Paříž byla v té době stále nejdůležitějším evropským operním centrem: současně zde bylo v činnosti přes dvacet operních scén. Těžiště operního života se však soustřeďovalo především do dvou státních divadel: Grand Opéra (Velká opera, zvaná prostě Opera) a Opéra comique.

Grand Opéra byla scéna vyhrazená velkým, prokomponovaným operám. Proniknout na ni bylo stejně těžké pro Francouze jako pro cizince. V šedesátých letech zde byl bez většího ohlasu proveden *Tannhäuser*, jinak zde vládl především Meyerbeer a italští mistři. Stěžejní repertoár tvořil Rossiniho *Vilém Tell*, Meyerbeerovy opery, Halévyho *Židovka* a Auberova *Němá z Portici*.

Opéra comique byla příznivější současným francouzským skladatelům. Hrály se zde především opery D. F. E. Aubera, F. A. Boieldieua a jeho žáka **Adolpha Adama** (1803–1856). Z jeho početného, typově se operetě blížícího díla přežívá dodnes *Postilion z Lonjumeau*; s žánrem klasického baletu je trvale spjat romantický příběh jeho baletu *Giselle*. Snad největšího úspěchu dosáhl na této scéně **Ambroise Thomas** (1811–1896) operou *Mignon*. Významná byla i jeho pedagogická činnost – řadu let působil jako ředitel pařížské konzervatoře. Žádné z jeho četných dalších operních ani baletních děl však již úspěchu *Mignon* nedosáhlo.

S nově vzniklou scénou – **Théâtre lyrique** – je spojen nový, čistě francouzský operní žánr – **lyrická opera**. Je založena na vědomé snaze oprostit se od italských a německých vlivů, staví na sentimentální melodice a výrazně religiosním zaměření. Jejím zakladatelem je **Charles Gounod** (1818–1893), autor především operní a chrámové tvorby. Jako žák Rejchy a Lesueura se sblížil s H. Berliozem, nějakou dobu působil v Anglii. Největšího úspěchu dosáhly jeho opery *Faust a Markétka* (1859 – první dílo nového žánru), *Mireille*, *Romeo a Julie*. Stále populární zůstává jeho zpracování Bachova *Preludia C dur* (z I. dílu Temperovaného klavíru), ke kterému připojil melodii na text *Ave Maria*.

O generaci mladší **Léo Delibes** (1836–1891) byl ve své době jedním z nejoblíbenějších autorů baletů a oper. Světově jej proslavily balety *Coppelia* a *Sylvia*, z oper komická opera *Král to řekl* a *Lakmé* (obsahuje slavnou *Zvonkovou árii*).

Významnějším a originálnějším autorem byl **Georges Bizet** (1838 až 1875). Pocházel z profesionální hudebnické rodiny. V devíti letech přišel na konzervatoř, kde jeho nadání budilo oprávněný obdiv a značné naděje. Z jeho četných děl mu přinesly úspěch již opery *Lovci perel* a *Džamilé*. Trvalý světový

Skenováno pro studijní účely

triumf však znamenala až poslední jeho opera *Carmen* (1875), jejíž libreto bylo zřetelně ovlivněno literárním naturalismem. Opera přináší na jeviště vášeň (ať v postavě hlavní hrdinky, či její oběti Dona José) propojovanou se španělským koloritem, kterému je v celém díle přisouzena podstatná úloha. S oblastí lyrické opery spojuje *Carmen* jen epizodní postava Michaely. Tato opera se stala později i východiskem nového operního italského směru – **verismu**. Svým významem zastínila ostatní Bizetovu tvorbu z oblasti jevištní, kantátové i čistě instrumentální – snad jen s výjimkou *Symfonie C dur* a scénické hudby k dramatu *Arlézanka* (někdy česky i *Arelatka*).

Jako reakce na okázalost a oficiálnost Velké opery (Meyerbeer) se kolem poloviny století začaly objevovat drobné jednoaktové zpívané hry, z nichž se vyvinula **opereta** – typický produkt mentality a ovzduší druhého císařství. Nápadným rysem operetních libret bylo velkorysé přehlížení problémů, které zůstávají většinou v rámci dějství neřešeny – rozplynou se v bujném veselí závěrečného kankánu. Obvyklé motivické vazby mezi tímto kankánovým finále a předchozími hudebními čísly zajišťují alespoň hudební logiku. Líbivou, nenáročnou zábavu, kterou opereta poskytovala, uplatnil v bohaté míře **Jacques Offenbach** (1810–1880), rodilý Němec, naturalizovaný Pařížan. Jeho talent, opírající se o silný dramatický cit a melodické bohatství, se uplatnil zvláště ve formě **parodické operety**. Pod rouškou antických námětů se zde skrývala řada satirických výpadů proti císaři a dobovým poměrům (*Orfeus v podsvětí*, *Krásná Helena*). S oblibou parodoval „velkou operu" (Meyerbeera), Rossiniho i Wagnera. Z ohromujícího množství 100 jevištních děl se řada udržuje na repertoáru. Výjimečné postavení v jeho tvorbě má poslední dílo – opera *Hoffmannovy povídky*, provedená až po jeho smrti. Ke konci století pronikla opereta do Vídně, kde se těšila ohromné oblibě a rozkvětu (kankán zde byl vystřídán valčíkem). Jako žánr však zůstala osamělá, nezasáhla nijak do vývoje opery ani jiné jevištní formy. Její význam v tvorbě poklesl ve 20. století zároveň s proměnami společnosti, jejímž byla produktem.

Ve druhé polovině 19. stol. vzrostl ve Francii zájem o instrumentální hudbu. Od počátku šedesátých let pořádal v Paříži dirigent Jules Pasdeloup pravidelné symfonické koncerty. Zpočátku uváděl hlavně německé autory včetně Beethovena, posléze i současná díla francouzská. Vedle Bizeta se záhy na těchto programech autorsky podílel skladatel, který je dnes znám spíše jako operní autor – **Jules Massenet** (1842–1912). Ve své době byl váženým a vyhledávaným pedagogem. Stylově vyšel nejprve z lyrismu svého učitele A. Thomase. Obohatil ho postupně o vlivy německé hudby – zvláště Wagnerovy. Pozoruhodná harmonická vynalézavost se u něho pojí se schopností psychologického prokreslení jednotlivých postav v tvorbě operní; budila pozornost mladého Debussyho a Pucciniho. Operní tvorbu Massenetovu, obsahující více než 20 děl, reprezentují dnes především *Manon*, *Werther* a biblická *Maří Magdalena*. V rámci jeho generace byla ceněna i Massenetova tvorba orchestrální a vokální, která čítá 3 oratoria, kantáty a písně. Oblast varhanní a duchovní hudby této doby podstatně obohatil **Charles Maria Widor** (1845–1937).

Rozhodující úlohu v rozvoji francouzské instrumentální hudby měla generace nastupující v sedmdesátých letech. Roku 1871 byla z iniciativy Camilla Saint-Saënse založena *Národní hudební společnost*. Jejím cílem bylo zrovnoprávn-

Skenováno pro studijní účely

nění instrumentální hudby s operou a jejím heslem „ars gallica" – francouzské umění. Společnost podporovala tvorbu instrumentálních děl a prováděla je na svých koncertech. Celá generace prošla v osmdesátých letech příznačnou vlnou wagnerianismu. Pro všechny členy *společnosti* je typická vysoká kompoziční úroveň spojená s vědomou snahou o modernost. Přitom neopouštěli typicky francouzský smysl pro zvukovost, barvu a melodičnost. Je pro ně charakteristické propojení až klasicky přísné a přehledné formy s veškerou komplikovaností harmonických prostředků. Hlavními osobnostmi této skupiny byli Camille Saint-Saëns, Edouard Lalo a César Franck.

Camille Saint-Saëns (1835–1921) vstoupil do hudebního světa jako zázračné dítě – od jedenácti let veřejně koncertoval. Po konzervatorních studiích působil jako varhaník, činně podporoval pařížský hudební život a byl hybným duchem Národní hudební společnosti. Perfektně ovládal kompoziční techniku, jeho skladby však mají málo osobité fantazie. Už za života platil za eklektika. Z jeho jedenácti oper je dodnes v živém povědomí *Samson a Dalila*, napsaná z podnětu jeho přítele Liszta. Lisztovi je také věnována třetí ze šesti symfonií. Ze čtyř symfonických básní bývá prováděn *Danse macabre*, *Faëton* a *Mládí Herkulovo*. Koncertantní tvorbu reprezentuje pět klavírních koncertů, tři houslové, violoncellový a vtipný *Karneval zvířat* pro dva klavíry a komorní orchestr. Interpretačně vděčná a dodnes oblíbená je jeho tvorba komorní. Z poměrně bohaté kantátové tvorby vyniká *Requiem*. Je autorem i několika hudebně teoretických spisů.

Edouard Lalo (1823–1892) působil původně jako violista v jednom z prvních francouzských profesionálních kvartet. Tato činnost jej teprve přivedla k vlastní tvorbě, ve které se patrně odráží jeho španělský původ. Z jeho díla zůstaly nejživotnější skladby pro housle, které většinou vznikaly pro přítele – slavného houslistu Pabla Sarasata: 4 houslové koncerty, *Španělská symfonie* pro housle a orchestr, *Norská fantazie*.

Největší osobností celé skupiny byl **César Franck** (1822 Lutych–1890 Paříž), vynikající varhaník, pedagog a skladatel. Ve dvanácti letech přišel z rodné Belgie do Paříže a stal se na konzervatoři mj. žákem Antonína Rejchy. Brzy upoutal pozornost jako klavírista a varhaník. Po absolutoriu konzervatoře prošel několika předními varhanickými místy v Paříži. Jeho vynikající improvizační schopnosti mu vynesly přízvisko „francouzský Bach devatenáctého století". Vlastní skladatelská činnost stála dlouho v pozadí jeho interpretačního věhlasu. Na počátku sedmdesátých let se stal profesorem varhanní hry na konzervatoři. Jeho třída záhy proslula vysokými uměleckými kvalitami. Posluchači zde získávali nejenom pozoruhodnou technickou vybavenost, ale i kompoziční základy a moderní orientaci. Pod vlivem Národní hudební společnosti obnovil a rozvinul Franck v této době i svou skladatelskou činnost. Jeho vrcholná díla tak vznikla až v posledních dvaceti letech jeho života. Franck proslul jako člověk nevšedních uměleckých i morálních kvalit.

Jeho hudební řeč spojuje francouzský smysl pro zvukovost, instrumentaci a melodický půvab s přísným smyslem pro hudební formu. Často užíval kontrapunktické techniky. V osmdesátých letech dospěl k osobité syntéze principu variační a cyklické sonátové formy – k *cyklickému principu* (termín jeho žáka d'Indyho). V podstatě navazuje na Berliozův systém práce s idée fixe,

Skenováno pro studijní účely

avšak i v rámci neprogramních forem, to znamená bez mimohudební programové vazby. V různých částech cyklické formy se objevuje tentýž základní tematický materiál. Zřetelně užil tohoto principu poprvé v *Klavírním kvintetu f moll* (1878) a nejvýrazněji v *Symfonii d moll*. (Obdobné postupy uplatňovali ve stejné době například i Čajkovskij v *Symfonii č. 5* nebo Dvořák v *Symfonii č. 9*.) Franckovo dílo nejmarkantněji splňovalo cíl členů *společnosti* – tvořit hudbu, která by měla haydnovsky logickou a přehlednou formu a zároveň wagnerovsky bohatou a omamnou harmonii. V oblasti varhanní hry je Franck největším francouzským mistrem své doby a jeho skladby patří dodnes ke kmenovému repertoáru všech varhaníků. Nejcennější jsou *Tři chorály* a *Šest skladeb pro velké varhany*. Z četných klavírních skladeb pak *Preludium, chorál a fuga*, *Preludium, air a finale*. Komorní oblasti se věnoval už v raném období, kdy vznikla *klavírní tria*; mistrovská díla představuje především *Houslová sonáta A dur*, *Klavírní kvintet f moll*, *Smyčcový kvartet D dur*. Trvalé místo v koncertním životě si dobyly *Symfonické variace* pro klavír a orchestr a především *Symfonie d moll*. Poměrně četně je zastoupena symfonická báseň – *Eolidy*, *Prokletý lovec*, *Džinové* (s koncertantním klavírem) a *Psyché* (se závěrečným sborem ad libitum). Menšího ohlasu došla oratoria, dnes téměř zapomenutá je jeho tvorba písňová, sborová, operní i duchovní (především kantáty).

Osobnost Césara Francka silně ovlivnila nastupující skladatelskou generaci. Z celé plejády této silně zastoupené generace byli nejvýraznějšími osobnostmi Franckův žák Vincent d'Indy a Gabriel Fauré, žák Saint-Saënsův. **Vincent d'Indy** (1851–1931), oddaný žák Franckův a autor jeho prvního životopisu, proslul především jako zakladatel pařížského hudebního ústavu *Schola cantorum* (1896). Byl činný jako varhaník, organizátor, úspěšný pedagog a teoretik. Jeho tvorba je ovlivněná Franckem, Bachem (jehož dílo důvěrně znal), Beethovenem a novoromantismem (pobýval také ve Výmaru u Liszta). Zahrnuje téměř všechny oblasti, i když se na našich koncertních programech objevuje zpravidla jen jeho tvorba instrumentální: trilogie symfonických básní *Valdštejn*, orchestrální variace *Istar* (s tématem v základním tvaru až na konci), *Symfonie na zpěv francouzských horalů* (s koncertantním klavírem), *Sinfonia brevis de bello Gallico* a orchestrální suita *Letní den na horách*. Obsáhlé dílo kantátové, operní, komorní a písňové zůstává u nás téměř neznámé. **Gabriel Fauré** (1845–1924) byl ve své době uznáván jako typický představitel francouzského umění. Propracovanou hudební formu spojuje s jemně vytříbeným citem pro průzračnou zvukovost a lyrický výraz. Po delší dráze varhanické převzal na konzervatoři kompoziční třídu Massenetovu. Roku 1910 založil s Ravelem *Nezávislou hudební společnost*, která se stala centrem pokrokových snah. Ačkoli jeho tvorba zasáhla téměř do všech žánrových oblastí, nejvlastnější mu byla tvorba komorní a písňová. Zde dospěl místy až k impresionistické zvukovosti, i když se k impresionismu jako směru nikdy nepřiklonil. Vedle písní dosáhly většího ohlasu hlavně dvě houslové sonáty. Obsáhlá klavírní tvorba zahrnuje preludia, nokturna, barkaroly, impromptus a další. Symfonickou oblast reprezentují orchestrální suity *Pelleas a Melisanda*, *Masky a bergamasky*, *Balada* pro klavír a orchestr, *Elegie* pro violoncello a orchestr. Známé je jeho *Requiem*. Méně trvalý je jeho odkaz v oblasti operní a chrámové hudby.

Skenováno pro studijní účely

Rusko

Hudební život a tvorba se v Rusku rozvíjejí s nebývalou intenzitou. V šedesátých letech 19. století vzniklo několik důležitých institucí: nejprve Ruská hudební společnost, která pořádala pravidelné symfonické koncerty v Petrohradě a posléze v Moskvě; krátce nato byla založena v Petrohradě první ruská konzervatoř a hned vzápětí Bezplatná hudební škola jako její ideový protipól. Za několik let vznikla konzervatoř i v Moskvě. Spolu s tradicí dvorních koncertů vytvářely tyto instituce intenzivní koncertní život, přinášející bohatý výběr soudobé světové i ruské tvorby. Zvláštní oblibě se od čtyřicátých let těšila díla Berliozova, k běžnému repertoáru tu patřily skladby Schumannovy a později i Lisztovy, ctěn byl Beethoven. Operní provoz zajišťovaly italské a ruské opery v Petrohradě a Moskvě. Uváděly převážně italské a francouzské opery, objevil se však i Wagnerův *Lohengrin*, v sedmdesátých letech byla provedena Smetanova *Prodaná nevěsta* a Moniuszkova *Halka*. Koncertní a operní provoz v Petrohradě a Moskvě umožňoval tedy bezprostřední styk se soudobou západoevropskou tvorbou. Ke konci století se hudební provoz objevuje i v ostatních městech.

Vlastní domácí tvorba druhé poloviny 19. století souvisí úzce s aktuálními problémy společnosti, které nabyly v Rusku specifické povahy. Patrné pozůstatky feudalismu se střetávají s průvodními jevy nastupujících kapitalistických vztahů a prakticky nevymizely až do počátku 20. století. Různotvárnost problematiky nacházela svůj odraz v bohaté a různorodé umělecké tvorbě. Jako určující problém umělecké tvorby této doby vystupuje otázka národnosti a lidovosti. Přes odlišnost přístupu jednotlivých uměleckých skupin k této základní problematice jsou zřetelné i obecné znaky tvorby této doby. Je to vyhraněné úsilí o sociálně kriticky zabarvený realismus a dále lidovost a národnost, čerpající specifické výrazové prostředky z folkloru. Stěžejním žánrem je i v Rusku v této době opera. Stylově rozvíjí dva základní typy, které vytvořil Glinka – historický a pohádkový. Historické náměty jsou i zde v této době nezřídka rouškou pro zobrazování aktuálních otázek současnosti. Charakteristickým znakem ruské opery je svébytný recitativ, vycházející z mluvené ruštiny. Ruská národní opera vytváří osobitý útvar – **epickou operu**. Její těžiště je v monolozích, které mají psychologický charakter hlubinné duševní sondy. Prvním typickým příkladem tohoto operního typu je Borodinův *Kníže Igor*, klasický příklad psychologických monologů přinášejí opery Musorgského. Významná úloha v těchto operách připadá sborům, které ztělesňují lidový element. Lid je zde charakterizován ne jako utlačovaná pasivně trpící složka, ale jako bohatýr, projevující a aktivně uplatňující svou sílu a moc (*Kníže Igor*, *Boris Godunov*). Takto pojaté sbory překračují pouhou dekorativní funkci a jsou součástí silně psychologizujícího zaměření ruské opery. Hudebně jsou ovlivněny starým ruským chorálem. S osobitým tvarem ruské opery souvisí i komorní a vokální žánry – především romans, který se stává jakousi laboratoří nového vokálního výrazu. Zde krystalizují základní výrazové prostředky, umožňované ohromnou námětovou šíří tohoto žánru, zde se vytváří svébytný typ ruské hudební deklamace. Zajímavé je, že vedle umělého romansu stále žije i lidový jako součást městského folkloru. Oba – umělý i lidový – ovlivňují v této době operní i písňovou tvorbu. Písňová tvorba přináší nové

Skenováno pro studijní účely

typy cyklů vycházející z realistického uchopení textů měrou v tomto lyrickém žánru jinde neobvyklou. Stejně málo obvyklý pro tento žánr je typ monologické deklamace, která se zde objevuje. Vytváří – zvláště u Musorgského – až scénicky působící typ písňového cyklu (*Písně a tance smrti*). V symfonické oblasti převažuje programní hudba. S označením symfonická báseň se téměř nesetkáváme, obvyklejší jsou termíny jako fantasie, symfonický obraz, předehra. Rozvíjí se dvojí typ pojetí programní skladby: jednak barvité obrazné vyprávění v tónech (Novoruská škola), jednak spíše typ psychologického dramatu (Čajkovskij). Programní prvky pronikají i do symfonie, která se v tvorbě ruských autorů objevuje od šedesátých let. Zakladatelský význam v tomto žánru mají Borodin, Rubinštejn, a především Čajkovskij. V sedmdesátých letech přistupuje (díky Čajkovskému) balet a zároveň i komorní tvorba. Vedle smyčcových kvartetů se značné oblibě těší klavírní miniatura – typickými příklady klavírních cyklů jsou Musorgského *Obrázky z výstavy* (Kartinki iz vystavky) či Čajkovského *Roční doby*.

Hudební tvorba přináší v této době trojí stylově vyhraněné umělecké řešení. První tvůrčí skupina výrazně internacionálně orientovaných autorů se seskupila kolem konzervatoře, druhá byla tzv. Mocná hrstka, třetí reprezentuje Čajkovskij a jeho následovníci. Otázky národnosti a lidovosti chápala první skupina obecně, vycházela spíše z městského folkloru. Její operní i instrumentální tvorba byla silně ovlivněna novoromantismem, včetně Wagnerova pojetí hudebního dramatu. Spojují tak Wagnerovy zásady s prvky ruského folkloru. Jejich reprezentanty jsou **Alexandr Nikolajevič Serov** (1820–1871) – významný kritik, publicista a folklorista, autor obsáhlého operního díla – a **Anton Rubinštejn** (1829–1894) – vynikající klavírista, dirigent a pedagog, který jako první ruský interpret došel vysokého mezinárodního uznání. Stál při založení *Ruské hudební společnosti* a první ruské konzervatoře (dlouho vedl její klavírní oddělení). Je autorem obsáhlého díla: 20 oper (mj. *Démon* podle Lermontova), 6 symfonií, 5 klavírních koncertů, řada komorních, více než 200 klavírních skladeb (4 sonáty), písně, oratoria, sbory, kantáty.

Velmi osobité stylové zaměření přinesla tzv. Novoruská škola – skupina autorů-amatérů sdružených kolem osobnosti Dargomyžského, vystupující jako **Mocná hrstka**. Jednoznačně se obraceli k venkovskému lidu. Jejich pevná vazba na venkovský folklor, staré ruské byliny a úsilí o realismus vedly k osobitým vyjadřovacím prostředkům. Ruský venkovský folklor se totiž podstatně liší od západoevropského (modalita, časté kvartové kroky, rytmické nepravidelnosti). Poskytoval tak sice řadu nových možností, ale právě jeho odlišnost se vzpírala tradičnímu melodicko-motivickému zpracování. Z řešení tohoto konfliktu pak vyrůstalo kouzlo nově působících zvukových ploch a harmonických i instrumentálních postupů. Obecně odmítali členové Mocné hrstky pevnou návaznost na západoevropskou hudbu a zpočátku i vyšší odborné vzdělání. Navazovali na Glinku a byli ovlivněni Berliozem. V operní tvorbě jim imponovala scéničnost děl Meyerbeerových; Wagnera většinou striktně odmítali. Ideovým vůdcem Mocné hrstky byl hudební a literární kritik, archeolog a historik umění **Vladimír Vasiljevič Stasov** (1824–1906), členy M. A. Balakirev, A. P. Borodin, C. A. Kjuj, M. P. Musorgskij a N. A. Rimskij-Korsakov.

Skenováno pro studijní účely

Milij Alexejevič Balakirev (1837–1910) byl zručný klavírista, dirigent a zpočátku iniciátor celé skupiny. Z jeho díla je stále životná virtuosní klavírní fantazie *Islamej*, symfonické básně *V Čechách* a *Tamara*, dva klavírní koncerty a úpravy lidových písní. Řadu let vedl Bezplatnou hudební školu, která se pod jeho vedením stala vědomou opozicí k internacionálně orientované konzervatoři.

Alexandr Porfirjevič Borodin (1833–1887) působil celoživotně jako vynikající chemik a lékař. Kompozici se věnoval pod vlivem Balakirevovým, přátelství s Korsakovem jej přivedlo definitivně do okruhu Mocné hrstky. Posledních deset let života byl v přátelském styku s Lisztem. V jeho nepříliš početném díle má stěžejní postavení opera *Kníže Igor* (dokončená až Korsakovem a Glazunovem), s libretem podle středověkého eposu. Poprvé se zde jako dramatizující prvek objevuje využívání orientálního koloritu: strhující modální a chromaticky zvrásněné partie charakterizují tatarský živel; velmi výrazně jsou uplatněny i charakteristické ruské prvky. Těžištěm opery jsou působivé sborové scény. Vedle *Poloveckých tanců* z této opery, které si vydobyly jako samostatné číslo světového úspěchu, žije na koncertních pódiích symfonický obraz *Ve střední Asii*, *Symfonie č. 2 Bohatýrská*, dva smyčcové kvartety a písňová tvorba.

César Antonovič Kjuj (1835–1918) byl občanským povoláním vojenský inženýr. Vynikl zejména jako kritik a publicista. Jeho literární práce jsou celkovému ladění Mocné hrstky bližší než jeho tvorba hudební. Nejúspěšnější byl v oblasti písňové; tvorba operní (10 oper) je dnes už neživá.
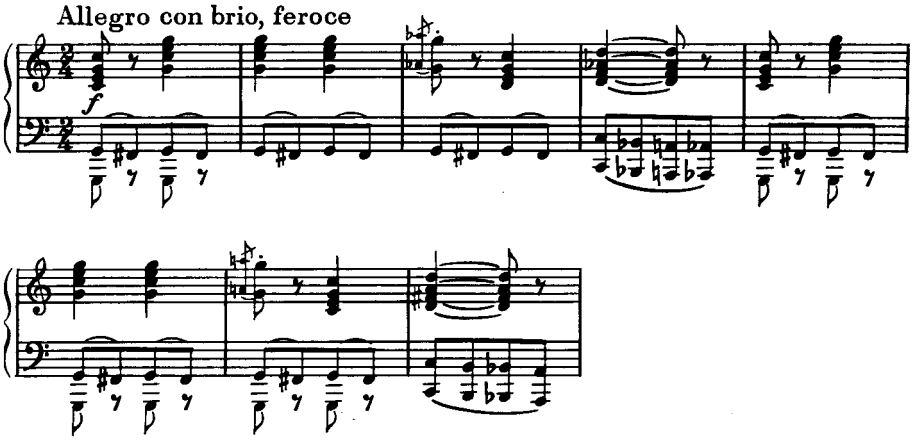
Nejoriginálnější osobností celé skupiny byl **Modest Petrovič Musorgskij** (1839–1881), potomek starého ruského rodu. Za gymnaziálních studií v Petrohradě vyrostl ve zručného klavíristu a vynikajícího improvizátora. Jako mladý důstojník se pod vlivem Dargomyžského a Balakireva začal blíže zabývat i skladbou. Opustil vojenskou službu a ovlivněn dobovými literárními proudy (Černyševskij) žil a tvořil v intelektuální komuně. Po jejím rozpadu žil střídavě u sourozenců, nějaký čas také společně s Korsakovem. Neuspořádaný způsob života, existenční problémy a stoupající závislost na alkoholu definitivně podlomily jeho zdraví a způsobily předčasnou smrt.

V souladu se zásadami Mocné hrstky se Musorgskij snažil o realistické postižení lidového života. Opíral se o dramaticky účinnou deklamaci, která vychází z hovorové ruštiny. Rozvíjí ji především v písňové tvorbě, která přináší nové, pro tuto oblast zcela neobvyklé prvky. Je to v prvé řadě silný dramatický náboj a syrový realismus, projevující se jak v neobvyklém pojetí vokálního partu, tak klavírního doprovodu (místy působí až torzovitě). Jeho písňové cykly mají ostře vyhraněný, dramaticky působící charakter: *Dětská světnička* (1868–1872) je sondou do citového světa dětí, cyklus *Bez slunce* (1874) představuje tragickou poému o samotě a konečně vrcholný cyklus *Písně a tance smrti* (1875–1877) propojuje charakteristické rysy tragické baladičnosti a kritického realismu. Obdobně vyhraněné jsou i jeho jednotlivé písně (*Píseň o bleše*, *Kallistrat*, *Seminarista*, *Klasik* aj). Originální jsou i jeho opery. Po několika pokusech z mládí považoval za důležitý mezník ve své tvorbě zhudebnění prvního dějství Gogolovy *Ženitby*. Celou operu už nedokončil. Z ostatních operních projektů dopracoval prakticky jen jeden – historickou operu *Boris Godunov*, na které pracoval na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Po

Skenováno pro studijní účely

několika marných pokusech uplatnit ji na scéně ji několikrát přepracovával. Je to velkolepé psychologické drama cara Borise, odvíjející se na pozadí osobitého obrazu ruského lidu (viz úvodní partie) – jedno z nejvýznamnějších a nejvýraznějších děl světové operní literatury. Ovlivnilo vývoj hudby na přelomu století (např. Debussyho). (Dnes často provozovaná verze je dílem instrumentačního a leckde i stavebného přepracování Rimského-Korsakova.) Obdobné kvality přináší i nedokončená opera *Chovanština* na Musorgského vlastní libreto (dokončená Korsakovem). Zde je Musorgského deklamační princip doveden k nejvyšší účinnosti. Komickou operu *Soročinský trh* (Gogol) dokončili Kjuj a Ljadov. Byl do ní zařazen i symfonický obraz *Noc na Lysé hoře*, který se hrává i samostatně v úpravě Korsakova. Z klavírní tvorby je světově proslulý cyklus *Obrázky z výstavy* (rusky Kartinki iz vystavki). Představuje ojedinělé řešení tematicky semknutého klavírního cyklu. Přináší takovou plejádu stylisticky a témbrově diferencovaných prostředků, že lákal řadu umělců k instrumentaci; nejproslulejší je kongeniální instrumentace Ravelova.

Musorgskij byl uvědomělým novátorem. Je to patrné nejen na melodice, často odvozené ze specifičnosti ruské lidové písně a navazující na intonaci řeči, ale i v harmonii, kde užíval modálních postupů a uvolňoval tonalitu. V předposlední části *Obrázků z výstavy* – Chatrč Baby Jagy – např. ozvláštnil výrazné téma v dur mollovou subdominantou a pak lydicky.



Př. 131 – Modest Petrovič Musorgskij: Obrázky z výstavy, č. 9, Chatrč Baby Jagy (úryvek)

Obdobně osobité a nekonvenční je i jeho užívání rytmu. Tento autor, jehož význam pro další vývoj hudby je dnes nesporný, byl jednou z nejtragičtějších postav světové hudby své doby. Originalita a novost jeho tvorby, čerpající z osobitosti ruského folkloru a jazyka, nedošla plného pochopení ani u jeho nejbližších spolupracovníků. Korsakov, který zasáhl do většiny jeho zachovaných děl, nejen zvyšoval orchestrální lesk jeho skladeb, ale stíral i (např. vsouváním zprostředkujících dominant a jinými úpravami) originalitu jeho

Skenováno pro studijní účely

harmonie. Musorgskij byl dlouho považován za geniálního diletanta, který vlastně nezná základy kompozice. Teprve 20. století doceňuje osobitost jeho originálního přínosu.

Nejobětavějším členem Mocné hrstky byl **NIKOLAJ ANDREJEVIČ RIMSKIJ-KORSAKOV** (1844–1908), skladatel, dirigent, pedagog. (Mezi jeho žáky patřili mimo jiné Ljadov, Glazunov, O. Respighi, I. Stravinskij, S. Prokofjev.) Věren rodinné tradici, stal se Korsakov námořním důstojníkem. Mimořádné hudební schopnosti a přátelství s Balakirevem jej přivedly do Mocné hrstky. Po návratu z velké zaoceánské plavby, které se služebně zúčastnil, se usadil v Petrohradě. V sedmdesátých letech se stal profesorem skladby a instrumentace na tamní konzervatoři. Po přechodu z aktivní vojenské služby do funkce inspektora námořních kapel se navíc ujal i vedení *Bezplatné hudební školy* a po čtyři roky řídil cykly *Ruských symfonických koncertů*. Jeho působení na konzervatoři bylo přerušeno událostmi r. 1905, kdy byl po vystoupení na obranu persekvovaných studentů téměř na dva roky propuštěn. Korsakov platil za skvělého instrumentátora a nedostižného profesora tohoto oboru.

Díky své systematičnosti byl technicky nejvybavenějším a umělecky i lidsky nejvyrovnanějším členem Novoruské školy. Dokončil a instrumentoval řadu skladeb svých současníků. Silné tvůrčí impulsy čerpal z ruských dějin, pohádek a písní. Dosáhl světového jména jako mistr instrumentace a barvitého orchestrálního zvuku, umocňovaného zálibou v orientálním koloritu (tembrovém a také modálním). Z jeho tvorby jsou, kromě tří symfonií, světově proslulé zejména symfonická suita *Šeherezáda*, *Španělské capriccio*, *Let čmeláka* (z opery *Pohádka o caru Saltanovi*), méně už *Klavírní koncert cis moll*. V operní tvorbě, která je bezesporu těžištěm jeho tvůrčího odkazu, se objevují hlavně historické a pohádkové náměty. Ze šestnácti oper bývají častěji uváděny *Májová noc*, *Sněhurka*, *Štědrovečerní noc* (Gogol), *Sadko*, *Mozart a Salieri* (Puškin), *Pohádka o caru Saltanovi*, *Nesmrtelný Kaščej*, *Pověst o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii*, *Zlatý kohoutek* – v posledním z jmenovaných děl jsou patrné i sociálně kritické momenty. Ve stínu operní a symfonické tvorby zůstala skladatelova díla komorní, klavírní, kantátová a písňová. Důležitá je Korsakovova učebnice instrumentace, která vyšla až po jeho smrti. Cenným dobovým svědectvím jsou jeho paměti *Letopis mého hudebního života* (vyšly rovněž v českém překladu).

Vlastní nezávislou cestou kráčel génius světového významu **PETR ILJIČ ČAJKOVSKIJ** (1840 Votinsk–1893 Petrohrad), jehož tvorba přináší vystupňovanou romantickou citovost. Invenčně se opíral spíše o ruský městský folklor (romans, valčík). Jeho operní tvorba navazuje vedle Glinkova *Ivana Susanina* na italskou a francouzskou operu (*lyrická opera*, *Carmen*); Wagnera odmítal. Kladl důraz hlavně na postižení psychologického vývoje hlavních postav.

Jako syn zámožného ředitele hutí prožil idylické dětství na Urale. Internátní prostředí petrohradské právnické školy, kam nastoupil, vyvolalo u mimořádně citlivého chlapce duševní krizi a trvale poznamenalo jeho psychiku. Po smrti matky se u čtrnáctiletého Čajkovského navíc objevily záchvaty chorobné melancholie, provázející jej pak po celý život. Po absolvování školy se stal úředníkem ministerstva spravedlnosti a zároveň studoval na nově zřízené konzervatoři v Petrohradě klavír a skladbu u A. Rubinštejna. Po absolutoriu

Skenováno pro studijní účely

přijal místo profesora teoretických předmětů na právě zakládané konzervatoři v Moskvě. Zároveň působil jako kritik, a především skladatel. V sedmdesátých letech navštívil Bayreuth. Články z této doby svědčí o řadě výhrad a o kritických názorech na Wagnerovu operní tvorbu. Po těžké duševní krizi, vyvolané nezdařeným sňatkem, odjel do ciziny. Pobýval hlavně v Itálii, Francii a Švýcarsku. Od konce sedmdesátých let se mohl plně věnovat tvorbě díky finančnímu zajištění, které mu poskytovala bohatá mecenáška Naděžda Mecková. Dochovaná obsáhlá korespondence je, vedle publicistické činnosti, důležitým pramenem k poznání osobnosti a uměleckých názorů Čajkovského. Od osmdesátých let nabylo jeho jméno světového věhlasu. Jako dirigent byl zván do Německa, Dánska, Prahy (třikrát), Paříže, Londýna, posléze do USA. Universita v Cambridgi mu udělila čestný doktorát, uzavřel přátelství s řadou předních umělců (mj. i s A. Dvořákem). Krátce po úspěšné premiéře *Symfonie č. 6* zemřel za nejasných okolností.

Svou tvorbou zasáhl Čajkovskij do všech žánrů. Jeho význam je stejně podstatný v oblasti dramatické, symfonické i komorní hudby. V protikladu k členům Mocné hrstky se vědomě zapojoval do proudu evropské hudby, přičemž jeho hudební řeč uvědoměle zahrnuje prvky ruského folkloru. S Mocnou hrstkou se nikdy nesblížil, nesouhlasil se zásadním odmítáním zahraniční hudby a vyššího odborného vzdělání. Sám tíhl převážně k francouzské hudbě, z německé zbožňoval Mozarta, jinak si vážil zejména Schumanna a Mendelssohna. V principu se neuzavíral ani vlivům novoromantismu – byť s výhradami. Důsledně zvládnutá kompoziční technika, pevná a přehledná forma spojená s nevšedním melodickým bohatstvím výrazně lyrického charakteru a s instrumentačním mistrovstvím jej zařazuje mezi velké osobnosti světové hudby závěru 19. století po bok Brahmse, Dvořáka, Francka.

V rámci světové hudby je Čajkovskij počítán především mezi velké symfoniky své doby. Jeho symfonická tvorba zahrnuje řadu proslulých programních skladeb: orchestrální fantazie *Bouře* (podle Shakespeara) a *Francesca da Rimini* (Dante), programní předehry *Bouře* (podle Ostrovského), *Slavnostní předehra 1812*, *Romeo a Julie*, *Fatum*, *Hamlet*; dále světoznámé *Italské capriccio*, symfonii *Manfred* (Byron) a symfonickou baladu *Vojvoda* (Puškin). Programní žánry dávají Čajkovskému příležitost sledovat a líčit psychologická dramata hrdinů s neopakovatelnou dávkou lyriky, melodické invence a instrumentačního mistrovství. Od sklonku šedesátých let se v jeho tvorbě objevuje i forma čtyřvěté symfonie. Jeho šest symfonií je – i při respektování základního formového rozvržení klasické symfonie – silně ovlivněno programními východisky. Svědčí o tom například i řada poznámek v partiturách, případně přímo programní náplň jednotlivých vět. Ta se objevuje hned u *Symfonie č. 1 g moll* (1866), která má podtitul *Zimní sny* a poměrně přesně stanovený program jednotlivých vět. *Symfonie č. 4 f moll*, věnovaná Naděžde Meckové, zahajuje trojici posledních, vrcholných symfonií Čajkovského, jež propojují autorovu osobitost a ruský národní kolorit s beethovenskou myšlenkovou závažností. Heroicky vyhrocená *Symfonie č. 5 e moll* je pozoruhodně monotematicky semknutá. *Symfonie č. 6 h moll Patetická* má charakter tragicky zabarvené osobní výpovědi. Chmurně bolestná první věta cituje chorál z ruské mše za zemřelé. Vnitřní věty jako by se obracely k okolnímu světu: druhá přináší typicky ruskou

Skenováno pro studijní účely

valčíkovou melodii v 5/4 (!) taktu, třetí má povahu heroicky vypjatého pochodu. Symfonii uzavírá Adagio lamentoso, odpovídající tempem i náladou první větě. Trvalou součástí světového repertoáru jsou Čajkovského díla koncertantní – především *1. klavírní koncert b moll* (z celkového počtu jeho tří klavírních koncertů) – ač původně v Rusku označený za nehratelný. Dále *Houslový koncert D dur* a *Variace na rokokové téma* pro violoncello a orchestr. Autorova komorní tvorba obsahuje tři smyčcové kvartety, klavírní trio a smyčcový sextet. Z klavírní tvorby, která představuje osobité pojetí romantické klavírní miniatury, jsou stále živé cykly *Dětské album* a *Roční doby*. Dvě sonáty a dalších téměř sto skladeb je už hráno méně. Písňová tvorba čítá na sto písní a romansů. Obsáhlá, u nás však méně známá je i Čajkovského tvorba sborová a kantátová.

Operní tvorba Čajkovského představuje kvalitu v mnohém odlišnou od typu epické opery členů Mocné hrstky. Čajkovskij ztvárnil operu jako jevištní drama, jehož cílem je sledování psychických pochodů a vývoje hlavních hrdinů. Tomuto cíli podřizoval i jevištní prostředky a tíhnul ke stylové jednotě v rámci díla (zvlášť výrazné u *Evžena Oněgina*). Respektoval typ číslové opery, výrazně však tento žánr symfonizuje – orchestrální partie jeho vrcholných oper jsou srovnatelné s jeho posledními symfoniemi. Prvé z jeho deseti oper, *Vojvoda*, *Kovář Vakula* a *Opričník*, vznikly na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Následoval *Mazepa*, *Čarodějka*, komorní opera *Jolanta*. Světoznámými operami jsou především dvě psychologicko-tragická dramata na náměty A. S. Puškina – „lyrické scény" *Evžen Oněgin* a opera *Piková dáma*, které zobrazují i sociální konflikt mezi jedincem a společností. Zakladatelský význam v rámci ruské tvorby mají Čajkovského balety – *Labutí jezero*, *Louskáček* a *Šípková Růženka*. Obdobně jako v pozdních operách, i zde je patrný psychologický moment v uchopení jednotlivých postav a situací; ten je zároveň spojen s tak vysokým symfonickým mistrovstvím, že tato baletní hudba stojí zcela mimo zvyklosti žánru, který obvykle představoval pouhý doprovod taneční akce.

V posledních dvou desetiletích 19. století se vedle zralých děl jmenovaných autorských skupin začínají v Rusku objevovat první opusy nastupující skladatelské generace přelomu století. Ta vnáší do hudební tvorby nové rysy. Výrazně se projevuje orientace na symfonickou tvorbu a patrný odklon od opery (preferují spíše komorní pojetí). Zcela mizí okruh lidových námětů – pozornost se soustřeďuje spíše na lyricko-psychologické ztvárňování osobního dramatu. Konflikt mezi touhou jedince po štěstí a překážkami kladenými životem je typický jak pro zralého Čajkovského, tak pro nastupující generaci. S tím souvisí i odklon od sociální tematiky a realismu směrem k abstraktním představám o věčné etické pravdě (Tanějev) a očistné moci umění (zvláště později Skrjabin). Přehodnocován je i vztah k folkloru, jehož prvky se (jako ostatně touto dobou všude) zcela podřizují osobnímu stylu autora. Je patrný příklon k menším jednovětým formám v oblasti symfonické a značná obliba komorních žánrů a klavírní tvorby. Vzrůstá i obliba kantáty. Z čistě hudebních prostředků je výrazné uvolňování tonality, zvýšená úloha témbrů a polyfonních technik. Tvorba nastupující generace rozvíjí odkaz jak Novoruské školy (tzv. petrohradská linie), tak Čajkovského (linie moskevská). Petrohradskou školu reprezentuje **ANATOLIJ LJADOV** (1865–1914), který se ve své nepříliš četné tvorbě soustředil hlavně na oblast klavírní a orchestrální. Orchestrální

Skenováno pro studijní účely

obrazy *Baba Jaga*, *Začarované jezero* a *Kikimora* svědčí o smyslu pro detail a barevnou drobnokresbu. Druhý představitel této skupiny, **Alexandr Glazunov** (1865–1936) navázal bezprostředně na tradici Novoruské školy. Jako žák a přítel Rimského-Korsakova spolupracoval na dokončení skladeb členů Mocné hrstky. Působil jako profesor petrohradské konzervatoře. Na světové výstavě v Paříži r. 1889 řídil Ruské koncerty. Poslední léta života prožil v Paříži. Ve svém díle spojuje osobitý lyrický talent s přísnou formální výstavbou (polyfonní techniky). Těžiště jeho skladatelského odkazu je v symfonické oblasti – bývá charakterizován jako lyricko-epický symfonik. Tento rys je patrný především v řadě symfonických básní (*Stěnka Razin*, *Moře*, *Les*, *Jaro*, *Kreml*), méně už v osmi symfoniích. Dnes žije hlavně *Koncert pro housle a orchestr*, *Koncert pro saxofon a orchestr* a balet *Raymonda*.

Mezi moskevskými autory vynikl především žák Čajkovského a N. Rubinštejna **Sergej Tanějev** (1856–1915). Po krátké úspěšné dráze klavírního virtuosa, která jej vedla Evropou do Paříže, převzal po Čajkovském profesuru skladby na moskevské konzervatoři. Jako vynikající pedagog zaměřil pozornost na polyfonní techniky, které ovládl a s vrcholným mistrovstvím užíval ve své tvorbě. Je autorem cenné *Učebnice přísného kontrapunktu*. Jeho dílo obsahuje čtyři symfonie, předehry, suity, devět smyčcových kvartet (*č. 4* věnován Českému kvartetu), řadu skladeb klavírních, písně, kantáty (*Po přečtení žalmu*) a operní trilogii *Oresteia*, která propojuje stylově prvky opery a oratoria.

Povahou tvorby se k těmto autorům řadí téměř o generaci mladší Tanějevův žák **Sergej Rachmaninov** (1873–1943), světově proslulý klavírista, dirigent a významný skladatel. Studoval nejprve v Petrohradě, posléze v Moskvě. Jako sólový klavírista i doprovazeč (mj. i pěvce Šaljapina) zahájil bohatou koncertní činnost doma i v zahraničí (Londýn, Vídeň, Praha). Od počátku zaměřil svou tvůrčí i interpretační pozornost na operu – konzervatoř absolvoval operou *Aleko* a v krátké době vznikly opery *Lakomý rytíř* a *Francesca da Rimini*. Po tříletém působení v Drážďanech a úspěšném turné po USA se r. 1910 vrátil do Ruska. Zde se aktivně podílel na hudebním životě. Od konce 1. světové války žil v USA a ve Švýcarsku. Patřil k předním klavíristům své doby. Jako skladatel byl silně ovlivněn Čajkovským, s nímž jej spojuje výrazně lyrický charakter i vazba na lidovou píseň a romans. Z jeho tvorby jsou stále hrány tři symfonie, čtyři klavírní koncerty (zvláště *č. 2 c moll* a *č. 3 d moll*), *Rapsodie na téma Paganiniho* pro klavír a orchestr a klavírní skladby – preludia, etudy, dvě sonáty. Silný lyrický sklon uplatnil v tvorbě písňové a komorní (*Elegické trio* na smrt Čajkovského). Počátkem století prošel silnou inspirací starým ruským chorálem – zhudebnil *Liturgii sv. Jana Zlatoústého*, vytvořil patnáctidílný sborový cyklus *Noční bdění* a kantátu *Zvony*.

Skandinávie

Hudba severských národů se do 19. století vyvíjela v těsné závislosti na německé hudbě. Tato orientace trvala i nadále – téměř všichni skladatelé z této oblasti studovali v Lipsku a byli ovlivněni Schumannem a Mendelssohnem. Vedle raného romantismu ovlivnil v podobě programní hudby tyto autory i novoromantismus – poměrně stranou zůstává tvorba operní.

Skenováno pro studijní účely

Snaha o lidově zabarvenou tvorbu je nejdříve patrná v **Dánsku**. Jako první zaujal těmito kvalitami **Niels Wilhelm Gade** (1817–1890), žák a po několik let asistent Mendelssohnův v Lipsku. Po několikaletém působení ve funkci dirigenta orchestru Gewandhausu se vrátil do Kodaně, kde pomáhal rozvíjet hudební život. Jeho skladatelský význam překročil brzy hranice vlasti. Slohově Gade vycházel z raného romantismu, prvky dánského folkloru užíval spíše jako kolorit – nevytvořil jejich pomocí ještě vlastní osobitý hudební styl. Z řady orchestrálních skladeb (mj. osm symfonií) dosáhly trvalejšího úspěchu *Letní den na venkově* a *Holbergiana*. Klavírní a komorní tvorba i v jeho době úspěšné kantáty se dnes na koncertních programech objevují sporadicky.

Podstatně osobitější národní hudební výraz se objevuje v díle Gadeho žáka **Carla Nielsena** (1565–1931), jehož celoživotní dráha je spjata s Kodaní. Stylově navazuje nejen na své dánské předchůdce – byl silně ovlivněn velkými mistry minulosti (J. S. Bach, W. A. Mozart) i Wagnerem. Osobitost jeho hudební řeči je dána jednoznačným příklonem k lineární (polyfonní) hudební představivosti a patrným vlivem starých dánských písní v melodice. Jeho vyhraněně polyfonní hudební styl zaujal na počátku 20. století neoklasicistně orientovanou mladou generaci. V symfonických dílech (6 symfonií) i ve skladbách komorních předjímá už nový styl počátku 20. století.

Norská hudba našla prvního typického představitele v **Johannu Svendsenovi** (1840–1911). Nejúspěšněji však prvky německé hudby se severským lidovým uměním spojil **Edvard Hagerup Grieg** (1843–1907), nejznámější ze skandinávských autorů. Jako většina jeho severských vrstevníků byl i on odchovancem lipské konzervatoře. Po návratu do Kodaně účinně podporoval úsilí o vytvoření národního umění. Stál při založení koncertní společnosti v Oslo, jejímž cílem bylo podporování rozvoje skandinávské hudby. Grieg jako dirigent cestoval po celé Evropě a jeho tvorba brzy dosáhla značného věhlasu. Jeho zásluhou pronikla skandinávská hudba do povědomí hudební Evropy. Griegova hudební řeč se opírá o vědomé odborné studium norského folkloru – úpravy lidových písní a tanců svědčí o hluboké znalosti, která už překračuje rámec pouhého romantického zájmu. V tvorbě se věnoval s největším úspěchem drobným lyrickým žánrům – především klavírním: 10 sešitů *Lyrických kusů*, *Lístky do památníku*, *Humoresky*, *Poetické obrázky* přinášejí osobitý náladový svět obdobně jako tvorba písňová. Orchestrální oblast obsahuje především suity ze scénické hudby ke hrám *Peer Gynt* (H. Ibsen) a *Sigurd Jorsalfar* (B. Björnson), dále předehry, *Norské tance* (původně pro klavír), proslulý *Klavírní koncert a moll*. Z komorní tvorby jsou hrány především tři sonáty pro housle a klavír, *Smyčcový kvartet g moll* a violoncellová sonáta. Výrazně vlastenecky zaměřené sbory a kantáty dnes už většinou neslýcháme.

Na Griegova romantická východiska navázal v Norsku **Christian Sinding** (1856–1941), světově proslulý zejména romanticky melancholickou skladbou *Rašení jara*. Psal i velká díla – 4 opery, 3 houslové koncerty, komorní skladby.

Finská hudba našla svého velkého reprezentanta až poměrně později v **Jeanu Sibeliovi** (1865–1957), jehož tvorba zasáhla už hluboko do 20. století. Po studiích práv, houslí a hudební teorie v Helsinkách studoval hudbu ještě ve Vídni a v Berlíně. Po návratu do Helsink působil jako houslista a pedagog. Podnícen finským národním hnutím začal v devadesátých letech kom-

Skenováno pro studijní účely

ponovat vlastenecky zaměřená díla s náměty z národního eposu Kalevala – čtyři symfonické legendy *Lemminkäinen a dívka*, *Lemminkäinen v Tuonele*, *Labuť z Tuonely*, *Lemminkäinenův návrat*, symfonii *Kullervo* pro sbor, sóla a orchestr a symfonickou báseň *Finlandia*. Jejich kvalita a hlavně vyhraněný národní styl byly tak výrazné, že Sibelius dostal na přelomu století celoživotní státní stipendium a mohl se nadále věnovat výhradně tvorbě. V této době také proniklo jeho dílo do Evropy. Zvláštní obliby došlo hlavně v Německu a USA. Koncem dvacátých let uzavřel Sibelius definitivně svou tvorbu. Ze symfonické oblasti vznikly už ve dvacátém století jeho symfonie (7), které se poslední dobou stále častěji objevují na gramofonových nahrávkách, a světově proslulý *Houslový koncert d moll*. Komorní a klavírní díla jsou mimo autorovu vlast téměř neznámá.

Maďarsko

Vznik maďarské národní hudby je jednoznačně spjat s operou a s bojem o národní svébytnost. Za tvůrce domácí národní opery je označován **Ferenc Erkel** (1810–1893); jeho hudebně-dramatická díla čerpají námětově z bojů o maďarskou nezávislost (srov. str. 418). Stylově vychází z francouzsko-italského typu číslové opery, v jehož rámci užívá prvky maďarského (cikánského) folkloru. Z jeho osmi oper byly zvláště úspěšné *Bánk Bán*, *Bátori Mária*, *Hunyadi László*. Erkel se jako kapelník a později ředitel Národního divadla zasloužil o rozvoj budapešťského hudebního života, zvláště ve druhé polovině 19. století. Jeho tvorba totiž úzce souvisela s národními snahami, které vyvrcholily rakousko-uherským státoprávním vyrovnáním. Po jeho dosažení jako by pro něho zmizela motivace k tvorbě a těžiště snah se přeneslo do budování kulturního života a školství. Další vývoj hudby zde přinesl výraznou osobnost až v Bélovi Bartókovi a jeho vrstevnících.

Rakousko

Přirozeným kulturním centrem Rakouska zůstává stále **Vídeň**, jejíž tradičně internacionální charakter ani nacionální vlna 19. století podstatně nenarušila. Vídeňský hudební život v této době zčásti ovládla opereta a z ní odvozená tvorba valčíků, polek, pochodů, tedy užitková a zábavná hudba. Prototypem této tvorby, které se věnovala řada autorů, je dílo **Johanna Strausse** syna (1825–1899). Oblast tvorby vyšších žánrů byla ve Vídni poznamenána sporem mezi stoupenci a odpůrci novoromantismu, který dostal po uveřejnění Manifestu proti Lisztovi a Wagnerovi na počátku šedesátých let podobu otevřeného boje. Byl veden s neobyčejnou ostrostí na stránkách deníků i odborných časopisů. Na rozdíl od ostatních hudebních center té doby se zde soustřeďoval na mimooperní oblast a byl chápán jako protiklad principu programní a absolutní hudby (viz úvod kapitoly). Byl jím poznamenán život a tvorba tří velkých skladatelů této doby – A. Brucknera, J. Brahmse a H. Wolfa.

V ovzduší novoromantismu vyrostl podivuhodně osamělý zjev, který se svou povahou novoromantickému prostředí vymykal – **Anton Bruckner** (1824–1896), vynikající varhaník a symfonik. Jako syn venkovského učitele se v dětství stal zpěvákem v klášteře sv. Floriana, kde získal základní hudební vzdělání. Po absolvování učitelského ústavu a vystřídání několika učitelských působišť se vrátil do sv. Floriana jako varhaník. Pověst vynikajícího interpreta

Skenováno pro studijní účely

a improvizátora mu pomohla k místu dómského varhaníka v Linci. Teprve zde plně rozvinul své umělecké a tvůrčí vlohy. Doplňoval si studia skladby, podnikal studijní cesty (do Vídně, Budapešti, Mnichova). Po setkání s Wagnerovou hudbou (*Tristan*) se z něho stal zanícený ctitel a obdivovatel Wagnerův. Z této doby pocházejí jeho první významné skladby – chrámová tvorba a první *Symfonie c moll* (dvě symfonie, které jí předcházejí, Bruckner nezahrnul do celkového počtu – dnes bývají označovány jako nulté). Roku 1866 byl povolán jako profesor kontrapunktu a varhanní hry do Vídně. Povahou pokorný a nevýbojný, nikdy se s vídeňským prostředím plně nesžil. Jeho nesmírný obdiv k Wagnerovi jej, nezávisle na jeho vůli, postavil do čela wagnerovského tábora. Stal se tak středem ostrých útoků protiwagnerovců. Úspěchu svých skladeb se dočkal až na sklonku osmdesátých let. Do té doby byl uznáván hlavně jako vynikající varhaník a pedagog (mezi jeho žáky patřil mj. i Gustav Mahler).
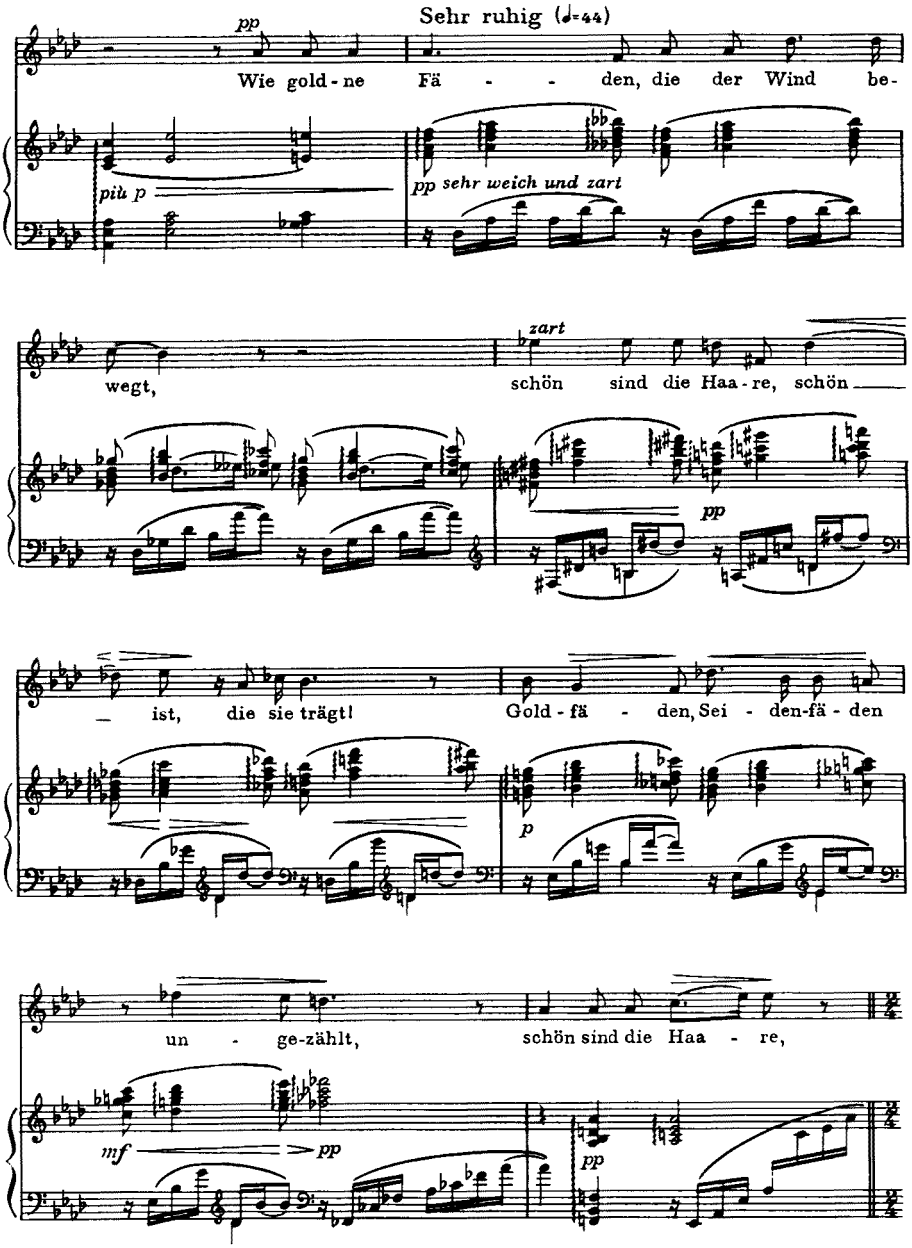
Brucknerova tvorba přináší podobně paradoxní obraz jako jeho životní situace – obraz barokního, ke kontemplaci tíhnoucího člověka v novoromantickém světě plném okázalé vnějškovosti. Jeho díla svědčí o hluboké znalosti barokní hudby a důkladném ovládání kontrapunktických technik – jsou však vybavována novoromantickou zvukovostí s velkolepými wagnerovskými žesti a okázalou monumentalitou. Těžiště tvorby tvoří 9 symfonií (mimo dvě z mládí), které vznikaly až od konce šedesátých let. Je zajímavé, že Bruckner, ač orientován k novoromantickému táboru, psal důsledně čtyřvěté symfonie a dodržoval základní rysy forem absolutní hudby – včetně formy sonátové, jejíž části však enormně rozšiřuje. Pro jeho hudební řeč je charakteristické střídání širokých kontrapunktických ploch s lidově laděnou hravostí ve scherzech. Pomalé adagiové věty přinášejí hluboké osobní citové výpovědi. Vedle typických instrumentačních obratů hraje podstatnou roli v Brucknerově kompoziční technice i osobitý rytmus.

Z jeho devíti symfonií bývají nejhranější *Symfonie č. 4 Es dur „Romantická"* a *č. 7 E dur*. Předcházející *3. symfonie d moll* je dedikována Wagnerovi. Poslední *Symfonie č. 9 d moll* zůstala nedokončena – jako její finální větu určil Bruckner své *Te Deum* (z osmdesátých let), čímž dostala kantátový závěr podobně jako Beethovenova Devátá. Poměrně významná je v rámci dobové tvorby jeho hudba chrámová, do které vnáší osobité prvky svého symfonického stylu. Výjimečné postavení v jeho díle má *Smyčcový kvintet F dur*, který je ovšem svým téměř symfonickým charakterem, velkými dimenzemi a mystickým laděním zcela organickou součástí Brucknerova celoživotního díla.
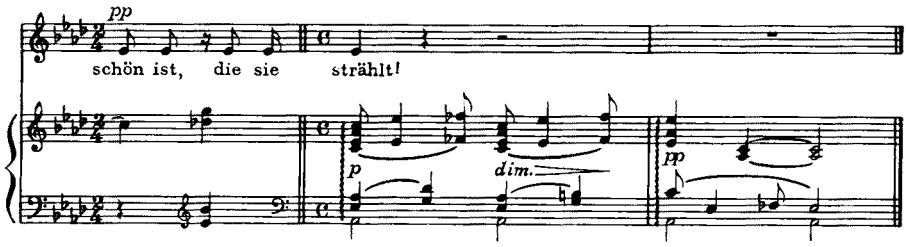
Nesmlouvavým, až fanatickým zastáncem Wagnerovým byl o generaci mladší **HUGO WOLF** (1860–1903). Už v době gymnazijních studií se stal nadšeným obdivovatelem Wagnera a tento obdiv poznamenal celý jeho život. Po dvouletém studiu na vídeňské konzervatoři byl na základě konfliktu s ředitelem vyloučen a působil pak v osmdesátých letech jako hudební kritik. Proslul zaníceným wagnerianismem a fanatickými útoky proti Brahmsovi. Od přelomu devadesátých let žil ve Vídni a okolí jako svobodně tvořící umělec, často odkázán na pomoc přátel a příznivců. Záhy upoutaly mimořádné kvality jeho písní, které tvoří těžiště jeho díla. Kromě symfonické básně *Penthesilea*, která vzbudila v novoromantických kruzích velké naděje, *Italské serenády* pro smyčce a komorně laděné opery *Corregidor* (námětem je stará španělská zar-

Skenováno pro studijní účely

zuela o třírohém klobouku) je jeho tvorba věnována písním (více než 300). Pečlivě volené texty zhudebňoval s pozoruhodným dramatickým a psychologickým citem. Na píseň přenesl Wagnerovy zásady hudební deklamace. Jeho melodická linka tak vychází přednostně ze smyslu textu – respektování výstavby básně (verše, strofy) je druhotné. Pod touto výraznou vokální melodií probíhá důsledně pravidelně členěný klavírní doprovod, vyrůstající většinou z drobného rytmického modelu.



Skenováno pro studijní účely



PŘ. 132 – HUGO WOLF: ITALSKÝ ZPĚVNÍK (ÚRYVEK)

Wolfova písňová tvorba dovršuje Schubertem otevřenou éru německé romantické písně. Kromě řady písňových cyklů na přední německé básníky (Goethe, Mörike, Eichendorff aj.) jsou zvláště významné jeho cykly zhudebňující starou poezii evropského jihu: *Italský zpěvník* a *Španělský zpěvník*. Posledním Wolfovým dílem jsou *Tři písně na Michelangela*. Od poloviny devadesátých let byl jeho život poznamenán nevyléčitelnou chorobou a po nezdařeném pokusu o sebevraždu dožil posledních šest let v ústavu pro choromyslné.

Do čela vídeňského protiwagnerovského tábora se svou tvorbou postavil **JOHANNES BRAHMS** (1833 Hamburk–1897 Vídeň). První hudební podněty získával u svého otce – městského hudebníka v Hamburku. Vedle toho se mu dostalo v rodišti profesionálního hudebního vzdělání (klavír, skladba). Záhy na sebe upozornil jako zručný a pohotový klavírista a výborný doprovazeč. Osudové bylo setkání s Josephem Joachimem – vynikajícím houslistou, se kterým koncertoval téměř celý život. Joachim jej představil řadě významných osobností, mimo jiné i Lisztovi a Schumannovi. Zatímco mezi Lisztem a Brahmsem se nikdy nevytvořil bližší přátelský vztah, Schumanna rázem zaujalo pozoruhodné nadání mladého umělce. Upozornil na něho hudební veřejnost ve svém časopise nadšeným článkem „Nové cesty". Upřímné přátelství, které se mezi oběma umělci vyvinulo, přenesl Brahms na celou Schumannovu rodinu. Dráha dirigenta a sbormistra, ale také sólového klavíristy, kterou nastoupil, mu umožňovala rozvíjet i vlastní tvorbu. Na počátku šedesátých let jej přivedla definitivně do Vídně. Zde se aktivně podílel na koncertním životě a zároveň podnikal koncertní cesty po Evropě. Po podepsání otevřeného manifestu proti Lisztovi a Wagnerovi r. 1860 se Brahms dostal do čela protiwagnerovské opozice. V osobním životě nepříliš šťasten, pohyboval se v kruhu blízkých přátel (Clara Schumannová, Joseph Joachim, estetik E. Hanslick, klavírista a dirigent Hans von Bülow). Srdečné přátelství jej pojilo i s Antonínem Dvořákem. Od konce šedesátých let – zvláště po úspěchu *Německého requiem* – rostla obliba jeho komorních děl a posléze i rozvíjející se tvorby symfonické.

Brahmsovo dílo propojuje romantickou citovost a velké melodické bohatství s klasicky uměřenou a vyváženou formou hudebního díla. Nezříkal se nových možností, jichž vývoj hudby dosáhl, ale podřizoval je přísné logice hudební architektoniky. V té navázal na vzory velkých mistrů klasicismu (Beethoven, Haydn, Mozart) i baroka (J. S. Bach, Händel). Jako zastánce ab-

Skenováno pro studijní účely

solutní hudby se obrátil ke klasickým formám. Ve stejné době jako Bruckner nebo Dvořák prokázal, že vedle programních žánrů je plně životná i čtyřvětá symfonie klasického typu. Bohatství melodické invence je v jeho tvorbě spojeno s vytříbeným smyslem pro stavebnost, který vychází z důsledné motivické a tematické práce. Zdánlivá prostota a samozřejmost jeho invence má své kořeny v lidové písni, která stojí i v pozadí jeho bohaté vokální tvorby. Vedle Wolfových písní znamená Brahmsova písňová tvorba (na tři sta sólových písní s klavírem, úpravy lidových písní, dvojzpěvy aj.) vrcholné hodnoty před tím, než tuto oblast přivedli Mahler a Strauss k dalším perspektivám. Po Schubertovi zde Brahms nově rozvinul i podněty německé a rakouské lidové písně. Ranou písňovou tvorbu reprezentuje obsáhlý cyklus *Krásná Magelona*, vyvrcholením jsou *Čtyři vážné zpěvy* na biblické texty. Ve velkých sborových cyklech spojil romantickou citovost s myslitelskou hloubkou a kompoziční propracovaností německé polyfonní tradice. Velká vokálně-instrumentální díla patří hloubkou obsahu, melodickým bohatstvím, účinností a přesvědčivostí k nejcennějším dílům tohoto druhu vůbec. První výrazný úspěch přineslo skladateli už v šedesátých letech *Německé requiem*, jehož textový podklad sestavil Brahms z biblických textů v cyklický celek. Souměrnost a účinnost tohoto cyklického útvaru podporují všechny složky – tonální plán, členění sborů a sól, povaha textů, výraz. Obdobné kvality přinášejí i ostatní díla této oblasti – *Rapsodie pro alt, mužský sbor a orchestr* (Goethe), *Píseň osudná* (Hölderlin), *Nenie* (Schiller), *Zpěv sudiček* (Goethe), *Rinaldo* (Goethe) a další. Základní Brahmsův přínos však bývá většinou spatřován v oblasti symfonické tvorby, kterou podstatně rozvinul až od sedmdesátých let devatenáctého století. Zúročil zde zkušenosti z komorní tvorby – utváření sazby, poetičnost, závažný etický obsah. Ve svých čtyřech symfoniích vědomě a originálně navazuje na Beethovenovu důslednost stavebné logiky. Jsou nejtypičtějším příkladem takzvané klasicko-romantické syntézy. To platí v podstatě i o jeho ostatních orchestrálních dílech, jako jsou *Variace na Haydnovo téma*, předehry *Akademická* a *Tragická*, populární *Uherské tance*. Dva klavírní koncerty patří svým symfonickým charakterem a výrazovou účinností virtuosní složky k nejdůležitějším dílům tohoto druhu v 19. století. *První klavírní koncert d moll* (1858) vznikl pod dojmem Beethovenovy Deváté symfonie. Symfonický charakter *Druhého klavírního koncertu B dur* (1881) je ještě výraznější. (Téma violoncellového sóla třetí věty zpracoval později Brahms jako samostatnou píseň.) *Houslový koncert D dur* a *Dvojkoncert pro housle a violoncello s orchestrem a moll* patří k vrcholům tohoto žánru.

Velmi významná a plně životná je Brahmsova tvorba klavírní. Hutností nástrojového zvuku vytváří Brahms určitý protipól virtuosity Lisztovy. V Brahmsově klavírní tvorbě se pojí romantická poetičnost se smyslem pro vyváženou stavbu díla. Svou klavírní tvorbu zahajuje třemi sonátami v klasické formě, ale romantickém duchu. Oblíbené variace našly ztvárnění v cyklech na témata Schumanna, Händela, Paganiniho – patří k vrcholům klavírní tvorby 19. století. Ostatní tehdy běžné žánry – balady (4), valčíky (16), rapsodie, intermezza, capriccia – nesou typické znaky svého tvůrce – romantický výraz i klasickou souměrnost a vyváženost. To platí ostatně i o celé Brahmsově komorní tvorbě, v níž hraje klavír důležitou roli. Bohatě jsou zastoupeny sonáty pro sólový nástroj s klavírem (3 houslové, 2 violoncellové, 2 klarinetové). Brahms se jako

Skenováno pro studijní účely

jeden z prvních autorů opět věnuje častěji tvorbě klavírních trií (*Jeho klavírní trio H dur op. 8* patří k nejhranějším komorním skladbám této doby). V šedesátých a sedmdesátých letech (před symfoniemi) vznikly 3 klavírní kvartety i *Klavírní kvintet f moll*, zpracovaný též jako *Sonáta pro dva klavíry*. Stylovému zaměření Brahmsovu odpovídá i vztah k smyčcovému kvartetu jako typicky přísné klasické formě. Kromě tří smyčcových kvartetů vznikly v této oblasti i jeho 2 smyčcové kvintety, 2 sextety a *Klarinetový kvintet*. Často se hrává i *Trio pro housle, lesní roh a klavír* a *Trio pro klarinet, violoncello a klavír*.

V posledních dílech – především ve *Čtyřech vážných zpěvech* (které uzavírají jeho tvorbu) se Brahms obrací zvýšenou měrou k poetickému obsahu a místy se dotýká samých hranic tonálních a motivických souvislostí. Posledním dílem, na kterém pracoval, byly *Chorální předehry* pro varhany.

„Věřím v obnovení hudby jejím vnitřním spojením s básnictvím, což umožní volnější rozvoj umění, které by více odpovídalo duchu doby."

Franz Liszt

„Nové potřeby ducha, srdce i sluchu nám ukládají nové snažení a v některých případech nás nutí, abychom rušili staré zákazy."

Hector Berlioz

„Věda je všem národům společná, v umění však musejí dbát vlastního charakteru."

Giuseppe Verdi

„Některé formy jsou už příliš otřelé, než aby jich ještě mohlo být užito."

Hector Berlioz

„Z partitury Čarostřelce proudila zvláštní divoká vůně, jejíž rozkošná svěžest mě omamovala."

Hector Berlioz

„Protože jsem vlastně nikdy neprožil skutečné štěstí lásky, chci tomuto nejkrásnějšímu ze všech snů ještě postavit pomník. Návrh mám již v mysli – Tristan a Isolda."

Richard Wagner (roku 1854)

„Obracím se opět k Tristanovi, abych v něm nechal k Tobě promlouvat hluboké umění znějícího mlčení."

Richard Wagner Mathildě Wesendonckové (roku 1858)

„Chci nové, krásné, velké, rozmanité, smělé náměty. Smělé až do krajnosti, nové formou, a především dobře zhudebnitelné."

Giuseppe Verdi

Skenováno pro studijní účely

„Melodie a harmonie by měly být v rukou umělce pouhými prostředky. Přijde-li snad čas, ve kterém se už nebude mluvit o melodii, harmonii, o německé a italské škole, o minulosti v budoucnosti, pak snad nastane říše umění."

Giuseppe Verdi

„Moje hudba musí být uměleckým přetvořením lidské řeči v jejích nejjemnějších odstínech."

Modest Petrovič Musorgskij

„Nechci obdělávat zúrodněná pole, prahnu po nedotčené půdě. Nechci se pouze seznámit s lidem, žízním po sbratření."

Modest Petrovič Musorgskij

„Ještě nikdy se tak do krajnosti vystupňovaná senzibilita nevyjadřovala tak jednoduchými prostředky."

Claude Debussy o hudbě Musorgského

„Slova nikdy nemohou být psána dodatečně k hudbě, neboť u hudby s textem je tomu vždy tak, že si text vyžaduje přiměřený hudební výraz. Je sice možné připsat nebo dodatečně vybrat slova k nějaké drobnější melodii, ale u vážné skladby je podobný postup nemyslitelný. A právě tak nelze napsat symfonickou skladbu a pak k ní teprve dodatečně hledat program, protože i zde každá epizoda zvoleného programu vyžaduje přiměřenou hudební ilustraci."

Petr Iljič Čajkovskij

Výběr z literatury:

Alfred Einstein: Hudba v období romantizmu. Bratislava, 1989 (slovenský překlad z angličtiny)
Jan Trojan: Dějiny opery II. Romantismus (19. století). Brno, 1981
Václav Holzknecht: Franz Schubert. Praha, 1972
Jan Václav Sýkora: Robert Schumann. Praha, 1967
Robert Schumann: O hudbě a hudebnících. Praha, 1960
Jarosław Iwaszkiewicz: Fryderyk Chopin. Praha, 1958
Fryderyk Chopin: Listy rodině a přátelům. Praha, 1961
Hector Berlioz: Paměti. Praha, 1961
Humphrey Searle: Hudba Franza Liszta. Bratislava, 1961 (slovensky)
Liszt o svých současnících. Z kroniky hudebního pokroku. Praha, 1956
Ludwig Marcuse: Pamětihodný život Richarda Wagnera. Praha, 1970
Richard Wagner: O hudbě a umění. Praha, 1959
George Bernard Shaw: Dokonalý wagnerián. Praha, 1935, slovensky s názvem Dokonalý wagnerovec, Bratislava, 1981
Modest Petrovič Musorgskij: Hudba života. Sborník, Praha, 1960
Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov: Letopis mého hudebního života. Praha, 1958
Petr Iljič Čajkovskij: Dopisy. Praha, 1965
Ludwig Erhardt: Brahms. Bratislava, 1986 (překlad z polštiny)
Jaroslav Jiránek: Essaye o romantismu. Praha, 1989

Skenováno pro studijní účely

3. Rozvinutý romantismus v našich zemích a na Slovensku

A) Hudební život

Druhá polovina devatenáctého století byla od šedesátých let obdobím prudkého rozvoje českého kulturního dění. Hudba se vyvíjela v těsné souvislosti se snahou vytvořit národní život, jemuž se dostalo po pádu Bachova absolutismu a po příslibu daném Říjnovým diplomem v roce 1860 příznivých podmínek. V časově nerozlehlém úseku se podařilo v českých zemích vybudovat svébytnou a v porovnání s vývojem v ostatní Evropě moderní národní hudební kulturu.

Specifickou formou hudebního života se stal v době politického uvolnění velký rozmach pěveckého spolkového hnutí. Sborová tělesa, zprvu mužská, později i smíšená, neměla v té době význam pouze hudební, ale také jako centra společenského dění přispěla k celkovému rozvoji národního života mladé buržoazie. Koncerty pěveckých spolků mívaly spíše formu zábav se smíšeným obsahem (sborový zpěv, ale i skladby pro sólové nebo komorní obsazení vokální i instrumentální, recitace, scénky atd.). Spolky zajišťovaly i jiné formy společenského života, například plesy nebo společné výlety.

„Zpěvem k srdci, srdcem k vlasti!"

HESLO HLAHOLU PRAŽSKÉHO

Z velkých pěveckých těles byla v roce 1860 založena Beseda brněnská, v roce 1861 vznikl Hlahol pražský, roku 1862 Hlahol plzeňský, roku 1863 byl založen pěvecko-hudební spolek Moravan v Kroměříži. Jako první smíšený sbor se v roce 1866 ustavil v Praze smíšený sbor hudebního odboru Umělecké besedy. Postupně nastal i rozvoj dělnických pěveckých spolků, které byly už v sedmdesátých letech zakládány jako součást sociálnědemokratického hnutí. Pěvecké kroužky vznikaly i při tělocvičných jednotách Sokol a později i při Dělnických tělocvičných jednotách.

Seznam z roku 1869 uvádí už existenci 233 zpěváckých spolků v 229 městech a obcích v Čechách a na Moravě. Na podnět Hlaholu pražského byla v roce 1868 ustavena Jednota zpěváckých spolků československých s cílem pěstování sborového zpěvu, hlavně českého a slovanského. Na sjezdech spolků, konaných zejména v Praze, byly organizovány soutěže a slavnostní hromadný zpěv s mohutným obsazením. Ve sborovém hnutí se rodily předpoklady pro pozdější vznik umělecky vysoko stojících souborů (na začátku 20. stol. Pěvecké sdružení moravských učitelů). Řada zpěváckých spolků si samozřejmě nekladla vyšší umělecké cíle, ale mnohá tělesa (například Hlahol pražský a plzeňský, Beseda brněnská, později Žerotín v Olomouci) dosahovala velmi dobré úrovně a mohla s úspěchem uvádět náročnou kantátovou a oratorní tvorbu.

Existence velkého počtu spolků vyvolala v život i početnou sborovou literaturu, jejímiž hlavními autory u nás byli Pavel Křížkovský, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák a Karel Bendl.

Skenováno pro studijní účely

Na **Slovensku** mělo sborové hnutí v druhé polovině 19. století základní význam. V sedmdesátých letech se rozvíjely tzv. spevokoly v řadě míst na Slovensku i mimo Slovensko tam, kde se soustřeďovala slovenská inteligence nebo dělníci (v Pešti, ve Vídni). Z autorů přežil v dnešním slovenském národním povědomí zejména **Ján Kadavý** (1810–1883).

Rozmach činnosti pěveckých spolků, který si získal velký význam svou hudební aktivizací širokých vrstev, měl charakter amatérský. Rozvoj mladé české národní společnosti si však vyžadoval i vybudování profesionálního hudebního dění, které by svými kvalitami obstálo vedle hudební kultury německé. Byla to otázka samostatné operní scény a rozvinutého koncertního života, zejména v oboru symfonické hudby.

Opera byla v centru pozornosti od šedesátých let. Pro její provozování se podařilo vytvořit provizorní řešení: česká představení v Praze byla přenesena do vlastní, i když nevyhovující budovy *Královského zemského divadla*, zvaného *Prozatímní*. Divadlo bylo vybudováno na parcele, kterou zakoupil Sbor pro zřízení Národního divadla, a je dnes součástí komplexu Národního divadla. Střídal se zde provoz činoherní, operní i operetní. Divadlo nebylo velké (při vyprodaném domě pojalo 900 osob), zvláště omezené byly prostory pro orchestr; orchestřiště dosud nebylo zapuštěno pod úroveň hlediště v přízemí. V budově se hrálo od roku 1862 do roku 1883, třebaže se původně počítalo jen s třemi roky provozu. V letních měsících se provoz rozšiřoval i do dalších, prostornějších scén: do *Novoměstského divadla* (na místě dnešního Smetanova divadla), do arény *Na hradbách* (na místě dnešního Národního muzea) a do tzv. *Nového českého divadla* (za tehdejší Žitnou branou).

Operu vedl zprvu **Jan Nepomuk Maýr** (1818–1888), bývalý operní pěvec. Angažoval přední pražský orchestr Karla Komzáka, který rozšířil na počet třiceti čtyř hráčů. V začátcích operního provozu vykonal záslužnou práci svou přesností, méně vynikal v ryze uměleckém cítění a rád se přizpůsoboval vkusu publika. Významná byla pro rozvoj české operní scény léta 1866–1874, kdy byl vedoucím kapelníkem Bedřich Smetana. Jeho zásluhou bylo zaměření na pokrokovou, ideově závažnou programovou orientaci a zvýšila se umělecká úroveň operního souboru. V závěru své činnosti, kdy byl ředitelem opery, se Smetana stal terčem četných útoků ze strany staročeského tábora. Když byl nucen pro ohluchnutí vzdát se své dirigentské činnosti, nastoupil znovu J. N. Maýr. Vedle Smetany i Maýra byl druhým kapelníkem **Adolf Čech** (1841–1903), který pak i do Národního divadla přenesl umělecké zásady B. Smetany.

Za účasti celého národa bylo postaveno Národní divadlo. Dne 16. května 1868 se konala manifestační slavnost položení základního kamene a poté v Prozatímním divadle (na scéně Novoměstského divadla) premiéra Smetanovy opery Dalibor.

„V hudbě život Čechů!"

Bedřich Smetana při slavnosti kladení základního kamene Národního divadla

Poprvé bylo Národní divadlo slavnostně otevřeno 11. června 1881 Smetanovou operou *Libuše* (premiéra). Požár, který budovu 12. srpna 1881 zničil, se zprvu zdál být tragédií. Na základě nových národních sbírek však byla rychle

Skenováno pro studijní účely

postavena budova nová, provozně ještě lépe vyhovující. Definitivně bylo pražské Národní divadlo otevřeno 18. listopadu 1883, opět Smetanovou *Libuší*.

Budovatelé Národního divadla:
architekti Josef Zítek a Josef Schulz, sochaři Josef Václav Myslbek, Antonín Wagner a Bohuslav Schnirch, malíři Mikoláš Aleš, František Ženíšek, Václav Brožík, Josef Tulka a Vojtěch Hynais (namaloval oponu).

Významní pěvci Prozatímního a počátků Národního divadla:
sopranistky Eleonora z Ehrenbergů, Marie Sittová-Petzoldová, později Berta Lautererová-Foerstrová, altistka Betty Hanušová-Fibichová; tenoristé Antonín Vávra, Jan Ludevít Lukes, Adolf Krössing; barytonista Josef Lev, basisté Josef Paleček, Vilém Heš

Operní dění se rozvíjelo i v dalších městech. V Plzni byla stálá operní scéna od roku 1868, v Brně od roku 1884, když už předtím zde působily kočovné české společnosti. Slovenské národné divadlo v Bratislavě bylo otevřeno až roku 1920.

Vedle **české** operní scény v Praze nadále existovalo divadlo **německé**, které mělo podporu vlivné německé menšiny. Jeho tradiční scénou bylo *Stavovské divadlo*, v roce 1888 byla otevřena budova *Nového německého divadla* (Neues Deutsches Theater, v 2. polovině 20. století Smetanovo divadlo). Až do roku 1885, kdy byl v Národním divadle uveden Lohengrin, se mohli pražští diváci seznamovat s Wagnerovými díly jen na německé scéně.

Zřízení samostatného českého divadla podnítilo i vznik původních českých operních děl. V roce 1863 měla premiéru opera *Vladimír, bohů zvolenec* F. Z. Skuherského (opera však byla původně komponována na německý text), r. 1865 *Templáři na Moravě* K. Šebora, r. 1866 Smetanovy opery *Braniboři v Čechách* a *Prodaná nevěsta*, která se stala nejúspěšnější a nejčastěji hranou českou operou (v roce 1874 se konalo její padesáté představení, v roce 1882 byla uvedena posté).

V nejbližších letech nastal další rozvoj původní české operní tvorby s hlavními představiteli: B. Smetana, K. Šebor, K. Bendl, V. Blodek, J. R. Rozkošný, V. Hřímalý; v roce 1874 se konaly první premiéry oper A. Dvořáka (*Král a uhlíř*) a Z. Fibicha (*Bukovín*).

Koncertní život se v našich zemích ve srovnání s dalšími evropskými městy vyznačoval v šedesátých letech 19. století náhodností a nesoustavností, která nemohla vést ke zvyšování uměleckého vkusu publika. Na tento stav v Praze upozornil B. Smetana v článku *O našich koncertech* roku 1862. Sám se snažil o nápravu, kterou viděl ve vytvoření určitého řádu koncertní sezony a v programovém zaměření k české a slovanské hudbě.

Vývoj let šedesátých až devadesátých ukazuje, že se v Praze podařilo přejít od typicky obrozeneckých pestrých pořadů nenáročného rázu k uměleckým pořadům novodobého charakteru. Důležitým činitelem byl vznik *Umělecké besedy* roku 1863; její hudební odbor vedl B. Smetana (výtvarnému stál v čele J. Mánes, literárnímu V. Hálek). Zdařilým činem Umělecké besedy byla v roce

Skenováno pro studijní účely

1864 shakespearovská slavnost, která svým velkolepým průběhem demonstrovala vztah mladé české společnosti k světovým kulturním hodnotám.

V sezoně 1864–1865 uskutečnil hudební odbor Umělecké besedy první pokus o *abonentní symfonické koncerty* za řízení B. Smetany, který vystoupil i jako sólový klavírista; finanční potíže však nedovolily v záměru pokračovat. Úspěšnější byl cyklus koncertů od sezony 1869–1870, kdy měl B. Smetana k dispozici orchestr Prozatímního divadla, rozšířený o členy divadla německého. Symfonické koncerty nebylo zatím možno pořádat bez spojení sil české i německé hudební kultury (na rozdíl od operního provozu, kde k rozdělení již došlo). V roce 1873 byl ustaven spolek *Filharmonia*, který byl národnostně utrakvistický (česko-německý) a sdružoval orchestrální hráče obou divadel. V řízení se střídali B. Smetana s Ludwigem Slanskym, prvním kapelníkem německého divadla (Smetanu vystřídal v roce 1874 A. Čech). Nevýhodou koncertů bylo, že se musely konat s ohledem na divadelní provoz v poledních hodinách, a to ne vždy jenom v neděli – to omezovalo jejich návštěvnost. Rozvíjely se i koncerty komorní hudby péčí *Spolku pro komorní hudbu* (Kammermusikverein) od roku 1876.

V letech 1877–1895 byly v Praze a podle jejího vzoru i v dalších městech pořádány tzv. Slovanské koncerty, programově zaměřené výhradně k slovanské hudbě. Účinkovala zde zprvu Filharmonia, pak orchestr Národního divadla, který vyplňoval i programy úspěšných cyklů tzv. populárních koncertů Umělecké besedy, pořádaných od roku 1886. Otevření Národního divadla znamenalo tedy i důsledné osamostatnění obou linií národnostně utrakvistického koncertního provozu v Praze.

Jiná česká města neměla v druhé polovině 19. století stálá symfonická tělesa, ke kantátovým produkcím byly nejčastěji zvány posádkové hudby doplněné amatéry. V Brně vyvíjel významnou činnost orchestr *Besedy brněnské*, který založil a umělecky vedl Leoš Janáček. Toto orchestrální těleso spoluúčinkovalo při uvádění oratorních a kantátových děl. Uvádělo i závažné skladby symfonické a koncertantní. Rušný hudební život byl v lázeňských městech, například v Mariánských Lázních a Karlových Varech, kde působily dobré kolonádní orchestry. V Plzni dočasně existoval v letech 1882–1890 *Plzeňský filharmonický spolek*, řízený skladatelem **Hynkem Pallou** (1837–1896).

Hudební dění doplňovaly koncerty *posádkových hudeb*. Vojenské dechové orchestry měly v našich zemích zásluhou českých hudebníků výbornou úroveň (v letech 1867 a 1880 zvítězily v zahraničních soutěžích dechových hudeb), jako kapelníci zde působili například skladatelé K. Šebor, K. Komzák a další. Z lidových dechových hudeb se proslavila *Kolínská hudba*, založená **Františkem Kmochem** (1848–1912), autorem četných pochodů.

Součástí hudební kultury stále zůstává hudba provozovaná na kůrech. I do českých zemí zasáhl vliv reformních názorů tzv. *cecilského hnutí* (vzniklo v německém Regensburgu, tj. Řezně, zakladatelem byl F. X. Witt); odmítalo pronikání světských prvků do církevní hudby, zdůraznilo úlohu chorálu a vokální složky, jako doprovod uznávalo pouze varhany, a nikoli orchestr. V Praze byla v tomto duchu založena r. 1879 *Obecná jednota cyrilská*, podobné úkoly si kladla *Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě*, založená roku 1881. Významným činem spolku bylo roku 1882 zřízení *varhanické školy* v Brně za vedení L. Janáčka.

Skenováno pro studijní účely

Konzervatoř v Praze měla od svého založení v roce 1811 už významnou tradici. Do doby činnosti spolku *Filharmonia* byly produkce jejího orchestru základem pravidelných orchestrálních koncertů v Praze. Žákovský *orchestr* tehdy plnil kromě svých vlastních studijních úkolů i úkol seznamovat posluchače se soudobou hudbou (Berlioz, Liszt). Do roku 1884 byla konzervatoř umístěna v bývalém dominikánském klášteře v Husově ulici, pak se přestěhovala do nově postavené budovy Rudolfina. Vyučovalo se v ní všem nástrojům symfonického orchestru, sólovému zpěvu, od roku 1888 i klavírní hře, jejíž výuka do té doby probíhala pouze soukromě. V roce 1890 bylo po připojení varhanické školy založeno i kompoziční oddělení.

Varhanická škola v Praze (1830–1890) vychovávala nejen varhaníky-instrumentalisty, ale jako budoucím ředitelům kůrů poskytovala svým žákům i základy kompozičních nauk. K významným profesorům patřili **FRANTIŠEK BLAŽEK** (1814–1900), **JOSEF LEOPOLD ZVONAŘ**, **FRANTIŠEK ZDENĚK SKUHERSKÝ** (1830–1892) a **JOSEF FÖRSTER** (1833–1907). Mezi absolventy školy byli např. K. Bendl, A. Dvořák, L. Janáček a J. B. Foerster. Škola v roce 1890 splynula s konzervatoří.

Konzervatoř vedl do roku 1865 jako ředitel J. B. Kittl, po něm J. Krejčí. V letech 1881–1901 se o rozvoj školy zasloužil vynikající houslový pedagog **ANTONÍN BENNEWITZ** (1833–1926). Řídil orchestr konzervatoře a dovedl jej k výborné úrovni při pokrokové dramaturgii koncertů. Sám byl rodem Němec, ale vyhověl požadavku doby a zavedl v hudební teorii češtinu jako vyučovací jazyk.

Absolventi konzervatoře se významně uplatňovali v hudebním životě českých zemí i v cizině. Proslula pražská houslová škola, založená **BEDŘICHEM VILÉMEM PIXISEM**. Z třídy jeho žáka M. Mildnera vyšel **FERDINAND LAUB**, virtuos světové pověsti, později profesor na konzervatoři v Moskvě (zde v jeho pedagogické práci pokračoval další odchovanec Mildnerovy třídy Jan Hřímalý). Mildnerův žák a nástupce A. Bennewitz pak vychoval například pedagogy **OTAKARA ŠEVČÍKA** (1852–1934) a **JANA MAŘÁKA**, virtuosa **FRANTIŠKA ONDŘÍČKA** (1857–1922) a členy **Českého kvarteta K. HOFFMANNA**, **J. SUKA** a **O. NEDBALA** (České kvarteto vzniklo ve třídě komorní hry profesora **HANUŠE WIHANA**, který po smrti svého žáka **O. BERGERA** sám v tomto souboru hrál jako violoncellista).

V klavírní hře našla škola výborné pedagogy v **JINDŘICHU KÀANOVI** a **JOSEFU JIRÁNKOVI**, úroveň varhanní výuky pozvedl varhaník a skladatel **JOSEF KLIČKA** (1855–1937). Pěvecké oddělení bylo po léta založeno na italské zpěvní metodě (profesor G. B. Gordigiani a F. A. Vogl).

Narůstala potřeba reprodukčních sil i zájem o amatérské pěstování hudby, kterým nestačila vyhovět sama konzervatoř; v Praze i v dalších městech rozvíjely činnost četné *soukromé hudební školy*. Z pěveckých měla hlavní význam *škola* **FRANTIŠKA PIVODY** (1824–1898), autora řady pěveckých metodických prací, a **JANA LUDEVÍTA LUKESE**. Klavíru se vyučovalo v *Hudebně vzdělávacím ústavu*, který vedl **JOSEPH PROKSCH** (1794–1864), od r. 1849 v hudebním ústavu B. Smetany, soukromě vyučovala řada dalších klavíristů (např. Karel Slavkovský). Spolková škola při pěvecko-hudebním spolku Žofínská akademie v Praze byla vzorem pro hudební školy při pěveckých spolcích i v dalších městech (olomoucký Žerotín).

Skenováno pro studijní účely

Hlavním úkolem národní kultury v druhé polovině 19. století bylo vytvořit umění národní a přitom odpovídající evropským kritériím. Specifickou potřebou mladé české společnosti pak bylo, aby umění tohoto období podpořilo její politické cíle i oslavou velkých zjevů a činů národní minulosti. Rukopisy Královédvorský a Zelenohorský (údajně staročeské básnické skladby, „objevené" v letech 1817–1818) se staly silným inspiračním podnětem v hudbě (B. Smetana, Z. Fibich), a zejména ve výtvarném umění (J. Mánes a M. Aleš – ilustrace; M. Aleš – cyklus Vlast; J. V. Myslbek – monumentální sousoší Záboj a Slavoj, Lumír a píseň). Boj o vědecké prověření a přiznání jejich nepravosti byl v osmdesátých letech 19. století náročnou prověrkou i morálních kvalit české společnosti.

V hudbě bylo historickou nezbytností vytvořit výrazná umělecká díla v oblastech, které vyzdvihoval novoromantický směr: v symfonické básni, a zvláště v opeře, k níž byl u nás upřen hlavní zájem společnosti. Společenské vědomí šedesátých let bylo připraveno k tomu, aby tvůrce umělecky silné národní opery byl uvítán jako oslavovaná a jedinečná osobnost.

Touto osobností se stal **Bedřich Smetana**, který se začátkem šedesátých let vrátil ze Švédska do Čech jako zralý a zkušený umělec, seznámený se soudobým vývojem hudby a zapálený pro rozvoj národního společenského a kulturního života. Nebyl ve své době jediným českým skladatelem. Jen on však měl ve vyrovnané míře hudební genialitu a pracovní vytrvalost i vůli překonávat překážky. Jeho hudební styl, spojující tradiční národní prvky (českou tanečnost a melodický typus) s hudební řečí získanou vlastním individuálním vývojem, přijal český národ jako národní hudební řeč. Jeho *Prodaná nevěsta* se stala vbrzku národní operou a její hudební podobou byla poměřována další operní tvorba (v jejím jménu byly činěny výtky i samému Smetanovi, když pro jiný typ opery volil i jiný přístup: případ *Dalibora*). Jeho cyklus *Má vlast* byl od prvních zaznění nadšeně přijímán jako spojení geniální hudby s monumentální oslavou národa. Smetana položil spolehlivý základ, na který mohli navázat jeho mladší současníci.

Vývoj se neobešel bez problémů. Smetana se musel vyrovnávat s názory, že národní hudební řeč může vzniknout jedině na základě přejímání melodických a rytmických znaků lidové písně. Názory vycházely z běžné praxe předchozího i tehdejšího období upravovat lidové písně pro sbory nebo na jejich základě komponovat variace a fantazie. Tato praxe, které na patřičných místech užíval i Smetana, se ovšem nemohla stát základem hudebního slohu rozsáhlých a závažných kompozic.

„...napodobením melodického spádu a rytmu našich lidových písní nevytvoří se žádný národní sloh, nanejvýš slabé napodobení písní těch samotných, o dramatické pravdě ani nemluvě."

Bedřich Smetana r. 1865 v konceptu článku do Národních listů

Námitky směřovaly i proti tomu, co Smetana přejal z hudebně-dramatických přínosů R. Wagnera. (Bylo to zejména převážně souvislé prokomponování operních aktů a systém příznačných motivů.) Smetanovo operní dílo je ovšem svým základním charakterem zcela odlišné – našemu skladateli je

Skenováno pro studijní účely

zcela cizí Wagnerův patos a tragičnost. Smetanovi operní hrdinové jsou nejen idealizované postavy z historie, ale i prostí venkované. Smetana se setkal s odporem i pro své výhrady k pražské pěvecké pedagogice, zejména k Pivodově pěvecké škole, budované na stylu bel canto. Po zřízení operní školy při Prozatímním divadle v roce 1873, kterou Smetana vedl, přešly námitky proti němu ve vyslovený protismetanovský boj, který trval až do jeho odchodu z veřejné činnosti. Význam pro ujasnění směrů vývoje hudby v českých zemích měl rozvoj hudební kritiky, hudební vědy a hudebního časopisectví. V letech 1858–1864 a znovu v roce 1869 vycházel časopis Dalibor. Byl obnoven v letech 1873–1875 zejména k obraně Smetanova díla (ideovým vůdcem byl Otakar Hostinský), po několikaleté odmlce pak vycházel až do 20. století. Časopis Hudební listy byl vydáván v letech 1870–1875, od roku 1873 se stal mluvčím Pivodova protismetanovského tábora. V prvních ročnících zde byly uveřejněny zásadní stati O. Hostinského (*Wagnerianismus a česká národní zpěvohra*) a bystrá studie mladé E. Krásnohorské *O české deklamaci hudební*, která ukázala správné zásady deklamace českého slova ve vokální tvorbě i příklady chyb ve skladbách českých autorů.

„Deklamace slova českého ve většině skladeb našich, ač není nehezká – jest nečeská... přízvuk a délka určuje ve zpěvu rytmus, a tento především musí vtisknouti nové české hudbě vlastní její ráz."

ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ V HUDEBNÍCH LISTECH R. 1871

V hudebně **teoretické** oblasti publikoval některé závažné práce **FRANTIŠEK ZDENĚK SKUHERSKÝ** (*O formách hudebních*, *Nauka o hudební kompozici*, *Nauka o harmonii*), dlouho užívanou *Nauku o harmonii* vydal v roce 1887 Josef Förster. Nejvýznamnější osobností v české hudební vědě a estetice byl **OTAKAR HOSTINSKÝ** (1847–1910). Stal se profesorem estetiky na pražské universitě, přednášel dějiny hudby na konzervatoři, ale věnoval se i přednáškám z dějin výtvarného umění a dějin herectví. Byl vědcem širokého rozhledu a jako takový ocenil Smetanovu osobnost; plně se postavil za jeho pokrokové úsilí obrodit český hudební život. Nejdůležitější smetanovské články a studie O. Hostinského jsou shrnuty v knize *B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. O. Hostinský má základní význam i pro českou hudební historiografii.

B) Skladatelské osobnosti

BEDŘICH SMETANA (2. 3. 1824 Litomyšl–12. 5. 1884 Praha) je právem nazýván zakladatelem novodobé *české národní hudby*. Zasloužil se o ni především jedinečným způsobem jako geniální skladatel, ale i jako klavírista, dirigent, sbormistr, hudební kritik a organizátor hudebního života. Dal svůj život do nezištné služby české hudební kultuře a dokázal jí otevřít cestu ke světovosti. Svým průbojným tvůrčím úsilím vytvořil základní česká díla v oblasti opery, symfonické programní hudby, tvorby komorní; klavírní, písňové i sborové. Jeho dílo vyrůstá z dobových podmínek skladatelovy existence a váže se k nim, ale jednoznačně je přerůstá svým významem.

Skenováno pro studijní účely

Bedřich Smetana se narodil jako syn panského sládka Františka Smetany. Od dětství se učil hře na housle i na klavír; poprvé vystoupil už v roce 1830 jako klavírista. Záhy se pokoušel komponovat, první zaznamenaná skladba je *Kvapíček D dur* z roku 1832; vznikla v Jindřichově Hradci, kam se Smetanovi přestěhovali.

Zde začal B. Smetana studovat na gymnáziu. Když se rodiče přestěhovali v roce 1883 do Růžkových Lhotic na Vlašimsku, pokračoval Bedřich v gymnazijních studiích v Jihlavě, Německém (dnešním Havlíčkově) Brodě a v Praze. Stále se zabýval hudbou, v Praze pro ni zcela zanedbal studia.

V letech 1840–1843 dostudoval gymnázium v Plzni, kde měl oporu ve svém starším bratranci, profesorovi gymnázia a vlasteneckém premonstrátském knězi Františku Josefu Smetanovi. Často zde koncertoval při zábavách mladé společnosti, oslňoval i vlastními klavírními skladbami (např. *Louisinou polkou*, *Jiřinkovou polkou*, polkou *Ze studentského života*; v jejich duchu napsal později *Vzpomínku na Plzeň*). Z citových vztahů k dívkám v té době se jako trvalý ukázal vztah ke Kateřině Kolářové (1827–1859), jeho budoucí choti.

„...jednou budu v technice Lisztem, v kompozici Mozartem...“

Bedřich Smetana ve svém deníku 23. ledna 1843

Po ukončení gymnazijních studií se Smetana rozhodl uskutečnit svůj sen a stát se hudebníkem. Po těžkých začátcích v Praze mu pomohla matka Kateřiny Kolářové, která ho uvedla k učiteli hudby J. Prokschovi, a ředitel konzervatoře J. B. Kittl, na jehož doporučení byl Smetana přijat za domácího učitele hudby v šlechtické rodině. Ve společnosti u hraběte Thuna měl Smetana v roce 1846 možnost seznámit se s Robertem a Clarou Schumannovými.

V této době pilně studoval kompozici u J. Proksche. Zpočátku spočívalo vyučování ve výuce harmonii a kontrapunktu, později se výuka obracela k samostatnější kompoziční činnosti pod Prokschovým dohledem. Smetana bral studium velmi vážně a svému učiteli nosil mnohem více úloh, než je u žáků obvyklé, současně studoval i skladby velkých tvůrců (Bacha, Mozarta, Beethovena) a učil se z nich. Soustředěné práci v tomto období později přičítal lehkost, s jakou se zmocňoval i nejsložitějších technických postupů. Komponoval i bez vedení Prokschova – takto vznikl cenný klavírní cyklus *Bagately a impromptus*.

V roce 1847 Smetana ukončil studia u Proksche a přestal vyučovat v šlechtických rodinách. Pokusil se o koncertní dráhu klavíristy, ale nesetkal se s úspěchem. V roce 1848 zaslal cyklus *Šesti charakteristických skladeb* s věnováním Lisztovi – osobně se s ním dosud neznal, ale byla mu známa Lisztova pověst příznivce mladých talentů. Požádal o posouzení skladeb a o pomoc, aby si mohl zakoupit klavír a otevřít v Praze hudební ústav. Liszt se o skladbách vyslovil velmi uznale a doporučil je k vydání svému nakladateli. To byl první zárodek pozdějšího přátelství obou umělců.

I když byl Smetana ve školách vzdělán německy, účastnil se života mladé české společnosti a prožíval atmosféru, která vyústila r. 1848 v otevřenou revoluci. Pro klavír zkomponoval tehdy *Pochod studentských legií* a *Pochod národní gardy*, pro zpěv a klavír bojovnou *Píseň svobody* (na slova J. J. Kolára) a pro orchestr *Slavnostní předehru D dur*. V srpnu se mu podařilo otevřít si hudební

Skenováno pro studijní účely

školu, kde mu po roce pomáhala i manželka Kateřina, jeho někdejší studentská láska. Po osm let bylo Smetanovi vyučování hlavním zdrojem obživy, našel si však i příležitost významně se uplatnit jako sólista (klavírista) i jako komorní hráč.

Hlavním oborem kompozic zůstal v tomto období klavír. Vznikaly desítky skladeb, pozoruhodné jsou kromě *Lístků do památníku* a *Svatebních scén* zejména trojice *Salonních* a *Poetických polek*, kde Smetana osobitým způsobem využil Chopinova podnětu v poetizaci národního tance. V úsilí o zvládnutí velké formy vznikla tzv. *Triumfální (Slavnostní) symfonie E dur*, z níž se častěji hrává *Scherzo*. Mistrovským dílem tohoto období je *Trio g moll* pro klavír, housle a violoncello, které v Smetanově tvorbě ukazuje daleko dopředu svým smělým hudebním utvářením a subjektivností hudební výpovědi. (Příznačné je, že skladbu nepochopila pražská kritika, ale že nadchla Liszta.)

Smetana prožíval tíživý osud společnosti, kterou svírala doba Bachova absolutismu, i osobní rodinnou tragédii, když mu zemřely tři ze čtyř malých dcer. Když dostal nabídku uplatnit se za nesrovnatelně výhodnějších podmínek ve Švédsku, přijal. V říjnu 1856 odjel B. Smetana do Göteborgu, po roce úspěšné práce dirigenta pěveckého spolku a učitele hudby v bohatých rodinách si odvezl do Švédska i manželku a dcerku. Dařilo se mu zde znamenitě, byl úspěšný po stránce umělecké i existenčního zabezpečení.

Důležitým rysem **švédského období** je Smetanův příklon k novoromantismu. Už předtím měl v Praze možnost poznat díla Berliozova, Wagnerova i Lisztova a s Lisztem se osobně seznámit. Nyní zajížděl za Lisztem do Výmaru, zúčastnil se setkání moderních skladatelů v Lipsku, dostal se do středu úsilí o vše nové. Ve své tvorbě se soustředil k programní hudbě, jednak uskutečněné, jednak existující jen ve skice nebo v záměru. Příznačná je volba námětů z celoevropské kultury, avšak současně s aktuálním vztahem k domovu. Obě shakespearovské látky, z nichž vzešly symfonická báseň *Richard III.* a klavírní skica *Macbeth a čarodějnice*, poznal skladatel před svým odjezdem v provedení Kolárova souboru pražského českého divadla a není jistě náhodou, že se v atmosféře padesátých let 19. století staly předmětem zprvu Kolárova a pak Smetanova uměleckého zájmu postavy zločinných vládců, kteří zneužili své moci. Vazba k domovu se projevila ve výrazně českém ladění hudby s užitím lidové tanečnosti v symfonické básni *Valdštýnův tábor* (podle F. Schillera). V symfonické básni *Hakon Jarl* (podle dánského básníka A. G. Oehlenschlägera) se Smetana opět inspiroval – na pozadí boje pohanství s křesťanstvím – tragickou a rozporuplnou postavou vládce Hakona Jarla.

Pro tvorbu švédského období je rovněž příznačná komplikovanější melodicko-harmonická složka skladeb, navazující na novoromantické výboje a některé ozvláštňující prvky instrumentace (užití harfy a basklarinetu). Program chápe B. Smetana volně, básnivě, ponechává prostor posluchačově fantazii, hudebně tektonické utváření děl má ovšem pevné a promyšlené obrysy.

V osobním životě Smetanově došlo k smutné události: tuberkulóza jeho choti se v drsném podnebí zhoršila, cestou domů do Čech Kateřina v Drážďanech zemřela. Při poslední prázdninové návštěvě Čech v létě 1860 se Smetana podruhé oženil s Bettinou Ferdinandiovou (1840–1908). Klavírní *Vzpomínka na Čechy ve formě polek* a *Bettina polka* už ukazují Smetanovu novou koncentraci na vzdálený domov.

Skenováno pro studijní účely

Atmosféra po roce 1860 se svým národním nadšením a politickým uvolněním po Říjnovém diplomu doléhala k Smetanovi, který nezůstával ani ve švédském období odloučen od domova (o prázdninách pobýval v Čechách a také ve Švédsku bedlivě sledoval domácí politické dění). Na jaře 1861 ukončil činnost v Göteborgu a definitivně se navrátil do Čech, kam ho nejvíce přitahovaly zprávy o chystaném vybudování samostatného českého divadla. Nebylo snadné vřadit se po návratu do Prahy okamžitě do nových poměrů. Smetana proto zprvu usiloval uplatnit se jako klavírní virtuos nejen doma, ale i na koncertních cestách (v Německu, Holandsku, Dánsku a Švédsku). Trvale se však zaměřil k Praze, kde rozvinul všestrannou činnost. Malá návštěva koncertů, které zde v lednu 1862 uspořádal (jeden orchestrální, kde uvedl *Richarda III.* a *Valdštýnův tábor*, druhý klavírní), ho zklamala, ale neodradila: snažil se všemožně bojovat za zvýšení úrovně pražského hudebního života. Byl mezi zakladateli hudebního odboru *Umělecké besedy* a přijal funkci jejího prvního předsedy, stal se sbormistrem *Hlaholu*, psal články o hudebním životě a odborné kritiky. Svými kompozicemi přispíval k umělecké úrovni akcí Umělecké besedy (*Pochod k slavnosti Shakespearově*, veseloherní předehry k společenským zábavám) a koncertů Hlaholu (sborová tvorba). Zkomponoval sborová díla, která stavějí na vysokou uměleckou úroveň žánr mužského sborového zpěvu – *Tři jezdci*, *Odrodilec*, *Rolnická* (na verše V. Trnobranského) a *Slavnostní sbor* (Emanuel Züngel).

Zklamalo ho, že nebyl jmenován dirigentem v Prozatímním divadle, operu považoval pro její širokou působivost za nejdůležitější oblast v národním hudebním životě. V roce 1863 ukončil kompozici své první opery s historickým námětem z 13. století *Braniboři v Čechách*. Dílo získalo cenu hraběte Harracha, bylo však provedeno po průtazích až v roce 1866, stejně jako další opera, tentokrát z prostředí české vesnice, *Prodaná nevěsta*. V původní dvouaktové verzi *Prodané nevěsty* spojovala dvacet hudebních čísel mluvená próza; Smetana se k dílu několikrát vrátil, definitivní plně prokomponovaná verze je z roku 1870. Libreta k oběma operám napsal Karel Sabina. Už první opera přinesla B. Smetanovi uznání, geniální *Prodaná nevěsta* se pak stala dílem v pravém slova smyslu národním; skladatel se dočkal v r. 1882 již jejího stého provedení v Praze.

Na základě kvality obou děl a toho, jak je dokázal jako dirigent provést, dostal se Smetana v roce 1866 konečně na místo kapelníka v Prozatímním divadle (předtím z existenčních důvodů vyučoval v letech 1863–1865 v hudebním ústavu, který založil spolu s Ferdinandem Hellerem).
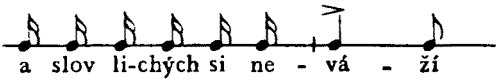
Svým dalším operním dílem pokračoval Smetana v záměru, který započal uskutečňovat už svými *Braniborý v Čechách*: vytvořit českou tragickou operu s námětem z národních dějin. K nové opeře *Dalibor* napsal libreto německy Josef Wenzig, do češtiny je přeložil Ervín Špindler. Premiéra se konala 16. května 1868 v Novoměstském divadle při oslavách položení základního kamene k Národnímu divadlu. *Daliborem* vyvolal Smetana diskusi o správnosti kompozice na základě wagnerovských principů a získal si příznivce i nepřátele. Další operou *Libuše* (libreto opět J. Wenzig, přeložil E. Špindler) vzniklo vznešené dílo určené skladatelem jen pro události slavnostního rázu; závěrečné Libušino proroctví bylo inspirováno dobovou oblibou monumentálních živých obrazů. (B. Smetana už dříve zkomponoval hudbu pro živý obraz *Libušin soud*.)

Skenováno pro studijní účely

Skladatel ukončil kompozici *Libuše* již v roce 1872, slavnostní premiéra se však konala až v roce 1881 jako zahajovací představení v nové budově Národního divadla. Další opera *Dvě vdovy* (libreto Emanuel Züngel) má vylehčený ráz a hojně využívá tanečního polkového charakteru. Je v ní však místo i pro lyrické plochy, které se pro Smetanovy komické opery stávají stále příznačnějšími.

Období návratu do vlasti a intenzivní činnosti ve prospěch národního života přináší ve Smetanově tvorbě mnoho změn. Dočasně ustupuje do pozadí tvorba klavírní i orchestrální, zcela je opomenuta tvorba komorní a písňová, skladatelova pozornost se soustřeďuje k dílům operním a sborovým. Vůdčí myšlenkou se stává idea vlasti a národa. Smetana omezuje novátorské umělecké výboje, aby jeho díla nové národní publikum snadněji chápalo. Pracuje častěji s jednoduchou diatonikou, ale dovede ji specificky ozvláštnit například zálibou ve zvuku kvartsextakordu či v dominantě se zvýšenou kvintou i přesvědčivou modulační prací. Velmi svěží je jeho rytmika. V instrumentaci vychází ze základu smyčcových nástrojů a nástrojů dechových užívá s velkým smyslem pro jejich specifický charakter. Příznačné je jeho umění rozjasnit výraz a využít slavnostních pochodových i fanfárových intonací a lidové tanečnosti – intonace polky je pro něho přímo typická.

V operní a sborové tvorbě si Smetana musel vyjasnit zásady správné deklamace slova při zpěvu. Zpočátku mu byl vodítkem cit – většinou deklamoval správně, někdy se však v kladení přízvuku odchyloval od mluveného projevu. Kecal například zpívá v *Prodané nevěstě*:



Na správnou českou deklamaci upozornil Smetanu i další skladatele v roce 1871 článek Elišky Krásnohorské *O české deklamaci hudební*. S Krásnohorskou pak B. Smetana až do konce života spolupracoval jako se svou libretistkou.
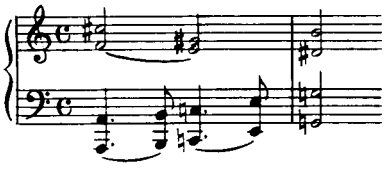
Celý životní rozmach období let 1861–1874, v závěru kalený některými nespravedlivými útoky odpůrců, ukončila Smetanova tragická ztráta sluchu. V srpnu počaly sluchové obtíže, v říjnu 1874 skladatel zcela ohluchl.

Do konce života zbývalo tehdy B. Smetanovi necelých deset let. Byl nucen vzdát se místa kapelníka, které nemohl zastávat, ale zůstal ve službách českého divadla jako skladatel. S rodinou se přestěhoval k dceři z prvního manželství Žofii, provdané za lesmistra Schwarze v Jabkenicích, odkud často dojížděl do Prahy. V závěru života se u B. Smetany projevovaly známky duševní choroby, v dubnu 1884 byl přijat do pražského ústavu choromyslných, kde v květnu téhož roku zemřel.

Je dokladem duševní síly Smetanovy, že v době hluchoty a dalších zdravotních obtíží vytvořil svá vrcholná díla. Dokončil tři opery, vesměs na libreta Elišky Krásnohorské. Díla jsou komického charakteru, ale Smetanovo hudební pojetí je staví do vyšší roviny, dává jim lyrický půvab i hloubku psychologického pojetí. Tak vznikla vroucí hudba *Hubičky* (opera byla napsána v roce 1876 a v témže roce se konala velmi úspěšná premiéra), opera *Tajemství* (1878) s výraznou hudební charakteristikou postav a *Čertova stěna* (1882). V této

Skenováno pro studijní účely

poslední Smetanově dokončené opeře je už komický záměr libreta překryt konfliktem dvou protikladných světů: bájného světa satanské moci, vyjádřeného třemi zvětšenými akordy rarachova motivu,



Př. 133 – Bedřich Smetana: Čertova stěna (motiv raracha)

a citového světa osamělého hlavního hrdiny Petra Voka, vnitřně příbuzného se Smetanovými pocity z posledních let života.

Z opery *Viola*, jejímž libretem se Smetana zabýval už počátkem sedmdesátých let, byla ukončena jen část prvního jednání. (Libreto napsala E. Krásnohorská podle Shakespearova Večera tříkrálového; premiéra fragmentu se konala v roce 1924.)

Komorní tvorba je v posledních letech Smetanova života zastoupena třemi významnými díly. V roce 1876 dokončil skladatel svůj *Smyčcový kvartet č. 1 e moll „Z mého života"*, první důsledně programní komorní dílo. (Skladatel sám o něm napsal: „Chtěl jsem si totiž vyobrazit v tónech běh svého života.") Kompozice je geniálním vnitřně spjatým čtyřvětým celkem a ojedinělou subjektivní hudební výpovědí v historii umění vůbec. Dvoudílný cyklus *Z domoviny* (dvě dua pro housle a klavír *A dur, g moll*) z roku 1880 je idylickou a láskyplnou vizí českého domova, zatímco *Smyčcový kvartet č. 2 d moll* se opět vrací do vypjaté subjektivní atmosféry prvního kvartetu.

Ve **vokální** oblasti se Smetana tehdy znovu obrátil ke sborové tvorbě. Vznikly mužské sbory *Píseň na moři* (podle Vítězslava Hálka), *Věno*, *Modlitba* a *Naše píseň* (na texty J. Srba-Debrnova), ve své jednoduchosti půvabné tři ženské sbory (*Má hvězda*, *Přiletěly vlaštovičky*, *Západ slunce*) a definitivní znění kantáty *Česká píseň* pro smíšený sbor a orchestr (na slova Jana z Hvězdy). Písňový cyklus *Večerní písně* na básně Vítězslava Hálka spojuje tematiku vlasteneckou a subjektivní.
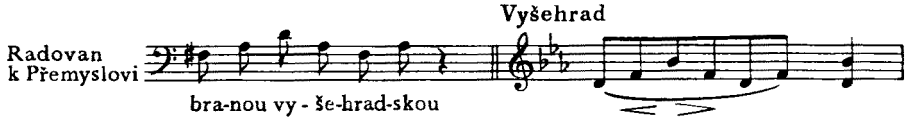
Symfonická tvorba z pozdního životního období Bedřicha Smetany přinesla jedinečný čin v historii hudby nejen české, ale i světové – šestidílný cyklus symfonických básní *„Má vlast"*, který je oslavou rodné země, významné minulosti i budoucnosti českého národa. Skladatel se kompozicí zabýval ještě před ztrátou sluchu; dílo však dokončil až v těžkém období hluchoty. Šest částí se pojí do dvojic, v nichž vždy první dílo je zakotveno v minulosti, druhé je obrazem přítomnosti či předpovědí slavné budoucnosti: *Vyšehrad – Vltava* (1874); *Šárka – Z českých luhů a hájů* (1875–1876); *Tábor – Blaník* (1878–1879). Celý cyklus je dokladem Smetanova tektonického mistrovství, jeho symfonické básně mají na rozdíl od Lisztovy nevyváženosti geniální soustředěnost výstavby (např. volně pojatá sonátová forma ve *Vyšehradu* a v *Táboru*, rondové utváření *Vltavy*).

Skenováno pro studijní účely

„U mne se forma každé kompozice dá sama sebou dle předmětu."
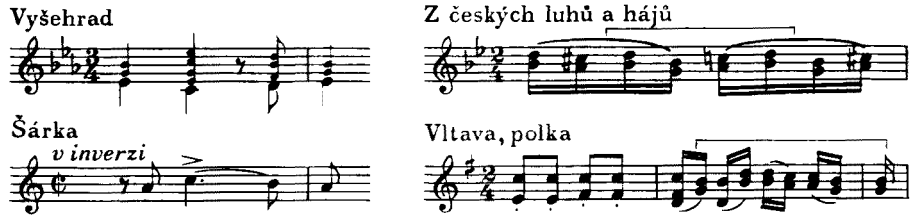
Bedřich Smetana v dopisu J. Srbovi roku 1878

Příznačná je soustředěnost volby motivů a témat, která se projevuje jak uvnitř díla, tak spojitostí s dílem ideově příbuzným – s operou *Libuše*.



Př. 134 – Bedřich Smetana: Libuše, II. dějství; symfonická báseň Vyšehrad (srovnání téhož motivu)

V *Mé vlasti* můžeme dokonce odvodit určitou souvislost dalších hlavních myšlenek díla z basového motivu vstupní části *Vyšehradu*:



Př. 135 – Souvislosti hlavních myšlenek Smetanovy Mé vlasti

V posledních dvou básních cyklu pracuje Smetana takto důsledně s hlavní melodií písně *Kdož jste boží bojovníci*; monumentální závěr *Blaníku* je hudebně geniálním propojením základních myšlenek cyklu (viz str. 481).
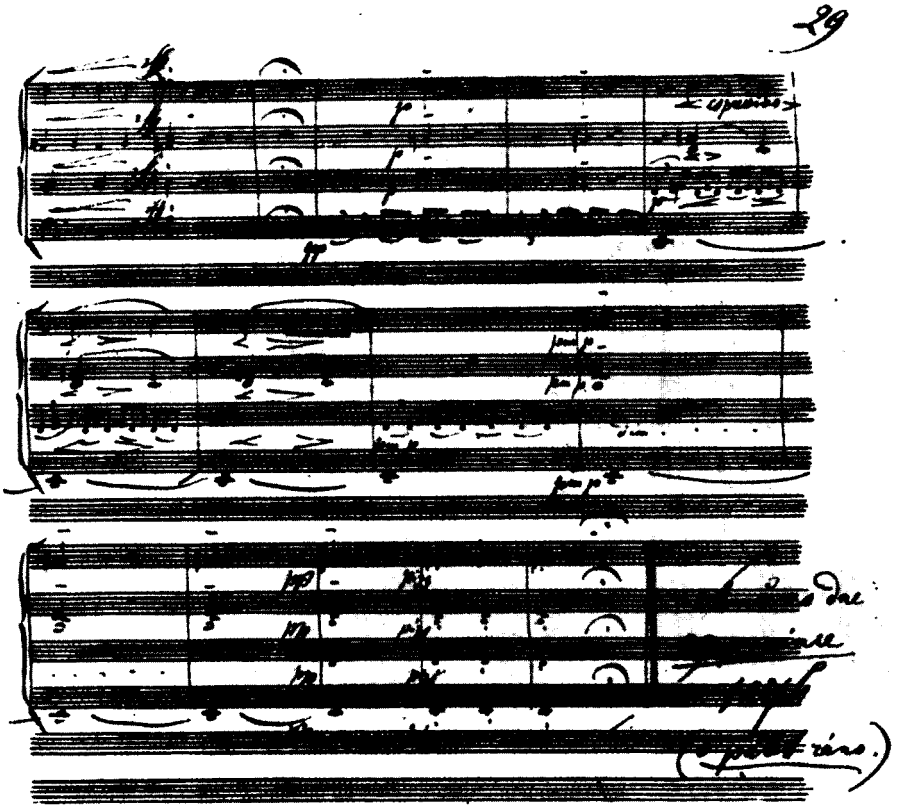
V klavírní tvorbě posledního období je významným dílem cyklus *Sny*, který je opět šestidílný, svým uspořádáním do dvojic příbuzný s ideovým záměrem *Mé vlasti* (části cyklu *Sny*: *Zaniklé štěstí*, *Útěcha*, *V Čechách*, *V saloně*, *Před hradem*, *Slavnost českých sedláků*). *České tance* jsou brilantními klavírními skladbami s působivým prostřídáním české tanečnosti a poeticky laděných ploch. Cyklus má dva díly: I. Díl – čtyři polky, II. Díl – *Furiant*, *Slepička*, *Oves*, *Medvěd*, *Cibulačka*, *Dupák*, *Hulán*, *Obkročák*, *Sousedská*, *Skočná*. Tanečnost zůstává důležitým rysem Smetanovy hudební řeči i v závěrečném období – polkovým rytmem a žánrovostí se dostává jako symbol národa a optimistického mládí do obou kvartetů, do *Mé vlasti*, do operní a sborové tvorby. Uplatňuje se Smetanovo umění polyfonní techniky (např. fugová práce v *Českých luzích a hájích*, ve *Smyčcovém kvartetu d moll*), využívaná i k působivému kontrastu s prostou homofonií.

Jestliže v šedesátých letech i v počátku období hluchoty Smetana záměrně omezil kompoziční výboje, pak na ně navázal – přes nesmírné obtíže nemoci – v samém závěru své tvorby. *Smyčcový kvartet č. 2*, *Čertova stěna* a *Pražský karneval*

Skenováno pro studijní účely
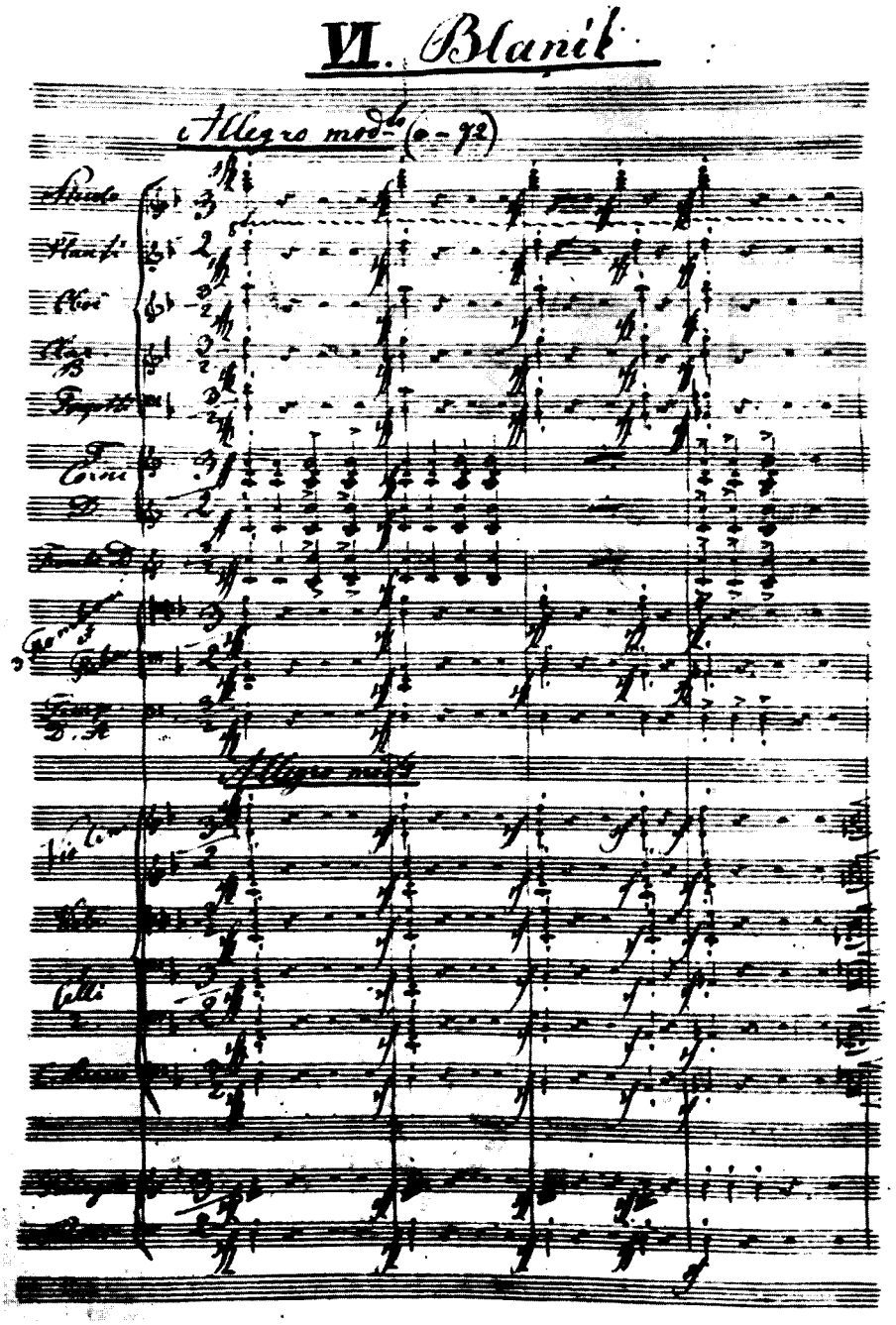
(jediná ze zamýšleného dalšího cyklu symfonických básní) znovu přinášejí harmonický neklid, stručnost a proměnlivost hudebních myšlenek a originální formové utváření, typické například dříve pro skladbu *Macbeth a čarodějnice*. Smetanova díla, vytvořená v tragických posledních letech jeho života, ukazují, kam by se asi ubíral skladatelův další tvůrčí vývoj.

Nejdůležitějším přínosem Smetanovým je spojení národních rysů hudby se soudobými podněty a vytvoření významných skladeb (cenných ve smyslu ryze hudebním i vlasteneckém), z nichž se mohli učit, jimi inspirovat a na ně navazovat další skladatelé. V poetické klavírní tvorbě jeho dílo rozvinulo podněty Chopinovy, Schumannovy a Lisztovy, v symfonické básni Berliozovy a rovněž Lisztovy, v operní tvorbě Wagnerovy. České hudební kultuře zanechal Bedřich Smetana geniální zakladatelský odkaz, který je stále živý a inspirativní.



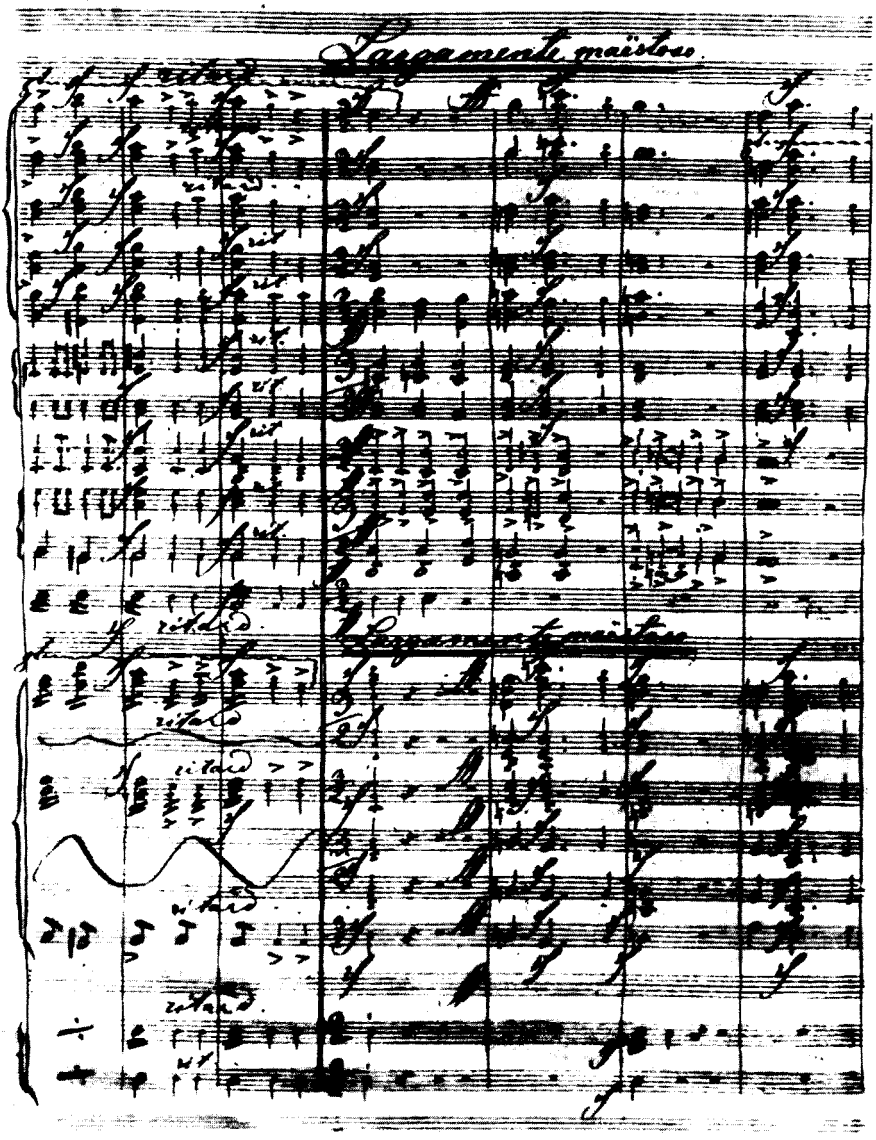
Př. 136 – Rukopis Bedřicha Smetany (smyčcový kvartet Z mého života, závěr IV. věty)

Skenováno pro studijní účely



Př. 137 – Rukopis Bedřicha Smetany (symfonická báseň Blaník z cyklu Má vlast)

Skenováno pro studijní účely



Př. 138 – Rukopis Bedřicha Smetany (symfonická báseň Blaník z cyklu Má vlast – spojení motivu Vyšehradu s motivem písně Kdož jste boží bojovníci)

Skenováno pro studijní účely

Antonín Dvořák (8. 9. 1841 Nelahozeves–1. 5. 1904 Praha) má vedle B. Smetany základní význam pro českou hudbu. Síla jeho originální tvůrčí osobnosti byla rozpoznána a oceněna doma i v zahraničí, kde dosáhl mimořádných úspěchů.

Narodil se v Nelahozevsi u Kralup v rodině řezníka a hospodského, sám se vyučil řezníkem. Od dětství pokračoval v tradici rodového muzikantství, hrál na housle, violu a varhany. V Zlonicích, kde žil od svých třinácti let, měl výborného učitele Antonína Liehmanna (se vzpomínkami na Zlonice souvisí Dvořákova *Symfonie c moll č. 1 „Zlonické zvony"* z r. 1865). Vystudoval pražskou varhanickou školu (v letech 1857–1859), kde byl uznáván spíše jako praktický talent. Po absolutoriu hrál jako violista v přední pražské kapele Karla Komzáka, s níž přešel roku 1862 do Prozatímního divadla. Žil v chudých poměrech, bez pedagogického vedení komponoval, sám se učil ze skladeb, které poznával v divadle, na koncertech, při účinkování v oratorních produkcích. Svými skladbami navazoval zejména na klasiky a na Schuberta, v operní tvorbě na Wagnera. Zvládal výstavbu hudebních forem; mnoho skladeb sám později ze sebekritických pohnutek zničil. Svědectvím rané etapy jeho tvorby jsou například skladby komorní; *Koncert pro violoncello a klavír č. 1 A dur*, první dvě symfonie (zmíněná *Symfonie č. 1 c moll* a *Symfonie č. 2 B dur*), opery *Alfred* a *Král a uhlíř* (autorem libreta první z nich byl K. T. Körner; libreto B. Guldenera k opeře *Král a uhlíř* zhudebnil Dvořák v dvojím zcela rozdílném zpracování v letech 1871 a 1874). Lyrický písňový cyklus *Cypříše* byl odrazem neopětovaného vztahu k Josefině Čermákové, s jejíž sestrou Annou se A. Dvořák později oženil.

Od začátku sedmdesátých let se Dvořákovy skladby objevovaly na veřejných produkcích, rozhodným úspěchem bylo uvedení vlastenecké kantáty *Hymnus z básně Dědicové Bílé hory* (V. Hálek) v Hlaholu roku 1873. V letech 1874–1877 zastával A. Dvořák místo varhaníka u sv. Vojtěcha, soukromě vyučoval, existenční podmínky se mu zlepšily několikerým udělením rakouského státního stipendia (v komisi měli rozhodující slovo skladatel J. Brahms a kritik E. Hanslick). Brahms doporučil Dvořákovy *Moravské dvojzpěvy* i k vydání významnému berlínskému nakladateli Simrockovi. Na Simrockovu výzvu pak zkomponoval Dvořák I. řadu *Slovanských tanců* (původně pro klavír na čtyři ruce, pak i pro symfonický orchestr); měly být protějškem *Uherských tanců* Brahmsových, vynikly však nad ně originalitou hudebních myšlenek. *Moravské dvojzpěvy* i *Slovanské tance* zapůsobily svou svěžestí i invenčním bohatstvím a staly se základem uznání Dvořákova génia v Evropě.

„Myslím si, jak by bylo krásné, kdyby opět jednou přišel hudebník,
o němž bychom se potřebovali hádat právě tak málo jako o jaru.
Kdo na veřejné cestě najde skvost, je povinen oznámit tento nález: Žádám,
aby se na tuto noticku pohlíželo z tohoto stanoviska... Tak, jak protivná
je všechna reklama, je naopak oprávněná snaha směřující k tomu,
aby skutečnému talentu byla zkrácena chmurná doba neslávy."

Německý muzikolog a estetik Louis Ehlert v r. 1878
k Dvořákovým Moravským dvojzpěvům a Slovanským tancům

Skenováno pro studijní účely

V životní etapě sedmdesátých let prošel A. Dvořák několika okruhy inspirací a podnětů tvorby, které měly trvalý vliv na podobu jeho hudební řeči. Počátek je poznamenán úsilím o vytvoření vyhraněně českého slohu (například *Hymnus z básně Dědicové Bílé hory*, komické opery *Tvrdé palice* na libreto J. Štolby a později *Šelma sedlák* na libreto J. O. Veselého nebo *Smyčcový kvartet d moll* se zajímavým uplatněním české tanečnosti). Definitivně se dotváří skladatelova schopnost zvládnout bohatý proud invence pevnou formovou výstavbou skladeb v oblasti tvorby symfonické (*Symfonie č. 3 Es dur*; *Symfonie č. 4 d moll* a *Symfonie č. 5 F dur*) i komorní (například *Smyčcový kvintet G dur s kontrabasem* a jiné).

V moravských lidových písních se A. Dvořák seznámil s živým užitím modů (církevních tónin), jejichž melodickou a harmonickou originalitou ozvláštnil některé své skladby (např. *Symfonické variace* na vlastní téma mužského sboru *Já jsem huslař*). V závěru sedmdesátých let převládla a do dalších let přesáhla inspirace slovanskou orientací, která přinesla řadu skladeb úchvatné zvukovosti (*Slovanské tance* – I. řada 1878, II. řada 1886; *Slovanské rapsodie*, *Legendy*, *Sextet A dur pro 2 housle, 2 violy a 2 violoncella*, *Smyčcový kvartet Es dur*, opera *Dimitrij* na libreto Marie Červinkové-Riegrové).

Souhrn těchto postupů se podílel na vytváření osobité „dvořákovské" hudební řeči. Kromě jmenovaných děl vznikají v druhé polovině 70. let kompozice pro Dvořáka tolik typické, jako je dvojice serenád (*Serenáda E dur* pro smyčcové nástroje a *Serenáda d moll* pro dechové nástroje, violoncello a kontrabas), *Česká suita*, *Symfonie č. 6 D dur* (1880) nebo koncertantní skladby: *Koncert g moll pro klavír a orchestr*, *Koncert a moll pro housle a orchestr* i půvabný *Mazurek pro housle a orchestr*; z písňových cyklů zejména *Cigánské melodie* (A. Heyduk). Velkým uměleckým činem tohoto období byla kompozice oratoria *Stabat mater* (1877), jednoho z nejniternějších děl skladatelových.

V průběhu desetiletí od úspěchu kantáty *Hymnus z básně Dědicové Bílé hory* (zhruba 1873–1882) pronikala Dvořákova tvorba především doma ve vlasti, ale úspěch I. řady *Slovanských tanců* přinesl skladateli uznání i za hranicemi, zejména v oblasti německé. Období dalšího desetiletí do roku 1892 je možno charakterizovat jako dobu vrcholných úspěchů v Evropě a dobu dirigentských cest; rostoucí skladatelské uznání přivedlo A. Dvořáka k dirigentské činnosti. Řídil své skladby v řadě zemí, zejména v Anglii. Při návštěvách Vídně se přátelsky stýkal s J. Brahmsem; v době návštěv P. I. Čajkovského v Praze se vytvořil přátelský vztah obou umělců. Dvořákovi se dostalo významných poct – obdržel například čestné doktoráty university v Cambridgi a Karlovy university v Praze.

Na počátku tohoto období se v skladatelově díle objevuje jakási baladická epizoda. Vznikaly kompozice neobvykle dramatické – *Klavírní trio f moll*, ouvertura *Husitská*. Pro Anglii komponoval Dvořák *Symfonii č. 7 d moll* a svá vrcholná vokálně-instrumentální díla – kantátu *Svatební košile* na slova K. J. Erbena (1884), oratorium *Svatá Ludmila* na libreto J. Vrchlického (1886) a *Requiem* (1890). Vznikla další mistrovská symfonická díla – II. řada Slovanských tanců, instrumentálně bohatá *Symfonie č. 8 G dur* (1889) a trojice koncertních ouvertur *V přírodě*, *Karneval* a *Othello* (nazývaná rovněž *Příroda*, *Život*, *Láska*, 1891–1892). V komorní oblasti obohatil A. Dvořák českou hudbu ze-

Skenováno pro studijní účely

jména *Klavírním kvintetem A dur*, *Dumkami* (pro klavírní trio), *Tercetem C dur* a *Drobnostmi pro dvoje housle a violu* (Drobnosti upravil Dvořák vzápětí pro housle a klavír jako známé *Romantické kusy*). Roku 1889 měla úspěšnou premiéru opera *Jakobín* na libreto M. Červinkové-Riegrové, dílo ryzí české inspirace.

Poslední životní období znamená vrchol slávy všeobecně uznávaného skladatele. Dvořák počal už v roce 1891 pedagogicky působit na pražské konzervatoři (nejvýznamnější žáci: V. Novák, J. Suk, O. Nedbal, R. Karel), vyučování však přerušil po dobu svého pobytu ve Spojených státech.

V letech 1892–1895 přijal A. Dvořák v New Yorku řízení Národní konzervatoře a výuku kompozice. V cizím prostředí jako by se ještě prohloubil jeho citový vztah k české vlasti, skladby odrážejí jeho stesk po domově. Po návratu do vlasti a po posledním zájezdu do Anglie v roce 1896 pobýval A. Dvořák až do konce života nejraději doma (v Praze nebo na Vysoké u Příbrami).

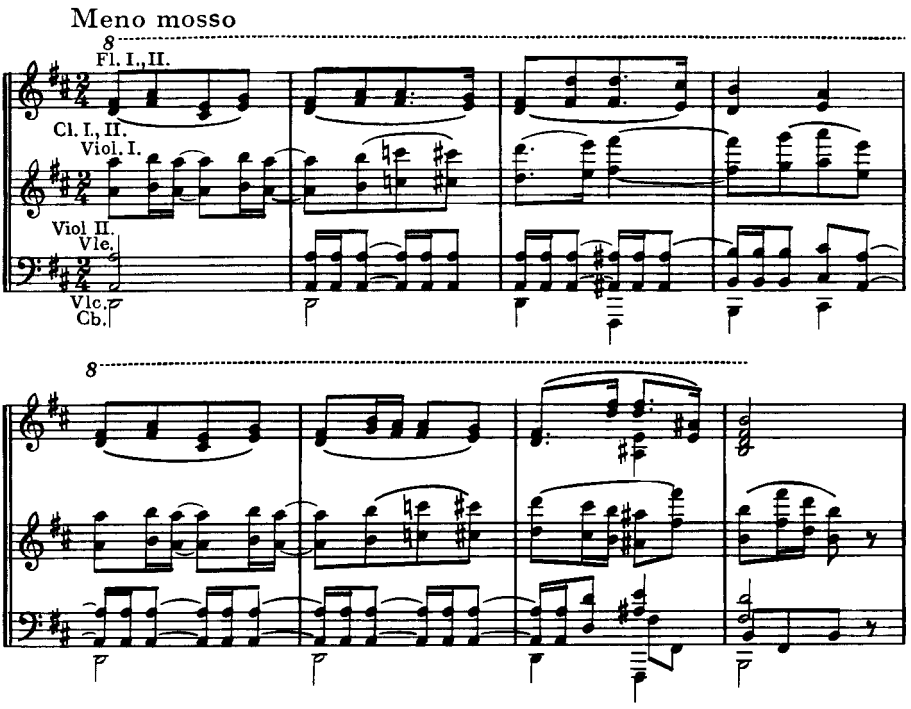
V americkém období vznikla Dvořákova slavná díla: *Symfonie č. 9 e moll „Z Nového světa"*, *Smyčcový kvartet F dur*, *Smyčcový kvintet Es dur se dvěma violami*, půvabná *Sonatina G dur pro housle a klavír*, niterné *Biblické písně* a *Koncert h moll pro violoncello a orchestr*. V době po návratu do vlasti vytvořil Dvořák vrcholné smyčcové kvartety *G dur* a *As dur*, soustředil se však hlavně na symfonickou báseň a na operu – záměrně tak navázal na ukončené již dílo Bedřicha Smetany. Zkomponoval čtveřici symfonických básní podle Erbenovy Kytice (*Vodník*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat* a *Holoubek*, 1896) a *Píseň bohatýrskou*, opery *Čert a Káča* na libreto A. Weniga, *Rusalku* na verše J. Kvapila (1900) a *Armidu*, k níž mu napsal libreto J. Vrchlický podle Torquata Tassa (Osvobozený Jeruzalém).

Hudební řeč Antonína Dvořáka vždy znovu uchvacuje svou svěžestí, melodickou invencí, rytmickou originalitou a orchestrační fantazií. Vyšel ze vzorů mistrů klasicismu, zejména Mozarta a Beethovena, prošel vlivem Schubertovým i obdobím novoromantických inspirací (Liszt, Wagner). Trvalým podnětem mu bylo dílo Smetanovo svým národním zaměřením a Brahmsovo zakotvením v klasických tradicích. Základním východiskem jeho hudební řeči je však lidová tanečnost, její melodické a rytmické bohatství.

Do komplikované umělecké problematiky poslední čtvrtiny 19. století vstoupilo Dvořákovo dílo jako hudba vnitřně opravdová, citově hluboká, plná zdravého životního kladu a radosti. Jakkoliv však skladby působí svou bezprostřední lehkostí, jejich skici dokazují, že A. Dvořák při komponování mnoho přemýšlel, zvažoval varianty, měnil a opravoval, mnohá díla zásadně přepracovával (například *Klavírní trio f moll*, z oper kromě *Krále a uhlíře* operu *Dimitrij*).
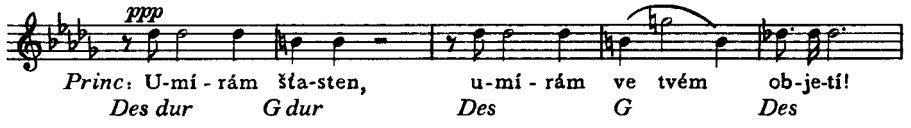
Pro Dvořákovu tvorbu je typické umění vyjádřit náladu a pak náladové ladění působivě střídat (jako příklad uveďme alespoň *Rondo g moll pro violoncello a orchestr*, klavírní tria *Dumky* nebo *Scherzo* ze *Symfonie č. 9 e moll „Z Nového světa"*). Bohatství melodických nápadů se v kompoziční práci projevuje i charakterem protihlasů k melodii. Příznačné jsou Dvořákovy pohyblivé basy; protihlasy dostávají melodický charakter, takže se mnohde objevuje i polymelodičnost, a to nejen na vrcholných místech skladeb:

Skenováno pro studijní účely



Př. 139 – Antonín Dvořák: Slovanský tanec č. 9 (začátek středního dílu)

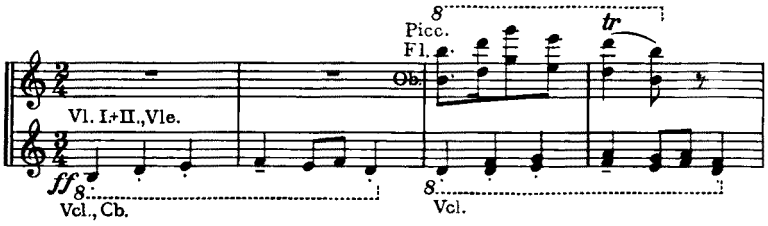
V harmonické složce došel Dvořák od málo osobitých začátků k bohatému pozdně romantickému harmonickému utváření. Harmonií dovedl charakterizovat (například archaizující modální základ v 1. dílu *Svaté Ludmily*, pentatonika v skladbách amerického období). I jednoduchým akordickým spojením dosahuje neobvyklého, pronikavého účinku – například spojením tritónově vzdálených kvintakordů v závěru *Rusalky*:



Př. 140 – Antonín Dvořák: Rusalka (závěr opery)

Důležitá je v Dvořákově díle složka rytmická, zejména jeho tance a scherza mají živou a proměnlivou rytmiku. (Je příznačné, že z tanců se mu stal nejvlastnějším právě furiant se svým střídáním dvojdobého a třídobého metra.) Na mnoha místech skladatel rytmicky osamostatňuje jednotlivé hlasy, často až na hranici polyrytmiky:

Skenováno pro studijní účely
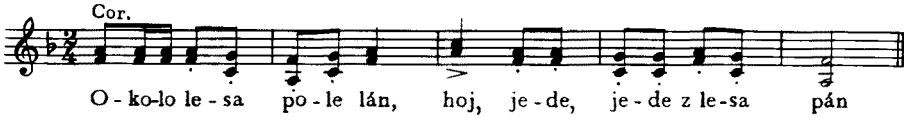


PŘ. 141 – ANTONÍN DVOŘÁK: HOLOUBEK (ÚRYVEK)

A. Dvořák je mistrem instrumentace, neomylně užívá účinku nástrojových barev. Působivé střídání nástrojových skupin má rovněž význam v jeho typickém kompozičním způsobu rozvíjení základního tematického jádra.

Na rozdíl od Smetany, který ve svých instrumentálních dílech směřoval vždy k programnosti, představuje Dvořák v české hudbě typ skladatele, jehož díla nejsou tak často vázána k mimohudebním představám (ne nadarmo měl Smetana blízko k Lisztovi a Dvořák k Brahmsovi). V oblasti neprogramní hudby symfonické a komorní vytvořil A. Dvořák v české hudbě základní hodnoty. Byl mistrem kompoziční techniky včetně promyšlenosti tematické práce (např. v *Symfonii „Z Nového světa"* připomínkami témat z předchozích vět). Dvořákovým přínosem je rovněž občasné užití tance furiant místo scherza v sonátovém cyklu a využití ukrajinského (původně vokálního) útvaru dumky v komorní hudbě.
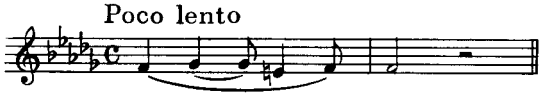
V jeho tvorbě jsou dosti početně zastoupeny i programní ouvertury a v posledním období i symfonické básně. V ouverturách je program pojat volně, básnivě (například v trilogii *Příroda – Život – Láska*). Jinak – a zcela originálně – si Dvořák počíná ve čtveřici symfonických básní na náměty z Erbenovy Kytice, kde velmi často užívá těsného přimknutí hudby k obecně známému textu jak věrným sledováním děje, tak někdy dokonce až zachycením rytmického spádu veršů:



PŘ. 142 – ANTONÍN DVOŘÁK: ZLATÝ KOLOVRAT

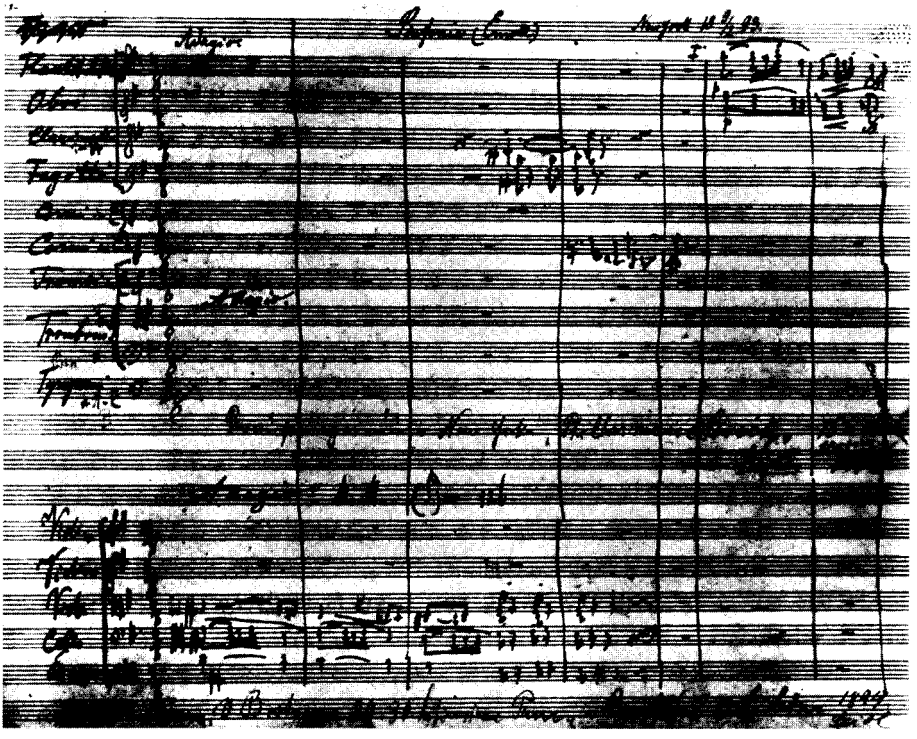
Odkaz A. Dvořáka v oblasti velkých vokálně-instrumentálních nejevištních forem má základní význam v české i světové hudbě. V pojetí *Stabat mater*, *Requiem* nebo *Mše D dur* se odráží i skladatelova upřímná zbožnost (stejně jako v *Biblických písních*). Dvořák dovedl promyšleně využít výstavby rozlehlých ploch i účinku drobného motivu – například typicky prochromatizovaný ústřední motiv *Requiem*:

Skenováno pro studijní účely



Př. 143 – Antonín Dvořák: Requiem (začátek)
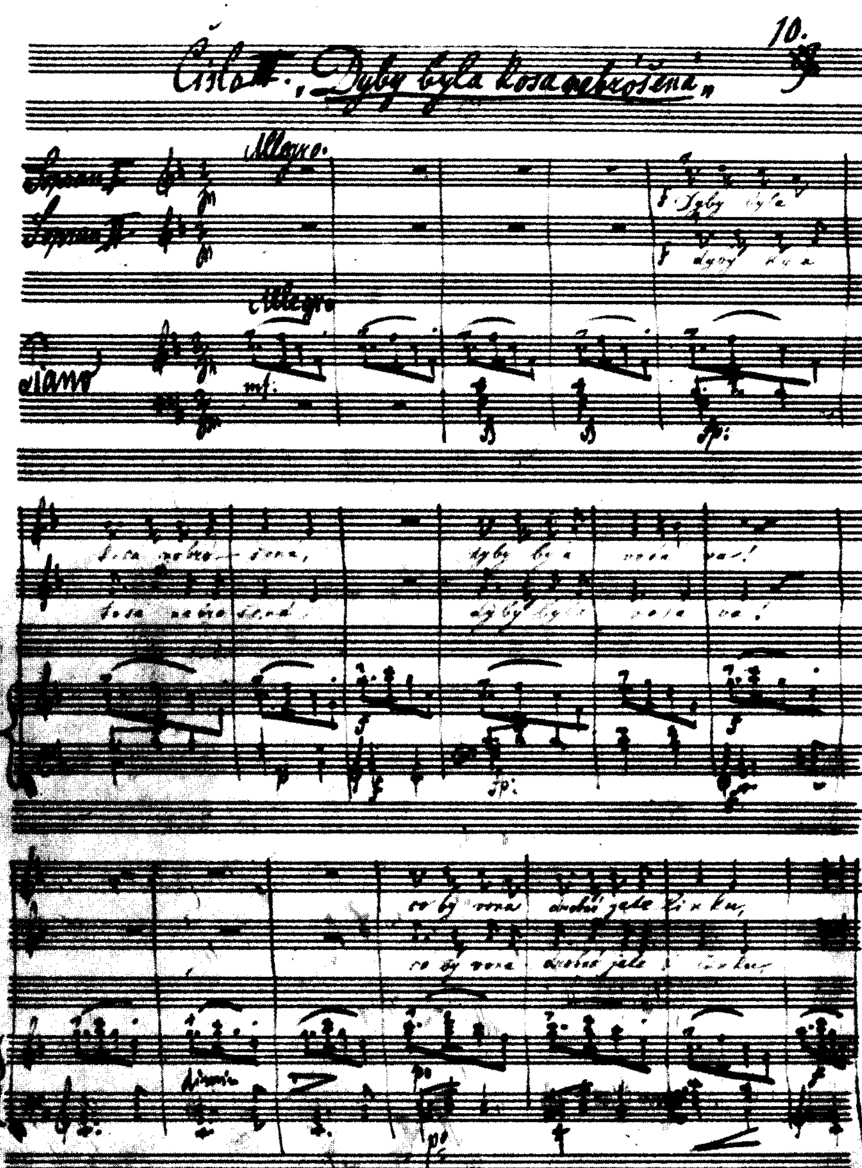
Svou tvorbou dosáhl A. Dvořák mezinárodních úspěchů, i pro zahraniční objednávky však často volil náměty české (*Svatební košile*, *Svatá Ludmila*). Svými skladbami obohatil i repertoár vyspělých pěveckých spolků v českých zemích, kam býval často zván k dirigování.



Př. 144 – Rukopis Antonína Dvořáka (Symfonie e moll Z Nového světa, začátek I. věty)

V oblasti opery je odkaz A. Dvořáka méně vyrovnaný než v ostatní tvorbě. Zřídka se provozují jeho prvotiny (*Alfred*, *Král a uhlíř*, *Vanda*, ale i *Dimitrij*), kde slabiny literárních předloh nedovedla překonat ani Dvořákova hudba. Z ranějších děl se hrají svěží komické opery *Tvrdé palice* a *Šelma sedlák*, i když ani u nich nejsou textové předlohy nejsilnější stránkou. Ani mistrovská hudba nezaručila plnou životnost *Armidě*, zato však žijí opery *Jakobín*, *Čert a Káča* a zejména *Rusalka*; toto lyrické pohádkové dílo, plné soucitu s nešťastnou hlavní hrdinkou i s chybujícím člověkem-princem, je právem u českého publika nejoblíbenější operou vedle Smetanovy *Prodané nevěsty*.

Skenováno pro studijní účely



Př. 145 – Rukopis Antonína Dvořáka (Dyby byla kosa nabróšená z Moravských dvojzpěvů)

Skenováno pro studijní účely

K pozoruhodným českým skladatelům tohoto období patří nesporně i **Zdeněk Fibich** (1850 Všebořice–1900 Praha). Narodil se v rodině lesníka, rané projevy jeho hudebního talentu našly podporu v rodině, zejména jeho matka milovala umění. Hudbu studoval krátce u B. Smetany, a hlavně pak v zahraničí – na lipské konzervatoři, v Paříži, v Mannheimu. Patřil k nejvzdělanějším českým skladatelům své doby, nedostalo se mu však v hudebním životě místa, které mu náleželo. Kromě učitelského působení ve Vilně (1873–1874) žil Z. Fibich trvale v Praze. Živil se soukromým vyučováním hudby, jen krátce byl v sedmdesátých letech sbormistrem a druhým kapelníkem Prozatímního divadla a rok před smrtí dramaturgem Národního divadla.

Základní vliv na Fibicha mělo dílo R. Schumanna, v operní tvorbě se přiklonil k zásadám wagnerovského dramatu. Velkým uměleckým vzorem mu byl B. Smetana, pod jehož vlivem usiloval svou tvorbou vyjádřit národní a vlastenecké ideje. Tak vznikla například první česká symfonická báseň inspirovaná mýtem Rukopisu královédvorského *Záboj, Slavoj a Luděk* (již roku 1873), baladická symfonická báseň *Toman a lesní panna* (na námět z Ohlasů F. L. Čelakovského), ouvertury *Noc na Karlštejně* a *Komenský* nebo opera *Blaník* na libreto E. Krásnohorské (zkomponována v roce 1877 jako druhé zachované operní dílo Z. Fibicha po raném *Bukovínovi* na málo zdařilé libreto K. Sabiny).

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se Fibich ve svých hudebně-dramatických dílech soustřeďoval na náměty ze světové literatury. Snahou přinést české kultuře tvůrčími činy velké světové látky všech dob se tak Fibich přiblížil shodnému usilování generace J. Vrchlického, J. Zeyera a J. V. Sládka. Opera *Nevěsta messinská* na libreto, které podle Schillerovy tragédie upravil O. Hostinský, se setkala s nesouhlasem konzervativní části publika pro svou blízkost Wagnerovým zásadám operní tvorby. Dílo je komponováno bez uzavřených čísel, s užitím příznačných motivů, se zřetelem k dramatickému vývoji děje a čistotě hudební deklamace slova. Tyto principy jsou ještě umocněny ve Fibichově nejvýznamnějším uměleckém činu – trilogii scénických melodramů *Hippodamie* (1889–1891). Skladatel přistupoval ke kompozici připraven zkušenostmi z tvorby svých koncertních melodramů (*Štědrý den* a *Vodník* na verše Erbenovy, *Královna Emma* a *Hakon* podle Vrchlického a další) i poznatky, které získal jako kapelník Prozatímního divadla při nastudování scénických melodramů J. A. Bendy. Literárním základem tří celovečerních děl (*Námluvy Pelopovy*, *Smír Tantalův*, *Smrt Hippodamie*) se stalo drama J. Vrchlického, v němž autor vyšel z antických pramenů – pověstí, mýtů, epických skladeb a úryvků z dramat Sofoklových a Euripidových. Zdeněk Fibich umocnil svým hudebním pojetím dramatické vyznění díla, organicky spojil s deklamovaným slovem neustále plynoucí proud hudby.

Jaroslav Vrchlický byl autorem libreta i další Fibichovy opery *Bouře* (1894, podle W. Shakespeara); na Vrchlického verše napsal skladatel i kantátu *Jarní romance*.

Atmosféra devadesátých let se svou subjektivizací byla ve zvláštní souhře s Fibichovou láskou k literátce Anežce Schulzové (1868–1905), která ho vedla k tvorbě poznamenané ideály nové dekadentní literární generace. Projevilo se to zvláště u oper na její libreta *Hedy* (1896, podle Byrona), *Šárka* (1897) a *Pád Arkuna* (s prologem Helga, 1898). Z posledních skladatelových operních děl

Skenováno pro studijní účely

se stala repertoárovou operou *Šárka*, jejíž příběh pojal Fibich zcela jinak než B. Smetana. Působivost Fibichových oper tohoto období spočívá zejména v opojné melodice a citové výrazovosti milostných scén.

Svědectvím Fibichova citového života je cyklus 376 klavírních skladeb *Nálady, dojmy a upomínky* (muzikolog Zdeněk Nejedlý nazval tento soubor „milostným deníkem Zdeňka Fibicha"). Skladatel odtud čerpal hudební myšlenky pro řadu svých dalších skladeb – např. pro symfonickou selanku *V podvečer* (z níž důležitou melodii pod názvem *„Poem"* upravil a proslavil houslista Jan Kubelík), *Symfonii č. 2 Es dur* a *Symfonii č. 3 e moll* (*Symfonie č. 1 F dur* pochází z raného období Fibichovy tvorby), nebo pro *Kvintet D dur pro klavír, housle, violoncello, klarinet a lesní roh*.

V české hudbě je Zdeněk Fibich typem citově zjitřeného romantika; měl blízko k přírodě, zejména k poezii lesa, měl zálibu v útvaru a náladě balady. Příznačným rysem Fibichovy tvorby je melodičnost, která svým charakterem odpovídá povaze díla a dovede vyjádřit výrazové polohy od smetanovského jasu po hluboký tragismus.

Další čeští skladatelé

Hudební život šedesátých až devadesátých let je u nás reprezentován zvláště jmény Smetana a Dvořák. Českou kulturu té doby ovšem spoluvytvářeli i další skladatelé, jejich současníci, i když jejich tvorba (ať už právem, nebo neprávem) není dnes tak živá.

„Je-li nějaký kulturní útvar zdravě a pevně zakořeněn, dává zpravidla nejen vynikající reprezentativní zjevy, nýbrž také dobrý průměr... Význam takového skladatelského průměru se často podceňuje. Neprávem... Čím silnější je tento průměr, tím zdravější je kultura toho nebo onoho oboru. Česká hudba může se pochlubit pozoruhodným průměrem, kvalitou i kvantitou."

VLADIMÍR HELFERT ROKU 1936 V KNIZE ČESKÁ MODERNÍ HUDBA

VILÉM BLODEK (1834–1874) působil jako profesor hry na flétnu na pražské konzervatoři, kde sám tento obor vystudoval; v kompozici byl žákem J. B. Kittla. Z jeho skladeb žije zejména svěží jednoaktová komická opera *V studni* (libreto K. Sabina, 1867) a *Koncert D dur pro flétnu a orchestr*. Obě díla se vyznačují melodičností, opera výrazně českým charakterem. V odkazu svého krátkého života zanechal Blodek i *Symfonii d moll* a hudbu *k živým obrazům* pro shakespearovskou slavnost Umělecké besedy. Nedokončil operu *Zítek* (rovněž na libreto K. Sabiny).

KAREL BENDL (1838–1897) byl ve své době uznávaným skladatelem. Vystudoval varhanickou školu, působil jako pedagog, sbormistr a kapelník v Praze i v zahraničí. Významná je jeho sbormistrovská činnost v Hlaholu pražském (1865–1877). Z jeho tvorby žijí dnes spíše drobné skladby: písně z cyklu *Cigánské melodie* (A. Heyduk) nebo ze sbírky určené dětem *Skřivánčí písně* (J. V. Sládek). Z početné sborové tvorby bývají uváděny mužské sbory *Pochod Táborů* a *Svoji k svému*. Opery K. Bendla dnes už divadla nehrají, v 19. století však patřil k oblíbeným operním autorům. Opera *Lejla* (E. Krásnohorská,

Skenováno pro studijní účely

uvedena 1868) vyšla ze vzorů „velké opery", na Smetanu navázal Bendl v opeře *Starý ženich* (K. Sabina). Na texty E. Krásnohorské napsal další operní díla, inspirovaná českou historií – *Karel Škréta* a *Dítě Tábora*.

Jako operní skladatelé byli ve své době úspěšní také K. Šebor, J. R. Rozkošný a V. Hřímalý.

Karel Šebor (1843–1903) absolvoval pražskou konzervatoř v houslové třídě M. Mildnera, kompozici studoval u J. B. Kittla. Jeho opera *Templáři na Moravě* na libreto K. Sabiny, provedená už roku 1865, ukázala – přes četné nedostatky textu – značné kompoziční nadání mladého autora i jeho smysl pro dramatický účin. Rychle za sebou pak následovaly další opery s českou historickou tematikou: *Drahomíra* (J. Böhm, 1867) a *Husitská nevěsta* (E. Rüffer, 1868), kde Šebor užil jako první český skladatel husitskou píseň *Kdož jste boží bojovníci*. Od jeho odchodu z Prahy roku 1871 se datuje zlom v jeho životě i tvorbě. Působil po dvacet let jako vojenský kapelník. Komická opera *Zmařená svatba* (M. Červinková-Riegrová, 1879) nebyla úspěšná. V závěru života byl K. Šebor znovu činný v Praze jako pedagog, kapelník a sbormistr.

Josef Richard Rozkošný (1833–1913) byl povoláním úředník, skladbu studoval u J. B. Kittla. Z jeho jedenácti oper si získala oblibu dvě díla, obě ovlivněná ušlechtilou hudební dikcí francouzské lyrické opery: *Svatojánské proudy* (E. Rüffer, 1871) a první česká pohádková opera *Popelka* (O. Hostinský, 1880). Skladatelský odkaz Rozkošného je velmi rozsáhlý (kromě oper obsahuje i skladby klavírní, komorní, orchestrální, písně a sbory); pro eklektické rysy se však dílo trvale neujalo.

Vojtěch Hřímalý (1842–1908) vystudoval na pražské konzervatoři hru na housle, jako houslista působil zprvu v zahraničí, pak jako koncertní mistr Prozatímního divadla a konečně jako druhý kapelník Německého divadla v Praze. Jeho nejúspěšnějším dílem byla komická opera *Zakletý princ* (provedena r. 1872), dále *Švanda dudák* (libreta obou oper napsal J. Böhm). V Praze trpěl Hřímalý zneuznáním, v závěru života žil v Černovicích (nyní Černovcy na Ukrajině), kde povznesl hudební život a jako dirigent, sbormistr, houslista a pedagog se dočkal četných poct.

Jan Malát (1843–1915) absolvoval varhanickou školu v Praze, byl činný jako významný hudební pedagog a napsal řadu škol hry na různé hudební nástroje. Byl znamenitým upravovatelem lidových písní, pro zpěv a klavír je např. určeno sedm set úprav písní ve sbírce *Český národní poklad*. Písně upravoval i pro různá sborová obsazení (oblíbené byly jeho *Zpěvy lidu českého*). Z melodiky lidových písní vycházel i ve svých skladbách komorních a orchestrálních. Je autorem lidově laděných komických oper *Stáňa* a *Veselé námluvy* (libreta K. Kádner).

Z **moravských** skladatelů je **Pavel Křížkovský** (1820–1885) představitelem sborové tvorby na základě lidové písně (viz str. 420). Začátkem šedesátých let byl sbormistrem Besedy brněnské, v roce 1863 řídil za mohutné účasti téměř tisíce pěvců provedení své kantáty *Cyril a Metoděj* na cyrilometodějských oslavách v Brně, které měly svou manifestací národního uvědomění a slovanské vzájemnosti velký význam pro další politický vývoj na Moravě. Po zákroku církevních úřadů, které neschvalovaly tuto činnost kněze Křížkovského, obrátila se jeho tvůrčí práce jen k chrámovým skladbám.

Skenováno pro studijní účely

Josef Nešvera (1842–1914) působil jako regenschori v Olomouci; věnoval se zejména chrámové hudbě. Z jeho mužských sborů je nejznámější *Moravě.*

Ze **slovenských** skladatelů je hlavní osobností **Ján Levoslav Bella** (1843–1936). Byl vysvěcen na kněze, ale stal se městským kapelníkem v Kremnici a věnoval se jen hudbě. Roku 1873 podnikl studijní cestu do Prahy a do Německa. Setkání s pražskými umělci (B. Smetanou) a německými představiteli novoromantismu mělo na něho rozhodující vliv. Už dříve komponoval, zejména však chrámové skladby a vlastenecké sbory; nyní si stavěl umělecky vysoké cíle. Vytvořil symfonickou báseň *Osud a ideál* (premiéra v Praze roku 1876), *Sonátu b moll pro klavír* a operu *Kovář Wieland* (podle námětu R. Wagnera upravil O. Schlemm). Sonátu i operu dokončil až ve svém dalším působišti, sedmihradské Sibini (nyní Rumunsko, Sibiu), kde žil v letech 1881–1921; donucen těžkými existenčními podmínkami musel opustit vlast a věnovat své síly cizině.

Po návratu do svobodné vlasti Bella nadále v Bratislavě komponoval (kantáty *Jánošíkova svatba*, *Orol vták*, *Divný zbojník*), ale v období nástupu mladé slovenské skladatelské generace už jeho tvorba nemohla být stylovým východiskem. Osobnost J. L. Belly je tragickým dokladem osudu talentovaného umělce, který nemohl uskutečnit své tvůrčí záměry v tíživých společenských a politických podmínkách Slovenska 19. století.

Skenováno pro studijní účely

Výběr z literatury:

Vladimír Helfert: Česká moderní hudba. Olomouc, 1936 (příslušné partie)
Mirko Očadlík: Svět orchestru, II. svazek – České orchestrální skladby. Praha, 1946 a další vydání (příslušné partie)
Jaroslav Smolka: Česká kantáta a oratorium. Praha, 1970 (příslušné partie)
Ladislav Šíp: Česká opera a její tvůrci. Praha, 1983 (příslušné partie)
Zdeněk Nejedlý: Bedřich Smetana – doba zrání. Praha, 1962
Mirko Očadlík: Tvůrce české národní hudby Bedřich Smetana. Praha, 1945
Václav Holzknecht: Bedřich Smetana. Praha, 1979
Hana Séquardtová: Bedřich Smetana. Praha, 1988
Jaroslav Smolka: Osudové lásky Bedřicha Smetany. Praha, 1998
Dílo a život Bedřicha Smetany. (velká kolektivní monografie)
svazek 1 – Karel Janeček: Smetanova komorní hudba. Praha, 1978
svazek 2 – Jaroslav Smolka: Smetanova vokální tvorba. Praha, 1980
svazek 3 a 4 – Jaroslav Jiránek: Smetanova operní tvorba I a II. I. Praha, 1984, II. Praha, 1988
svazek 5 – Jaroslav Smolka: Smetanova symfonická tvorba. Praha, 1984
(další svazky se připravují)
Otakar Šourek: Život a dílo Antonína Dvořáka. 4 svazky. Praha, I. 1916, 1922, 1954 – II. 1917, 1928, 1955, – III. 1930, 1956 – IV. 1933, 1957
Analýzy Dvořákových děl vyšly také samostatně v knihách téhož autora:
Otakar Šourek: Dvořákovy skladby orchestrální. Praha, I. 1944, II. 1946
Otakar Šourek: Dvořákovy symfonie. Praha, 1922, 1943, 1948
Otakar Šourek: Dvořákovy skladby komorní. Praha, 1943, 1949
Jiří Berkovec: Antonín Dvořák. Praha, 1969
Jarmil Burghauser: Antonín Dvořák. Praha, 1985
Jarmil Burghauser: Antonín Dvořák – Tematický katalog. Praha, 1960
Mirko Očadlík: Život a dílo Zdeňka Fibicha. Praha, 1950
Jaroslav Jiránek: Zdeněk Fibich. Praha, 1963, 2. přepracované vydání, Praha, 2000
Vladimír Hudec: Zdeněk Fibich. Praha, 1971
Rudolf Pečman: Útok na Antonína Dvořáka. Brno, 1992

Skenováno pro studijní účely

VI. *Hudba 20. století*

1. Hudba na přelomu 19. a 20. století

A) Společenská situace

V průběhu druhé poloviny 19. století se začaly citelně projevovat v evropských zemích příznaky zásadní proměny společenského vědomí. Ve všech jeho oblastech – ve filosofii, literatuře i ostatních uměních – jsou patrné stopy skutečnosti, že vlna revolucí v letech 1848–1849 znamenala dovršení zápasu proti feudální moci ve všech zemích západní i střední Evropy a definitivní nastolení nových společenských vztahů. Byl tu dán plný průchod možnosti svobodně podnikat a nové poměry se záhy stabilizovaly. Boj o moc, z něhož vyšla buržoazie jako vítěz, se skončil. Nastalo dlouhé období relativního klidu. Ten byl sice občas rušen válkami mezi jednotlivými státy; ty však neměnily základní podobu uspořádání společnosti. V této situaci lze hledat důvody, proč se v druhé polovině století zásadně proměnila ideová tvář evropského umění. Revoluční romantismus, který vrcholil v desetiletích kolem poloviny století, vystřídaly nové pohledy a myšlenkové okruhy. Na rozdíl od celospolečenských idejí se nyní často prosazují sondy do niterného života člověka, k problémům lidského duševna a jeho tajů; někdy se tu navazuje i na podněty orientálních či jiných dotud v Evropě neznámých či málo známých myslitelů či myšlenkových proudů, jak je to do jisté míry patrné např. v dílech dobově oblíbených a vlivných německých filosofů Schopenhauera, Nietzscheho aj. Také v umělecké literatuře ze sklonku 19. století lze zjistit takovýto odklon od celospolečenských problémů. Například v románech Fjodora Michailoviče Dostojevského, Emila Zoly a dalších je patrné soustředění k psychologické kresbě lidí nenormálních, duševně chorých, se sklonem k zločinnosti apod. Vedle toho se ovšem zvedá a s těmito tendencemi se prostupuje silná vlna kritického realismu, který ukazuje na kořeny společenského bezpráví a zla. Nové obsahy, jež vstupují za těchto podmínek do prózy i poezie, vedou i k novým řešením formy, k posílení metaforických a asociativních vazeb. Prohlubuje se tu obraznost uměleckého sdělení, což je jeden ze základních rysů umění 20. století vůbec. Snad ještě patrnější je to ve výtvarném umění. Tam zasáhl do tvůrčí poetiky velmi podstatně důležitý vynález – fotografie. Zpodobení viděné reality, o jaké usilovalo téměř veškeré dosavadní malířství, tu bylo uskutečněno stiskem spouště fotografického aparátu a poměrně krátkým procesem vyvolávání snímku s mnohem přesnější věrností a detailní propracovaností, než jaké mohl dosáhnout i velmi zručný a pohotový malíř třeba za týdny. Úsilí skutečně tvůrčích výtvarníků za těchto podmínek vedlo ke zcela nové poetice: ne detailní shoda se skutečností, ale subjektivní vidění umělcovo, jeho názor, odpozorovaná jedinečnost nálady okamžiku, ale i básnivé a fantazijní přetvoření skutečnosti – to byly nové hybné síly malířské i sochařské tvorby.

Skenováno pro studijní účely

B) Nové jevy v tvorbě i v hudebním životě a předpoklady k nim

K podstatným proměnám došlo i v hudební tvorbě sklonku 19. a začátku 20. století. Je zajímavé, že nová společenská situace a proměna světonázorového ideálu evropské společnosti se projevila i v tvorbě oněch aktivních účastníků revolučních vln třicátých a čtyřicátých let, kteří se inspirovali v mládí jejich revolučním patosem a dožili se ještě posledních desetiletí 19. století. Vycítili, že ideály probuzení a aktivizace jednotlivých porobených národů byly už splněny: vrátili se tedy k obecným humanistickým ideálům a položili důraz na niternou psychologickou kresbu. Ne náhodou v této souvislosti přišel ke slovu opět – jako ostatně už od sklonku 18. století mnohokrát – humanistický velikán William Shakespeare, jehož moudrost chtěl nově vykládat svou hudbou Bedřich Smetana v poslední nedokončené opeře *Viola* a již po svém rozehrál Giuseppe Verdi v pozdních skvostech svého hudebně-dramatického umění *Othello* a *Falstaff*. A Richard Wagner jako by opsal svou tvorbou celý onen oblouk základních názorových postojů, když od oné bájné metaforické vidiny buržoazních společenských vztahů, jakou byly první díly jeho operní tetralogie, nakonec dospěl k bezvýchodné tragédii nenaplnitelné lásky v opeře *Tristan a Isolda*, k pochmurnému pesimismu *Soumraku bohů* a mysticismu *Parsifala*. Je zajímavé, že tyto nové obsahy se také staly prvními nositeli důležitých slohových proměn a nových hudebních postupů, jež vedly k rozkladu tradiční tonality. Zejména v opeře *Tristan a Isolda* užil Wagner v širokém měřítku tzv. nekonečné melodie jako výrazu nesplnitelné milostné touhy. Princip nekonečné melodie má i důležité důsledky harmonické. Aby onen dlouhý, stále nového dechu nabírající pás melodického dění ve vedoucím hlase skutečně budil zdání „nekonečnosti", musí se vyhýbat kadencování – to je pocitu uspokojení, ukončení – i v harmonických souvislostech, proto právě tady už v prvních taktech ouvertury a dále v celé opeře rozvinul skladatel harmonické dění, jež ve spojování alterovaných akordů, bohatství chromatických hlasových postupů a nerozvádění potenciálních dominant vytváří tonálně neurčitý – víceznačný – kontext. Vláda jedné určité tóniny a tonálního centra je tu zpochybněna (viz i str. 441–442). Právě na tento Wagnerův objev navazuje řada skladatelů z přelomu století. *„Tristanovská harmonie"* se stala pojmem, který byl brzy reflektován i teoreticky a který směle rozvíjeli i jiní skladatelé. Úzce s ní souvisí hudební řeč např. prvního zralého díla Arnolda Schönberga – smyčcového sextetu *Zjasněná noc*, leccos z novátorských přínosů Richarda Strausse aj. A dosavadní nadvláda tonality byla narušována i jinými cestami. Romantická záliba v historii a životě lidu přinesla v hudbě na pořad dne práci s modální melodikou. Ta však už pro Dvořáka, Griega a Musorgského byla výrazem nejen historického či lidového koloritu; používali ji i v jiných souvislostech. Na přelomu století už najdeme modální struktury u mnohých skladatelů. Béla Bartók, Leoš Janáček, Vítězslav Novák a další k nim dospívají prostřednictvím uplatnění charakteristických postupů maďarského, slovenského, moravského i jiného folkloru, pro Debussyho se stává lydický modus v některých dílech

Skenováno pro studijní účely

prostředkem k vyjádření antických námětů. Záhy však povědomí o nějaké výlučnosti modality mizí, stává se všeobecně používaným postupem, vhodným pro nejrůznější hudební výrazy a obsahové souvislosti. A nejinak je tomu i s jinými postupy, jež znamenají citelný odklon od dosavadního jednoznačně tonálního hudebního vyjadřování, jako je celotónová stupnice a její harmonické důsledky, kvartové a kvintové souzvuky aj.

Otevírá se tu obrovský prostor pro tvůrčí novátorství a osobité přínosy jednotlivých skladatelů. Už záhy se ukazují nové možnosti modality, jaké v umělé hudbě dosud nebyly využity. Nejen mody, shodné se starými tzv. církevními tóninami, se dostávají ke slovu. Už N. A. Rimskij-Korsakov např. jako první použil osmitónového modu, který střídá pravidelně celé tóny a půltóny (např. *c–d–es–f–ges–as–a–h*), východoevropská hudba přináší řadu dalších možností. Už Josef Suk například užil ve sboru na jihoslovanská slova zdejšího modu se zvýšeným druhým stupněm (v *C dur* tedy např. *c–dis–e* atd.), Karol Szymanowski a Eugen Suchoň později bohatě využili tzv. podhalanské stupnice, jež je kombinací lydického a mixolydického modu (např. *c–d–e–fis–g–a–b*) aj. Je zajímavé, že tento posledně jmenovaný lidový postup je shodný s tónovým materiálem, ke kterému dospěl A. N. Skrjabin jinou cestou: stavbou souzvuku z vršených různých (čistých, zvětšených, zmenšených) kvart (*c–fis–b–e–a–d–g* = tzv. *Skrjabinův akord*). Už záhy po začátku století najdeme u řady skladatelů i bitonalitu, práci se složitými akordickými kombinacemi aj. Příznačným rysem veškeré hudby této epochy je dále důraz kladený na nástrojovou barvu a vůbec témbrové kvality hudby. Mohutnost zvuku a velké obsazení orchestru, ke kterému směřovali Berlioz a Wagner a jehož užil Bruckner ve svých vrcholných symfoniích, dále stupňují Mahler a R. Strauss; nová zvukovost se však prosazuje i v jemných, zvukově subtilních místech skladeb impresionistů Debussyho, Ravela aj. Využívá se ve zvýšené míře krajních poloh i dotud neznámých kombinací nástrojů, orchestr se často rozšiřuje o témbry do té doby v něm málo slýchané či neznámé (orchestrální klavír, saxofon, heckelfon, celesta i další bicí aj.); možnosti orchestrace se značně rozšiřují a význam témbrové složky ve struktuře skladeb roste.

Zvýšené nároky nejen na orchestrální obsazení, ale i na obtížnost jednotlivých nástrojových partů umožňuje mimo jiné i skutečnost, že v období přelomu století je ve všech evropských zemích už plně dobudována síť profesionálních hudebních institucí v moderním slova smyslu. Funguje tu náročné hudební školství s konzervatořemi, vysokými školami a dalšími ústavy: pařížská, pražská, petrohradská i moskevská konzervatoř aj. mají své tradice, spjaté s činností řady vynikajících skladatelských osobností i interpretů: Antonín Dvořák se stává v 90. letech prvním ředitelem nově založené Národní konzervatoře hudby v New Yorku, někteří čelní novátoři se stávají profesory akademií hudby ve Vídni, Berlíně aj. Je už dobudována síť stálých profesionálně vybavených operních divadel, jež studují na vrcholné úrovni nejen tradiční repertoár, ale i významné novinky. Taková divadla mají všechna hlavní města v Evropě – některá i několik –, do popředí se dostává vedle milánské opery La Scala a jiných italských, vedle vídeňské dvorní opery, berlínské dvorní opery, pařížské opery a komické opery, několika institucí v Londýně aj. také Metropolitní opera v New Yorku, proslavená právě v tomto období působením Gus-

Skenováno pro studijní účely

tava Mahlera a premiérami některých významných veristických oper. Je už vybudována i síť profesionálních symfonických orchestrů, které nyní pracují nejen se svými stálými dirigenty a šéfy, ale i se slavnými hostujícími dirigenty. Až v tomto období se začíná vytvářet kult dirigentských hvězd, jimiž jsou po prvních protagonistech z minulých desetiletí (jakými byli např. Hans von Bülow či Hans Richter) nyní i skladatelé Gustav Mahler a Richard Strauss, prosazují se Arthur Nikisch, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Willem Mengelberg aj. Roste také počet stálých profesionálních komorních sdružení. Právě v období přelomu století dostává evropský koncertní a vůbec hudební život onu podobu, jejíž zásadní rysy mu zůstaly podnes.

C) Základní stylové tendence

Hudební tvorbu tohoto období lze jen s obtížemi zahrnout pod jednotnou střechu nějakého souhrnného stylu. Pro výtvarné umění a architekturu se vžilo označení **secese**. Za její základní znaky bývá považován sklon k monumentalitě, dosažené souhrou četných různotvárných a pestrých jednotlivostí, stylizace přírodních prvků a zejména květinových motivů, užívání řady dalších dobově typických postupů. Ve vší novátorské dobové tvorbě tohoto času lze najít řadu jednotících prvků, jež lze jednoznačně považovat za paralely zmíněných secesních znaků; Mahler a Strauss, ale i Debussy ve velkých symfonických dílech a opeře směřují k takové monumentalitě, přírodní náměty, a dokonce tónomalebné názvuky najdeme v řadě skladeb Mahlerových a Debussyho, je na nich založena *Alpská symfonie* Straussova aj.; všichni významní skladatelé této doby užívají obdobných harmonických, orchestračních aj. postupů, o nichž byla řeč výše. Přesto však jsou dodnes v obecném povědomí spíše rozdíly mezi jednotlivými směry, jež se výrazně uplatnily v evropské hudbě na přelomu 19. a 20. století, než ony společné rysy, jimiž by také „hudební secese" působila jako celek. Těmito základními směry jsou pozdní romantismus, impresionismus a verismus; o každém z nich dále pojednáme ve zvláštní kapitole. Kromě toho se už v období přibližně 1890–1918, které tu souhrnně označujeme jako přelom 19. a 20. století, objevily začátky některých tendencí, jež se plně rozvinuly až v další etapě: novátorství II. vídeňské školy, expresionismus Stravinského, Bartókův aj. Tyto směry probereme až v souvislosti s dalším vývojem hudby z etapy po první světové válce.

D) Pozdní romantismus

Už název tohoto směru naznačuje, že má nejblíže k tradici předchozího romantismu a novoromantismu. Nejvýrazněji se uplatnil v prostředí, které bylo nejproduktivnějším centrem romantické hudby a jež nejintenzivněji žilo její tradicí: v Německu a Rakousku. Zejména v oblasti symfonické hudby lze sledovat přímou linii, jež vede od tvorby novoromantiků ke stupňování zvukových prostředků symfonického orchestru a ke komplikování formy i narůstání doby trvání jednotlivých vět symfonií přes tvorbu Antona Bruck-

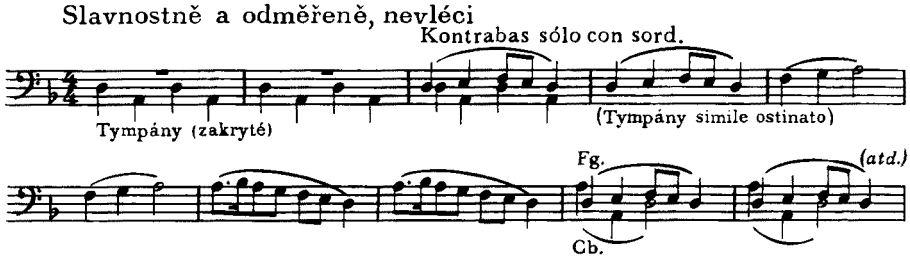
Skenováno pro studijní účely

nera k monumentálním dílům Gustava Mahlera. A návaznost koncepce i kompoziční techniky symfonické básně, jak se projevila ve skladbách Richarda Strausse, na tvorbu Lisztovu je zcela jednoznačná. Oba tito protagonisté německého pozdního romantismu však měli blízko i k tradicím německého raného romantismu – Weberovi, Schubertovi, Schumannovi. Mahler odtud čerpal jako z nejryzejších zdrojů německé a rakouské písňovosti, jež výrazně zhodnotil nejen ve svých písňových cyklech, ale i v symfoniích. A Richard Strauss prošel v mládí celou nástupní epochou, v níž vytvořil řadu raných partitur, navazujících přímo na sloh a hudební poetiku Roberta Schumanna i dalších raných romantiků. Oba tito autoři však byli i výraznými novátory. I když měli oba zálibu ve velkolepém symfonickém zvuku, vybudoval si každý z nich osobitou instrumentační techniku, s níž využívali velkých orchestrálních aparátů: Mahler spíše zmnožováním tradičních prostředků včetně charakteristických žánrových názvuků, Strauss i používáním dosud neobvyklých krajních poloh nástrojů s pronikavou zvučností a novými barvami. Také formové řešení jejich skladeb rozvíjelo zejména v dotyku s mimohudebními náměty velmi novátorsky tradiční postupy a typy. V dílech obou se odrážejí typické dobové pocity i myšlenky. Mahler mistrovsky a novátorsky vyjádřil pocity osamělého nevýbojného člověka, zmítaného nárazy krutého vnějšího světa; Richard Strauss dokázal z hlediska drsné a nesentimentální skutečnosti své doby osvětlit některé dávné náměty (*Enšpíglova šibalství*, *Don Quijote*) a v operách z prvních dvou desetiletí našeho století vytvořit originální a jedinečnou paralelu literárního naturalismu (*Salome* podle Oscara Wilda, *Elektra* na Hofmannsthalovo zpracování antického námětu). Také jiní představitelé pozdního romantismu navazují na tradice německé hudby: Max Reger čerpal hudební poučení u Brahmse a klasiků a došel až ke vzoru barokní polyfonie J. S. Bacha. O romantické a klasické převážně německé vzory se opíral i Ferrucio Busoni, řada méně výrazných tvůrčích duchů zůstala závislá na sugestivním vzoru hudby Richarda Wagnera.

GUSTAV MAHLER (1860 Kaliště u Humpolce–1911 Vídeň) pocházel z rodiny židovského hostinského v německy mluvícím pomezí Čech a Moravy. Hudební nadání projevil už v mládí. V osmnácti letech absolvoval vídeňskou konzervatoř s první cenou z klavíru i skladby. Složil i externí maturitu na gymnáziu v Jihlavě a do r. 1879 studoval ve Vídni na universitě. Tam byl jeho učitelem harmonie Anton Bruckner, s nímž se velmi sblížil. Z jeho raných skladeb se zachovalo jen velmi málo – zdá se, že je v návalu sebekritiky zničil. Veřejně se nejdřív uplatnil jako dirigent, i když jen skromně, u operních divadel v Olomouci, Kasselu, v Německém divadle v Praze, v Lipsku. Teprve v letech 1888–1891 se výrazně prosadil jako šéf opery v Budapešti. Světové renomé pak získal jako šéfdirigent opery v Hamburku (1891–1897) a šéf Dvorní opery ve Vídni (do 1907); v posledních letech života působil každoročně několik měsíců v roce jako dirigent Metropolitní opery v New Yorku. Vedle operních scén se výrazně uplatňoval i na koncertních pódiích čelných evropských orchestrů a v Americe. Hudební tvorba znamenala pro Gustava Mahlera nejvlastnější uměleckou seberealizaci. Během operních sezon mu na ni nezbývalo mnoho času; věnoval se jí převážně o prázdninách, nejraději v horském domku u tehdejšího Toblachu (dnes Dobiacco v severní Itálii), obklopen

Skenováno pro studijní účely

milovanou alpskou přírodou. Svůj hudební svět našel poprvé v kantátě *Žalobná píseň* na slova vlastních přebásnění lidového pohádkového námětu (1878 až 1880, definitivní znění asi 1900). A také jeho první písňové cykly *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883–1884, do češtiny bývá překládáno jako *Písně potulného tovaryše*, i volněji *Písně poutníkovy* či *Písně tulákovy*), *Des Knaben Wunderhorn* (1889–1890, česky *Chlapcův kouzelný roh*) a *Písně a zpěvy pro hlas a klavír* (dokončeny 1892) těsně navazují na svět německé a rakouské lidové písně i na tradici Schubertovy a Schumannovy písňové tvorby. Textové předlohy k většině z nich Mahler čerpal z obsáhlé sbírky německých lidových písní, zachycující lidový písňový repertoár 18. století – *Des Knaben Wunderhorn*, z jejíhož názvu převzal i titul pro svůj druhý cyklus. Základem jeho vokálních linií jsou prosté melodie, jež ovšem skladatel rozvíjí v těsné souvislosti s doprovody do velkých hudebních obrazů. První dva jmenované cykly mají doprovody nejen klavírní, ale i orchestrální. Právě symfonickými prostředky dokázal skladatel bohatě podtrhnout sugestivní náladovost písní, z nichž většina líčí citové stavy lidí zklamaných a osamělých: jsou tu však i líbezné přírodní obrazy. V pozdější písňové tvorbě Gustava Mahlera převládají vedle sebereflexivních obrazů vidiny baladické a tragické. To je patrné zejména v jeho vrcholném cyklu *Písně o mrtvých dětech* (1901–1904) na slova německého baladika Friedricha Rückerta a v zároveň vzniklých *Pěti písních na slova F. Rückerta* (1901–1903). Rovněž tyto cykly mají nejen klavírní, ale i symfonický doprovod.

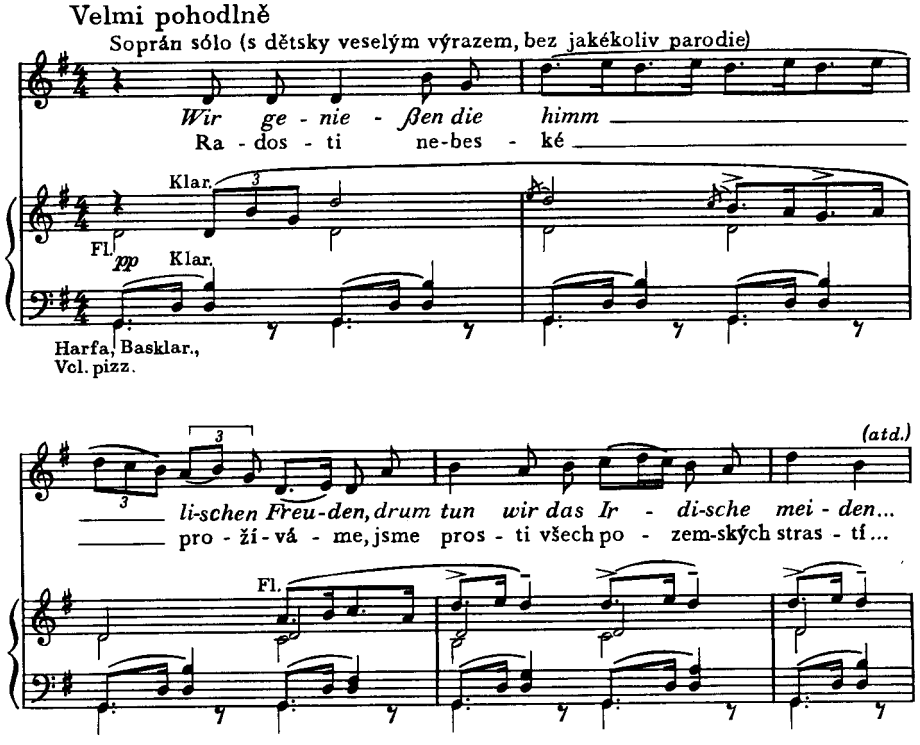


Př. 146 – Gustav Mahler: Symfonie č. 1 D dur, III. věta (začátek)

Vedle písňové tvorby se Gustav Mahler soustředil zejména k žánru symfonie. Už jeho první dílo tohoto druhu, *Symfonie č. 1 D dur*, nejen zrale navazuje na dosavadní vývoj německé symfonie, ale je už plně osobité. Skladatel symfonii původně označil titulem *Titan* podle románu Jeana Paula a dal programní názvy i jednotlivým větám; když však posluchači prvních provedení bez znalosti Paulova díla očekávali hudbu hrdinskou a siláckou, názvy raději zrušil. Podle slov skladatelova přítele Josefa Bohuslava Foerstra je to „hudba mladého doufajícího i zoufajícího srdce". Zvláštní je tu zejména volná třetí věta, inspirovaná humorně-tragickým obrázkem myslivcova pohřbu, střídající lidově laděnou lyriku smutečního pochodu s groteskním výrazem; účinný je rovněž kontrast tohoto obrazu s tragicky vypjatým začátkem finále („jako náhlý výbuch hluboce raněného srdce"). V dalších třech symfoniích přibral

Skenováno pro studijní účely

Mahler k velkému orchestrálnímu aparátu i zpěv lidských hlasů. *Symfonie č. 2 c moll* pro soprán a alt sólo, smíšený sbor a orchestr (1887–1894) zdůrazňuje zpěvem na slova lidové písně *Prasvětlo* ze sbírky Des Knaben Wunderhorn a na verše F. G. Klopstocka filosofický podtext hudby. Slova z téže sbírky a F. Nietzscheho jsou textovým podkladem *Symfonie č. 3 d moll* pro sólový alt, ženský a chlapecký sbor a velký orchestr (1893–1896); hlavní myšlenkou díla je oslava přírody. Přírodním obrazem – vidinou rajské zahrady se šťastnými lidmi i zvířátky – končí i nejmenší (dobou trvání i orchestrálním obsazením) *Symfonie č. 4 G dur* se zpěvem sólového sopránu v poslední větě (1899–1900).



PŘ. 147 – GUSTAV MAHLER: SYMFONIE Č. 4 G DUR, IV. VĚTA (ZAČÁTEK ZPĚVU SÓLOVÉHO SOPRÁNU)

Další tři symfonie jsou opět bez vokální účasti. *Symfonii č. 5 cis moll* (1901 až 1902) dává základní tragický charakter smutečně pochodová hudba žesťů na jejím začátku. *Symfonie č. 6 a moll* (1903–1904) s mimořádně velkými nároky na obsazení orchestru byla inspirována alpskou přírodou. Rovněž bohatě obsazenou *Symfonii č. 7 e moll* (1904–1905) premiéroval Gustav Mahler s rozšířenou Českou filharmonií roku 1908 v Praze. Jedinečným dílem je Mahlerova poslední vokálně-instrumentální symfonie, *Symfonie č. 8 Es dur* pro 8 sólistů, chlapecký a dva smíšené sbory a velký orchestr (1906–1907), označovaná – pro mohutný aparát – někdy též jako *Symfonie tisíců*. Dvě velké věty přinášejí zajímavý myšlenkový posun. První jásavá a slavnostní je zhudebněním středověkého

Skenováno pro studijní účely

hymnu *Veni, creator spiritus* jako výrazu víry a šťastného pocitu lidí důvěřujících ve spravedlivost a ochranu vyšší moci; druhá, tajemnější a skeptičtější na slova z Goethova *Fausta*, jako by onu naivní víru ve vyšší moc popírala. Mahler zde tedy překonává náboženské stanovisko patrné ve vyústění jeho symfonií *č. 2*, *č. 4* i v dalších dílech. Hned po dokončení této poslední ze svých vokálně-instrumentálních symfonií vytvořil Gustav Mahler monumentální písňově-orchestrální cyklus *Píseň o zemi* pro sólový tenor, alt a orchestr na německé překlady staré čínské poezie (1907–1908). Jsou to opět lyrické a reflexivní obrazy přírody a smutných i radostných prožitků člověka. Posledním dokončeným dílem skladatele je *Symfonie č. 9 D dur* pro velký orchestr s převahou výrazu tragiky a rezignace. Mahler začal komponovat ještě *Symfonii č. 10 Fis dur*, ale z plánovaného pětivětého celku byla dokončena jen jedna (pomalá) věta a rozpracovány dvě další.

Specifickým a novátorským rysem symfonické tvorby Gustava Mahlera je umění, s jakým dokázal velkoryse stavěné obrazy svých symfonických vět budovat z nejelementárnějších motivických i žánrově charakteristických prvků. V jeho dílech ožívá hudba lidových písní, valčíků i bezmála nestylizovaného zvuku dechovek s pochodovými či smutečními intonacemi. V dalším průběhu je však Mahler dokáže specificky stylizovat, v rozmanitých souvislostech i kontrastech jim dát určitý smysl a významové zacílení, monumentalizovat je. Shrnující výpovědí jeho děl proto vždy zůstávají odpovědi na závažné otázky lidské existence, svědectví o obavách a vnitřních prožitcích člověka jeho doby; vždy jsou to strhující umělecké obrazy.

„Děláme-li hudbu, nesmíme malovat, básnit, popisovat. Ale to, co zhudebňujeme, je přece jen celý člověk (tedy cítící, myslící, dýchající, trpící člověk). Nelze také nic namítat proti „programu" (i když to není právě to nejvyšší) – ale musí být projevem hudebníka, a ne literáta a filosofa, malíře (ti všichni jsou v hudebníkovi zahrnuti)."

GUSTAV MAHLER V DOPISU BRUNO WALTEROVI Z LÉTA 1904 O PROGRAMNÍ HUDBĚ

„Mahler považoval tak zvané smíšené koncertní programy za zcela pochybené a z těchto důvodů dal také některým svým symfoniím potřebnou šíři; symfonie měla vyplnit večer."

JOSEF BOHUSLAV FOERSTER

„Mahler hudební hodnoty přímo převrací. Jeho menuety a ländlery jsou dobromyslnými či zlomyslnými karikaturami, jeho pohřební průvody groteskami, noční zastaveníčka parodiemi. Ale není to jen hudební komika; všecko je v tomto Mahlerově světě převráceno na ruby. Sbor trubek nebo neohrabaný trombon zpívá sentimentální melodie, nad jejichž hlubokou lyrikou nám vstupují slzy do očí; prosté vojenské pochody s bubínkem připravují příchod něčeho grandiózního, takřka všelidsky velikého; zvuk poštovní trubky ztají vám dech dotekem něčeho nesmírně poetického. Jaký to byl mistr, jenž svým duchem měnil triviální ve vznešené, sentimentální ve vroucí a hluboké, jenž se modlil se slzami v očích, zatímco rty jeho škubal nepotlačitelný smích."

OTAKAR ZICH (1911)

Skenováno pro studijní účely

RICHARD STRAUSS (1864–1949) pocházel z rodiny hudebníka a odborného vzdělání se mu dostalo už záhy. První skladatelské úspěchy slavil, když byl ještě středoškolákem. Osvojil si Schumannovu a Mendelssohnovu kompoziční techniku i poetiku, jak je to patrné v jeho *Pěti skladbách* a *Sonátě pro klavír* či *Smyčcovém kvartetu* (1881), v koncertech *houslovém* (1883), *I. koncertu pro lesní roh* (1884, psán pro otce), v symfoniích *f moll* (1884), *Z Itálie* (1886), v *Burlesce pro klavír a orchestr* (1885) aj. V druhé polovině 80. let se Richard Strauss přiklonil k novoromantické programovosti a začal pracovat na symfonických básních, jimiž pokračoval v tradici Lisztově. Po prvních, ještě tradičněji řešených skladbách tohoto druhu – *Don Juan* (podle Lenaua, 1888) a *Macbeth* (podle Shakespearovy tragédie, 1886–1890) se v jeho tvorbě vyhranily dva typy symfonických básní. První představují skladby s obecným pojetím filosoficky zaměřených námětů, jež skladatel líčí prostřednictvím stavebně semknutých hudebních skladeb spíše jen rámcově, v hlavních rysech. Tento typ reprezentují zejména *Smrt a vykoupení* (podle A. Rittera, 1889–1890) a *Tak pravil Zarathustra* (podle Nietzschova spisu o starověkém perském filosofovi, 1896). K druhému typu patří symfonické básně, v nichž skladatel vynalézavě hudebně líčí dějové a charakterizační jednotlivosti až po tónomalebné detaily. Právě v nich rozvinul zvukově oslnivou novátorskou instrumentaci a neklidné, častými tempovými i agogickými změnami pulsující odvíjení hudby, vždy však zároveň skvěle stavebně a tematicky semknuté. Těmito díly jsou *Enšpíglova šibalství* (podle lidových pověstí s celkovým vyzněním odlišným od Costerova románu o témže hrdinovi, 1895) a *Don Quijote* (podle Cervantese, 1897, se znamenitým uplatněním sólového violoncella k charakteristice titulního hrdiny). Z tohoto typu roste i autobiografická symfonická báseň *Život hrdinův* (1898), při všem mistrovství působící nesympaticky domýšlivou vypínavostí, a k malicherným detailům svým programem směřující *Sinfonia domestica* (1903), líčící skladatelův domov. Podobně popisná je i *Alpská symfonie* (1915). V 90. letech se Richard Strauss soustředil téměř výhradně na kompozici symfonických básní; vedle nich tehdy napsal jen několik sborů (až šestnáctihlasých s bohatou polyfonií a originální vokální barevností) a písně.

Výjimku tu činí jen jeho první opera *Guntram* (1893), navazující ještě na Wagnerovu operní poetiku. Ani druhé dílo, jež už zahajuje epochu soustavné hudebně-dramatické práce, *Feuersnot* (česky uvedeno jako *Ohně zmar*, dokončeno 1901) ještě není plně osobité. Zcela novátorským tvůrčím činem byla až *Salome* (1905) podle dramatu Oscara Wilda, jež je strhujícím obrazem narůstání a zločinných důsledků zrůdné vášně. Snad ještě vypjatěji a hrůzněji vyznívá obdobná psychologická kresba v opeře *Elektra* (1908), jíž začíná soustavná skladatelova práce s vynikajícím libretistou Hugo von Hofmannsthalem. V obou těchto operách Richard Strauss rozvinul i svou osobitou rafinovanou instrumentaci a novátorské harmonické vyjadřování, místy dospívající až daleko za hranice tonality. Od těchto postupů však do značné míry odstoupil už v další opeře *Rosenkavalier* (česky *Růžový kavalír* nebo *Kavalír s růží*, 1910), v níž příběh z prostředí demoralizované a deklasované šlechty provází zejména prací s charakteristickou valčíkovou hudbou. Psychologickou kresbou i zvláštním prolínáním dvou dramatických rovin pomocí principu divadla na divadle je skvěle působivá i poslední Straussova opera z období před

Skenováno pro studijní účely

první světovou válkou *Ariadna na Naxu* (1912). Vedle oper komponoval skladatel v tomto období převážně jen písně; až na poslední cyklus vznikly všechny jeho písně s orchestrem v letech 1897–1921.

Převážně operní tvorbě se Richard Strauss věnoval také na sklonku první světové války a v meziválečném období. Nikde tu však už nedosáhl dramatické sugestivnosti ani novátorství svých předválečných vrcholných děl. Naopak: blížil se spíše k tradici, zatímco celá poválečná hudební avantgarda směřovala proti ní, k smělému hledání nových vyjadřovacích možností hudby. Následkem toho Richard Strauss ztratil zejména u svých německých současníků kredit novátora a pokrokového umělce. Jeho další opery také byly provozovány převážně jen v Německu, trvalým repertoárem ostatních operních divadel se nikdy nestaly. Jmenujme z nich díla *Žena bez stínu* (1917), *Intermezzo* (1923), *Egyptská Helena* (1927), *Arabella* (1932), *Mlčenlivá žena* (1939), *Dafné* (1937), *Danaina láska* (1940) aj.; též balety. Skladatel tendence nové doby nepřijal. Zejména když přestal být ve styku s praktickým hudebním životem (až do r. 1924 dirigoval v řadě vynikajících operních divadel – v Mnichově, ve Vídni, byl šéfem královské opery v Berlíně aj., 1917–1920 vyučoval kompozici na Akademii umění v Berlíně), podlehl nacionalistickým názorům a náladám. Jak jsme si všimli v souvislosti s jeho nietzschovstvím v *Zarathustrovi* a domýšlivou netolerantností v *Životě hrdinově*, měl k nim blízko už dříve; a když se v Německu chopili moci nacisté, dovedly jej do jejich blízkosti. Zatímco ostatní špičky německé hudební kultury stály vůči tomuto zločinnému režimu v opozici, Richard Strauss působil až do svých pětasedmdesátin (1939) ve vysokých státních funkcích. A dokonce psal i vnějškově oslavnou hudbu, např. *Velkou japonskou slavnostní hudbu* pro orchestr (1940), adorující spojenectví dvou nejhorších agresorů druhé světové války. Ke konci života se vůbec vrátil k instrumentální hudbě, jak o tom svědčí *Divertimento* pro malý orchestr (1941), 2 sonatiny pro 16 dechů (1943, 1945) a pozdní díla, jejichž tragický výraz i pokorná lyrika jako by byly mj. i svědectvím poznání mylnosti, zhoubnosti vlastních postojů a lítosti nad nimi. Jsou to zejména *II. koncert* pro lesní roh (1942) a *Koncert pro hoboj* (1945) s orchestrem, *Metamorfózy* pro 23 sólových smyčců (1945) a *Čtyři poslední písně* pro hlas (soprán) a orchestr (1948). Demokratická světová hudební veřejnost odsoudila Straussovy pronacistické postoje a první sjezd Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM) v Oslo roku 1946 jej vyloučil z této organizace. Poslední tři léta skladatelova života byla tedy trpká. Jeho pozdní tvorba se dnes všeobecně uznává za nepřímý výraz morální sebekritiky a snahy o rehabilitaci tohoto geniálního umělce, ale člověka se závažnými chybami.

MAX REGER (1873–1916) představuje v rámci pozdního romantismu typ tvůrce, který se zvlášť nápadně inspiroval slohovými tendencemi hudby minulých epoch a slučoval je s hudebním výrazem své doby. V mládí, kdy studoval u vynikajícího hudebního vědce Hugo Riemanna, vyšel ze slohu J. Brahmse; vlastní hudební výraz našel poté, co spojil podněty Bachovy polyfonie s harmonickým myšlením své doby. Z jeho tvorby jsou dodnes živá zejména varhanní díla: četné chorální předehry, fantasie, dvojice a cykly, spojující porůznu formy preludií, fug, fantasií, toccat, variací aj., a dále něco z obsáhlé komorní tvorby – zejména sonáty pro sólové housle, suity pro sólové violoncel-

Skenováno pro studijní účely

lo, kvartety. Má i četné klavírní skladby, písně, sbory. Z orchestrálních děl se provozují zejména *Variace a fuga na veselé téma J. A. Hillera* (1907) a *Variace a fuga na téma W. A. Mozarta* (1914). Významná byla i činnost Maxe Regera jako pedagoga skladby v Mnichově a v Lipsku.

Ferrucio Busoni (1866–1924) byl původem Ital, ale jeho činnost skladatele, klavíristy, hudebního teoretika a estetika se odehrávala převážně v kontextu německé hudební kultury. Výrazně zapůsobil svým spisem *Nástin nové estetiky hudebního umění* (1907) a dalšími studiemi. Ty byly průbojnější a odvážnější než jeho vlastní tvorba. Busoni jako skladatel totiž často spojoval podněty a vlivy hudby skladatelů, jejichž skladby hrál či vydával v nových edicích a úpravách: J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena, Liszta aj. Z jeho klavírních skladeb jmenujme *24 preludií* (1880), *Velkou sonátu* (1883), *6 sonatin* (1910–1920), cyklus *Indiánský deník* (1915) a *Toccatu* (1921); nejčastěji se z nich hraje *Fantasia contrappuntistica* (1910). Početné jsou i jeho koncertantní skladby, např. pro klavír *Koncert s orchestrem a mužským sborem* (1904), *Indiánská fantasie* pro klavír a orchestr (1913) aj., skladby orchestrální, komorní i opery.

E) Impresionismus

Tento umělecký směr se zrodil ve **Francii**: ve výtvarném umění už v 70. letech, jeho literární paralela symbolismus vznikl téměř současně. Jedním z předpokladů jeho zrodu byla situace ve francouzském umění po porážce ve válce s Pruskem z roku 1870. Tehdy se francouzská veřejnost odvrátila od všeho německého, navazovalo se na domácí tradice a hledal se umělecký výraz „gallsky jasný", nadlehčený. Důležitou roli tu sehrála skupina malířů, kteří uspořádali roku 1874 samostatnou výstavu, když jim byl odepřen vstup do oficiálního salonu. Byli to jedni z prvních, kdo přestali usilovat o přesnou shodu se smyslově vnímanou skutečností. Šlo jim především o vyjádření nálady okamžiku, prchavého dojmu určité situace. Vybírali si civilní náměty z každodenního života nebo přírody: pařížské ulice a francouzský venkov, snídaně v trávě, moře a lodi, přístavy, ale třeba i tanečnice s vystižením pohybového dojmu, jak si to oblíbil např. malíř Edgar Degas. Používali-li námětů tradičních a v předchozím malířství obvyklých, ozvláštňovali je. Po této stránce je typický třeba obraz malíře Augusta Renoira Akt ve slunci. Ne antikizující studie ženského těla jako ideálu krásy, jak ji nalézáme ve všech složích od renesance až po 19. století, ale dojem jediného okamžiku jiskřivé hry světla na postavě mladé ženy. Na impresionistických obrazech má vůbec obrovský význam souhra barev. Je to do značné míry i protiváha odstupu od pevné kresebné linie, jaká patřila mezi samozřejmou technickou výzbroj romantického i staršího malířství. U impresionistů ji nahrazuje technika barevných skvrn, jež zdůrazňuje celkové jakoby rozplývavé působení. Takové jsou zejména obrazy malířů Edouarda Maneta, Clauda Moneta, Augusta Renoira a dalších zakladatelů tohoto směru.

Také francouzské symbolistické básnictví má některé společné rysy s impresionistickým výtvarným vyjadřováním. Odstupuje do značné míry od romantické popisnosti a vypravěčské semknutosti; nastoluje bohatou obraznost, jež do básní a vůbec literárních děl vstupuje nejen způsobem tradičního

Skenováno pro studijní účely

metaforického srovnávání, ale zejména volným řazením asociativně vzbuzených představ. Záleží tu na náladě, jakou literární obraz vyvolává; básníci dbají i na působivost zvukové stránky – „hudebnost" – verše. Pro ni i pro svěžest některých obratů a forem nacházejí vzory u dávných předchůdců – básníků francouzské a italské renesance. Předchůdcem francouzského básnického symbolismu byl už v 50. letech Charles Baudelaire, zejména sbírkou veršů Květy zla. Z hlavních představitelů jmenujme básníky Paula Verlaina, Arthura Rimbauda, Stéphana Mallarméa, básníka a dramatika Maurice Maeterlincka.

Hudební paralela impresionismu se objevila až v 90. letech 19. století. Prvním nositelem a tvůrcem tohoto směru je Claude Debussy. Brzy našel následovníky a stoupence ve Francii, jako byli Maurice Ravel, zčásti Albert Roussel, Paul Dukas a další, i v ostatních románských zemích, zejména ve Španělsku Manuela de Fallu a v Itálii Ottorina Respighiho. A záhy zapůsobil také na představitele slovanských hudebních kultur: v Rusku na Alexandra Skrjabina a na začátky některých mladších autorů, v Polsku na Karola Szymanowského, v Čechách zejména na Vítězslava Nováka a Josefa Suka. Naproti tomu nenašel výraznější a umělecky významnější uplatnění v Německu: tam jednoznačně převládala pozdně romantická linie hudebního vývoje. Všichni tito skladatelé navázali nejen na základní rysy hudební poetiky, ale i na sloh a kompoziční techniku, kterou vytvořil Debussy.

Claude Debussy (1862–1918) pocházel z prostého prostředí francouzského venkovského městečka. K hudbě jej přivedla příbuzná, jež si jej oblíbila jako dorůstající dítě. Ta jej vzala i k Středozemnímu moři, jehož příroda na chlapce zapůsobila nezapomenutelným dojmem. A dala jej rovněž učit na klavír. Dostal dobrou učitelku: Mauté de Fleurville, někdejší žačku Chopinovu a tchyni básníka Paula Verlaina. Ta v něm rozpoznala velký hudební talent a připravila jej ke zkoušce na konzervatoř. Jako student prý zpočátku nevynikal: nechtěl se v hodinách harmonie smířit se zákazem některých postupů, jež klasická harmonie nedovoluje (paralelních kvint a oktáv, jichž později sám s oblibou používal), také na klavírní hru měl vlastní názory. Učitelé v něm nicméně záhy vycítili osobnost. Když ředitelství pařížské konzervatoře dostalo žádost ruské šlechtičny Naděždy Filaretovny von Meck (mecenášky Čajkovského), aby jí dalo pro prázdninovou cestu po Evropě k dispozici nadaného studenta jako hudebního vychovatele dětí, byl jí doporučen právě Debussy. Tato rodina v něm našla zalíbení a Debussy ji nakonec provázel i do Ruska. Z korespondence Meckové s Čajkovským víme, že Debussy tehdy komponoval. Z jeho tehdejších skladeb však známe dnes málo – vlastně jen čtyřruční verzi věty s titulem *Symfonie h moll*, jež se našla ve 30. letech v SSSR. Debussyho ruská epizoda se brzy skončila: když se zamiloval do hostitelčiny dcerky Soni, Mecková jej okamžitě poslala zpět do Paříže. Debussy dostudoval konzervatoř a po absolutoriu se zúčastnil dvakrát soutěže o Římskou cenu. Nedostal ji za kantátu *Gladiátor* (1883), zvítězil až kantátou *Marnotratný syn* (1884). Na základě tohoto vítězství získal studijní pobyt v Itálii. I když tu měl pozoruhodné hudební zážitky – setkal se osobně s Verdim a Lisztem, zapůsobila na něj renesanční polyfonie Palestrinova a Lassova –, přece nebyl v Římě spokojen. Vzpomínal na vlast, obklopoval se francouzskou poezií. Ze skladeb, jež tu komponoval, je vedle písní pozoruhodný zejména orchestrální obraz *Jaro*
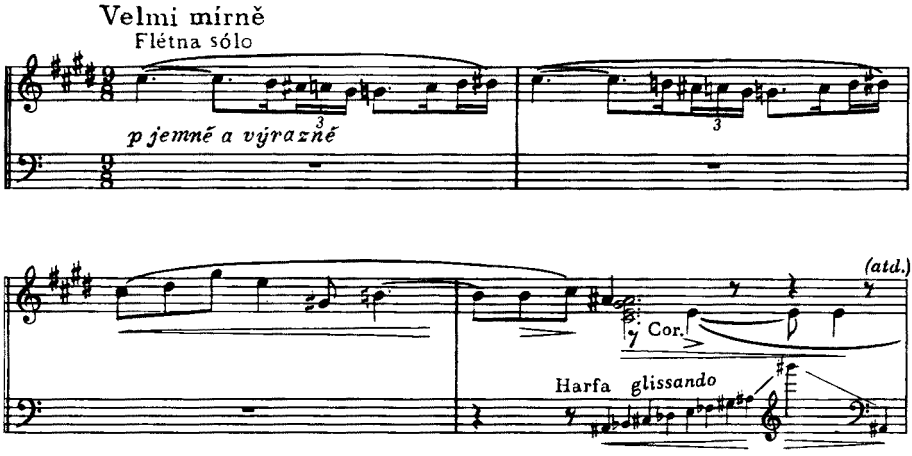
Skenováno pro studijní účely

podle Botticelliho obrazu (1885). I když má ještě romantický sloh, všimli si jeho posuzovatelé zdůraznění náladovosti, která měla být charakteristickým rysem jeho pozdější tvorby. Po návratu do Paříže Debussy dále pracuje na tom, aby získal rozhled po současném uměleckém dění. Seznamuje se s předními soudobými francouzskými literáty a komponuje na jejich verše písňové cykly (*Pět básní Baudelairových*, *Zapomenuté písničky* na Verlainova slova, 1888). Dbá přitom na přesnou francouzskou deklamaci, úsporným, ale přiléhavým melodickým výrazem podtrhuje přirozenou hudebnost básnických předloh. Snaží se získat i mezinárodní přehled. Ve Vídni navštěvuje Brahmse, ale setká se u něj s nacionalistickou rezervovaností a předpojatostí. Dvakrát navštěvuje Bayreuth, aby poznal Wagnerovy opery v jejich domovském prostředí. K jeho operní reformě se postaví nakonec negativně: důsledný systém příznačných motivů prohlásí za únavný a mechanický. Zaujaly jej jen některé charakteristické rysy Wagnerovy hudební řeči, zejména harmonické novátorství *Tristana a Isoldy*. Trvá ještě řadu let, než si vytvoří osobitý sloh. Jeho klavírní tvorba ze sklonku 80. a začátku 90. let je ještě převážně romantická, jak je to patrné i z titulů a žánrového přiřazení řady skladeb (*Nokturno*, *Mazurka*, *Romantický valčík*, *Tanec*, *Balada*, *Snění*). Uplatňuje se v ní však příznačná francouzská lehkost a poetičnost, jak je to patrné zejména v *Arabeskách* (1888). A už v této hudbě přichází Debussy s prvním pozoruhodným novátorským přínosem: se zálibou v historických inspiracích formami a slohovými postupy francouzské předklasické hudby. Je to v souladu se snahou navazovat na dávné národní tradice, jakou nacházíme i u literárních francouzských symbolistů. Prvními díly tohoto druhu jsou *Bergamská suita* pro klavír (1890) s takovými historizujícími tanečními větami, jako *Menuet* a *Passepied* (vedle *Prélude* a náladového *Svitu měsíce*), a *Malá suita* (1889) pro čtyřruční klavír, kde je mj. *Menuet* a *Balet*. Vedle toho v této době tvoří Debussy i velká díla s orchestrem: *Fantazii pro klavír a orchestr*, kantátu *Vyvolená* (1889).

Na přelomu 80. a 90. let, kdy se skladatel blíží třicítce, působí na něj některé podněty, jež záhy zhodnotí při tvorbě svého osobitého slohu. Je mu ovšem už vlastní svět impresionistického malířství a symbolistické poezie. Nyní dostává i některé pozoruhodné podněty hudební. Na Světové výstavě v Paříži roku 1889 poznává mj. i javánský gamellan – orchestr z převážně bicích nástrojů, který působí hlavně bohatstvím témbrů. Je to hudba podmanivá, a přece se obejde bez některých základních vztahů evropské hudby, jako jsou tónika-dominanta, dur-moll apod. A něco podobného nachází nyní i v ruské hudbě, zejména u Musorgského. Dostává se mu do ruky původní tisk klavírního výtahu *Borise Godunova*, ještě bez Korsakovových zásahů a retuší (přivezl jej Saint-Saëns, ale tomu se ta nezvyklá hudba nelíbila). Jeho melodika i barvitá harmonie s volným spojováním odlehlých akordů a modálními postupy Debussymu učarovala. Poté co si osvojil všechny tyto podněty, dozrává po začátku 90. let záhy k osobitému hudebnímu vyjadřování, pro které se brzy všeobecně ujalo označení hudební impresionismus. Ve *Smyčcovém kvartetu g moll* (proveden 1893) přichází poprvé s novátorským melodicko-harmonickým vyjadřováním, ale zachovává ještě základní rysy klasicko-romantické formy. Prvními díly vlastní osobité zralosti jsou předehra k básni Stéphana Mallarméa *Faunovo odpoledne* (prov. 1894) pro orchestr, tři symfonická *Nokturna* (*Oblaka*,

Skenováno pro studijní účely

Slavnost, *Sirény*, 1897–1899 z podnětu obrazů amerického impresionisty Jamese Whistlera) a opera *Pelléas a Mélisanda* podle dramatu Maurice Maeterlincka (1893–1901). Ne náhodou se tu Debussyho impresionistický sloh utváří v těsném styku s inspiracemi ve světě impresionistického malířství a symbolistické básně i dramatu. Přírodní náladovost a snivá fantastičnost těchto námětů, náznakovost básně a křehkost psychologického dramatu v pohádkovém rouše – to vše vedlo k hudebnímu vyjadřování zvláštně náladovému a navíc odlišnému od romantického tradicionalismu. Novátorství zralého slohu C. Debussyho se projevilo už v odlišné melodice. Podobně jako výtvarní impresionisté abstrahovali od pevné kresebné linie, či ji aspoň omezili na něco, co není nezbytnou náležitostí malířské kompozice, vzdal se Debussy na řadě míst svých skladeb v tradičním slova smyslu výrazně stavěné melodické linie. V jeho častém členění melodiky do jakoby rozmlženého drobení a rozostření lze spatřovat obdobu impresionistických barevných skvrn. Je to dobře patrné např. na utváření flétnové melodie na začátku *Faunova odpoledne*.

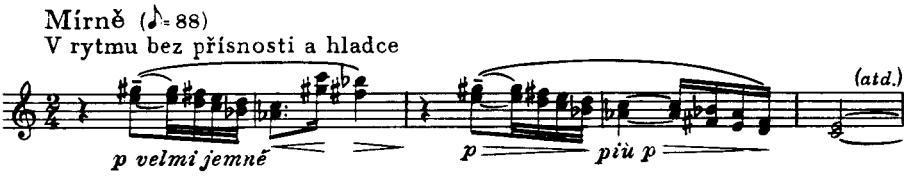


Př. 148 – CLAUDE DEBUSSY: FAUNOVO ODPOLEDNE (ZAČÁTEK)

Tento příklad nám poslouží i jako doklad dalšího charakteristického rysu Debussyho novátorství, jež má svou obdobu ve výtvarném impresionismu. Je to zvláštní důraz na barvitost hudebního vyjadřování, a to hned ve dvojím slova smyslu. Zde lze dokumentovat barvitost témbrovou. Ne náhodou Debussy použil na začátku skladby zvláštní, z hlediska tradiční znělosti nástroje vlastně nevýhodné, neznělé, „mrtvé" polohy flétny mezi tóny g^1 a cis^2. Je to barva, jejímuž výraznějšímu užívání se předchozí skladatelé vyhýbali. Debussy na ní však nápaditě založil charakteristiku středomořského pobřeží v nehnutém horkém odpoledni, prostředí, do něhož Mallarmé situoval svou básnickou vizi Fauna. Taková křehkost a témbrová nápaditost je pro hudbu zralého Debussyho vůbec typická. Skladatel však rozvinul bohatě i jev, který se někdy označuje jako barvitost melodicko-harmonická a harmonická. Záhy se pro něho stala příznačnou modalita – zejména lydická a frygická, ale také různé další

Skenováno pro studijní účely

netradiční tónové postupy. Z nich nejzvláštnější a velmi častý je postup celotónový – melodika i harmonie z materiálu šestistupňové celotónové stupnice, jak je to patrné např. na začátku klavírního preludia *Plachetnice*.



PŘ. 149 – CLAUDE DEBUSSY: PRELUDIA, I. SEŠIT, Č. 2, PLACHETNICE (ZAČÁTEK)

Debussy doslova znovuobjevil akordické tvary, známé dotud jako dominantní nonový akord či septakord. Začal je totiž používat v nové souvislosti: ne jako dominanty, vedoucí rozvedením do tóniky, ale jako svébytné souzvukově barevné kvality, jež se nerozvádějí (nemají tedy harmonické funkční vazby), ale spojují s jinými akordy téhož tvaru na ostatních basových tónech či s dalšími odlehlými harmoniemi. Harmonické spoje ve skladbách Debussyho vůbec často ztrácejí povahu tonálně dostředivých funkcí a působí spíše jako zvukově barevné kontrasty, sledy „barevných skvrn" a odstínů. Takovým nositelem nové, dotud nepřípustné harmonické barvitosti jsou i postupy v paralelních kvint-, sept- i nonových akordech, popř. i kvartové a kvintové akordy a jejich sledy. A stejně nápaditě, jako dokázal skladatel užívat těchto nových postupů, dokázal se zříci i starých, nadužívaných v předchozích slozích. U zralého Debussyho se téměř nevyskytuje tradiční autentická kadence – spoj dominanty s tónikou. A vůbec už neužíval nejobvyklejšího romantického prostředku k vyvolání vzrušení a napětí – zmenšeného čtyřzvuku. Novátorský byl i Debussyho přístup k hudební formě. I když využíval některých základních formotvorných principů, které vyzkoušela a kultivovala tradice evropského hudebního vyjadřování, jako je motivická i tematická práce či princip reprízy, vyhýbal se počínaje *Faunovým odpolednem* obvyklým typům, jako je sonátová, variační, fugová, rondová a jiné formy. K některým z nich se vrátil až v pozdní tvorbě.

Na těchto slohových zásadách jsou založena i další díla Debussyho z této doby, např. v souvislosti s antickým námětem převážně lydického modu využívající *Písně Bilitiny* na verše básníka Pierre Louyse (1898), a zejména bohatá tvorba z prvního asi půldruhého desetiletí nového století. Zdánlivě historicky inspirovány byly *Tanec obřadný* a *Tanec světský* pro harfu a smyčce (1904), ale převládá v nich impresionistická barvitost. A k ní směřuje i kolorit pokusu o další koncertantní skladbu, nakonec nedokončenou *Orientální fantazii*, již později doplnil skladatel JEAN-JULES ROGER-DUCASSE na *Rapsodii pro saxofon a orchestr*. Vrcholným symfonickým dílem Debussyho je třídílná symfonická freska *Moře* (*Od jitra do poledne na moři*, *Hra vln*, *Rozhovor větru s mořem*, prov. 1905). Teprve po přelomu století se skladatel znovu obrátil ke klavírní kompozici. Suita *Pour le piano* (Pro klavír, 1901) navazuje ještě na historizující zaměření klavírních skladeb z doby kolem r. 1890. Teprve v cyklu *Rytiny*

Skenováno pro studijní účely

(*Pagody*, *Večer v Granadě*, *Zahrady v dešti*, 1903) rozvinul při práci s hudební charakteristikou indickou, španělskou a francouzskou již typický impresionistický klavírní zvuk. A ten je charakteristický i pro dvoudílný klavírní cyklus *Obrazy* (I: *Odrazy ve vodě*, *Pocta Rameauovi*, *Pohyb*; II. *Zvony pronikající listím*, *A luna sestupuje na bývalý chrám*, *Zlaté rybky*, prov. 1906) a sešit skladeb pro dcerku *Dětský koutek* (1908). Vrcholnými klavírními díly Debussyho jsou dva rozměrné cykly: *Preludia* (kolem 1910) mají dva díly po dvanácti skladbách, z nichž některé jsou velmi prosté, jiné klavíristicky velmi náročné; všechny mají názvy navozující náladové, přírodní aj. nebo i humorné představy a situace; *Etudy* (1915) vycházejí z technických dispozic klavíru, ale jsou to rovněž osobitá a bohatě poetická díla. Kolem r. 1912 se vrátil ještě jednou k orchestrální kompozici. Vytváří tři partitury, jež souhrnně označuje jako *Obrazy III.* Jsou to *Iberia* – temperamentní obraz ze Španělska, dále rytmicky a harmonicky velmi složitá *Jarní ronda* a *Giguy* (Gigues) s četnými vnitřními kontrasty. V této době tvoří i další písňové cykly (*Galantní slavnosti* na Verlaina, *cykly* na slova Villona, Mallarméa aj.) a drobné instrumentální kompozice (pro klarinet *Malá skladba* a *Rapsodie* s klavírem, pro sólovou flétnu *Syrinx*, 1913). Před první světovou válkou se znovu soustřeďuje k dramatické hudbě. Píše rozsáhlou hudbu k dramatickému mysteriu Gabriela d'Annunzia *Utrpení sv. Šebestiána* (1912), balet *Hry* (1913) pro ruský soubor S. Ďagileva, v němž přijímá podněty i od mladšího Igora Stravinského, a dětskou baletní drobnost *Hračková skříňka* (překládá se i jako *Krabice hraček*, 1914). První světovou válku snášel Debussy velmi těžce: boje na francouzském území jej roztrpčovaly, trpěl i chorobou, jež způsobila na jaře posledního válečného roku jeho smrt. Vedle *Etud* pracoval tehdy na projektu *Šesti francouzských sonát* pro různá obsazení, v nichž se chtěl vrátit ke klasicky semknutému formování hudby. Stačil z nich dokončit jen tři: *Sonátu pro violoncello a klavír*, pro *housle a klavír* a *Sonátu pro flétnu, violu a harfu*. I do tvorby tu vkládal své vlastenecké cítění: volná věta suity pro dva klavíry *V bílém a černém* se jmenuje *Proti nepřátelům Francie* (cituje Lutherův chorál a Marseillaisu jako hudební symboly Německa a Francie), pracoval i na kantátové *Ódě na Francii*, kterou však již nestačil dokončit.

Debussyho novátorství bylo něčím, co mělo předchozím vývojem výtvarného umění i básnictví připravenou půdu. Proto brzy našlo příznivý ohlas, bylo vítáno obecenstvem, nadšeně přijímáno kritiky i následováno mladšími skladateli. Jedním z prvních byl jen o tři roky mladší **PAUL DUKAS** (1865–1935). Jako skladatel vyšel ze starší tradice svého učitele d'Indyho, ale když poznal novátorská díla Debussyho, převzal leccos z jejich poetiky i kompoziční techniky. Je to patrné už v krajních pomalých dílech jeho symfonického scherza *Učeň čaroděj* (též *Čarodějův učeň*, 1897), jež je jeho nejčastěji provozovanou skladbou, a zejména v opeře *Ariadna a Modrovous* podle Maeterlincka (1907), v jednoaktovém baletu *Peri* (1910), komorních i klavírních skladbách. Pro příznivé osudy hudebního impresionismu byla důležitá i jeho hudebně kritická činnost: jako jeden z prvních pochopil a příznivě uvítal novátorství Debussyho.

MAURICE RAVEL (1875–1937) byl nejtalentovanější z bezprostředních následovníků Debussyho. Ve skladbě byl na pařížské konzervatoři žákem Gabriela Fauréa, ale kompoziční techniku Debussyho si osvojil velmi záhy. A nejen osvojil: dokonce v některých momentech svého mistra a vzor předešel. Už

Skenováno pro studijní účely

jako dvacetiletý napsal roku 1895 *Habaneru* (původně pro 2 klavíry, později rozšířenou v různých obsazeních a rovněž orchestrovanou), které se podobá španělská věta Debussyho *Rytin*. A o dva roky dříve, než vzniklo toto předchůdcovo první plně impresionistické klavírní dílo, napsal Ravel své *Vodotrysky* (1901), přímo už hýřící pro tento sloh typickým přívalem harmonických i nástrojově stylistických barev. Ravel vůbec vynikl jako klavírní skladatel. Zvukově vynalézavé a mimořádně barvité jsou i jeho klavírní cykly *Zrcadla* (1905) a *Gaspard de la nuit* (*Kašpar noci*, nebo *Přízraky noci*, 1908); *Sonatina Fis dur* (1905) a suita *Couperinův náhrobek* (1917) jsou, podobně jako některé skladby Debussyho, inspirovány historicky a spojují předklasické formy i některé obraty se soudobou harmonickou opojností. Ryze impresionisticky barvité jsou Ravelovy komorní skladby: *Smyčcový kvartet* (1902), *Klavírní trio* (1914–1915), inspirované válečnými zážitky a pacifisticky naléhavé, *Sonáta pro housle a klavír* (1927) – a také dva klavírní koncerty: barevně oslnivý *G dur* a protiválečně naléhavý *D dur* pro levou ruku. Významnou součástí Ravelovy tvorby jsou skladby inspirované španělským prostředím. Ravel – rodák z Pyrenejí nedaleko hranic – je dobře znal a dokázal je vynalézavě poetizovat. Patří sem nejen zmíněná *Habanera* a věta *Alborada del grazioso* ze *Zrcadel*, ale i orchestrální *Španělská rapsodie* (1907), operní fraška *Španělská hodinka* (1907), symfonické *Bolero* (1928), písňový cyklus *Don Quijote Dulcinei* (1932) aj. Ravel měl vůbec smysl pro kolorit a barvité zpřítomnění – spíše básnické než navazující na autentické hudební projevy – kultur vzdálených zeměpisně, jako jsou písňové cykly *Šeherezáda* (1903), *Hebrejské melodie* (1914), *Madagaskarské písně* (1926), i časově, jako je velkolepý balet s antickým námětem *Dafnis a Chloe* (1901). Byl vůbec mistrem poetické charakteristiky, jak to ukazuje líbezná hudba dětského pohádkového baletu *Maminka husa* či opery *Dítě a kouzla*, žánrově výrazně charakteristických, a přece i vyhraněně impresionistických valčíkových stylizací v klavírním cyklu *Valčíky vznešené a tesklivé* (1911), *La valse* (Valčík, 1920) pro orchestr aj. A přímo populární jsou dnes již jeho charakteristické jednovětě skladby – ať už vyrůstající z hudebního líčení cikánského prostředí ve skladbě *Cikán* pro housle a orchestr nebo klavír (1924), nebo ze stylizace smutečního tance *Pavana za mrtvou infantku* pro klavír nebo orchestr aj. Maurice Ravel proslul jako vynikající instrumentátor skladeb nejen vlastních, ale mj. i oslnivou a zvukově brilantní orchestrací klavírního cyklu M. P. Musorgského *Obrázky z výstavy*.

Také francouzský skladatel **Albert Roussel** (1869–1937) si osvojil impresionistickou kompoziční techniku Debussyho už v mládí. Záhy po absolutoriu pařížské konzervatoře u d'Indyho na sebe upozornil *Symfonií č. 1 Báseň lesa* (1908), jejímž námětem i hudbou se už přihlásil do tohoto slohového okruhu, výrazně tuto orientaci pak potvrdil baletem *Pavoučí hostina* (1913) a dvěma díly s výrazným podílem indického koloritu: kantátou *Evocations* (Zaklínání, 1912) a operou *Padmâvátí* (1918). Po první světové válce se však od impresionismu odklonil směrem k neoklasické vyrovnanosti a střízlivosti. Taková jsou zejména orchestrální díla z 20. a 30. let: *Suita F dur*, *Symfonie č. 3 g moll*, *Symfonie č. 4*, *Vlámská rapsodie*, *Sinfonietta pro smyčce*. Také v tomto období se věnoval dramatické tvorbě, jak o tom svědčí balet *Bacchus a Ariadna* aj., komická opera *Odkaz tety Karolíny* aj. Cenná je i Rousselova komorní tvorba,

Skenováno pro studijní účely

Klavírní koncert (1927), *Concertino pro violoncello a orchestr* (1937) a další skladby. Výrazně se uplatnil též jako pedagog skladby, mj. i jako učitel mladého Bohuslava Martinů.

Ve **španělské** hudbě najdeme impresionistické ohlasy už v tvorbě Debussyho vrstevníků, jako byli **ISAAC ALBENIZ** (1860–1909), zejména v jeho klavírní suitě *Iberia* (1905–1908), podle níž asi Debussy pojmenoval svou pozdější orchestrální skladbu, i v jiných španělsky lidově laděných klavírních skladbách, nebo **ENRICO GRANADOS** (1867–1916) aj. Nejvýznamnějším španělským hudebním impresionistou byl **MANUEL DE FALLA** (1876–1946). Znal znamenitě španělskou lidovou hudbu, byl však obeznámen i s novým hudebním děním v Paříži, kde často pobýval; byl i osobním přítelem Clauda Debussyho. Velmi efektní a barvité jsou zejména jeho balety *Čarodějná láska* (s námětem ze španělského cikánského prostředí) a *Třírohý klobouk*, opera *Divadélko loutkáře Pedra*, dále ryze impresionistická orchestrální skladba s koncertantním klavírem *Noci ve španělských zahradách*; pozdější klasicky vyrovnanější *Koncert pro cembalo a orchestr* je výrazově střídmější, pozdní oratorium *Atlantida* zůstalo rozpracováno a dokončil je jiný skladatel.

Nejvýraznějším představitelem impresionistické hudební dikce v **Itálii** byl skladatel **OTTORINO RESPIGHI** (1879–1936). Studoval nejen v rodné Boloni, ale i u Rimského-Korsakova v Petrohradě a u Maxe Brucha v Berlíně. Svou tvorbou sledoval několik různých slohových linií. Světově jej nejvíce proslavila právě impresionistická, projevující se ve velkých symfonických skladbách *Římské fontány* (1916), *Římské pinie* (1924) a *Římské slavnosti* (1929). Inspiroval se však i slavnými tradicemi italské hudby, jak o tom svědčí *Koncert ve starém slohu* pro housle a orchestr (1908), *Concerto gregoriano* pro housle a orchestr (1922) a 3 suity starých tanců a árií, jež jsou převážně adaptacemi starých hudebních památek. Takový je i balet *Fantastický krámek* (1919) s použitím hudby G. Rossiniho. Napsal i *Sonátu pro housle a klavír h moll*, 3 smyčcové kvartety, písně, opery *Potopený zvon*, *Plamen* (1934) aj.

V **Rusku** dospěl k období impresionistické kompoziční techniky a hudební poetiky nejvýrazněji a nejdřív **ALEXANDR NIKOLAJEVIČ SKRJABIN** (1872–1915). Studoval na moskevské konzervatoři mj. u Tanějeva. Jako klavírista a dirigent koncertoval často v západní Evropě, kde získal nejen slohové podněty pro svůj skladatelský vývoj. Byl to umělec myslitel, který spojoval své tvůrčí úsilí se snahou vyjádřit závažná myšlenková poselství filosofického dosahu. V tomto smyslu prošel různými názorovými vlivy od německé idealistické filosofie a F. Nietzscheho až k ideálům ruského revolučního hnutí z roku 1905; upoutala jej také orientální filosofická učení. Skladatelsky navázal na romantiky. Jeho klavírní skladby z mládí jsou blízké Chopinovi, zejména *Preludia*, *Etudy*, *Nokturna* a první z 10 klavírních sonát. Počínaje *Sonátou č. 5* přináší jeho klavírní tvorba novátorské melodicko-harmonické i nástrojově-technické a zvukové postupy, blízké impresionismu, a předjímající dokonce další vývoj. Z romantické tradice, zejména z Čajkovského, vyrůstá i symfonická báseň *Přeludy* (1898), *Klavírní koncert fis moll*, *Symfonie č. 1 e moll* a *Symfonie č. 2 c moll*. K výraznému novátorství dospěl Skrjabin v *Symfonii č. 3 C dur Božská báseň* (1903) a ve dvou posledních velkých symfonických dílech: je to *Báseň extáze* (Poema extaza, 1907) a *Báseň ohně* neboli *Prométheus* (1910). Ty souvisejí

Skenováno pro studijní účely

s jeho utopickým projektem, navazujícím na rezultáty filosofických úvah. Byly určeny pro chrám umění v Indii, ze kterého by umělci jako lidé nejspravedlivější po vítězné revoluci řídili svět. Chtěl, aby tu hudba na člověka působila ve spojení s jinými smyslovými vjemy. Vypracoval proto např. k *Prométheovi* i plán barevných projekcí a chtěl hudbu spojovat i s čichovými vjemy, prostředkovanými pálením vonných silic. Naštěstí je to hudba tak svébytná, že plně působí sama o sobě při obvyklém koncertním provozování.

U Karola Szymanowského a dalších skladatelů následovaly v období po první světové válce další vývojové změny, jimiž se jednoznačně zařazují i do kontextu poimpresionistického tvůrčího dění. Proto o jejich tvorbě bude v této knize pojednáno v dalších kapitolách. Naproti tomu např. Sergej Rachmaninov, ač jen o rok mladší než Skrjabin, byl probrán už v souvislosti romantismu (viz str. 457), protože svou tvorbou nikdy podstatněji nepřekročil hranice tohoto slohu.

„Neposloucháme dost ony tisíce přírodních zvuků kolem sebe a nepátráme dost po oné tak rozmanité hudbě, kterou nám příroda nabízí s takovým nadbytkem. Obklopuje nás a my v ní žijeme, aniž jsme ji vzali na vědomí. Tady je podle mého nová cesta. Ale – věřte mi – sotva jsem ji sám zahlédl, protože to, co zbývá ještě udělat, je ohromné."

CLAUDE DEBUSSY

„Debussymu se naprosto a skvěle podařilo obklopit patřičnou atmosférou Maeterlinckovo drama. Výsledek mohl udivit i soudce nejvíc cvičené. Mnozí z nich vykládali, že tam není vůbec hudby, zatímco je tam naopak samá hudba, ale hudba tak přirozeně vtělená v akci, tak přirozeně tryskající ze situací dekorací a jazyka, hudba tak blízká hudbě řeči, že se stává nemožným v celkovém dojmu, vytvořeném z tohoto zvukového splynutí, odloučit ji od textu, který prolíná."

PAUL DUKAS O DEBUSSYHO OPEŘE PELLÉAS A MÉLISANDA PO PREMIÉŘE

„Jas Pelléase, Nokturen, předehry k Faunovu odpoledni všude oslnil umělce a poznenáhlu zvítězil u citlivého a inteligentního obecenstva. Vlivy nezbytné u každého tvůrčího umělce, jež ho živily v jeho prvních pokusech, byly stráveny a vytvořily osobnost silnou a zároveň i harmonickou. Dokonce i druhá umění, básnictví s Verlainem a Mallarmé, malířství s celou školou impresionistickou tvoří k našemu hudebníkovi jakoby doprovod. Proto také nelze dnes najít hudebníka, který by tak či onak nepocítil na sobě mistrův stín a který by mohl říci, že mu nic nedluží."

ARTHUR HONEGGER

Skenováno pro studijní účely

F) Verismus

Také verismus je směr omezený národně: je záležitostí výhradně **italské** hudby. A je navíc omezen i žánrově: je to směr italské operní tvorby z konce 19. a začátku 20. století. Jeho název je odvozen z italského slova vero, které znamená pravdivý. Autoři veristických oper skutečně od začátku usilovali o hudebně-dramatické ztvárnění příběhů společensky pravdivých: sociálně vyhraněných námětů ze současného života. Navázali v tom na příklad některých oper G. Verdiho; hlavním vzorem jim však bylo mimořádné dílo francouzského skladatele s námětem ze španělského prostředí – Bizetova *Carmen*. Stejně jako ona, je většina veristických oper zaměřena sociálně kriticky: lze v nich spatřovat společné momenty se soudobým literárním kritickým realismem či naturalismem. Jsou tu časté vzrušivé a napínavé příběhy, plné vášní a tragických zápletek. Jinou příznačnou stránkou veristických syžetů je vznícená citovost, působící často až sentimentálně; dobově typické jsou tu i náměty z Evropě vzdálených (podle nejčastějšího dobového označení tzv. exotických) kultur a prostředí – tedy něco, čeho jsme si všimli i u impresionistů a pozdních romantiků.

Nejpříznačnějším slohovým znakem veristických oper je typicky italská kantabilita zpěvních linií, jež přináší skvělé příležitosti pro efektní uplatnění velkých hlasů a pěvecké techniky sólistů. Na rozdíl od některých starších italských autorů to však nikdy není zpěvnost samoúčelná. Pro veristické autory je charakteristické přesné dramatické cítění, nápadité odvíjení hudby a zpěvu v souladu s postupem děje, vývojem postav a dramatických situací. Především v těchto souvislostech dospěli k užívání některých dobově novátorských či krajních postupů, jako byly sledy nerozváděných septakordů a zvětšených trojzvuků, paralelní postupy včetně trojzvukových a čtyřzvukových i jiné drsnosti. Velmi výrazná a dramaticky funkční je i instrumentace veristických oper. Dalším základním znakem verismu je úsilí o maximální působivost a sdělnost. Proto usiluje nejen o krásu témbru – hlasového i nástrojového –, ale i o prostou melodiku, blízkou často lidové zpěvnosti, a také o jednoduché formování árií a ostatních uzavřených útvarů. Nevrací se ovšem k formě číslové opery, všechny relativně uzavřené zpěvní formy jsou kompozičně propojeny s ostatním hudebním děním v nepřetržitě probíhající hudebně-dramatická pásma jednotlivých operních aktů. Verismus není směrem zdaleka tak novátorským a objevným jako impresionismus či osobitý sloh nejlepších oper Straussových a symfonií Mahlerových. Je tu mnoho eklektického zužitkování výdobytků předchozí italské operní tradice, přínosů Bizetovy *Carmen* aj. Je to však tvorba dramaticky mimořádně funkční a účinná i pěvecky vděčná, takže se dodnes těší obrovskému diváckému i posluchačskému zájmu.

Prvními protagonisty italského operního verismu byli dva skladatelé, jejichž světovou slávu zajistilo právě vždy jen jediné dílo. **PIETRO MASCAGNI** (1863–1945) vytvořil první dílo tohoto slohu, operu *Sedlák kavalír* (Cavalleria rusticana, 1890). Jeho další tvorba byla už jen rozmělňováním tohoto přínosu a nic z ní se neudrželo na repertoáru; Mascagni se později uplatňoval výrazněji už jen jako dirigent. Druhý z těchto autorů byl **RUGGIERO LEONCAVALLO**

Skenováno pro studijní účely

(1858–1919); vedle Mascagniho si vydobyl zakladatelskou slávu a proslulost operou *Komedianti* (1892). Její sloh se snažil uplatnit i v dalších operách *Bohéma* a *Oedipus rex*, ale už bez výraznějšího ohlasu. Trvalejší úspěch neměly ani jeho operety, balet, symfonické básně či klavírní skladby.

Nejpozději, nejvýrazněji i nejtrvaleji se uplatnil jako představitel veristické operní tvorby **Giacomo Puccini** (1858–1924). Studoval na konzervatoři v Miláně a dosáhl úspěchu už první operou *Le Villi* (1884). Nicméně cesta k osobitému hudebnímu vyjadřování byla dlouhá. Další úspěch znamenala až opera *Manon* (1893), a teprve v trojici děl, vytvořených kolem přelomu století, dosáhl plné osobitosti, jež mu zajistila postavení vůdčí osobnosti veristického směru. Byla to křehce citová, sentimentální *Bohéma* (1896), dobrodružně vypjatá a vášnivá *Tosca* (1900) a japonsky zabarvená, melancholicky bolestná *Madame Butterfly* (1904). Tato poslední opera obohatila verismus o další rozměr dobově velmi oblíbeného tzv. exotismu. Skladatel se pokusil uplatnit jej i v další opeře *Děvče ze Zlatého západu* (1910). Sporné libreto však zabránilo trvalejším úspěchům scénického uvádění díla, i když jednotlivé árie patří k nejúspěšnějším z celého skladatelova díla. K osobitosti a zvýšené scénické účinnosti směřovala trojice dalších oper: jednoaktovky *Plášť*, vyrůstající ještě plně z veristické hudební a zpěvní dikce, *Sestra Angelica*, účinně využívající v příběhu z ženského kláštera intonací chrámové hudby, a brilantní komická opera *Gianni Schicchi* (1918). Posledním dílem Pucciniho je pohádkově líbezná *Turandot* (1924), v níž skladatel opět působivě uplatnil orientální kolorit.

Giacomo Puccini měl řadu následovníků, ale většina z nich se výrazněji neuplatnila. Pozoruhodné dílo vytvořil jen jediný z nich – vlastně spíše mladší současník než následovník – **Umberto Giordano** (1867–1948). Byla to jeho první opera *Andrea Chénier* (1896) s napínavým příběhem z doby Velké francouzské revoluce. Jeho další opery už nedosáhly světového ohlasu.

Podobně jako pozdní romantismus a impresionismus, nepřežil ani verismus jako kompaktně životný směr druhé desetiletí 20. století. Čas po první světové válce nastolil už nové tvůrčí problémy a ideály.

Skenováno pro studijní účely

2. VÝVOJ HUDBY DO POLOVINY 20. STOLETÍ

A) Společenská situace

Dvacáté století je obdobím složitých politických zápasů v Evropě i na jiných místech zeměkoule. Jejich důsledkem byly obě hrůzné světové války i krvavé lokální boje a konflikty, které vedly člověka k hluboké deziluzi a k pocitu nejistoty.

20. století je také přímo explozí vědeckých poznatků a technického pokroku. Už počátkem epochy vznikají objevy převratného významu – kvantová teorie, speciální a obecná teorie relativity, teorie elektromagnetického vlnění, teoretický model struktury atomu atd., které postupně ovlivňují technický vývoj světa. Věda navazuje bezprostřední kontakty s výrobou a zásadně mění současný způsob života. Svět se zmenšil bohatou komunikační sítí železnic, dálnic a leteckých spojů a zároveň získal člověk možnost spojení se světem pomocí telefonu, rozhlasu a posléze i televize. Tento prudký rozvoj vědy a techniky se pochopitelně promítl i do filosofických a uměleckých názorů, které jsou vždy také výrazem stavu historického vývoje společnosti. Ve filosofii můžeme najít dvě základní tendence – jedna vychází především z techniky, vidí svět jako souhrn objektivních realit a pomíjí niterné potřeby člověka, druhá zase akcentuje problémy lidského jedince a všímá si jeho niterných problémů, což je posíleno rozvojem moderní psychologie a Freudovy psychoanalýzy. Tyto myšlenky se v různé míře, intenzitě i v různých kombinacích promítají do uměleckých programů jednotlivých proudů. Je nutno říci, že většina umělců je nechápe nijak ortodoxně a že často z nich spontánně vybírá to nejpodnětnější a vývojově nejprogresivnější.

Umění jako výraz životních názorů a pocitu epochy absorbuje všechny podněty a odráží všechny důležité události. Integrace světa, daná dokonalou komunikační sítí, znamená poznávání vzdálených kultur asijských, afrických a amerických, vliv techniky je patrný nejen v námětovém podkladu uměleckých děl, ale i v jejich vlastní struktuře, a politické proměny světa, včetně obou válek, se projevují v údernosti a angažovanosti uměleckých děl. Umění se nechce stát jen dalším komerčním produktem pro masovou spotřebu, chce se z jejího neúprosného mechanismu vymanit. Aby proniklo vřavou světa, stává se umění a jeho výrazové prostředky drsnější, výraznější a provokativnější. Společným základem všech uměleckých snah a proudů je touha po aktivní účasti na věcech světa. Umění je vždy spjato se životem člověka, ale nyní chce být ještě bezprostřednějším výrazem lidské situace než dříve, jak o tom svědčí vývoj a charakter hudby prvé poloviny dvacátého století.

B) Základní stylové tendence

Vnitřní stylové členění, které umožňuje hlubší vhled do umělecké problematiky doby, je neobyčejně složité. Dlouho doznívají tendence předcházejícího období (pozdního romantismu, impresionismu, secese) a veliké množství

Skenováno pro studijní účely

současně působících uměleckých hnutí a směrů (expresionismus, realismus, folklorismus, fauvismus, abstraktivismus, konstruktivismus, dadaismus, neoklasicismus atd.) lze jen velice rámcově začlenit pod čtyři základní stylové tendence – expresionistickou, folkloristickou, civilizační a neoklasickou.

Expresionismus, silně ovlivňující všechny umělecké oblasti (hlavně malířství a hudbu), je ve svém jádru symbolem odporu proti měšťácké mělkosti a zároveň ponorem do niterních prožitků člověka. Je tedy hnutím prudkého protestu proti současnému způsobu lidského žití. Jde ovšem o protest, který není opřen o hlubokou znalost společenských potřeb lidstva, a proto nemohl znamenat podstatné řešení lidské situace. Expresionismus je hnutí široce založené a vnitřně rozeklané a jeho výklad není jednoduchý. Obecně řečeno znamená expresionismus zdůraznění vnitřního citového napětí, které se zřetelně zračí ve výsledku tvůrčího procesu, v uměleckém díle. Snaha sdělit sebe, svůj vlastní vnitřní svět je tu rozhodující.

Hudební expresionismus se obyčejně charakterizuje jako vzpoura proti přebujelé, až sentimentální citovosti romantismu i přejemnělé barvitosti impresionismu. V obecné rovině platí totéž co v malířství – nekompromisní rozchod s vžitými postupy, projevující se deformací linie, zkontrastněním kontur, dynamickými krajnostmi, barevně výrazovou nadsázkou ostře vrženou do prostoru a nově řešenou kompoziční výstavbou. Nejsilněji zachytila úzkost trpícího člověka a drastičnost světa německá expresionistická větev, reprezentovaná především díly A. Schönberga, A. Weberna a A. Berga. Hluboký ponor do lidského nitra, vedený nejvyšší snahou o výraz, dal vzniknout dílům citově vypjatým a často velice účinným. Bylo by ovšem chybou, kdybychom za expresionistické skladby označili jen díla II. vídeňské školy; expresionistické proudění je mnohem mohutnější. Celou jednu etapu Bartókovu můžeme považovat za expresionistickou (extaticky vypjaté baletní práce, zvukově drsné houslové sonáty a smyčcové kvartety, klavírní sonáta aj.), expresionistickými postoji jsou ovlivněny i nejdůležitější předneoklasicistické skladby Stravinského a k expresionistické vlně bychom mohli zařadit mnohá díla Hindemithova, Prokofjevova, Janáčkova, Šostakovičova, Honeggerova, Křenkova aj. Nesmíme zapomenout, že silné expresivní prvky můžeme najít už v 19. století (např. u Musorgského), a zejména v pozdně romantické německé hudbě na přelomu století u R. Strausse, na něhož zpočátku navazují Schönberg i Bartók. Expresionismus není neočekávaným zázračným zjevením, nýbrž jen výrazným krokem z připraveného zázemí.

Folklorismus, respektive **neofolklorismus**. Už od 19. století byl vliv lidové kultury silný, avšak její bezprostřednost, drsnost a vitalita prožívají na začátku 20. století renesanci. V mnohém se folklorní tendence stýkají s expresivními, avšak podstata folklorem ovlivněného uměleckého výrazu neplynula z psychologické analýzy nitra úzkostně trpícího člověka, ale z prudce uvolněné vitality znovuobjeveného člověka s jeho bezprostředností a pudovostí.

Tento nově pojatý rousseauovský „návrat k přírodě" se pochopitelně promítl i do oblasti hudební – období „barbarského primitivismu" a bytostného folklorismu je způsobem řešení krize. Mohutný výraz je dosahován zdůrazněnou, až křiklavou barvou, ostrým, často orgiastickým rytmem i zřetelně konturovanou a poměrně drsnou neperiodickou melodickou linií, často rap-

Skenováno pro studijní účely

sodického charakteru. Obrat k lidovému umění nemá ovšem ani zdaleka obrozenský charakter, skladatelé usilují o nalezení kontaktů s lidovou hudbou průnikem k samým základům, k elementárním pratvarům melodickým a rytmickým. Vycházejí ve své tvorbě ze stejných základů jako lidový tvůrce – tedy nenapodobují, ale vyrůstají ze stejných kořenů; proto je např. Bartókova tvorba tak bytostně maďarská, Janáčkova tvorba tak bytostně česká a přitom zcela originální a má vrcholnou uměleckou úroveň. Samozřejmě že nemůžeme jmenovat v tomto směru jen Janáčka a Bartóka, u nichž je zmíněný postoj k lidové hudbě nejevidentnější; silné vlivy tohoto plodného „folklorismu" nalezneme také u Stravinského, Orffa, Prokofjeva, Enesca, Williamse, Kodályho, Szymanowského i u jiných. V jistém smyslu přebírá folklorismus i funkci politickou, je symbolem odklonu od německo-rakouské tradice.

Civilizační tendence. Mnohost a protikladnost jednotlivých proudů tříští historický výklad do mnoha atomizovaných celků, jimž je vlastně společná jen jediná věc – ostře a jednoznačně formulovaný vztah k civilizovanému světu, ať už ve smyslu kladném, či záporném. Jestliže byl expresionismus spojen především s filosofií, jsou další směry vázány na vývoj vědy, techniky a civilizace, jsou úzce svázány s moderním způsobem života velkoměstského člověka. Hudba zde sice nehrála rozhodující roli, ale futurismem a dadaismem byla značně ovlivněna.

Futurismus vycházející z vize budoucnosti spojoval své umělecké ideály s technickou, strojovou civilizací světa, jak je to patrné především v básnictví a malířství. Vysloveně futuristické snahy reprezentuje v oblasti hudby bruitismus, využívající zvuků netónového charakteru. Historicky stojí v popředí futuristy **LUIGI RUSSOLO** (1885–1947) se svým manifestem z roku 1913, v němž položil teoretické základy hlukové a šumové hudby. V této souvislosti můžeme připomenout i tehdejší pokusy Američana **HENRYHO COWELLA** (1897 až 1965), který při hře na klavír úderem dlaně, pěsti, lokte vytvářel tónové hrozny – „tone clusters", náležející také spíše do sféry zvukově hlukového než tónového charakteru. Jsou-li jejich pokusy více méně jen inspirativními experimenty, je vystoupení amerikanizovaného Francouze Edgara Varèse (viz str. 553) skutečným tvůrčím činem. V jeho amerických skladbách 20. a 30. let můžeme vidět přímou návaznost na evropský futurismus. Chtěl vytvořit hudbu, která by odpovídala rytmu doby a jejímu technickému duchu. Byl přesvědčen, že obraz moderního světa s hlučnými velkoměsty a strojovou civilizací nemůže být založen na vyčerpaném temperovaném systému; proto své skladby budoval především na bohatě barevně a rytmicky diferencovaném netónovém zvuku. Vliv technické inspirace pronikl nepozorovaně do hudební řeči v podobě protiromantického, asentimentálního motorického pohybu, ale i do celé oblasti námětové (jak to poznáme u Honeggera, Hindemitha, Mosolova aj.).

Tato linie, tak bezvýhradně spoléhající na budoucnost technického světa a spatřující v technice a civilizaci nové božstvo, měla však být také napadena – a to často zevnitř, z lůna tábora. Napřed to byly prvky sebeironie, groteskności a později destruktivní negování jakéhokoliv pozitivního myšlenkového poselství hudby. Nejvýrazněji tu zapůsobily tendence dadaismu svým převrácením hodnot, vřazováním náhodných a nesourodých prvků do jednoho celku, svou nekonformností a pojetím lidské svobody, jak je to patrné zase

Skenováno pro studijní účely

v básnictví a ve výtvarném umění. Třebaže nelze mluvit přímo o dadaismu v hudbě, najdeme jeho silné stopy především v tvorbě E. Satieho a Pařížské šestky. Využití prvků sebeironie i pouličního folkloru najdeme sice už u Mahlera, Strausse a hlavně Stravinského, ale vlastním programem se stávají jen u Erica Satieho. Jeho technická primitivita působí jako provokativní záměr a vytváří zvláštní prostor jeho groteskním nápadům. Podobně jako dadaisté chce dráždit měšťáka lpícího na tradicích, chce ho zbavit možnosti, aby se dojímal sám nad sebou a ukazuje mu pitvorné zrcadlo. Víceznačnost poválečných tendencí nejlépe dokumentuje Pařížská šestka, v jejíž tvorbě nacházíme nejen prvky futuristické a dadaistické, ale brzy i sílící elementy novoklasické. Nutno si uvědomit, že dobové vlivy se tedy všechny objevily zároveň v mnoha inspiračních rovinách. Nelze proto všechny skladby beze zbytku zařadit do směrově přísně vymezených skupin, protože docházelo k vzájemnému prorůstání a prostupování. Také je třeba zdůraznit, že umělecká hnutí, o nichž jsme hovořili, nebyla omezena jen na Paříž, ale jejich ohlasy a vlivy najdeme i v jiných uměleckých centrech. Prvky hudebního futurismu, dadaismu, surrealismu (spolu s jazzovou invazí) pronikají celou Evropou, ovlivňují hudební řeč v samých základech, protože prolínají postupem doby přímo do jejich strukturálních vazeb. Doba slavných skandálů sice skončila velmi brzy, ale hluboké otisky všech zmíněných principů zůstávají trvalé a v určitých obdobích znovu pronikají na povrch, jak to např. vidíme i v hudbě nejsoučasnější.

Novoklasická (neoklasická) tendence vznikla jako protiváha uprostřed destrukce koncepcí a horečného, netrpělivého hledání nového výrazu. Ležela na dně tohoto nespoutaného vření jako touha po jistotě, po pevném, určitém tvaru. V období naprostého uvolnění a rozvrácenosti forem současného umění nacházejí umělci posilu v systematických výtvorech velkého stylu antiky, renesance, klasicismu, a vůbec ve vyrovnaných syntetizujících výtvorech minulosti. Pevnost stavby, daná pevností linie, je základním zákonem. Řád, rytmus, vnitřní klid a čistota linií nesmějí být ničím narušovány – ani zvenčí, ani zevnitř. Tento návrat proniká uměním 20. a 30. let a je natolik silný a formotvorný, že nemá pouze ráz archaizující epizody. Nejpatrnější je to ve výtvarném umění a hudbě. Igor Stravinskij přichází s hudebním neoklasicismem ve stejné době jako Pablo Picasso s neoklasicismem výtvarným (1919). Po prudkém vpádu folklorního „primitivismu" přichází Stravinskij s baletem *Pulcinella*, který je v podstatě přepisem hudby Pergolesiho. Pevný, čistý tvar Pergolesiho hudby se stal Stravinskému nejen materiálovým modelem k tvorbě baletu, ale i novou inspirací k další tvorbě nesené konstrukčními zřeteli, smyslem pro formu, disciplínu, řád. V dalších skladbách už nebyl Stravinskij tak ponořen do svého modelu, jeho jistota v novém stylu stále narůstá a osobitost autorova stále více vystupuje do popředí. Novoklasický styl Stravinského nelze tedy chápat jen jako využití modelů z hudby předklasické a klasické. Pojem „klasický" musíme chápat v širším slova smyslu, podobně jako u Picassa. Stravinskij vychází z klasické, tzn. vrcholné, vyrovnané podoby všech stylových údobí a využívá modelů od gregoriánského chorálu přes vokální polyfonii až po romantismus. Zbavuje své modely atmosféry doby, objektivizuje je a používá je jako základní materiál při vytváření hudby, jež plně zapadá do současného kontextu.

Skenováno pro studijní účely

Novoklasicismus není jen osobním stylem Stravinského 20.–40. let, nýbrž tvůrčím východiskem celé řady skladatelů v období mezi dvěma válkami. Tento obrat k jasnému, přehlednému a vyrovnanému vyjadřování nacházíme dokonce už v raných skladbách Prokofjevových. Obrat P. Hindemitha k minulosti byl ještě úplnější a celistvější. Neměl svěžest a lehkost Prokofjevovu ani rozmanitost Stravinského, ale byl stylově koncentrovanější. Jeho hlavním inspiračním modelem se stal barokní styl německý, především Bachův. Specifickým druhem jeho neoklasicismu bylo tedy spíše zaměření neobarokní. Integroval do své hudby především přísný lineární polyfonní styl i všechny hlavní polyfonní formy (passacaglia, toccata, fuga, fantazie, concerto grosso apod.). Z Pařížské šestky měl k tomuto stylu nejblíže F. Poulenc, který uplatnil novoklasické tendence v celé řadě skladeb – scénických, orchestrálních, koncertantních i komorních. Nelze vypočítávat všechny skladatele, kteří podnikli ve svých skladbách návraty do minulosti, můžeme říci jen obecně, že veliká většina skladatelů byla tímto hnutím více či méně ovlivněna. A najdeme-li novoklasické prvky u Šostakoviče, Brittena, Dallapiccoly, Prokofjeva, Caselly, Rousella, Françaixe, Orffa, Respighiho, a dokonce i u Bartóka, z českých skladatelů u Martinů, Krejčího, Bořkovce a u jiných, není to náhoda, nýbrž doklad síly podnětu odvozeného z historické hudby. Protože novoklasicismus dodal mnohým skladatelům logikou svého řádu novou sílu, obnovil jejich tvůrčí schopnosti, pomáhal jim často najít ztracenou vazbu s minulostí a byl pro ně aspoň dočasným vysvobozením z krize uměleckého myšlení a z chaosu doby, můžeme jej plným právem označit za pokus o návrat k autentické tradici hudby. Novoklasicismus byl však přesto nejen návratem, ale v kontrastu s postupy přejatými uplatňoval i zcela nové: např. při klasicistické formě a melodice soudobě vyostřenou harmonii a barvitou instrumentaci ap. Nikdy nebyl jen restitucí starého, ale vždy také konfrontací hodnot minulosti s novými vyjadřovacími možnostmi.

C) Charakter hudební mluvy a hudebního života

Hudba je vždy součástí vyvíjejícího se lidského světa, vždy něco sděluje a znamená, je nositelkou významů a hodnot – v minulosti i přítomnosti. I hudba 20. století je syntézou novátorství a tradice; mezi těmito póly neexistuje nesmiřitelný rozpor, ale dialektická jednota („tradice je životnost minulosti ve vědomí současnosti").

Pojem „moderní hudba" je nejen těžko použitelný, ale vlastně málo smysluplný, protože se do něj mohou vnášet různé obsahy. Použijeme-li už výjimečně tohoto pojmu, míníme tím hudbu 20. století s výrazně progresivními prvky ve smyslu historického vývoje. Celková charakteristika hudby 20. století je velmi obtížná, ne-li nemožná. Je vnitřně nesmírně diferencovaná, jak už to průkazně ukázal přehled jednotlivých uměleckých směrů. Na jedné straně je hudební řeč vysoce náročná, takřka jen pro zasvěcence, na straně druhé má vysloveně masový charakter, může být strukturálně vypreparovaná či bezprostředně svázaná s folklorními tradicemi. Probíhají v ní generační boje, sváry i syntéza prvků hudby západní a východní, může být bořitelsky nová-

Skenováno pro studijní účely

torská, tradicionální i syntetizující. A vše může zcela oprávněně spadat pod pojem hudba 20. století. Proto i následující pokusy o zachycení jejích charakteristických rysů mohou být jen náznakové.

Melodika je v zásadě sevřenější, neprobíhá v tak širokých obloucích jako v romantismu, je ostřeji krojená, často lomená, protkaná „nezpěvnými" kroky. Může být zcela atematická (jak o to usiloval A. Hába), může kroužit kolem hutných tematických jader či může mít ostinátní charakter. Její průběh může být určen jejím tonálním zakotvením, utvářen modálně, volně atonálně či preformován dodekafonickou řadou. Vazba melodiky na harmonii není však nutná, melodika může být zcela „osvobozena" od této závislosti. V současné hudbě totiž může zároveň probíhat několik melodických či i akordických a jiných pásem bez závislosti na harmonické funkčnosti, a to nejen v atonální či dodekafonické hudbě. **Harmonické principy** dur–moll jsou stále více narušovány; už od samého začátku století dochází k používání rozšířené tonality se stálými přesuny vágních tonálních center, k průběhu více tónin současně (bitonalita a polytonalita) až k průběhu atonálnímu. Nelze však říci, že atonalita nahradila od vystoupení A. Schönberga tonalitu; většina skladeb vzniklých ve 20. století je v tom nejširším slova smyslu vlastně tonálních. Jisté obohacení ve smyslu horizontálním i vertikálním znamená modalita, odvozená z tzv. archaických či církevních tónin či z nové stavby stupnicové řady. Už od dob Skrjabinových, Debussyho a mladého Schönberga je používáno také kvartové harmonie (viz i výše str. 497); vyloučením funkčních vztahů a konsolidací proměnila dosavadní představy o harmonickém průběhu. Značný podíl na proměně horizontálního i vertikálního hudebního dění má také použití pentatonické, celotónové, chromatické, či dokonce čtvrttónové stupnice. **Rytmická** stránka hudby nabývá ve 20. století zvláštní důležitosti, protože se stává mnohdy hlavním formotvorným prostředkem (např. u Bartóka, Stravinského). Jsou obvyklé změny taktů, přesuny akcentů, což bývá zdůrazněno neobvyklým instrumentářem s množstvím bicích nástrojů. Oplodňující roli sehrály rytmické modely odvozené z folklorních pramenů či z oblasti jazzové. V mnohých skladbách se vyskytují i polyrytmické úseky, dávající skladbě obrovské pulsační napětí. I zde ovšem, podobně jako v melodice, můžeme nalézt protipóly – velmi složité rytmické členění proti pravidelně pulsujícímu ostinatu. Nesmírnou roli v soudobé hudbě hraje **dynamika** a **barva**, které mají často velice kontrastní charakter. Plastické barevné členění nám mnohdy umožní sledovat složitou polyfonní strukturu (např. u Weberna), a mnohdy dokonce zastupuje posloupnost barevných prvků melodický princip (Klangfarbenmelodie Druhé vídeňské školy). Nástroje jsou využívány nejen v nezvyklých polohách, ale i v dosud neznámých artikulacích, které jsou mnohdy důležitými nositeli dramatické exprese (Bartók, Berg, Webern, Honegger, Janáček aj.). S tím také souvisí **nástrojové obsazení** mnoha skladeb, často diametrálně odlišné od tradičních orchestrálních či komorních těles. Užívá se sice i velkého pozdně romantického orchestru, ale stále více se uplatňují komornější soubory neobvyklého obsazení (každý nástrojový hlas je obsazen jediným hráčem). Vytvářejí se specifické soubory pro každou skladbu zvlášť, s různým kombinováním jednotlivých nástrojů – dochází k zvláštní renesanci komorní hudby; píše se ovšem i pro tradičně etablované sestavy jako smyč-

Skenováno pro studijní účely

cové kvarteto aj. Nově jsou akcentovány dechové a bicí nástroje (Bartók, Stravinskij, Orff aj.). I klavíru je pro jeho rytmicko-témbrové možnosti namnoze používáno v perkusivní roli. Jednotlivé nástroje jsou emancipovány a kladou se na ně často veliké technické nároky. (Velkou historickou inspirativní roli v individualizaci nástrojů sehrál Schönbergův Pierrot lunaire a Stravinského Příběh vojáka). K velkému přehodnocování došlo i v oblasti **formové**. Nemizí sice tradiční formy, jako symfonie, koncert, sonáta, suita, fuga apod., ale stávají se koncentrovanějšími, sevřenějšími. Počet vět se omezuje, retardační části se vypouštějí. Jsou obnovovány formy a skladebné postupy barokní, renesanční i předrenesanční a výjimečná není ani inspirace formami a postupy hudby orientální. Velmi často je využíváno suitového principu pro jeho volnost a nezávaznost. Vznikají také formy z hlediska formového schématu naprosto volné a podřízené jen zvolenému výrazu či ideovému programu (to se projevilo přímo jako nutnost v hudbě atematické). Opera – s výjimkou neoklasicisticky pojatých děl – pozbývá tradiční číslový charakter a také její hlavní centra jsou nyní mimo Itálii (např. v Německu, Francii, Čechách, v bývalém Sovětském svazu aj.). Ve vrcholných projevech je opera nejčastěji sociálně-psychologickým dramatem či filosofickým poselstvím. Jako novum se objevují monodramata, drobné opery, dadaistické hříčky a humoresky, expresionistické grotesky apod. Velkou roli sehrály také expresivně akcentované oratorium (Honegger), kantáta a nově pojatý melodram (Schönberg), kterého se často používá i jako dílčí složky v oratoriu, kantátě aj. Bohatá je také písňová literatura, jež ve své stylové experimentálnosti často počítá s velice různorodým nástrojovým doprovodem (od klavíru přes komorní soubor až po orchestr). Stylová hlediska, jak už bylo řečeno na počátku, mohou být velice různá – hudba může mít charakter pozdně romantický, impresionistický, expresionistický, realistický, konstruktivistický, či syntetický, a proto nelze ani rámcově dojít v tomto ohledu k nějakému zobecnění.

Hudební život ve 20. století nabyl nového charakteru; na rozdíl od dřívějších období se hraje v koncertních sálech hudba spíše historická, především klasická a romantická, a hudba současná se mnohdy ocitá na okraji obecného zájmu. To se promítá i do oblasti interpretační, kdy slavní dirigenti, klavíristé, houslisté, zpěváci, ale i komorní soubory a světové orchestry pod tlakem publika provádějí především proslulé skladby minulosti a jen mnohem méně díla soudobá. Existují však města, instituce, soubory a jedinci, kteří se výrazně věnují současné hudbě. K prvním průkopníkům soudobé hudby patří Hudební dny v Donaueschingen, založené už v roce 1921 (později převzal tuto roli Baden-Baden), kde byla prováděna především moderní komorní hudba (Hindemith, Hába, Křenek aj.). Velkým inspirátorem zde bylo Amar-Hindemithovo kvarteto. Už o rok později byla založena Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu (International Society for Contemporary Music – ISCM), která své festivaly soudobé hudby od roku 1923 pravidelně pořádala v různých hudebních centrech (1924 a 1925 v Praze) a tak propagovala soudobou hudbu v těch nejširších světových kontextech. Zde docházelo také ke konfrontaci nejrůznějších kompozičních stylů, proudů i ke konfrontaci národní specifičnosti jednotlivých skladeb (např. Ravel, Janáček, Schönberg, Hába, Prokofjev, Stravinskij, Bartók aj.). Významnou roli při propagaci soudobé hudby sehrálo

Skenováno pro studijní účely

záhy nakladatelství Universal Edition (UE) ve Vídni, které velmi pružně a s citem pro skutečné hodnoty vydalo tiskem celou řadu současných děl; od 20. let plnila tuto úlohu i řada dalších nakladatelství. Trochu zvláštní a poněkud výlučnou pozici mělo Sdružení pro soukromé provádění hudby, vedené A. Schönbergem, které bylo jakousi pracovní laboratoří, nikoliv běžnou koncertní institucí (skladby se pro porozumění hrály i vícekrát, netleskalo se po provedení, neměli přístup představitelé tisku atd.). V Sovětském svazu měla důležitou úlohu Asociace současné hudby. Historicky výraznou podněcující roli sehrál Ruský balet Sergeje Ďagileva, inspirátor mnoha zakladatelských skladeb moderní hudby, a dále významné operní a baletní scény v Paříži, Bruselu, Berlíně, Praze aj. a také jednotliví průkopníci soudobé hudby z řad publicistů, dirigentů a výkonných umělců (vedle dirigentů E. Kleibera, A. Toscaniniho, L. Stokowského, W. Furtwänglera, P. Sachera bychom mohli jmenovat klavíristy A. Rubinsteina, R. Serkina, E. Steuermanna, W. Süsskinda, houslisty M. Elmana, J. Heifetze, Yehudi Menuhina a četné další).

D) Klíčové osobnosti a tvůrčí skupiny

Sledovat začátky nově slohově orientované hudby na pozadí celkového tvůrčího dění doby není jednoduché. U všech jejích významných představitelů se nejdřív výrazně uplatnily tendence pozdního romantismu či impresionismu, silný je zejména vliv R. Strausse, Mahlera, Debussyho. Kolem roku 1910 je však už zřetelně patrný rozhodující nástup mladé generace, jejíž tvůrčí radikalismus znamená vývojový zvrat. Vznikají modelové novátorské skladby, šokující nepřipravené publikum. Tvorba klíčových osobností se samozřejmě vyvíjí i v následujícím období a výrazně zasahuje do kontextu celé první poloviny 20. století. Zakladatelské osobnosti moderní hudby bývají někdy označovány jako „klasikové 20. století"; patří mezi ně Schönberg, Webern, Berg, Stravinskij, Bartók, Honegger, Milhaud, Hindemith, Prokofjev aj. Jejich často navzájem diametrálně rozdílná a ve své době takřka nesmiřitelná tvůrčí východiska se nám dnes jeví jako nutná mnohovrstevnost historického vývoje. Dokonce oba tak výrazné protipóly jako Schönberg–Stravinskij vidíme dnes jako přirozené dialektické vývojové napětí, z něhož se rodí umělecký pokrok (podobně jako předtím z protipólu Brahms–Wagner).

Druhá vídeňská škola, reprezentovaná především trojicí rakouských skladatelů, A. Schönbergem, A. Webernem, A. Bergem, má pro vývoj současné hudby rozhodující význam. Vídeň, středisko tradiční hudby, se stává proti všemu očekávání jedním z center moderního umění. A právě expresionistické hnutí je jakousi vzpourou proti nehybné utkvělosti tradice. Je nutné brát do úvahy také zásadní proměny historicko-společenského vývoje ve střední Evropě, jmenovitě v Rakousku (úzkostné ovzduší před první světovou válkou, válečné utrpení, prohraná válka a její důsledky, ekonomická krize a narůstající hrozba fašismu), které se promítají do umělecké tvorby, a tedy i do hudby tzv. Druhé vídeňské školy. („Druhá" proto, že jako první se chápe generace skladatelů tzv. vídeňského klasicismu.)

Skenováno pro studijní účely

Zakladatelem, duchovním vůdcem a tvůrčím inspirátorem byl **ARNOLD SCHÖNBERG** (1874 Vídeň–1951 Los Angeles), jedna z nejpozoruhodnějších, nejodvážnějších a nejopravdovějších uměleckých osobností této doby. Je skladatelem bytostně expresionistickým, „jeho vztah k umění pramení výlučně z potřeby vyjádřit se" (Webern). Životní úděl Schönbergův byl velice těžký, a proto jeho úporný zápas za prosazení nových uměleckých ideálů v nechápající, lhostejné společnosti můžeme označit za heroický. Musel se od mládí těžce probíjet životem, hudbu studoval převážně jako autodidakt, a aby se uživil, musel zpočátku zastávat úřednické povolání. Od roku 1895 se věnoval hudbě – řídil pěvecké spolky a kabaretní orchestry, pořizoval klavírní výtahy, upravoval dobové šlágry, operetní a kabaretní melodie atd. Až do své třicítky nenašel hudebnické místo, které by bylo hodno jeho talentu a umělecké opravdovosti. Teprve od roku 1901, kdy dostal na Straussovo doporučení stipendium, mohl se věnovat hudbě v jiných souvislostech – zabývat se hudební teorií, vyučovat a komponovat.

Učil nejprve ve Vídni a pak v Berlíně jako renomovaný hudební teoretik (jeho nejvýznamnějšími žáky a spolubojovníky za nový hudební výraz se stali Anton Webern a Alban Berg). Ve Vídni na něho silně zapůsobil Gustav Mahler, který se stal hlavní inspirací Schönbergova putování za vlastním hudebním jazykem. Uvádění nových skladeb bylo namnoze provázeno skandály. Aby se vyhnul senzacechtivosti publika, založil roku 1918 Sdružení pro soukromé provádění hudby, jež mělo vysloveně pracovní charakter. Koncerty Sdružení vynikaly vysokou interpretační úrovní; soudobá díla zde zaznívala v autentické podobě. Schönbergovo postavení v poválečné době se značně zlepšilo a jeho umělecké názory získávaly velký ohlas. Na začátku 30. let byl Schönberg pro svůj židovský původ ze svého učitelského místa v Berlíně propuštěn a jeho hudba byla prohlášena za „zvrhlou". Skladatel proto v roce 1933 Německo opustil. Odešel přes Francii do Ameriky, kde působil jako skladatel a vysokoškolský profesor hudby. Obchodnické ovzduší Ameriky sice hluboce mravně založenému Schönbergovi nevyhovovalo, bylo však v tehdejších politických poměrech téměř jedinou nadějí. Schönberg se nevrátil do Německa ani po válce; několikrát připravovanou cestu znemožnily zdravotní obtíže. Dokladem, jak silně Schönberg prožíval utrpení člověka v té době, jsou skladby posledního období, zvláště kantáta *Ten, který přežil Varšavu*. Když Schönberg v Los Angeles v roce 1951 umíral, nebylo ještě všeobecně zřejmé, že odchází jeden z největších hudebních tvůrců doby. Velikost a význam Schönbergova díla byl plně doceněn až po jeho smrti.

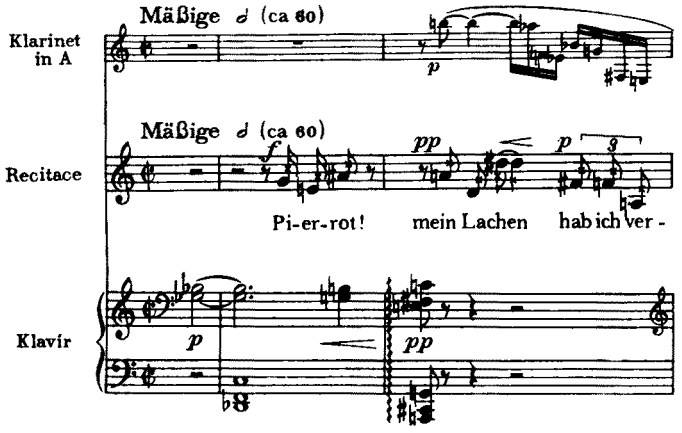
Nejcharakterističtějším rysem Schönbergovy hudby je její výrazová a tvarová novost. Melodika je poměrně drsná, rozeklaná a využívá často velkých „nezpěvných" intervalů (triton, septima, nona). Její menší přístupnost je také způsobena evolučním průběhem (směřuje stále dopředu) a od roku 1908 atematičností (hudební myšlenky se neopakují a nevracejí). S melodikou souvisí také složitá rytmika, využívající asymetrických a neperiodických modelů, které někdy působí jaksi trhaně a křečovitě. To vše souvisí samozřejmě se snahou po co největší expresivnosti, která je ještě navíc podpořena velmi kontrastní dynamikou, náhlými pohybovými změnami a neobvyklostí nástrojového a vokálního projevu, využívajícího i krajních poloh a zvláštních způsobů nástrojové

Skenováno pro studijní účely

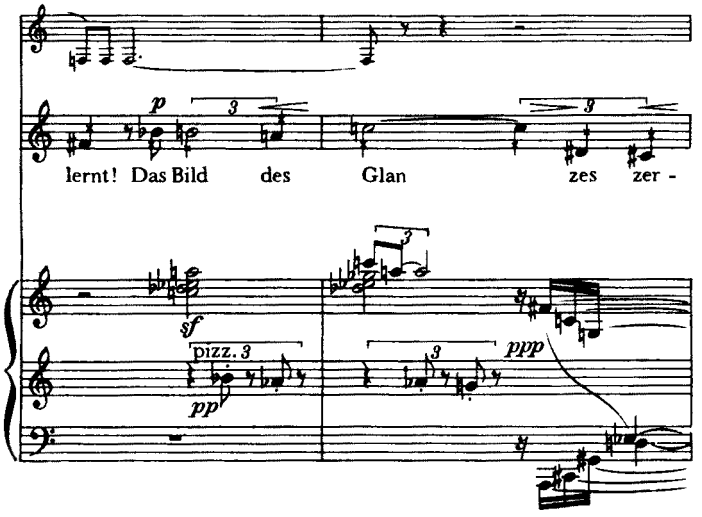
artikulace (frullato, sul ponticello, con sordino aj.). Úzkost expresionistických vizí je umocněna i harmonickými prostředky – zejména atonálním souzvukovým průběhem bez jakéhokoliv tonálního centra (likvidace těžisek základních tónů, a tím i kadence). Skladebná technika je velmi složitá, ponejvíce kontrapunktická a v určitém vývojovém stadiu (20. léta) se vyznačuje důslednou konstruktivností. Tato charakteristika je pochopitelně jen obrysová a neplatí beze zbytku pro každé tvůrčí období.

Schönbergovu tvorbu můžeme rozdělit na čtyři období: tonální, atonální, dodekafonické a pozdní (americké). V **prvním** (**tonálním**) období vychází z německého pozdního romantismu. Z raných skladeb jmenujme smyčcový sextet *Zjasněná noc,* op. 4 (1899), *Smyčcový kvartet č. 1 d moll,* op. 7 (1905), symfonickou báseň *Pelleas a Melisanda,* op. 5 (1903), a kantátu *Písně z Gurre,* (1900 až 1911). V *Komorní symfonii č. 1* (1906, premiéra roku 1907 vyvolala skandál) a ve *Smyčcovém kvartetu č. 2* se sopránovým sólem, op. 10 (1908), dospívá už k hledání nového zvuku i nových harmonických a stavebných možností.

Druhé (**atonální**) období začíná kolem roku 1908. Schönbergovi se dosavadní výrazové prostředky zdají vyčerpány, a proto hledá prostředky nové, adekvátní době, v níž žije. Rodí se nový princip – atonální a atematický, který vyhovuje úzkostným, psychologickým expresivním námětům. Patří sem především cyklus *Písně visutých zahrad,* op. 15, operní monodrama *Očekávání,* op. 17, a opera *Šťastná ruka,* op. 18, a také hudebně velmi novátorský komorní cyklus melodramů *Pierrot lunaire* (Náměsíční pierrot), op. 21, z roku 1912 se svým pověstným sprechgesangem (polomluveným a polozpívaným vokálním projevem) a zcela novým komorním obsazením (flétna střídavě s pikolou, klarinet střídavě s basklarinetem, housle, viola, violoncello, klavír).



Skenováno pro studijní účely



Př. 150 – Arnold Schönberg: Pierrot lunaire (9. část, začátek)

Z instrumentální hudby je to *Pět skladeb pro orchestr,* op. 16, a *Šest malých klavírních kusů,* op. 19. Skladby jsou stručné, aby je posluchač stačil postihnout jako celek (nemůže se opřít o „tonální paměť").

Pro **třetí** období je důležité vytvoření a používání zcela nové skladebné techniky, na níž pracoval několik let a jež definitivně vykrystalizovala až v roce 1923. Schönberg směřoval k novému kompozičnímu ideálu s obrovskou vůlí: dokud neměl tento systém dokonale propracovaný, pro veřejnost se odmlčel. Poznal, že atonalita má omezené možnosti, pociťoval nedostatek řádu a konstrukční jistoty. Nový skladebný princip nazval „metoda komponování s dvanácti jen na sebe vzájemně se vztahujícími tóny". Dnes se jí běžně říká dvanáctitónová technika neboli **dodekafonie** (řecky dódeka = dvanáct). Znamená naprosto novou hudební zákonitost. Melodicko-harmonický princip s funkčními vztahy je tu nahrazen modelem řady dvanácti různých chromatických tónů v určitém pořadí, který je obměňován v zásadě kontrapunktickými metodami (inverze, rak, inverze raka apod.), přičemž se každý tón může opakovat teprve tehdy, až je celá daná řada vyčerpána. Není to návrat k tradiční tematičnosti, neboť řada sama je jen konstrukční základ sledu tónů, ne téma. Vnímatel už nemá být především poután velkou plochou souvisle plynoucí melodie, která byla dosud hlavním nositelem výrazu, ale napětím pevně organizované souhry neustále měněného, ale vyváženě zúčastněného tónového materiálu. Prvými díly, ve kterých Schönberg realizuje svůj nový princip, jsou *Pět klavírních skladeb,* op. 23, *Serenáda,* op. 24, *Suita pro klavír,* op. 25. Zralými a důslednými díly v tomto ohledu jsou *Dechový kvintet,* op. 26, *Smyčcový kvartet č. 3,* op. 30. Převládají tu konstruktivní tendence, teprve *Variace pro orchestr,* op. 31 (1926–1928), jednoaktová opera *Ze dne na den,* op. 32 (1929), a obrovitý operní fragment hlubokého filosofického dosahu *Mojžíš a Áron* (1930–1932)

Skenováno pro studijní účely
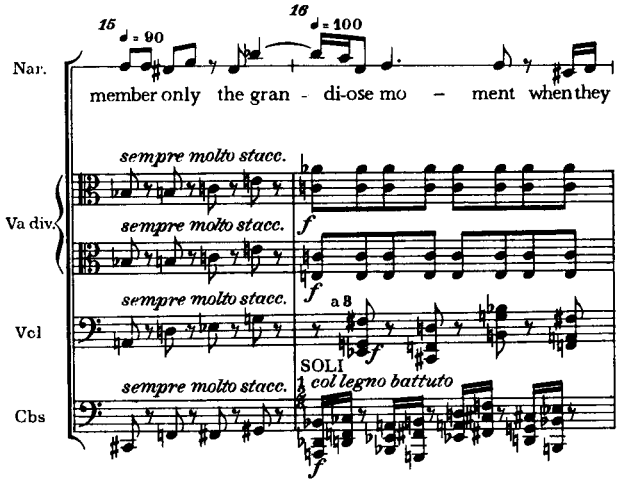
jsou dokladem uvolněnosti a bezprostřednosti, hudba tu znovu nabývá expresivity.

Po odchodu z Německa odstoupil Schönberg od důsledné dodekafonní práce. V **pozdním** období v Americe napsal mj. *Koncert pro housle a orchestr*, op. 36, *Koncert pro klavír a orchestr*, op. 42, *Smyčcový kvartet č. 4*, op. 37, *Komorní symfonii č. 2*, op. 38, *Ódu na Napoleona* pro mluvený hlas, smyčcový kvartet a klavír (jako symbolickou kritiku Hitlera) a posléze otřesnou kantátu *Ten, který přežil Varšavu*, op. 46 (z roku 1947 na autorův vlastní text, napsaný podle vyprávění člověka, který přežil porážku povstání ve varšavském ghettu); *Kol Nidre* pro mluvený hlas, sbor a orchestr, *Variace* pro varhany, *Smyčcové trio*, *Fantazii* pro housle a klavír, *Žalmy*.
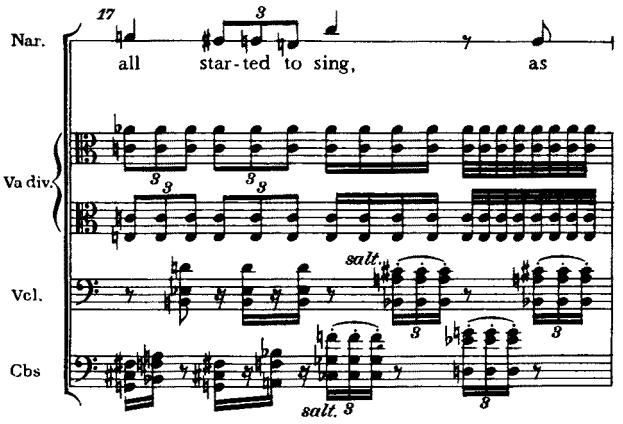
Ve vrcholných pracích dosáhl Schönberg takového stupně přirozenosti a uvolněnosti vyjádření, že se mohl vrátit sám k sobě, ke svému expresionistickému východisku. Vrátil se k němu tím spíše, že spoluprožíval jako Žid všechny krutosti nacismu a viděl (třeba jen na dálku) bestialitu II. světové války. Na příkladu jeho proslulé skladby *Ten, který přežil Varšavu* jsme svědky toho, že Schönberg nezradil sám sebe ani umění, které nabývá smyslu právě svou společenskou účinností, společenským posláním. Vlastní přístup ke skladbě nebyl tedy u Schönberga nikdy jednostranně intelektuální, jak by se dalo soudit z racionálního dvanáctitónového systému, nýbrž chtěl být vždy plně emocionální, plně sdělný. Jeho nároky na poslání skladatele jsou veliké, skladatel je podle něho básníkem i filosofem. Proto se ho tragické otřesy světa bytostně dotýkají, a hovoří-li „o svých vlastních problémech, hovoří tím zároveň o problémech lidstva".

„Hudba není jen nějaký druh zábavy, nýbrž ztvárnění hudebních idejí hudebním básníkem, hudebním myslitelem; tyto hudební ideje musí odpovídat zákonům lidské logiky; jsou součástí toho, co člověk může vnímat, posuzovat a vyjadřovat."

ARNOLD SCHÖNBERG



Skenováno pro studijní účely



PŘ. 151 – ARNOLD SCHÖNBERG: TEN, KTERÝ PŘEŽIL VARŠAVU (TAKTY 15–17)

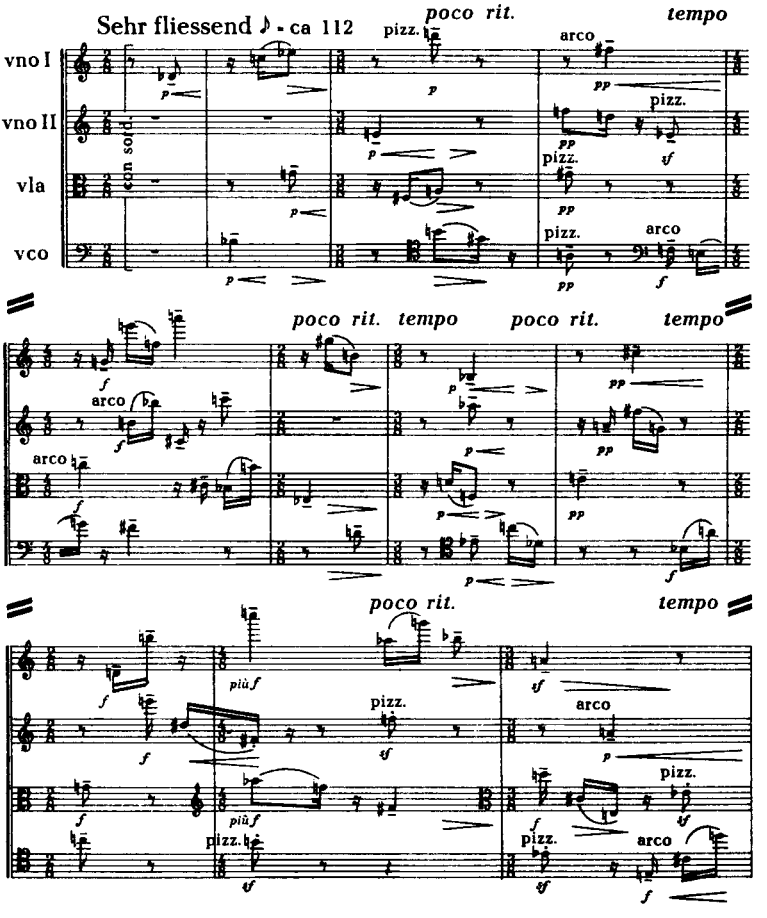
Oba nejvýznačnější Schönbergovi žáci a přátelé, Anton Webern a Alban Berg, vycházejí z obdobných tvůrčích hledisek jako jejich učitel. Nicméně rozdílné psychické ustrojení obou osobností vedlo k jasně znatelným rozdílům hudebního výrazu – k vypjatě emocionálnímu lyricko-dramatickému slohu Bergovu a k výrazově abstraktnějšímu, konstruktivně racionálnímu slohu Webernovu.

ANTON WEBERN (1883–1945) se zaměřoval vždy k racionálnímu uchopení hudby. Absolvoval hudební vědu u Quido Adlera disertací o vokální polyfonii H. Isaaca a už během universitních studií se stal žákem A. Schönberga (v letech 1904–1908). Pak působil jako symfonický a operní dirigent v různých rakouských městech, jako dirigent Vídeňského dělnického spolku a posléze jako dirigent Sdružení pro soukromé provádění hudby. Jako znalec nové hudby byl Webern povolán do rakouského rozhlasu, ale po nástupu fašismu žil v nuzných poměrech, protože pro své nekompromisní občanské a umělecké postoje byl z veřejného života vyloučen. Jeho hudba byla pro nacistický režim nežádoucí a Webern jako umělec zůstával naprosto osamocen v alpském městečku Mittersil. Tam zemřel za podivných okolností v září 1945, kdy ho zasáhla náhodná kulka amerického vojáka.

Webernova hudba má blíže k reflexím osamělého jedince než k vypjaté, dramatické expresi. Vyznačuje se emocionální zhuštěností, aforistickou stručností. Chce vyjádřit několika tóny takové sdělení, k němuž bylo dříve třeba celé velké plochy. Třebaže vychází ze Schönberga, je jeho styl naprosto osobitý. Přebírá od Schönberga jen vnitřní organizaci skladby, je inspirován jeho zvukově barevnými novotami (využívá nezvyklých poloh nástrojů, jemných odstínů v tvorbě tónů, témbrové deformace tónů) a je důsledným stoupencem svého učitele v hledání nových cest a nového výrazu. Je však mnohem stručnější, těkavější, tišší (Webernova „hudba ticha") než jeho učitel. Negace romantické mnohomluvnosti se projevila i v neobyčejné krátkosti jeho skladeb (ve zralých dílech nepřekračuje délku 10 minut, a tak v podstatě celá Webernova tvorba je nahrána na 4 dlouhohrajících deskách či 3 CD). Vzdoroval-li

Skenováno pro studijní účely

Alban Berg přílišnému tlaku dodekafonické metody a přizpůsoboval-li si ji podle výrazových potřeb, stal se Webern přímo prototypem ortodoxního dodekafonika, stal se „fanatikem dodekafonické disciplíny". Dokonce rozšířil obdobnou vázanost zčásti i na dynamiku a barvu (zárodek tzv. multiserialismu). V posledním tvůrčím období zaměřil Webern svůj zájem na důsledný konstrukční systém. Melodická struktura je rozdrobena do miniaturních částic a plošek (až po jednotlivé tóny – punktualismus) a její strukturální souvislosti jsou pro nevyškolené ucho těžko postřehnutelné. Obtížná významová dešifrace některých Webernových skladeb nás ovšem nesmí vést k odmítnutí, protože jemně diferencovaná nekonvenční zvukovost a výrazová křehkost Webernových struktur má své originální kouzlo. A navíc se jeho pečlivá strukturální propracovanost stala inspirací důležitému proudu poválečné avantgardy.



Př. 152 – ANTON WEBERN: SMYČCOVÝ KVARTET, OP. 28 (ZAČÁTEK 3. ČÁSTI)

Skenováno pro studijní účely

Většina z 31 Webernových skladeb je napsána pro komorní soubory nezvyklého obsazení. Z prvního období jsou nejznámější *Passacaglia pro orchestr, op. 1* (1908), *Pět vět pro smyčcové kvarteto, op. 5* (1909), *Čtyři kusy pro housle a klavír, op. 7*, *Šest bagatel pro smyčcové kvarteto, op. 9*. Velkému orchestru je určeno *6 orchestrálních kusů, op. 6*, menšímu orchestru *5 orchestrálních kusů, op. 10*. Interpretačně náročná jsou jeho vokální díla, např. *4 písně pro zpěv a více nástrojů*, *5 duchovních písní pro vyšší hlas a některé nástroje*, *5 kánonů* na latinské texty pro vysoký soprán, klarinet a basklarinet atd. Poslední období přísné dodekafonie je věnováno instrumentální tvorbě a komorním kantátám. Zvláštní postavení mají *Smyčcové trio, op. 20*, komorní *Symfonie, op. 21*, *Koncert pro 9 nástrojů, op. 24*, kantáta *Das Augenlicht* pro smíšený sbor a orchestr, op. 26, působivý *Smyčcový kvartet, op. 28*, *Variace pro orchestr, op. 30*, a poslední Webernova skladba *Komorní kantáta č. 2, op. 31*.

„Hudba je jazyk. Člověk chce v tomto jazyku vyjádřit myšlenky;
ne však myšlenky, které je možno převést v pojmy, nýbrž hudební myšlenky."
Anton Webern

Alban Berg (1885–1935) pocházel ze zámožných poměrů a mohl se věnovat téměř výhradně hudbě (kromě dvouletého působení v úřednickém místě). Idolem jeho mládí byl Mahler a později Schönberg, který byl v letech 1904–1910 jeho učitelem. Pak se Berg cele věnoval kompoziční práci, organizaci hudebního života a soukromému vyučování. Žil střídavě ve Vídni a štýrských či korutanských Alpách, kde chtěl v klidu přírody upevnit své chatrné zdraví. Po válce dokončil své nejvýznamnější dílo, operu *Vojcek* (Wozzeck), která mu přinesla světový úspěch. Silně jím otřásl rok 1933, Schönbergův nucený odchod a hrozba fašismu i pro Rakousko. Umírá na otravu krve v roce 1935 (ve stáří 50 let jako G. Mahler), krátce po dokončení *Houslového koncertu*.

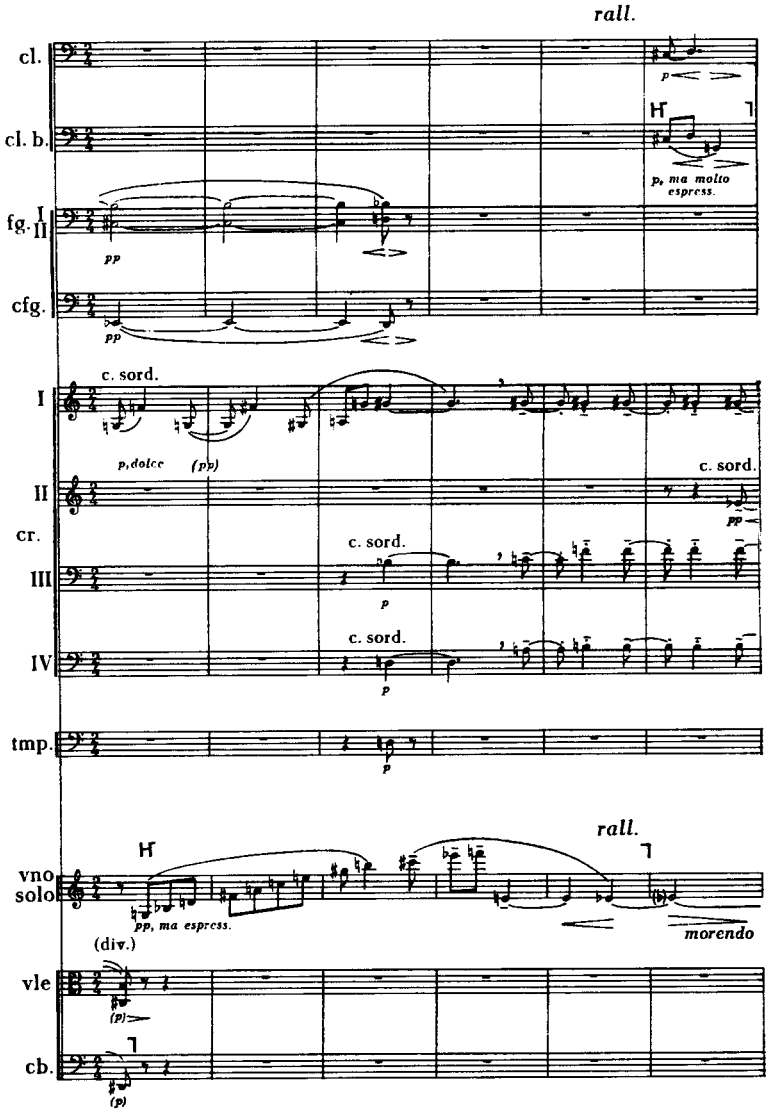
Bergův umělecký vývoj je s vývojem Schönbergovým takřka paralelní. Jeho hudební výraz je však měkčí, lyričtější a má silnější vazby k tradici, což se projevilo i ve způsobu přijetí dodekafonického systému. Alban Berg si vybojoval větší uměleckou svobodu uvnitř systému od samého začátku a tím rozšiřoval prostor pro uplatnění dodekafonie. Přenášením tradičních prvků do nové skladebné metody (tematická práce, citace, lokální využití tonality) a melodizováním řady narušoval těsná pouta systému. Zcela zřetelně navazoval na předchozí vývoj německé hudby. To mu také zajistilo u publika větší úspěch a byl proto nejhranějším skladatelem II. vídeňské školy.

Rozsah Bergovy tvorby není příliš velký. Po písních přípravného údobí píše r. 1908 své opus 1 – *Klavírní sonátu*. Následují *Čtyři písně*, *Smyčcový kvartet*, *Pět písní s orchestrem* na texty P. Altenberga (jejich provedení skončilo skandálem se soudní dohrou), *Čtyři kusy pro klarinet a klavír* a *Tři orchestrální skladby*. Všechna tato díla jsou v podstatě tonální, ale jejich tonalita je značně rozšířena a oslabena.

Světového úspěchu dosáhla sociálně kritická opera *Vojcek* (1922), která patří k základním dramatickým dílům 20. století. V jednotlivých částech díla je umně použito tradičních hudebních forem (suita, sonátová forma, variace, fuga aj.), ale vlastní smysl strhující, bohatě emocionální hudby směřuje k podtržení dramatického účinku tragického příběhu o ponižovaném člově-

Skenováno pro studijní účely

ku. Büchnerův text a silně expresivní Bergova hudba sice při prvních provedeních podráždily měšťácké publikum (Berlín 1925, Praha 1926), ale zanedlouho prošla opera úspěšně všemi významnými operními scénami světa. Opera *Vojcek* je v zásadě atonální, podobně jako *Komorní koncert pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů*, ale již následující *Lyrická suita* z roku 1926 je psána dodekafonickou metodou, stejně jako opera *Lulu* (1928–1935) podle Wedekinda a koncertní árie *Víno* pro soprán a orchestr.



Př. 153 – Alban Berg: Koncert pro housle a orchestr (I. věta, hlavní téma – dvanáctitónová řada)

Skenováno pro studijní účely

Vedle *Vojcka* patří k nejlepším a nejhranějším dílům Albana Berga *Koncert pro housle a orchestr* (1935), který autor vytvořil na paměť předčasně zemřelé Manon Gropiusové, osmnáctileté dcery Almy Mahlerové. „Sympatie se smrtí" naplňuje skladbu nemocného a „na smrt unaveného" Berga. Dílo je psáno volnou dodekafonií, s výraznými mahlerovskými názvuky a s využitím citací korutanské písně a Bachova zpracování chorálu. Tato hudba se – podobně jako u Mozarta jeho Requiem – stala hudbou smuteční i pro samého autora (koncert byl proveden až po Bergově smrti americkým houslistou L. Krasnerem).

Vliv II. vídeňské školy je sice nejvýraznější až po druhé světové válce, ale nebylo by správné, kdybychom nepřipomenuli, že už v meziválečném období se jistým způsobem vyrovnali s atonální a dodekafonickou hudbou vedle přímých Schönbergových a Bergových žáků (N. Skalkottas, E. Wellesz, H. Eisler, J. Rufer, H. E. Apostel, W. Zillig aj.) i skladatelé jako např. Luigi Dallapiccola, Ernst Křenek či Alois Hába.
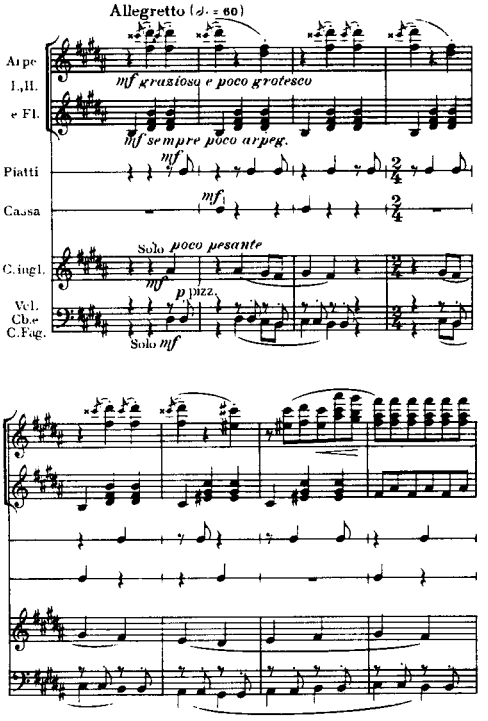
Dalším světovým hudebním centrem a střediskem avantgardních uměleckých tendencí byla **Paříž**. Mísily se tu různé proudy (módně efemérní i historicky inspirativní) a žili vedle sebe umělci nejrůznějších národností. Nelze se proto divit, že vedoucí osobností ve výtvarném umění se stal Španěl Pablo Picasso a v hudbě Rus Igor Stravinskij.

IGOR STRAVINSKIJ (1852 Oranienbaum u Petrohradu–1971 New York) je vedle Schönberga druhou největší inspirativní osobností hudby 20. století. Životní osudy Stravinského jsou ve srovnání se Schönbergovými poměrně šťastné. Narodil se v rodině petrohradského operního pěvce a dostalo se mu dobrého všeobecného i skladatelského vzdělání (byl žákem Rimského-Korsakova). Jeho skladby pronikly brzy na veřejnost a už r. 1910 se proslavil v Paříži baletem *Pták Ohnivák*. Toto město se mu stalo na dlouhou dobu domovem (přijal francouzské státní občanství) a sblížil se tu s nejvýznamnějšími umělci všech oblastí (Ďagilev, Picasso, Matisse, Cocteau, Gide, Debussy, Ravel, Satie atd.). Jeho dílo bylo stále v popředí zájmu, který nezeslábl ani za druhé světové války, kdy skladatel odešel do Ameriky (později přijal americké státní občanství). Působil jako skladatel, pianista a dirigent svých skladeb. Jako interpret svých děl koncertoval a cestoval už od 20. let a rovněž v americkém období podnikal velké cesty po celém světě. V roce 1962 navštívil také svou rodnou zemi (po 45 letech) a byl zde přijat s nejvyššími poctami. Poslední léta svého života prožil Stravinskij v Evropě, protože ho Amerika stále méně uspokojovala. Umřel r. 1971 v New Yorku, ale podle vlastního přání byl pohřben v Benátkách, v blízkosti hrobu Ďagilevova.

Stravinskij byl zároveň protipólem i souputníkem Schönbergovým. Oba věnovali svůj život beze zbytku hudbě, nenáviděli povrchní postoje a byli nesmírně poctiví a přísní ve své kompoziční práci. Stravinskij není tak často expresivní, je věcnější, má vybroušený smysl pro intelektuální vtip a ironický odstup. Není na svých skladbách tak bezprostředně psychologicky účasten (dává důraz na řemeslnou stránku). Neusiluje tak bezohledně jako Schönberg o zrušení tradic, ale naopak se obrací k minulosti, pokouší se hledat její inspirativní podněty v rámci současnosti, je předním průkopníkem novoklasicismu. Ve většině své tvorby neopouští zcela tonalitu, třebaže se nevyhýbá ani bitonálním a jiným komplikovaným postupům. Melodika je poměrně perio-

Skenováno pro studijní účely

dická, tematická, s častým opakováním modelu. Rytmus představuje u Stravinského často hlavní formotvorný prostředek; je velmi proměnlivý, ostrý a metronomicky přísný (častá ostinata). Nástroje jsou využívány v jasných, čistých barvách. Celá kompoziční stavba je budována s klasickou přehledností, převládá homofonní faktura. Na první pohled se může Stravinského vývoj zdát příliš různorodý, proteovský – od rusky folklorně laděného údobí, přes dlouhé období neoklasické, syntetické, až k seriálním skladbám poslední etapy. Ale při důkladné analýze jeho díla poznáme, že autorův umělecký vývoj byl naprosto logický a souvislý. Usiloval o to, aby jeho skladatelský výraz byl v každém údobí stylově čistý a řemeslně dokonalý.



Př. 154 – IGOR STRAVINSKIJ: PETRUŠKA (ÚRYVEK)

Ve svých prvních významných pracích, jako byly *Symfonie Es dur* a *Ohňostroj*, vychází skladatel z Rimského-Korsakova. Ještě v prvním baletu *Pták Ohnivák* (1909–1910) tento vliv doznívá, ale už zde působí také vzor francouzského impresionismu, jímž byl po svém příchodu do Paříže silně ovlivněn. Spolupráce s vynikajícím Ruským baletem Sergeje Ďagileva (Diaghileva) a sblížení s avantgardními umělci a jejich názory na modernost v umění daly dozrát osobitému stylu Stravinského. V baletu *Petruška* (1911) zůstává už z impresionismu jen bohatá zvuková paleta, ale melodika a ostrá, zdůrazněná rytmika směřují k expresivnímu, slovanským folklorem ovlivněnému stylu. Stravinskij – na rozdíl od Schönberga – se nevyhýbá tzv. tradiční melodii a harmonické tonalitě, pracuje však s nimi zcela nově. Motivická jádra jsou nesena ostrým, někdy i ne-

Skenováno pro studijní účely

pravidelným rytmem, který je často podstatným elementem konečného účinu. Působivost je umocněna použitím archaických tónin, kombinací dur–moll nebo polytonalitou. Výraznost stručných melodicko-rytmických prvků je ještě podpořena nápadnými témbry – nejčastěji čistými barvami dechových nástrojů nebo nelomeným drsným zvukem celé skupiny. K posílení rytmického charakteru i témbrového bohatství svých skladeb využívá Stravinskij velké skupiny bicích nástrojů. Vrcholným dílem tohoto údobí je balet *Svěcení jara* (*Sacre du Printemps*, Obrazy z pohanské Rusi – 1913), kde rytmus a témbry hrají takovou roli, že se stávají základními výrazovými prostředky skladby. K dalším významným skladbám tohoto údobí patří zpívaný balet *Svatba* (1917) pro sbor, sólisty, čtyři klavíry a bicí, opera *Lišák* (1917) a scénický *Příběh vojáka* (1915), jež zakončují toto období. V tomto díle jsou již patrné vlivy invaze moderní taneční hudby a amerického jazzu, které se výrazně projevily ve skladbách *Rag-time* (1918) pro jedenáct nástrojů a *Piano Rag-music*. Z méně známých skladeb patří do prvního údobí opera *Slavík*, písňové cykly *Pribautky*, *Kočičí ukolébavky*. Navázáním na ruský folklor pokračoval Stravinskij později v intencích slohu tohoto období operou *Mavra* (1922).
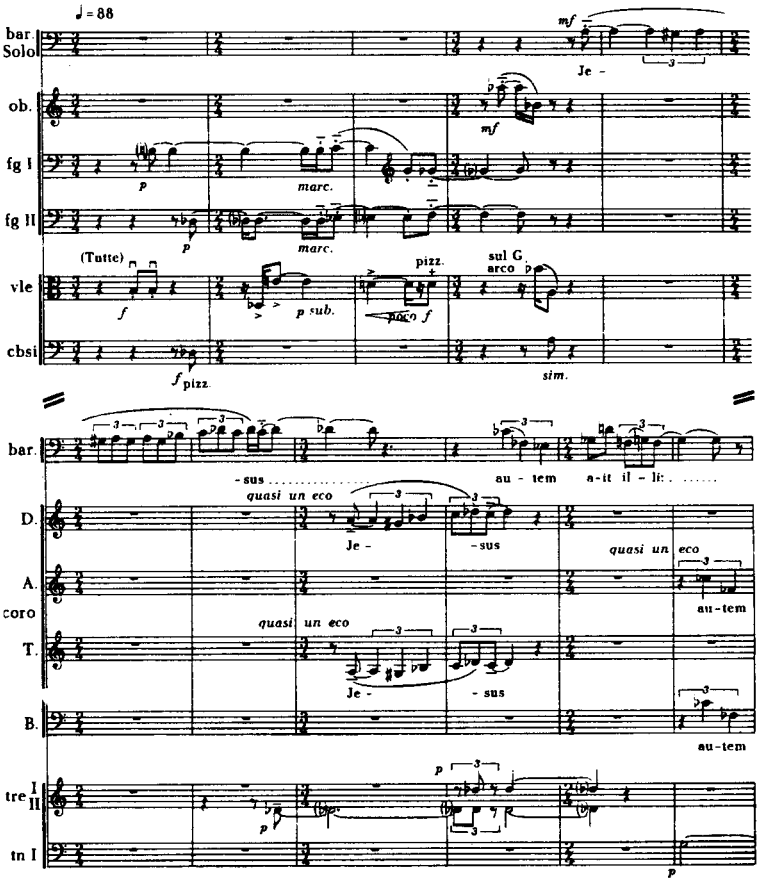
Ve 20. letech, v souvislosti s obecnějším uměleckým hnutím, se Stravinskij obrátil k neoklasicismu. Odvrátil se do značné míry od živelnosti a expresivnosti a položil důraz na čistotu a dokonalost skladebného řemesla. Usiloval o ryzí, ničím mimohudebním nedeterminovanou hudební strukturu („nic než hudba"). Hudebně se inspiroval jednoduchostí raného klasicismu, hlavně Pergolesim, z něhož vychází v baletu *Pulcinella* (1919), ale i jinými stylovými údobími hudební historie (od renesanční polyfonie až po vrcholný romantismus). Tyto inspirace nejsou nikdy pro Stravinského poutem, je vždy zcela svůj. Do tohoto období můžeme vedle Pulcinelly zařadit *Concertino pro smyčcový kvartet*, *Symfonii* a *Oktet pro dechové nástroje*, *Koncert pro klavír a dechové nástroje*, balety *Apollon Musagetes* a *Polibek víly*, *Houslový koncert* aj. Vrcholnými skladbami jsou barokizující opera-oratorium *Oedipus rex* (Král Oidipus, 1927) a *Žalmová symfonie* (1930). K dalším patří groteskní *Hra v karty*, *Koncert pro dva klavíry*, *Concerto in Es* (*Dumbarton Oaks*) pro komorní orchestr. Často se tu objeví neopakovatelný hudební humor a vtip, nesený lehkou, často intervalovými skoky lomenou melodikou.

Ve válečném období dochází k jakési syntéze a ke snaze o naléhavou sdělnost. Svůj dřívější výrok, že hudba nemůže sdělit ani myšlenku, ani cit, jako by zde autor poněkud korigoval. Vznikají vyzrálá syntetická díla, jako *Symfonie in C* (1940), *Óda*, *Symfonie o třech větách* (kterou spojuje „s konkrétními dojmy z války"). Po válce píše *Komorní koncert in D*, balet *Orfeus*, *Mši* pro sbor a deset dechových nástrojů a poslední skladbu novoklasického údobí, operu *Život prostopášníka* (The Rake's Progress, 1951).

V posledním údobí se překvapivě přiklonil k dodekafonii, k seriální hudbě, k níž měl dříve odmítavý vztah. Poučuje se nejen na Webernovi, ale také na Boulezovi, Stockhausenovi a ostatních představitelích poválečné avantgardy, přehodnocuje však tyto podněty po svém. Komponuje, jak sám říká, „ve svém tonálním systému". Pozdní Stravinského díla mají zvláštní tvrdost a drsnost, která je dána snahou vyslovit jen to nezbytné a podstatné, jak o tom svědčí např. skladby *Septet pro dechové nástroje*, *In memoriam Dylan Thomas*, *Canticum*

Skenováno pro studijní účely

sacrum, balet *Agon*, kantáty *Threni* (Nářek Jeremiášův, 1958), *Monumentum pro Gesualdo da Venosa, Abraham a Izák* (1963–1964), opera *Potopa* (1962) a poslední velké dokončené dílo *Requiem – Canticles* (1966).



Př. 155 – Igor Stravinskij: Canticum sacrum (úryvek 4. části)

„Hudba ve své podstatě je neschopna cokoliv vyjádřit: pocit, obsah, psychický stav, přírodní jev apod. ... Komponovat pro mne znamená uvést do jistého pořádku určité množství tónů podle jejich intervalových znaků."

Igor Stravinskij

„Inspirace je síla, potřebná pro každou lidskou činnost... Může se však rozvíjet jen tehdy, je-li provázena úsilím, a úsilí není nic jiného než práce... Práce s sebou přináší inspiraci."

Igor Stravinskij

Skenováno pro studijní účely

Velký historický význam má skupina pařížských skladatelů Les Six, u nás běžně známá pod označením **Pařížská šestka**. Tímto názvem byli v roce 1919 označeni umělecky spřátelení skladatelé, jejichž skladby společně zazněly na jednom večeru – Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey a Germaine Tailleferrová. Na umělecké zaměření skupiny působily nové tendence poválečného života: opojení ze znovunabyté svobody a nadšení z prudkého vývoje technické civilizace. Francouzské hudbě prvních poválečných let byla vzdálena vážnost německé kultury, která našla svůj pravý výraz v expresionismu. Proto se vyrovnává s komplikovaným postavením lidského individua spíše tragikomedií, groteskou bez onoho severského mysteriózního podtextu. Významnou roli v tvorbě členů Šestky měla i hravost, drobné radosti všedního dne, překotný spád poválečného života. Vítali, co jim přinášel nového a cenného, vysmívali se jeho nepodařeným stránkám. Chtěli, aby jejich hudba odpovídala životnímu stylu doby. Byly jim cizí úniky do vysněných světů či do nitra neporušené přírody. „Dost už obláčků a vln, pryč s vodními vílami a s vůněmi noci. Hudba se musí vrátit na zem. Mrakodrapy a stroje, železnice a letadla jsou ve své účelnosti neméně krásné než antické sochy. Hledejme hudbu všedního dne," říká se v Cocteauově sbírce aforismů Kohout a harlekýn, která se stala manifestačním prohlášením Šestky. Jsou tu zřetelné shody s myšlenkami futuristického manifestu, objevují se tu však názory a snahy, které jsou pro francouzskou hudbu té doby specifické – odpor proti jakékoliv romantice, proti předstírané hlubokomyslnosti, pokus o obnovení typicky francouzské rovnováhy citu a rozumu, snaha vytvářet hudbu vtipnou, duchaplnou a nekomplikovanou.

Velkým hudebním inspirátorem skupiny byl sice Igor Stravinskij, bezprostředním vzorem prvého údobí byl však extremista **ERIC SATIE** (1866–1925) se svou poněkud groteskní estetikou „cirkusu, music-hallu, tržiště a kavárenských koncertů". Jeho skladby mají nezvyklé názvy, např. *Tři skladby ve tvaru hrušky*, *Předposlední myšlenky*, *Tři chabá, pravá preludia pro psa* atd., duchaplná ironie a zároveň provokativní prostota je i v pozadí jeho neobvyklých zvukových postupů, jako je např. klapot psacího stroje v baletu *Paráda* (1917). Dráždili tak měšťáka: to byla ctižádost značné části meziválečné avantgardy. Proto i Šestku provázela zpočátku záliba v humorných, groteskních námětech, jak je to patrné ze společné práce *Svatebčané na Eiffelce* z r. 1919 nebo z Milhaudových baletů *Vůl na střeše*, *Salát* a z jeho písňových cyklů *Hospodářské stroje*, *Katalog květin*. Druhým společným východiskem byla snaha vyjádřit životní styl doby, jak je to patrné na Honeggerových symfonických větách *Pacific 231* a *Rugby* či na jiných skladbách autorů Šestky. Více méně náhodně vzniklá skupina, bez hlubokého vnitřního souznění a talentového vyrovnání, nemohla mít dlouhého trvání. A tak, podobně jako kdysi Mocná hrstka, se rozpadla i Pařížská šestka a její členové se vyvíjeli v rozdílné skladatelské typy.

GERMAINE TAILLEFERROVÁ (1892–1983), autorka celé řady scénických i instrumentálních děl, a **LOUIS DUREY** (1888–1979), který psal především díla vokální, svou tvorbou nijak výrazněji do evropského hudebního vývoje nezasáhli a nemohou být co do významu srovnáváni s ostatními členy skupiny. **GEORGES AURIC** (1899–1983) nejplněji vyjadřoval svou tvorbou Cocteauovo heslo o hudbě pro všední den. Jeho tvorba je užitým uměním v tom

Skenováno pro studijní účely
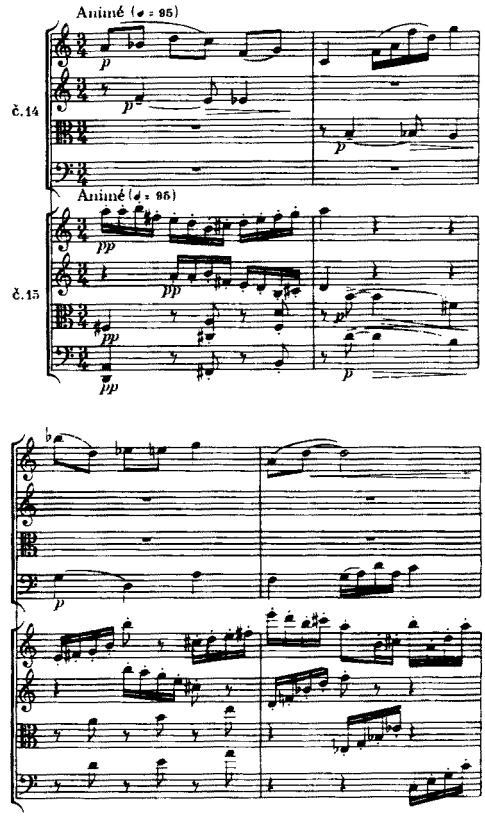
nejlepším slova smyslu. Koncertní skladby jsou tu v menšině, skladatel se nejlépe uplatnil díly scénickými – balety *Malíř a jeho model*, *Faidra* a *Cesta světla*, a hlavně v hudbě filmové (*Kráska a zvíře*, *Moulin Rouge*, *Počestná děvka*, *Mzda strachu* aj.). **Francis Poulenc** (1899–1963) je znám především jako skladatel neoklasického typu. Upoutává svou typicky francouzskou duchaplností, jasnou melodickou linií a smyslem pro uměřenost, kterou uplatnil v komorní a písňové tvorbě. K nejcennějším komorním skladbám patří 3 sonáty z posledního období (flétnová, hobojová a klarinetová). K vrcholným vokálním skladbám patří myšlenkově závažná kantáta *Lidská podoba* a oratorium *Stabat Mater*. Z koncertů jsou nejznámější rokokově působící cembalový *Concert champêtre* („venkovský"), vtipný *Koncert pro dva klavíry a orchestr*, provokativní *Koncert pro klavír* a vnitřně kontrastní *Koncert pro varhany*. Skladatel napsal také 3 významné práce operní, které patří k vrcholům jeho kompoziční tvorby – jiskřivou operu *Prsy Tiresiovy*, vážnou a poněkud mystickou operu *Dialogy karmelitek* a pozoruhodně vášnivé monodrama *Lidský hlas*. Velmi početná jsou Poulencova díla sborová – cykly na duchovní texty, *Šest chansonů* na básně Rainera Marii Rilka aj.

Nejvýznamnějšími tvůrci, kteří vyšli z Pařížské šestky, jsou Darius Milhaud a Arthur Honegger.

Darius Milhaud (1892–1974) vystudoval pařížskou konzervatoř (skladbu a dirigování). Za první světové války působil jako francouzský kulturní atašé v Brazílii a později se věnoval výhradně hudbě jako skladatel, dirigent a pedagog. Za druhé světové války pedagogicky působil na universitě v USA. Po válce střídavě učil ve Francii a v Americe, komponoval a dirigoval své skladby doma i v zahraničí.

Darius Milhaud byl skladatelem neobyčejně plodným. Napsal na 450 skladeb a zasáhl takřka do všech skladebných oblastí. Jeho hudební řeč není příliš složitá, základem je jasná melodická linie podpořená výraznou, často polytonální harmonií. Nelze ho vidět, podobně jako Honeggera, jen očima music-hallové estetiky Šestky z 20. let, neboť prodělal velmi osobitý a složitý vývoj. Vedle civilizační poezie působil na něho jihoamerický folklor a původní černošský jazz, ale také antické drama. Proto se v jeho tvorbě záhy vedle děl s civilistickými a humornými náměty, jako jsou písňové cykly *Hospodářské stroje*, *Katalog květin*, balet *Vůl na střeše*, jazzem inspirovaný balet *Stvoření světa* aj., objevuje třídílný cyklus dramatických kantát *Oresteia* podle Aischyla. Značného významu dosáhla jeho tvorba jevištní, kde vedle populárních „minutových" oper *Únos Evropy*, *Opuštěná Ariadna*, *Osvobozený Theseus* (1927) stojí obrovské opery historické, jako monumentální dvoudílná opera o dvaceti sedmi obrazech *Kryštof Kolumbus* (1930), *Maxmilián* a *Bolivar*. Výjimečným dílem z doby po II. světové válce je kantáta na mírové poselství papeže Jana XXIII. *Pacem in terris*. Milhaud napsal i mnoho instrumentálních skladeb – 12 symfonií, 6 miniaturních symfonií (tří až pětiminutových), 5 koncertů pro klavír, 2 koncerty houslové, 2 violové, 2 violoncellové a 1 pro bicí nástroje s orchestrem. Má i sonáty pro různé nástroje, písně a klavírní skladby. Z komorní hudby jsou nejvýznamnějším druhem smyčcové kvartety: má jich 18 a z nich *č. 14* a *č. 15* lze hrát i současně, spojené jako oktet.

Skenováno pro studijní účely
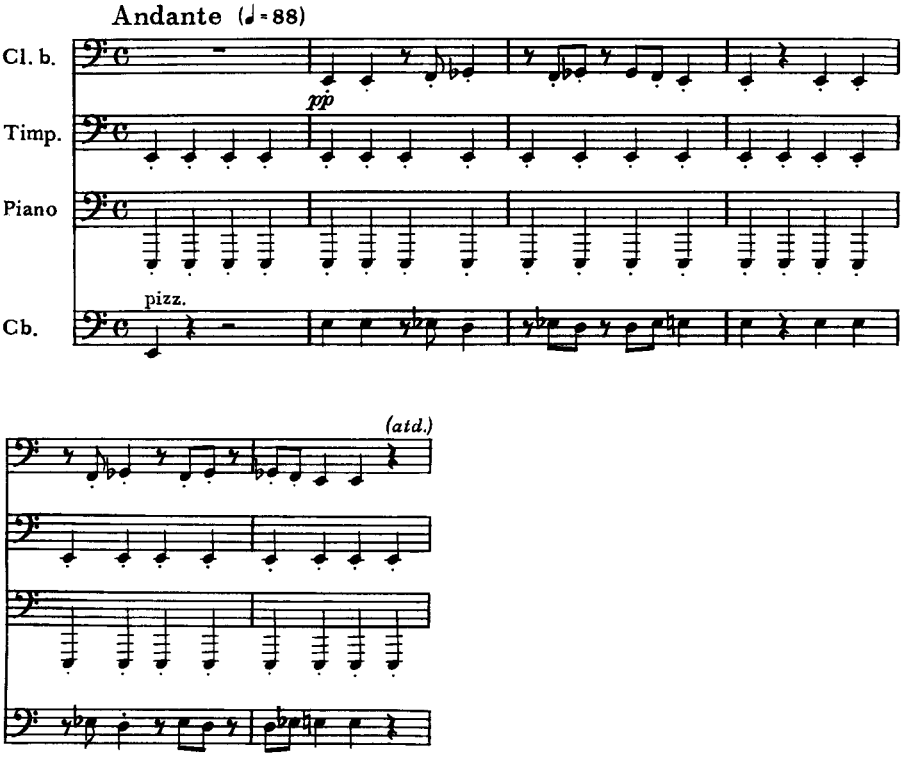


Př. 156 – DARIUS MILHAUD: POLYTONÁLNÍ KOMBINACE VE SMYČCOVÝCH KVARTETECH Č. 14 A 15 (1948–1949), TAKTY 1.–4.

Největší osobností byl však **ARTHUR HONEGGER** (1892–1955), skladatel neobyčejně hluboký a nepodplatitelný dobovým vkusem. Honegger po absolutoriu střední školy studoval hudbu nejprve na curyšské konzervatoři, ale po roce odjel do Paříže, kde se věnoval hře na housle, dirigování a skladbě. Pak se soustředil výhradně ke kompoziční a dirigentské práci a jen příležitostně působil jako komorní hráč. V těžkých dobách druhé světové války se věnoval hudební kritice a kompoziční pedagogice. Po válce vystoupil rychle do popředí, pořádal koncertní cesty, ale při americkém turné v roce 1947 onemocněl srdeční chorobou, která se mu později stala osudnou.

Honegger, po jednom z rodičů též Švýcar, nemá hravou lehkost svých kolegů – „čistých" Francouzů, ale předčí je myšlenkovou soustředěností a výrazností. I on byl zpočátku ovlivněn poezií civilizace 20. století, ale odpoutává se od tohoto vnějšího zachycení dobového životního pocitu a obrací se blíže k člověku, k jeho společenské determinaci a k jeho vnitřnímu světu. Velmi brzy se rozchází s estetickými zásadami Šestky a usiluje o psychologizaci své tvorby. Navazuje proto na nejsilnější tradice minulosti – na Bacha, Beethovena, na velké romantické skladatele – a spojuje je s prvky zcela novodobými. Jádrem jeho vyjádření je dramatický konflikt. Proto je jeho hudební řeč poměrně drsná, zbavená opojné líbeznosti, avšak výrazově silná, zřetelná a srozumitelná.

Skenováno pro studijní účely

Melodika je převážně expresivně vypjatá a často zdrsnělá vyhraněně kontrastní polyfoničností, energicky útočnou rytmikou a ostře disonantní, složitou harmonií. Složitost harmonických postupů je dána alteracemi, polytonálními postupy, vybočeními, avšak vždy v rámci tonality, či lépe řečeno rozšířené tonality. Tato výrazová zatíženost a drsnost hudební řeči vychází především ze snahy o adekvátní umělecké uchopení skutečnosti; zejména v posledních letech Honeggerova života se stala i výrazem skladatelova složitého a dosti pesimistického názoru na život a svět.
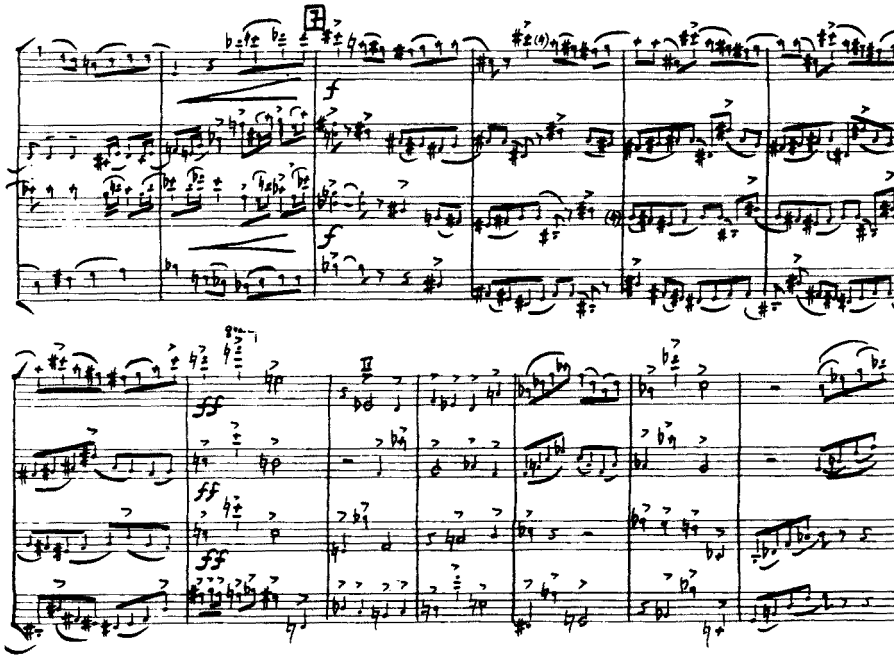


Př. 157 – Arthur Honegger: Symfonie č. 3 „Liturgická", III. věta (začátek)

Z Honeggerova díla mají největší význam hluboce angažovaná díla oratorní, operní, symfonická a komorní. Skladatel pronikl už na začátku 20. let oratoriem *Král David*, které je prahem světové slávy a dokladem umělecké hloubky autorovy (uprostřed music-hallové a kabaretní estetiky Šestky). Dále je to opera-oratorium na biblický námět *Judita*, opera na antické téma *Antigona*, ale vrcholy oratorní tvorby můžeme vidět v expresivních *Výkřicích světa* (1931), a hlavně v monumentálním scénickém oratoriu na Claudelův text *Jana z Arku na hranici* (1935). Toto dílo patří svou myšlenkovou hloubkou, opravdovostí a originalitou k největším skladbám 20. století. Z dalších vokálně-instrumentálních skladeb jmenujme ještě kantátu-oratorium *Tanec smrti* (1938) a poslední Honeggerovu práci *Vánoční kantátu* (1953).

Skenováno pro studijní účely

Po symfonických větách částečně ovlivněných dobovou poetikou, jako *Pacific 231* (podle lokomotivy), *Rugby*, *Letní pastorale*, *Vítězný Horác* aj., vystupují do popředí velká symfonická díla, v nichž mohl autor uplatnit svůj mimořádný smysl pro dramatický konflikt, pro pevnou architektonickou stavbu a také plněji vyjádřit své postoje k dobovým událostem. Je to především 5 symfonií, z nichž 3 jsou pocitově spjaty s druhou světovou válkou a patří k nejhlubším symfonickým skladbám celé moderní hudby – soustředěně přísná *Symfonie č. 2 pro smyčce a trubku*, vnitřně konfliktní *Symfonie č. 3 Liturgická* (1945) a tragická *Symfonie č. 5 Di tre re* (1951, všechny věty tu končí tónem *d*, tj. italsky *re*).

Z koncertantní hudby jmenujme *Concertino pro klavír a orchestr* a *Koncert pro violoncello a orchestr*. Z komorní tvorby jsou nejvýznamnější 3 smyčcové kvartety, 2 sonáty pro housle a klavír, *Sonáta pro housle sólo*; psal i písně, klavírní skladby, hudbu k filmům aj.



PŘ. 158 – RUKOPIS ARTHURA HONEGGERA (II. SMYČCOVÝ KVARTET, I. VĚTA)

„Zdá se mi, že existují dvě kategorie skladatelů. Ti, kteří měli odvahu přinést nové kameny ke stavbě, a ti, kteří je otesali, umístili a vybudovali z nich stodoly nebo katedrály."

ARTHUR HONEGGER
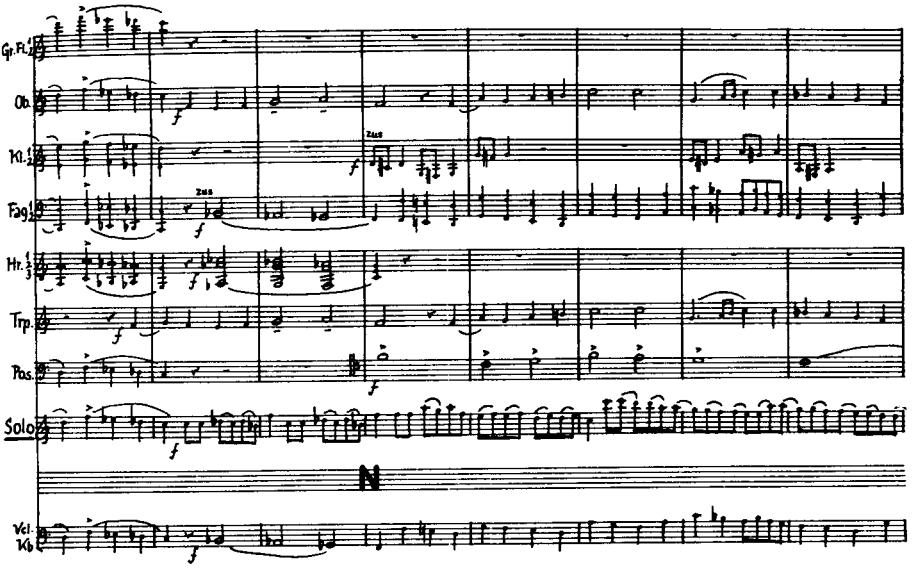
„Hudba by měla změnit svůj charakter, měla by se stát přímou, prostou, velkolepou: lid kašle na techniku a mudrování. Pokusil jsem se o to v Janě na hranici. Snažil jsem se být přístupný člověku z ulice a zároveň zajímavý pro hudebního znalce."

ARTHUR HONEGGER

Skenováno pro studijní účely

K zakladatelské generaci moderní hudby musíme přiřadit ještě další skladatele – Paula Hindemitha, Bélu Bartóka, Sergeje Prokofjeva a Dmitrije Šostakoviče, kteří významným způsobem ovlivnili hudební řeč 20. století.

Paul Hindemith (1895–1963) byl jedním z nejvšestrannějších hudebníků 20. století – skladatel, violista, houslista, komorní hráč, dirigent a pedagog. Jeho život je spojen s živou muzikantskou praxí. Ovládal hru na řadu hudebních nástrojů, virtuosně na housle a violu. Účinkoval v ansámblech při němých filmech, později působil jako koncertní mistr v opeře a violista v kvartetu. Po první světové válce začal pronikat jako skladatel a významně se podílel na festivalech soudobé hudby v Donaueschingenu. Roku 1927 se stal profesorem kompozice na berlínské Vysoké hudební škole. Roku 1937 opustil Německo (jeho umění bylo prohlášeno za „zvrhlé"), působil ve Švýcarsku a od r. 1940 učil v Americe na universitách. Pak se vrátil do Evropy a od r. 1953 žil až do své smrti ve Švýcarsku a v Německu.
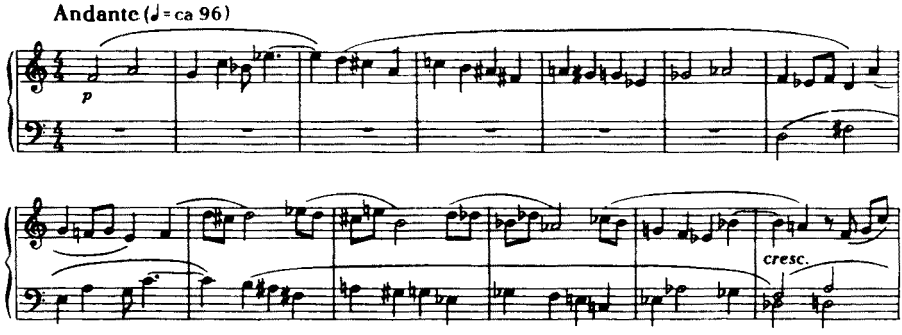


Př. 159 – Rukopis Paula Hindemitha (Koncert podle starých lidových písní pro violu a malý orchestr „Der Schwanendreher", z II. věty)

I když byl jeho vývoj soustředěnější než např. Stravinského, přece i v něm jsou určité zlomy a strukturální přesuny. Po nejranějším údobí, kdy byl ještě pod vlivem romantismu (např. dodnes hraný *Violoncellový koncert Es dur, op. 3*), se začal kolem roku 1921 odpoutávat od tradic. Pokoušel se najít novou melodiku (i ve strukturách polymelodických), začal užívat bitonalitu i polytonalitu a jeho rytmus byl často úporně motorický. Také on chtěl svým uměním zachytit prudký vývoj a změny poválečného světa. Technika, humor, klaunovství, invaze jazzu, to vše se odráží v tehdejších Hindemithových skladbách. Výrazně je to patrné např. v *Klavírní suitě „1922"*, v *Sonátě pro sólovou violu op. 25/1* a písních. Příznačnými projevy této poetiky jsou opery *Tam a zpět*, *Vrah, naděje žen*,

Skenováno pro studijní účely

Svatá Zuzana a *Novinky dne*. Jinou a novou stránkou Hindemithovy tvorby z 20. let je úsilí o kompoziční kázeň a pevnou konstrukci. Vracel se v této souvislosti pro inspiraci zejména k Bachovi. Kladl důraz na umnou (často kontrapunktickou) techniku a snažil se vytvořit hudbu čistých linií, nezatíženou, věcnou a řemeslně dokonalou. Jeho instrumentální skladby svědčí o skladatelově vyhraněném smyslu pro zvuk a hráčskou techniku jednotlivých nástrojů. Je to patrné v řadě komorních skladeb (s fugami, toccatami, variacemi, passacagliemi apod.) a rovněž v opeře *Cardillac* i ve velmi osobitém písňovém cyklu *Život Mariin* (na verše Rilka, 1922–1923, nová verze dokončena 1948). Změny vyvolané nástupem fašismu ho přiměly k větší společenské angažovanosti. Hudební řeč se zjednodušuje a zvroucňuje, využívá i některých romantických prostředků. Usiluje o myšlenkovou jasnost, citové prohloubení a výrazovou působivost. Chce svými díly vyjádřit svůj postoj ke světu – tedy vedle technické dokonalosti i myšlenkově-emocionální zaměření. O tom svědčí významné opery *Malíř Mathis* a *Harmonie světa*. Zde vrcholí jeho skladatelská činnost, našel svou tvůrčí jistotu – výraznou invenci a suverénní kompoziční techniku, spojenou s filosofickým záměrem.



Př. 160 – PAUL HINDEMITH: LUDUS TONALIS (FUGA IN F, ZAČÁTEK)

Hindemithova tvorba je obrovská, proto jmenujeme jen díla nejvýznamnější. Z oper je to *Cardillac* (1926, nová verze 1952), *Malíř Mathis* (1934–1935), *Harmonie světa* (1957), *Dlouhá vánoční večeře* (1960) a z baletů *Nobilissima Visione* a *Čtyři temperamenty* (Téma a čtyři variace pro klavír a smyčcový orchestr, 1940). Z vokálně-instrumentálních skladeb jsou to např. třídílný cyklus kantát *Ite, angeli veloces* (Jděte, rychlí andělé – 3. částí je i samostatně prováděný *Zpěv naděje*), *Když šeřík mi nedávno rozkvetl v zahradě* (s podtitulem *Requiem „Těm, které milujeme"* – 1946). Ze symfonických děl je to *Koncertní hudba pro smyčcový orchestr a žestě* (1930), *Koncertní hudba pro klavír, žestě a harfy* (1930) a další koncertní hudby pro různá obsazení, *Filharmonický koncert* (1933), *Koncert pro orchestr* (1925), *Symfonie Malíř Mathis* (1934), *Symfonické metamorfózy na témata Carla Marii von Webera* (1943), *Symfonie Harmonie světa* (1951), *Symfonie in Es* (1940), *Symphonia Serena* (1946), *Sinfonietta* (1949) aj. Několik koncertů s orchestrem (pro housle, violu, violoncello, klavír, varhany a různé dechové

Skenováno pro studijní účely
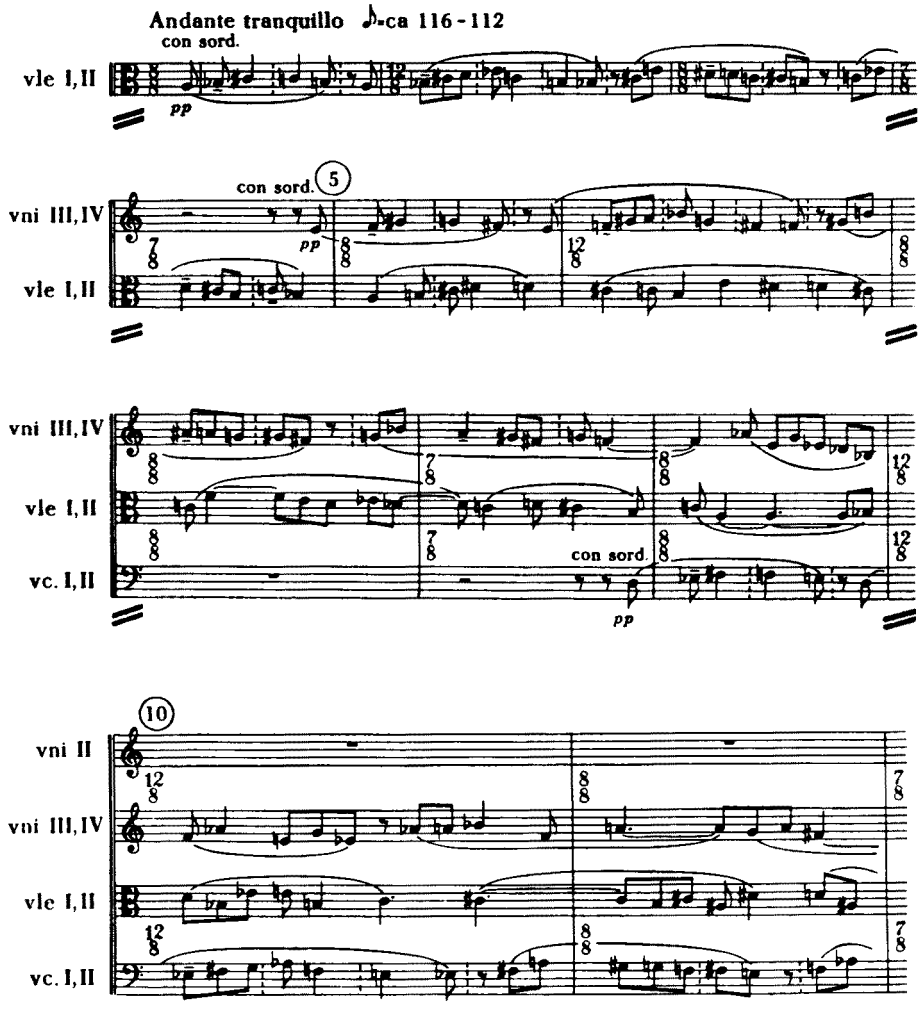
nástroje). Jeho komorní tvorba je nesmírně rozsáhlá (6 smyčcových kvartetů, sonáty pro téměř všechny nástroje – housle, violu, violoncello, violu d'amore, kontrabas, flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh, trubku, tubu, harfu atd.), má tři klavírní a tři varhanní sonáty, sonátu pro klavír na 4 ruce i sonátu pro dva klavíry a různé klavírní cykly – nejdůležitější *Ludus tonalis* (cyklus fug a interludií s preludiem a postludiem – záměrná obdoba Bachova Temperovaného klavíru). Dále komponoval písně, sbory, mši (a cappella – poslední dokončené dílo), a také hudbu pro děti. Z teoretických prací je důležité *Uvedení do hudební skladby*, kde podal svůj osobitý výklad tonálního systému, a *Skladatelův svět*.

Maďarský skladatel **Béla Bartók** (1881–1945) patří k nejvýraznějším postavám moderní hudby. Byl za svého života v provinciálním maďarském hudebním světě nedoceněn. Působil jako pedagog na akademii, jako folklorista světového jména (studoval maďarskou, rumunskou, slovenskou, bulharskou, srbskou aj. lidovou hudbu) a vynikl jako pianista lisztovské velikosti. Tato práce mu poskytovala základní existenční zajištění v Maďarsku i později v USA, kam jako odpůrce fašistických tendencí roku 1940 ze své vlasti odešel. Toužil stále po návratu domů, ale dlouhá a těžká nemoc mu v tom už zabránila. Zemřel v New Yorku 26. září 1945.

Hlavním Bartókovým vkladem hudební kulturře je jeho originální syntéza lidové a umělé hudby a zvukové i rytmické novátorství. Podobně jako Stravinskij prošel i Bartók celou řadou proměn, podobně jako Schönberg chtěl založit hudbu na nových základech. Zůstal ovšem pevně spojen s lidovou hudbou svého národa; ne však aby povrchně folklorizoval, ale aby nalezl ztracené kontakty s národní hudební tradicí, aby se dostal k samým rytmicko-melodickým pratvarům maďarské hudby. Je ovšem zároveň pevně spojen s nejprogresivnějším vývojem evropské hudby. Najdeme u něho okouzlení barbarským rytmem, expresionismem, racionálními hudebními systémy i novou zvukovostí. Bartók opíral své hudební vyjadřování zejména o modalitu, odvozenou z materiálu východoevropské lidové hudby, a domýšlel je ke zcela novátorským možnostem. Už toto východisko osvěžuje vyčerpané tradiční systémy a nevede ho přitom k harmonické nezakotvenosti atonality. Dalším významným přínosem je Bartókovo pojetí rytmu, které se opírá o variabilní, přitom však zřetelné a jadrné metricko-rytmické struktury lidové hudby. Zcela nově pracuje s nástrojovými barvami, jak je to patrné v jeho houslových sonátách, smyčcových kvartetech, v *Sonátě pro dva klavíry a bicí* aj. Z jeho odvážné zvukovosti, zvláště v oblasti smyčcových nástrojů, vychází i poválečná avantgarda (témbrová hudba). Smutná rezignace posledních let byla způsobena únavou z celoživotních bojů, dlouhodobou těžkou nemocí i bolestnou touhou po návratu do vlasti. Bartók jí však nepodlehl, všude ji vyvažuje jiskrný, energický výraz.

Většina Bartókových děl (121) je expresivně vypjatá, barevně originální a rytmicky výrazná. Z jevištních děl je nutno jmenovat na prvém místě výbojný, expresionisticky úderný balet *Podivuhodný mandarin* (1919). Z dalších je to balet *Dřevěný princ* a opera *Hrad Modrovousův*. Z orchestrálních skladeb uveďme rané *Dva portréty* s koncertantními houslemi, *Taneční suitu* (1923), *Divertimento pro smyčce* (1939) a rytmicko-témbrově exponovanou *Hudbu pro strunné nástroje, bicí a celestu* (1936).
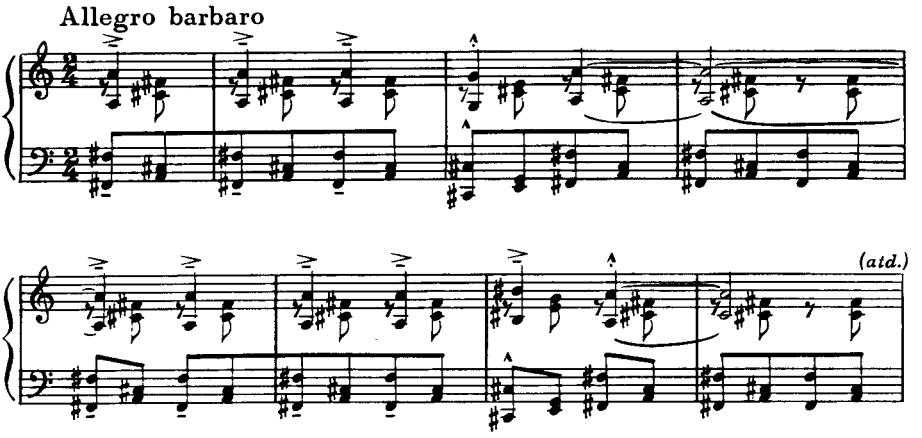
Skenováno pro studijní účely



Př. 161 – Béla Bartók: Hudba pro strunné nástroje, bicí a celestu (začátek II. věty, fuga)

Poslední jeho velkou syntetizující skladbou je *Koncert pro orchestr* (1943), poznamenaný určitou životní rezignací autora. Z komorní hudby patří k nejcennějším 6 smyčcových kvartetů (1908–1939), které v kostce odrážejí celý skladatelův slohový vývoj, dále *Sonáty č. 1 a 2 pro housle a klavír*, *Sonáta pro sólové housle* (1944), *Kontrasty pro klarinet, housle a klavír* (1938) a *Sonáta pro dva klavíry a bicí* (1937). Z koncertantní hudby jsou to 3 klavírní koncerty, 2 houslové a 1 violový koncert. Obsáhlá je i klavírní hudba (bagately, elegie, črty, burlesky a různé klavírní cykly). Mimořádné místo zde má pověstné *Allegro barbaro* (1911), *Sonáta pro klavír* (1926) a cyklus *Mikrokosmos* (6 sešitů, skladby řazeny progresivně podle obtížnosti, takže plní i úlohu jakési velké, náročné klavírní školy). Pozoruhodná je i Bartókova instruktivní tvorba – podobně jako u Hindemitha.

Skenováno pro studijní účely



PŘ. 162 – BÉLA BARTÓK: ALLEGRO BARBARO PRO KLAVÍR (ZAČÁTEK)

Ruský skladatel **SERGEJ PROKOFJEV** (1891–1953) projevil už v tvorbě z mládí nesmírnou vitalitu. Začal tvořit velice brzy a bohatá invence ho neopustila do posledních dnů života. Komponoval už v dětství. Ve třinácti letech vstoupil na konzervatoř a v osmnácti absolvoval kompoziční studia u N. A. Rimského-Korsakova a Anatolije Ljadova s vynikajícím prospěchem. Ve dvaceti letech vyhrál jako klavírista I. cenu konzervatoře svým geniálním *Klavírním koncertem č. 1 Des dur* (1911). Na prvních cestách do ciziny se setkal s Igorem Stravinským a se Sergejem Ďagilevem; už tehdy začal pracovat pro jeho proslavený baletní soubor. Roku 1918 opustil na delší dobu sovětské Rusko a odešel do Ameriky. Zde pořádal koncerty a uváděl premiéry svých nových děl. Roku 1923 se pevněji usadil v Paříži, kde spolupracoval s Ďagilevem a jeho Ruským baletem. Je to období jeho zvukově nejavantgardnější tvorby. V r. 1927 navštívil po delším zahraničním pobytu SSSR a roku 1932 se tam definitivně vrátil. Doma usiloval o větší srozumitelnost umění, aniž by dělal umělecké ústupky; svědčí o tom *Romeo a Julie*, *Alexandr Něvskij*, skladby pro děti aj. Po válce se stal národním umělcem RSFSR, ale už roku 1948 byl za svou tvorbu a její údajný formalismus ostře kritizován. Nastalo obtížné údobí Prokofjevova života, jeho starší skladby se takřka nehrály. Situace se sice roku 1950 mění, ale teprve posmrtně, až po roce 1953 došlo k plné umělecké rehabilitaci jeho díla.

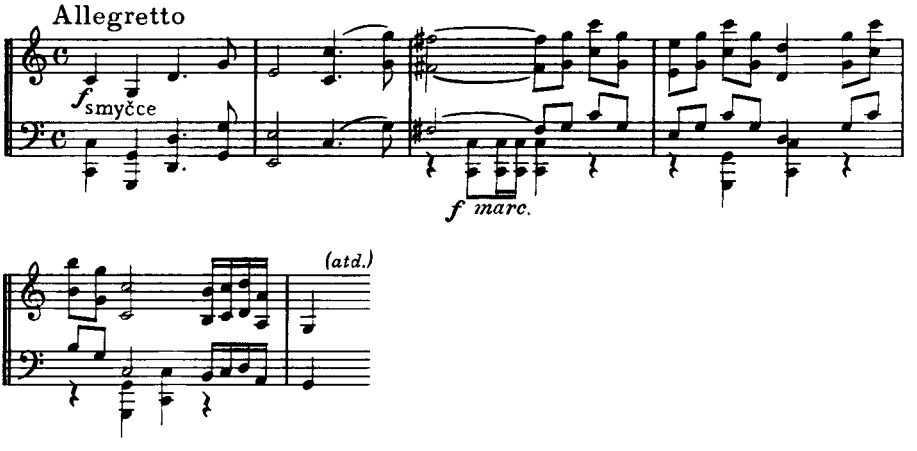
Prokofjev nebyl přítelem přísných racionálních systémů, komponoval velice bezprostředně. Jeho skladebný styl byl v neustálém vývoji – od drsných „barbarských" skladeb mládí přes poetičnost a velkolepost středního údobí až ke klasické vyrovnanosti posledních let. Melodika je živá, bezprostřední a má výrazný rytmický spád. Harmonie je velmi smělá, často drsná s ostře disonantními akordy a jinými novátorskými vymoženostmi; po návratu do SSSR u něj však převládá tonální hudební myšlení. Instrumentace je funkční, vždy velmi působivá. Forma poměrně přehledná, často se opírá o klasické vzory (řada skladeb z mládí a ze skladatelovy sovětské epochy má vyhraněně novo-

Skenováno pro studijní účely

klasické slohové rysy). Pro Prokofjevovu hudbu je příznačná prudká, žhavá temperamentnost i hluboký lyrický fond. Nesmírná hudební fantazie vedla často skladatele k novým zvukovým a melodicko-rytmickým objevům, které jsou dodnes živou inspirací. Zejména pro Prokofjevovu tvorbu z let 1910–1930 je příznačný zvukový radikalismus a nespoutaná, často překotná invence. Ale i v ostatní tvorbě se projevuje obrovské bohatství jeho melodického fondu. Po této stránce je Prokofjev jednou z nejpozoruhodnějších osobností dvacátého století.

Prokofjevovo dílo má 137 opusovaných skladeb. Nejvýznamnější z jevištních prací jsou opery *Hráč*, *Láska ke třem pomerančům* (1919), *Ohnivý anděl*, *Semjon Kotko*, *Zásnuby v klášteře*, *Vojna a mír* (1941–1952), *Příběh opravdového člověka*, balety *Ocelový skok*, *Šut* (Šašek), *Návrat ztraceného syna*, *Romeo a Julie* (1936), *Popelka*, *Kamenný kvítek* (1950). Důležitou součástí Prokofjevovy tvorby je hudba k Ejzenštejnovým filmům *Alexandr Něvskij* (1939, přepracováno na kantátu) a *Ivan Hrozný*. Z koncertů se na světových pódiích uvádí všech 5 klavírních, 2 houslové, violoncellový koncert a *Symfonie – koncert pro violoncello a orchestr* (1952). Vrcholnou úroveň má jeho 7 symfonií. Dále se hrají jeho předehry, *Skytská suita*, hudební pohádka pro děti *Péťa a vlk* aj. Z komorní tvorby jsou pozoruhodné zejména 2 smyčcové kvartety, 2 sonáty pro housle a klavír, *Sonáta pro sólové housle*, *Sonáta pro violoncello a klavír*, *Sonáta pro flétnu a klavír*. Z rozsáhlého díla klavírního jsou nejcennější *Sarkasmy*, *Prchavé vidiny* a 9 sonát.

Ruský skladatel **Dmitrij Šostakovič** (1906–1975) byl podobně nadaný jako Sergej Prokofjev. Napsal už v 18 letech svou podivuhodně zralou *Symfonii č. 1*, která měla široký světový ohlas. Od té doby byl trvale považován za jednoho z čelných světových skladatelů. V mládí se věnoval s úspěchem i pianistické činnosti (1927 byl dokonce laureátem Chopinovy soutěže) a později i pedagogické práci na moskevské a leningradské konzervatoři. Jako skladatel intenzivně prožíval osudy sovětské společnosti ve 20. až 70. letech a reflektoval je ve své hudbě. V tomto smyslu je jeho tvorba hluboce angažovaná a úzce svázaná s osudy vlasti. I on byl v období stalinismu kritizován za formalismus. Citová síla a humanistické poselství jeho společensky výrazně angažovaných
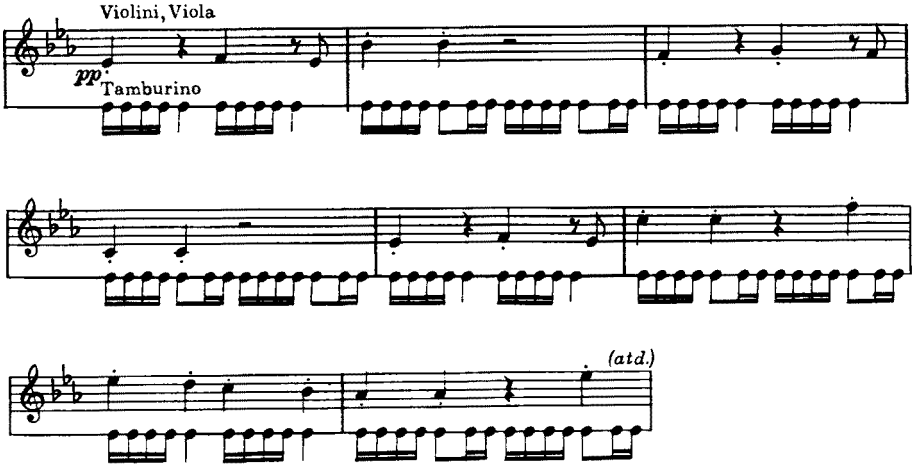


Př. 163 – Dmitrij Šostakovič: Symfonie č. 7 „Leningradská" (začátek I. věty)

Skenováno pro studijní účely

skladeb usvědčují jeho tehdejší kritiky z omylu. Poslední léta života trápila skladatele těžká srdeční choroba, která hluboce ovlivnila jeho pozdní díla. Tyto komorní a symfonické meditace o životě a smrti nesou pečeť tragismu i filosofického vyrovnání.

Hudební projev Dmitrije Šostakoviče není tak bezprostředně výbušný jako výraz Prokofjevův, jeho dramatismus je spíše vnitřní a přitlumený. Také jeho vývoj neprochází tak zřetelně změnami jako u Prokofjeva, je výrazově jednotnější. Spíše než proměny můžeme pozorovat plynulé postupné dozrávání i oprošťování výrazových prostředků. V jeho tvorbě se objevuje vedle satirické břitkosti, hrdosti a ironické groteskosti také filosofická kontemplativnost, hluboký smutek až tragického dopadu. Lze říci, že právě v symfoniích se vyslovuje skladatel nejplněji. Vyjadřuje v nich zřetelně svůj angažovaný postoj ke světu a ke společnosti. Hudební faktura Šostakovičova je při bohaté invenci a virtuosní instrumentaci poměrně jednoduchá, až klasicky průzračná a přehledná, třebaže je její dopad často drtivý. Zůstal takový až do konce života. I tam, kde v pozdní tvorbě použil dvanáctitónových konsekvencí či novodobých sónických (témbrových) efektů, přizpůsobil je vždy svému osobitému hudebnímu vyjadřování.



Př. 164 – Dmitrij Šostakovič: Symfonie č. 7 „Leningradská" (tzv. „motiv nepřítele" z I. věty)

Šostakovič napsal 15 symfonií; k nejznámějším patří *Symfonie č. 1 f moll* (1924), *Symfonie č. 5 d moll* (1937), *Symfonie č. 7 C dur*, věnovaná obráncům Leningradu (1941); *Symfonie č. 10 e moll* (1953), vokální *Symfonie č. 13 b moll* (1966) a syntetizující *Symfonie č. 15 A dur* (1971). Dále napsal opery *Nos* (1928) a *Kateřina Izmajlovová* (1932), balety *Zlatý věk*, *Šroub*, *Světlý potok*, oratorium *Píseň o lesích*, předehry, hudbu k filmům, koncerty pro klavír (2), housle (2) a violoncello (2). Z komorní hudby je to především 15 smyčcových kvartetů, houslová a violoncellová sonáta a *Sonáta pro violu a klavír* (1975), poslední dílo autorovo. Napsal také řadu písňových cyklů a významné skladby pro klavír – *24 Preludií a fug*, 2 sonáty a další skladby pro tento nástroj.

Skenováno pro studijní účely

E) Další tvůrčí osobnosti a národní celky

Východoevropská hudba

Východní Evropa přinášela do společné pokladnice evropské hudby silné inspirativní podněty – bezprostřednost a vitálnost projevu, zvláštní expresivní výraz, důraz na vokální hudbu, neobvyklý hudební materiál (např. modalitu, cizí tóniny, strhující rytmy), silnou vazbu na folklorní prameny atd. Zvlášť významnou roli tu sehrála hudba ruská.

Vývoj ruské hudby

Situace v ruském umění na přelomu 19. a 20. stol. byla podobná jako v ostatní Evropě – nejistota životního cíle vedla k symbolickému umění plnému náznaků, tajemných podobenství a pesimistických nálad. Říjnová revoluce v roce 1917 znamená výrazný obrat i v umění. Složitá symbolika básnických obrazů, přejemnělost impresionistických skladeb a výtvarných děl byla vystřídána jednoznačností básnického sdělení, konstrukční věcností architektury, srozumitelnou názorností divadla, útočným rytmem filmu a jeho často propagačním posláním. Dominantní postavou tohoto revolučního uměleckého kvasu byl estetik a teoretik umění A. V. Lunačarskij, komisař pro kulturu. Obklopil se významnými umělci, kteří plni revolučních idejí a inspirováni vidinou nového rozvoje světa vytvářeli umění velké úderné síly a patosu. Tvorba Kandinského, Chagalla, Majakovského, Jesenina, Mejercholda, Ejzenštejna aj. přinesla významné podněty k rozvoji moderního umění jako celku. Postupem doby však v důsledku nepříznivého politického vývoje docházelo v SSSR k zásahům do uměleckých záležitostí a k drastickým persekucím umělců.

Na poli hudební tvorby vedly zpočátku nesmiřitelné boje Asociace proletářských hudebníků s Asociací soudobé hudby. Proletkultovské tendence odmítaly veškerou uměleckou hudbu minulosti i současnosti, a proto brzy převzala iniciativu Asociace soudobé hudby, poskytující mladým hudebníkům širší a přitažlivější tvůrčí platformu (hlavním mluvčím byl Boris Asafjev). Na pozadí složitého politického dění, názorového střetávaní o novou kulturu tehdejšího Sovětského svazu vznikala hudební tvorba reflektující různost tvůrčích východisek i živě reagující na světové hudební výboje. Svou historickou roli sehrála zpočátku tvorba **NIKOLAJE ROSLAVCE** (1881–1944), **BORISE ASAFJEVA** (1884–1949), **REINGOLDA GLIERA** (1875–1956), **ALEXANDRA MOSOLOVA** (1900–1973), autora diskutované tónomalebné symfonické skladby *Ocelárna*, ale později hlavně hudba Nikolaje Mjaskovského, Dmitrije Šostakoviče a Sergeje Prokofjeva, který se po patnáctiletém působení v cizině vrátil do vlasti.

NIKOLAJ MJASKOVSKIJ (1881–1956) je jedním ze zakladatelů ruského symfonismu. Napsal 27 symfonií a mnoho dalších symfonických a koncertantních skladeb, celou řadu skladeb komorních a klavírních. Jeho hudební řeč se vyznačuje snahou o srozumitelnost a přehlednost, pro niž čerpá mnoho podnětů z romantické tradice. Není však ani při své řemeslné propracovanosti a serióznosti příliš osobitá.

Skenováno pro studijní účely

Vedle obou nejvýznamnějších zjevů – Prokofjeva a Šostakoviče – připomeňme ještě arménského skladatele **ARAMA CHAČATURJANA** (1903–1978), jehož koncerty (houslový, klavírní a violoncellový), balety *Spartakus*, *Gajané*, scénická hudba k Lermontovově Maškarádě, 2 symfonie aj. navazují na lidovou hudbu jeho národa; dále **DMITRIJE KABALEVSKÉHO** (1904–1987), **VISSARIONA ŠEBALINA** (1902–1963), **JURIJE ŠAPORINA** (1887–1966), **TICHONA CHRENNIKOVA** (1913), **J. V. SVIRIDOVA** (1915–1998) a další osobnosti.

Maďarská hudba

Vedle Bély Bartóka (viz str. 543–545) byl nejvýznamnějším představitelem a spoluzakladatelem maďarské hudební tvorby první poloviny 20. století **ZOLTÁN KODÁLY** (1882–1967). Spolu s ním se zabýval studiem lidové hudby (sebral kolem 3500 lidových písní). Maďarský folklor patřil k hlavním slohovým a inspiračním zdrojům jeho vlastních děl. Souvislost Kodályovy tvorby se světovým hudebním vývojem není tak úzká jako u Bartóka. Jeho hudební řeč je méně progresivní, tradičnější a jednodušší. Napsal řadu komorních skladeb; významné jsou smyčcové kvartety a *Sonáta pro sólové violoncello*. Z nejreprezentativnějších skladeb jmenujme operu *Hary János*, kantátu *Psalmus hungaricus*, symfonické *Variace na lidovou píseň Letěl páv*.

Polská hudba

Významnou roli sehrála skupina Mladé Polsko, která vznikla v souvislosti s pokrokovým hnutím mladé umělecké generace, jejímiž nejvýznamnějšími členy byli M. Karłowicz, L. Różycki a K. Szymanowski.

MIECZYSŁAV KARŁOWICZ (1876–1909) tragicky zahynul ve 33 letech v Tatrách a svůj talent nemohl plně rozvinout. Dokladem jeho nadání je několik symfonických básní, a hlavně *Houslový koncert A dur*. **LUDOMIR RÓŻYCKI** (1883–1953) zapůsobil především svou barvitou hudební řečí, jak je to patrné v jeho opeře *Boleslav Smělý* a v baletu *Pan Twardowski*.

Nejvýznamnější postavou, která má pro rozvoj polské moderní hudby rozhodující význam, byl **KAROL SZYMANOWSKI** (1883–1935). Prošel složitým vývojem od pozdního romantismu přes impresionistickou etapu až k výsostně moderní hudební řeči, navazující na předbarokní slohovou dikci a jihopolský folklor. Technika hudební řeči je vysoce kultivovaná (hlavně po zvukové stránce) a je vždy podřízena jasně zacílenému myšlenkovému záměru. K největším jeho dílům patří opery *Hagith* a *Král Roger* (1924), vroucí oratorium *Stabat Mater* (1929) a svěží, jihopolským folklorem ovlivněný balet *Harnasie* (1935). Zvukově opojivé a výrazově bohaté jsou jeho 4 symfonie a 2 houslové koncerty. Vynikající jsou také komorní skladby (houslové *Mýty*, 2 smyčcové kvartety), četné klavírní skladby (3 sonáty, cyklus *Metopy*, mazurky, etudy aj.) a písňové cykly, např. *Písně šíleného muezina*, *Milostné písně Háfisovy* aj.

O významu české a slovenské hudby bude pojednáno samostatně dále (od str. 579). V hudbě jižních Slovanů měl mimořádné postavení **slovinský** skladatel **SLAVKO OSTERC** (1895–1941), průkopník moderní hudby ve své zemi (komorní, symfonická i operní hudba); v hudební tvorbě **bulharské PANČO VLADIGEROV** (1899–1979), syntetik lidových prvků s moderním hudebním

Skenováno pro studijní účely

výrazem, a v tvorbě **rumunské** houslista a skladatel **GEORGE ENESCU** (1881 až 1955), autor *Rumunských rapsodií*, 3 houslových koncertů, opery *Oidipus* aj.

Západoevropská hudba

Zde měly vůdčí postavení Německo a Francie, země s bohatým skladatelským zázemím a staletými tradicemi. Především byla akcentována kompoziční technika (často se složitými skladebními průběhy), strukturální propracovanost, dokonalost výstavby a vůbec vybroušenost celkového tvaru.

Německá hudba

V Německu tvoří vedle poměrně izolované II. vídeňské školy a Paula Hindemitha celá řada dalších významných skladatelů. Patří k nim především **ERNST KŘENEK** (1900–1991), blížící se poněkud svým vývojem Hindemithovi (později komponuje i v tzv. novodobých kompozičních systémech). Dosáhl proslulosti už ve svých dvaceti letech jazzovou groteskní operou *Jonny hraje dokola*. Z velkých oper uveďme aspoň *Život Orestův*, *Karel V.*, *Pallas Athéné pláče*, ze symfonické a komorní hudby 5 symfonií, 7 smyčcových kvartetů aj. Důležité místo měli ve své době **KURT WEILL** (1900–1950) s proslulými songy a jevištními pracemi *Žebrácká opera* a *Vzestup a pád města Mahagonny* (na Bertholda Brechta) a **HANNS EISLER** (1898–1962), žák Schönbergův a spolupracovník Brechtův. Jeho tvorba postupem doby směřovala k stále větší jednoduchosti a levicovému agitačnímu působení. Psal hudbu symfonickou i komorní, ale později hlavně scénickou, filmovou a vokální. **CARL ORFF** (1895–1982) se opíral o jasnou melodickou linii a výrazově akcentovaný rytmus. Z jeho díla jsou nejproslulejší opery *Chytračka* a *Antigona*, hra-mystérium *De temporum fine comoedia* (1977), oratorní triptych *Trionfi* (1953) s proslulou kantátou *Carmina Burana* na středověké texty (srov. str. 76) a instruktivní škola pro děti *Das Schulwerk*. Výraznou melodikou a scénickou působivostí je Orffovi blízký **WERNER EGK** (1901–1983), především ve svých operách *Peer Gynt* a *Revizor*. **BORIS BLACHER** (1913–1975) tvoří svou hudbou přechod k tzv. Nové hudbě. Tento průkopnický význam mají především jeho *Houslový koncert*, klavírní studie *Ornamenty* a další. Podobnou roli sehráli i další dva vynikající skladatelé – **WOLFGANG FORTNER** (1907–1987) a **KARL AMADEUS HARTMANN** (1905 až 1963), který se proslavil především svými 8 symfoniemi a houslovým koncertem (*Concerto funebre*, 1939), na jehož začátku zazní husitský chorál *Ktož jsú boží bojovníci* (toho roku byla naše země okupována nacistickým Německem). K tomuto německému křídlu můžeme přiřadit ještě Švýcary **FRANKA MARTINA** (1890–1974) a **HEINRICHA SUTERMEISTERA** (1910–1995).

Francouzská hudba

Není pochopitelně vyčerpána jen tvorbou příslušníků Šestky; v jejich sousedství komponuje celá řada skladatelů názorově blízkých i vzdálených. Všeobecně doznívají impresionistické vlivy a převažující tendence neoklasické. Francouzská hudba této doby se vyznačuje především strukturální přehledností a výrazovou jasností. Modelovým příkladem tohoto umění je tvorba

Skenováno pro studijní účely

A. Roussela (viz str. 511–512). Svou roli sehráli vynikající pedagog a kultivovaný skladatel **Jean Rivier** (1896–1987) i novoklasicky zaměřený **Jacques Ibert** (1890–1962), jehož koncertantní i komorní skladby a také orchestrální suita *Přístavy* se často objevují na koncertních pódiích. Z další generace vedle francouzsky duchaplných a spíše novoklasicky orientovaných skladatelů, jako **Jean Françaix** (nar. 1912) či **Henri Sauguet** (1901–1989), vystupuje do popředí **André Jolivet** (1905–1974), který byl svou výrazovou vypjatostí v tehdejší francouzské hudbě osobností dost netypickou, jak o tom svědčí jeho symfonické a koncertantní skladby, oratorium *Pravda Jany z Arcu* aj. Sem také náleží stále více ceněný **Henri Dutilleux** (nar. 1916), tvůrčí spojnice mezi hudbou meziválečnou a poválečnou (2 symfonie, symfonické cykly *Métaboles*, 1964, *Stíny času*, 1997, aj., koncertantní hudba, balety, komorní hudba aj.).

Nejvýznamnějším zjevem je **Olivier Messiaen** (1908–1992), který se stal ve 30. letech nejen vůdcem skupiny Mladá Francie, ale také inspirátorem skladatelské generace po druhé světové válce. Jeho hudební řeč, nesmírně zajímavá a osobitá, byla ovlivněna též orientální hudbou, gregoriánským chorálem a přírodními zvuky (hlavně ptačím zpěvem). Vytvořil tak zcela nové postupy rytmicko-témbrové, které se vymykají evropským tradicím. Výklad svých názorů na tvorbu podal v knize *Technika mé hudební řeči*. K průkopnickým dílům prvé vývojové etapy můžeme zařadit symfonické *Zapomenuté oběti*, elektronické *Slavnosti krásné vody*, *Kvartet pro konec času*, *Tři malé liturgie* aj. K nejznámějším a kompozičně nejvyzrálejším dílům patří symfonie *Turangalila* (1948), *Chronochromie* (1960), *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, orchestrální suita *Exotičtí ptáci* (1954). Významná, početná a často provozovaná jsou jeho varhanní díla; vrcholem Messiaenovy pozdní tvorby je opera *Svatý František z Assisi* (1975–1983) a symfonická skladba *Loučení Eclair sur L'Au-Delá* (1991).

Ve **španělské hudbě** sehrála (jak už bylo vše řečeno, viz str. 512) nejvýznamnější roli folklorem inspirovaná tvorba Manuela de Fally.

Italská hudba se konečně zbavila naprosté nadvlády opery. Zasloužil se o to už Ottorino Respighi (viz str. 512); v kontextu moderní hudby výrazně působili **Gian Francesco Malipiero** (1882–1973), ovlivněný dřívějšími historickými styly (hlavně barokem), a **Alfredo Casella** (1883–1947), který se také velmi inspiroval ve své tvorbě barokem a raným klasicismem, jak je to patrné především v jeho pozdější symfonické, koncertantní a komorní tvorbě. Hluboko do druhé poloviny 20. století zasáhl svou tvorbou **Luigi Dallapiccola** (1904–1975). K jeho nejznámějším pracím patří opery *Noční let* a *Vězeň*. Z velkého množství jeho symfonických a koncertantních, mnohdy experimentujících skladeb se často uvádí *Malý koncert pro Muriel Couvreux* pro klavír a komorní orchestr a *Tartiniáda* pro housle a smyčcový orchestr (1952).

Anglická hudba se ve 20. století po dlouhé době dostala na světovou úroveň. Ukazují na to už skladby **Gustava Holsta** (1874–1934), např. orchestrální suita *Planety*, a **Williama Waltona** (1902–1983), jako je *Violový koncert*, *Houslový koncert*, symfonie, opera *Troillus* a *Cressida* aj., ale hlavně tvorba **Benjamina Brittena** (1913–1976), který patřil k největším skladatelům své

Skenováno pro studijní účely

doby. Bravurní skladebná technika a neselhávající invence mu zajistily trvalý úspěch už velmi záhy, když zveřejnil *Fantasy quartet* pro hoboj a smyčce a novoklasicky laděnou, rozkošnou *Simple symphony* pro smyčce. Do začátku II. světové války zkomponoval skvělé, hudební fantazií naplněné *Variace na téma Franka Bridge, Klavírní koncert* a *Houslový koncert*, a po výbuchu II. světové války otřásající *Symfonii da requiem* (1940). Vynikající jsou písňové cykly *Iluminace* a *Sonety Michelangelovy*. K pozdějším zralým skladbám patří i *Variace* na Purcellovo téma *Průvodce mladého člověka orchestrem*, *Jarní symfonie* (1949), *Válečné requiem* (1962) a *Symfonie pro violoncello a orchestr*. Napsal také řadu oper, z nichž k nejčastěji prováděným patří *Peter Grimes* (1945), *Únos Lukrécie*, *Albert Herring*, *Gloriana*, *Potopa*, *Sen noci svatojánské* (1960), *Smrt v Benátkách* (1973) aj. Britten se svou tvorbou i svými mluvenými a písemnými projevy demonstrativně distancoval od nejnovějších avantgardních proudů Nové hudby a spolu s Dmitrijem Šostakovičem tvoří hlavní pilíře „klasické" orientace moderní hudby.

Belgická hudba se nijak výrazněji do kontextu evropské hudby nezapsala, může být snad jmenován jen **Marcel Poot** (1901–1988). V **holandské hudbě** je nejvýraznější osobností **Willem Pijper** (1894–1947), který v období mezi dvěma válkami dospěl k velmi osobitému výrazu. Nejsilnější severskou kulturou je hudba švédská, kde např. **Gösta Nystroem** (1890–1966) a později **Karl Birger Blomdahl** (1916–1968) jsou osobnostmi skutečně evropského formátu.

Americká hudba 20. století

Během 20. století se mimoevropské hudební kultury stále více dostávají do kontaktu s hudbou evropskou. Nejúžeji je s ní spjata hudba **americká**. Není ovšem jen kulturou Evropou inspirovanou, ale i Evropu inspirující.

Významný podnět dostává moderní evropská hudba ze strany zcela neočekávané – z oblasti živě bujícího *jazzu*. Tato živelná, bohatě rytmická a improvizačně svobodná hudba začíná poprvé pronikat do Evropy už začátkem 20. století, v prvém slavném období tzv. *klasického jazzu* (v éře Kinga Olivera, Buddy Boldena, Bunka Johnsona, Kida Oryho či Ferdinanda Mortona). Explozivní vpád jazzu do evropské hudby nastal ovšem až v údobí poválečného opojení, kdy zjazzovaná taneční hudba slavila nesmírné úspěchy. Zde začíná celá proslulá vlna foxtrotů, charlestonů, shimmy aj., která vrcholí na začátku 30. let obdobím tzv. *swingu*. Jazz se stává efektnějším, technicky dokonalejším a začíná využívat evropskou harmonii a orchestrální zvuk. Je to doba závratné nástrojové a pěvecké techniky jazzových hvězd a doba velkých orchestrů s bohatým zvukem a rafinovaným aranžmá (Duke Ellington, Benny Goodman, Paul Whiteman, Count Basie, Glenn Miller aj.). Otisky této rytmicky rafinované a expresivní hudby nalezneme v mnoha dílech i významných skladatelů 20. a 30. let, a nelze ji proto nebrat na vědomí. Vlastní vývoj jazzu pokračoval pak od 40. let poněkud jiným směrem, především v komornějším prostředí malých nástrojových skupin. Tento přelom, označený jako nástup moderního jazzu, začíná obdobím *bebopu*, který se prudce odvrátil od taneční ko-

Skenováno pro studijní účely

mercializace a progresivně radikálním způsobem změnil dosavadní melodiku a harmonii jazzového projevu (Thelonius Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie). Pak už rychle za sebou následují všechny nové jazzové proudy, které vedou až k experimentálnímu jazzu 50. a 60. let (viz str. 563–564).

Vlastní artificiální americká hudba byla ještě v 19. století plně v zajetí tradiční evropské hudby, ale ve 20. století se situace výrazně mění. Studium amerických hudebníků v Evropě, hlavně v Paříži (u N. Boulangerové) a později nucená emigrace špičkových evropských skladatelů za druhé světové války do Ameriky (Schönberg, Stravinskij, Hindemith, Martinů, Křenek, Milhaud, Bartók) vytvořily pevné základy pro vznik vlastní novátorské tvorby. V mnoha směrech vycházejí američtí skladatelé z domácích kořenů. Proto tu vzniká zvláštní syntéza, spojující tradici skladatelské tvorby evropského charakteru s prvky černošského a jihoamerického folkloru, jazzu, užitkové taneční hudby apod. To, co je v Evropě exotismem, je tam přirozené. Proto měla takový úspěch tvorba **George Gershwina** (1898–1937), technicky ne vždy dokonalá, ale živá a působivá. Jeho *Rhapsody in blue*, *Klavírní koncert in F*, *Američan v Paříži*, a hlavně největší Gershwinovo dílo, skvělým způsobem využívající jazzových prvků, opera *Porgy a Bess*, budí zaslouženou pozornost na celém světě. Pokračovatelem Gershwinova slohu i žánrového zaměření byl **Leonard Bernstein** (1918–1990), rovněž vynikající dirigent.

K předním, dokonale technicky vybaveným americkým skladatelům náleží **Aaron Copland** (1900–1990), žák N. Boulangerové v Paříži, především autor hudby symfonické, komorní a baletní, dále symfonik **Walter Piston** (1894–1976), **William Schuman** (1910–1992), **Samuel Barber** (1910 až 1981), velmi obratný a úspěšný operní skladatel **Gian Carlo Menotti** (nar. 1911) a stále více ceněný **Elliot Carter** (nar. 1908).

Nejznámější osobností – teprve ke konci života doceněnou – je skladatel francouzského původu **Edgar Varèse** (1885–1965). Je vůbec prvním vzdělaným hudebníkem, zabývajícím se soustavněji netónovou hudbou, přesněji řečeno šumovými a hlukovými strukturami. Východiskem je jeho *Hyperprisme* pro bicí a dechové nástroje už z roku 1923. Zcela vědomě a záměrně se odpoutává od západoevropského tónového systému jako od systému zastaralého a vyčerpaného. Ve skladbách *Hyperprisme*, *Octandre*, *Intégrales*, *Ionisation* (1931), *Density 21,5* aj. anticipuje konkrétní a elektronickou hudbu. I po druhé světové válce stojí s mladou generací v popředí uměleckého hledačství. K největším jeho skladbám patří rozsáhlá freska *Amériques*, *Arcana* a *Déserts* (1954). Známá je také jeho *Elektronická báseň* (1958).

Pozoruhodnou, osamocenou skladatelskou osobností hudební Ameriky je **Charles Ives** (1874–1954), jehož tvorba byla objevena pro svět teprve nedávno. Ives už na začátku století vytvářel díla anticipující expresionistický hudební jazyk. Užíval atonality, polytonality, polyrytmiky a čtvrttónových postupů. Nešlo mu přitom o žádné teoretické systémy, nýbrž o adekvátní umělecké vyjádření. Jeho skladby působí někdy poněkud mozaikově a stylově nejednotně, jsou však nesmírně zajímavé a působivé. Zdá se, že Ivesovo používání folklórních, groteskních a triviálních prvků bylo do jisté míry ovlivněno Mahlerovým americkým pobytem. Nejpozoruhodnější jsou Ivesova díla orchestrální – 4 symfonie, *Holidays* (čtyřdílná skladba s dnes už slavnými

Skenováno pro studijní účely

Washingtonovými narozeninami), fragment *Symfonie světa*, symfonický triptych *Tři náměstí v Nové Anglii* aj. Dále psal díla sborová, komorní (5 houslových sonát, 2 kvartety, trio, čtvrttónová hudba pro smyčce), varhanní, klavírní (3 sonáty – hlavně sonáta *Concord*) a písňová.

Významným způsobem do světového kontextu zasáhla také **latinskoamerická hudba** a **hudba jihoamerická**, kde byly vytvářeny podivuhodné syntézy folklorní a skladatelské tvorby. Nejvýrazněji je to patrné na tvorbě brazilského skladatele **HEITORA VILLA-LOBOSE** (1887–1959), který ve svém obrovitém díle (12 symfonií, řada symfonických básní, 9 *Bachianas Brasileiras*, 14 choros, koncerty, opery a oratoria) přinesl mnoho nového a podnětného. Dále jsou významní mexičtí skladatelé **MANUEL MARIA PONCE** (1882–1948), **CARLOS CHAVÉZ** (1899–1978), **SILVESTRE REVUELTAS** (1899–1940) a argentinský skladatel **ALBERTO GINASTERA** (1916–1983).

Jinak se hlouběji evropskou hudbou zabývali už v první polovině 20. století japonští skladatelé, ale výraznější japonská tvorba (syntéza domácí a evropské hudby) vznikla až po druhé světové válce.

V průběhu 30. a 40. let došlo v umění ke zvláštní situaci. Dráždivá vůně některých nových nálezů a extremit již vyprchala, nesmiřitelnost ortodoxních systémů se časem otupila, a tak se situace v uměleckém světě zpočátku jevila jako klidnější a tolerantnější. Opojení z nových systémů, z nekonvenčních postupů, ze společensky skandálních extrémů se ztrácelo také proto, že evropský člověk musel řešit tu nejzákladnější otázku – otázku života a smrti, bytí a nebytí, a to ne ve smyslu teoreticko-filosofickém, ale v dotyku s drsnou skutečností. Nástup fašismu, hrozba II. světové války pronikly nejen do tematiky, ale do vlastní struktury díla, do jeho výrazové roviny. Na umění už nemohly být kladeny požadavky jen ryze technické, ale také ideové. Mnozí autoři změnili svůj styl přímo diametrálně a snažili se o to, aby jejich díla sehrála aktivní roli v boji proti smrtelnému nebezpečí. Angažovanost těch největších umělců je nade vši pochybnost. Mnozí z nich byli umlčováni, ale většina z nich bojovala svými díly aspoň na dálku, z emigrace, když už nemohli bezprostředně o osudu Evropy spolurozhodovat. A to nejen spisovatelé a malíři, jejichž výrazové prostředky jsou významově nejkonkrétnější, ale také hudebníci, ať už je to B. Martinů (*Dvojkoncert*, *Lidice*, *Polní mše*), P. Hindemith (*Malíř Mathis*), I. Stravinskij (*Symfonie o třech větách*), S. Prokofjev (*Symfonie č. 5*, *Vojna a mír*), D. Šostakovič (*Symfonie č. 7*), A. Schönberg (*Ten, který přežil Varšavu*), A. Honegger (*Jana z Arku na hranici*, *Symfonie č. 2, 3*) a jiní.

Skenováno pro studijní účely

3. Hudba po II. světové válce

A) Společenská a umělecká situace

Druhá světová válka znamenala osudový přelom ve vývoji lidstva. Teprve po šesti letech temnoty a utrpení může evropský člověk opět volněji dýchat a myslet na budoucnost. Dochází k renesanci umění a posléze i k prudkému rozvoji nových uměleckých proudů. Ani poválečné období není ovšem bezkonfliktní idylou, ale dobou značně rozpornou – na jedné straně sílí víra v budoucnost světa, na straně druhé vzrůstá napětí studené války mezi oběma světovými soustavami a vznikají nová válečná ohniska. Lidstvo prožívá oslňující vývoj techniky, vědecko-technickou revoluci a objevy v oblasti energie, chemie, lékařství, elektroniky, a lety do vesmíru, trpí však i nejistotou a úzkostí z možného sebezničení lidstva a ztrátou víry ve skutečné lidské hodnoty. Tato rozpornost a komplikovanost lidské situace se promítá pochopitelně i do umění.

Válka sice značně narušila, ale zcela nepřerušila kontinuitu uměleckého tvoření. Vznikala nová díla umělců zakladatelské generace moderního umění, která tvořila pevný základ a zároveň korekci novému, často experimentálnímu uměleckému tvoření. Teprve s odstupem doby můžeme plně ocenit, co znamenala svou uměleckou zralostí a opravdovou humánností v obdobích prudkého tvůrčího kvasu a jistého hodnotového chaosu 50. a 60. let. Pozdní díla Picassova, Miróova, Chagallova aj. měla pro vývoj poválečného výtvarného umění obdobný význam jako tvorba klasiků moderní hudby pro její další vývoj. Je třeba mít stále na paměti, že do poválečné doby spadá pětadvacet let tvorby I. Stravinského a že sem patří dokonce i poslední díla Schönbergova. V této době vzniká šest posledních symfonií D. Šostakoviče a většina jeho smyčcových kvartetů, velká pozdní díla Prokofjevova, Milhaudova, Honeggerova, Hindemithova a vrcholná symfonická díla B. Martinů a B. Brittena. Dozrává také dílo E. Křenka, O. Messiaena, A. Joliveta, H. Dutilleuxe, W. Fortnera aj. Mnohá z děl těchto autorů se mohla stát (aspoň zpočátku) pro mladou generaci vzorem.

Nastupující generace mladých skladatelů byla především fascinována novými možnostmi a velmi brzy svou tvorbou naznačovala, jak si představuje svůj svět hudby (obdobně jako výtvarníci svět nových malířských proudů). Nemá být pouze „doznívající ozvěnou minulého", má vycházet z nového hudebního jazyka a má vytvářet díla nezaměnitelně své doby i za cenu bloudění a omylů. Bez ozvěny nemohl zůstat fantastický vývoj techniky a teoretického myšlení, jak je to zjevné na příkladu tzv. technické hudby, podnícené elektroakustickými výzkumy. Došlo také k dalšímu stadiu integrace světové hudby hlubším poznáváním mimoevropských kultur a přenosem jejich dílčích struktur do organismu nově vznikajících skladeb.

Od začátku 50. let můžeme tedy sledovat v nově komponované hudbě dvě základní linie – **tradičnější** a **novátorskou**. Prvou reprezentuje hudba stále ještě tvořících „klasiků moderny" (Hindemitha, Stravinského, Šostakoviče, Brittena aj.) a tvorba dalších skladatelů z hudební řeči klasiků 20. století vychá-

Skenováno pro studijní účely

jící, která užívá rozšířené tonality či tonálních jader a nerozbíjí zcela tradiční pojetí hudebního díla. Sem bychom mohli zařadit vynikající díla, jež po válce vytvořili Angličan **Michael Tippett** (1905–1998), či v Anglii žijící Polák **Andrzej Panufnik** (1914–1991), Rakušan **Gottfried von Einem** (1918 až 1996), **Bernd Alois Zimmermann** (1918–1970), o něco později velkou část toho, co napsal **Hans Werner Henze** (nar. 1926), a samozřejmě řadu děl jiných skladatelů. Tato hudba, širšímu publiku ještě snadno přístupná, zabírala hlavní díl soudobé tvorby v koncertních programech. Naproti tomu tzv. novátorská avantgarda, odchylující se od historických zvyklostí a usilující o zcela nové, protitradiční hudební tvarování (a proto obnovující termín *Nová hudba*), směřovala často k hudební kultuře bez širších vazeb k tradici. Převažují v ní novátorské přínosy v oblasti kompoziční techniky; měla značný inspirativní vliv na novou tvorbu 50. a 60. let, a tedy i nesporný historický význam.

B) Nové proudy a osobnosti

Zastánci Nové hudby se chtěli co nejradikálněji rozejít s melodicko-harmonickým chápáním hudby a integrovat současný vývoj světa do hudební tvorby bez přímé závislosti na tradici. Toto značně neklidné a složité období 50. a 60. let můžeme vnitřně členit na tři základní proudy – racionálně budovanou hudbu dodekafonickou a seriální, technicky založenou hudbu elektroakustickou (konkrétní a elektronickou) a systémově uvolněnou hudbu aleatorní a témbrovou. Se značnou nepřesností označujeme tyto hudební proudy jako novodobé kompoziční systémy.

Kompoziční techniky

První a nejsilnější proud **dodekafonický** a **seriální** vyšel z kompozičního stylu Arnolda Schönberga a Antona Weberna. Obnovitelem a teoretickým mluvčím schönbergovského hudebního myšlení, válkou zasutého, byl **René Leibowitz** (1913–1972), který udržoval se svým učitelem i za jeho amerického působení stálý kontakt. V roce 1948 vystoupil v Darmstadtu s přednáškou o Schönbergově tvůrčí metodě a vzbudil mezi mladými skladateli velký ohlas (v téže době byly provedeny i některé Schönbergovy skladby). Střediskem mladých se tedy stal Darmstadt, jehož prázdninové kursy plnily úlohu významné školy a konfrontace výsledků Nové hudby. Idolem mladých skladatelů se postupně stával Anton Webern, na jehož racionální serialismus začali ve své tvorbě bezprostředně navazovat. Poněkud dogmatický požadavek přísné dodekafonie je vystřídán seriální metodou, používající i kratších modelů (tzv. sérií, např. z pěti až osmi neopakovaných tónů), které jsou častěji měněny a kompozice se stává pružnější. Záhy je však racionální prvek řady melodické výstavby přenesen i na stránku časovou, témbrovou, dynamickou, a dokonce i artikulační. Vzniká tak technika multiseriální, nebo, je-li organizováno vše, tzv. totální organizace. Důsledkem izolovanosti jednotlivých tónů, která je dána velkými výškovými rozdíly jednotlivých intervalů, prudkými dynamickými a barevnými

Skenováno pro studijní účely

kontrasty a častými pomlkami, je značná těkavost seriálních skladeb, které tak nabývají výrazně punktualistického charakteru. Reprodukce skladeb je značně obtížná, protože matematicky přesné hodnoty složitých rytmů a propastné rozdíly intervalů lze těžko zachytit. Proto většina skladeb je přednášena komorními soubory nebo sólisty, schopnými zachytit všechny podrobnosti zápisu.

Racionální zřetele při kompozici převažují. U některých složitých multiseriálních kompozic je i intelektuální kontrola tak nesnadná, že si skladatelé leckdy pomáhají matematickými vzorci, geometrickými obrazci, rastry i computery při výběru kombinačních možností. Vedle tradiční práce s řadou (převrat, rak, rak v převratu, diminuce a augmentace) se užívalo také permutace, rotace, kontrarotace, interpolace a selekce.

Mezi historicky významné seriální skladby 50. let patří především díla proslulé avantgardistické trojice (podrobněji viz dále) – *Křížová hra* a *Kontrapunkty* Karlheinze Stockhausena, *Struktury* a *Kladivo bez mistra* Pierra Bouleze a *Incontri* a *Il canto sospeso* Luigi Nona.

Seriální hudba silně ovlivnila v 50. letech celý západoevropský hudební svět. P. Boulez tehdy sebevědomě prohlásil: „My jsme si jisti, že každý hudebník, který nutnost dvanáctitónové řeči neuznal, je zbytečný, neboť celé jeho dílo je mimo směřování epochy." Serialismus se stal hudební řečí především mladé generace (Pousseur, Berio, Maderna, Henze aj.), ale dotkl se také představitelů generace starší, jak to vidíme především na E. Křenkovi a I. Stravinském.

Mnozí mladí skladatelé se také věnují kompozičním výzkumům na poli hudby **elektroakustické**. Nejúžeji je ve svých počátcích se seriální skladebnou technikou spojena hudba **elektronická**, která využívá nejnovějších přístrojů zvukové techniky a má takřka neomezené možnosti intervalové, barevné, dynamické a rytmické. Prehistorii elektronické hudby můžeme vidět v elektronických nástrojích 20. a 30. let – Martenotových vlnách, trautoniu, eterofonu atd. Vlastní rozvoj elektronické hudby nastal po roce 1951, kdy se vytvořilo studio pro elektronickou hudbu v Kolíně nad Rýnem pod vedením skladatele a teoretika **Herberta Eimerta** (1897–1972). Původním cílem studia bylo vytvořit hudbu ryze elektronickými prostředky bez spolupráce interpreta. Později skladby používají syntetičtějších postupů (s elektronickými zvuky jsou mixovány např. lidské hlasy a tóny hudebních nástrojů). Elektronické tóny a zvuky jsou vyrobeny umělou cestou v generátorech a složitými postupy jsou dále elektroakusticky upravovány. Zvukové možnosti jsou skutečně značné – od jednoduchých sinusových tónů až po složité zvukové bloky a jejich vícevrstevné kombinace. Proces vytváření byl zpočátku dost složitý – od zdrojů zvuku (tónové a šumové generátory, později sdružované do bloků, posléze vedly k syntetizátorům propojeným s počítačem) přes operátory (filtry, upravovače, modulátory, rytmizátory – později to vše nahradil syntetizér), registrátory a reproduktory zvuku (vícestopé magnetofony, fonogeny) až k zápisu (přibližnému, obraznému – jako to vidíme např. v *Poème elektronique* E. Varése – nebo exaktnímu, kde čas se uvádí v sekundách, výška v Hz a síla v decibelech).

Proces vzniku skladby od představy autora až po konečnou zvukovou realizaci je tedy poměrně dlouhý a komplikovaný (včetně problémů se zápisem), a proto se většinou vytvářel tandem skladatel–technik. Původní Eimertova vidina vytvořit elektronickou hudbou zcela nový, s dřívější hudbou nesou-

Skenováno pro studijní účely

visející hudební jazyk byla utopická a nehistorická. Elektronická hudba však může rozšířit dosavadní kompoziční a vnímatelský prostor, a dokonce inspirovat, jak jsme toho svědky, i hudbu instrumentální (zvláště témbrovou). Síla elektronických skladeb se projeví tam, kde autor nechá působit především bohatou a originální zvukovou materii v jejích pohybových, silových a barevných transformacích s mnohonásobným prolínáním, prostupováním, vznikáním a zanikáním. Ze známých (dnes již spíše historických) skladeb bychom mohli uvést aspoň *Zpěv mladíků* a *Kontakty* K. Stockhausena, *Etudy* a *Epitaf pro Aikichi Kuboyamu* H. Eimerta, oratorium *Spiritus Intelligentiae* E. Křenka, *Transición* M. Kagela a *Ectoplasme* T. Mayuzumiho, dále skladby Königovy, Madernovy, Beriovy, na Slovensku Jozefa Malovce, v Čechách **KARLA ODSTRČILA** (1930–1997) aj. Významným obohacením tohoto terénu byla později tzv. live-electronic, kde opět nejvíce zasáhl Stockhausen se svými *Mixturami I, II*, *Hymny* aj. (V r. 1970 zněly v Ósace pět a půl hodiny denně po 183 dnů jen skladby live-electronic za účasti až 20 sólistů.) Vlna elektronické hudby prošla vítězně celým světem a po vzoru Studia v Kolíně nad Rýnem vznikala podobná střediska v ostatních zemích Evropy (i u nás), v Americe a v Japonsku.

Druhým typem elektroakustické hudby je tzv. **konkrétní hudba**. Od elektronické se liší tím, že primární tón není vyroben uměle, nýbrž hudebním nástrojem, lidským hlasem nebo má původ v konkrétních zvucích kolem nás, které se pak dále pomocí elektroakustických přístrojů zpracovávají a upravují. Technika kompozice se tak trochu podobá technice koláže ve výtvarném umění (střídání a spojování různých prvků v nový tvar). Zakladatelem je zvukový technik, teoretik a skladatel **PIERRE SCHAEFFER** (1910–1984), který založil už v roce 1948 studio konkrétní hudby v pařížském rozhlase. Zárodky můžeme vidět v hlukové a šumové hudbě L. Russola ze začátku století a v průkopnickém díle E. Varése, který už ve své skladbě *Hyperprisme* z r. 1923 využíval netónového materiálu. Teprve však v roce 1949 v pařížském Clubu d'Essai za Schaefferova vedení a za spolupráce skladatelů Pierra Henryho, Pierra Bouleze, Michala Phillippota, Iannise Xenakise, André Hodeira, Oliviera Messiaena aj. dosáhla tato hudba širšího významu. K zakladatelským skladbám patří Schaefferova *Mexická flétna*, společná práce P. Schaeffera a P. Henryho *Symfonie osamělého člověka* a velmi působivý *Závoj Orfeův* P. Henryho.

Podobným druhem hudby je americká **music for tape**, hudba pro magnetofonový pásek. Tato hudba už ve svých počátcích používá syntézy konkrétních a elektronických zvuků. Vůdčím zjevem je profesor Kolumbijské university **V. USSACHEWSKY**. Došlo zde také k celkem úspěšným pokusům využít magnetofonu jako orchestrálního nástroje, tzn. spojit živou a transformací změněnou reprodukovanou hudbu v jeden organismus.

Dnes se jednotlivé oblasti elektroakustické hudby právem od sebe příliš nerozlišují, protože postup je přibližně stejný – 1) shromáždění materiálu, 2) organizace materiálu (barevná, silová, pohybová), 3) vytváření definitivního tvaru montáží a mixáží na magnetofonový pásek. Zavedení „živé elektroniky" (live-electronic), kombinace hrané hudby s magnetofonovým páskem, a hlavně objev technicky dokonalého Moogova syntetizátoru a možnost přetváření elektronického zvuku prostřednictvím počítače značně ovlivnily další vývoj elektroakustické hudby a poskytly jí zcela nové možnosti.

Skenováno pro studijní účely

Aleatorní hudba (od latinského alea = hrací kostka, jejíž vrhání vede k náhodným výsledkům) znamenala druhý základní pól Nové hudby 50. a 60. let – proti vázanosti svoboda, proti zákonitosti náhodnost, proti jednoznačnosti mnohoznačnost. Aleatorika je tedy skladebnou technikou, v níž je větší či menší část procesu tvorby i reprodukce hudebního díla svěřena prvkům náhody. Aleatorika relativní, řízená, počítá s menším spolupůsobením náhody v pevně vykomponované výstavbě díla. Aleatorní skladba vždy počítá s prvkem náhody, a proto nemá nikdy konečný a finální tvar. Má svobodnou, „otevřenou formu", která je naplňována a doplňována v procesu realizace (kompoziční podíl interpreta). Hraničním druhem otevřené hudební formy je tzv. momentová forma, v níž jsou za sebou volně a nehierarchicky řazeny izolované akustické události a která může trvat nekonečně dlouho, bez začátku a bez konce. Poslouchá se, podle Stockhausena, „teď" – bez souvislosti s minulostí a bez očekávání následného, budoucího zvukového průběhu.

Na každém aleatorním procesu se více či méně podílí prvek náhody při zacházení s různými složkami hudby a při každém provedení je tedy výsledný tvar díla jiný. Při velké aleatorice se mění celek formy, případně řazení jejích částí. Při malé aleatorice se proměňuje materiál a strukturní detaily (např. pevná melodická linie s volným rytmem, či naopak, volná práce s horizontálním průběhem v rámci pevně daného intervalu, simultánní průběh několika pásem ve svobodně zvoleném pohybu, aleatorní polyfonie s libovolným odstupem hlasů atd.). Stupeň této určenosti či neurčenosti je ovšem různý. Při kontrolované aleatorice může mít skladatel pod kontrolou výstavbu celku, za niž je sám před publikem zodpovědný, a přitom poskytuje interpretovi nebývale velkou míru fantazie a spontaneity. Někdy se hovoří o aproximativní skladebné technice nebo také o alternativní technice pracující s principem volby buď–anebo. Jistou zvláštností je „vypsaná aleatorika", kdy vše je napsáno přesně do not, ale výsledný dojem je vskutku aleatorní.

Aleatorní hudba se začala formovat v Americe na začátku 50. let 20. století. Jejím duchovním otcem je John Cage (viz str. 570). Pro vznik tohoto nového kompozičního názoru nemá tak velký význam studium u Schönberga a Cowella jako přátelství s M. Duchampem a V. Thompsonem, a hlavně setkání s východní filosofií zen-buddhismu. To znamenalo radikální obrat ve vývoji, jak je to patrno na *Imaginární krajině* a *Music of Changes*, kde Cage operoval již s náhodnými prvky v rámci velmi uvolněného kompozičního tvaru. Aby dosáhl úplné nezávislosti díla, musel se zříci „autorství" v běžném smyslu slova a koncipoval proto nadále jen rámcové podmínky pro „hudební akce", které s ním pořádali skladatelé **Earle Brown** (nar. 1926), **Christian Wolff** (nar. 1934), a **Morton Feldman** (1926–1987). Brzy se zde objevují tendence k audiovizuálním akcím a happeningům, na nichž se podíleli malíři, básníci i tanečníci (Rauschenberg, Cunningham, Tudor aj.).

Při svém prvém vystoupení v Evropě r. 1954 vzbudili Američané skandál a byli označeni za klauny, ale už o čtyři roky později se stali Cage, Feldman, Brown a Wolff docenty skladby v Darmstadtu, když integrálně prokomponovaná seriální hudba dosáhla svých hranic a stala se sterilní. Hlavním dílem se v této době stal Cageův *Klavírní koncert*, který je jen mírně v detailech předkomponován a závisí jen na hudebnících, co z rámcově napsaného hudeb-

Skenováno pro studijní účely

ního textu zahrají, a co ne (dirigentem byl tanečník M. Cunningham). V Evropě nebyla ovšem aleatorika přijata tak ortodoxně a pěstovala se tu vlastně jen aleatorika řízená (s různým stupněm determinace). V popředí stojí opět inspirativní osobnost K. Stockhausena, který spolu s P. Boulezem rozvinul americké podněty do svébytné podoby. Stockhausenovy *Míry času*, *Klavírní kus XI*, *Cyklus pro hráče na bicí nástroje* a Boulezova *III. klavírní sonáta* a *Improvizace na Mallarméa* znamenají ryze evropskou verzi aleatorní hudby. Aleatorní hudba nabyla v Evropě značné šíře a mnohotvárnosti, jak o tom svědčí tvorba radikálních avantgardistů H. Pousseura, M. Kagela, S. Bussotiho, F. Donatoniho, D. Schnebela, ale také např. Serockého a hlavně Lutosławského, pro něhož se stala aleatorika hlavním kompozičním východiskem. Witold Lutosławski však do chaosu pozvolna vnášel pořádek (kontrolovaná aleatorika) a pokračoval v rozvíjení moderny v nových podmínkách. Vytvořil zcela osobitý a nezaměnitelný kompoziční styl ve světově proslulých skladbách, jako jsou např. *Tři poemy*, *Mi-Parti* či *3. symfonie*.

Šíře aleatorní hudby je značná a její hranice jsou neostré. Mnohdy přesahuje do hudby témbrové nebo se spojuje i s jinými uměními.

Témbrová hudba je v jistém ohledu obnovou smyslovosti hudby. Užívá převážně déle trvající zvukové plochy, které poskytují posluchači dostatečný čas k uvědomění a prožití hudby a které svým zřetelně vnímatelným strukturním členěním zpřehledňují hudební stavbu. Tato výstavba je založena na přesunech, změnách, prolínáních, gradacích a regradacích barevných ploch a plošek. Výsledky těchto zvukových operací jsou vlastní podstatou témbrové hudby. V souvislosti s charakterem témbrové hudby se někdy objevuje termín neoimpresionismus. Jeho oprávněnost je však jen částečná, neboť v témbrové hudbě se neoperuje pouze s krásně tvořenými, zjemnělými, opojivými tóny, ale také s drsně vrženými zvuky, šumy a hluky, které jsou mnohdy ještě podtrženy perkusivním charakterem nástrojového obsazení. Dává se tu menší důraz na ilustrativnost a dekorativnost krajkoví a staví se často do popředí samotný zvukový materiál, leckdy drsný a surový. (Pojmy barvy, barevného materiálu nás logicky vedou k výtvarným analogiím, styčnost témbrové hudby s texturálním malířstvím je zcela evidentní. Textury barevně se prolínajících ploch některých abstraktních obrazů mají velmi blízko k plochám textur zvukových a vzájemná asociativnost optického a akustického není proto nic překvapujícího.)

Při pokusu o obrysovou charakteristiku bychom mohli říci, že podstatou je zvuk, který se neváže na melodiku a harmonii. V hegemonii zvukového materiálu stojí nejvýše **barva**. Často je vytvářena novým způsobem artikulace – hraním u kobylky smyčcového nástroje, za kobylkou, klepáním, ťukáním, hrou prutem smyčce, šumovými pásy a bloky, flattery, vířivou variabilitou aleatorně pojednaných ploch, recitací textu často nesémantického, jen ve funkcích zvukového fenoménu, šepoty sboru, výkřiky atd. Její sytost, temná neprostupnost i zářivá transparence jsou hlavními nositeli hudebního významu. Výsledný hudební účinek je ovšem závislý nejen na dynamickém odstínění, na kontrastu pohybu a klidu, ale i na celkové výstavbě umělecké struktury.

Živá historická praxe je ovšem neskonale bohatší než jakýkoliv pokus o zobecnění. Zárodky vlastní témbrové hudby nacházíme už ve skladbách Boulezových (*Kladivo bez mistra*, *Improvizace na Mallarméa*), Stockhausenových a

Skenováno pro studijní účely

jiných. S jistými výhradami bývá označována za prvou témbrovou kompozici *Symfonie témbrů* izraelského skladatele **Romana Haubenstocka-Ramatiho** (1919–1994). Důležitější jsou jeho pozdější skladby *Ständchen* a Orientem ovlivněné *Liaisons*. Ještě důležitějšími skladbami byly *Apparitions* a *Atmosphéres* Györga Ligetiho, který je jednou z nejzajímavějších, nejinspirativnějších a intelektuálně nejprogresivnějších postav Nové hudby. Tato totálně zvuková díla jsou umělecky překonána v *Requiem*, kde sjednotil měkce kontinuitivní a tvrdě diskontinuitivní formový typ a dal mu silný myšlenkový náboj a citový výraz, podobně jako ve *2. smyčcovém kvartetu*. Vynikající je také jeho orchestrální skladba *Lontano* a *Continuum pro cembalo*, v němž už je blízko minimalismu. Dále je to Luigi Nono se skladbami *Cori di Didone*, *Cancione* a *Guiomar*, Niccolò Castiglioni s *Dècors* a *Synchronií*, Krzysztof Penderecki s *Anaklasis*, *Obětem Hirošimy*, *Smyčcovým kvartetem* a *Polymorfií* aj. Významně obohatil témbrovou hudbu zvukovými experimenty Iannis Xenakis, svými východními inspiracemi Japonec Toru Takemitsu a Korejec Isang Yun a svou nástrojovou fantazií hobojista Heinz Holliger a trombonista V. Globokar.

Témbrová hudba má své nebezpečí v absolutizaci barvy, rozbití tvaru, nejasnosti myšlenkového záměru, má však jisté a nepopíratelné výhody proti racionálním systémům i proti poněkud svévolné aleatorice – počítá více s prožíváním hudebního času, s tradicí lidského slyšení a se smyslovým působením zvuku. Svou smyslovostí, mnohotvárností i syntetičností nabyla značné přitažlivosti pro širší skladatelskou obec i pro publikum a svým způsobem ovlivňuje hudební vývoj po dnešní dny.

Hraniční oblasti hudby a multimediální formy

Multimediální oblastí je **teatralizace hudby** (zvuk, slovo, akce), kdy vlastní vizuální akce „dělání hudby" je důležitější než její znějící podoba. Hlavním protagonistou je Maurice Kagel, jehož průkopnickým dílem v této oblasti je *Sur scéne*. Z dalších „skladeb" je to *Spielplan*, *Instrumentalmusik in Aktion* pro sedm účinkujících, *Stadttheater unter Strom* pro tři účinkující operující s velkou řadou nástrojů a mikrofonů. V těchto představeních mají účinkující velkou volnost, takže se dá hovořit o jistém druhu aleatorního procesu. Pokyny skladatele mají možnost účinkující podle situace (i podvědomých vnuknutí) měnit. K podobným dílům náležející Stockhausenovy *Originale*, Busottiho *Noveletty*, *Tafelmusik* Dietera de la Motte a scénické kompozice Beriovy, Ligetiho, Schnebelovy i Cageovy (abychom jmenovali ty nejznámější osobnosti). Mnohé z nich mají blízko k jakémusi **hudebnímu happeningu**, který vychází z názoru, že hudbu nejen posloucháme, ale díváme se na její svobodně pojatou vizuální realizaci. Akcentováním akce (do níž je mnohdy zapojováno i publikum) se potlačuje vlastní funkce hudby, která mnohdy hraje sekundární roli. Zde se vlastně vrací po spirále dadaistická vzpoura proti vážně pojímanému umění, a někdy proti umění vůbec. Toto negativistické vyústění souvisí s nedůvěrou umělců k vývoji světa a stavu společnosti.

K dalším multimediálním projektům patří synestetické snahy spojit hudbu s vizuálně-kinetickým zážitkem (zvuk, světlo, barva, pohyb), zajímavé jsou optofonické pokusy, které využívají možnosti rozkladu laserového paprsku (světelně-barevné tóny, akordy, shluky, barevná polyfonie) a o nichž snil na

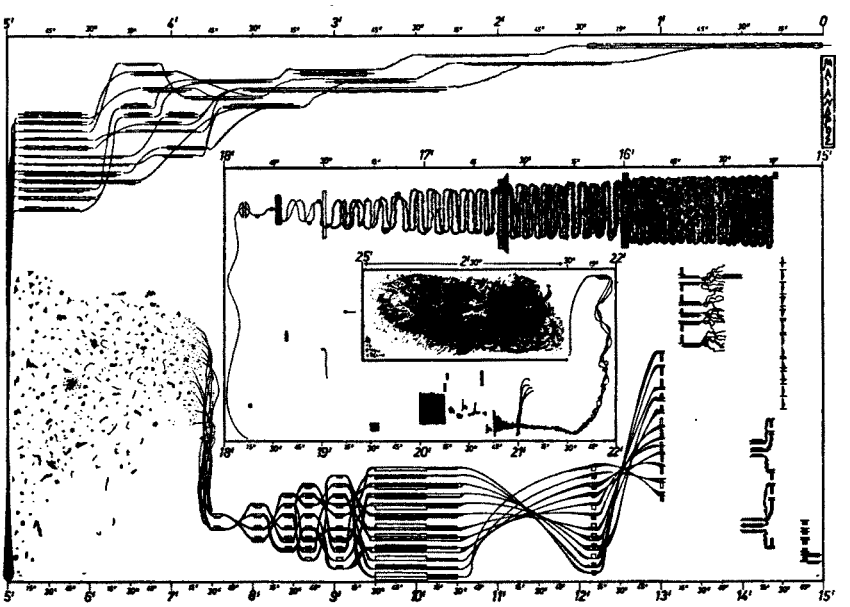
Skenováno pro studijní účely

začátku 20. století v Rusku A. N. Skrjabin a u nás Zdeněk Pešánek a které později realizovala optofonická skupina *Via Lucis*.

Nejdále přesahuje hranice hudebního umění tzv. **grafická hudba**, která je především vizuální záležitostí, může však být i zvukově realizována. Výsledek této realizace je pokaždé jiný, neboť účinkující si vizuální záznam může na základě asociací (jde hlavně o obrazovou evokaci) zcela svobodně interpretovat. Takové jsou některé „partitury" Cageovy, které ostatně vystavoval jako obrazy. Reprezentativní pro tuto oblast jsou především „vizuální kompozice" Řeka **ANESTESISE LOGOTHETISE** (1921–1994). Jeho kompozice *Styx* je např. graficky naznačena obrysem řeckého písmene sigma a vnitřně vyplněna grafickými symboly a náznaky. Interpretace může být velmi rozličná – na základě okamžité nálady a asociací, které obraz v realizátorech vzbudí.

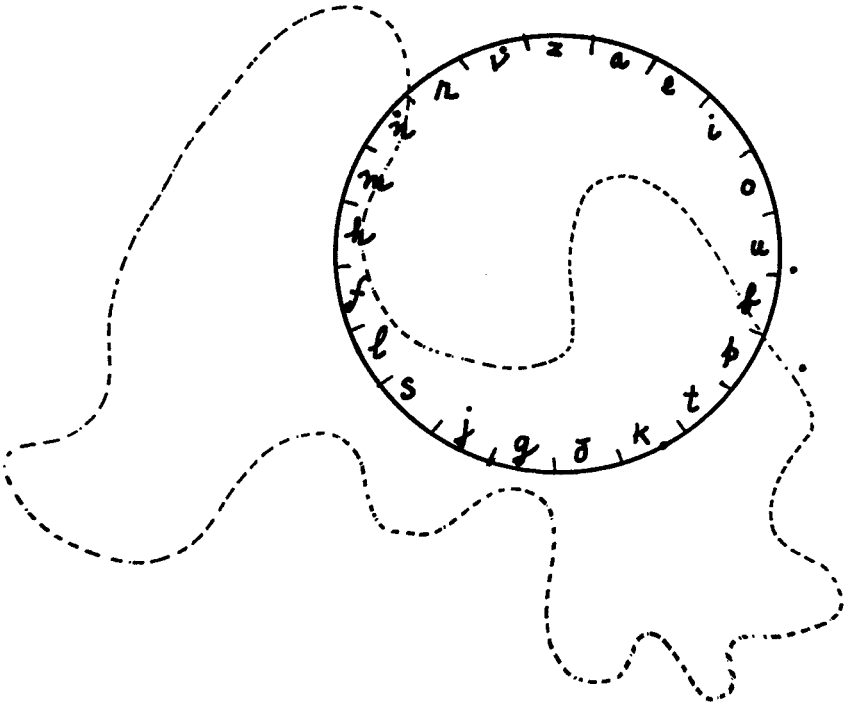
Nejpevnější vzájemnou vazbu hudby a slova mají **slovně-zvukové kompozice** s různou úrovní sémantičnosti textu. Luigi Nono např. nezbavuje své texty významové role (*Il canto sospeso*, *Cori di Didone*, *La terra e la compagna* aj.), zatímco Luciano Berio používá textu často jako zvukového fenoménu, např. v *Symfonii*, *Sequenzi*, *Omaggio à Joyce* (glissanda, šepoty, roztržená slova, slabiky atd.) Ztajemnělou funkci textu můžeme nalézt už v Stockhausenově *Zpěvu mladíků*, kdy se slova vynořují z elektronického zvuku s různou úrovní srozumitelnosti a zase do něho zapadají. Velmi zajímavá je práce s textem v Ligetiho *Aventures* a *Nouvelles Aventures*.

Nové způsoby komponování vyvolaly v život nové způsoby **notačních záznamů**. Někdy funkčních a jasně dešifrovatelných, někdy rozluštitelných jen s pomocí složité legendy a jindy v běžném smyslu slova vlastně nedešifrovatelných (např. notační grafiky Cageovy či grafická hudba Logothetisova).



PŘ. 165 – ANESTIS LOGOTHETIS: MEANDRY

Skenováno pro studijní účely



Př. 166 – John Cage: Sólo pro hlas 2

Mnohé ze skladeb avantgardy mají vysloveně experimentální charakter a je možné, že jejich význam je jen historický a že trvaleji nevstoupí do našeho hudebního povědomí. Mnohdy se jedná spíše o „hudbu pro skladatele", a proto se skladby prováděly většinou v laboratorních prostředích festivalů a vybraných centrech Nové hudby v Darmstadtu, Donaueschingenu, Benátkách, Varšavě či na každoročních festivalových koncertech Mezinárodní společnosti pro současnou hudbu. Existuje ovšem řada souborů, které se převážně zabývají novou tvorbou, jako např. vídeňský soubor *Die Reihe* či pařížský *Ensemble Intercontemporain*, a hrají ji na vysoké úrovni. Poměrně jednotná fronta mladých skladatelů měla zpočátku vysloveně internacionální charakter, později však došlo k větší národnostní diferenciaci.

Jazzová a rocková hudba

Obraz současné hudby by byl značně neúplný bez nástinu hlavních vývojových tendencí moderního jazzu i vrcholných projevů rockové hudby. Už vlastně v poněkud odosobněném **cool jazzu** (následujícím po bebopu) se objevují úzké vazby s tradicemi evropské hudby, i dokonce nové organizace tónového materiálu. Zde už jsou základy vyloženě koncertního jazzu, který později vedl až k třetímu proudu. K předním osobnostem bychom mohli za-

Skenováno pro studijní účely

řadit Lennie Tristana, Milese Davise a k předním souborům Modern Jazz Quartet a Dave Brubeck Quartet. Na tradici cool jazzu navazuje **west coast jazz** se souborovou hrou středního obsazení (Gerry Mulligan, Gil Evans, Shorty Rogers aj.). Jako reakce na přílišné „ochlazení" džezu vzniká **east coast jazz** a o něco později rytmicky prudký **hard bop** se svým protagonistou bubeníkem Artem Blakeym. Řazení do jednotlivých proudů se jeví jako značně problematické, protože některá velká jména nelze do žádného vyhraněného proudu zařadit (Stan Getz, Lee Konitz, Charles Lloyd, Lyonel Hampton, Cecil Taylor aj.).

V poslední době se pro nejavantgardnější jazzové projevy používá termín **experimentální jazz**, kam jsou zařazovány jazzové projevy např. Charlese Minguse, George Russella, Johna Coltrana, Sonny Rollinse a velmi diskutované výtvory **free jazzu** Ornetta Colemana, Archieho Sheppa aj. Do tohoto okruhu bychom mohli v jistém smyslu slova zařadit i zvláštní syntézu jazzu a vážné hudby – tzv. **třetí proud**. Sem patří některé skladby Stana Kentona, Johna Lewise, Dona Ellise, Guntera Schullera, Pavla Blatného a řady jiných. Vedle všech těchto výbojů je pochopitelně udržována nepřerušená linie tradičního jazzu, jak ji reprezentovalo takřka do dnešních dnů umění Louise Armstronga, Duka Ellingtona, Ray Charlese, Elly Fitzgeraldové aj.

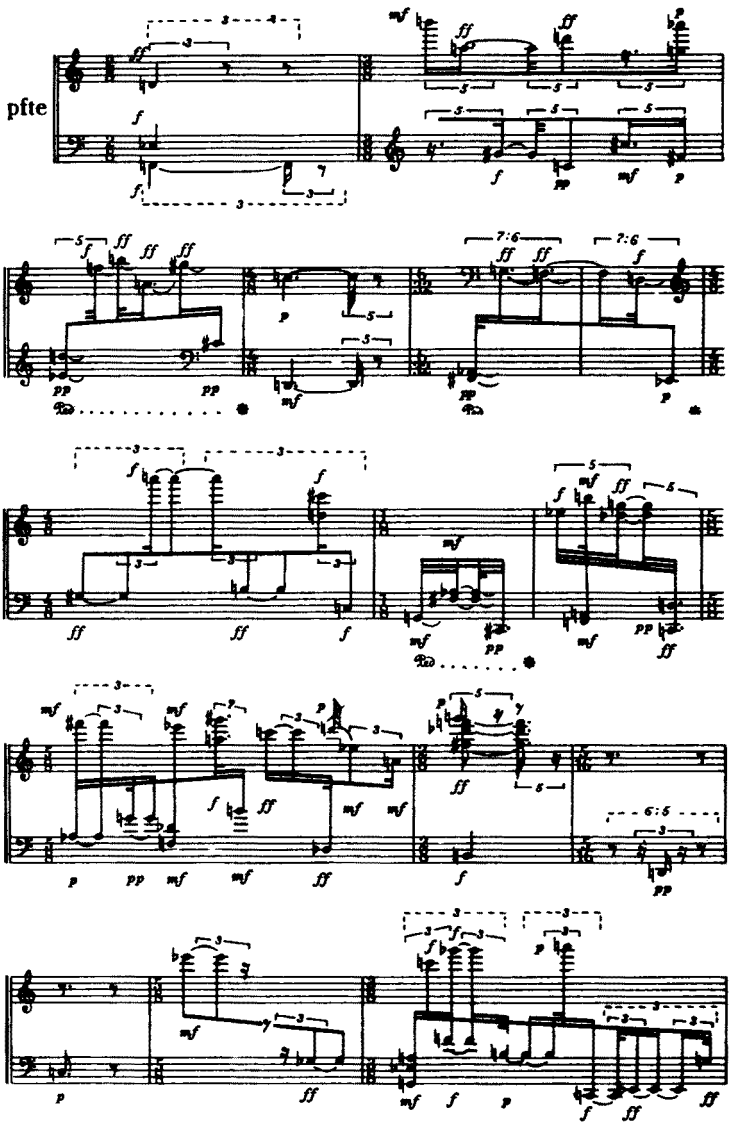
Současný hudební svět není myslitelný bez rytmických a zvukových výbojů **rockové hudby**. A to nejen bez strhujícího poválečného rokenrolu, jak jej prezentoval např. Elvis Presley či Bill Haley, ale i bez výrazově sugestivního a opojivého zvuku slavných beatových skupin, jak je zpočátku reprezentovali Beach Boys, Beatles, Rolling Stones a pak celé desítky nových souborů (Cream, Led Zeppelin, Genesis, Pink Floyd aj.). V tomto prostředí, využívajícím ohromných možností elektroakustiky, vyrůstaly i významné osobnosti svého druhu, jako Jimmy Hendrix, Carlos Santana, Frank Zappa a později John Laughlin, Chick Corea aj., s nimiž je spojeno i významné hnutí **jazz-rocku**, znamenající plodný návrat rockové hudby k jazzové podstatě. Je ovšem pravda, že právě v této oblasti je určování estetických hodnot problematičtější než kde jinde a že mnohdy hrají větší roli hlediska sociologická než uměnovědná; nicméně nelze tuto hudbu uměle izolovat od hudebního vývoje ve 20. století.

Skladatelské osobnosti

Mimořádný význam při formování druhé (poválečné) vlny Nové hudby měla sice především čtveřice vůdčích osobností: Němec K. Stockhausen, Francouz P. Boulez, Ital L. Nono, Američan J. Cage, ale důležitou roli v tomto procesu sehrála řada dalších osobností a o něco později tzv. polská skladatelská škola.

Karlheinz Stockhausen (nar. 1928) se stal jako skladatel, teoretik a pedagog jednou z nejinspirativnějších a nejprůbojnějších osobností Nové hudby. Historický význam Stockhausenovy hudby dnes ještě nelze naplno zhodnotit, ale jeho největší předností je odvážné průkopnictví v hledání nového hudebního jazyka. Za svým cílem jde mnohdy až příliš bezohledně, a proto jsou jeho skladby významově těžko dešifrovatelné. Ostatně sémantika skladeb ho zajímala vždy méně než jejich technologická struktura. Zasáhl rozhodujícím způsobem do vývoje všech novodobých kompozičních metod – serialismu, technické hudby, evropské verze aleatoriky i do témbrové hudby.

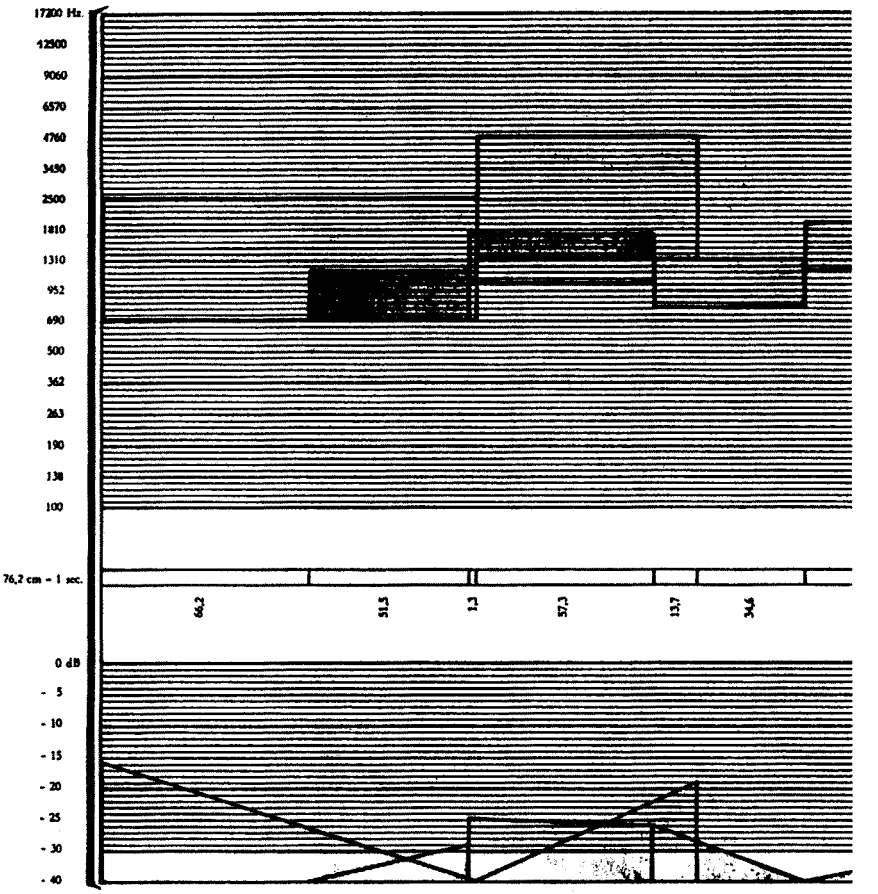
Skenováno pro studijní účely



Př. 167 – Karlheinz Stockhausen: Klavírní kus II (začátek)

V prvé vývojové fázi seriální hudby (ryze punktuální) patří k nejdůležitějším *Křížová hra* pro hoboj, basklarinet, klavír a bicí (1951), jejíž uvedení v Darmstadtu v roce 1952 skončilo skandálem, a *Punkte* pro orchestr. Jakýsi přechod k vyšší fázi seriální hudby (Gruppenkomposition) tvoří *Kontra-punkty* pro 10 nástrojů a *Klavírní kusy – IV* z roku 1953. To je zároveň období tvorby prvých elektronických skladeb, *Elektronické studie I, II.* Otázky průběhu hudebního času a svobody v jeho prožívání nastoluje v *Klavírních kusech V–X* (1955–1956).

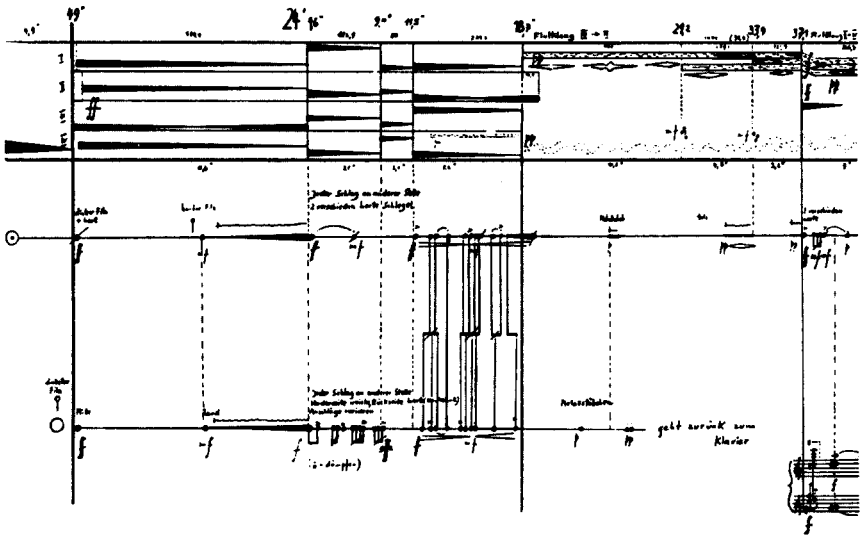
Skenováno pro studijní účely



Př. 168 – Karlheinz Stockhausen: Elektronická studie

Problém svobody (a náhody) je po striktní seriální etapě stále častější náplní jeho skladeb, jak o tom svědčí *Míry času* pro dechové nástroje s rozdílným průběhem hudebního času v jednotlivých pásmech a *Skupiny* (Gruppen) pro tři orchestry (1955–1957). Tvorba jemných zvukových přechodů a prostor jako nová dimenze hudebního prožitku jsou podstatnou náplní elektronických skladeb *Zpěv mladíků* (1956) a *Kontakty* (1960). Otázku otevřené (přesně neurčené) formy nastolují díla *Klavírní kus XI* (1956) a *Cyklus* pro hráče na bicí nástroje (1959). K významným skladbám další vývojové fáze (s multimediálními formami a s live-electronic) patří *Carré* pro čtyři orchestry a sbory (1959 až 1960), *Originale* (hudebně-divadelní kompozice), *Momenty I, II*, *Microfonie I, II*, *Telemusik*, *Hymny*, *Mantra*, *Sirius* (1970) a další. Dokladem všeobecného obratu k větší významové sdělnosti je *Zvěrokruh*, scénické skladby *Donnerstag* (1981) a *Samstag* (1984) z velkolepě projektovaného cyklu *Licht* (Světlo) i jiná díla z poslední doby.

Skenováno pro studijní účely

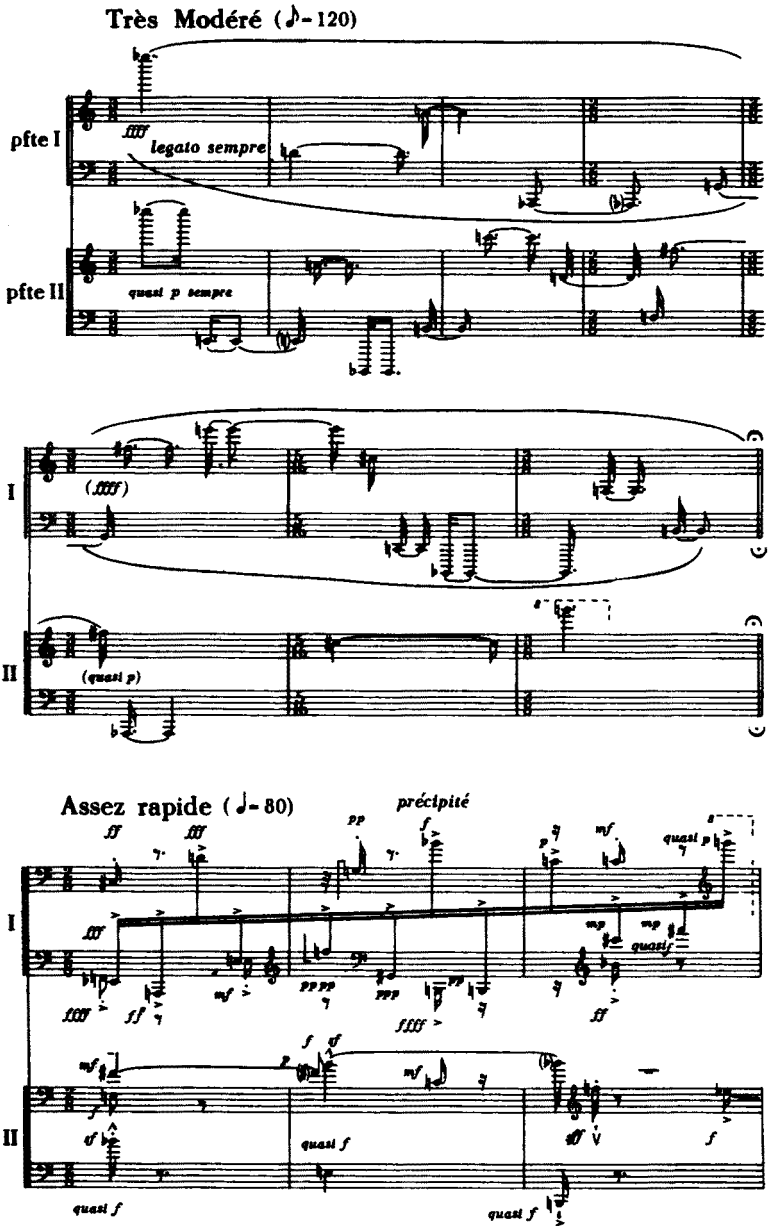


Př. 169 – Karlheinz Stockhausen: Kontakty

Pierre Boulez (nar. 1925) působí neobyčejně všestranně jako organizátor, teoretik, ředitel proslulého výzkumného střediska IRCAM, pedagog, skladatel i jako světově proslulý dirigent. Bouleze zajímal vždy (na rozdíl od Stockhausena) výsledný, smyslově bohatý *znějící* kompoziční tvar. Příznačný je jeho výrok – „musíme svou revoluci nejen konstruovati, nýbrž také sníti". Navázal na Schönberga a Weberna, ale nezřekl se barevného světla Debussyho a Messiaena, využíval matematických postupů, ale integroval do své tvorby i zvukový svět indické hudby s její variabilností a velkým podílem improvizace. V době krize seriální hudby, když ve svém hledání zašel příliš daleko, dovedl se vrátit zpět – od experimentální sondáže ke smysluplnému uměleckému tvaru. Po zvukově šedivých, totálně organizovaných *Strukturách* vytvořil své prvé mistrovské dílo, invenčně bohaté a smyslově sugestivní *Kladivo bez mistra*, které i Igor Stravinskij prohlásil za „skutečně významné dílo tohoto období hledání". Od této doby už není technologická struktura pro něho sama sobě účelem. Lehká francouzská hra rytmů, barev a časů se pak promítá do celého následujícího období, které z nedostatku jiného vhodného termínu označujeme za aleatorní.

Po prvních důležitějších, ale poměrně tradičních skladbách, jako *Slunce vod*, *Kniha pro kvartet* aj., přichází s pověstnými *Strukturami* (1952) a brzy nato s invenčně bohatou skladbou *Kladivo bez mistra* (1952–1954). Problémy otevřeného procesuálního díla s aleatorními elementy řeší v *Klavírní sonátě č. 3* a hlavně v pětidílném *Pli selon pli* (Záhyb po záhybu) – *Portrét Mallarméa* pro soprán a orchestr (1958–1962). Z dalších významnějších skladeb je to např. *Éclat* pro 15 nástrojů, *Notation* pro orchestr (1978) a *Répons* (1981) pro 6 sólistů a elektronické zvuky, *Dèriva* (1984) aj.

Skenováno pro studijní účely
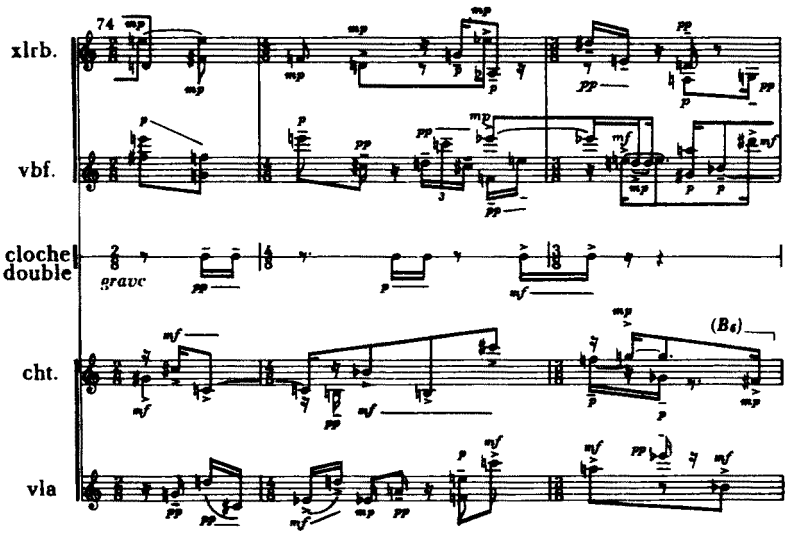


Př. 170 – Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry (úryvek)

„Dnešní svět je světem relativním. Tím chci říci, že strukturní vztahy nejsou definovány jednou provždy absolutními kritérii, nýbrž že se naopak organizují podle proměnlivých schémat."

Pierre Boulez

Skenováno pro studijní účely



Př. 171 – Pierre Boulez: Kladivo bez mistra (úryvek)

Luigi Nono (1924–1990) jako levicově orientovaný a politicky angažovaný umělec nikdy nepovažoval své skladby za pouhé strukturální experimenty, ale vždy jimi chtěl vstoupit do současného historického dění. Na to už ukazují názvy děl, ale hlavně jejich vnitřní myšlenková náplň. Při veškeré novosti výrazových prostředků jsou významově jasně dešifrovatelné. Pro toto autorovo zaměření je příznačná i akcentace tvorby vokální, jako nositele konkrétního významového sdělení. Po instrumentálních seriálních kompozicích přicházejí brzy díla, která jsou apelem, náruživou kritikou doby, jak o tom svědčí už vokální triptych *Epitaf na F. G. Lorcu* (1952–1953), ale hlavně *Vítězství u Guerniky* podle Eluardovy básně pro smíšený sbor a orchestr (1954) a *Il canto sospeso* (1956) na texty k smrti odsouzených partyzánů. Instrumentální skladby *Canti* pro 13 nástrojů, *Incontri* či *Varianti* pro sólové housle, smyčce a dřevěné dechové nástroje jsou pouze jakýmsi interludiem. Konstrukční systém se stále více uvolňuje ve prospěch výrazu. Dotvrzují to vokální díla *Cori di Didone* pro sbor a bicí (1958), opera *Intolleranza* (1960), *Na mostě Hirošimy* pro soprán, sbor a orchestr (1962), *La fabbrica illuminata* pro zpěvní hlasy a magnetofonový pás (1964), *Pamatuj, co ti udělali v Osvětimi* (1966). V 70. a 80. letech stále více experimentuje s live-electronic a se syntézou živě prováděné hudby a magnetofonového pásu – 10. *Frammento dal Prometeo, Como una ola de fuerza, Luz, Risonanze erranti* (1986) aj.

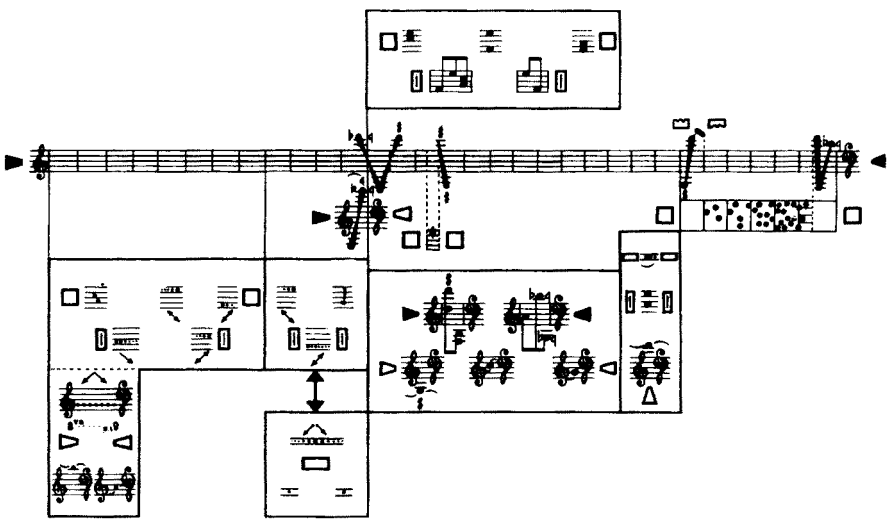
„Nutné je především probudit novou sílu citu, která novou hudbu může přivést k životu."

Luigi Nono

Skenováno pro studijní účely

JOHN CAGE (1912–1992), americký skladatel a klavírista, vzbudil pozornost především „preparovaným klavírem"; ověšením strun různými předměty (dřevěnými, kovovými, gumovými) dosáhl zvukové denaturace a znáhodnění výšky tónu. Takto získané neočekávané výškové a zvukové změny jsou už předzvěstí pozdější aleatoriky. Do Evropy přišel na začátku 50. let a svými názory o „hudbě náhody" právě v době striktního serialismu vzbudil rozruch a nesouhlas. Postupem doby však začaly tyto tendence tvorbu mladé generace ovlivňovat. Cage vychází z východní filosofie neurčitosti, z „Knihy změn" a na tomto základě vytváří svou „Music of Changes". V podstatě neuznává tradiční pojetí uměleckého díla, nýbrž jen provedení, akci. Dává vlastně jen přibližný návod ke hře, skicu, která může být zcela různě uchopena. Zcela ve smyslu jeho výroku – „mým záměrem je nemít záměr".

Cageova tvorba má už v 30. letech poměrně experimentální charakter, ale výrazný zlom ve vývoji směrem k absolutní aleatorice znamená teprve *Music of Changes* pro klavír (1951), dále *Imaginární krajina č. 4* pro 12 radiopřijímačů, 24 hráčů a 1 dirigenta a pověstné *4' 33" ticha* pro „mlčící" nástroj. Vrcholy v tomto smyslu, lze-li to takto nazvat, jsou (v podstatě konceptualistické) skladby *Koncert pro klavír a orchestr* (1957), *Fontana mix* (1958), *Cartridge music* pro bicí (1960), audiovizuální dílo *Reunion* (1968), *Etudes Australes*, *Thirty pieces* (1984) aj.



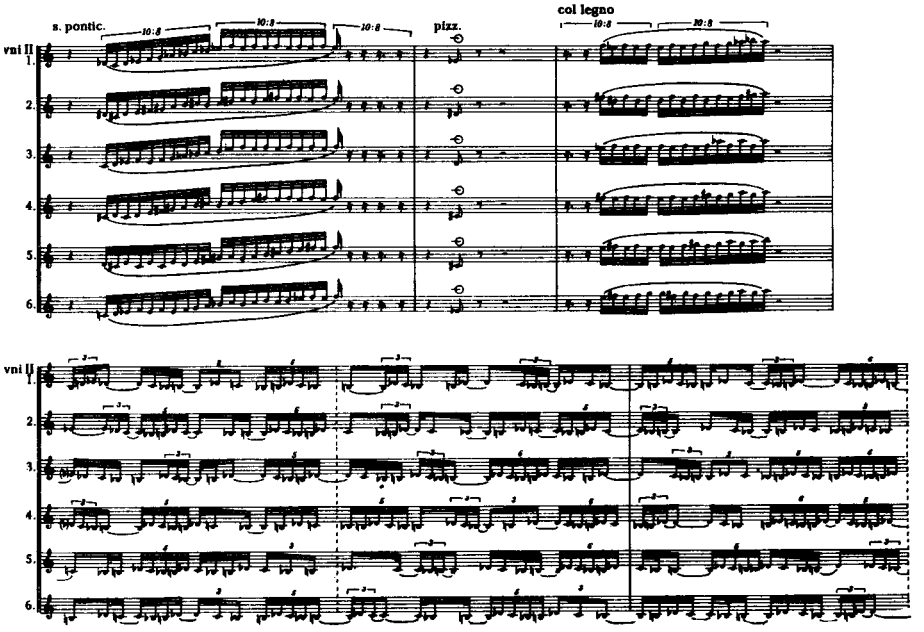
Př. 172 – KARLHEINZ STOCKHAUSEN: CYKLUS PRO HRÁČE NA BICÍ NÁSTROJE

Poněkud ve stínu těchto autoritativních osobností stála určitou dobu řada významných umělců, jejichž kompoziční umění je nade vši pochybnost. Neobyčejné hodnoty přinesla např. díla skladatelů:

Maďara **GYÖRGY LIGETIHO** (nar. 1923) – *Atmosféry*, *Lontano*, *Requiem*, *Kvartet č. 2*; Itala **LUCIANA BERIA** (nar. 1925) – *Sinfonia*, *Folk Songe*, *Sekvence I–VIII*; Řeka **IANNISE XENAKISE** (1922–2001) – *Pithoprakta*, *Metastasis*, *Terretektorh*,

Skenováno pro studijní účely

Noomena; Američana **Georga Crumba** (nar. 1929) – *Noční hudba*, *Černí andělé*, *Hlas velryby*, *Dávné hlasy dětí*, *Makrokosmos* aj. Z dalších významných skladatelů, kteří se podíleli na utváření Nové hudby 50. a 60. let, by mohli být uvedeni Němci **Hans Werner Henze** (nar. 1926), **Dieter Schnebel** (nar. 1930), Francouz **Gilbert Amy** (nar. 1936), Belgičan **Henri Pousseur** (nar. 1929), Angličané **Peter Maxwell Davies** (nar. 1934), **Alexander Goehr** (nar. 1932), Švédové **Bo Nilsson** (nar. 1937), **Arne Nordheim** (nar. 1931), Holanďan **Ton de Leeuw** (1926–1996), Japonec **Toru Takemitsu** (1930 až 1996), Korejec **Isang Yun** (1917–1995), poevropštělý Argentinec **Mauricio Kagel** (nar. 1931), Američané **Milton Babbitt** (nar. 1916), **Morton Feldman** (1926–1987; viz str. 559), Italové **Giacinto Scelsi** (1905–1988), **Bruno Maderna** (1920–1973) a mnozí jiní.



Př. 173 – György Ligeti: Zjevení a atmosféry (úryvek)

Významnou roli sehrála **polská skladatelská škola**, která svou emocionální výrazovostí přinesla hudebnímu vývoji silné inspirativní podněty. Mladí skladatelé se snažili vyrovnat se s nově vznikajícími skladebnými technikami už brzy po válce, ale rozhodující krok udělala polská hudba v roce 1956, kdy byl založen každoroční festival soudobé hudby Varšavský podzim a zároveň byly navázány úzké kontakty s ostatními centry (Darmstadt, Benátky, Donaueschingen aj.). Festival vytvořil most mezi Východem a Západem a zvýšil prestiž nové hudební tvorby zemí východní a střední Evropy ve světovém kontextu. Svou zásadní otevřeností všem proudům a koncepcím (hudbě tradičnější i té nejavantgardnější) a akcentací skladeb majících opravdový lidský smysl a rozměr vytvářel festival příznivé podmínky pro novou polskou hudbu. Autorita pol-

Skenováno pro studijní účely

ských skladatelů vzrůstala nejen doma, ale i v zahraničí. Polská hudba se stávala pojmem a nová díla polských autorů byla událostmi světových festivalů. Z velkého množství vynikajících skladatelů můžeme dvě osobnosti považovat za klíčové: W. Lutosławského a K. Pendereckého, kteří zároveň patří k největším skladatelským zjevům naší doby.

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994) prošel složitým vývojem – od poměrně tradiční hudební řeči přes podněty folkloru, bartókovsky expresivní období, tvorbu racionalisticky konstruktivní až ke „kontrolované" aleatorice, témbrové hudbě a posléze k neopakovatelné osobní syntéze. Všem těmto obdobím je však společná řemeslná dokonalost, smysl pro bohatě proměnlivý rytmus i rafinovanou zvukovost, a především myšlenková i citová naplněnost. Z ranějších děl můžeme uvést virtuosní *Koncert pro orchestr* (1954). Jistý obrat k modernímu výrazu je zřejmý ve *Smuteční hudbě* pro smyčcový orchestr (1958), pak už následují aleatorní *Benátské hry* pro orchestr (1961), slavná *Tři poemata na Henriho Michauxe* pro sbor a komorní orchestr (1963), témbrový *Smyčcový kvartet* a *Paroles tissées* pro tenor a orchestr (Tkaná slova, 1965). K vrcholným skladbám náleží *Symfonie č. 2*, *Kniha* pro orchestr, *Violoncellový koncert* (1970), *Mi-Parti* (1976), *Noveletty*, *Symfonie č. 3*, *Chain II* (1985), *Klavírní koncert*, a především *4. symfonie* (1994).

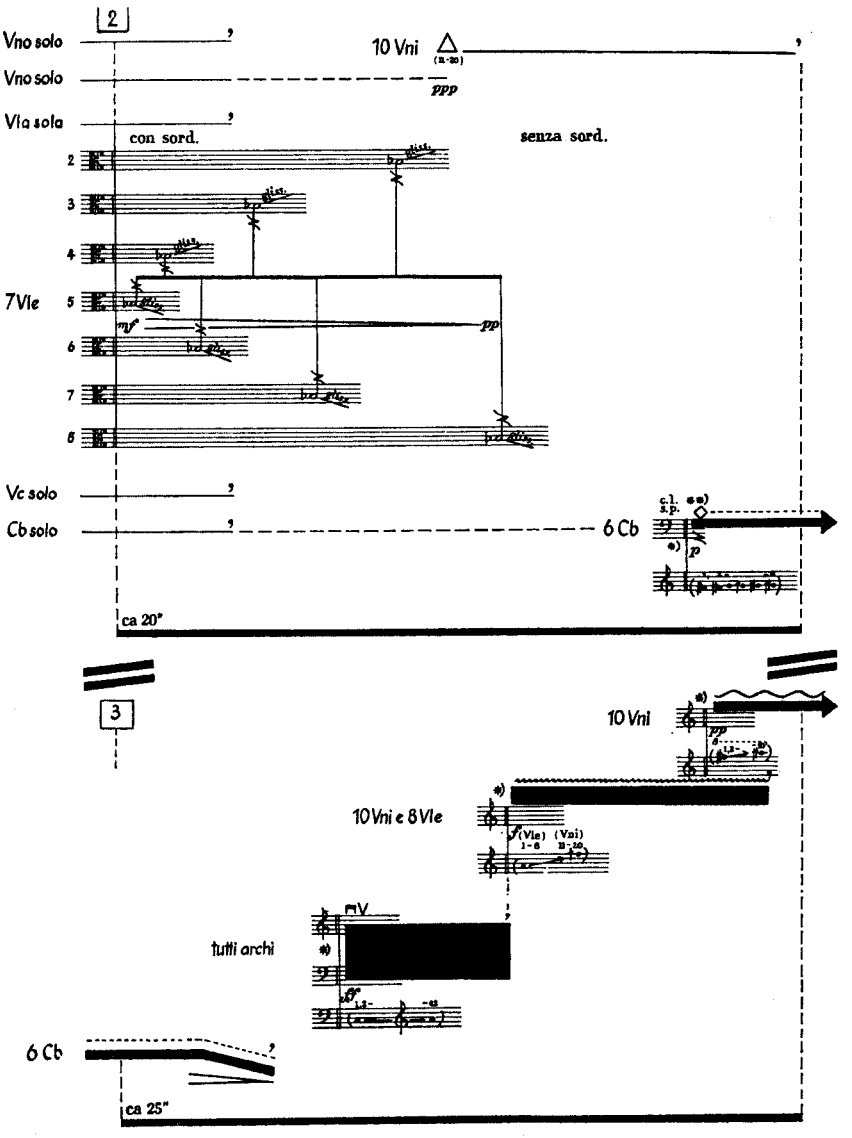
„Budoucnost je plná nepředvídatelných možností. Je to možná iluze,
ale vidím v každém novém díle dobrodružství: nemohl bych pracovat,
kdyby nebylo v každém novém díle kus neznámého."

WITOLD LUTOSŁAWSKI

KRZYSZTOF PENDERECKI (nar. 1933) vstoupil do hudebního života velmi prudce na přelomu 50. a 60. let. Zapůsobil především zvukovou odvahou a silným expresivním napětím svých skladeb *Žalmy Davidovy* pro smíšený sbor a bicí, *Anaklasis* pro bicí nástroje a smyčcový orchestr, *Obětem Hirošimy* pro 52 smyčcových nástrojů, *Smyčcový kvartet*, *Polymorphia* aj. Po období, kdy se zřekl jasné melodické klenby a přehledného rytmického členění, došlo k první syntéze a k akcentaci výrazové (a tím i významové) stránky. Svědčí o tom především proslulé *Pašije podle sv. Lukáše* pro sóla, sbor a orchestr (1965). Penderecki usiluje o stále větší komunikativnost svých skladeb, aniž by potlačil cokoliv ze své fantastické zvukovosti a neopakovatelnosti. Zvukovost stále dominuje, ale postupně jeho kompozice nabývají jasných melodických oblouků a přehledné stavebnosti; tento vývoj je patrný od ještě témbrové kompozice *De natura sonoris*, přes expresivní *Dies irae* (1967), opery *Ďábel z Loudonu* a *Ztracený ráj* (1978) až po romantizující *Symfonii č. 2* (1980), elegický *Violový koncert*, monumentální *Polské rekviem*, fenomenální *2. houslový koncert „Metamorfózy"* a *5. symfonii*.

Dále jmenujme **TADEUSZE BAIRDA** (1928–1981), s jeho *4 eseji*, *4 dialogy* pro hoboj a orchestr, *Symfonií č. 3* aj., **KAZIMERZA SEROCKÉHO** (1922–1981), tvůrce brilantních *Symfonických fresek*, *Segmentů*, *Swinging music*, *Pianofonie* aj., **HENRYKA GÓRECKÉHO** (nar. 1933) s jeho tradicionálními návraty v *Staropolské hudbě*, *Symfonii č. 3*; **WOJCIECHA KILARA** (nar. 1932) s působivými skladbami jako např. *Krzesany*, *Siwa mgla* a *Exodus* a **ZYGMUNDA KRAUZEHO** (nar. 1938), nově využívajícího principu montáže – *Folk music*, *Houslový koncert* aj.

Skenováno pro studijní účely



Př. 174 – Krzysztof Penderecki: Anaklasis

Na celkovém obrazu nové, tvarově pregnantní poválečné hudby se samozřejmě podíleli i skladatelé dalších východoevropských zemí, kteří do tohoto vývojového procesu nastupují s jistým zpožděním. Situace ve východoevropských zemích byla značně ovlivněna poválečným rozdělením světa. Teprve v 60. letech (a pak v letech 90.) dochází k určitému uvolnění a k poměrně silnému nástupu mladé skladatelské generace, která usilovala nejen o nové hudební tvarosloví, ale také o silné a svobodné myšlenkové a citové vyjádření.

Skenováno pro studijní účely

V „rusko-sovětské" hudbě sehráli významnou roli skladatelé **Boris Čajkovskij** (nar. 1925), **Edison Děnisov** (nar. 1929), **Gija Kančeli** (nar. 1935) aj. **Alfred Schnittke** (1934–1998), autor 8 symfonií, 4 houslových koncertů, 2 violoncellových a 1 violového koncertu, 2 oper a baletu *Faust*, kantáty *Seid nüchtern und wachet* a řady komorních skladeb, **Sofia Gubajdulina** (nar. 1931) – *Hodina duše*, *Offertorium* – *Koncert pro housle a orchestr*, *Sedm slov*, *Stimmen...verstumen...Sinfonie* – a **Arvo Pärt** (nar. 1935) – *Tabula rasa*, *Passio*, *Miserere*, *Litanie* aj. – jejich díla se stala pevnou součástí světového repertoáru.

V evropském kontextu se také výrazně uplatnila hudba **maďarská**, jak ji reprezentuje **György Kurtág** (nar. 1926), **Zsolt Durkó** (nar. 1934), **Emil Petrovics** (nar. 1930) či **András Szöllössy** (nar. 1921); i hudební tvorba **rumunská**, zastupovaná především **Anatolem Vieru** (nar. 1926), **Tiberiem Oláhem** (nar. 1928), **Miriam Marbé** (nar. 1931) a **Aurelem Stroe** (nar. 1932). Výrazně se uplatnili také jižní Slované: **Ivo Malec** (nar. 1925), **Milko Kelemen** (nar. 1924) a hlavně **Vinko Globokar** (nar. 1934) dosáhli značného mezinárodního ohlasu. S poněkud větším zpožděním nastoupila národnostně akcentovaná hudba **bulharská** – **Konstantin Iliev** (nar. 1924), **Lazar Nikolov** (nar. 1922), **Vasil Kazandžiev** (nar. 1934), **Georgi Minčev** (nar. 1939) aj., a dogmatickou estetikou brzděná hudební tvorba bývalého východního Německa (NDR) – **Günther Kochan** (nar. 1930), **Rainer Kunad** (nar. 1936), **Georg Katzer** (nar. 1935), **Siegfried Matthus** (nar. 1934), **Udo Zimmermann** (nar. 1934) a **Friedrich Goldmann** (nar. 1941).

C) Současné syntézy a návraty – touha po integraci hudby

V průběhu 60. a hlavně 70. let dochází postupně k únavě z hledání stále nových zvuků a jejich transformací i z architektonické beztvárnosti otevřených forem skladeb, což v konečném výsledku vedlo k jisté uniformitě. Proto na přelomu 60. a 70. let dochází k výrazným pokusům o syntézu. Charakteristickým rysem tohoto období je snaha souhrnněji využít výsledků dlouhého hledání a zkoumání tvarových možností hudby a spojit je s plným myšlenkovým sdělením. Jsou pryč doby přísah věrnosti jednotlivým systémům, kdy přísné dodržování pravidel znamenalo nejvyšší příkaz. Nejde samozřejmě o žádnou věrolomnost, ale o zcela přirozený historický vývoj, v němž jsou poznávány silné či slabé stránky jednotlivých kompozičních systémů a nové kompozice tohoto poznání s jistotou využívají. Témbrové a aleatorní plochy jsou nyní mnohdy využity jako elementární částice celkové výstavby a jsou chápány jen jako specifické prostředky pro určitý druh umělecké výpovědi. Jistým znakem syntézy je stále více a zřetelněji se projevující kontinuita s hudbou minulosti, která se ještě nedávno zdála rozbitá. Příznačný je návrat ke kultivovanému, nedeformovanému zvuku, k plynulejšímu melodickému oblouku se zřetelnými tematickými rysy a k jasněji členěnému, přehlednému a pevnému tvaru. S tím souvisí i nový obrat k folkloru jako výraz touhy po proniknutí ke kořenům hudební představivosti. Častý důraz na takřka romantickou citovost skladeb je reakcí na odcizenost serialismu, technična elektronické hudby a náhodnost aleatoriky.

Skenováno pro studijní účely

Celé to velké hledání, zkoumání a nalézání dodekafonické, seriální, aleatorní, elektronické, konkrétní i tembrové hudby má však své historické oprávnění, protože jsou zde prošlapávány cesty vpřed i odhalovány neprůchodné slepé uličky. Historie je proces ujasňování a asimilování. Nástup syntézy po období průkopnického hledání má svou historickou logiku. V období velké stylové plurality, syntéz a návratů se do značné míry rozostřují obrysy i samotného termínu Nová hudba. Nastupující generace se zříká radikálního experimentátorství a řady tzv. avantgardy opouštějí dokonce i její dřívější protagonisté, protože se podle jejich názoru dostala experimentální hudba do hluboké krize. Opozice proti avantgardě se přihlašuje k tradici, k dříve dotvořeným formám a žánrům (symfonii, koncertu, sonátě, ale i opeře, oratoriu atd.) a usiluje o bezprostředně uchopitelná sdělení.

Zajímavými a snad i plodnými pokusy o řešení vývojové krize jsou díla **polystylové hudby**, volně přiřazující k sobě plochy různého stylového zaměření i historického původu v celkově působivém hudebním tvaru; v souhrnu tzv. postmodernismu. Nejde ovšem o pouhý další novoklasický návrat, ale o zrušení „zákazů" směrem k odpovědné svobodě. Odraz této umělecké filosofie je zřejmý na smyslově působivých a citově vypjatých dílech A. Schnittkeho, na tajemných dílech G. Crumba, zvukově bohatých strukturách K. Serockého a úderné hudbě Kilarově, ale také na tvorbě bývalých avantgardistů K. Pendereckého, G. Ligetiho, a dokonce i K. Stockhausena aj. Jako významná osobnost vystupuje do popředí **Wolfgang Rihm** (nar. 1952), který usiluje o spontánní, ničím nevázanou hudbu, jako přímou řeč, a odmítá „struktury, v nichž je hudba držena jako v sítích". Jeho krédem je ničeho se nezříkat, být otevřený vnějším i vnitřním vlivům, dostat do díla prožitek přítomnosti. Charakter Rihmova „inkluzivního komponování" je jasně patrný v jeho symfoniích (zvláště ve *3. symfonii*), koncertech, ale i v opeře a v baletu – tedy ve skladebných formách s dlouholetou tradicí. Z dalších zajímavých osobností tohoto hudebního proudu uveďme aspoň výběrově Němce **Manfreda Trojahna** (nar. 1949), **Hanse-Jürgena von Bose** (nar. 1953), Poláky **Krzysztofa Meyera, Eugeniuse Knapika, Pawla Szymańského** (nar. 1955) a Rusa **Nikolaje Korndorfa.**

S jistým zpožděním dorazil do Evropy tzv. **minimalismus** (minimal music, pojmově odvozena z výtvarného umění – minimal art), který měl své počátky v Americe v 60. letech 20. století u hudebníků propojených s širokou avantgardní výtvarnou, divadelní i hudební scénou. Myšlenková souvislost s východní filosofií je patrná na směřování této hudby k dlouhým meditativním plochám bez příkrých kontrastů a dramatických změn. Minimalismus v hudbě se netýká pouze artificiální (vážné) hudby, ale také hudby non-artificiální, tzn. jazzu a rocku. Usiluje o dosažení bezprostřední vnímatelnosti prostřednictvím jednoduchých primárních struktur.

Prvními průkopníky minimalismu byli v 60. letech američtí skladatelé **La Monte Young** (nar. 1935), **Terry Riley** (nar. 1935), **Steve Reich** (nar. 1936) a **Philip Glass** (nar. 1935), úzce svázáni s avantgardní jazzovou a rockovou scénou i s etnickými hudebními strukturami asijskými a africkými. Podněty Američanů byly natolik silné (zvláště skladby Reichovy *Piano Phase*, *Violin Phase* pro 4 housle, *Drumming* pro bicí a *Music for 18 musicians*), že v průběhu

Skenováno pro studijní účely

70. a 80. let podstatně ovlivnily evropskou hudbu. Evropané, podobně jako předtím aleatoriku, přijali minimalismus po svém. Jeho základní tvářnost výrazně zvukově i stavebně obohatili a nezřekli se ani silné výrazové působnosti; např. polští skladatelé Henryk Górecki a Tomasz Sikorski či Estonec Arvo Pärt. Tato významová i tvarová transformace narušila sice původní východisko, ale přinesla větší rozšíření stylu, a tak se stal minimalismus silným hudebním proudem, který ovlivnil celé vrstvy tvůrců střední a mladé generace.

Závěr

Vývoj poválečné hudby je pochopitelně mnohem složitější a také bohatší, než to mohl ukázat náš zjednodušený, lineárně pojatý nástin. V žádném případě nemůže být poválečná hudba reprezentována jen tvorbou skladatelů tzv. druhé avantgardy, syntézy, polystylové (postmoderní), minimální či computerové hudby. Musíme si znovu uvědomit, že v době nástupu ortodoxní avantgardy (1951–1953), kdy vznikla např. Cageova *Music of Changes*, Stockhausenova *Křížová hra* nebo Boulezovy *Struktury*, byla napsána také Honeggerova *5. symfonie Di tre re*, Šostakovičova *10. symfonie e moll*, Prokofjevova *7. symfonie cis moll* a *Symfonické fantasie* Bohuslava Martinů. V druhé polovině 60. let, charakterizované např. Pendereckého *Dies irae*, *Jitřní* či Lutosławského *2. symfonií* a *Violoncellovým koncertem* vznikla Šostakovičova *14. symfonie*, Brittenovo *Válečné rekviem* či Stravinského *Rekviem-Canticles*. V 70. letech vedle provokativního Kilarova *Krzesaného*, Beriova *Koncertu pro dva klavíry a orchestr* a Ligetiho tembrové skladby *San Francisco Polyphony* vznikly v dnes už všeobecně přijatém hudebním jazyku „klasiků moderny" *15. kvartet* Šostakovičův, Tippettova *4. symfonie* a Orffův scénický útvar *De temporem fine comoedia*. Na začátku 80. let vedle minimalistického *Koncertu pro cembalo a orchestr* H. Góreckého, Boulezovy skladby *Répons*, experimentálního Globokarova *Miserere* pro 6 vypravěčů a orchestr byly vytvořeny neoklasicky laděné Françaixovy *Exotické tance*, Malipierovo *Divertimento* a brucknerovská *2. symfonie* K. Pendereckého. O něco později vedle postmoderního Rihmova *Monodramu*, minimalistické *The Desert music* S. Reicha či Stockhausenova netradičního scénického díla *Samstag* (z cyklu *Licht*) a Messiaenovy duchovní opery *Sv. František z Assisi* vznikla skvělá, poměrně tradicionální *Arbor musica* pro smyčce A. Panufnika, syntetizující *7. symfonie* H. W. Henzeho a *2. violoncellový* koncert Ernsta Křenka. Zcela přirozeně a svobodně se tedy také rozvíjí bohatá a významná tvorba skladatelů všech generací, kteří se novodobým skladebním systémům vyhýbají, protože jim nevyhovují, nebo se jich zřekli (podobně jako Henze nebo Penderecki). Je zajímavé a zároveň jaksi logické, že k tomuto široce založenému a stylově neurčenému proudu se hlásí poměrně početná vrstva mladých skladatelů, kteří se programově zříkají „umění otců", tzn. radikálního avantgardismu 50. a 60. let. Jejich tvorba je však stylově značně polyfonní, protože neuznávají žádnou společnou poetiku.

Celkový obraz zcela současné hudby je tedy složitější než kdy jindy, protože neplatí žádné normy, jak má hudební dílo dneška vypadat. Existují vedle sebe, jak jsme si ukázali, skladby tradicionálně cítěné, skladby repetitivního charakteru minimální hudby, kompozice vyrůstající ze širokého polystylového záběru, ale i nová syntetizující díla „klasiků poválečné avantgardy", jako

Skenováno pro studijní účely

O. Messiaena, G. Ligetiho, P. Bouleze, K. Stockhausena, W. Lutosławského aj., která označuje významný znalec současné hudby Hermann Danuser jako neomodernu. Jsme obklopeni takovou šíří hudby jako dosud nikdy. Zní v konfrontaci hudba přítomnosti i minulosti ve vrcholných interpretacích proslulých světových umělců a stále nově vznikajících souborů. Možnost poslouchat v takových provedeních hudbu prakticky od středověku až po současnost nám poskytuje i nový pohled na hudbu soudobou. Současnost v sobě vždy obsahuje minulost, protože člověk je historickou bytostí a také jeho výtvor je nutně historický. Současný hudební svět je bohatě vnitřně propojen (Evropa s mimoevropskými kulturami, středověk s 20. stoletím, umělá hudba s folklorními prvky) a směřuje k integritě, ke scelení. A právě ti největší skladatelé a jejich díla prokazují, jak vedle dokonalého ovládnutí dobového hudebního jazyka, vedle hlubokého národního zakořenění a proniknutí do sebe sama je nutná tato touha po proniknutí do světa jako celku. Výsledek ovšem nezávisí na touze, ale na schopnostech. Jen velký umělec si dovede natolik osvojit staré i nové, osvobodit se od módního balastu a vytvořit tak umělecký výraz, který je zároveň vyjádřením doby a společnosti.

Dnes můžeme těžko definitivně určovat hodnoty současné tvorby, protože hodnota díla mu není dána v okamžiku zrodu, ale konstituuje se až jeho živým uplatněním v lidské společnosti. Lidstvo si vždy nakonec vybralo a přijalo takovou hudbu, která byla výrazem jeho života, a tímto přijetím a osvojením ji fakticky zhodnotilo. Rozsah nově vznikající tvorby je velmi široký a situace v estetice tvorby a vnímání značně složitá; proto dost dobře nelze některý z tvůrčích principů jednoznačně preferovat. Dělat prognózy o dalším vývoji hudby by bylo nezodpovědné. Není jiné řešení než všechny umělecké snahy nechat krystalizovat v čase a přistupovat k nim bez předsudků a iluzí.

Výběr z literatury:

Jiří Vysloužil: Hudobníci 20. storočia. Bratislava, 1964
Friedrich Herzfeld: Musica Nova. Praha, 1966 (překlad z němčiny)
Josef Bek: Světová hudba dvacátého století. Praha, 1968
Winfried Zillie: Variace na Novou hudbu. Praha, 1971 (překlad z němčiny)
Michail Semjonovič Druskin: O západoeurópskej hudbe 20. storočia. Bratislava, 1976 (překlad z ruštiny)
Ctirad Kohoutek: Novodobé skladebné směry v hudbě. Praha, 1965
Miloš Navrátil: Nástin vývoje evropské hudby 20. století. Ostrava, 1993, 1996
Nové cesty hudby. Sborníky, Praha, I. 1964, II. 1970
Vladimír Štěpánek: Francouzská moderní hudba. Praha, 1967
Václav Kučera: Talent, mistrovství, světový názor. Praha, 1962
Václav Kučera: Nové proudy v sovětské hudbě. Praha, 1967
Jiří Bajer: Sovětská hudební kultura. 2 svazky, Praha, 1977
Zdeněk Nejedlý: Gustav Mahler. Praha, 1913, 1958
Bruno Walter: Gustav Mahler – A. Mahlerová: Dopisy G. Mahlera (výbor). Praha, 1958

Skenováno pro studijní účely

Ladislav Šíp: Gustav Mahler. Praha, 1980
Gustav Mahler: Dopisy. Praha, 1962
Ernst Krause: Richard Strauss. Praha, 1959 (překlad z němčiny)
Josef Bek: Impresionismus a hudba. Praha, 1964
Stefan Jarociński: Debussy. Bratislava, 1989 (překlad z polštiny)
Václav Holzknecht: Claude Debussy. Praha, 1958
Václav Holzknecht: Maurice Ravel. Praha, 1966
Karel Vladimír Burian: Puccini a jeho doba. Praha, 1965
Hans Heinz Stuckenschmidt: Arnold Schönberg. Praha, 1971 (překlad z němčiny)
Arnold Schönberg: Dopisy. Praha, 1965
Josef Bek: Hudební neoklasicismus. Praha, 1952
Peter Faltin: Igor Stravinskij. Bratislava, 1965
Igor Stravinskij: Kronika mého života Praha, 1937
Michail Semjonovič Druskin: Igor Stravinskij. Praha, 1981 (překlad z ruštiny)
Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem. Praha, 1967
Arthur Honegger: Jsem skladatel. Praha, 1967
Bence Szabolcsi: Život Bély Bartóka. Praha, 1956
Zuzana Pálová-Vrbová: Béla Bartók. Praha, 1963
Igor Vajda: Sergej Prokofjev. Bratislava, 1964
S. S. Prokofjev: Cesta k hudbě socialistického života. Sborník, Praha, 1961
Miloš Jůzl: Dmitrij Šostakovič. Praha, 1966
Emil Hradecký: Paul Hindemith – svár teorie s praxí. Praha, 1972
Skladatelé o hudební poetice 20. století. *Uspořádal Ivan Vojtěch.* Praha, 1960
Ivana Loudová: Moderní notace a její interpretace. Praha, 1998

Skenováno pro studijní účely

4. Česká a slovenská hudba 20. století

A) Česká hudba na přelomu století

Období přelomu 19. a 20. století bylo ve znamení mnohostranného rozvoje české společnosti. Čeští podnikatelé se hospodářsky vzmáhají a bohatnou, získávají postupně pozice doma a úspěšně pronikají do ostatních zemí tehdejšího Rakouska-Uherska i na jiné zahraniční trhy. Ruku v ruce s tím jdou i domácí ambice politické a kulturní. Česká veřejnost je připravena převzít správu země do vlastních rukou. Když k tomu roku 1918 dozrají podmínky i v mezinárodněpolitickém měřítku, stane se vznik samostatné Československé republiky organickým vítězstvím v boji, trvajícím dlouhá desetiletí, a vyplněním tužeb i přání všech. Znamená to rozbití reakční monarchie a vytvoření demokratického státu.

Toto období je proto také časem vzmachu českého umění, včetně hudby. Je to patrné už na vzrůstu českých hudebních institucí a dobudování jejich sítě. Po Národním divadle v Praze, definitivně otevřeném 1883, dostává své nové stánky opera i v některých velkých českých městech. V Praze se budují nové prostory pro provozování hudby, jež zejména pro orchestrální produkce jsou nejvhodnější dodnes: už v polovině 80. let Rudolfinum, později zvané též Dům umělců, roku 1911 Obecní dům se Smetanovou síní. V roce 1896 vzniká Česká filharmonie, od roku 1892 působí České kvarteto, r. 1905 se k němu přidává kvarteto Ševčíkovo-Lhotského a další. Je to i doba velké prosperity neprofesionálních spolků, zejména pěveckých; z nich nově založené mužské Pěvecké sdružení moravských učitelů dosahuje zcela jedinečné úrovně a obrovského věhlasu i v mezinárodním měřítku. Mimořádnou kvalitu má i vynikající pražský amatérský symfonický orchestr – Orchestrální sdružení, jež pod vedením Otakara Ostrčila významně doplňuje český hudební život. Mezinárodní renomé české hudby v této době posilují i četní sólisté, zejména houslisté František Ondříček, Jan Kubelík a Jaroslav Kocian, pěvci Ema Destinnová, Emil a Karel Burianové i další.

V tvorbě představuje období kolem roku 1900 zvlášť výrazný přelom. Končí tu epocha, jež v dílech Smetanových a Dvořákových znamenala první velkolepý novodobý rozvoj české hudební kultury. Čas Dvořákovy smrti se přibližně kryje s obdobím, kdy přední představitelé následující generace českých skladatelů nalézali nové stylové cesty. Tento proces souvisel s novátorským děním ve světové hudební tvorbě té doby a rovněž s popudy přicházejícími z jiných uměleckých odvětví, zejména z divadla a literatury. České hudby se tehdy dotkla vlna kritického realismu, který dospěl k pravdivému vidění a kritice rozporů v naší společnosti. Právě významné kriticko-realisticky orientované operní dílo, Janáčkova *Její pastorkyňa*, začalo velký přerod české hudby k novým stylovým perspektivám. S novým realistickým příklonem k lidovému prostředí souvisí i vzrůst osobitého skladatelského slohu Vítězslava Nováka, jeho ozvuky najdeme i u Josefa Suka. V české hudbě tohoto času se setkáváme i s ohlasem ostatních významných umělecko-ideových proudů. V Janáčkových sborech

Skenováno pro studijní účely

zní bojovná nota Bezručovy poezie, u Nováka, Suka i J. B. Foerstra se setkáváme s ohlasy a zpracováními symbolistické poezie české i světové.

Dobové novátorské podněty ostatní evropské hudby se dotkly české tvorby v různé míře. Nejméně se tu projevil vliv italského operního verismu. Jeho stopy jsou patrné jen na jednotlivých místech děl, jež jsou slohově celkově orientována jinak, např. v pěvecké efektnosti závěru Foerstrovy *Evy* či v některých scénách Janáčkova *Osudu*; jinak je u předních českých autorů nenajdeme. Výrazně u nás však zapůsobil impresionismus: zejména svou zvukově opojnou harmonií a témbrovou barevností. Přispěl k tomu nejen vzor hudby Debussyho, jež se v Praze objevila až roku 1903; k harmonické představivosti, blízké některým postupům známým z Debussyho, vedlo i důsledné domyšlení modálních postupů moravské a slovenské lidové melodiky. To je důvod, proč např. Vítězslav Novák sám nechtěl připustit, že by Debussy měl přímý vliv na jeho hudební řeč: tvrdil, že k obdobám s jeho harmonií dospěl dříve, než skladby francouzského impresionisty poznal. Použití impresionistických harmonicko-melodických a témbrových postupů v díle Novákově a Sukově je také zásadně odlišné od celkové stavebné a formové struktury, jakou z nich vytvářel Debussy. Tito naši skladatelé se nikdy nevzdali tradičních pevných vazeb na ideál důsledné tematické a motivické práce. Proto tu najdeme nový zvuk, harmonii i melodiku impresionistické povahy i ve skladbách, jež mají přísné formy fugy, passacaglie aj. Zejména Vítězslav Novák s jejich pomocí vytváří i veliké monotematické skladebné celky. U nás se to někdy považovalo za výhodu, za cosi, co je hodnotově vyšší než tvorba Debussyho, který v celém rozsáhlém středním tvůrčím období programově ustoupil od tradičních hudebních forem. Vladimír Helfert pro Sukův a Novákův přístup dokonce razil termín *konstruktivní impresionismus*. Dnes víme, že to nebyl přístup nějak hodnotově vyšší: Debussyho čistý impresionismus byl původnější a z hlediska celkového vývoje hudebního vyjadřování perspektivnější.

Podstatně se české hudby této doby dotklo i novátorství pozdních romantiků, zejména Gustava Mahlera. Je to patrné v tvorbě Josefa Bohuslava Foerstra, který byl Mahlerovým osobním přítelem a od r. 1893 se s ním často stýkal, a později také v tvorbě Otakara Ostrčila, který navázal i na raná díla Arnolda Schönberga. Mahler měl vliv i na některé mladší skladatele, kteří vystoupili na veřejnost až v posledních letech před první světovou válkou, zejména na K. B. Jiráka a Otakara Jeremiáše. Ve všech případech šlo zase jen o podněty, jichž tito skladatelé užívali při hledání vlastního osobitého hudebního vyjadřování, nikoliv snad o pouhé epigonství.

Jen jediný český skladatel této generační skupiny, jež vystoupila na veřejnost, respektive obohatila českou hudbu o novátorské přínosy na přelomu 19. a 20. století, dospěl ke zcela osobitému slohu a hudebnímu vyjadřování tak převratnému, že předjalo pozdější novátorské úsilí 20. a 30. let. Byl to **Leoš Janáček** (4. 7. 1854 Hukvaldy–12. 8. 1928 Ostrava). Pocházel z prostředí odlehlého tehdejším centrům umělé hudby: ze severovýchodomoravského Lašska, kde byl jeho otec učitelem. Už v mládí se tu seznámil s rázovitou lidovou hudební kulturou, jež na něj zapůsobila na celý život. Od jedenácti let byl fundatistou kláštera na Starém Brně: za pravidelný zpěv v kostele se mu dostalo živobytí i hudebního vzdělání. Zde na něj výrazně zapůsobil sborový sklada-

Skenováno pro studijní účely

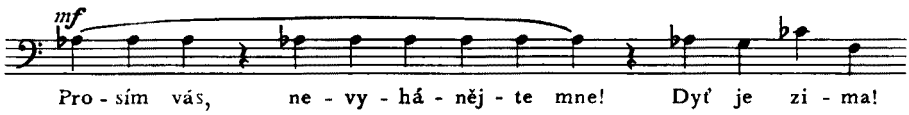
tel Pavel Křížkovský; poznal tu i sběratele lidových písní Františka Sušila a získal vlastenecké i slavjanofilské přesvědčení. Později studoval v Brně v učitelském ústavu. V letech 1874–1875 byl posluchačem varhanické školy v Praze. A o několik let později, 1879–1880, studoval ještě na konzervatořích v Lipsku a ve Vídni. Po návratu se zúčastnil příprav k založení nové varhanické školy v Brně, jejímž se stal prvním a jediným ředitelem. Působil tu až do r. 1919, kdy byl tento ústav proměněn v konzervatoř. Vedle toho řadu let vyučoval i v učitelském ústavu a gymnáziu, byl dirigentem sboru a orchestru filharmonického spolku Beseda brněnská i jiných sborů. A byl mnohostranně činný i jinak: působil jako hudební kritik, psal hudebně teoretické články i knihy, sbíral lidové písně a psal folkloristické studie, organizoval český hudební život v Brně, byl i jedním ze zakladatelů a aktivních členů Ruského kroužku v Brně. Později (už po přelomu století) psal i velmi pozoruhodné a osobité fejetony do Lidových novin a od roku 1919 vyučoval skladbě ve zvláštní třídě pražské mistrovské školy konzervatoře, která pro něj byla v Brně zřízena. Jako skladatel vyšel Janáček v mládí z tradice, která jej obklopovala. Z jeho raných skladeb jsou nejcennější sbory na lidové texty, ve kterých nejčastěji navazoval na kompoziční metodu Pavla Křížkovského: první sloka byla harmonizací původního lidového nápěvu, další sloky zhudebňoval jako variace tohoto východiska, proměňující podle smyslu textu vývoj hudby. I při převzetí tohoto principu se však jeho sbory od skladeb Křížkovského liší. Janáček má větší smysl pro modální struktury některých moravských lidových písní, je harmonicky odvážnější. Z ostatních skladeb tohoto období je pozoruhodná ještě *Suita pro smyčcový orchestr* (1877), dodnes často hraná, ze studijních prací na konzervatoři v Lipsku *Thema con variazioni* (tzv. *Zdeňčiny variace*, 1880) pro klavír. Dokladem tradičního romantického východiska je i Janáčkova první opera *Šárka* (1887) na libreto Julia Zeyera. Na přelomu 80. a 90. let, kdy se Janáček výrazně zabýval sběrem a vydáváním lidových písní, stal se folklor i nejvlastnějším zdrojem jeho kompoziční fantazie. Velmi cenným dílem tohoto období je šestice *Lašských tanců* pro orchestr, zpracovávající po způsobu Dvořákových *Slovanských tanců* lidové melodie z Janáčkova rodného kraje. Z několika desítek takovýchto úprav lidových tanců a písní pro sóla, sbor a orchestr sestavil skladatel balet na libreto Jana Herbena *Rákos Rákoczy* (1891). Z této folklorní atmosféry vychází i Janáčkova druhá opera *Počátek románu* (1891) na libreto Jaroslava Tichého podle Gabriely Preissové. Dílem rozhodujícího přelomu hudebního vyjadřování a novátorské slohové orientace je opera *Její pastorkyňa* (1894–1903) na Janáčkovo vlastní libreto podle dramatu Grabriely Preissové s kriticko-realistickým námětem z prostředí severovýchodomoravské vesnice. Ač je to příběh z folklorního prostředí, základem skladatelovy invence tu už není lidová melodika. Cituje a napodobuje ji jen na místech, kde by zněla lidová píseň nebo tanec i při činoherním zpracování, tam, kde má svou životní funkci. Jinak založil vokální projev zejména na tzv. „nápěvcích mluvy". K tomuto pojmu dospěl o několik let dříve, když se zabýval plánem vytvořit notovaný slovník soudobé češtiny, aby dokumentoval znějící český jazyk své doby. Brzy však zjistil, když si začal pořizovat notové zápisky výroků, které slyšel, že právě hudební stránka jazyka, již lze notovat, je proměnlivá: tentýž výrok je intonován pokaždé jinak podle povahy i nálady mluvčího, situace a dalších souvislostí. Za-

Skenováno pro studijní účely

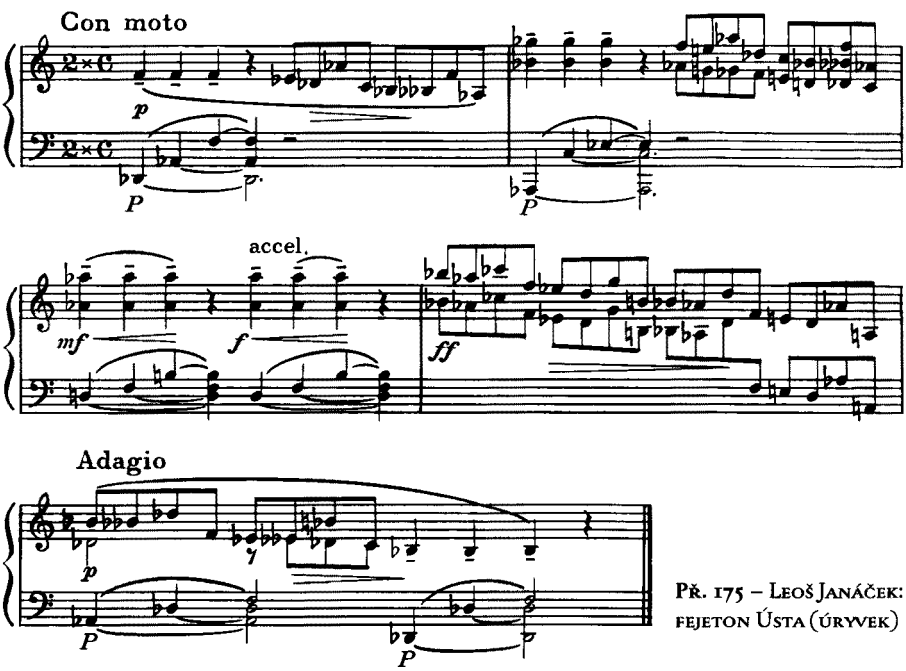
čal si proto zapisovat nápěvky z jiného důvodu: hledal v nich pravdivý hudební výraz životních situací a duševních hnutí lidí. A v tomto smyslu začal nyní s nápěvky mluvy i kompozičně pracovat.

Udělejme si teď malou odbočku od chronologického výkladu a všimněme si podrobněji, jak Janáček pracoval s odposlouchanými nápěvky mluvy. Jistěže je nepřejímal nějak naturalisticky, už své první zápisky často stylizoval: lidé přece nemluví v půltónovém systému, všechny pronesené slabiky nejsou výškově zřetelné a řeč se rytmicky neodvíjí v taktech a pravidelně dělených rytmických hodnotách. Janáček, zapisující řeč v notách, ji už musel hudebně konkretizovat a dotvářet její obraz. Ale na tom se nezastavil. Řada takových nápěvkových zápisů, z nichž některé i publikoval ve fejetonech, mu okamžitě sloužila k fantazijnímu kompozičnímu domyšlení. To je patrné například na úryvku z fejetonu Ústa:

„Minu chundelatého člověka. Samá záplata na obleku. Ba, zdálo se mi, že i na tváři: na lících a na čele žlutavou, na nosu červenavou, v důlkách očních vodnatou, na hlavě žíhanou. Seděl a vyhříval se v jarním dubnovém slunci na Kolišti brněnském.



– pravil polo k sousedu, polo k sobě. Bodla mne mdle vzpomenuta strast českého dělníka. – Snad vycítíte i tupou resignaci této melodie:
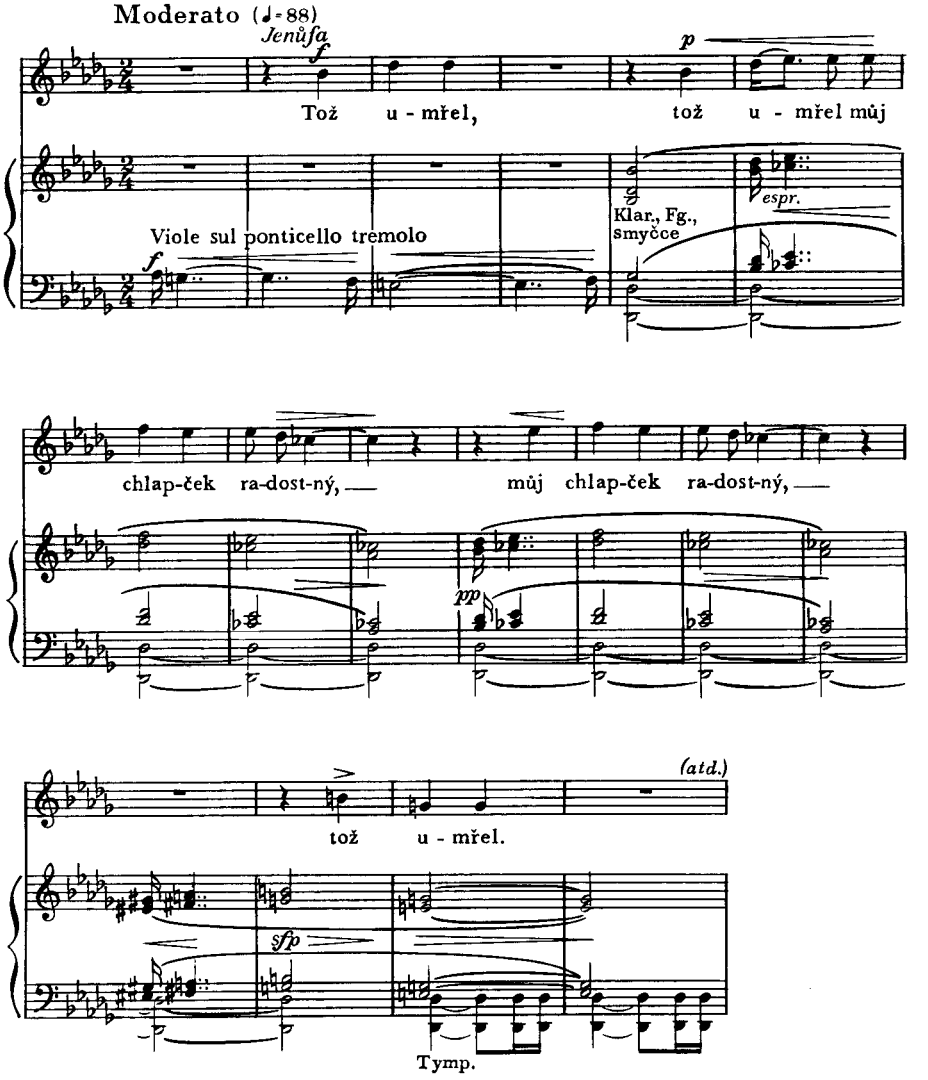


Př. 175 – Leoš Janáček: fejeton Ústa (úryvek)

– Snad jste i porozuměli těžké žalobě člověka: „Prosím vás, nevyhánějte mne! Dyť je zima!“

Skenováno pro studijní účely

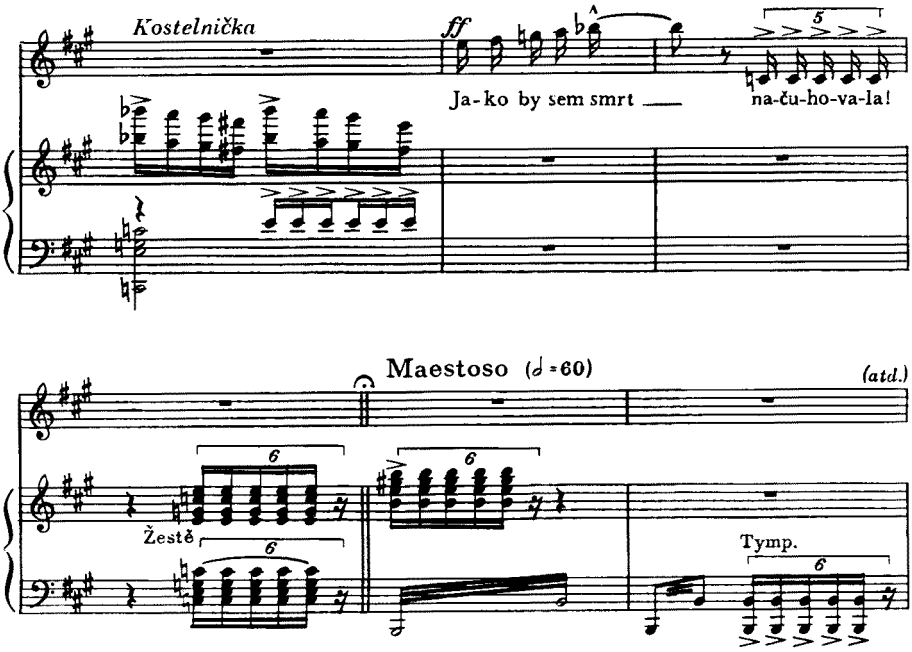
V operách Janáček postupoval obráceně: ne od zápisu slyšeného nápěvku, ale od představy, jak by v dané dramatické situaci mluvila příslušná dramatická postava, dospívá k pěvecky stylizovanému nápěvkovému melodickému vyjádření. A tak třeba v pěveckém výrazu Jenůfy, zdrcené zprávou o smrti její novorozeného synka (*Její pastorkyňa*, 2. jednání), postřehneme zároveň ohlas štkaní a smutku i světlé vzpomínky na dítě:



Př. 176 – Leoš Janáček: Její pastorkyňa (z II. jednání)

Skenováno pro studijní účely

Nebo při posledních slovech Kostelničky na konci druhého jednání opery: krajní hlasové polohy a prudký rytmický spád jejího zpěvu dokreslují výraz hrůzy a duševního vypětí poté, co spáchala zločin.



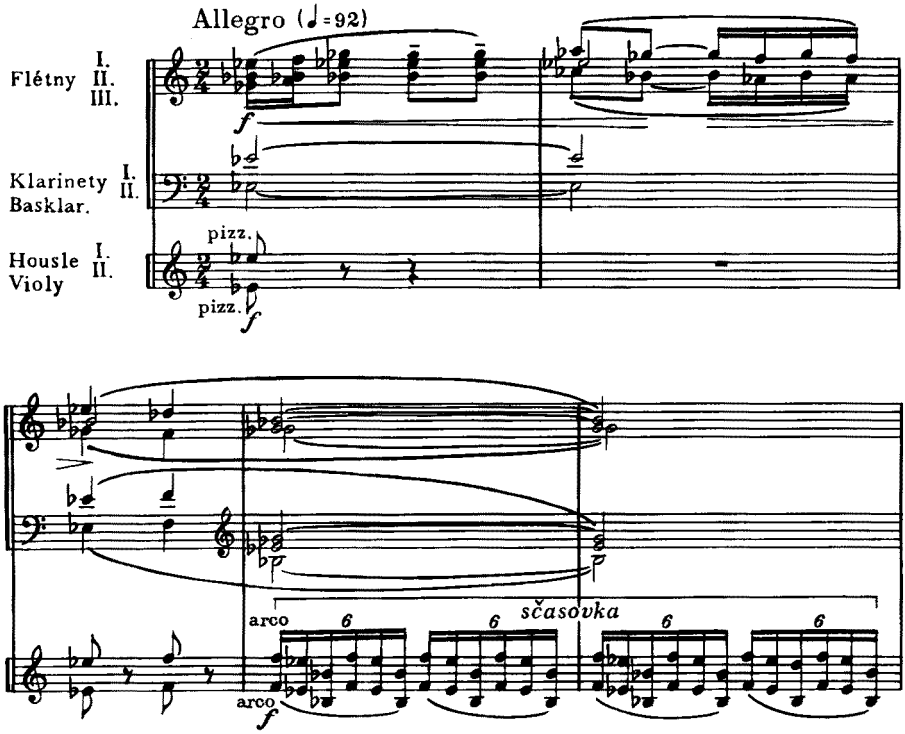
Př. 177 – Leoš Janáček: Její pastorkyňa (závěr II. jednání, úryvek)

V obou případech je také patrné, jak nejvýraznější intonační jádra těchto nápěvků přejímá Janáček do orchestru a podtrhuje jimi ještě kresbu příslušné dramatické situace.

V *Její pastorkyni* se vyhranil Janáčkův osobitý sloh. Odtud používal nápěvkově stručné, ale výrazově koncentrované melodiky, často modálně utvářené, výrazné harmonie s modálními či jinak ozvláštněnými spoji souzvuků (až po šestizvuky); jeho pozoruhodným novátorským výtěžkem je i používání tzv. *zahuštěných akordů* (např. akord *c–d–e–g* jako durový kvintakord *C dur*, zahuštěný sekundou *d*), o kterých napsal i teoretickou studii. Janáček se odtud hudebně vyjadřuje i jako nápaditý a temperamentní rytmik; pro formování a stavbu jeho skladeb jsou charakteristické časté zlomy a kontrasty hudby lyricky vroucné a dramaticky vypjaté. K vyhranění osobitého slohu patří i záliba ve zvláštní skladební faktuře. Jen méně často pak používá tradičně obvyklého fakturního členění na hlavní melodickou vrstvu a akordický nebo figurovaný doprovod, vyhýbá se i běžné polyfonní faktuře. Ve svých skladbách nejčastěji pracoval se souhrou hlavní melodické nebo melodicko-harmonické vrstvy a tzv. sčasovek. Výrazy „sčasovat" a „sčasování" používal Janáček vůbec pro pohybovou stránku hudebního vyjadřování, tedy rytmiku a metriku. Sčasovky pro něj tedy byly útvary zvlášť rytmicky výrazné a důležité; často tak však označoval speciálně onu pohybově živou, vzrušující vrstvu, doprovázející či

Skenováno pro studijní účely

vystřídávající hlavní melodické dění. Rozdíl obou vrstev je elementárně patrný např. na začátku finální 5. věty Janáčkovy *Sinfonietty*:
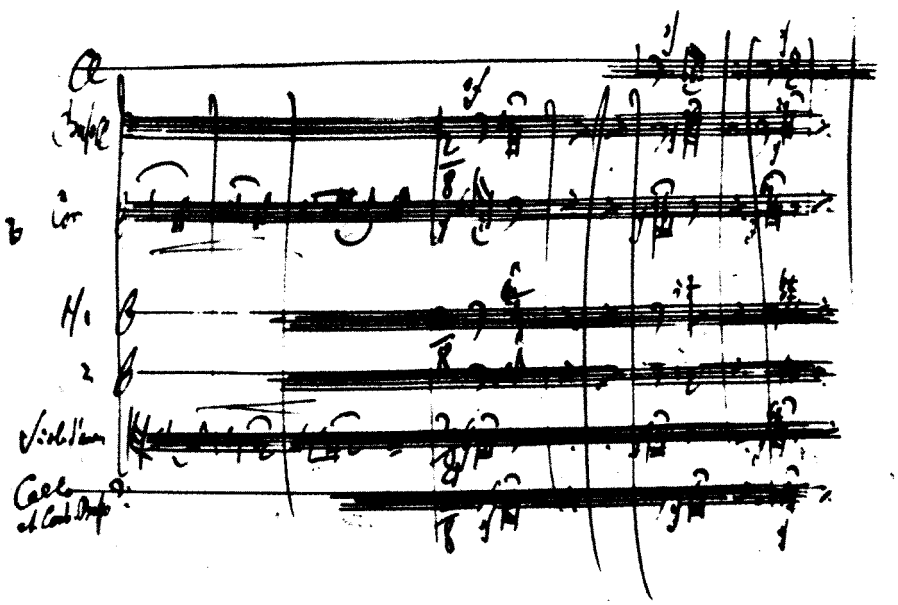


PŘ. 178 – LEOŠ JANÁČEK: SINFONIETTA, V. VĚTA (ZAČÁTEK)

Její pastorkyňa měla úspěšnou premiéru v Brně už v lednu 1904, ale v Praze nebyla pro nepochopení šéfa opery Národního divadla Karla Kovařovice přijata ani po Janáčkových zásazích do partitury a po novém brněnském nastudování roku 1908. Až její uvedení v Praze roku 1916 přesvědčilo pražskou hudební veřejnost o jedinečné originalitě skladatelova hudebního vyjadřování. Teprve teď se otevřela i cesta k nastudování díla ve Vídni (1918) a po první světové válce i na ostatních evropských hudebních scénách. Teprve pak se stal Janáček také autorem známým a chápaným mimo Moravu i ve světovém měřítku.

Janáček mezitím pilně pracoval na dalších dílech. V opeře *Osud* (1903 až 1904, libreto na vlastní námět napsal skladatel a Fedora Bartošová) se po svém vyrovnal s některými vlivy verismu a R. Strausse, operní bilogie *Výlety pana Broučka* (1908–1917, podle Svatopluka Čecha libreto napsal F. S. Procházka a několik dalších spisovatelů) je jedinečným satiricko-fantastickým hudebním dramatem. V této době vznikla i všechna zralá a závažná klavírní díla Janáčkova: cyklus *Po zarostlém chodníčku* (1901–1908), *Sonáta Z ulice I. X. 1905* a cyklus *V mlhách* (1912). Po řadě dalších sborových děl z 80. a 90. let dozrál skladate-

Skenováno pro studijní účely

lův osobitý sborový styl v mužských sborech na básně z Bezručových Slezských písní: *Maryčka Magdónova* (2 znění 1906, 1907), *Kantor Halfar* (1906), *Sedmdesát tisíc* (1909). Značnou pozornost věnoval Janáček v této době žánru kantáty. Už v průběhu práce na *Její pastorkyni* vznikl *Amarus* (1897) na báseň J. Vrchlického a několik kratších skladeb kantátové povahy, později přírodokresebně a lidově laděné kantátové nokturno *Na Soláni Čarták* (1911) na text Maxe Kurta a velkolepá filosoficko-reflexivní oslava lásky na báseň Jaroslava Vrchlického *Věčné evangelium* (1914). Z Janáčkových symfonických skladeb jmenujme *Žárlivost* na námět moravské lidové balady (1894), symfonickou báseň *Šumařovo dítě* (1912) podle balady Svatopluka Čecha a třívětou rapsodii podle románu N. V. Gogola *Taras Bulba* (1915 – 1918). Poměrně málo se v tomto období věnoval Janáček komorní hudbě. Z větších skladeb se zachovala jen *Pohádka* pro violoncello a klavír; asi r. 1913 koncipovanou *Sonátu pro housle a klavír* později (1921) přepracoval, *Klavírní trio* podle Tolstého Kreutzerovy sonáty zničil a hudby z něj později využil ve *Smyčcovém kvartetu č. 1*. Na přechodu k dalšímu období pak napsal několik pozoruhodných vokálně-instrumentálních skladeb: *Hradčanské písničky* na verše F. S. Procházky pro ženský sbor s flétnou a harfou (1916), *Vlčí stopa* pro ženský sbor a klavír (1916) na báseň J. Vrchlického, *Zápisník zmizelého* pro sólový tenor, alt, 3 ženské hlasy a klavír na text Ozefa Kaldy (1917–1919).



Př. 179 – Rukopis Leoše Janáčka (Sinfonietta, III. věta)

Po první světové válce Leoše Janáčka velké domácí i mezinárodní úspěchy jeho skladeb podnítily k přímo horečné nové skladatelské činnosti. Setrvává stále u svého vyhraněného osobitého slohu, který jen asi v posledních čtyřech letech života obohacuje o některé komplikovanější harmonické postupy. I nadále se soustavně věnuje operní kompozici; ke všem čtyřem následujícím dí-

Skenováno pro studijní účely

lům tohoto druhu si vytváří libreta sám podle slavných dramatických či literárních předloh. *Káťa Kabanová* (podle Bouře A. N. Ostrovského, 1919–1921) je po *Její pastorkyni* vrcholem Janáčkovy psychologizující lyriky a tragiky. *Příhody lišky Bystroušky* (podle Rudolfa Těsnohlídka, 1921–1923) konfrontují na pozadí přírody svět zvířat a lidí. *Věc Makropulos* (1923–1925) přináší osobité pojetí dramatické science-fiction Karla Čapka. *Z mrtvého domu* (1927–1928) je svérázná operní dramatizace epizod z románu F. M. Dostojevského. Ze sborové tvorby tohoto času je vrcholným dílem *Potulný šílenec* (1922, R. Thákur) pro mužský sbor a soprán sólo, komorní kantáta *Říkadla* (1927) má lidové texty. Velkolepou kantátovou skladbou, metaforicky odvíjející od staroslověnského překladu mešního textu Janáčkovy vzpomínky na slavjanofilské mládí, oslavu přírody a života, je *Glagolská mše* (1926). Významná je Janáčkova pozdní komorní tvorba. Vedle už zmíněné *Sonáty pro housle a klavír* k ní patří zejména *Smyčcový kvartet č. 1* z podnětu Kreutzerovy sonáty L. N. Tolstého (1923), *Smyčcový kvartet č. 2 Listy důvěrné* (1928), inspirovaný milostným vztahem ke Kamile Stösslové, *Mládí* (1924) pro dechové sexteto a koncertantní skladby pro klavír a komorní ansámbly – *Concertino* (1925) a *Capriccio* (pro klavír levou rukou, 1926). Pro orchestr napsal symfonickou báseň podle J. Vrchlického *Balada blanická* (1920) a své vrcholné dílo tohoto oboru – *Sinfonietta* (1926): od slavnostních fanfár žesťů a tympánů, původně určených pro všesokolský slet (ty tvoří I. větu a s doprovodem celého orchestru také vrchol finální V. věty), se tu odvíjí sled velkolepých obrazů oslavy národa a jeho svobody, české přírody a lidu. Skladatel sám nikdy nezveřejnil symfonickou báseň *Dunaj* (1923–1926), houslový koncert *Putování dušičky* ani orchestrální scénickou hudbu k dramatu Gerharta Hauptmanna *Schluck und Jau* (počeštěno jako *Trunda a Lajda*, 1928). Dnes se tato díla hrají v rekonstrukcích z 80. let 20. století.

Zralá Janáčkova tvorba je jedinečnou hodnotou nejen ryze hudební, ale v širším slova smyslu myslitelskou. Jeho strhující obrazy zejména ženských postav (Jenůfa v *Její pastorkyni*, *Káťa Kabanová*, Zefka v *Zápisníku zmizelého*, Emilia Marty ve *Věci Makropulos* aj.) patří k nejhlubším a nejcitlivějším psychologickým sondám v českém umění vůbec. A výrazová síla jeho sociálně kritických obrazů, vyjadřujících nejčastěji soucit s lidmi ubíjenými a trpícími (*Šumařovo dítě*, *Smyčcový kvartet č. 1*, *Maryčka Magdónova*, *Káťa Kabanová* aj.), ale dostupující i výrazu odhodlání k boji a odporu (*Sedmdesát tisíc*) je rovněž svrchovaná a jedinečná. Janáčkova hudba i při všem odklonu od vnějšího folklorismu a při vší výrazové novosti zůstala hluboce národní. Proto skladatel právě ve svých vrcholných a umělecky nejodvážnějších dílech, jako je druhý díl *Výletů pana Broučka*, *Taras Bulba*, *Sinfonietta*, *Glagolská mše* aj., mohl dospět i ke strhujícím obrazům slavnostního jasu a vítězství národa.

„Když již prostou radost, žalost neukryjeme v obličeji, tím méně dovedeme zatajit prudké vášně. Ozývá se v jejich průběhu srdce klokotem, dech vyrážíme, tepna bije mlátem. A jindy nenahmatáš tepny, dechu nepopadneš, ‚krve se nedořežeš'. I kráse a pravdivosti skladby nevěříme, dokud ‚po zádech mráz nejde', dokud nezapomeneme dýchat, dokud obličej nestrnul, dokud se nezabarví ruměně, aby hned nato nepokryl se bledostí."

Leoš Janáček: O průběhu duševní práce skladatelské, 1916

Skenováno pro studijní účely

„Janáček je nejoriginálnější zjev v pestré galerii muzikantských osobností kolem roku 1900. Všechno, co dělá, jako člověk, jako teoretik, jako pedagog, jako dramaturg svých operních textů, jako hudebník, nese pečeť jeho impulsivní, naprosto nezávislé osobnosti. Nechce se podřídit žádnému schématu a přistupuje ke svým kompozičním úkolům pokaždé znovu tak, jako by nebyla hudba před ním ještě vůbec vynalezena."

HANS-HEINZ STUCKENSCHMIDT, NĚMECKÝ HUDEBNÍ VĚDEC A KRITIK

„Byla to hlava. Krásná, tvrdá, sebevědomá, neústupná. Palice to byla! Proto dovedl Janáček čekat. Proto měl tak úžasný smysl pro pomlky..."

VÁCLAV TALICH O LEOŠI JANÁČKOVI

JOSEF BOHUSLAV FOERSTER (1859–1951) představuje mezi čelnými českými skladateli této generační vrstvy krajní protiklad Janáčkova novátorství. Vyrostl v prostředí pražské tradice – jeho otcem byl profesor varhanické školy Josef Förster, poznal ještě Smetanu a stýkal se s Dvořákem – a navazoval na ni i ve své tvorbě. Ze světových současníků na něj nejvýrazněji zapůsobil Mahler, s nímž se přátelil v Hamburku a ve Vídni, kde žil se svou ženou Bertou Foersterovou-Lautererovou – přední sopranistkou tamních operních divadel za Mahlerova šéfování. Nejčastěji se dnes provozují Foerstrovy sbory. Napsal jich velmi mnoho; nejosobitější je cyklus *Devět mužských sborů* (*Oráč*, *Velké širé rodné lány*, *Skřivánkovi*, *Polní cestou*, *Z osudu rukou* aj., 1894–1897). Velmi významná je i jeho tvorba kantátová a z ní zejména velká díla *Mrtvým bratřím* (1918), *Svatý Václav* (1928), *Máj* (na slova 3. zpěvu Máchovy básně, 1936), *Kantáta 1945* (k oslavě vítězství). Bohatá je také Foerstrova tvorba písňová (kolem 50 cyklů a četné písně jednotlivé, velmi cenný je např. cyklus *Čisté jitro* s orchestrem na básně O. Březinv, A. Sovy, F. X. Šaldy, 1918). Z jeho oper se scénicky nejvíce uplatnily ranější *Debora* (1891), *Eva* (1897) a *Jessika* (1904, podle Shakespearova Kupce benátského); pozdější *Nepřemožení* (1917), *Srdce* (1921) a *Bloud* (1933–1935) akcentují morální a humanistická poslání do té míry, že jsou dramaticky méně bezprostřední. Foerster je rovněž autorem četných melodramů. Z jeho instrumentální tvorby připomeňme několik klavírních cyklů a řadu jednotlivých skladeb, bohatou komorní tvorbu – z ní např. 4 smyčcové kvartety, *Dechový kvintet* (1909), *Nonet* (1931), koncerty 2 houslové (1911, 1930) a *violoncellový* (1930), 5 symfonií (1888, 1893, 1894, *č. 4 c moll Veliká noc*, blízká Mahlerově *č. 2*, 1905; *č. 5 d moll*, 1929), orchestrální suity *Cyrano de Bergerac* (1903), *Ze Shakespeara* (1909), *Jičínská* (1923) aj., symfonické básně *Mé mládí* (1900), *Jaro a touha* (1912) aj. Vyučoval skladbu na konzervatoři v Praze.

Českou hudbu na přelomu století velmi významně obohatili dva z prvních žáků Antonína Dvořáka. Starší z nich byl **VÍTĚZSLAV NOVÁK** (1870–1949). V mládí navázal na romantiky a novoromantiky, jak je to patrné v jeho klavírních cyklech *Vzpomínky*, *Barkaroly*, *Eklogy* aj., v raných písních a sborech i komorních skladbách a v orchestrální ouvertuře *Korzár* (1892, absolventská práce u Dvořáka), *Serenádě F dur*, *Klavírním koncertě* aj. Rozhodujícím podnětem k jeho osobitému vyhranění bylo poznání východomoravské (později i sloven-

Skenováno pro studijní účely

ské) lidové písně v jejím domácím prostředí o prázdninách roku 1896 a v dalších letech. Navázal na její modalitu v melodice i harmonických důsledcích, jimiž se přiblížil impresionistickému slohu. Také náměty jeho skladeb až do r. 1900 se vztahují výhradně a později občas k Moravě: *Písničky na slova lidové poezie moravské*, *Čtyři balady* pro sbor a orchestr nebo čtyřruční klavír, klavírní cyklus *Můj máj* (1899) a *Sonata eroica* (1900), *Slovácká suita* pro klavír nebo orchestr (1903), ouvertura *Maryša* (k dramatu bratří Mrštíků; 1899), úpravy lidových písní. Vliv lidové hudby je patrný i v *Klavírním kvintetu a moll* (v létě 1896 teprve rozpracován) a *Smyčcovém kvartetu č. 1 G dur* (1899). V prvních letech 20. století našel Novák novou silnou inspiraci i v soudobé symbolistické poezii, jež jej rovněž přivedla do blízkosti impresionistického slohu. Je to patrné v písňových cyklech *Melancholie* (1901), *Údolí nového království* (1903), *Melancholické písně o lásce* (1906) a *Notturna* (1908). První desetiletí 20. století se vůbec stalo dobou obrovského Novákova tvůrčího rozmachu, v němž vzniká řada jeho vrcholných děl, silně inspirovaných lidskými vášněmi i přírodou a lidovým životem (také slovenským). Vedle písní a sborů je to patrné v klavírních cyklech *Písně zimních nocí* (1903) a *Pan* (1910), *Klavírním triu d moll Quasi una ballata* (1902), *Smyčcovém kvartetu č. 2 D dur* (1905, s unikátní impresionisticky zvukovou fugou), orchestrální *Serenádě D dur* (1905), ouvertuře *Lady Godiva* (ke hře J. Vrchlického, 1907), symfonických básních *V Tatrách* (1902), *O věčné touze* (1904), *Toman a lesní panna* (1907) a v kantátě *Bouře* (s podtitulem *Mořská fantazie*, 1910, podle Svatopluka Čecha). Další skladatelský vývoj V. Nováka už není tak přímočarý. Tvůrčí polemika se stejnojmenným dílem Dvořákovým jej přivedla v kantátě *Svatební košile* (1913) k samoúčelné kompoziční virtuositě a povrchní tónomalebnosti. A bez problémů není ani jeho tvorba dramatická. V operách *Zvíkovský rarášek* (L. Stroupežnický, 1914), *Karlštejn* (podle J. Vrchlického O. Fischer, 1916), *Lucerna* (podle A. Jiráska H. Jelínek, 1922) a *Dědův odkaz* (podle A. Heyduka A. Klášterský, 1925) vytvořil mnoho cenné hudby, ale důraz na orchestrální složku poněkud oslabil dramatickou působivost; také balety *Signorina Gioventù* (1928) a *Nikotina* (1929, oba podle S. Čecha) zaujaly spíše jako symfonická než jako dramatická díla. A tak nejživotnější z tohoto tvůrčího období jsou drobné písně z cyklu *Jaro* (1918) a méně rozsáhlé klavírní skladby: *6 sonatin* (1919) a cyklus *Mládí* (1920). Ve třicátých a čtyřicátých letech vytvořil Vítězslav Novák další významná komorní a orchestrální díla, jež patří k vrcholům jeho tvorby. První z nich je *Podzimní symfonie* (1934), autobiograficky inspirovaný třívětý vokálně-instrumentální monument o jaru, létu a podzimu lidského života, znovu akcentující lidové kořeny skladatelovy fantazie. Ty se snoubí s velkolepou stavbou i v dvouvětém *Smyčcovém kvartetu č. 3* (1938). Další skladby jsou inspirovány aktuálně. *Jihočeská suita* pro orchestr (1937) akcentovala lásku k rodnému kraji a heroismus národních dějin ve chvílích fašistického nebezpečí: vlastenecký a odbojný patos má i *Sonáta pro violoncello a klavír* (1941), *Svatováclavský triptych* pro varhany nebo orchestr (1941–1942), symfonická báseň *De profundis* (1941) i rozměrná vokálně-instrumentální *Májová symfonie* (1943). I po válce napsal cenná díla: písňový cyklus *Jihočeské motivy* (1947), hudbu k Rachlíkovu dramatu *Jan Žižka* (1949), *Píseň zlínského pracujícího lidu* (1948). V. Novák vynikl i jako učitel skladby: vychoval četné české, slovenské i další skladatele soukromě i jako

Skenováno pro studijní účely

profesor pražské konzervatoře v mistrovské třídě (1909–1919) a na mistrovské škole (1919–1939).

„Čemu nejvíce vděčím za svou osobní notu? Lidové písni! Nejhlouběji na mou melodickou invenci zapůsobila píseň východomoravská a slovácká."

VÍTĚZSLAV NOVÁK V KNIZE SVÝCH PAMĚTÍ O SOBĚ A O JINÝCH

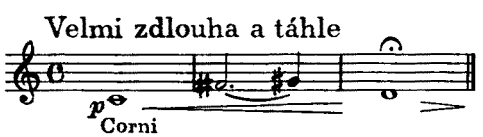
„Jsem z nejhlubšího přesvědčení celým svým dílem nadšeným vyznavačem tematické práce! Nemohu sice upírat existenční právo práci atematické, ale sám bych tak nikdy neskládal. Zakládám si na monotematismu Tater, Druhého smyčcového kvartetu, kde i figurace i pasáže jsou odvozeny ze základní myšlenky."

VÍTĚZSLAV NOVÁK V KNIZE SVÝCH PAMĚTÍ O SOBĚ A O JINÝCH

„Že se stal Vítězslav Novák učitelem mnoha českých i cizích skladatelů, nebylo náhodou. Novák byl k tomuto úkolu předurčen osudem. Uvědomíte si to, povšimnete-li si tektonické stránky Novákovy tvorby. Novákův smysl pro hudební stavbu má povahu takřka pudovou."
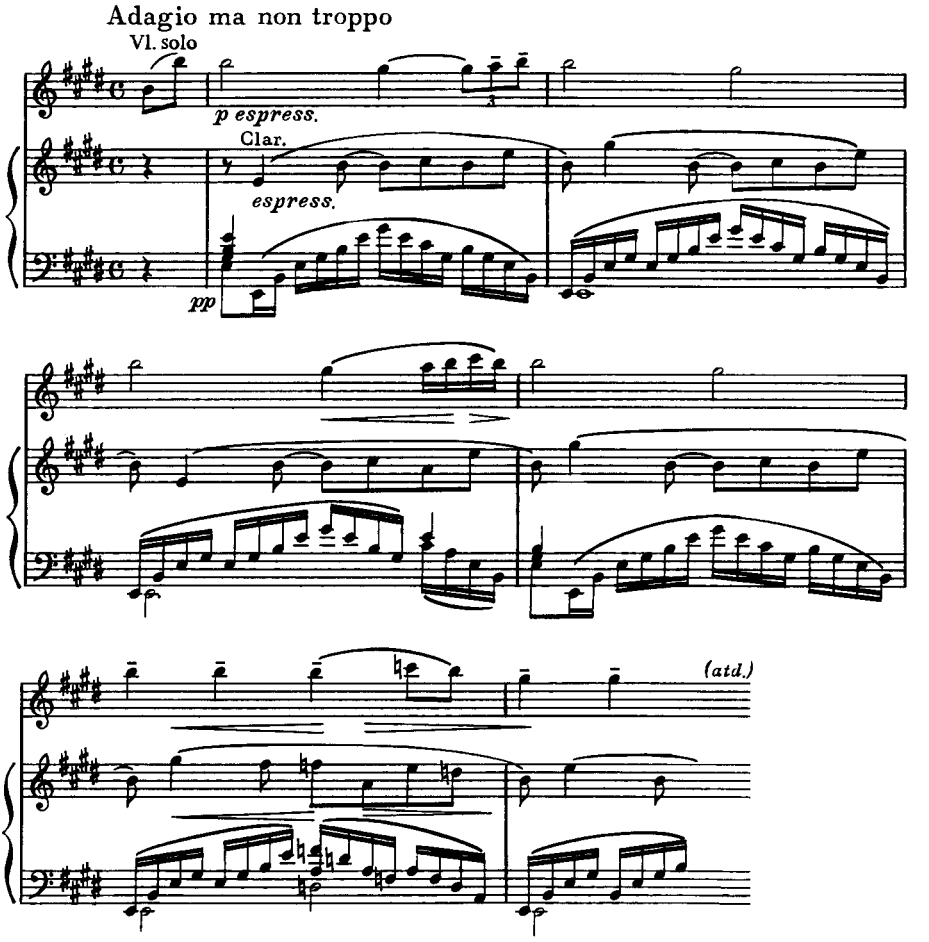
KAREL JANEČEK VE STUDII VÍTĚZSLAV NOVÁK – UČITEL SKLADATELŮ, 1941

Vedle Nováka byl nejvýznamnějším představitelem skladatelské školy Antonína Dvořáka **JOSEF SUK** (1874–1935). Jeho hudební talent se rozvíjel v rodinném prostředí učitelské rodiny v Křečovicích na Benešovsku tak úspěšně, že byl přijat ve svých jedenácti letech na konzervatoř. Studoval tu housle u A. Bennewitze, teorii a skladbu u K. Steckera, Dvořákovu třídu absolvoval osmnáctiletý v roce 1892. Hned poté se začala vyhraňovat jeho osobitost. Nebylo tu však žádného zlomu jako u Nováka. Suk měl ke svému učiteli osobně velmi blízko, Dvořákova dcera Otylka se později stala jeho ženou. A tak se jeho osobitá melodika a harmonické cítění, sklon k lyrické citovosti, charakteristická faktura se zpěvnou individualizací jednotlivých linií i nástrojová barvitost uplatňovaly postupně vedle počátečních Dvořákových vlivů. To je patrné na vývoji od *Smyčcové serenády Es dur* (1892) a cyklu *Klavírních skladeb op. 7* (se slavnou *Písní lásky*, 1892–1893) přes další klavírní cykly, *Smyčcový kvartet B dur č. 1* (1898) aj. k prvnímu výrazně osobitému dílu, jímž je hudba k dramatické pohádce Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* (1898, orchestrální suita s názvem *Pohádka*, 1899). Suk zde uplatnil současně s osobitým lyrickým fondem a nástrojovou svítivostí i modalitu a jiné nové postupy (viz smuteční fanfáru z výseku celotónové stupnice v Př. 180 a frygicky zabarvené houslové sólo v Prologu v Př. 181):



PŘ. 180 – JOSEF SUK: RADÚZ A MAHULENA (HLAS SURMY)

Skenováno pro studijní účely

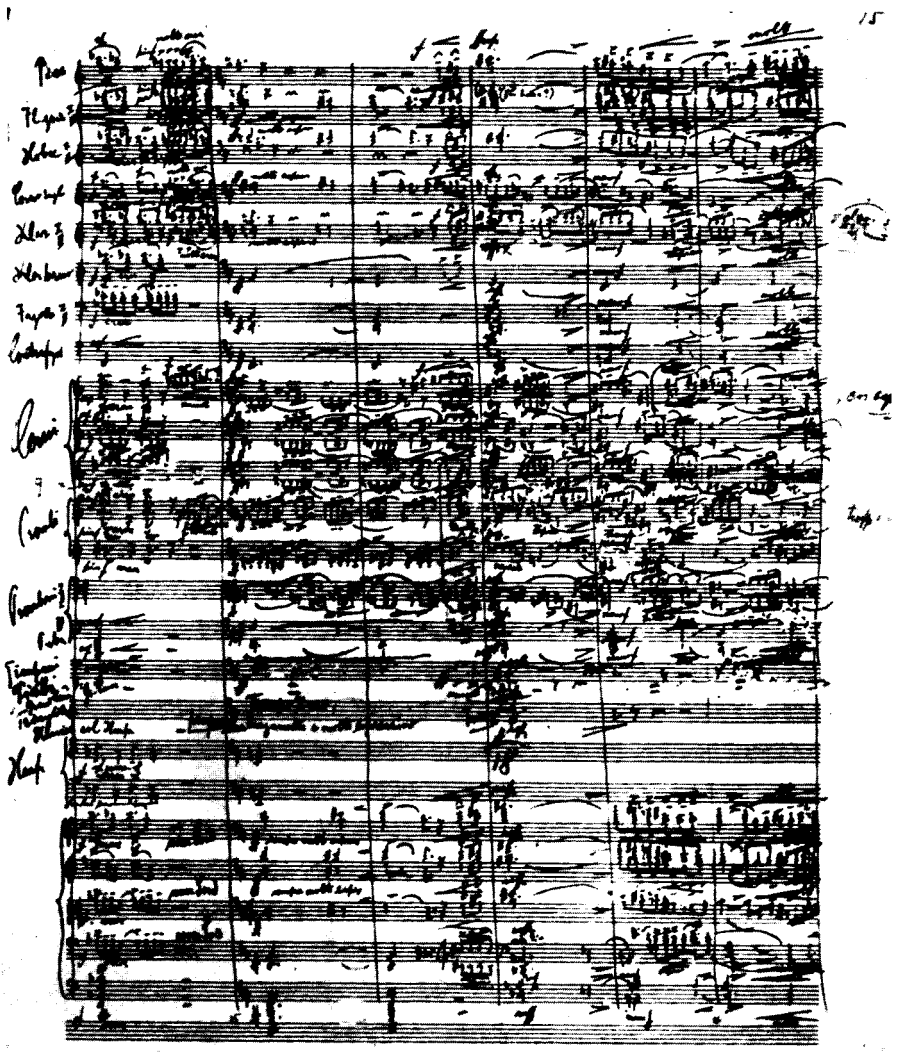


Př. 181 – Josef Suk: Radúz a Mahulena (Prolog, úryvek)

Jeho vývoj k dobově novátorskému vyjadřování odtud postupoval pozvolna, ale důsledně. Skladatel přitom obohacoval lyrický základ své tvorby o další výrazové a obsahové okruhy, jako je baladická dramatičnost *Fantazie pro housle a orchestr* (1902) či vlastenecký patos symfonické básně *Praga* (1904). Na obsahové ladění Sukovy další tvorby měly rozhodující vliv tragické události v rodině – r. 1904 Dvořákova smrt a 1905 úmrtí ženy Otylky. Přímo inspirovaly vznik smuteční symfonie *Asrael* (1906) a klavírního cyklu *O matince* (1907). Tato inspirace ve vlastních citových prožitcích a způsob jejího hudebního vyjadřování se často charakterizuje jako Sukův subjektivismus. Z něj vychází i většina jeho další tvorby: i ta se z různých pohledů vrací k osudovým životním prožitkům a v souvislosti s nimi i k obecnější filosofické kontemplaci, k otázkám smyslu lidského života a smrti. Ty tvoří základní programovou páteř jeho tzv. symfonické tetralogie, k níž patří *Asrael* a dále *Pohádka léta* (1908), *Zrání* (1912–1917) a *Epilog* pro sóla, sbory a orchestr (1920–1932). Sukovo hudební

Skenováno pro studijní účely

vyjadřování přechodně obohatil i impresionistický zvuk – zejména ve spojení s náměty z přírody v klavírním cyklu *Letní dojmy* (1902) a v orchestrální *Pohádce léta*. Pro jeho pozdní díla je charakteristická bohatá i tonálně komplikovaná polyfonie, spojená s velkou barevnou fantazií a monumentální jednolitou architektonikou. Takový je zejména jednovětý *Smyčcový kvartet č. 2* (1911), klavírní cyklus *Životem a snem* (1909), *Zrání* a *Epilog*. V menších dílech se vracel i k prostšímu výrazu, jak ukazuje vlastenecky zanícená *Meditace na staročeský chorál Svatý Václave* pro smyčcové kvarteto nebo smyčcový orchestr (1914) a slavnostně jásavý symfonický pochod *V nový život* (1920).



Př. 182 – Rukopis Josefa Suka (Zrání)

Skenováno pro studijní účely

Další díla: Pro klavír *Nálady* (1895), *Klavírní skladby op. 12* (1896), *Vesnická serenáda* (1897), *Suita* (1900), *Jaro* (1902), *Ukolébavky* (1912), *O přátelství* (1920). – **Komorní díla:** *Čtyři skladby pro housle a klavír* (1900), *Balada* (1890) a *Serenáda* (1896) pro violoncello a klavír, *Klavírní trio c moll* (1889–1891), bagatela *S kyticí v ruce* pro flétnu, housle a klavír (1917), *Klavírní kvartet a moll* (1891), *Klavírní kvintet g moll* (1893, 1915), *Elegie pod dojmem Zeyerova Vyšehradu* pro instrumentální soubor nebo pro klavírní trio (1902). – **Pro orchestr:** *Dramatická ouvertura* (1892), *Pohádka zimního večera* (podle Shakespeara, 1894), *Symfonie E dur* (1899), *Fantastické scherzo* (1903), *Legenda o mrtvých vítězích* (1920), pochod *Pod Blaníkem* (1932). – **Vokální:** *10 zpěvů* pro ženský sbor a čtyřruční klavír na lidové texty (1899), *4 zpěvy* pro mužský sbor na slova srbských lidových písní (1900), *Mužské sbory, op. 32* (1912), *3 zpěvy* pro smíšený sbor (1900), *Mše B dur* (*Křečovická*, 1888–1890, upr. 1931). – Hudba k Zeyerově dramatické legendě *Pod jabloní* (1901).

Josef Suk vynikl i jako interpret – od r. 1892 byl přes 40 let sekundistou Českého kvarteta – a jako pedagog: od 1922 vyučoval skladbě na mistrovské škole konzervatoře v Praze.

„V té šťastné době našich začátků okouzloval mě Suk svým kamarádstvím, imponoval mi svým nadáním. Měl neobyčejně vyvinutý smysl pro formu, v níž nebylo nic nahodilého, ovládal již kompoziční techniku s překvapující jistotou, byl nadán neomylným instinktem pro zvukovou působivost díla.

Vítězslav Novák v knize svých pamětí O sobě a o jiných

„V tom, že výrazová intence vytváří a přeměňuje i nejtenčí vlákna hudební struktury Sukovy myšlenky, v tom, jak právě na nich se obráží autorovo úsilí učinit hudbu sdílnou řečí, která by interpretovala všechny pohyby niterných vln, v tom vidím podstatu Sukova subjektivismu.“

Václav Štěpán ve studii o Sukově Asraelu

Nejmladší z pětice vůdčích skladatelských osobností české hudby na přelomu století byl **Otakar Ostrčil** (1879–1935). Jeho vzdělání zdaleka překračovalo hranice hudební profese. Vystudoval na Karlově universitě češtinu a němčinu, skladbu studoval už od gymnazijních let u Zdeňka Fibicha. A také jeho hudební zájmy byly široké. Vynikl nejen jako skladatel, ale rovněž jako dirigent. Upozornil na sebe již jako vedoucí osobnost studentského orchestru, v letech 1908–1922 stál v čele amatérského Orchestrálního sdružení, jež pozvedl interpretačně i dramaturgicky na vážného soupeře tehdejší profesionální České filharmonie. Jako šéf vtiskl zvláštní tvář opeře Městského divadla na Vinohradech (1914–1918) a zejména opeře Národního divadla, kde byl od roku 1919 dramaturgem a v letech 1920–1935 šéfem. Patnáct let v čele s Ostrčilem patří k nejslavnějším epochám v dějinách první české operní scény: jeho dramaturgie, opírající se o kompletní provádění děl významných českých skladatelů od Bedřicha Smetany až po Janáčka a Nováka (vedle výběru z nejcharakterističtějších děl světové tvorby), odvážně prosazující čelné opery současné avantgardy (nejslavnější bylo jeho nastudování Bergova Vojcka 1926), jakož i pěvecká a vůbec interpretační úroveň jeho souboru byly

Skenováno pro studijní účely

vzorové. Jako skladatel vyšel Ostrčil v mládí z tradice Smetanovy a Fibichovy. To je patrné na jeho písních a melodramech ze studentských let i na orchestrálních skladbách *Selská slavnost* (1898), *Suita G dur* (1898) a *Pohádka o Šemíku* (symf. báseň podle Vrchlického, 1899). Ostrčil zůstal u této tradice poměrně dlouho po přelomu století, kdy Janáček, Novák i Suk už odvážně kráčeli po nových cestách. I jeho první zralá opera *Vlasty skon* (dějem i příznačnými motivy navazuje na Fibichovu Šárku, 1902–1903), orchestrální melodramy *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici* (1904) i *Balada česká* (Jan Neruda, 1905), *Symfonie A dur* (1905) a balada pro mezzosoprán a orchestr *Osiřelo dítě* (1906) jsou ještě díly tradičními a jen dílčím způsobem se uplatňují některé nové postoje v operách *Kunálovy oči* (podle J. Zeyera, 1908) a *Poupě* (na prozaický text jednoaktovky F. X. Svobody, 1910). Teprve dvě orchestrální díla ze začátku druhého desetiletí 20. století jsou svědectvím Ostrčilova slohového přelomu: *Impromptus* (1911) a *Suita c moll* (1912). Je pro ně charakteristická souzvukově uvolněná polyfonie, zdůrazňující pevné stavebné linie; zejména suita má svými groteskními momenty blízko k Mahlerovi. Tuto novou linii jeho tvorby pak představují i vokální skladby z následujících let: *Česká legenda vánoční* (1912) a cyklus *Prosté motivy* (Neruda, 1922) pro mužský sbor, kantáta *Legenda o svaté Zitě* (Vrchlický, 1913) aj. Vrcholně komplikované hudební vyjadřování skladatele představuje opera *Legenda z Erinu* (podle J. Zeyera, 1913–1919). Jeho nejvýznamnější díla vznikla po první světové válce. Jsou to orchestrální skladby *Symfonietta* (s mahlerovsky mohutnou stavbou a výrazem, 1921), *Léto* (2 věty, 1926) a velkolepě stavebně vržený variační cyklus *Křížová cesta* (1928). Vrcholnou operou O. Ostrčila je *Honzovo království* (na námět pohádky L. N. Tolstého, 1928–1933), důrazná výzva k lásce mezi lidmi, proti válce a nepřátelství, v pohádkové podobě. Ostrčilova skladatelská tvorba představuje nejen pozoruhodně vyklenutý oblouk slohového vývoje, vedoucí od romantické tradice k velmi osobitému rozvinutí Mahlerových a dalších pozdně romantických podnětů; pozoruhodný je i ideový vývoj od vlasteneckých poselství poezie Nerudovy a Vrchlického přes svérázné reflexe literárního symbolismu až k naléhavým humanistickým výzvám posledních děl.

Na přechodu mezi touto a následující generační vrstvou českých skladatelů stojí ještě dva autoři. Starší z nich **Otakar Zich** (1879–1934) byl vrstevníkem Ostrčilovým, ale nevystoupil na veřejnost tak záhy. Byl Ostrčilovi blízký i jinak. Měl rovněž universitní vzdělání; jako žák Otakara Hostinského v estetice se po celý život věnoval tomuto oboru. Napsal cenné studie o českém folkloru, rozbor Smetanovy *Hubičky* aj. a knihy o Smetanových symfonických básních, zvlášť teoreticky přínosné dílo je *Estetika dramatického umění* (1931). Jako skladatel vyšel ze studia českého folkloru (kantáta *Osudná svatba*, *Chodská suita* pro noneto, úpravy lidových písní pro mužský sbor), ze Smetany a Fibicha (*Z mělnické skály* a další písňové cykly zejména na Nerudovy básně, kantáta *Polka jede*, 1907, rovněž na Nerudu; komická operní jednoaktovka *Malířský nápad*, 1908). Teprve v letech první světové války se odpoutal od tradice a nastoupil zejména v tragické opeře *Vina* (1915) a v komické opeře *Preciézky* (podle Molièra, 1924) cestu blízkou Ostrčilovu novátorství. Významná byla i Zichova pedagogická činnost jako profesora estetiky na filosofické fakultě Karlovy university.

Skenováno pro studijní účely

Rudolf Karel (1850–1945) byl jedním z posledních žáků Antonína Dvořáka na pražské konzervatoři. Před první světovou válkou na sebe upozornil rozlehlými skladbami s mužně odhodlaným výrazem a důslednou tematickou prací (symfonická báseň *Ideály*, 1909, *Renesanční symfonie es moll*, 1911, *Sonáta d moll* pro housle a klavír, 1913). V létě 1914, když začala první světová válka, byl v Rusku. Nestačil se už vrátit domů. Tato okolnost jej přivedla do řad československého zahraničního odboje, do legií, jejichž symfonický orchestr dirigoval. Boj za státní samostatnost později ve 20. letech inspiroval jeho mužský sborový cyklus *Zborov* a kantátovou symfonii *Vzkříšení* (1928). Později vynikl zejména jako autor pohádkových oper *Smrt kmotřička* (1932) a *Tři zlaté vlasy děda Všeděda*. Druhou z nich napsal – stejně jako *Nonet* – tajně v nacistickém vězení, do něhož se dostal za účast v protifašistickém odboji. Několik týdnů před osvobozením zemřel v koncentračním táboře v Terezíně.

Česká hudba měla na přelomu století i řadu dalších skladatelů: autorů hudby zaměřené převážně tradičně, méně či vůbec ne osobitě vyhraněných a méně umělecky významných. Zmiňme se z nich aspoň o dvou, kteří nejsou tak skladatelsky významní jako předchozí zmíněná pětice, ale kteří vynikli především jako dirigenti. Starší z nich **Karel Kovařovic** (1862–1920) vynikl už jako dirigent orchestrálních koncertů u příležitosti Národopisné výstavy v Praze (1895, hrál tu výhradně českou hudbu). Jeho interpretační umění se pak plně rozvinulo, když se stal šéfem opery Národního divadla v Praze (1900–1920). Byla to epocha všestranného interpretačního i repertoárového rozvoje souboru pěvců i orchestru. Z Kovařovicovy obsáhlejší tvorby dosáhly největších úspěchů opery podle slavných českých románových předloh *Psohlavci* (pode A. Jiráska, 1897) a *Na starém bělidle* (podle Babičky B. Němcové, 1901). Obratně v nich eklekticky využil výtěžků operního slohu Smetanova a Dvořákova. **Oskar Nedbal** (1874–1930) byl mnohostranným hudebníkem: studoval skladbu u Antonína Dvořáka a hru na housle u A. Bennewitze na konzervatoři v Praze, byl prvním violistou Českého kvarteta. Jako dirigent se zasloužil o šíření významných českých děl – Smetany, Dvořáka, ale i Nováka a Suka – doma i v zahraničí; na sklonku života pozvedl jako šéf opery Národního divadla v Bratislavě k vynikající úrovni tuto první slovenskou scénu. Českou hudbu obohatil zejména o pohádkové balety *Z pohádky do pohádky* (1908) a *Pohádka o Honzovi* (1902). Roku 1906 přesídlil do Vídně a dosáhl tam značného ohlasu operetami (zejména *Vinobraní*, 1916, a *Polská krev*, 1913).

V této generační vrstvě vyrostla i zakladatelská osobnost české hudební vědy 20. století **Zdeněk Nejedlý** (1878–1962). Hudbu studoval v mládí u Zdeňka Fibicha, na Karlově univerzitě byl žákem Otakara Hostinského. Roku 1905 zde založil samostatný obor hudební vědy, jehož se stal profesorem. Vytvořil velký mnohosvazkový spis o předhusitském a husitském zpěvu (do r. 1913) a rozpracoval cenné, i když nedokončené projekty velké monografie o B. Smetanovi (s objevným vylíčením kulturních dějin českého národního obrození, 1924 až 1933) a *Všeobecných dějin hudby* (zpracovány svazky *O původu hudby* a *Antika*, 1916–1930), napsal monografie o Fibichovi, Foerstrovi, Novákovi, Ostrčilovi, o Smetanových operách, o české opeře po Smetanovi a množství dalších studií, působil i jako hudební kritik – i když četné jeho postoje byly mylné: zcela podcenil např. význam Dvořáka, Janáčka, Suka aj. Později působil jako

Skenováno pro studijní účely

politik, člen několika poválečných vlád Československa (po 1945); od r. 1953, kdy byla založena Československá akademie věd, byl jejím prezidentem.

B) Generační vrstva prvních žáků

Tvůrčí aktivita, s níž tak výrazně zapůsobila pětice nejvýznamnějších českých skladatelů z přelomu století, brzy našla řadu následovníků. Bylo to způsobeno i skutečností, že pedagogická tradice, kterou založil na pražské konzervatoři Antonín Dvořák (optimální situace, kdy nejslibnější talenty pedagogicky vede přední skladatelská osobnost), našla brzy své pokračování. V letech před první světovou válkou se stal takovým předním českým skladatelským pedagogem Vítězslav Novák. Už záhy po přelomu století začal skladbě vyučovat soukromě, v roce 1909 mu zřídili na pražské konzervatoři zvláštní mistrovskou třídu skladby a od r. 1919, kdy byla jako vyšší nadstavba pražské konzervatoře zřízena mistrovská škola, učil ještě 20 let zde (do 1939, pak opět soukromě). Před první světovou válkou byl z předních skladatelů v Praze jediný, kdo vyučoval – a tak téměř všichni významní představitelé generační vrstvy, jež vstoupila do veřejného života v prvních dvou desetiletích nového století, prošli jeho školou. V Brně na varhanické škole vyučoval tehdy ještě Leoš Janáček. Poslání tohoto ústavu – výchova kostelních praktiků, varhaníků a vedoucích kůrů – mu neumožňovalo věnovat se skladatelské pedagogice na vyšším stupni. Proto tehdy také nejtalentovanější moravští skladatelé dovršovali své vzdělání nejčastěji v Praze u Nováka, i když předtím studovali na varhanické škole v Brně u Janáčka.

Slohová a vůbec tvůrčí orientace mladých skladatelů, kteří se narodili v 80. či začátkem 90. let a vstoupili do veřejného života se svými prvními díly před první světovou válkou, nebyla snadná. Vyrůstali ještě v silném povědomí romantické tradice a v úctě k ní. Lákalo je novátorství učitelů a jiných světových vzorů, impresionistů i pozdních romantiků. O několik let později tu však byly nové ideály meziválečné avantgardy. V této situaci docházelo k častému kolísání, komplikovanému hledání cest a nejednou i ke zlomům. Proto jsou tu vzácní skladatelé, kteří vytvořili zcela jednolitě, organicky se vyvíjející a k osobitým kvalitám dorůstající celoživotní dílo. Beze zbytku tak lze charakterizovat vlastně jenom dva první z dále probraných.

LADISLAV VYCPÁLEK (1882–1969) studoval skladbu (po absolutoriu češtiny a němčiny na Karlově universitě) u Vítězslava Nováka soukromě. Od jeho vlivu se už v raných písňových cyklech (*Tichá usmíření*, *Tuchy a vidiny*, *Světla v temnotách*, *Slavnosti života*) a sborech vypracoval k osobitému hudebnímu výrazu, který charakterizuje velkoryse klenutá a k hymnickému jasu dostupující melodika (často diatonická), spojovaná s bohatou polyfonií a v kontextu dobového slyšení drsnou harmonií. Tyto charakteristické vlastnosti, jakož i smysl pro velkolepé architektonické řešení skladeb, se upevnily ve styku s lidovou melodikou (*Sirotek*, bohatě propracované ztvárnění lidové balady Osiřelo dítě pro smíšený sbor, violy a violoncella, 1917, a cykly moravských písní pro zpěv a klavír *Z Moravy*, 1911, *Moravské balady*, *Vojna*, 1915). Vrcholem jeho tvorby jsou velké kantátové kompozice *Kantáta o posledních věcech člověka* (lidová moravská poezie, 1921), *Blahoslavený ten člověk* (žalmy, 1933) a *České requiem*

Skenováno pro studijní účely

(1940). Napsal i řadu pozoruhodných skladeb pro smyčcové nástroje (sólové suity pro violu, pro housle, sonáta *Chvála houslí* pro housle, klavír a mezzosoprán) i četné další písně, sbory a 2 orchestrální fantazie na staré české duchovní písně s názvem *Vzhůru srdce* (1950).

Otakar Jeremiáš (1892–1965) pocházel z rodiny významného jihočeského hudebního pedagoga a skladatele Bohuslava Jeremiáše; skladatelem a klavíristou byl i jeho bratr Jaroslav. Skladbu studoval soukromě u Vítězslava Nováka, ale slohově byl svým učitelem ovlivněn jen krátce (*Symfonie č. 1 c moll* a komorní skladby z doby před první světovou válkou). Už ve svých začátcích navázal na sloh B. Smetany, jak o tom výrazně svědčí *Jarní ouvertura* pro orchestr (1912). Tragédie první světové války mu dala podnět ke dvěma velkým dílům, jimiž se přiblížil slohu Mahlerovu (*Fantasie pro dva sbory a orchestr*, 1915, a *Symfonie č. 2*, 1915). Na sklonku první světové války a po ní se však v souvislosti s vlasteneckými náměty vrátil opět do blízkosti Smetanova hudebního výrazu (orchestrální melodram *Romance o Karlu IV.*, 1917, písňový cyklus *Láska*, 1921, symfonický pochod *Jen dál*, 1918 a 1937). V meziválečném období jeho vyjadřování přijímá podněty novátorské avantgardy. Má přitom dvě linie tvorby. První představuje hluboké psychologické sondy do duševních stavů lidí v mimořádných životních situacích (kantáta *Vlčí stopa*, 1920, opera *Bratři Karamazovi* podle Dostojevského, 1927), druhá skladby s náměty sociálně kritickými a zápasivými (sbory na Bezruče a další soudobé básníky a oslava boje legií v cyklu mužských sborů *Zborov*, 1927). Na tuto linii také navázal svými vrcholnými díly z let ohrožení republiky a nacistické okupace, jež měla vlastenecky bojové zaměření: chorální předehrou *Ten Pán velíť se nebáti* pro orchestr (1938), kantátou *Píseň o rodné zemi* (Josef Hora, 1941), operou *Enšpígl* (1944). Jeremiáš by i jedním z nejvýznamnějších českých dirigentů své doby. V letech 1929–1945 byl šéfdirigentem dnešního Symfonického orchestru Čs. rozhlasu v Praze, v letech 1945–1950 (s přestávkami, vynucenými nemocí) šéfem opery Národního divadla v Praze. Významná je i jeho pedagogická činnost (učil mj. Jaroslava Doubravu a Jana Hanuše; ten pak vydal tiskem Jeremiášovy *Praktické pokyny k instrumentaci*).

Ve stručném přehledu si připomeňme i další představitele této generační vrstvy, jež vystoupila na veřejnost těsně před první světovou válkou.

Jaroslav Křička (1882–1969) nebyl přímo žákem Novákovým, ale přátelským stykem s ním i s jeho žáky se umělecky dostal do jeho blízkosti. V mládí žil několik let v Rusku, kde na něj zapůsobila i hudba Rimského-Korsakova a zejména o intonace lidské mluvy se opírající vokální dikce Musorgského, jak je to patrné v Křičkových *Třech bajkách* pro soprán a klavír (1917) a dalších písních (např. *Severní noci*, 1910). Pozoruhodně dokázal oživit v dětské opeře *Ogaři* (1918), a zejména v cyklech drobných písní pro děti (*Jiříčkovy, Daniny písničky* aj.) hudební humor, který v české tvorbě po Smetanovi a Dvořákovi dlouho chyběl; když jej však chtěl vyjádřit i ve větších formách (kantáta *Tyrolské elegie*, 1930, a baletní opera *Král Lávra*, 1939, obě díla na náměty Karla Havlíčka), ustrnul spíše na drobnokresebných detailech a neuspěl. Později se z jeho početné tvorby uplatnila zejména díla s vlasteneckými lyrickými náměty (*Moravská kantáta*, 1936, *Valašská jitřní mše*, 1941, *Valašský kvartet*, 1949, písňový cyklus *Naše paní Božena Němcová*, 1953, kantáta *Praze*, 1959 aj.).

Skenováno pro studijní účely

Boleslav Vomáčka (1887–1965) byl v mládí jedním z nejvěrnějších následovníků svého učitele Vítězslava Nováka (písně, klavírní cykly, *Houslová sonáta*, 1912, symfonická báseň se sborem *Mládí*, 1916); přechodně se přiklonil k výbojům, jež jej přivedly až k mezím atonality (klavírní cyklus *Hledání*, 1913, *Klavírní sonáta č. 1*, mužské sbory *Výkřiky*, 1918). Po válce se však vrátil k tradičnějšímu vyjadřování a z podnětů Smetanovy tvorby i hudby Novákovy a Janáčkovy dospěl k pozoruhodnému lyrickému projevu, jímž dokázal prohloubit účinnost protiválečných veršů Fráni Šrámka i jiných básníků v písňových cyklech *1914* a *Cesta z bojiště* (1920 a 1922, s klavírem i s orchestrem) i Wolkrovy sociální poezie v mužských sborech *Balada o očích topičových* a *Balada o snu* (1927 a 1933) a v kantátě *Strážce majáku* (1932). Jeho pozdější díla – ani veliká, jako opera *Vodník* (podle K. J. Erbena, 1936), symfonie *Česká eroica* (1945) aj. – však už nezapůsobila tak silně a pronikavě.

Emil Axman (1887–1949) se výrazně prosadil zejména skladbami, v nichž se podobně jako jeho učitel V. Novák inspiroval moravským folklorem (*Moravské dvojzpěvy*, klavírní *Morava zpívá*, orchestrální *Suita z Beskyd*, *Moravské tance* aj.) a vokální tvorbou (sbory mj. na Šrámka a Bezruče, z pěti kantát zejména *Balada o očích topičových* na báseň J. Wolkra, 1927); málo se dnes už provozují jeho symfonie (napsal jich 6) či koncerty (klavírní, houslový, violoncellový). Jako vedoucí hudebního archivu Národního muzea se zasloužil o uchovávání a veřejné zpřístupnění důležitých památek české hudby.

Několik Novákových žáků vyrostlo na Moravě a prošlo před příchodem k němu Janáčkovou přípravou na varhanické škole. **Vilém Petrželka** (1889 až 1967) vyšel v mládí z navázání na Novákovu harmonii a polyfonii (*Smyčcový kvartet c moll*, 1915, *Z intimních chvil* pro housle a klavír, 1919 aj.); ve 20. a 30. letech navázal na podněty meziválečné avantgardy (kantáta *Námořník Mikuláš* podle J. Wolkra, 1928, s epizodickým použitím čtvrttónů a jazzu ve scéně v přístavní krčmě). Za okupace a po válce se přiklonil k tradičnějšímu lyrismu (vlastenecký mužský sbor *To je má zem*, 1940, *Symfonietta*, 1943, *Pastorální symfonietta*, 1952, *Symfonie* aj.). **Václav Kaprál** (1889–1947), převážně klavírní skladatel, vyšel z Chopinovy nástrojové poezie a Novákovy moravsky intonované melodiky a harmonie (cykly *Ukolébavky jara*, 1917, *Sonatina bucolica*, 1936, 4 sonáty, písně, 2 smyčcové kvartety, *Uspávánky* na lidové texty pro hlas s průvodem orchestru, 1932). Výjimku mezi moravskými skladateli této generační vrstvy tvoří **Jaroslav Kvapil** (1892–1958), který po absolutoriu Janáčkovy varhanické školy studoval v Lipsku u Maxe Regera; u něho získal zejména smysl pro pevnou stavbu velkých kompozičních celků. Projevil jej ve 4 symfoniích, 6 smyčcových kvartetech a jiných instrumentálních skladbách. Jeho vrcholná díla vznikla za okupace: lyrická opera *Pohádka máje* (podle V. Mrštíka, 1940–1943) a orchestrální variace *Z těžkých dob* (1939). Petrželka a Kvapil byli prvními profesory skladby na JAMU v Brně.

Byli i skladatelé, kteří studium skladby u V. Nováka začali, ale dokončili je u jiných mistrů. To byl případ **Karla Boleslava Jiráka** (1891–1972), který dokončil studium u J. B. Foerstra ve Vídni. V mládí se stali jeho vzory G. Mahler a R. Strauss; také později se zásadně nevymanil z hranic pozdně romantické představivosti, i když používal také komplikovanější harmonie a polyfonie. Napsal 6 symfonií, významným dílem jsou *Filharmonické variace*, 6 smyčco-

Skenováno pro studijní účely

vých kvartetů a jiné komorní skladby, *Klavírní koncert*, četné písně aj. Uplatnil se i jako dirigent, profesor skladby na konzervatoři v Praze (k jeho žákům patří Miloslav Kabeláč, Klement Slavický aj.), vedoucí hudebního vysílání Čs. rozhlasu (1930–1945) a hudební kritik. Od roku 1947 působil v USA. Napsal učebnici hudebních forem. **Václav Kálik** (1891–1951) dokončil skladatelské vzdělání až po první světové válce na mistrovské škole v Praze u Josefa Suka. Nejvýrazněji se prosadil jako skladatel sborů, v nichž navázal na Smetanu a Foerstra, kdežto jeho orchestrální tvorba (dvě symfonie, *Preludium*, symfonická báseň *Moře* aj.) zahrnuje i podněty meziválečné avantgardy. Napsal opery *Jarní jitro* a *Lásky div*.

Novákovými žáky byli i dva skladatelé, kteří vynikli zároveň jako sběratelé lidových písní a jejich upravovatelé: především s chodským folklorem spjatý **Jindřich Jindřich** (1876–1967) a brněnský **Jan Kunc** (1883–1976).

U Vítězslava Nováka před první světovou válkou konečně studovali i velmi nadějní skladatelé, kteří přestali tvořit dřív, než se mohli plně a osobitě rozvinout. **Jaroslav Novotný** (1886–1918) se v pozoruhodných písňových cyklech (mj. *Hřbitovní kvítí*, *Písně kosmické* na J. Nerudu), v *Klavírní sonátě* a *Smyčcovému kvartetu* projevil jako osobitý lyrik; padl v boji čs. legie proti bolševikům v Rusku. Záhy zemřel také **Jaroslav Jeremiáš** (1889–1919), starší bratr Otakara Jeremiáše, autor pozoruhodné dekadentně symbolistické opery *Starý král* (1912) a vlasteneckého oratoria *Jan Hus* (1914–1915), písní aj. V prvních dvou desetiletích 20. století se pozoruhodně skladatelsky projevoval také **Václav Štěpán** (1889–1944). V klavírních skladbách (cyklus *Con umore*, 1912; variační fantasie *Tesklivé sny*, 1914), v komorní hudbě (klavírní kvintet *První jara*, 1912, *Smyčcový sextet*, 1917, aj.), písňových cyklech i úpravách lidových písní pro sólo s klavírem i pro sbor navázal na sloh svého učitele Vítězslava Nováka a rozvíjel jej spíš do poloh ušlechtilé lyriky. Když na začátku 20. let poznal vývojové trendy meziválečné avantgardy, a zejména tvorbu Janáčkovu, vzdal se další kompoziční činnosti. Od mládí vynikal i jako klavírista, byl (mnohdy prvním) interpretem řady skladeb Novákových (*Pan*) a Sukových i dalších soudobých skladatelů, vydával a hrál klavírní díla Smetanova. Vynikl i jako estetik a hudební kritik. Pozornost vzbudila už jeho disertační práce *Symbolika a příbuzné zjevy v programní hudbě* (1913), napsal jedinečné rozbory významných děl Novákových a Sukových, z nichž některé vyšly souborně v knize *Novák a Suk*. Postavil se rozhodně za Janáčka proti kritice Z. Nejedlého. Vyučoval estetiku a klavírní hru na pražské konzervatoři a její mistrovské škole.

Nejvýznamnější muzikologickou osobností této generační vrstvy byl **Vladimír Helfert** (1886–1945). Studoval na Karlově univerzitě v Praze u Otakara Hostinského a v Berlíně. Z jeho nejvýznamnějších prací jmenujme knihy *Hudební barok na českých zámcích* (1916), *Hudba na jaroměřickém zámku* (s pronikavým portrétem F. V. Míči, 1924), *Jiří Benda* (1929, 1934), *Tvůrčí vývoj Bedřicha Smetany* (jen I. díl, 1924), *Leoš Janáček* (I. svazek *V poutech tradice*, 1939), *Česká moderní hudba* (1936) aj. Vynikl i jako hudební kritik. Působil jako profesor hudební vědy na Masarykově univerzitě v Brně.

Nejvýznamnějším českým hudebním interpretem v této generační vrstvě byl dirigent **Václav Talich** (1883–1961). Jako houslista byl koncertním mistrem v Berlíně pod dirigentem Arthurem Nikischem, u něhož též studoval,

Skenováno pro studijní účely

jako violista občas spolupracoval s Českým kvartetem. Začátek jeho dirigentské spolupráce s Českou filharmonií – nastudování Sukova *Zrání* v říjnu 1918 – prokázal jeho jedinečnou uměleckou zralost, osobitost a porozumění dílu. Záhy se stal šéfem České filharmonie, kterou ve 20. a 30. letech dovedl na světově špičkovou úroveň. Významná byla i jeho epocha v Národním divadle, jehož operu vedl v letech 1936–1945. Křiklavým bezprávím bylo jeho uvěznění po osvobození r. 1945 na základě neopodstatněného obvinění z kolaborace s okupanty, a po r. 1948 dokonce zákaz jeho činnosti v Praze. Talich nerezignoval a zasloužil se o první rozvoj nově založené Slovenské filharmonie v Bratislavě v letech 1949–1952. Na sklonku života působil ojediněle znovu v Praze v Symfonickém orchestru Čs. rozhlasu a České filharmonii. Významná byla i jeho činnost zakladatele a prvního dirigenta Českého komorního orchestru (od 1946). Talich vytvořil dnes už klasické interpretační pojetí symfonické hudby B. Smetany, A. Dvořáka, J. Suka, L. Janáčka, V. Nováka, B. Martinů, vynikajícím způsobem pojímal hudbu Mozartovu, Čajkovského, impresionistů aj.

Z významných interpretačních osobností této generační vrstvy jmenujme ještě klavíristu **JANA HEŘMANA** (1886–1946), v jehož velkém repertoáru dominovalo zejména kompletní klavírní dílo B. Smetany a skladby Beethovenovy; z vynikajících pěvců, kteří se prosadili ještě v Kovařovicově éře Národního divadla, tenoristu **OTAKARA MAŘÁKA** (1872–1939) a basistu **VILÉMA ZÍTKA** (1890–1966). Jako sólisté se významně uplatňovali i členové Českého kvarteta: houslista **KAREL HOFFMANN** (1872–1936), violista **JIŘÍ HEROLD** (1875–1934) a violoncellista **LADISLAV ZELENKA** (1881–1957).

Zvláštní povahu měl na začátku století hudební život **německé menšiny** v Praze. Zatímco až do doby Smetanovy u nás německé instituce převládaly, prudký rozvoj české kultury v 60. až 90. letech devatenáctého století znamenal změnu poměru sil. Německý hudební život sloužil nepříliš početné, ale bohaté a rakousko-uherským státním aparátem podporované národnostní menšině Němců a byl často zaměřen vyhroceně protičesky. Obě kultury žily tehdy vedle sebe téměř zcela odděleně, měly nejen jiný repertoár a interprety, ale i obecenstvo. Jen občas se shodly či se navzájem ovlivňovaly při výběru současných světových špičkových novinek (1. ledna 1914, kdy byl uvolněn pro provozování mimo Bayreuth Wagnerův *Parsifal*, se v Praze konaly dokonce zároveň dvě premiéry nastudování této opery – jedna česky v Národním a jedna německy v Novém německém divadle; v obou divadlech se hrála např. i Straussova *Salome*) a spolupracovaly jen při jedinečných příležitostech mezinárodního dosahu, jakou byla pražská světová premiéra Mahlerovy *Symfonie č. 7 e moll* (1908, kdy Mahler sám dirigoval Českou filharmonii, doplněnou na stočlenné těleso především členy orchestru německého divadla). Hlavními německými hudebními institucemi byly především opera Nového německého divadla (v budově pozdějšího Smetanova divadla), jež zejména v době, kdy jí šéfoval dirigent a skladatel **ALEXANDER ZEMLINSKY** (1872–1942), tj. od roku 1911, měla vysokou interpretační i repertoárovou úroveň, a dále Německý spolek pro komorní hudbu. Na rozdíl od literatury nevyšel z pražské německé menšiny žádný významný hudební tvůrce, který by se byl prosadil už před první světovou válkou. Z Čech pocházející Mahler se v rámci německé menšinové kultury v Čechách nikdy výrazněji nerealizoval a také Rakušan Zemlin-

Skenováno pro studijní účely

sky se skladatelsky etabloval méně v Praze než ve Vídni. Byl to pozoruhodný skladatel zejména pozdně romantických komorních i orchestrálních děl, ale i oper, švagr a jediný učitel Arnolda Schönberga. V Praze vzniklo jeho vrcholné dílo *Lyrická symfonie*.

C) Avantgardisté a tradicionalisté meziválečného období

Vytvoření samostatné Československé republiky roku 1918 i rušný novátorský vývoj evropského umění po první světové válce byly významnými podněty k novému rozvoji českého hudebního života. Pro růst nových generací českých skladatelů i interpretů bylo důležité založení mistrovské školy pražské konzervatoře. Učili zde nejvýznamnější zralí umělci té doby, ze skladatelů např. nejen Vítězslav Novák, ale rovněž Josef Suk, později i J. B. Foerster, svou zvláštní mistrovskou třídu v Brně měl Leoš Janáček. Pod jejich vedením tu vyrůstali umělci, kteří záhy reagovali na přínosy světové avantgardy a prohlubovali je. Brzy se tu výrazně uplatnila nová skladatelská generace zvlášť silná a početná. Zásluhu na tom mělo nejen nově dobudované hudební školství a rozšíření profesionální sítě českého hudebního života, ale i skutečnost, že teprve s opožděním studovali a dozrávali hudebníci, jejichž vývoj přetrhla či vůbec opozdila první světová válka. Proto tu vedle sebe nacházíme kromě autorů mladých, narozených už po přelomu století, i osobnosti starší, narozené třeba i ještě na začátku 90. let.

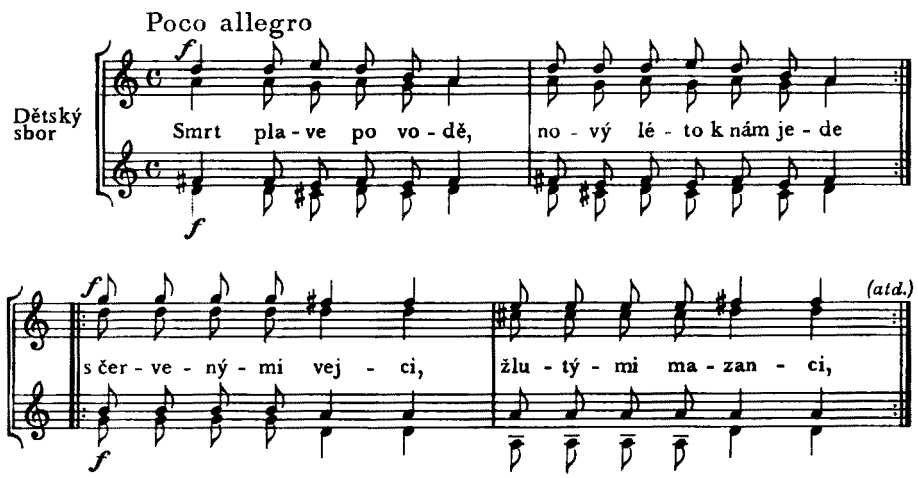
Téměř všichni tito skladatelé navázali ve svých začátcích ještě na předválečnou – pozdně romantickou či impresionistickou – slohovou tradici. Většina z nich však už během 20. let začala usilovat o avantgardní vyjadřování, aplikovat výsledky novátorských postojů a výbojů předních světových skladatelů. Spíše jen výjimkou byly skutečné kompoziční talenty, které kráčely ve stopách tradice. A avantgardismus tohoto času, to bylo obyčejně nejen ovládnutí novátorských slohových postupů. Byl nerozlučně spojen i s okruhem životních pocitů a světonázorových konfesí, jaké vyjadřuje tvorba řady jejich vrstevníků – předních představitelů ostatních uměleckých oborů. Nejtěsnější je tu ovšem vazba na tehdejší mladou českou poezii. Projevuje se to často i přímým zhudebňováním toho, co vyslovuje už od raných dvacátých let mladá česká básnická a vůbec spisovatelská generace, reprezentovaná především jmény Vítězslav Nezval, Jiří Wolker, František Halas, Jaroslav Seifert, Josef Hora, František Hrubín, Vladislav Vančura, Karel Čapek aj.

Z hlediska imanentně hudební slohové orientace převládala – jistě i s ohledem k celkovému protiněmeckému a protirakouskému zaměření české veřejnosti po první světové válce a k bohatým stykům s Francií – linie čerpající z podnětů přicházejících z Paříže. Těmi byla především hudba Stravinského a představitelů Šestky. Z německé hudby u nás nejvýrazněji ve 20. a 30. letech zapůsobil Paul Hindemith, svým postojem a programem nové věcnosti blízký této linii. A mladá, mnohdy levicově orientovaná avantgarda hledala tehdy rovněž podněty v tvorbě předních sovětských skladatelů. Po některých prvních ojedinělých kontaktech se u nás ze sovětské hudby ve třicátých letech nejvýrazněji prosadila tvorba Prokofjevova a mladého Šostakoviče – tedy opět

Skenováno pro studijní účely

skladby, jež měly slohově blízko k linii Stravinskij–Šestka. Za této situace se u nás dlouho neobjevily výraznější a přímé reflexe slohových tendencí druhé vídeňské školy, i když u nás byla i novější tvorba zejména Schönbergova a Bergova známa, provozována a kriticky reflektována se sympatiemi.
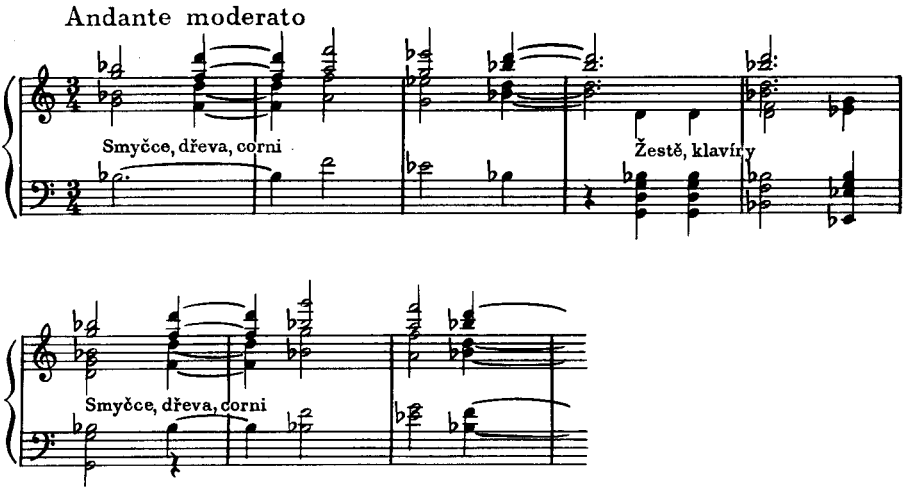
Nejstarším a také umělecky nejvýznamnějším představitelem oné slohové orientace na Stravinského a Šestku a zároveň po Janáčkovi jediným ve světovém měřítku plně se prosadivším českým skladatelem je **Bohuslav Martinů** (1890 Polička–1959 Liestal u Basileje ve Švýcarsku, nyní je pochován v Poličce). Věkem by vlastně patřil k předchozí generační vrstvě, ale osobitě se skladatelsky vyhranil až ve 20. letech a stal se tak typickým představitelem meziválečné avantgardy; proto bývá všeobecně uváděn až v této souvislosti. V rodišti a na konzervatoři v Praze se učil na housle, konzervatoř však nedokončil. Byl pak houslistou v České filharmonii. Už od chlapeckých let komponoval, až do r. 1922 převážně jako samouk; od r. 1912 byl ovlivněn slohem Debussyho. V letech 1922–1923 studoval skladbu na mistrovské škole u Josefa Suka, ani nyní však studium nedokončil; na podzim 1923 získal totiž tříměsíční stipendium do Paříže, kde se stal žákem Alberta Roussela. Zde se ve styku s tvorbou Igora Stravinského, skladatelů pařížské Šestky, s jazzem aj. postupně dopracoval k novému hudebnímu projevu. Pro ten byla nejprve charakteristická expresionistická výrazovost (orchestrální věty *Half-time* a *La Bagarre*) a vliv jazzu (*Dechový sextet s klavírem*, balet *Kuchyňská revue* aj.). Nejtrvaleji na něj ze slohového přínosu západoevropské poválečné avantgardy zapůsobil neoklasicismus (a popřípadě podněty neobarokní hudební dikce). Vedle toho se však v tvorbě Bohuslava Martinů začíná už koncem 20. let uplatňovat a od začátku 30. let pak převládá česká lidová nápěvnost, nejčastěji lyrického či říkadlového typu.



Př. 183 – Bohuslav Martinů: Špalíček (Vynášení smrti, úryvek)

Skenováno pro studijní účely
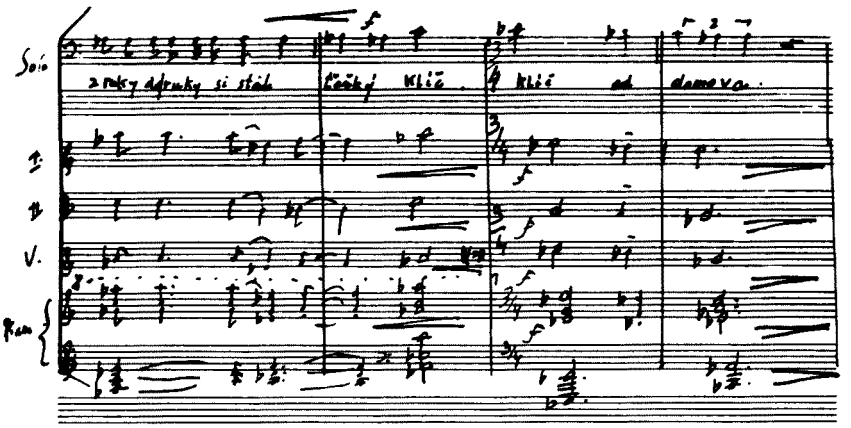
Takovým příkladem české lidové říkadlové intonace je zpěv dětského sboru ze zpívaného baletu *Špalíček* a lyrické intonace ze symfonické skladby Památník Lidicím.



Př. 184 – Bohuslav Martinů: Památník Lidicím (úryvek)

Tak se hudba skladatele, který žil v letech 1924–1940 (s výjimkou prázdninových pobytů doma) již trvale v Paříži, osobitě lišila od ostatní dobové avantgardy. Jeho originální hudební vyjadřování se dále vyhranilo ve velmi početné tvorbě ze 30. let, kdy se zejména v opeře *Julietta* obohatilo o surrealisticky motivovaný výraz snově fantastický a později v souvislosti s nebezpečím pro vlast a mír v Evropě i o polohy tragické a dramatické (počínaje *Smyčcovým kvartetem č. 5* a zejména *Dvojkoncertem pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány*). Ty se pak objevují i v tvorbě ze 40. let, kdy skladatel emigroval po porážce Francie roku 1941 do USA, např. ve *Violoncellové sonátě č. 2*, v symfonické skladbě *Památník Lidicím* – protestu proti vyhlazení české vesnice nacisty aj. Symfoniemi a koncerty se nyní stal po Smetanovi, Dvořákovi a Janáčkovi nejvýznamnějším českým symfonikem světového jména. V dílech z 50. let, kdy Martinů žil převážně opět v Evropě (Itálie, Švýcarsko), se obohatila jeho tvorba o fantaskní tóny a nově uvolněná řešení formové výstavby instrumentálních děl (počínaje *Symfonií č. 6*, nazvanou *Symfonické fantazie*). Už od posledních let pobytu ve Francii spojoval skladatel česky intonovanou hudbu se steskem po rodné zemi, do níž se od r. 1938 nikdy nevrátil (*Madrigaly* na českou lidovou poezii, 1939, *Písničky na jednu a na dvě stránky*, 1941–1942, *Nový Špalíček*, 1942, *Otvírání studánek*, 1955 a další skladby).

Skenováno pro studijní účely



Př. 185 – Rukopis Bohuslava Martinů (z komorní kantáty Otvírání studánek)

Výběr ze skladeb:

– **pro klavír** *Loutky* (1912–1924), *Jaro v zahradě* (1920), *Film en miniature* (1925), *Tři české tance* (1926), *Borová* (1929), *Fantazie a toccata* (1940), *Etudy a polky* (1945), *Sonáta* (1954); – **pro cembalo** *Dvě impromptu* (1959) a *Sonáta* (1958); – **pro varhany** *Vigilie* (1959); – **pro housle s klavírem** sonáty *C dur* (1919), *d moll* (1926), tři číslované sonáty: (*č. 1*, 1929, *č. 2*, 1931, *č. 3*, 1944), *Sonatina* (1937) aj.; – **pro violu a klavír** *Sonáta* (1955); – **pro violoncello a klavír** 3 sonáty (*č. 1*, 1939, *č. 2*, 1941, *č. 3*, 1952), *Variace na Rossiniho téma* (1942), *Variace na slovenskou lidovou píseň* (1959) aj.; – **s klavírem** dále sonáty pro flétnu (1945), trubku (1956–1957) aj.; tria 2 smyčcová (1923, 1934) a 3 klavírní (1930, 1950, 1951), 7 smyčcových kvartetů (zvláště *č. 2*, 1925, *č. 5*, 1938, *č. 7*, tzv. *Concerto da camera*, 1947); 2 klavírní kvintety (1933, 1944), sextety pro dechové nástroje a klavír (1929) a smyčcový (1932), 4 serenády pro komorní ansámbly (1932, *č. 4* se smyčcovým orchestrem), *Nonet* (1959);

– 27 **instrumentálních koncertů** – z nich 2 houslové (1933, 1943), 2 violoncellové (1930, 1945), 6 klavírních (*č. 1*, 1925, *č. 2*, 1935, *č. 3*, 1948, *č. 4*, tzv. *Inkantace*, 1955–1956, *č. 5*, tzv. *Fantasia concertante*, 1957), cembalový (1935), *Rhapsody-Concerto* (1952) pro violu a orchestr, *Dvojkoncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány* (1938), *Sinfonietta giocosa* pro klavír a orchestr (1940); pro smyčcový orchestr *Partita* (1931); pro komorní orchestr *Serenády* (1930), *Concerto grosso* (1937); pro orchestr *Poločas* (Half-time, 1924), *Vřava* (La Bagarre, 1926), *Tre ricercari* (1938), *Památník Lidicím* (1943), *Sinfonietta La Jolla* (1950), *Fresky Piera della Francesca* (1955), *Paraboly* (1958), *Rytiny* (1938), – 6 **symfonií** (*č. 1*, 1942, *č. 2*, 1943, *č. 3*, 1944, *č. 4*, 1945, *č. 5*, 1946, *č. 6*, tzv. *Symfonické fantazie*, 1953);

– četné **písně, sbory, kantáty** – *Kytice* (lidová poezie, 1937), *Polní mše* (liturgický text a Jiří Mucha, 1939), *Gilgameš* (podle nejstaršího assyrského eposu, 1955), *Proroctví Izaiášovo* (1959), komorní kantáta *Otvírání studánek* (lidová poezie, 1955) aj.;

– 15 **oper**, mj. *Tři přání* (1929), *Hry o Marii* (1934), *Veselohra na mostě* (1935), *Hlas lesa* (1935), *Divadlo za branou* (1936), *Julietta* (1937), *Mirandolina* (1954),

Skenováno pro studijní účely

Ariadna (1958), *Řecké pašije* (1954–1959); – 14 **baletů**, mj. *Istar* (1918–1921), *Kuchyňská revue* (1927), *Špalíček* (se zpěvem na lidovou poezii, 1931–1932).

V Praze zastávala orientaci na Stravinského a Šestku nejvýrazněji tzv. *Hudební skupina Mánesa*, která se scházela a pořádala koncerty na půdě výtvarného sdružení Mánes. Tvořili ji přední skladatelé Pavel Bořkovec, Iša Krejčí a Jaroslav Ježek, dále skladatel, kritik a hudební publicista **František Bartoš** (1905–1973) a klavírista, kritik a později popularizátor hudby **Václav Holzknecht** (1904–1988); měli blízko i k Bohuslavu Martinů, jehož jmenovali „dopisujícím členem" skupiny. Hudební skupina Mánesa vyvíjela činnost ve 30. letech.

Pavel Bořkovec (1894–1972) byl ve svém skladatelském vývoji zdržen válkou, jejíž větší část přežil v armádě. Teprve po válce studoval soukromě u J. B. Foerstra, Jaroslava Křičky a na mistrovské škole u Josefa Suka. Prvotní romantickou orientaci (symfonická báseň *Stmívání*, 1920) vystřídala díla blízká Sukovu lyrismu ze středního období (*Smyčcový kvartet č. 1*, 1925, *Symfonie č. 1 Des dur*, 1927). Na konci dvacátých let nastoupil cestu avantgardisty. Symfonickým allegrem *Start* (1929) se přiblížil světu Honeggerových symfonických vět. *Smyčcový kvartet č. 2* (1928) a zejména *Sonáta pro sólovou violu* (1931), *Koncert pro klavír a orchestr č. 1* (1931) aj. ukazují na inspiraci tvorbou Hindemithovou a vůbec neoklasicismu. Odtud dospěl za okupace k obohacení tohoto základu o osobitý lyrismus v dílech, jež představují vrchol jeho tvorby: balet *Krysař* (1939), *Nonet* (1940–1941), *Concerto grosso* (1941–1942), *Smyčcový kvartet č. 4* (1947). V 50. letech zjednodušil svůj hudební výraz (*Koncert pro klavír a orchestr č. 2*, 1949–1950, *Sonáta pro housle a klavír č. 2*, 1956, *Symfonie č. 2*, 1955, a *č. 3*, 1961, aj.), v 60. letech však našel pozoruhodné kontakty s nejnovějším slohovým vývojem (*Smyčcový kvartet č. 5*, *Silentium turbatum* pro alt a orchestr, *Te Deum* pro sóla, sbor a orchestr). Vytvořil i pozoruhodné písňové cykly (*Rozmarné písně* na J. W. Goetha a F. Villona, 1932, *Sedm písní* na V. Nezvala, 1932–1933, aj.), opery *Satyr* (J. W. Goethe, 1938) a *Paleček* (F. Kubka, 1947). Byl profesorem skladby na AMU v Praze.

Iša Krejčí (1904–1968) studoval skladbu na konzervatoři v Praze u K. B. Jiráka a na mistrovské škole u V. Nováka. Už v díle, jímž absolvoval konzervatoř, v *Divertimentu-kasaci* pro 4 dechové nástroje (1925), našel osobitou notu, blízkou neoklasicismu, který se stal slohovým základem veškeré jeho tvorby. V jeho dílech se střídají dvě základní polohy: mozartovsky humorný a briózní svět rychlých vět, a filosoficky i citově hluboká meditativní atmosféra vět volných. Takové jsou četné jeho komorní skladby, *Pět písní* na texty V. Nezvala (1926), písňové cykly *Antické motivy* (1936) a *Pět písní* na texty J. A. Komenského (1938), orchestrální *Serenáda* (1950), 4 symfonie (1955, 1957, 1963, 1967), ouvertura *Vivat Rossini* (1967), *Malý balet* (na libreto V. Nezvala, 1930), opery *Antigona* (podle Sofokla, 1934, na televizní operu přepracováno 1959), *Pozdvižení v Efesu* (podle W. Shakespeara, 1939–1943), *Temno* (podle A. Jiráska, nedokončeno, 1944–1951); má však i skladby, jež celé zůstávají v oné potemnělé meditativní rovině, jako je *Malá smuteční hudba* pro alt, violu, violoncello a klavír (na Staré ženy F. Halase, 1936), *14 variací na lidovou píseň* pro orchestr (*Nénie za zesnulou choť*, 1951–1952). Ojedinělým dokladem mladistvé revolučně politické angažovanosti je kantáta *Zpěv zástupů* (Josef Hora, 1926, oso-

Skenováno pro studijní účely

bitě však ještě slohově nevyhraněná). Iša Krejčí studoval na pražské konzervatoři i dirigování u Václava Talicha a působil jako dirigent v opeře v Bratislavě, v rozhlase v Praze, od r. 1945 byl šéfem opery v Olomouci a od r. 1958 dramaturgem a dirigentem opery Národního divadla v Praze.

Jaroslav Ježek (1906–1942) studoval skladbu na pražské konzervatoři u K. B. Jiráka, na mistrovské škole u Josefa Suka. V tvorbě pro koncertní pódium se stal už ke konci 20. let významným reprezentantem české hudební avantgardy. Navázal na Stravinského a Šestku v poetizaci podnětů jazzu, což se projevilo zejména v *Koncertu* (1927) a *Fantazii* (1930) pro klavír a orchestr i v některých skladbách pro sólový klavír. Napsal i skladby novoklasicistické: *Sonatinu* a *Malou suitu* pro klavír (1928), *Dechový kvartet* (1929) aj. Ve 30. letech dospěl k osobitému novátorskému projevu s charakteristickým tvrdým výrazem, netonální harmonií a koncizní konstrukcí formy, jež charakterizují jeho vrcholná díla: klavírní *Etudu*, *Bagately* (1933), *Rapsodii* (1938), *Toccatu* (1939) a *Sonátu* (1941), 2 smyčcové kvartety (1932, 1941), *Sonátu pro housle a klavír* (1933), *Duo pro dvoje housle* (1934), *Dechový kvartet* (1931), *Koncert pro housle a dechový orchestr* (1931), *Symfonickou báseň* (1936); pozoruhodně novátorskou hudbu má i balet *Nervy* (1928). Mimořádně svěží invenci mají jeho četné písně zejména na verše Nezvalovy, Seifertovy, Halasovy a dalších soudobých básníků a cyklus dětských sborů na Nezvalovy verše. Vedle této tvorby působil Jaroslav Ježek soustavně i jako skladatel a dirigent Osvobozeného divadla (1928–1938) a stálý spolupracovník autorské dvojice Jiří Voskovec–Jan Werich. Zhodnotil tu svou zálibu v jazzu i situační pohotovost a bohatou invenci. Napsal hudbu mj. k 19 hrám Voskovce a Wericha, z nichž se staly široce populárními desítky písní i instrumentálních čísel (např. slavný *Bugatti step* pro klavír a orchestr ze hry Don Juan & Comp., 1931). Z tohoto žánru vychází i jeho hudba k filmům, jež tvořil obyčejně s týmiž spolupracovníky, a asi 12 scénických hudeb k činohrám. Roku 1939, když začal být pobyt demokraticky a protifašisticky angažovaných autorů v Praze nebezpečný, odejel Ježek s Voskovcem a Werichem do USA. Působil tam jako učitel klavíru a sbormistr čs. dělnického pěveckého sboru v New Yorku a vedle výše uvedených skladeb tu napsal protifašistickou píseň *Vítězné V* na slova Voskovce a Wericha a ženský sbor *Ne* na J. V. Sládka (1941). Vítězného konce války se však nedočkal.

Z podobných slohových předpokladů jako členové Hudební skupiny Mánesa vyšla ve 20. a začátkem 30. let i řada dalších skladatelů.

Emil Hlobil (1901–1987) studoval skladbu na konzervatoři v Praze u Jaroslava Křičky a mistrovskou školu u Josefa Suka, z jehož slohu vyšel v raném *Smyčcovém kvintetu* (1925) a jiných dílech. Ve 30. letech přijal podněty hudby Stravinského, Šestky, Hindemitha aj., jak je to patrné v orchestrální suitě *Weekend* (1933), *Smyčcovém kvartetu č. 2* (1936) aj.; zvlášť výrazně reagoval na novoklasicismus, jak o tom svědčí jeho *Kvarteto pro cembalo a smyčce* (1943). I když ve své bohaté tvorbě později převzal četné jiné podněty (např. polyfonie pozdního Suka v symfonické skladbě *Tryzna mučedníkům*, 1944, Šostakoviče, Prokofjeva a Chačaturjana v symfoniích *č. 1* a *2*, 1949, 1951, či v orchestrálních suitách *Léto v Krkonoších* a *Jaro v pražských zahradách*, 1950, 1953), zůstalo pro jeho hudební vyjadřování charakteristické jasné, někdy až rytmicky strohé utváření hudebních myšlenek a přehledné formování. Napsal mj. 5 smyčco-

Skenováno pro studijní účely

vých kvartetů, 7 symfonií, koncerty houslový (1955), varhanní (1963), *Filharmonický* (1965, věnován České filharmonii), opery *Anna Kareninová* (podle L. N. Tolstého, 1963) a *Měšťák šlechticem* (podle Molièra, 1965), balet *Kráska a zvíře* (podle F. Hrubína, 1975) aj. Učil skladbu na konzervatoři (1941–1958) a na AMU v Praze (od r. 1965 docent, od r. 1971 profesor).

Karel Janeček (1903–1974) studoval na pražské konzervatoři u Jaroslava Křičky a na mistrovské škole u Vítězslava Nováka. Od vzoru tohoto učitele se záhy odklonil k hudebnímu vyjadřování, překračujícímu často hranice tonality. Sklonem k filosofické kontemplaci a zálibou v polyfonní faktuře i jednolitém tektonickém řešení měl blízko k L. Vycpálkovi. Pro klavír napsal *Drobnosti a zkratky* (1926), *Hlasy ticha* (1934), *Suitu* (1938), *Sonátu* (1945) aj., *Duo pro housle a violu* (1938), sonáty s klavírem pro housle (1939) a violoncello (1958), 3 smyčcové kvartety a četné další komorní skladby až po *Velké symposion* pro 15 sólových nástrojů (1967), 2 symfonie (1940, 1954) a jiné orchestrální skladby. Od roku 1941 vyučoval skladbu na konzervatoři v Praze a od roku 1946 hudební teorii na AMU v Praze (od r. 1961 profesor). Vynikl jako přední osobnost české hudební teorie zejména svými spisy *Hudební formy* (1955), *Melodika* (1956), *Harmonie rozborem* (1963), *Základy moderní harmonie* (1965), *Tektonika* (1968), *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie* (1972) aj.

Téměř čistým neoklasicistou byl i **Karel Šrom** (1904–1981), i když jeho soukromý učitel skladby Karel Hába byl slohově orientován jinak. Jeho 2 symfonie (1930, 1951) mají slohově blízko ke Stravinskému, od 40. let má nejblíž k vyhraněně česky laděnému novoklasicismu typu Iši Krejčího. Taková je jeho *Černobílá toccata* pro klavír (1954), pro noneto *Vynajítka* (1954) a *Etudy* (1959), pro orchestr *Scherzo Plivník* (1953), *Vzdech na bruslích* (1958), *Scherzi notturni* (1972), *Concertino* pro 2 flétny a smyčce aj.

Z brněnských žáků Janáčkových na mistrovské škole projevil nejvýraznější slohovou orientaci na Stravinského a Šestku **Pavel Haas** (1899–1944). Upozornil na sebe po této stránce zejména *Smyčcovým kvartetem č. 2 Z opičích hor* (1925, s ohlasy jazzu), *Dechovým kvintetem* (1929) a *Smyčcovým kvartetem č. 3* (1938); napsal i tragikomickou operu *Šarlatán* (1937), z jeho vokálních skladeb vynikají *Čtyři písně na slova čínské poezie*, vytvořené a provedené v ghettu v Terezíně (1944). Z koncentračního tábora v Osvětimi se nevrátil.

Výrazně novátorskou osobností byl zejména ve 20. a 30. letech **Emil František Burian** (1904–1959). Skladbu studoval u J. B. Foerstra na konzervatoři i na mistrovské škole v Praze. Záhy se uplatnil různotvárným avantgardním projevem, čerpajícím z podnětů Stravinského, Šestky, jazzu, mladé sovětské hudby. Byl nejen skladatelem, ale i dramatikem, hercem a divadelním režisérem, scenáristou a filmovým režisérem aj., stál mezi zakladateli sdružení pro moderní hudbu *Přítomnost*. Ve 20. letech založil *Voice band*, soubor pro zcela nově pojatou sborovou recitaci s využitím řady hudebních parametrů, jako je přesný rytmus i práce s tónovými výškami aj. Sám jej řídil a upravoval pro něj poezii. Roku 1933 založil v Praze vlastní divadlo D 34 (později se číslo měnilo podle let), pro které napsal četné závažné scénické hudby (např. k Nezvalovým *Milencům z kiosku*, 1935) i vlastní hudebně-dramatická díla (nejúčinnější bylo protiválečně působící pásmo lidových písní *Vojna*, 1935). Jeho nejvýznamnějším dílem z konce 30. let byla opera *Maryša* (bratří Mrští-

Skenováno pro studijní účely

kové, 1938). Za války byl vězněn v koncentračním táboře. Po osvobození rozvinul znovu bohatou činnost ve svém divadle, pro které napsal řadu dalších děl.

ERVÍN SCHULHOFF (1894–1942) pocházel z pražské židovské německé menšiny, ale jeho občanský i umělecký vývoj jej přivedl do řad české levicové umělecké avantgardy, s níž ve 30. letech zcela splynul. Byl rovněž klavírním virtuosem. Slohově vyšel z impresionismu, po první světové válce na něj silně zapůsobil i neoklasicismus a jazz. To je patrné v jeho klavírních cyklech *Pět grotesek* (1917), *Pět pitoresek* (1919), *Pět jazzových etud* (1926), *Jazzové skici* (1926), *Taneční jazzová suita* (1931), ve 4 sonátách pro klavír (1918 a 3 číslované 1924, 1926, 1927) a v komorních skladbách, jako je *Hot sonáta* pro altový saxofon a klavír (1930), 2 smyčcové kvartety (1924, 1925) aj., jakož i v *Dvojkoncertě pro flétnu, klavír a orchestr* (1927), *Koncertě pro smyčcové kvarteto a dechový orchestr* (1930) a jazzovém oratoriu *HMS Royal Oak* (1930). Pozoruhodná byla i opera *Plameny* (1927–1928, K. J. Beneš) s aktualizovaným donjuanským dějem. Schulhoffova tvorba z 30. let má důsledně levicovou orientaci, manifestovanou strukturně jednoduššími monumentálními díly: kantátou *Komunistický manifest* (1931 až 1932 na zkrácený text dokumentu Marxova a Engelsova), písňovým cyklem *1917* (1933) a symfoniemi, zejména *č. 4 Španělskou* (1936–1937) a *č. 6 Svobody* (se sborem, 1940–1941). Po přepadení SSSR nacisty by internován v koncentračním táboře ve Wülzburgu, kde zemřel.

Do služeb komunistického hnutí dal větší část tvorby rovněž **VÍT NEJEDLÝ** (1912–1945), v hudební vědě na Karlově universitě žák svého otce Zdeňka Nejedlého, ve skladbě Otakara Jeremiáše. Takové jsou jeho masové písně, mužský sbor *150,000.000* (V. Majakovskij, 1935), programní symfonie, opera *Tkalci* (1938) aj. Po okupaci Československa odešel do SSSR, kde napsal mj. symfonický pochod *Vítězství bude naše* (1941), písně aj. Stál v čele hudební čety československé vojenské jednotky v Sovětském svazu, z níž později vznikl *Armádní umělecký soubor*, nesoucí po válce jeho jméno.

Skladatelka **VÍTĚZSLAVA KAPRÁLOVÁ** (1915–1940), dcera Václava Kaprála, by věkem patřila až k mladším autorům následující generační vrstvy. Zemřela však tak záhy, že kontextem své tvorby patří spíše k těmto starším skladatelům. Studovala na brněnské konzervatoři u V. Petrželky a na mistrovské škole v Praze u V. Nováka, kde už na sebe upozornila osobitými klavírními skladbami (*Tři kusy*, 1936, *Dubnová preludia*, 1937), písňovými cykly na J. Seiferta aj. a *Vojenskou symfonietou* (1937). Pak studovala ještě v Paříži u B. Martinů, jehož techniku uplatnila v dalších klavírních a komorních dílech, písních a rozsáhlejších orchestrálních skladbách *Suita rustica* (1938) a *Partita pro klavír a smyčcový orchestr* (1939). Před postupujícími německými okupačními vojsky odešla z Paříže a zemřela po těžkém onemocnění v jihofrancouzském Montpellieru.

Naopak se značným zpožděním – převážně až po osvobození v r. 1945 – vystoupila jako skladatelka na veřejnost skoro o generaci starší **SLÁVA VORLOVÁ** (1894–1973). Teprve tehdy byla uvedena její vlastenecká kantáta z doby okupace *Malička země* (1941) a *Nonet* (1944). Postupným vývojem dospěla v 60. a počátkem 70. let k sónicky, dodekafonicky a seriálně utvářeným skladbám komorním, koncertantním a symfonickým, jako je fantazie *Bhukhar – Horečkoví ptáci* (1965), *Emergence pro housle a orchestr* (1973) aj.

Skenováno pro studijní účely

Vůdčí osobností druhé – méně početné – linie české skladatelské moderny meziválečného období, jež nebyla orientována na sloh Stravinského, Šestku, na novoklasicismus apod., byl **Alois Hába** (1893–1973). Působil jako učitel na rodné jižní Moravě, v letech 1914–1915 studoval na pražské konzervatoři u V. Nováka a za vojenské služby ve Vídni i po válce v Berlíně u Franze Schrekera. V prostředí těchto míst se vyvíjel od pozdně romantické hudební představivosti k expresionistické atonalitě. Ve Vídni i v Berlíně byl v úzkém kontaktu s A. Schönbergem a jeho žáky, nepřevzal však jejich tehdy právě dotvářený dodekafonní sloh (použil jej později jen epizodicky, např. v *Nonetu č. 1*, 1931, a *Smyčcovém kvartetu č. 13*, 1962). Vytvořil svůj vlastní systém bichromatické a polychromatické kompozice, tj. používání čtvrttónového, šestinotónového a dvanáctinotónového hudebního materiálu. Nejprve si jej ověřil na skladbách pro smyčcové nástroje (smyčcové kvartety *č. 2*, *č. 4* z let 1921–1923 a *Fantazie pro sólové housle*, 1923 – čtvrttónové; *Smyčcový kvartet č. 5*, 1923 – šestinotónový), poté si dal postavit čtvrttónový klavír a pianino, šestinotónové harmonium, trubku a klarinet se čtvrttónovými klapkami, čtvrttónovou kytaru aj. Získal i hráče na ně, a tak se mu podařilo dostat tuto radikálně novátorskou hudbu do života. Zároveň vysvětlil svůj systém v několika českých i německých publikacích teoreticky a založil čtvrt- a šestinotónové kompoziční oddělení na konzervatoři v Praze (1923), jímž za několik desetiletí prošly desítky českých i zahraničních studentů skladby. Dalším jeho novátorským vkladem evropské avantgardě byl jeho systém tzv. atematické kompozice, založený na stále novém odvíjení hudby bez návratů hudebních myšlenek. Vedle bichromatických skladeb psal však po celý život i hudbu v půltónovém systému. Z jeho četných kompozic jmenujme – **půltónové:** pro klavír *Šest skladeb* (1920), *Toccata quasi una fantasia* (1937), četné skladby pro jednotlivé nástroje sólové i s klavírem, smyčcové kvartety *č. 1* (1919), *č. 7* (1951), *č. 8* (1952), *č. 9* (1952), *č. 13* (*Astronautický*, 1962), *č. 15* (1964), 4 nonety, symfonická báseň *Cesta života* (1935), koncerty (houslový, 1955, violový, 1956), opera *Nová země* (F. Pujman podle románu Fjodora Gladkova, 1936), kantáta *Za mír* (1950); – **čtvrttónové:** 10 fantazií a 6 suit pro čtvrttónový klavír, skladby pro housle, klarinet, kytaru aj. sólo i s klavírem, smyčcové kvartety *č. 2*, *č. 4*, *č. 6*, *č. 12* (1960), *č. 14* (1963), *Sborová suita* na texty lidových citoslovcí (1928), opera *Matka* (na vlastní libreto s dějem z východomoravské vesnice, 1927–1930); – **šestinotónové:** suity pro sólové housle a sólové violoncello (1960); *Šest skladeb pro harmonium*, *Duo pro dvoje housle* (1937), smyčcové kvartety *č. 5*, *č. 10* (1952), *č. 11* (1958), opera *Přijď království Tvé* (na vlastní libreto, s původním titulem *Nezaměstnaní*, 1939–1942); – **pětinotónový** *Smyčcový kvartet č. 16* (1967).

K Aloisu Hábovi na čtvrttónové oddělení, které bylo nepovinným doplňkem skladatelského studia na pražské konzervatoři, chodilo mnoho skladatelů, mnozí se pokusili o bichromatickou či i atematickou kompozici. Skutečných následovníků, kteří by aspoň podstatnou část své tvorby věnovali směru tohoto učitele, však bylo málo. Jedním z prvních byl jeho mladší bratr **Karel Hába** (1898–1972). Od novátorských kompozic z mládí však záhy přešel k tradičnějšímu vyjadřování, jaké charakterizuje většinu jeho komorních skladeb, operu *Jánošík* (1932) a početné skladby pro děti. Také **Miroslav Ponc** (1902–1976), v Berlíně žák Hábův a Schönbergův a v Praze Sukův a Hábův na

Skenováno pro studijní účely

konzervatoři, projevil v mládí slibnou avantgardní aktivitu ve výtvarně-hudebních projektech, komorních skladbách a v *Předehře k starořecké tragédii* (1930, provedena v Praze i ve Vídni; polovina smyčcového orchestru tu byla naladěna o čtvrttón výš). Později se však věnoval výhradně tradičnější a účelově zaměřené scénické a filmové hudbě. Nejdéle se vyvíjel paralelně s Aloisem Hábou jeho žák na konzervatoři a Sukův žák na mistrovské škole **KAREL REINER** (1910–1979), věkem vlastně příslušející už k další generační vrstvě, ale tvořivě vystoupivší tak záhy, že jej nelze neuvést už v kontextu meziválečné avantgardy. K A. Hábovi měl blízko nejen jako skladatel, ale i jako virtuos na čtvrttónový klavír a jeden z nejčastějších interpretů jeho skladeb. Upozornil na sebe nejdříve klavírními skladbami (*9 veselých improvizací*, 1929, *Sonáta č. 1*, 1931, čtvrttónové *Suita* a *Fantazie*, 1932), čtvrttónovou hudbou k Burianově voicebandové úpravě Máchova *Máje* (1936) aj. Za okupace, jejíž tři poslední roky strávil v ghettu v Terezíně, napsal *Klavírní sonátu č. 2* aj. Po válce se nejprve vrátil ke stylu své avantgardní tvorby (mj. *Dvojzpěvy pro ženské hlasy a čtvrttónový klavír*, 1947). V 50. letech však své hudební vyjadřování podstatně zjednodušil a přiblížil tradici. Teprve koncem 60. a v 70. letech se vrátil v některých dílech k podnětům předválečné avantgardy.

Vedle právě probrané avantgardní linie české hudby žila ve 20. a 30. letech i tradiční nová tvorba, opírající se o starší vzory a stojící v opozici proti novátorským snahám. Patřily k ní samozřejmě desítky méně významných skladatelů, ale také několik tvořivých autorů skladeb hudebně cenných a zajímavých. Nejvýznamnější z nich byl **JAROSLAV ŘÍDKÝ** (1897–1956), žák Jaroslava Křičky a J. B. Foerstra. Ve své převážně instrumentální hudbě navázal na sloh Dvořákův, jemuž byl blízko zpěvnou melodickou invencí i svítivou instrumentační barvitostí. Z jeho četných skladeb jmenujme 5 smyčcových kvartetů, 2 nonety, dechový kvintet, 7 symfonií (zvláště *č. 5*, 1931, a *č. 7*, 1955), koncerty houslový, 2 violoncellové a klavírní, kantáty *Zimní pohádka* (1936) a *Rodnému kraji* (1941). Byl i vynikajícím pedagogem, profesorem skladby na pražské konzervatoři a na AMU.

Převážně tradicionalistou byl **FRANTIŠEK PÍCHA** (1893–1964), na mistrovské škole pražské konzervatoře žák Josefa Suka. Měl blízko k tvorbě svého učitele (zejména v mladších dílech, jako je symfonická báseň *Noční píseň poutníkova*, 1924); zážitky z fronty první světové války a filosofickou reflexi nad osudy lidí v ní vyjádřil v kantátové symfonii *Ejhle, člověk!* (1929) i v dramatické ouvertuře *Stěpančikovo* (1931) a v orchestrálních skladbách *Výzvání* (1933), *Píseň odvahy* (1946); také jeho komorní, písňová a sborová tvorba je převážně reflexivně lyrická (2 sonáty pro housle a klavír, 2 smyčcové kvartety, dechový kvintet, písňový cyklus *Ticho* pro střední hlas, housle, violu a klavír, aj.). Významnou myšlenkovou i hudební inspirací F. Píchy je lidová píseň (ženské sbory s doprovodem komorního souboru *Studánka*, 1936, kantáta *Panychida* na Čelakovského, 1956). V rukopise je rozsáhlá sbírka jihočeských lidových písní.

V Brně směřoval k tradicionalismu Janáčkův žák **OSVALD CHLUBNA** (1893 až 1971); hudebně měl blízko k Richardu Straussovi a Debussymu, ideově k symbolismu a meditativnímu mysticismu. Takové jsou jeho komorní i orchestrální skladby z 20. a 30. let a první z jeho 9 oper. Za okupace a po válce je hlavní náplní jeho slohově tradičně pojaté tvorby vlastenecká lyrika, jak o tom

Skenováno pro studijní účely

svědčí jeho kantáta *České vzkříšení* (1943) či symfonická pentalogie *To je má zem* (1956–1958).

Na rozdíl od předchozího období byl mezi dvěma světovými válkami patrný vzrůst tvůrčí aktivity v rámci **německé hudební kultury** v Čechách. Vyrostlo tu několik skladatelů, kteří v souladu se soudobou avantgardou v Rakousku a Německu vytvořili pozoruhodná novátorská díla, z nichž některá se úspěšně uplatnila na mezinárodních festivalech ISCM (Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu). Zejména mezi skladateli byly také prolomeny bariéry národního antagonismu mezi Čechy a Němci z Čech. Všimli jsme si toho už v případě Ervína Schulhoffa, který se nakonec zcela sžil s českým hudebním životem. Ale i nejtradičnější z těchto autorů, **Fidelio Finke** (1891 až 1968), studoval u Vítězslava Nováka a sžil se s českou hudební kulturou už v mládí. Vyšel z romantické tradice, ve dvacátých letech směřoval od pozdního romantismu k atonalitě, blízké Schönbergově tvorbě z druhého období (klavírní cyklus *Obličeje*, 1920, varhanní a komorní skladby). Ve třicátých letech se však v *Klavírním koncertě* (1929–1930), *Koncertu pro orchestr* (1934) aj. přiklonil k novoklasicismu. Byl to začátek návratu k romantickým východiskům, který charakterizuje jeho tvorbu z dalších desetiletí. Od r. 1945 působil ve východním Německu; ke konci života se epizodicky vrátil k uplatnění Schönbergovy dodekafonní techniky (*Iony a Ismy* pro komorní orchestr, 1967, kantáta *Eros*, 1965). **Hans Krasa** (1899–1944) studoval u Alexandra Zemlinského. Také jeho východiskem byl pozdní romantismus a z něj zejména Mahler. Jeho *Čtyři orchestrální písně* na Morgensternovy Šibeniční písně (1921) a další skladby ukazují i na vlivy Stravinského, Šestky aj. Jinde, zejména v *Žalmové kantátě* (1932) a v opeře *Zásnuby ve snu* (1933) se projevilo míšení slohů. Později se přiklonil k neoklasicismu, jak o tom svědčí *Komorní hudba pro cembalo a 7 nástrojů* (1936) a dětská opera *Brundibár*, napsaná a nastudovaná v terezínském ghettu, kam byl skladatel deportován za okupace. **Viktor Ullmann** (1898–1944) studoval u Schönberga. Vyšel z jeho techniky i stylu, což se projevilo v jeho klavírních i symfonických *Variacích a dvojité fuze na téma A. Schönberga* (1929), v *Sonátě* (1936), *Klavírním koncertu* a komorních skladbách. Ve 30. letech se sblížil s A. Hábou a absolvoval jeho oddělení na pražské konzervatoři *Sonátou pro čtvrttónový klarinet a klavír* (1937). V terezínském ghettu vytvořil některé ze 6 klavírních sonát i operu *Císař Atlantidy* (1943) a řadu dalších děl. Krasa i Ullmann zahynuli v koncentračním táboře. Z významných německých mladších židovských skladatelů z Prahy přežil válku jen **Hans Walter Süsskind** (1913–1980), protože těsně před okupací odešel do zahraničí. Byl žákem F. Finkeho a sblížil se i s A. Hábou. Pod jeho vlivem psal bichromatické a polychromatické skladby (*Lehká suita* pro čtvrttónový klavír, 1936, *Malá suita* pro sólové violoncello, 1937). Do Čech se po válce nevrátil; uplatnil se jako dirigent předních orchestrů v Anglii aj. Už u nás vynikl také jako klavírista, zejména jako interpret soudobé avantgardní hudby.

V předmnichovské Československé republice doznal posledního výrazného vzestupu německý hudební život v Praze i v jiných českých městech. Němci měli v meziválečném Československu své vlastní hudební školy, konzervatoře i Německou hudební akademii v Praze, jíž stál v čele řadu let např. i Fidelio Finke. V důsledku toho se posílil i německý koncertní život u nás.

Skenováno pro studijní účely

A k dalšímu rozvoji dospěla i opera Nového německého divadla v Praze. V letech 1929–1937 stál v jejím čele dirigent **Georg Széll** (1897–1970), který posílil moderní dramaturgickou orientaci souboru a zasloužil se o jeho další interpretační růst. Széll v předvečer druhé světové války emigroval do USA, kde se vypracoval ve špičkového dirigenta. Konec německé hudební kultury v Čechách způsobila nacistická okupace a druhá světová válka i její důsledky. Nacisté povolali do armády veškerou dospělou mužskou populaci včetně hudebníků; umělce židovského původu, jako byli i vynikající skladatelé Krasa a Ullmann, deportovali do ghetta a koncentračních táborů. Odsun Němců z českých zemí po válce pak znamenal zánik německé hudební kultury u nás; jednotlivé osobnosti, které válku přežily, ovšem pak dál tvořily v Německu.

První desetiletí samostatného československého státu byla ovšem především dobou všestranného rozvoje české (a také slovenské, viz dále) hudební kultury. Opera Národního divadla za vedení Otakara Ostrčila a Česká filharmonie pod Václavem Talichem prožívaly velkolepý všestranný rozkvět, staly se špičkovými tělesy v evropském a světovém měřítku. Vedle toho se zvýšila profesionální úroveň i dramaturgie řady dalších operních divadel: Národní divadlo v Brně pod vedením dirigentů **Františka Neumanna** (1874–1929), který řídil většinu premiér Janáčkových pozdních oper (1919–1929), a **Milana Sachse** (1884–1968), jenž stál v čele souboru do r. 1938; opery v Olomouci pod vedením **Karla Nedbala** (1888–1964) a pak **Adolfa Hellera** (1901 až 1954); rozvoj opery a vůbec hudebního života v Ostravě je od r. 1927 spjat se jménem **Jaroslava Vogela** (1894–1970), který svou dramaturgii průbojně opřel o provozování děl čelných soudobých avantgardistů; úroveň opery v Plzni se pozvedla zejména ve 30. letech za vedení operního režiséra a skladatele **Oty Zítka** (1892–1955).

Meziválečné období je vůbec časem velkého rozvoje provozování symfonické hudby. V České filharmonii se vedle Václava Talicha uplatnili i další dirigenti, zejména spontánně temperamentní **František Stupka** (1879–1964), už zmíněný skladatel K. B. Jirák aj. Vznikly i další profesionální orchestry – vesměs v Praze; jinde provozovaly symfonickou hudbu jen občas operní orchestry či vyspělé amatérské soubory (v Brně např. Orchestrální sdružení, jež řídil Vladimír Helfert). Cenný repertoár i pozoruhodné interpretační výsledky, ale jen krátké trvání měla Šakova filharmonie (1919–1921); byl to soukromý podnik, který zanikl pro nedostatek finančních prostředků. Později však byly založeny dva orchestry, jež významně spoluutvářejí pražský hudební život dodnes. V r. 1925 vznikl dnešní Symfonický orchestr Českého rozhlasu, který vyrostl ve vynikající těleso zejména pod vedením Otakara Jeremiáše (stál mu v čele 1929–1945). Od r. 1934 v Praze působí orchestr FOK (zkratka slov Film – Opera – Koncert), dnešní Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK, který se za několik let rozrostl ze svépomocného malého souboru nezaměstnaných hudebníků ve významné symfonické těleso. Už ve 30. letech jej řídil **Václav Smetáček** (1906–1986) pohostinsky, později v letech 1942–1972 mu stál v čele a zasloužil se o jeho všestranný rozvoj i charakteristickou interpretační a repertoárovou tvář. Už ve 30. letech vynikl také **Karel Ančerl** (1908–1973), absolvent nejen dirigování (na mistrovské škole jej vedl Václav Talich, pro jeho uměleckou orientaci bylo důležitým vzorem i umění Otakara

Skenováno pro studijní účely

Ostrčila), ale i kompozice ve čtvrttónovém oddělení Aloise Háby (r. 1928 byla provedena jeho *Suita pro čtvrttónový klavír* a r. 1929 jako absolventská skladba *Symfonietta*). Jako dirigent na sebe upozornil poprvé, když vzorně připravil pěvce a orchestr k premiéře čtvrttónové opery Aloise Háby *Matka* v Mnichově roku 1931, kterou řídil Hermann Scherchen. Byl pak vedle Jaroslava Ježka dirigentem Osvobozeného divadla a vedle šéfa Otakara Jeremiáše působil i v rozhlasovém orchestru. Za okupace byl deportován do ghetta v Terezíně, kde se s Pavlem Haasem a pěvcem Karlem Bermanem i dalšími aktivně účastnil hudebního života. Po válce působil jako šéf v Opeře 5. května (pozdější Smetanovo divadlo) a znovu v Symfonickém orchestru Čs. rozhlasu v Praze. V letech 1950–1968 byl šéfem České filharmonie, pro niž znamenala jeho éra další vzestup a definitivní odklon od romantické interpretace. Dokázal i po V. Talichovi a R. Kubelíkovi orchestr udržet na špičkové úrovni a přitom s ním realizovat své charakteristické pojetí interpretace: věcnost a rytmickou exaktnost, brilanci a samostatnou koncepci při důsledném respektu ke skladatelovu zápisu, stavebnou důslednost a nadhled. Vydobyl s orchestrem i četné zahraniční úspěchy a definitivně jej zařadil mezi čelná světová symfonická tělesa. V posledních letech života působil v kanadském Torontu, kam odešel r. 1968 po sovětské okupaci Československa.

V samostatné Československé republice bylo zkvalitněno a posíleno i české hudební školství. Na pražskou konzervatoř byli postupně povoláváni všichni čelní čeští umělci jednotlivých nástrojových oborů. Nově byla vybudována mistrovská škola jako nadstavba pro výchovu nejtalentovanějších nejen skladatelů a dirigentů, ale i sólistů. Byla založena konzervatoř v Brně. Toto kvantitativní i kvalitativní posílení českého hudebního školství na nejvyšší úrovni přineslo záhy pozoruhodné výsledky. Mimo jiné i ono vedlo ke vzniku četných komorních souborů vynikající úrovně. *České noneto* (založeno r. 1923) dokázalo i vyvolat vznik četných skladeb a prosadit tento nový obor. Ze smyčcových kvartet vynikly zejména *Pražské kvarteto*, jež vedl violista **Ladislav Černý** (1891–1975), rovněž vynikající sólista a pedagog; *Československé kvarteto*, jehož vedoucí osobností byl primárius **Josef Peška** (1906–1968); *Ondříčkovo kvarteto*; v Brně *Moravské kvarteto* s primáriem **Františkem Kudláčkem** (1894–1972). Dále jmenujme *Pražské dechové kvinteto*, jež vedl jako hobojista Václav Smetáček, a z čelných sólistů zejména klavíristy **Rudolfa Firkušného** (1912–1994), **Ilonu Štěpánovou-Kurzovou** (1899–1975), **Františka Maxiána** (1907–1971), z houslistů **Vášu Příhodu** (1900 až 1960), **Stanislava Nováka** (1890–1945), **Richarda Ziku** (1897–1947), varhaníka **Bedřicha Antonína Wiedermanna** (1883–1951), pěvce Ostrčilova a pak Talichova souboru v Národním divadle sopranistky **Adu Nordenovou** (1891–1973) a **Marii Budíkovou-Jeremiášovou** (1904–1984), altistku **Martu Krásovou** (1901–1970), barytonistu **Zdeňka Otavu** (1902–1980). Vedle dalšího bohatého rozvoje amatérského sborového zpěvu byly v této epoše položeny základy profesionálního českého koncertního sborového pěvectví. **Jan Kühn** (1891–1958) založil roku 1930 při Československém rozhlase v Praze *Český pěvecký sbor*, který zakrátko vynikl nejen jako rozhlasové těleso, ale i na koncertním pódiu. Zejména pro kantátový a oratorní repertoár tak byl odstraněn citelný nedostatek českého hudebního živo-

Skenováno pro studijní účely

ta. Po druhé světové válce se stal Český pěvecký sbor součástí ústavu České filharmonie; dnes nese jméno *Pražský filharmonický sbor* a působí samostatně.

20. a 30. léta byla i dobou rozvoje českých hudebních institucí a spolků. I nyní vyvíjel významnou činnost Hudební odbor Umělecké besedy, který organizoval hudebníky, vydával časopis *Tempo* (Listy Hudební matice) a provozoval nakladatelství Hudební matice, jež se zasloužilo o tiskové šíření české hudby. Významnou roli hrála československá sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu, jež se zasloužila o uspořádání mezinárodních festivalů soudobé hudby v Praze v letech 1924, 1925 a 1935. Značnou váhu mělo i sdružení pro soudobou hudbu Přítomnost, jež zejména za vedení Aloise Háby (od r. 1934) propagovalo avantgardní hudbu pořádáním koncertů i vydáváním časopisu *Rytmus* (od r. 1935). Z ostatních sdružení a skupin – obyčejně méně početných i méně trvalých – měla značný význam ještě výše zmíněná hudební skupina Mánesa (srov. str. 605).

Pedagogické působení Zdeňka Nejedlého a Vladimíra Helferta na universitách v Praze a Brně přineslo i značný rozvoj české hudební vědy. V generaci, jež vystoupila na veřejnost ve 20. a 30. letech, ji reprezentují zejména: **JOSEF HUTTER** (1894–1959), autor knih *Česká notace*, *Hudební myšlení od pravýkřiku k vícehlasu* aj., profesor hudební vědy na Karlově universitě v letech 1935 až 1949; **MIRKO OČADLÍK** (1904–1964), badatel o životě a díle Bedřicha Smetany (knihy *Libuše, vznik Smetanovy opery*, 1939, *Rok Bedřicha Smetany*, 1950, aj.) a vášnivý propagátor i kritický obhájce světové i české avantgardy (zejména ve vlastním časopise *Klíč*, který vydával v letech 1930–1934), vynikající popularizátor hudby na přednáškách i v Čs. rozhlase, jejž v letech 1945–1950 programově řídil, od r. 1951 profesor hudební vědy na Karlově universitě v Praze; **ROBERT SMETANA** (1904–1988), autor významných prací o českém folkloru, knihy o A. Dvořákovi aj., profesor hudební vědy na universitě v Olomouci; **JAN RACEK** (1905–1979), autor knih *Slohové problémy italské monodie*, *Ludwig van Beethoven*, *Česká hudba* aj., profesor hudební vědy na universitě v Brně; **BOHUMÍR ŠTĚDROŇ** (1905–1982), autor monografií o Janáčkovi, o Janáčkově Její pastorkyni aj., profesor hudební vědy na universitě v Brně.

D) Mládí let okupace a II. světové války

Už v druhé polovině třicátých let reagovala česká hudba citlivě na nebezpečí, které stále naléhavěji hrozilo českému národu, státní samostatnosti a vůbec Evropě a světovému míru ze sousedního Německa. Všimli jsme si už v souvislosti s tvorbou starších autorů, jak se společenská a politická problematika stávala inspirací závažných skladeb zejména v dramatické situaci konce třicátých let a v tragických událostech okupace. Podstatně se tu prosadila sociogenní funkce nové české tvorby, hudba posilovala národ v naději i v odhodlání k odboji. V tomto smyslu vyznívala *Jihočeská suita* i další díla Vítězslava Nováka, *Píseň o rodné zemi* i *Enšpígl* Otakara Jeremiáše, *České requiem* Ladislava Vycpálka a četné další skladby. Se smyslem pro toto národně sociogenní poslání hudby v aktuálních souvislostech vstupovali do českého hudebního života i nejtalentovanější mladí skladatelé na konci 30. a začátku 40. let. V popředí

Skenováno pro studijní účely

jejich zájmu jistě byly i ideály novátorského vyjadřování, většina z nich navazovala na slohotvorné úsilí meziválečné avantgardy. V souvislosti s naléhavostí vlasteneckých, odbojných a protiválečných výpovědí však znovu ve zvýšené míře vstupovaly do jejich tvorby i inspirace českou lidovou písní a významnými hodnotami české hudební tradice. Ty byly ve vědomí širokých vrstev spojeny s idejemi, které se nyní znovu staly aktuálními. Tak působily mj. názvuky na husitský chorál, na tvorbu Smetanovu apod. Vstupovaly sem jako citáty, u některých skladeb však působily i ve své širší slohové a hudebně poetické platnosti.

Pronikavou syntézu takového národně vyhraněného odbojného postoje a avantgardně důrazného slohového vyjádření přinesl hned na začátku okupace **Miloslav Kabeláč** (1908–1979) v kantátě *Neustupujte!* (1939) na slova českých lidových písní z dob pruských vojenských vpádů do Čech v polovině 18. stol. Konzervatoř v Praze absolvoval Kabeláč u K. B. Jiráka, klavír u Viléma Kurze, dirigování u Pavla Dědečka. Brzy se vydal vlastní tvůrčí cestou, jež byla vždy v dotyku se soudobým novátorským vývojem. Záhy si vytvořil osobitý sloh, pro který je charakteristická vytříbená, až asentimentálně strohá melodika i harmonie a důmyslná architektonika velkých skladebných celků. Aniž porušil souvislost se svým předchozím vývojem, přijal v 60. letech i podněty Nové hudby. Tento vývoj dokumentuje mj. jeho 8 symfonií (*1. in D* pro smyčce a bicí, 1942; *2. in C*, 1942–1946; *3. in F* pro varhany, žestě a tympány, 1957; *4. in A* pro komorní orchestr, 1958; *5. Dramatická* pro soprán a orchestr, 1960; *6. Koncertantní* pro klarinet a orchestr, 1961; *7.* pro orchestr a recitátora, 1968; *8.* pro soprán, smíš. sbor, varhany a bicí, 1970, obě poslední na eticky apelativní texty z bible), 2 předehry, orchestrální skladby *Mysterium času* (1957), *Zrcadlení* (1964), *Hamletovská improvizace* (1963); *Osm invencí* a *Osm ricercarů* pro bicí nástroje (1962, 1967). Z komorní tvorby např. *Dechový sextet* (1940), *Balada* pro housle a klavír (1955), *Sonatina* pro hoboj a klavír (1955), *Osm preludií* pro klavír (1956), *Dvě fantazie* (1957, 1958) a *Čtyři preludia* (1963) pro varhany, *Eufemias mysterion* (*Mysterium ticha*, 1965) pro soprán a komorní orchestr, cyklus *Ohlasy dálav* pro alt (bez textu) a klavír (1963). Lidová píseň patřila k jeho častým inspiračním zdrojům; také k nejstarším památkám české hudby se vrátil před koncem života v elektroakustické skladbě *E fontibus Bohemicis* (1972) a jednak ve sborových, jednak v orchestrálních (s koncertantním klavírem) *Proměnách chorálu Hospodine, pomiluj ny* (1979). Důležitým svorníkem Kabeláčovy tvorby je i její myšlenkové poselství, ve 30. a 40. letech akcentující vlasteneckou zápasivost, později se však soustřeďující hlavně k obecnějším filosofickým a etickým hodnotám. Moderně pojatého vlastenectví se přitom nikdy nevzdal.

Klement Slavický (1910–1999), na konzervatoři žák K. B. Jiráka a na mistrovské škole Josefa Suka, navazoval po celý tvůrčí život na lidovou melodiku rodné Moravy. To je patrné nejen v dílech, jež jí byla prvotně inspirována, jako jsou písňové cykly *Zpěv rodné země* (1942), *Ej, srdénko moje* (1954), aj., orchestrální *Moravské taneční fantazie* (1951), *Rapsodické variace* (1953) aj., ale i v dílech obsahu odbojného a dramatického, jako je *Symfonietta č. 1* s příznačným podtitulem *Impetus* (*Útok*, 1941) a mužský dvojsbor *Lidice* (1945), reagující na okupační události, či z pozdější doby díla s hlubokým filosoficko-reflexivním podtextem, jako je klavírní sonáta *Zamyšlení nad životem* (1958), cyklus *Etudy a eseje* (1965), varhanní *Tři fresky* (1957) a *Invokace* (1963), *Sonáta*

Skenováno pro studijní účely

Přátelství pro housle a klavír, smyčcové kvartety *č. 2* (1978) a *č. 3* (1982), *Psalmi* pro sóla, sbor a varhany (1970), *Symfonietty č. 3* (1980), *č. 4* (1984) aj. Jeho hudební výraz byl vždy vášnivý a citově hluboký, v mládí blízký Janáčkovi. I když později došel i k mnohem novátorštějšímu vyjadřování, tento charakteristický rys si jeho hudba vždy zachovala.

Lidsky i umělecky měl k těmto dvěma skladatelům blízko **JAROSLAV DOUBRAVA** (1909–1960). Skladbu studoval soukromě u Otakara Jeremiáše. Jeho velké symfonické a komorní partitury také navazují na dramatický a heroický akcent Jeremiášův (symfonie *č. 1 Chorální*, 1938–1940, a *č. 2 Stalingradská*, 1943–1944, obě s vlasteneckým a protinacistickým programem, kantáta *Poselství na Komenského*, 1940) a zdůrazňující tragiku (*Symfonie č. 3*, 1958); opery a písňová i baletní lyrika zejména z posledních let přinášejí prostotu linií a osobitě barvitou instrumentaci (opery *Sen noci svatojánské*, 1948, *Křest svatého Vladimíra*, 1950, *Balada o lásce*, 1959, balety *Král Lávra*, 1951, *Don Quijote*, 1955).

VÁCLAV DOBIÁŠ (1909–1978) studoval skladbu na pražské konzervatoři u J. B. Foerstra a mistrovskou školu u Vítězslava Nováka; absolvoval i čtvrttónové oddělení Aloise Háby. V posledních předválečných letech a na začátku okupace na sebe upozornil jako odvážný novátor, směle ve své tvorbě domýšlející tendence meziválečné avantgardy. Tato linie se plně prosadila v *Komorní symfonii* (1939) a dalších dílech a vyvrcholila v *Sonátě pro klavír, dechový kvintet, tympány a smyčcový orchestr* (1947). Již za okupace a zejména po osvobození se však v jeho tvorbě začala prosazovat lyrika, blízká české tradici a spojovaná později s aktuálními politickými náměty. Po *Pastorálním dechovém kvintetu* (1943) se tato tendence projevila v mužských sborech, a zejména v kantátách *Stalingrad* (1945), *Rozkaz č. 368* (1946, na slova Stalinova rozkazu k osvobození Prahy) a *Buduj vlast, posílíš mír* (F. Halas, 1950), v nonetu *O rodné zemi* (1952), písňovém cyklu *Praho jediná* (M. Pujmanová, 1960) aj. Těmito skladbami z 50. let a funkcionářskou činností se stal nositelem škodlivé komunistické ideologizace hudby a zásahů do svobody uměleckého projevu.

JAN SEIDEL (nar. 1908) studoval skladbu u J. B. Foerstra a Aloise Háby. Výrazně se uplatnil už jako autor čtvrttónového smyčcového kvartetu *Staré ženy* s recitací básně F. Halase (1940) a jako upravovatel lidových písní, na jejichž dobově velmi populárních vydáních spolupracoval v prvních letech německé okupace s A. Hábou a K. Reinerem. Po válce vynikl jako autor dobových masových písní i velkých lyricko-heroických děl, inspirovaných odbojem za okupace: cyklu mužských sborů *Polnice slávy* (1946), kantát aj. V 50. letech i později byl rovněž nositelem deformací a komunistické totalitní ideologizace českého hudebního života.

JAN KAPR (1914–1988) studoval na pražské konzervatoři u Jaroslava Řídkého, na mistrovské škole u Jaroslava Křičky. Také jeho první skladatelský rozlet byl spojen s vlasteneckým protiokupantským postojem, jak o tom svědčí zejména kantáta *Píseň rodné zemi* (J. Hora, 1940). Tradiční lyrika, charakteristická pro jeho tvorbu z let okupace, pak byla i základem skladeb z 50. let. Počátkem 60. let prodělal skladatel naprostý slohový i výrazový přelom. Jeho tvorba od této doby znamená velmi samostatnou a vynalézavou linii v rámci Nové hudby či v její blízkosti: uplatnily se v ní všechny základní nové techniky včetně aleatoriky a využívání elektroakustických zvukových zdrojů. Je au-

Skenováno pro studijní účely

torem velmi početného díla, z nějž jmenujme alespoň 4 klavírní sonáty, 8 smyčcových kvartetů, 10 symfonií aj.; z jeho novátorské vokálně-instrumentální tvorby dosáhla značného úspěchu např. *Cvičení pro Gydli* pro koloraturní soprán, flétnu a harfu (1967) – půvabná stylizace prvních zvukových projevů dítěte. Své hudebně teoretické názory vypsal v knize *Konstanty*. V 60. letech byl docentem skladby na JAMU v Brně.

Jan Hanuš (nar. 1915) studoval skladbu u O. Jeremiáše. Jeho tvorbu charakterizuje od začátku bohatá melodika, výrazně česky charakteristická, a širokodechá architektonika. Už na začátku však dostávají jeho skladby, vyjadřující odpor k nacistické okupaci, i výrazný dramatický akcent, hutnou harmonii a zvuk, blízké zralé tvorbě Jeremiášově. Taková je zejména jeho kantáta *Země mluví* (Viktor Dyk, 1940) a opera *Plameny* (1944). V jeho poválečné tvorbě převažuje lyrika, blízká romantickým tradicím české hudby (balety *Sůl nad zlato*, *Othello*, *Symfonie č. 2 G dur*), v 60. letech a později dostávají jeho díla znovu dramatický akcent, spojovaný často s novátorskými technickými postupy. Typickým dílem tohoto druhu je opera *Pochodeň Prométheova* (s elektronickými zvuky, J. Pokorný, 1963), balet *Labyrint* (1982) či *Koncertantní hudba pro tympány a magnetofonový pás* (1973); jinde zůstává jeho hudba ve zřetelném dotyku s tradiční lyrikou, jak je to patrné v jeho opeře *Pohádka jedné noci* (1968), *Pražských nokturnech* pro komorní orchestr (1973) aj. Napsal četná komorní, vokální a jiná díla, 7 symfonií i další kantáty, koncertantní (*Dvojkoncert pro hoboj, harfu a orchestr*, *Houslový koncert* aj.), symfonické a hudebně-dramatické skladby, oratorium *Ecce homo* (1980), *Rekviem* (1995).

Také tato generační vrstva českých skladatelů má své tradicionalisty. Nejvýznamnější z nich byl **Václav Trojan** (1907–1983), žák Vítězslava Nováka na mistrovské škole pražské konzervatoře. Tradiční podněty, související zejména s českou lidovou hudbou, dokázal nápaditě a osobitě poetizovat. V tomto smyslu vynikají zejména jeho skladby z dětského a pohádkového světa: dětská opera *Kolotoč* (1939), hudby k filmům Jiřího Trnky *Špalíček* (1948), *Císařův slavík* (1948), *Bajaja* (1951), *Staré pověsti české* (1954), *Sen noci svatojánské* (1960) aj.; některé z nich upravil do koncertních suit pro orchestr i pro komorní obsazení. Vytvořil i mnoho nápaditých pásem z úprav lidových písní, scénických hudeb, komorních skladeb a orchestrální skladby, jež mají i při zachování jeho osobitosti blízko k novoklasicismu (*Sinfonietta armoniosa*, 1970, *Koncertino pro trubku a orchestr*, 1977). Skladatelovým posledním velkým dílem je balet na námět hry W. Shakespeara, který hudebně pojednal poté, co jej komponoval jako scénickou hudbu i jako filmovou kompozici, opět nově – *Sen noci svatojánské* (1979).

Miloš Sokola (1913–1976) absolvoval mistrovskou školu pražské konzervatoře u Vítězslava Nováka. Na svého učitele navázal jak smyslem pro barvitou harmonii, tak zejména zálibou v polyfonní faktuře, jak je to patrné zejména v jeho početné varhanní tvorbě (nejúspěšnější *Passacaglia quasi toccata na jméno Bach*, 1970). V jiných dílech, jako je kantáta *Moře* (J. Wolker, 1945) nebo *Variace na téma Vítězslavy Kaprálové* pro orchestr (1952), se projevil i jako bytostný lyrik.

Dalibor C. Vačkář (1906–1984), na mistrovské škole pražské konzervatoře absolvent Josefa Suka, vynikl především jako lyrik s širokým rejstříkem zpěvné melodiky (*Písničky k šití* pro dívčí sbor a klavír, 1950) a barvitého vyjád-

Skenováno pro studijní účely

ření inspirací vlasteneckých (*Symfonie č. 2 Země vyvolená*, 1947) i lidových (balet *Švanda dudák*, 1950 aj.). Má zejména obsáhlou a různotvarou tvorbu symfonickou (5 symfonií aj.) a koncertantní. Uplatnil se nejen jako skladatel, ale i jako dramatický spisovatel, hudební kritik, filmový scenárista i autor hudeb k filmům.

Brněnský skladatel a hudební teoretik **Theodor Schaefer** (1904–1969) dospěl po tradiční ranější tvorbě ve vrcholných dílech, jako je *Diathema* pro violu a orchestr (1955–1956), *Rapsodická reportáž* (1960) a *Symfonie* (1959 až 1962), k aplikaci některých vlastních originálních teoreticko-systémových úvah z oblasti modálních struktur a hudebních forem.

Rafael Kubelík (1914–1996), syn houslového virtuosa Jana Kubelíka, absolvoval pražskou konzervatoř jako výtečný houslista, klavírista, skladatel i dirigent. V posledně jmenovaném oboru vynikl nejvýrazněji: od r. 1942 byl šéfem České filharmonie, dirigentsky vynikl i v zahraničí a po emigraci v roce 1948 se v tomto oboru stal osobností vrcholné světové úrovně: stal se šéfdirigentem Symfonického orchestru Bavorského rozhlasu v Mnichově, Metropolitní opery v New Yorku aj. Vždy propagoval vrcholné hodnoty české hudby. Jeho skladatelské aktivity zůstaly v pozadí dirigentské slávy. Je to škoda, už před emigrací měla opera *Veronika* (1944) i další skladby značný ohlas. Tento rozpor se ještě stupňoval, když Kubelík odešel roku 1948 do zahraničí. Sklízel dirigentské triumfy, komponování se mu stalo výrazem nitra. Má skladby různých žánrů: neprogramní tvorbu komorní, symfonickou, koncertantní aj. Skladbami manifestoval svůj vztah k domovu: v *Rekviem č. 3 Libera nos* (1956) např. vyjádřil žhavou touhu po osvobození vlasti z totality, v nadějích i obavách jara a léta 1968 vytvořil *Sinfonii jednovětou*. Kubelíkův návrat domů roku 1990 byl velkolepým triumfem (Smetanova *Má vlast* se spojenými filharmoniemi Českou, Státní Brno a Slovenskou na Staroměstském náměstí v Praze, znovu s Českou filharmonií na zahajovacím koncertě Pražského jara 1990 aj.).

Za okupace byla hudba jedním z nejvyhledávanějších umění. V situaci, kdy ostatní umělecké obory – hlavně film, divadlo a literatura – byly vystaveny cenzurnímu dohledu a nemohly hovořit otevřeně k aktuálním národním a společenským problémům, fungovala zejména česká hudba jako hodnota, spjatá v minulosti i přítomnosti s osudy národa a burcující i posilující v odporu proti okupantům. Proto se rozvinul nejen ve velkých městech, ale i na venkově bohatý koncertní život; obrovský význam mělo i rozhlasové vysílání, v jehož rámci vyzněla s výslovným vlasteneckým akcentem i významná jubilea, jako bylo Dvořákovo výročí roku 1941 či Smetanovo r. 1944. V těchto podmínkách se plně uplatnili mladí umělci, kteří koncem 30. let či počátkem okupace absolvovali umělecké školy. Jmenujme z nich dirigenta **Jaroslava Krombholce** (1918–1983), klavíristy **Františka Raucha** (1910–1996) a **Josefa Páleníčka** (1914–1991), houslistu **Alexandra Plocka** (1914–1982), violoncellistu **Miloše Sádla** (nar. 1912). Tři posledně jmenovaní vynikli už za německé okupace rovněž jako klavírní trio; po osvobození pak získali světovou proslulost jako *České trio*. Z významných mladých pěvců Talichova souboru v pražském Národním divadle vynikli vedle dalších sopranistka **Marie Podvalová** (1914–1991), sopranistka **Marie Tauberová** (nar. 1911), tenorista **Beno Blachut** (1913–1985), basista **Eduard Haken** (1910–1996) a z dirigentů Rafael Kubelík (viz výše).

Skenováno pro studijní účely

E) Období po II. světové válce – brána současnosti české hudby

Osvobození Československa v roce 1945 a začátky budování nového státu se staly významným předělem ve vývoji české hudby. Podstatně se zlepšily samy podmínky pro hudební život v našich zemích. Hudba a umění vůbec získalo větší společenskou váhu. V nových podmínkách došlo k jeho široké demokratizaci. Hudba se stala dostupnou všemu obyvatelstvu jako posluchačům i aktivně jako hudebním amatérům, hrajícím a zpívajícím si pro vlastní radost a potěchu. Rozšířil se podstatně počet koncertů, byla zřízena státní péče o zájmovou uměleckou činnost. Dále bylo posíleno hudební školství: byly založeny vysoké školy, vychovávající hudebníky na mistrovském stupni, jaké u nás nikdy předtím nebyly: hudební fakulta AMU v Praze (1946), JAMU v Brně (1947), VŠMU v Bratislavě (1949). Byla posílena síť konzervatoří, které jsou dnes ve většině krajů. A zcela nově a velkoryse byla vybudována síť lidových škol umění (dnes základní umělecké školy) i dalších organizací pro elementární hudební výchovu v nejširším měřítku. A také síť profesionálních hudebních institucí se podstatně rozšířila: vznikla řada dalších operních scén, symfonických orchestrů aj.

Na novou společenskou situaci ovšem citlivě reagovala tvorba. Stejně jako téměř všichni přední čeští skladatelé vyjádřili ve své tvorbě odpor k okupaci a odbojný postoj, přivítala většina z nich osvobození novými skladbami a vyjádřila radost z nové společenské skutečnosti. Obě situace – okupační i poválečná – posílily sociogenní funkci nové tvorby se snahou o co nejširší sdělnost i o co nejplastičtější vyjádření aktuálních myšlenek a postoje ke společenské skutečnosti. Tato linie byla v české hudbě silná a udržela si svou platnost a kontinuitu hluboko do 50. let. Bylo proto značnou deformací a zásahem do vývoje české hudby, že tvorba tohoto druhu byla absolutizována jako jediná správná. Státní orgány totalitního režimu vykonávaly nátlak na skladatele, aby komponovali hudbu posluchačsky přístupnou a tradicionalisticky nevýbojnou, protěžovaly tvorbu politicky a ideologicky tendenční. Došlo to tak daleko, že se někdy v hodnocení tvorby více cenil vnější námět či titul skladby než skutečná kvalita, osobitost a originalita hudby. I když tato hlediska autoritativně uplatňovalo i vedení reprezentativní skladatelské organizace – Svazu československých skladatelů (založen r. 1949) –, mnozí skladatelé svou tvorbu tímto směrem nezúžili a navazovali na tendence předválečné avantgardy i nalézali kontakty s novátorským úsilím v ostatních zemích. A na sklonku 50. let, kdy byla zmíněná jednostranná koncepce odsouzena, se znovu začaly vytvářet podmínky pro různotvárný rozvoj české hudby. Netrvaly však dlouho. Po sovětské okupaci Československa v srpnu 1968 došlo znovu k represím skladatelů – tentokrát zejména těch, kteří svou tvorbou či občanskými postoji vyjádřili odpor proti takovému násilí. Také prostor pro novátorské hudební vyjadřování byl zejména v 70. a v první polovině 80. let v Československu zúžen. Teprve sametová revoluce v listopadu 1989 vytvořila podmínky pro tvůrčí svobodu a neomezovanou komunikaci české hudby se světem.

Tyto události zřetelně stimulovaly tvorbu nové skladatelské generace. Ta byla zvlášť silná. Okupace totiž vytvořila zvláštní situaci, jaká umožnila mobilizovat všechny hudební talenty z řad české mládeže. Vzhledem k tomu, že

Skenováno pro studijní účely

české konzervatoře nebyly vysokými školami, zůstaly otevřeny a učily i po zákazu českého vysokého školství nacisty na podzim 1939 – včetně mistrovské školy. Byla to téměř jediná možnost studia pro mladé lidi postředoškolského věku – a navíc chránila před pracovním nasazením do Německa nebo do válečného průmyslu. Proto ji využili (s výjimkou persekvovaných hudebníků židovského původu) snad všichni, kdo mohli prokázat dostatečný talent. V důsledku toho byla poválečná generace mladých skladatelů velmi silná. Záhy zabydlela síť českého profesionálního hudebního života a bohatě se uplatnila na veřejnosti svou tvorbou. Základní dobové estetické postoje se uplatnily u všech: vřelý vztah k současnému životu národa i k jeho hudební tradici, zejména k lidové tvorbě, jež znovu a znovu inspirovala, přinášela podněty a byla domyšlena i přetvářena. Na některé autory inspirativně zapůsobilo poznání špičkových hodnot současné sovětské hudby – tvorby Prokofjevovy, Šostakovičovy, popřípadě i Chačaturjanovy. Už v 50. letech však bylo patrné členění na dvě základní linie. Jednu reprezentovali autoři, kteří opírali svou hudební řeč o národní tradici a v jejím duchu usilovali o vyjadřování soudobých politických námětů i podnětů, jaké přinášela kultura minulosti, lidová tvorba apod. Druhou tvořili skladatelé, kteří v návaznosti na předválečnou avantgardu i na současné výsledky jejích reprezentantů – Stravinského, Honeggera, ale nyní zejména i Bartóka, Brittena, mladšího Prokofjeva a Šostakoviče – usilovali o svou vlastní osobitost a novátorské hudebně vyjadřovací perspektivy. A v 60. letech se objevila ještě třetí – nejnovátorštější a nejodvážnější linie. V návaznosti na široký proud Nové hudby, který prohloubil postwebernovské tendence v západoevropské hudbě a vyvolal už koncem 50. let podstatné slohové proměny v tvorbě vůdčích osobností polské hudby i jinde, se řada českých skladatelů vyrovnává s podněty druhé vídeňské školy a usiluje o nové hodnoty, jaké nyní nabízí tento směr evropsky nejfrekventovanějšího novátorství. A v rámci tohoto směru záhy dojde k dalšímu členění: někteří čeští skladatelé si osvojili nové techniky, přijali za vlastní řízenou aleatoriku, sóničnost aj., ale nevzdali se vazby na předchozí kontinuitu svého hudebního vyjadřování; jiní začali sledovat cestu Nové hudby a neustálých výbojů s přelomovou důsledností a negací i svého vlastního předchozího hudebního vyjadřování.

Je jisté, že naznačené členění znamená jen hrubé schéma. Rozvětvená praxe živé hudební tvorby představuje bohaté spektrum různých přechodových zjevů, hybridů, kontaminací a také pohybu jednotlivých osobností mezi naznačenými situacemi. Navíc je nutné si uvědomit, že velká většina skladatelů, kteří jsou aktéry tohoto tvůrčího dění, dodnes žije a píše hudbu. Je to tedy proces dodnes neuzavřený, který se jako celek svou povahou vymyká možnostem definitivní charakteristiky a historického hodnocení. Přesto by však nebylo správné při líčení dosud poslední dějinné epochy vývoje české hudby přínos aspoň několika nejvýznamnějších a novátorsky nejvyhraněnějších z těchto osobností vynechat: jsou to autoři hodnot, které dnes už nesporně patří do národní hudební historie. Buďme si však vědomi toho, že je to skutečně přísný výběr. Lze-li zhruba odhadnout, že ve třicetiletí 1960–1990 vytvářelo na profesionální úrovni uměleckou hudbu asi 160 až 250 českých skladatelů, představuje náš výběr dále uvedených jmen jen malou část z nich. Tato redukce je nutná ne proto, že by ostatní nebyli tvořiví a významní, ale proto, že by větší

Skenováno pro studijní účely

počet nebyl v rámci této knihy přiměřený k přísné výběrovosti jmen ze všech starších období. Zvolení skladatelé budou seřazeni jen podle věku se stručnou zmínkou o převažující slohové orientaci jejich tvorby a uvedením několika málo titulů jejich děl, avšak bez další významové diferenciace. To proto, že definitivní stanoviska k hodnocení jejich tvůrčího vývoje a přínosu bude možné zaujmout, teprve až bude dnešní historická etapa uzavřena.

Jan Rychlík (1916–1964) patří letopočtem narození spíše k předchozí generační vrstvě. Až do prvních poválečných let však skladatelsky působil jen v oblasti jazzu a populární hudby. Teprve po osvobození se rozvinula jeho pozoruhodná umělecká tvořivost, směřující postupně od novoklasicistické hravosti (*Komorní suita* pro smyčcové kvarteto, 1954, aj.) až k osobitým aplikacím podnětů Nové hudby (*Africký cyklus* pro 9 nástrojů, 1961, *Relazioni* pro alt, flétnu, anglický roh a fagot, 1963). Významně se podílel rovněž na obrovském rozmachu poválečné české filmové hudby.

Zbyněk Vostřák (1920–1985) přešel začátkem šedesátých let velmi radikálně od tradičního hudebního vyjadřování k důslednému uplatňování postwebernovských technik Nové hudby a její poetiky ve skladbách komorních, jako jsou 4 smyčcové kvartety či žesťový kvintet *Krásná zahradnice*, orchestrálních (např. *Zrození měsíce*, 1966, *Metahudba*, 1968, *Symfonie*, 1982) i elektroakustických.

Až v průběhu šedesátých let vystoupil jako skladatel na veřejnost **František Chaun** (1921–1981), rovněž malíř. Jeho výtvarnou i hudební tvorbu charakterizuje záliba v neobyčejném a paradoxním v rovině námětové i slohové. Je to patrné v jeho symfonické trilogii *Proměna*, *Zámek* a *Proces* (1965–1969, podle Franze Kafky) či v humorně laděných orchestrálních skladbách *Ghiribizzo* (s koncertantním klavírem, 1969), *Hommage à Dubuffet* (1970), sborech aj.

Velmi výrazný skladatelský start měl už na přelomu 40. a 50. let **Vladimír Sommer** (1921–1997). Jeho *Houslový koncert* (1950), *Smyčcový kvartet d moll* (1955) a orchestrální předehra *Antigona* (1957) ukazují výraznou cestu od vzorů hudby Šostakovičovy, Prokofjevovy, Bartókovy a Honeggerovy k osobitosti. Silným dílem jedinečné a osobité syntézy je *Vokální symfonie* (asi 1958, provedena až r. 1962); po ní se však skladatel na celá desetiletí téměř odmlčel.

Jan Novák (1921–1984) projevil silnou invenci už v mládí, kdy vyšel ze slohu svého učitele Bohuslava Martinů, jak o tom svědčí jeho *Koncert pro dva klavíry s orchestrem* (1954) aj.; v 60. letech v řadě vokálních skladeb s latinskými texty i v dalších osobitě pracoval s dodekafonií a technikami Nové hudby. Počínaje kantátou *Ignis pro Ioanne Palach* (Oheň pro Jana Palacha, 1969) se vrátil k výrazovosti hudby z okruhu mistrů 30. až 60. let, ve sborových skladbách ze 70. let měl blízko ke slohu Carla Orffa. Od r. 1969 žil v Itálii a později ve Spolkové republice Německo, kde zemřel. Setrval tu u své záliby v latině a u inspirace světem antiky (jak o tom svědčí mj. balet *Aesopia*) i středověkem (z něhož čerpá námět opery *Dulcitius*).

Karel Husa (nar. 1921) studoval po absolutoriu mistrovské školy konzervatoře v Praze ještě v Paříži, odkud se po únoru 1948 nevrátil. Doma zazářil jako výrazná naděje s avantgardní orientací, blízkou Honeggerovi, *II. smyčcovým kvartetem* (zazněl na Pražském jaru 1948) aj. díly. Usadil se v USA, kde komponoval různými styly včetně technik Nové hudby i dirigoval. Mezinárod-

Skenováno pro studijní účely

ního ohlasu dosáhl zejména orchestrální *Hudbou pro Prahu* (1968), vyjadřující (i s použitím smetanovsky pojatých citátů husitského chorálu) protest proti sovětské okupaci Československa, kantátou *Apoteóza této země* aj.

JOSEF MATĚJ (1922–1992) spojil inspiraci lidovou hudbou rodného Lašska a Janáčkem s podněty meziválečné avantgardy v četných nástrojových koncertech (mj. *Trojkoncert* pro trubku, lesní roh a pozoun, 1974), 5 symfoniích aj. Jeho integrálním dílem, na němž pracoval po dlouhá desetiletí, je opera *Čtyřicet dní Musy Daga* podle románu Franze Werfela.

OTMAR MÁCHA (nar. 1922) vyspěl od mladistvých inspirací moravským folklorem a od historicky motivované modality oratoria *Odkaz Jana Amose Komenského* (1955) v osobitého symfonika, jak o tom svědčí mj. orchestrální *Variace na téma a smrt Jana Rychlíka* (1964), *Dvojkoncert* pro housle, klavír a orchestr (1976); je rovněž autorem oper, jako je *Jezero Ukereve* (podle Vladislava Vančury, 1963) a *Růže pro Johanku* (s námětem odboje za nacistické okupace, 1974).

ILJA HURNÍK (nar. 1922) je nejen skladatel, ale i klavírista a spisovatel próz s hudebními náměty. Navázal na zpěvnost rodného Slezska a sloh Leoše Janáčka v kantátě *Maryka* a v baletu *Ondráš* (1950), záhy však zužitkoval podněty Stravinského i dalších autorů meziválečné avantgardy, jak je to patrné v četných komorních, klavírních a orchestrálních dílech, kantátě *Ezop* (1964), oratoriu *Noé* i v operách (mj. *Dáma a lupiči*, 1966, *Rybáři v síti*, 1981).

VIKTOR KALABIS (nar. 1925) směřoval od vzoru mistrů předválečné avantgardy, zejména Stravinského, Bartóka a Honeggera, především k architektonicky velkorysým monumentům, jakými je jeho 5 symfonií, *Symfonické variace* (1964), *Koncert pro orchestr* (1966) a nástrojové koncerty (mj. 2 houslové, 1959 a 1978). Má i bohatou komorní tvorbu, mj. *Nonet č. 2 Pocta přírodě* (1976).

Pozoruhodné hodnoty tvorby **JINDŘICHA FELDA** (nar. 1925) představují velká symfonická díla; k jejichž slohu autor dospěl rozvíjením podnětů avantgardy první poloviny století: *Tři fresky* (1963), *Symfonie č. 1* (1967), *č. 2* (1983) a *č. 3 Fin de siécle* (1999), *Dramatická fantazie Srpnové dny* (1969), řada nástrojových koncertů a komorních děl (mj. smyčcové kvartety *č. 4*, 1965, *č. 5*, 1979 a *č. 6*, 1993), oratorium-kantáta *Cosmae Chronica Boemorum* (Kosmova Kronika česká, 1988) aj.

Jedním z nejvýraznějších a z hlediska organického růstu umělecké individuality nejdůslednějších osobností této skladatelské generace je **SVATOPLUK HAVELKA** (nar. 1925). Projevil výraznou osobitost už v *Symfonii č. 1* (1956) i kantátách *Chvála světla* (S. K. Neumann, 1958) a *Heptameron* (1961), vycházejících ze slohu avantgardy první poloviny století. Už tato díla vynikla jako závažná a filosoficky hluboká poselství. To platí i o dalších, v jejichž strukturách dokázal organicky uplatnit i některé postupy Nové hudby, zejména řízenou aleatoriku a sóničnost. Takové jsou symfonické skladby *Pěna* (1965), *Hommage à Hieronymus Bosch* (1974); na polystylových kontrapozicích je založeno oratorium *List o odsouzení Mistra Jeronýma z Prahy* (1954) a *Profeteia* pro orchestr a dětský sbor (1988). Má i netradiční komorní díla, mj. nonet *Kulhavý poutník* podle Josefa Čapka (1976), *Skrytá mana a bílý kamének* pro dva hráče na bicí (1992) aj.

Především jako symfonik se prosadil i **ZDENĚK ŠESTÁK** (nar. 1925), autor 5 symfonií aj.

Skenováno pro studijní účely

Výrazným centrem pěstování Nové hudby se stalo v 60. letech Brno. Jedním z nejkrajnějších novátorů tu byl od té doby **Alois Piňos** (nar. 1925), který nejen reagoval snad na všechny nejdůležitější podněty a techniky světové Nové hudby, ale realizoval i řadu osobitých stylotvorných nápadů. Nejen konstruktivní podnět, ale i odvážnou politickou symboliku vyjadřuje titul tří skladeb pro klavír *2 3 1* (1969); z velkých symfonických prací jmenujme symfonii *Apollo XI* (1970), diptych *České letokruhy* (1974) a *Pocta Praze* (1975), *Koncert pro varhany a orchestr* (1985). Z početné komorní tvorby jmenujme oktet *Stella matutina* (1999); elektroakustické kompozice (např. *Lux in tenebris*, 1990).

Velmi osobitě uchopil v Brně podněty Nové hudby také **Josef Berg** (1927 až 1971). Výrazně zapůsobil polystylovými průniky ve skladbách *Sextet* pro smyčcové kvarteto, harfu a klavír (1960) a *Nonet* pro strunné a bicí nástroje (1962), dospěl k novému zvuku ve *Snění* pro přeladěné a bicí nástroje (1970); projevil se i jako vtipný, jednotou dramatického dění a hudby znamenitě vládnoucí autor komorních oper *Odysseův návrat*, *Evropská turistika*, *Eufrides před branami Tymén* a *Snídaně na hradě Šlankenvaldě* ze 60. let.

V umělecky nejsuverénnějšího novátorského skladatele této generační vrstvy dorostl brněnský **Miloslav Ištvan** (1928–1990). Vyšel z folklorní modality a nadšení pro Bartóka; od raných 60. let byl jedním z čelných představitelů Nové hudby v Brně a zároveň i jedním z nejosobitějších českých autorů, kteří dokázali po svém využívat jejích podnětů. Z významných mezníků jeho tvorby jmenujme *Dodekameron* pro 12 hráčů (1964), *Zaklínaní času* pro orchestr a dva recitátory (1964), stereofonní elektronickou koláž *Avete morituri* (1970), *Shakespearovské variace* pro dechy a bicí (1976) a orchestrální obrazy *Hry* (1978).

Lubor Bárta (1928–1972) dospěl od vzoru hudby Stravinského a Prokofjeva i dalších avantgardistů meziválečné generace k osobitému hudebnímu výrazu zejména v symfoniích *č. 2* (*Hořké léto*, 1969) a *č. 3* (1972), v koncertech klavírním (1959) a houslovém *č. 2* (1970), v komorních skladbách aj.

Petr Eben (nar. 1929) našel svou osobitost už velmi záhy, zejména při práci s historickou i lidovou modalitou v písňových cyklech *Šestero piesní milostných* (1951), *Písně nejtajnější* (1952), *Písně nelaskavé* pro alt a violu (1963) aj. i v dalších vokálních skladbách, či v *Nedělní hudbě* (1959) a jiných varhanních dílech (*Laudes*, v suitách *Faust*, *Job*, *Biblické tance*, 1998, v cyklu pro varhany a bicí nástroje *Krajiny Patmoské* aj.), pracujících mnohdy s gregoriánskou melodikou. Tento původní slohový základ své tvorby dokázal v pozoruhodné jednotě spojit s řízenou aleatorikou, sóničností a dalšími postupy Nové hudby v oratoriu *Apologia Sókratús* (*Obrana Sokratova*, 1967), v kantátě *Pocta Karlu IV.* pro mužský sbor a orchestr (1978), v symfonické větě pro 3 trubky a orchestr *Vox clamantis* (1969), v *Koncertu pro varhany a orchestr č. 2* (1982), ve sborovém cyklu *Pragensia* pro komorní sbor a historické nástroje (1972) a v baletu pro sbor a orchestr *Kletby a dobrořečení* (1983) aj. Pozoruhodná je Ebenova komorní tvorba (*Smyčcový kvartet*, *Klavírní trio*, *Protihráči* pro klarinet, klavír a bicí, *Nonet*, *Sonáta pro cembalo*, *Sonáta pro flétnu a marimbu* aj.) i jeho tvorba pro děti. Na námět Stefana Zweiga vytvořil církevní operu *Jeremias* (1996).

Skladatele narozené v průběhu 30. let lze už označit jako příslušníky další generační vrstvy české hudby. Začala se uplatňovat na sklonku 50. let a v 60. le-

Skenováno pro studijní účely

tech dozrávala v kontaktu s první vlnou Nové hudby v českém prostředí. Řada představitelů se stala i jejími aktivními nositeli. V tomto smyslu je nejdůslednější **Marek Kopelent** (nar. 1932), jehož tvorba se vyvíjela v dotyku s Novou hudbou a dávala jí i své podněty od začátku 60. let (mezinárodního ohlasu dosáhl poprvé *Smyčcovým kvartetem č. 3* z r. 1963) až po díla posledního desetiletí, jako jsou oratoria *Legenda* (o sv. Vojtěchovi, 1981) a *San Giovanni Bosco* (1987) či *Symfonie* (1982).

Jan Klusák (nar. 1934) vzbudil značnou pozornost už svou ranou neoklasicisticky laděnou tvorbou; později rád spojoval podněty z Webernova díla i Nové hudby s jinými tradičními i novátorskými. Také obsahová výpověď jeho tvorby je velmi pestrá – od duchaplných hříček a převažujícího stavebně konstrukčního úsilí (to reprezentuje mj. devět jeho invencí pro různá nástrojová obsazení) až k závažným dílům s dosahem humanistických filosofických poselství, jako jsou *Přísloví* (1959), *Čtyři malá hlasová cvičení* (1960), *Variace na Mahlerovo téma pro orchestr* (1962), *Smyčcové kvartety č. 3* (1975), *č. 4* (1990) a *č. 5* (1994), symfonická báseň *Zemský ráj to napohled* (1998) aj.

Luboš Fišer (1935–1999) záhy dospěl k osobitému hudebnímu výrazu, pro který je charakteristická vášnivá emocionalita. Z Nové hudby přejal vytříbený smysl pro zvuk a nové techniky až po řízenou aleatoriku, jež se výrazně uplatňují v jeho *Patnácti listech podle Dürerovy Apokalypsy* pro orchestr (1965), dvojsborových *Caprichos* podle Goyi (1966), *Requiem* (1968); v pozdějších dílech, jako je televizní opera *Věčný Faust* (1985), *Koncert pro dva klavíry a orchestr* (1985) a *Sonáta pro orchestr* (1998) aleatoriky neužívá, ale důsledně uplatňuje osobitou invenci i formování.

V české hudební veřejnosti se výrazně prosadila i další generační směna českých skladatelů, kteří se začali uplatňovat kolem přelomu 60. a 70. let. Jejími výraznými reprezentanty jsou **Jaroslav Krček** (nar. 1939), autor folklorně inspirovaných skladeb, ale i elektroakustické opery *Nevěstka Raab* (na biblický námět, 1971) a 3 symfonií, mnohostranná **Ivana Loudová** (nar. 1941), z jejíž tvorby jmenujeme aspoň sugestivní *Koncert pro bicí, varhany a dechy* (1974) a *Dramatic concerto pro bicí* (1979), v Brně působící **Miloš Štědroň** (nar. 1942), reflektující v četných dílech náměty i hudební podněty historické (*Mistr Machaut v Čechách*, 1977) i folklorní (*Aušvicata biker harom* pro basklarinet a klavír, 1976), úspěšný i v hudbě pro brněnská malá divadla, v rekonstrukcích nedokončených Janáčkových děl aj.; dále výrazní symfonikové **Milan Slavický** (nar. 1947), jejž profilovaly zejména literárně a výtvarně inspirované orchestrální skladby *Pocta Saint-Exupérymu* (1971), *Země lidí* (1983), *Studna života* (1988) a *Porta coeli* (1991), a **Ivan Kurz** (nar. 1947), který dospěl ve skladbách *Nakloněná rovina* (1979), *Vzlínání* (1981), *Podobenství* (1983) a *Bláznovská zvěst* (se sborem, 1988) k osobitým filosofickým poselstvím, i další.

F) Slovenská hudba 20. století

Předpoklady pro plný rozvoj slovenské národní hudby byly dány až po vytvoření samostatné Československé republiky roku 1918. Do té doby bránila celé slovenské kultuře v plném profesionálním uplatnění všestranná maďarská

Skenováno pro studijní účely

nadvláda. Proto bylo na začátku století na Slovensku jen málo skladatelských profesionálů. Jejich tvorba vyrůstala ještě z romantického slohového základu, který spojovali s výraznými inspiracemi slovenskou lidovou hudbou a s vlasteneckými náměty. U tohoto národně zabarveného romantismu zůstali i v pozdějších skladbách, vytvořených po osvobození. **Mikuláš Moyzes** (1872 až 1944) vytvořil řadu písní, mezi nimiž vynikají zejména balady (*Ctibor*), a sbory; romantické lidové náměty mají i jeho melodramy s klavírem. K jeho instrumentální tvorbě patří i smyčcové kvartety, orchestrální suity a díla s vlasteneckým programem *Malá vrchovská symfonie* a předehra *Naše Slovensko*. **Viliam Figuš-Bystrý** (1875–1937) sbíral lidové písně na středním Slovensku, upravoval je a inspiroval se jimi v písních, sborech, vlastenecké kantátě *Slovenská píseň* a opeře *Detvan* (1928). Napsal i řadu skladeb klavírních, varhanních, komorních a orchestrálních. **Mikuláš Schneider-Trnavský** (1881–1958) je autorem lidově laděných písňových cyklů a sborů, *Slovenské sonatiny* pro klavír, symfonické básně *Pribinův slib* a dalších orchestrálních skladeb. **Frico Kafenda** (1883–1963) byl přední slovenský hudební pedagog. Ve své tvorbě dospěl do blízkosti pozdně romantického stylu Maxe Regera, jak je to patrné v jeho písních na verše slovenských básníků, kde jsou jen občasné názvuky na slovenský folklor, i v komorních a klavírních skladbách.

Tato generace se zasloužila – spolu s českými umělci, kteří přišli po vytvoření Československé republiky na Slovensko – o vybudování nejdůležitějších profesionálních hudebních institucí. V roce 1919 vzniká operní soubor Slovenského národního divadla v Bratislavě, který za vedení Oskara Nedbala (v letech 1923 až 1930) dosáhl vynikající úrovně; pod vedením ředitele Frico Kafendy začala rozvíjet svou činnost Hudební a dramatická akademie v Bratislavě, jež zastávala úlohu konzervatoře. Později vznikly rozhlasové stanice v Bratislavě a dalších slovenských městech, jež se staly důležitými prostředníky šíření národní hudby.

Nová skladatelská generace, jež vystoupila na veřejnost ve 20. a 30. letech, se slohově orientovala k novátorským přínosům hudby meziválečného období a spojila je s modalitou i ostatními potencionálními podněty moderního vyjadřování, jaké přinášela slovenská lidová hudba a jichž už od začátku 20. století dokázali využívat Vítězslav Novák a Béla Bartók. Vítězslav Novák se stal také vyhledávaným učitelem těchto mladých slovenských autorů: všichni u něj dovršili svá studia na mistrovské škole pražské konzervatoře. **Eugeň Suchoň** (1908–1993) si záhy vybudoval v návaznosti na slovenskou lidovou melodiku vlastní modální hudební řeč. Měl blízko k Novákovu folklorně zabarvenému impresionismu, záhy se však poučil i na meziválečném neoklasicismu, jak o tom svědčí zejména klavírní *Malá suita s passacaglií* (1931); *Serenáda pro smyčcový orchestr* (1934) aj. V skladbách se slovenskými přírodokresebnými i moderně pojatými národními náměty si vytvořil osobitý sloh. Jsou to zejména mužské sbory *O horách* (1934, 1942) a smíšené sbory *O člověku* (1961), pro klavír i orchestr *Baladická suita* (1936), *Metamorfózy* (1953), kantáta *Žalm země podkarpatské* (1938), a zejména opery: kriticko realistická z venkovského života *Krútňava* (1941–1949) a historická *Svätopluk* (1952–1959). V 60. a 70. letech integroval do svého hudebního vyjadřování i řadu novodobých postupů, jak o tom svědčí *Poeme macabre* pro housle a klavír (1964), *Rapsodická suita* pro klavír a orchestr (1965), *Symfonická fantazie* pro varhany, smyčcový orchestr a bicí nástroje

Skenováno pro studijní účely

(1971) a *Koncertino pro klarinet a orchestr* (1977). Z jeho hudebně teoretických spisů je nejdůležitější kniha *Akordika* (1979).

Ján Cikker (1911–1989) vynikl nejprve jako symfonik – především cyklem symfonických básní *O životě* (*Léto*, *Voják a matka*, *Ráno*, 1941–1946) a *Slovenskou suitou* pro orchestr (1943). Důležitou epizodou jeho života bylo působení v povstaleckém rozhlase Banská Bystrica za Slovenského národního povstání roku 1944, pro který napsal znělku; ta se stala i vstupem jeho *Povstaleckého pochodu* pro mužský sbor a orchestr (1944). Symfonické tvorbě se věnoval i později, jak o tom svědčí mj. jeho *Meditace na Schützovo téma* (1964), orchestrální obraz *Nad starým zákopem* (1974) a *Hommage à Beethoven* (1973). Hlavním jeho poválečným přínosem je však operní tvorba, v níž dospěl od folklorní inspirace prvních dvou děl *Juro Jánošík* (1950–1953) a *Beg Bajazid* (1955–1956) k svérázně dramaticky i reflexivně vyhraněnému slohu v operách *Mister Scrooge* (1958–1959), *Vzkříšení* (1960), *Hra o lásce a smrti* (1970), *Coriolanus* (1974), *Rozsudek smrti* (1979) a *Obléhání Bystrice* (1983). Vytvořil i klavírní skladby (etudy *Tatranské potoky*, 1954, *Akvarely*, 1957), komorní díla, písně, sbory, úpravy lidových písní a kantátu *Óda na radost* (1983). V letech 1951–1979 vyučoval skladbu na VŠMU v Bratislavě.

Alexander Moyzes (1906–1985, syn Mikuláše Moyzese) vyšel vedle inspirace ve slovenské lidové hudbě z podnětů pozdního romantismu a impresionismu. Vynikl zejména jako symfonik. Napsal 9 symfonií (z nichž *č. 1 D dur* už v r. 1936), orchestrální suity *Dolu Váhom* (1945), *Stráž domova* a *Vatry na horách*, *Partitu k poctě mistra Pavla z Levoče* (1975), předehry *Jánošíkovi chlapci* (1943), *Musica istropolitana* (1974) aj., koncerty houslový (1958), flétnový (1967). Má i historickou operu *Udatný král* (1967), písňové a sborové cykly, kantátu *Demontáž* (1930, přepracováno na *Baladickou kantátu*, 1960), klavírní, varhanní a komorní skladby. Působil jako profesor skladby: už od začátku 30. let na Hudební a dramatické akademii, od r. 1949 na VŠMU v Bratislavě.

Rovněž **Andrej Očenáš** (nar. 1911) a **Dezider Kardoš** (1914–1991) vyšli z Novákova způsobu stylizace slovenské lidové hudby a uplatnili se především jako symfonikové. Výjimečným současníkem či spíše starším předchůdcem této generační vrstvy slovenských skladatelů byl **Alexander Albrecht** (1885–1958), který nešel cestou moderní asimilace slovenského folkloru. Navázal na meziválečnou světovou avantgardu, zejména na sloh Bély Bartóka, u něhož studoval v Budapešti, a Paula Hindemitha.

Konec druhé světové války a rozvoj samostatného československého státu po roce 1945 vytvořily další předpoklady pro aktivizaci a posílení sítě profesionálních institucí slovenské hudby. Po Symfonickém orchestru Čs. rozhlasu v Bratislavě, který působil už od r. 1929, byl roku 1949 založen jako reprezentační těleso orchestr Slovenské filharmonie; za počátečního vedení Václava Talicha velmi brzy vyzrál na vysokou úroveň. V roce 1949 vznikl jako profesionální těleso pro pěstování slovenského hudebního a tanečního folkloru SĽUK (Slovenský ľudový umelecký kolektív), pro který v průběhu desetiletí upravovali lidové písně a tance ze všech krajů Slovenska téměř všichni významní slovenští skladatelé. V roce 1949 vznikla Vysoká škola múzických umění (VŠMU) v Bratislavě. V dalších letech byla všestranně posílena i síť profesionálních hudebních institucí v dalších slovenských městech.

Skenováno pro studijní účely

I po druhé světové válce dozrává a veřejně se uplatňuje řada dalších významných autorů. Navazují na dosavadní prameny národnosti a na ono pojetí práce se slovenskou lidovou písní a tancem, jaké vytvořili Suchoň, Cikker a Moyzes. Řada z nich však získala i výraznější celoevropský rozhled; zejména v této generaci se záhy začnou uplatňovat vlivy nejvýznamnějších představitelů světové meziválečné avantgardy a později i poválečného vývoje. **Oto Ferenczy** (nar. 1921) navázal především na východoslovenskou lidovou píseň i na sloh Bartókův a Stravinského. Je to patrné v jeho *Hudbě pro 4 smyčcové nástroje*, ve *Smyčcovém kvartetu č. 1* a jiných komorních i orchestrálních skladbách (*Koncert pro klavír a orchestr*). **Ján Zimmer** (1926–1993), ve skladbě žák Suchoňův, je ve slovenské hudbě především představitelem neoklasicismu. Psal komorní skladby (*Varhanní sonátu*, *Smyčcový kvartet*, suity a sonáty pro klavír), *Koncert pro varhany a orchestr*, 6 koncertů klavírních a *Koncert pro dva klavíry a orchestr*, *Concerto grosso*, 11 symfonií, symfonickou báseň *Strečno*, orchestrální suitu *Tatry*, operu *Král Oidipus* aj. **Ivan Hrušovský** (nar. 1927) vytvořil 2 klavírní sonáty, *Smyčcový kvartet* a jiné komorní skladby, pro orchestr skladby *Passacaglia*, *Konfrontace* aj., kantátovou trilogii *Proti smrti* (*Hirošima – Bílá bříza, sestra moje – Sen o člověku*) a řadu elektroakustických skladeb.

Nejrozhodnějšími průkopníky poválečných avantgardních přínosů včetně Nové hudby se stali na Slovensku představitelé generační vrstvy, jež vystoupila na veřejnost na sklonku 50. a v 60. letech. Jejím nejvýraznějším příslušníkem je **Ilja Zeljenka** (nar. 1932), na VŠMU absolvent Jána Cikkera. Napsal řadu komorních děl, 3 symfonie a další orchestrální skladby, zvlášť sugestivní jsou jeho vokálně-instrumentální díla, jako *Hry pro 13 zpěváků a 13 bicích*, pro sbor a orchestr *Hudba* a *Zaklínadla*, kantáta *Oświęcim* aj. Vytvořil rovněž řadu experimentálních skladeb, jako je *Koláž č. 1* a *č. 2* pro preparovaný klavír, *Polymetrická hudba* pro 4 smyčcová kvarteta, elektroakustické skladby aj. Také **Roman Berger** (nar. 1930) směřuje ve své novátorské tvorbě nejen k originálnosti kompozičního řešení, ale i k závažnosti umělecké výpovědi. Napsal 3 sonáty a *Fantasia quasi una sonata* pro klavír, *Konvergence I* pro housle sólo, *II* pro violu a *III* pro violoncello sólo, *Suitu pro smyčce, klavír a bicí*, pro varhany *De profundis* a *Exodus*, pro orchestr *Transformace* a *Memento*, elektroakustické skladby *Elegie in memoriam Ján Ručka*, *Epitaf Kopernikovi* aj. **Miroslav Bázlik** (nar. 1931) rovněž rád inovuje tradiční hudební podněty, jak o tom svědčí jeho *Barokní suita* pro malý orchestr, *Kvartet ve starém slohu* aj. Vytvořil i řadu elektroakustických kompozicí, komorních a dalších skladeb; jeho nejzávažnějšími díly je opera *Petr a Lucie* a oratorium *Dvanáct*. **Jozef Malovec** (1933–1998) studoval skladbu na AMU v Praze u Jaroslava Řídkého a Vladimíra Sommera. Vedle komorních skladeb a orchestrálních děl vytvořil rovněž řadu elektroakustických kompozic (*Tabu*, *Theorema*, *Elektronické variace* aj.) i jiné skladby, vybočující z tradiční zvukové představivosti (*Kryptogram I.* pro basklarinet, preparovaný klavír a bicí); v jeho tvorbě hrají úlohu i inovace hudby ze starších epoch, jako jsou *Písně a tance z 18. století* pro smyčce a cembalo.

Pozoruhodné podněty dalšímu vývoji slovenské hudby přinesli i skladatelé generační vrstvy, jež vystoupila na přelomu 60. a 70. let, k níž patří **Juraj Hatrík** (nar. 1941), **Jozef Sixta** (nar. 1940), **Tadeáš Salva** (1937–1995) a další; ke slovu se hlásí i mladší skladatelé.

Skenováno pro studijní účely

Výběr z literatury:

Vladimír Helfert: Česká moderní hudba. Olomouc, 1936
Jaroslav Smolka: Česká hudba našeho století. Praha, 1961
Jaroslav Jiránek – Bohuslav Karásek: Tradice a současnost v české hudbě. Praha, 1964
Kolektiv autorů: Dějiny české hudební kultury 1890–1945. Praha, I. (1890–1918) 1972; II. (1918–1945) 1981
Čeští skladatelé současnosti. Praha, 1985
Ladislav Burlas: Slovenská hudobná moderna. Bratislava, 1983
Jaroslav Šeda: Leoš Janáček. Praha, 1961
Jan Racek: Leoš Janáček. Člověk a umělec. Brno, 1963
Jaroslav Vogel: Leoš Janáček. Praha, 1964
Bohumír Štědroň: Leoš Janáček. Praha, 1981
Vladimír Lébl: Vítězslav Novák. Život a dílo. Praha, 1964
Vítězslav Novák: O sobě a o jiných. Praha, 1970
Vítězslav Novák – Studie a vzpomínky k 100. výročí narození. Redig. K. Padrta a B. Štědroň. České Budějovice, 1972
Jiří Berkovec: Josef Suk. Praha, 1962
Václav Štěpán: Novák a Suk. Praha, 1945
Zdeněk Sádecký: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Praha, 1966
Alexandr Buchner: Oskar Nedbal. Praha, 1976
Zdeněk Nejedlý: Otakar Ostrčil. Praha, 1935, 1949
Jaroslav Smolka: Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj. Praha, 1960
Josef Plavec: Národní umělec Otakar Jeremiáš. Praha, 1964
Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů. Život a dílo. Praha, 1961
Jaroslav Mihule: Bohuslav Martinů. Profil života a díla. Praha, 1974
Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět. Praha, 1966
Milan Kuna: Václav Talich. Praha, 1980
Jiří Vysloužil: Alois Hába. Život a dílo. Praha, 1976
Alois Hába. Sborník k životu a dílu skladatele. Vizovice, 1993
Václav Holzknecht: Hudební skupina Mánesa. Praha, 1969
Pavel Bořkovec: Osobnost a dílo. Sborník, Praha, 1965
Alena Burešová: Pavel Bořkovec. Olomouc, 1994
Jaroslav Smolka: Karel Janeček, český skladatel a hudební teoretik. Praha, 1995
Václav Holzknecht: Iša Krejčí. Praha, 1977
Václav Holzknecht: Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. Praha, 1957
Jiří Válek: Jaroslav Řídký. Praha, 1965
Jiří Bajer: Emil Hlobil. Praha, 1984
Jaroslav Šťastný: Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera. Brno, 2000
Kateřina Vondrovicová: Petr Eben. Praha, 1994
Jaroslav Smolka: Česká kantáta a oratorium. Praha, 1970
Jaroslav Smolka: Hudba v první Československé republice. Praha, 1999
Jozef Kresánek – Igor Vajda: Národný umelec Eugen Suchoň. Bratislava, 1978
Jaromír Havlík: Česká symfonie 1945–1980. Praha, 1989
Karel Mlejnek: Česká filharmonie. Deset kapitol ze stoleté historie orchestru. Praha, 1996
100 let České filharmonie. Historie, osobnosti, kontexty. Sborník, Praha, 1996

Skenováno pro studijní účely

Jmenný rejstřík

Aaron, Pietro 116
Abel, Karl Friedrich 306, 307, **334**, 339, **340**
Adam, Adolphe Charles 403, **446**
Adam de la Halle 75
Adam de St. Victor 64
Adler, Guido 528
d'Agoult, Marie 437
Agricola, Alexander 134
Aischylos 43, 537
Albeniz, Isaac 512
Albrecht, J. L. 322
Alberti, Domenico 302
Albrecht, Alexander 626
Albrechtsberger, Johann Georg **344**, 345, 361, 391
Aldrovandini, Giuseppe 218
d'Alembert, Jean Lerond **284**, 316, 341
Aleš, Mikoláš 468, 471
Alexandr Makedonský (Veliký) 34, 39
Alfons Moudrý 69
Allegri, Gregorio 352
Altenberg, Peter 530
Amar, Licco 522
Amati 222
Ammerbach, Elias Nicolaus 166
Amy, Gilbert 571
Ančerl, Karel 612
d'Annunzio, Gabriele 510
Antoš, Jan 384
Anthonello da Caserta 96
Apostel, Hans Erich 532
Apt, Antonín 420
Arcadelt, Jacob 151, **157**
Aristides Quintilianus 42
Aristofanes 43
Aristoteles 41, 42
Aristoxenos 42, 43
Armstrong, Louis 564
Arne, Thomas Augustine 319, **334**, 335
Arnold, Samuel 319
Arnold von Bruck 158
Arnošt z Pardubic 100
Arthopaeus, Bernard Ferdinand 260
Asafjev, Boris 548
Asplmayr, Franz 308
Attaingnant, Pierre 149
Auber, Daniel François Esprit 327, 402, **404**, 419, 446
August Silný 270, 271
Auletta, Pietro 209
Aurelianus Reomensis 56
Auric, Georges 536
Avison, Charles 335
Axman, Emil 598

Babbitt, Milton 571
Bacon, Francis 187
Bach, Alexander 466, 474
Bach, Carl Philipp Emanuel **292**, 301, 302, 303, 318, 338
Bach, Johann Christian 292, 302, 306, 334, **339**, 351
Bach, Johann Christoph Friedrich 319
Bach, Johann Sebastian 13, 14, 15, 23, 26, 27, 117, 192, 196, 197, 198, 199, 200, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 228, 230, 237, 240, 241, 242, 243, **247–256**, 258, 269, 270, 272, 292, 295, 303, 340, 341, 353, 357, 361, 363, 402, 409, 446, 449, 458, 462, 473, 499, 504, 505, 520, 532, 538, 542, 543
Bach, Wilhelm Friedemann 272, **292**, 296, 301, 307
Bachová, Anna Magdalena (roz. Wülkenová) 248
Bachová, Marie Barbara 248
Baillot, Pierre 403
Baird, Tadeusz 572
Bajan, Paulinus 281
Bajer, Jiří 577, 628
Bakfark, Valentin 167
Balakirev, Milij Alexejevič 415, 451, **452**, 454
Balvánsky, Samuel 394

Skenováno pro studijní účely

Balzac, Honoré de 416, 433, 437
Banchieri, Adriano **211**, 218
Banister, John 190
Barber, Samuel 553
Barezzi, Antonio 444
Bärmann, Heinrich 407
Bárta, Josef 377
Bárta, Lubor 623
Bartók, Béla 25, 28, 438, 459, 496, 498, 517, 518, 520, 521, 522, 523, 541, **543–544**, 545, 549, 553, 578, 620, 621, 622, 623, 625, 626, 627
Bartolino da Padova 94
Bartoš, František (folklorista) 420
Bartoš, František (skladatel) 605
Bartošová, Fedora 585
Basie, Count 552
Bassani, Giovanni Battista 213
Batthyányi 393
Baudelaire, Charles 506
Bázlik, Miroslav 627
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron 358
Beck, Franz 286, 297, 308, **337**, 339
Beethoven, Ludwig van 13, 16, 19, 23, 248, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 301, 303, 304, 305, 307, 309, 310, 311, 317, 319, 320, 321, 326, 332, 336, 342, 344, 346, **360–368**, 383, 388, 389, 390, 392, 394, 395, 403, 404, 407, 409, 414, 419, 422, 423, 431, 432, 433, 438, 439, 440, 441, 447, 449, 450, 460, 462, 463, 473, 484, 505, 538, 600
Bek, Josef 577, 578
Bella, Ján Levoslav 492
Bellini, Vincenzo 327, 412, **413**
Bembo, Pietro 151
Benda, František 307, 318, 338, **388**
Benda, Jiří Antonín 293, 297, 303, 307, 317, 336, 338, 376, **388**, 389, 395, 599
Bendl, Karel 466, 468, 470, **490–491**
Beneš, Karel Josef 608
Bennewitz, Antonín **470**, 590, 595
Bentivoglio, Guido 228
Berg, Alban 25, 517, 521, 523, 524, 528, 529, **530–532**, 593, 602
Berg, Josef 623
Berger, Otto 470
Berger, Roman **627**, 628
Bériot, Charles 421
Berio, Luciano 557, 558, 561, 562, 576
Berkovec, Jiří 282, 395, 493, 628
Berlioz, Hector 24, 248, 332, 364, 383, 389, 402, 403, 404, 407, 414, 416, 418, 420, 425, 426, 428, 429, 430, **431–437**, 438, 439, 441, 446, 448, 450, 451, 464, 465, 470, 474, 479, 497
Berman, Karel 613
Bernart de Ventadorn 74
Bernstein, Leonard 553
Bertali, Antonio 237, 266
Besard, Jean-Baptiste 167
Besnecker, Jan Adam 269
Bezruč, Petr 580, 586, 597, 598
Biber, Heinrich Ignaz Franz 218, **237**, 266
Binchois, Gilles 120, 124, 131, **133**
Bizet, Georges 404, **446–447**, 514
Björnson, Björnstjerno 458
Blahoslav, Jan 176
Blahoslav, Ján 423
Blacher, Boris 550
Blachut, Beno 618
Blakey, Art 564
Blatný, Pavel 564
Blažek, František 470
Blodek, Vilém 468, **490**
Blomdahl, Karl Birger 552
Boccherini, Luigi 286, 297, **304**, **328**, 355, 358
Bockshorn-Capricornus, Samuel 281
Boëthius 56
Böhm, Jindřich 491
Boieldieu, François Adrien **403**, 414, 446
Boito, Arrigo 445
Bolden, Buddy 552
Bona Lucemburská 92
Bonaparte, Josef 325
Bononcini, Giovanni Maria 225
Bordoni, Faustina 229
Borecký, Jaromír 29

Skenováno pro studijní účely

Borodin, Alexandr Porfirjevič 20, 450, 451, **452**
Bořkovec, Pavel 520, **605**, 628
Bosch, Hieronymus 622
Botticelli, Sandro 507
Boulangerová, Nadia 553
Boulez, Pierre 534, 557, 558, 560, 564, **567–568**, 576, 577
Boyce, William 319, **335**
Brahms, Johannes 27, 28, 406, 413, 416, 423, 429, 430, 431, 455, 459, 460, **462–464**, 465, 482, 483, 484, 486, 499, 504, 507, 523
Brecht, Bertold 550
Brenntner, Josef Ignác 278
Bretel, Jehan 75
Breuning, Stephan 361
Breuningová, Eleanor 361
Bridge, Frank 552
Britten, Benjamin 520, **551–552**, 555, 576, 620
Brixi, František Xaver 275, 374, 376, 377, **379–380**, 384, 395
Brixi, Šimon 274, **278**, 379, 384
Broulík, Martin 384
Brožík, Václav 468
Brubeck, Dave 564
Bruckner, Anton 430, **459–460**, 463, 497, 499
Bruch, Max 512
Brumel, Antoine 134
Bruno, Giordano 186
Brunswick, Franz 422
Březina, Otokar 588
Budíková-Jeremiášová, Marie 613
Buchner, Alexandr 628
Büchner, Georg 531
Bukofzer, Manfred F. 258
Bull, John 167
Bülow, Hans von 437, 438, 462, 498
Buquoy, Jiří 383
Burghauser, Jarmil 493
Burian, Emil 579
Burian, Emil František **607–608**, 610
Burian, Karel 579
Burian, Karel Vladimír 578
Burlas, Ladislav 628
Burney, Charles 322, 384, 395
Busnois, Antoine 133
Busoni, Ferrucio 499, **505–506**
Buxtehude, Dietrich 240
Byrd, William 153, **159**, 167
Byron, George Gordon 398, 418, 432, 455, 489

Cabezón, Antonio de **165**, 166, 167, 195, 257
Caccini, Giulio 202, 203, 226
Caesar, Gaius Iulius 44
Cage, John 559, 561, 562, 563, 564, **570**, 576
Caldara, Antonio **232**, 237, 311
Calzabigi, Ranieri di 313, 314, 315, 343
Cambert, Robert **232**, 233
Campanus, Jan (Vodňanský) 181
Cannabich, Johann Christian 293, 299, 307, 337
Cara, Marchetto 148
Carissimi, Giacomo 210, 211, 228
Carter, Elliot 553
Casella, Alfredo 520, **551**
Castiglioni, Niccolò 561
Cavalieri, Emilio de' **203**, 210, 226, 228
Cavalli, (Pietro) Francesco 205, 206, 228
Cavazzoni, Girolamo 166
Cavazzoni, Marc' Antonio 166
Cavos, Caterino 414
Cazzati, Maurizio 218
Cervantes Saavedra, Miguel de 503
Cesti, (Marc-) Antonio **206**, 228, 237
Cikker, Ján **626**, 627
Cima, Giovanni Battista **217**, **222**
Cimarosa, Domenico 315, **326**
Claudel, Paul 539
Clemens non Papa, Jacobus **156**, 158, 177
Clementi, Muzio 291, 321, **328**, 329, 334, 408
Clérambault, Louis Nicolas 233
Cocteau, Jean 532, 536

Skenováno pro studijní účely

Coleman, Ornette 564
Colloredo, Hieronymus 350, 352
Coltrane, John William 564
Compère, Loyset 134
Condillac, Étienne Bonnot de 284
Condé, Louis Henri 381
Copland, Aaron 553
Cordier, Baude 96, 97
Corea, Chic 564
Corelli, Arcangelo 217, 219, 228, **230**, 231, 234, 237, 243, 270, 334
Corneille, Pierre 207, 232, 233
Cornelius, Peter 429, 438
Corrente, F. M. 225
Costeley, Guillaume 158
Coster, Charles de 503
Couperin, François („Le Grand") 197, 198, 219, **233–234**, 235, 258, 280, 291, 292, 511
Cowell, Henry Dixon 518, 559
Créquillon, Thomas 156
Cristofori, Bartolomeo 302
Crumb, George 571
Czerny, Carl 437

Čajkovskij, Boris 574
Čajkovskij, Petr Iljič 24, 429, 430, 449, 451, **454–456**, 457, 465, 483, 506, 512, 600
Čapek, Jan 169
Čapek, Karel 587, 601
Čech, Adolf 467, 469
Čech, Svatopluk 585, 586, 589
Čelakovský, František Ladislav 420, 489, 610
Čermáková, Anna (provd. Dvořáková) 482
Čermáková, Josefina (provd. Kounicová) 482
Černohorský, Bohuslav Matěj 23, 231, 232, 260, 269, **274–277**, 278
Černušák, Gracián 29, 30
Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič 452
Černý, Ladislav 613
Červinková-Riegrová, Marie 483, 484, 491

Dallapiccola, Luigi 413, 520, 532, **551**
Dandrieu, Jean François 235
Daněk, Vojtěch 390
Dante, Alighieri 455
Danzi, Franz 305
Daquin, Louis Claude 235
Dargomyžskij, Alexander Sergejevič 400, **415**, 451, 452
Davaux, Jean-Baptiste 332
David (král) 37, 38
Davies, Peter Maxwell 571
Davis, Miles 564
Debussy, Claude 20, 28, 447, 453, 465, 496, 497, 498, **506–509**, 510, 511, 512, 513, 521, 523, 532, 567, 578, 580, 602, 610
Degas, Edgar 505
Dehn, Siegfried Wilhelm 414
Delacroix, Eugène 398, 402, 416
Delibes, Léo 446
Děnisov, Edison 574
Denzi, Antonio 274, 279
Descartes, René 187, 225
Destinnová, Ema 579
Diabelli, Antonio 367
Diderot, Denis **284**, 286, 315
Dietrich, Ludvík 419
Dileckij, Mykola Pavlovič 258
Ditters z Dittersdorfu, Karl 286, **318**, 344
Dlabač, Bohumír 378, 381, 391, **422**
Dobiáš, Václav 616
Dobrieta (jokulátor) 107
Domaslav (dominikán) 101
Donato, Baldissera 153
Donato da Firenze 92
Donizetti, Gaetano 315, 327, **412**, 413, 444
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 495, 587, 597
Doubrava, Jaroslav 597, 616
Dowland, John 154, 155, **159**, 167, 235
Draghi, Antonio 237
Dreyschock, Alexander 383, **422**
Dreyschock, Raimund 422
Druskin, Michail Semjonovič 577,578

Skenováno pro studijní účely

Družecký, Jiří **391**, 392, 393
Dubuffet, Jean 621
Dufay, Guillaume 121, **133**, 134
Dukát, Josef Leopold Václav 278
Dukas, Paul 506, **510**, 513
Dumas, Alexandre 437, 444
Duni, Egidio Romoaldo 316
Dunstable, John 126, **133**
Durante, Francesco **324**, 325
Dürer, Albrecht 624
Durey, Louis 536
Durkó, Zsolt 574
Dusík, Jan Josef 384
Dusík, Jan Ladislav 321, 371, 384, 392, 393
Dušek, František Xaver 303, 307, 343, 354, 371, 373, 377, 381, **382**
Dušková, Josefina 354, 358, 371, **382**
Dutilleux, Henri **551**, 555
Duval, Alex. 332
Dvořák, Antonín 24, 26, 248, 273, 427, 429, 430, 449, 455, 462, 463, 466, 468, 470, **482–488**, 490, 493, 496, 497, 579, 581, 588, 589, 590, 591, 595, 596, 597, 600, 603, 610, 614, 618
Dyk, Viktor 617

Ďagilev (Diaghilev), Sergej 510, 523, 532, 533, 545

Eben, Petr 623
Egk, Werner 550
Ehlert, Louis 482
z Ehrenbergů, Eleonora 468
Eichendorff, Joseph von 410, 462
Eimert, Herbert von 557, 558
Einem, Gottfried von 556
Einstein, Alfred 29, 465
Eisler, Hanns 532, **550**
Ejzenštejn, Sergej Michailovič 546, 548
Ellington, Duke 552, 564
Ellis, Don 564
Elman, Mischa 523
Elsner, Józef 416
Eluard, Paul 569
Encina, Juan del 148
Enescu, George 518, **550**
Engels, Friedrich 608
Erben, Karel Jaromír 420, 483, 484, 486, 489, 598
Erdödy, Josef 393
Erdödy, Ladislaus 345
Erhardt, Ludwig 465
Erkel, Ferenc **418**, 423, 459
Esterházy, Johann Karl 423
Esterházy, Nicolaus 347, 348, 350
Euripides 43, 313, 327, 489
Evans, Gil 564

Falla, Manuel de 506, **512**, 551
Faltin, Peter 578
Farinelli, Carlo 229
Farnaby, Giles 167
Fasch, Johann Friedrich 242
Fauré, Gabriel **449**, 510
Feld, Jindřich 622
Feldman, Morton 559, 571
Ferdinand I. 111, 158, 168, 391
Ferdinand III. 236, 278
Ferdinand IV. Neapolský 325
Ferdinandiová, Bettina (provd. Smetanová) 474
Ferenczy, Oto 627
Festa, Costanzo 157
Fétis, François Joseph 402, 403
Fibich, Zdeněk 317, 468, 471, **489–490**, 493, 593, 594, 595
Field, John 383, 414, 417, **418**
Figuš-Bystrý, Viliam 625
Fichte, Johann Gottlieb 406
Fikrle, Rudolf 395
Filip II. 157
Fils, Ant. 297, **337**
Finck, Heinrich 159
Finke, Fidelio 611
Firkušný, Rudolf 613
Fischer, Johann Caspar Ferdinand 269
Fischer, Otokar 589
Fišer, Luboš 624
Fitzgeraldová, Ella 564
Fleurville, Mauté de 506
Flotow, Friedrich von 403

Skenováno pro studijní účely

Foerster, Josef Bohuslav 317, 470, 500, 502, 580, **588**, 595, 598, 599, 601, 605, 607, 610, 616
Foersterová-Lautererová, Berta – viz Lautererová-Foersterová
Forkel, Johann Nikolaus 258, 322, **341**
Förchtgott-Tovačovský, Arnošt 420
Förster, Josef **470**, 472, 588
Fortner, Wolfgang **550**, 555
Francesca, Piero della – viz Piero della Francesca
Francesco da Milano 167
Franck, César 24, 364, 389, 403, 427, 429, 430, **448–449**, 455
Franco Kolínský 56
Françaix, Jean 520, **551**, 576
František I. 369
František z Assisi 69, 551, 576
Franus, Jan 170, 171
Frauenlob (Heinrich von Meissen) 75, 108
Frescobaldi, Girolamo 167, 199, 221, **228**, 237, 239, 257, 272
Friedrich II. 250
Friedrich III. 388
Froberger, Johann Jacob 228, 232, **237**, 238, 239, 277
Frye, Walter 133
Fuenllana, Miguel de 167
Furtwängler, Wilhelm 523
Fux, Johann Joseph 225, **237**, 270, 278, 279, 311, 340, 343, 348, 352, 378, 386

Gabrieli, Andrea **157**, 159, 166, 177
Gabrieli, Giovanni 22, 137, 139, 157, 163, 164, 166, 177, 199, 213, 222, 223, **227**, 239, 262,
Gabrielli, Domenico 218
Gace Brulé 75
Gade, Niels Wilhelm 458
Galilei, Galileo 186, 226
Galilei, Vincenzo **167**, 201, 202, 226
Galuppi, Baldassare 293, 315, **324**
García Lorca, Federico 569
Gasparini, Francesco 225
Gassmann, Florian Leopold 286, 293, 306, 315, 326, **344**
Gastoldi, Giovanni Giacomo 153
Gaultier, Denis 216, **233**
Gay, John **236**, 243, 317
Gayer, Kryštof Karel 269
Geist, Bohumil 48
Geminiani, Francesco 217, 225, **231**, 335
Gerber, Ernst Ludwig 322
Gerber, F. D. B. 322
Géricault, Théodore 402
Gershwin, George 553
Gesualdo da Venosa, Carlo 153, **157**, 535
Getz, Stan 564
Gherardello da Firenze 92
Gibbons, Orlando **159**, 167
Gide, André 532
Gillespie, Dizzy 553
Ginastera, Alberto 554
Giordano, Umberto 515
Giovanni da Firenze **92**, 93
Gladkov, Fjodor Vasiljevič 609
Glareanus, Heinrich Loriti **116**, 195
Glass, Philipp 575
Glazunov, Alexander Konstantinovič 452, 454, **457**
Glier, Reingold Moricovič 548
Glinka, Michail Ivanovič 400, **414–415**, 450, 451, 454
Gluck, Christoph Willibald 274, 312, **313**, 314, 315, 316, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, **342–343**, 344, 346, 348, 352, 353, 356, 380, 388, 403, 412, 431, 433, 440
Goehr, Alexander 571
Goethe, Johann Wolfgang von 286, 318, 328, 383, 405, 406, 409, 430, 462, 463, 502, 605
Gogol, Nikolaj Vasiljevič 452, 453, 454, 586
Goldberg, Johann Gottlieb (Theophil) 253
Goldoni, Carlo 313, **314**, 315, 324, 325

Skenováno pro studijní účely

Gombert, Nicolas 120, 145, **156**, 158, 177
Gomółka, Mikołaj 159
Goodman, Benny 552
Gordigiani, Giovanni B. 470
Górecki, Henryk 572
Gossec, François Joseph 330, **331**, 363, 402
Goudimel, Claude 158
Gounod, Charles François 332, 389, 403, 429, **446**
Goya y Lucientes, Francisco José de 418, 624
Granados, Enrico 512
Grandi, Alessandro 213
Grassalkovič, Anton 391, 392, 393
Graun, Carl Heinrich 302, 307, 318, **336**, 388
Graun, Johann Gottlieb 302, 307, 318, **338**
Greene, Maurice 319
Grétry, André Ernest Modeste 316, 324, 327, 329, 330, **331**, 332, 363
Grieg, Edvard Hagerup 26, **458**, 496
Griesinger, Georg August 346
Grimm, Melchior 316
Grocheo, Johannes de 56, 59
Gropiusová, Manon 532
Guarneri 222, 413
Gubajdulina, Sofia 574
Guicciardiová, Giulietta 361
Guido z Arezza 56
Guilelm IX. 74
Guillaume d'Amiens 75
Guiraut, Riquier 74
Guldener, Bernard 482
Gunther, Jacob 260, **278**

Haas, Pavel **607**, 613
Hába, Alois 521, 522, 532, **609**, 610, 611, 613, 614, 616, 628
Hába, Karel 607, **609**
Habermann, František Václav 374, **381**
Hadrián 44
Halas, František 601, 605, 606, 616
Hálek, Vítězslav 468, 477, 482
Halévy, Jacques Fromental 403, 404, 421, 446
Haley, Bill 564
Hals, Frans 187
Hampton, Lyonel 564
Händel, Georg Friedrich 23, 27, 197, 210, 217, 219, 221, 229, 230, 232, 236, 241, **242–247**, 258, 269, 317, 319, 333, 334, 335, 353, 357, 362, 363, 374, 409, 429, 462, 463
Handl-Gallus, Jacob 181
Hanka, Václav 383, 392, 417, 419
Hanslick, Eduard 383, 425, 429, 462, 482
Hanuš, Jan 597, **617**
Hanušová-Fibichová, Betty 468
Harant z Polžic a Bezdružic, Kryštof 141, 143, **181**, 259
Harrach, Karel 475
Hartig, Lud., 270, 391
Hartmann, Karl Amadeus 550
Hasse, Johann Adolf 209, **229**, 232, 270, 272, 312, 319, 336
Hassler, Hans Leo 153, **159**, 177
Hatrík, Juraj 627
Haubenstock-Ramati, Roman 561
Hauptmann, Gerhart 587
Havelka, Svatopluk 622
Havlíček Borovský, Karel 420, 597
Haydn, Franz Joseph 18, 19, 23, 229, 286, 291, 293, 295, 296, 297, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 318, 319, 320, 334, 339, 340, 342, 344, **346–350**, 351, 353, 354, 356, 357, 361, 363, 365, 366, 368, 373, 374, 383, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 429, 462, 463
Haydn, Michael 311, **344**, 358, 407
Heifetz, Jascha 523
Heine, Heinrich 409, 416
Heinichen, Johann David 225, 270
Heinrich von Meissen (Frauenlob) 75, 108
Heinrich von Mügeln 108
Held, Jan Theobald 381
Helfert, Vladimír 27, 192, 395, 490, 493, 580, **599**, 612, 614, 628

Skenováno pro studijní účely

Heller, Adolf 612
Heller, Ferdinand 475
Helvétius, Claude Adrien 284
Hendrix, Jimmy 564
Henry, Pierre 558
Henze, Hans Werner 556, 557, **571**, 576
Herben, Jan 581
Herder, Johann Gottfried 420
Herz, Henri 431
Herzfeld, Friedrich 577
Heyduk, Adolf 483, 490, 589
Heřman, Jan 600
Heš, Vilém 468
Hiller, Johann Adam 290, 317, 322, **336**, 341, 505
Hilmar, František 420
Hindemith, Paul 248, 517, 518, 520, 522, 523, **541–543**, 544, 550, 553, 554, 555, 578, 601, 605, 606, 626
Hlobil, Emil 606, 628
Hlohovský, Jiří 261
Hněvkovský, Šebestián 385, 420
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 406
Hoffmann, Karel 470, 600
Hoffmann, Leopold 307
Hofhaimer, Paul 146, 147
Hofmannsthal, Hugo von 499, 503
Holan Rovenský, Václav Karel 261
Holbach, Paul Heinrich Dietrich 284
Hölderlin, Friedrich 463
Holliger, Heinz 561
Holst, Gustav 551
Holý, František Ondřej 376
Holz, Karl 362
Holzbauer, Ignaz Jakub 297, 308, 318, **336**, 337, 353,
Holzknecht, Václav 29, 368, 465, 493, 578, 605, 628
Homér 39
Honegger, Arthur 25, 513, 517, 518, 521, 522, 523, 536, 537, **538–540**, 554, 555, 576, 578, 605, 620, 621, 622
Hook, James 335
Hora, Josef 597, 601, 605, 616
Horatius, Quintus Flaccus 72, 158
Hostinský, Otakar 29, 48, **472**, 489, 491, 594, 595, 599
House (Hause), Václav 422
Hradecký, Emil 578
Hrčková, Naďa 29
Hrdina, František Xaver 394
Hrubín, František 601, 607
Hrušovský, Ivan 627
Hřímalý, Jan 470
Hřímalý, Vojtěch 468, **491**
Hugo, Victor 415, 444
Hume, David 284
Hummel, Johann Nepomuk 326, 344, **345**, 392
Hurník, Ilja 622
Hus, Jan 99, 104, 403, 599
z Hvězdy, Jan 477
Husa, Karel 621
Hutter, Josef 597
Hynais, Vojtěch 468

Chačaturjan, Aram 549, 606, 620
Chagall, Marc 548, 555
Chailly, Jacques 29
Chambonnières, Jacques Champion de 233
Chamisso, Adalbert 410
Chandos 243
Charles, Ray 564
Charpentier, Marc-Antoine 210
Chavéz, Carlos 554
Chaun, František 621
Cherubini, Luigi 311, **326**, 327, 329, 363, 402, 403, 404, 421, 433
Chlubna, Osvald 610
Chmelenský, Josef Krasoslav 383, 420, 421
Chopin, Fryderyk 24, 29, 393, 401, 402, 403, 410, 411, **416–417**, 418, 431, 437, 443, 465, 474, 479, 506, 512, 546, 598
Chrennikov, Tichon Nikolajevič 549
Christian Ludwig 254
Chrysoponus z Jevíčka, Ondřej 177, 179
Chudý, Jozef 393

Skenováno pro studijní účely

Ibert, Jacques 551
Ibsen, Henrik 458
d'Indy, Vincent 448, 510
Isaac, Heinrich **134**, 158, 159, 161, 195, 528
Isabella d'Este 147
Ištvan, Miloslav 623
Ives, Charles Edward 553
Iwaszkiewicz, Jarosław 465

Jacob de Senleches 96
Jacobides, Stephanus 182
Jacopo da Bologna 92
Jan XXIII. 537
Jan z Holešova 102
Jan z Jenštejna 101
Jan Lucemburský 92, 108
Jan Nepomucký 278, 375, 379
Jan ze Středy 100
Janáček, Leoš 13, 24, 28, 248, 469, 470, 496, 517, 518, 521, 522, 579, **580–587**, 588, 593, 594, 595, 596, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 607, 610, 612, 614, 616, 622, 624, 628
Jančík, Eugen 394
Janeček, Karel 493, 590, **607**, 628
Jannequin, Clément 150, 158
Jareš, Stanislav 30
Janovka, Tomáš Baltazar 280
Jarociński, Stefan 578
Jarzębski, Adam 257
Jean Paul (vl. jm. Johann Paul Friedrich Richter) 406, 500
Jelen, Alois 419, 420
Jelínek, Hanuš 589
Jeremiáš, Otakar 580, **597**, 599, 608, 612, 613, 614, 616, 617, 628
Jeremiáš, Jaroslav 597, **599**
Jeremiáš, Bohuslav 597
Ježek, Jaroslav 605, **606**, 613, 628
Jindřich, Jindřich 599
Jirák, Karel Boleslav 580, **598**, 605, 606, 612, 615
Jiránek, Jaroslav 465, 493, 628
Jiránek, Josef 470
Jirásek, Alois 589, 595, 605
Jírovec, Vojtěch **391**, 392, 416
Joachim, Joseph 462
Johannes de Garlandia 56
Johannes de Muris 56, 87
Johnson, Bunk 552
Jolivet, André **551**, 555
Jomelli, Niccolò 312, **324**
Josef II. 285, 318, 342, 354, 369, 374
Josefina (císařovna francouzská) 327
Josquin, Desprez 120, 122, 125, 127, 129, 132, **134**, 135, 145, 173, 177
Judenkünig, Hans 167
Jůzl, Miloš 578

Kàan, Jindřich 470
Kabalevskij, Dmitrij Borisovič 549
Kabeláč, Miloslav 20, 169, 599, **615**
Kadavý, Ján 467
Kádner, Karel 491
Kafenda, Frico 625
Kafka, Franz 621
Kagel, Mauricio 558, 560, 561, **571**
Kalabis, Viktor 622
Kálik, Václav 599
Kalivoda, Jan Václav 419, 422
Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm 431
Kalous, Šimon 379
Kalvín (Calvinus), Jan 110
Kamper, Otakar 395
Kandinskij, Vasilij 548
Kapr, Jan 616
Kaprál, Václav 598
Kaprálová, Vitězslava **608**, 617
Karásek, Bohumil 368, 395, 628
Kardoš, Dezider 626
Karel IV. 99, 100, 101, 102
Karel V. 156, 157, 550
Karel VI. 237, 270, 278
Karel, Rudolf 595
Karel Veliký 49, 51, 72
Karl Theodor 337
Karłowicz, Mieczysław 549
Kateřina II. 324
Keiser, Reinhard 240
Kelly, Thomas Alexander Ershine 335
Kenton, Stan 564
Kepler, Johannes 187

Skenováno pro studijní účely

Kilar, Wojciech 572
Kinský, František Ferdinand 361, 386
Kirnberger, Johann Philipp 340
Kittl, Jan Bedřich 419, **422**, 439, 470, 473, 490, 491
Kjuj, César 415, 451, **452**
Klášterský, Antonín 589
Kleiber, Erich 523
Kleist, Heinrich von 406
Klicpera, Václav Kliment 421
Klička, Josef 470
Klinger, Friedrich Maximilian von 286
Klopstock, Friedrich Gottlieb 338, 501
Klusák, Jan 20, **624**
Kmoch, František 469
Kníže, Max 414
Kocian, Jaroslav 579
Kodály, Zoltán 518, **549**
Kohout, Josef 389
Kohoutek, Ctirad 577
Koch, Heinrich Christoph 341
Kochanowski, Jan 159
Köchel, Ludwig 14
Kojata (jokulátor) 107
Kolár, Josef Jiří 473, 474
Kolářová, Kateřina (provd. Smetanová) 473
Kollár, Ján 423
Komenský, Jan Amos 187, 261, 489, 605, 616
Komzák, Karel 467, 469, 482
Konfucius 46
Konitz, Lee 564
Konstantin (Cyril) 100
Kopelent, Marek 20, **624**
Kopernik, Mikuláš 186
Kopřiva, Karel Blažej 384
Körner, Karl Theodor 482
Kosmas (Cosmas) 107, 109, 622
Kossowits, Jozef **393**, 394
Kouba, Jan 183, 258
Koutník, Tomáš Norbert 384
Kovařovic, Karel 585, **595**
Koželuh, Jan Evangelista Antonín 374, 376, 377, **380**, 381, 395
Koželuh, Leopold 380, **392**, 395
Kraft, Antonín 390
Kramář-Krommer, František Vincenc 392
Krasa, Hans **611**, 612
Krasiński, Zygmunt 402, 416
Krasner, Louis 532
Krásnohorská, Eliška 472, 476, 477, 489, 490, 491
Krásová, Marta 613
Krause, Ernst 578
Krauze, Zygmunt 572
Krček, Jaroslav 624
Krejčí, Iša 25, 520, **605**, 606, 607, 628
Krejčí, Josef 470
Kresánek, Jozef 30, 628
Kreutzer, Rodolphe 366, 403, 586, 587
Krombholc, Jaroslav 618
Krössing, Adolf 468
Krov, Josef Theodor 419
Krumpholtz, Jan Křtitel 371, **389**, 395
Křenek, Ernst 517, 522, 532, **550**, 553, 555, 557, 558, 576
Křička, Jaroslav **597**, 605, 606, 607, 610, 616
Křížkovský, Pavel 420, 466, **491**, 581
Kubelík, Jan 490, 579, 618
Kubelík, Rafael 613, **618**
Kubka, František 605
Kučera, Václav 577
Kühn, Jan 613
Kuhnau, Johann 199, 218, **240**, 248, 269, 277
Kudláček, František 613
Kuchař, Jan Křtitel **381**, 382
Kuna, Milan 628
Kurt, Max 586
Kurtág, György 574
Kurz, Ivan 624
Kusser, Johann 240, **281**
Kusser, Johann Sigismund **240**, 281
Kužník, Jan 384
Kvapil, Jaroslav (básník) 484
Kvapil, Jaroslav (skladatel) 598

Skenováno pro studijní účely

Labický, Josef 420
Lalo, Edouard 448
Landi, Steffano 204
Landini, Francesco **94**, 95
Lasso, Orlando di 22, 114, **156**, 158, 202, 213, 506
Laub, Ferdinand **422**, 470
Laube, Antonín 298, 377, **380**
Laughlin, John 564
Lautererová-Foersterová, Berta 468, 588
Lavigni, Vincenzo 444
Lébl, Vladimír 30, 628
Leclair, Jean-Marie 307, **330**
Leeuw, Ton de 571
Legrenzi, Giovanni **228**, 230
Leibniz, Gottfried Wilhelm 187
Leibowitz, René 556
Le Jeune, Claude 158
Lenau, Nicolaus 404, 409, 503
Leo, Leonardo 208, **229**, 308, 312, 324
Leoninus 84
Leoncavallo, Ruggiero 514
Leopold II. 354, 359, 369, 381
Leopolita, Marcin 159
Lermontov, Michail Jurjevič 402, 451, 549
Lesueur (Le Sueur), Jean François **332**, 402, 431, 446
Lewis, John 564
Lhotský, Bohuslav 579
Liehmann, Antonín 482
Ligeti, György 561, 562, **570**, 571, 575, 576, 577
Lichnowsky, Karel 354, 361
Lichtenstein-Castelcorn, Karel 266
Linek, Jiří Ignác 377, **384**
Lisinski, Vatroslav 419
Listenius, Nikolaus 313
Liszt, Franz (Ferenc) 24, 26, 28, 364, 389, 401, 402, 403, 407, 413, 416, 419, 420, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 433, **437–439**, 440, 441, 448, 449, 450, 452, 459, 462, 463, 464, 465, 470, 473, 474, 477, 479, 484, 486, 499, 503, 505, 506
Lisztová, Cosima 437, 438
Ljadov, Anatolij 453, 454, **456**, 545
Lloyd, Charles 564
Lobkovic, Josef František 361, 366, 381, 391
Locatelli, Pietro 217
Locke, John 284
Logothetis, Anestis 562
Loos, Karel Jan 376
Lortzing, Gustav Albert **411**, 421, 423
Losy z Losymthalu, Jan Antonín 269
Lotti, Antonio **232**, 270
Loudová, Ivana 578, **624**
Louys, Pierre 509
Loewe (Löwe), Karl Gottfried 400, 403, **408**
Lucemburský, Jan
– viz Jan Lucemburský
Ludmila sv. 101, 483, 485, 487
Ludvík II. 440
Ludvík XII. 134
Ludvík XIV. 188, 232, 233, 234
Ludvík XVI. 316
Ludvík XVIII. 327
Lukes, Jan Ludevít 468, 470
Lully, Jean Baptiste 27, 209, 220, 221, 223, **232–233**, 234, 315, 329
Lunačarskij, Anatolij Vasiljevič 548
Luther, Martin 110, 111, 158, 510
Lutosławski, Witold 413, 560, **572**, 576, 577

Maderna, Bruno 557, 558, **571**
Maeterlinck, Maurice 506, 508, 510, 513
Mahler, Gustav 24, 28, 406, 410, 460, 463, 497, 498, **499–502**, 519, 514, 523, 524, 530, 553, 577, 578, 580, 588, 594, 597, 598, 600, 611, 624
Mahlerová, Alma 532, 577
Mácha, Karel Hynek 588, 610
Mácha, Otmar 622
Machaut (Machault), Guillaume de 90, **92**, 108, 624
Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 548, 608

Skenováno pro studijní účely

Malát, Jan 491
Malipiero, Gian Francesco 315, **551**, 576
Mallarmé, Stéphane 506, 507, 508, 510, 513, 560, 567
Malovec, Jozef 558, **627**
Mälzel, Johann Nepomuk 294
Mánes, Josef 468, 471, 605, 606, 614, 628
Manesse (kodex rodiny M.) 108
Manet, Edouard 505
Manzoni, Alessandro 445
Marcabru 74
Marcello, Benedetto 208
Marcuse, Ludwig 465
Marenzio, Luca 136, 141, 143, 153, **157**, 257
Mareš, Jan Antonín 390
Marie Antoinetta 316
Marie Terezie 285, 318, 369
Marini, Biagio 217, 222
Marot, Clément 149
Marpurg, Friedrich Wilhelm **341**, 378
Marschner, Heinrich August 401, **408**, 419, 421, 422
Martin, Frank 550
Martin z Rokycan 170
Martin z Vyskytné 171
Martini, Giovanni Battista 322, **324**, 331, 339, 352
Martinovský, Jan Pavel 420
Martinů, Bohuslav 25, 315, 512, 520, 553, 554, 555, 576, 600, **602–604**, 605, 608, 621, 628
Marx, Adolf Bernard 402
Marx, Karl 608
Mařák, Jan 470
Mařák, Otakar 600
Masaryk, Tomáš Garrigue 599
Mascagni, Pietro **514**, 515
Maschera, Fiorenzo **162**, 163
Massenet, Jules **447**, 449
Mašek, Kašpar 419
Mašek, Václav Vincenc 377, **382**
Matěj, Josef 622
Matisse, Henri 532
Matteo da Perugia 96
Mattheson, Johann 225, **240**, 292, 322, 341
Matthus, Siegfried 574
Matuška, Ján (Janko) 423
Maxián, František (st.) 613
Maxmilián I. 134
Maýr, Jan Nepomuk 467
Mayuzumi, Toshiro 558
Mazas, Jacques 421
Mecková (von Meck), Naděžda Filaretovna 455, 506
Medici, Lorenzo da 147
Medvěd, Antonín 419
Méhul, Etienne Nicolas 327, 330, **332**, 363, 402, 403, 404
Měchura, Leopold Eugen 419
Mejerchold, Vsevolod Emiljevič 548
Melcl (Melcelius), Jiří 268
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 24, 26, 256, 400, 402, 405, **408–409**, 410, 416, 419, 425, 432, 455, 457, 458, 503
Mengelberg, Willem 498
Menotti, Gian Carlo 553
Menuhin, Yehudi 523
Mercier, Louis Sébastien 286
Mersenne, Marin 225
Merula, Tarquinio 257
Merulo, Claudio **157**, 166
Mesomédés 44
Messiaen, Olivier **551**, 555, 558, 567, 576
Metastasio, Pietro **207**, 208, 312, 313, 324, 325, 343, 352, 353, 356, 359, 380
Metoděj 100, 101, 420, 491
Metternich, Klemens Lothar Wenzel 404
Meyerbeer, Giacomo 402, 404, **411–412**, 419, 421, 423, 437, 446, 447, 451
Mickiewicz, Adam 402, 416, 417
Míča, František Adam 279
Míča, František Václav 279, 599
Mielczewski, Marcin 257
Mihule, Jaroslav 628
Michaux, Henri 572
Michelangelo Buonarroti 22, 462, 552

Skenováno pro studijní účely

Michna z Otradovic, Adam Václav **261–266**, 268
Milán, Louis de 154, 167
Milčinský, Daniel Adam 384
Mildner, Mořic 470, 491
Milhaud, Darius 523, 536, **537**, 538, 553, 555
Miller, Glenn 552
Miró, Joan 555
Miřínský, Václav 171
Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič 548
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 232, 272, 594, 607
Monet, Claude 505
Moniuszko, Stanisław **417**, 418
Monk, Thelonius 553
Monn, Georg Mathias 23, 297, 306, 308, **343**, 348
Monsigny, Pierre Alexandre **316**, 329, 331, 351
Montesquieu, Charles Louis Serondat de 284
Monte, Philippe de **156**, 181
Monteverdi, Claudio 153, 157, 193, 194, 202, **203–204**, 205, 213, 216, 222, 223, **226–227**, 228, 258
Moog, Robert A. 558
Morales, Cristóbal de 158
Morgenstern, Christian 611
Mörike, Eduard 462
Morley, Thomas 153, 154, **159**
Morton, Ferdinand 552
Morton, Robert 133
Morzin, Karl Joseph 347, 348
Moscheles, Ignaz 417, 431
Mosolov, Alexander Vasiljevič 518, **548**
Mouton, Jehan 134, 156
Moyzes, Alexander 626, 627
Moyzes, Mikuláš 625
Mozart, Leopold 339, 340, **343**, 351
Mozart, Wolfgang Amadeus 13, 14, 18, 23, 29, 183, 248, 258, 286, 291, 293, 295, 296, 297, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 318, 319, 320, 324, 326, 332, 337, 339, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 350, **351–360**, 361, 363, 365, 368, 373, 376, 378, 379, 381, 382, 383, 388, 390, 391, 394, 395, 415, 416, 417, 454, 455, 458, 462, 473, 484, 505, 532, 600
Mozartová, Anna Maria (roz. Pertlová) 353
Mozartová, Konstanze (roz. Weberová) 353
Mozartová, Maria Anna 351
Mrštík, Alois 589
Mrštík, Vilém 589, 598
Muffat, Georg **237**, 277
Mucha, Jiří 604
Müller, Wilhelm 406
Mulligan, Gerry 564
Munday, John 166
Muris, Johannes de 56, 87
Musorgskij, Modest Petrovič 26, 415, 427, 450, 451, **452–454**, 465, 496, 507, 511, 517, 597
Myslbek, Josef Václav 468, 471
Mysliveček, Josef 313, 324, 355, 356, 371, 374, **389**, 395

Napoleon Bonaparte 325, 327, 332, 527
Nardini, Pietro 328
Narváez, Luis de 167
Naryškin, Semjon Kirilovič 390
Navrátil, Miloš 577
Nedbal, Karel 612
Nedbal, Oskar 470, 484, **595**, 625, 628
Neefe, Christian Gottlob 317, 336, 361
Neidhardt von Reuenthal 75, 109
Nejedlý, Jan 381, 385
Nejedlý, Vít 608
Nejedlý, Zdeněk 490, 493, 577, **595**, 599, 608, 614, 628
Němcová, Božena 595, 597
Němeček, František 368
Němeček, František Xaver 378, 381
Němeček, Jan 282, 395
Nepomucký, Jan – viz Jan Nepomucký
Nero 45, 205
Neruda, Jan 594, 599

Skenováno pro studijní účely

Nešvera, Josef 492
Neumann, František 612
Neumann, Stanislav Kostka 622
Neusidler (Newsidler), Hans 115, 167
Newton, Isaac 187, 284
Nezval, Vítězslav 601, 605, 606, 607
Nicolo da Perugia 94
Nielsen, Carl 458
Nietzsche, Friedrich 440, 495, 501, 503, 512
Nigrin, Jiří 177, 183
Nikisch, Arthur 498, 599
Nilsson, Bo 571
Nono, Luigi 557, 561, 562, 564, **569**
Nordenová, Ada 613
Nordheim, Arne 571
Nostic, František Antonín 376, 381
Notker ze St. Gallen 64
Nováček, Zdeněk 30
Novák, Jan 621
Novák, Jan František 379
Novák, Stanislav 613
Novák, Vítězslav 484, 496, 506, 579, 580, **588–590**, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 605, 607, 608, 609, 611, 614, 616, 617, 625, 626, 628
Novotný, Jaroslav 599
Nystroem, Gösta 552

Obrecht, Jacob 120, **134**, 173
Ockeghem, Johannes 119, 120, 131, **133**, 134
Očadlík, Mirko 30, 282, 493, **614**
Očenáš, Andrej 626
Odington, Walter 59
Odojevskij, Vladimir Fjodorovič 415
Odstrčil, Karel 558
Oehlenschläger, Adam Gottlob 474
Oehlschlägel, Jan Lohelius 374, **381**
Offenbach, Jacques 447
Oláh, Tiberiu 574
Oliver Joseph (King) 552
Ondříček, František 470, 579, 613
d'Ordoñez, Carlos 286, **344**
Orff, Carl 518, 520, 522, **550**, 576, 621
Ortiz, Diego 167
Osterc, Slavko 549
Ostrčil, Otakar 317, 579, 580, **593–594**, 595, 612, 613, 628
Ostrovskij, Alexander Nikolajevič 455, 587
Otava, Zdeněk 613
Othmayr, Caspar 146
Otto, Valerius 182
Ottoboni 214

Pa-Bab-Bi-Gagir-Gal 33
Paganini, Niccolò 383, 401, 403, 410, **413**, 420, 422, 424, 432, 437, 438, 457, 463
Pachelbel, Johann 221, **239**
Paisiello, Giovanni 315, **325**, 326
Palacký, František 383, 420
Palach, Jan 621
Paleček, Josef 468
Páleníček, Josef 618
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 22, 23, 137, **157**, 158, 200, 213, 214, 506
Palla, Hynek 469
Paolo Tenorista 94
Parker, Charlie 553
Pasdeloup, Jules Étienne 447
Pascha, Edmond 281
Pasquini, Bernardo 228
Paškevič, Vasilij Alexejevič 325
Paul, Jean
– viz Jean Paul
Paumann, Conrad 166
Paus, Jakub Valerian 258
Pazdírek, Oldřich 14
Pečman, Rudolf 258, 368, 395, 493
Pelcl, František Martin 378
Peñalosa, Francisco 148
Penderecki, Krzysztof 561, **572**, 573, 575, 576
Pepusch, John Christopher **236**, 243, 317
Pergolesi, Giovanni Battista 209, **229**, 296, 308, 316, 519, 534
Peri, Jacopo **202**, 203, 204, 226
Perotinus 82, 84
Perrin, Pierre 232
Peška, Josef 613

Skenováno pro studijní účely

Petöfi, Sándor 418
Petrus de Cruce 86
Petrus Wilhelmi de Grudencz 57, 172
Petrželka, Vilém **598**, 608
Petzold (Pecelius), Johann Christoph 218, **269**
Peuerl, Paul 216
Pezel (Pecelius), Johann 218
Pękiel, Bartolomiej 257
Philidor, François André Danican 316, 329, **331**, 351
Philipoctus da Caserta 96
Picasso, Pablo 519, 532, 555
Piccini, Niccolò 312, 314, 315, 316, **325**, 327, 343
Piero della Francesca 604
Piero, Maestro 92, 94
Pícha, František 610
Pichl, Václav 391
Pijper, Willem 552
Pilková, Zdeňka 395
Piňos, Alois **623**, 628
Piston, Walter 553
Pivoda, František 470, 472
Pixis, Bedřich Vilém **422**, 470
Plánický, Josef Antonín 278
Platon 41, 42
Plavec, Josef 29, 30, 628
Pleyel, Ignaz Joseph **345**, 401
Plocek, Alexandr 618
Podvalová, Marie 618
Poglietti, Alessandro 216, **237**, 266, 269
Pohanka, Jaroslav 29
Pokorný, František Xaver 388
Pokorný, Jar. 617
Ponc, Miroslav 609
Ponce, Manuel Maria 554
Ponte, Lorenzo da **315**, 351, 353, 354, 358, 359
Poot, Marcel 552
Porpora, Nicola **229**, 231, 319, 347, 348
Poštolka, Milan 368, 395
Poulenc, Francis 520, 536, **537**
Pousseur, Henri 557, 560, **571**
Power, Leonel 133
Práč, Jan 390
Praetorius, Michael 159, 238
Praupner, Václav 376
Preissová, Gabriela 581
Presley, Elvis 564
Procházka, František Seraf. 585, 586
Prokofjev, Sergej 20, 25, 454, 517, 518, 520, 522, 523, 541, **545–546**, 547, 548, 549, 554, 555, 576,578, 601, 606, 620, 621, 623
Prokop, sv. 101
Proksch, Joseph 422, 470, 473
Příhoda, Váša 613
Puccini, Giacomo 28, 315, 447, **515**, 578
Pugnani, Gaetano 307, **328**
Puchmajer, Antonín Jaroslav 385
Pujman, Ferdinand 609
Pujmanová, Marie 616
Purcell, Henry 27, **235**, 552
Puškin, Alexander Sergejevič 402, 414, 415, 454, 455, 456
Pythagoras 42, 202

Quantz, Johann Joachim 225, 242, 302, 324, **339**, 340
Questenberg, Jan Adam 279
Quilnault, Philippe 233

Racek, Jan 29, 368, **614**, 628
Racine, Jean 232, 314
Rachlík, František 589
Radouš, Matouš 171
Rachmaninov, Sergej 413, **457**, 513
Raimbault de Vaqueiras 74
Rameau, Jean Philippe 192, 225, **234**, 235, 295, 315, 320, 331, 340, 341, 510
Ramos de Pareja, Bartoloméo 116
Rastislav 100
Rauch, František 618
Ravel, Maurice 20, 449, 453, 497, 506, **510–511**, 522, 532, 578
Razumovskij, Andrej Kirillovič 366, 390
Reger, Max 27, 499, **504**, 505, 598, 625

Skenováno pro studijní účely

Regnart, Jacob **158**, 182
Reich, Steve **575**, 576
Reichardt, Johann Friedrich 290, 318, **336**
Reichenauer, Antonín 278
Reincken, Jan Adam 239
Reiner, Karel **610**, 616
Reinmar von Zweter 75, 108
Rejcha, Antonín 228, 305, 378, 388, **389**, 390, 395, 403, 431, 437, 446, 448
Rejcha, Josef 388
Rembrandt van Rijn, Harmensz 187
Renoir, Auguste 505
Respighi, Ottorino 412, 454, 506, **512**, 520, 551
Revueltas, Silvestre 554
Rhaw, Georg 158
Riemann, Hugo 250, 504
Riepel, Joseph 300, **341**
Rigler, Franz Paul 393
Richard Lví srdce 75
Richter, František Xaver 23, 308, 311, 337, **387**, 388
Richter, Hans 438, 498
Riley, Terry 575
Rilke, Rainer Maria 537, 542
Rimbaud, Arthur 506
Rimskij-Korsakov, Nikolaj 20, 415, 451, 453, **454**, 457, 465, 497, 512, 532, 533, 545, 597
Rinuccini, Ottavio 203
Ritter, Alexander 503
Ritter z Rittersberku, Jan 420
Rivier, Jean 551
Roberday, François 233
Rode, Pierre 403
Roger-Ducasse, Jean-Jules Aimable 509
Rogers, Shorty 564
Roh, Jan 176
Rolland, Romain 258, 368
Rollins, Sonny 564
Ronsard, Pierre 149
Rore, Cipriano de 140, **157**, 161
Roslavec, Nikolaj 548
Rossi, Luigi 232
Rossi, Salomone 222
Rossini, Gioacchino 315, 326, 327, 402, 404, **412**, 417, 419, 423, 429, 430, 444, 446, 447, 512, 604, 605
Rössler-Rosetti, František Antonín 387
Roškovský, Pantaleon 281
Rottal, František Antonín 336
Rouget de L'isle, Claude Joseph 330
Rousseau, Jean Jacques 185, **286**, 315, 316, 317, 322, 355, 388, 399
Roussel, Albert 20, 506, **511**, 551, 602
Rozenplut, Jan 176
Rozkošný, Josef Richard 468, **491**
Różycki, Jacek 257
Różycki, Ludomir 549
Rubinstein, Artur 523
Rubinštejn, Anton Grigorjevič 421, **451**, 454
Rubinštejn, Nikolaj Grigorjevič 457
Rückert, Friedrich 500
Rudolf (arcivévoda) 361
Rudolf II. 156, 181
Rue, Pierre de la 134
Rufer, Josef 532
Rüffer, Eduard 491
Russell, George Allan 564
Russolo, Luigi 518, 558
Ružička, Jozef 423
Růžička, Václav 404
Ryba, Jakub Jan 374, 378, 383, **384–385**, 395, 419, 422
Rybarič, Richard 183, 282
Rychlík, Jan **621**, 622
Rychnovský, Jiří 177, 179, 182
Rychnovský, Václav 182

Řehoř Veliký (Gregorius) 60
Řídký, Jaroslav **610**, 616, 627, 628

Sabina, Karel 475, 489, 490, 491
Sádecký, Zdeněk 628
Sádlo, Miloš 618
Sacher, Paul 523
Sachs, Hans 117
Sachs, Milan 612
Saint-Exupéry, Antoine de 624
Saint-Saëns, Camille 447, **448**, 449, 507

Skenováno pro studijní účely

Salcburský mnich 75
Salieri, Antonio **326**, 344, 345, 361, 404, 415, 454
Salomon, Johann Peter 334, **340**, 347
Salva, Tadeáš 627
Sammartini, Giovanni Battista 293, 296, 299, 305, 306, **327–328**, 343, 355
Sandová, George (vl. jm. Aurore Dupin) 437
Santana, Carlos 564
Sarrette, Bernard 330, **332**
Sarti, Giuseppe **325**, 326
Satie, Erik 519, 532, **536**
Sauguet, Henri 551
Scarlatti, Alessandro 208, 214, **228**, 229, 231, 243, 244, 308
Scarlatti, Domenico 218, **231**, 257, 292, 296, **302**, 308
Scelsi, Giacinto 571
Scribe, Eugène 404
Searle, Humphrey 465
Seger, Josef Ferdinand Norbert 274, 275, 277, **280**, 372, 375, 380, 382, 384, 389, 391
Sehling, Josef Antonín 374, **379**
Sehnal, Jiří 282
Seidel, Jan 616
Seifert, Jaroslav 601, 606, 608
Seikilos 43, **44**
Senfl, Ludwig 158, 161
Séquardtová, Hana 493
Serkin, Rudolf 523
Sermisy, Claudin de 158
Serov, Alexander Nikolajevič 414, 415, **451**
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 284
Shakespeare, William 159, 235, 318, 335, 408, 409, 430, 431, 436, 444, 445, 455, 475, 477, 489, 496, 503, 588, 593, 605, 617, 623
Shaw, George Bernard 465
Shepp, Archie 564
Schaeffer, Pierre 558
Schaffgotsch, Philipp 344, 370
Schachi, Marco 212
Scheidt, Samuel 221, **239**
Schein, Johann Hermann 216, **238**, 281
Schenk, Johann 361
Scherchen, Hermann 613
Schikaneder, Emanuel Johann 359
Schiller, Friedrich 286, 365, 444, 463, 474, 489
Schindler, Anton 362
Schlemm, Oskar 492
Schlick, Arnold 166
Schmelzer, Johann Heinrich 218, **237**, 266
Schmidt, Georg Philipp (von Lübeck) 406
Schmieder, Wolfgang 14
Schnebel, Dieter 560, 561, 571
Schneider, Eulogius 361
Schneider-Trnavský, Mikuláš 625
Schnirch, Bohuslav 468
Schnittke, Alfred 406, **574**, 575
Schobert, Johann 351
Schönberg, Arnold 25, 28, 428, 496, 517, 521, 522, 523, **524–527**, 528, 530, 532, 533, 543, 550, 553, 554, 555, 556, 559, 567, 578, 580, 601, 602, 609, 611
Schopenhauer, Arthur 406, 440, 495
Schrattenbach, Sigismund von 352
Schreker, Franz 609
Schubert, Franz 24, 318, 326, 336, 362, 391, 400, **404–406**, 422, 431, 462, 463, 465, 482, 484, 499, 500
Schulhoff, Ervín 608
Schuller, Gunther 564
Schulz, Josef 468
Schulzová, Anežka 489
Schuman, William 553
Schumann, Robert 24, 27, 400, 402, 406, **409–411**, 413, 416, 418, 419, 425, 437, 450, 455, 457, 462, 463, 465, 473, 479, 489, 499, 500, 503
Schumannová, Clara 421, 462, 473
Schuppanzigh, Ignaz 362
Schütz, Heinrich 210, 232, **239**, 257, 262, 281, 626
Schwarz, Josef 476
Schwarzová, Žofie (roz. Smetanová) 476

Skenováno pro studijní účely

Schweitzer, Albert 258
Sittová-Petzoldová, Marie 468
Skuherský, František Zdeněk 468, **470**, 472
Slansky, Ludwig 469
Slavkovský (ze Slavkovských), Karel 470
Sibelius, Jean **458**, 459
Silbermann, Andreas 223
Silbermann, Gottfried 223, 302
Silván, Ján 182
Simonides Montanus, Jan 177
Simrock, Fritz 482
Sinding, Christian 458
Sixt z Lerchenfelsu, Jan 261
Sixta, Jozef 627
Skalkottas, Nikos 532
Skalník, Ludvík 394
Skrjabin, Alexander Nikolajevič 456, 497, 506, **512–513**, 521, 562
Sládek, Josef Václav 489, 490, 606
Slavata, Vilém 262
Slavický, Klement 599, **615**
Slavický, Milan 624
Slavík, Josef 416, **422**
Słowacki, Juliusz 402, 416
Smehlík, August 394
Smetáček, Václav **612**, 613
Smetana, Bedřich 13, 24, 26, 29, 169, 422, 425, 429, 450, 466, 467, 468, 469, 470, 471, **472–481**, 482, 484, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 496, 579, 588, 593, 594, 595, 597, 598, 599, 600, 603, 614, 615, 618
Smetana, František 473
Smetana, František Josef 473
Smetanová, Bettina (roz. Ferdinandiová) 474
Smetanová, Kateřina (roz. Kolářová) 474
Smetana, Robert 30, 282, **614**
Smith, Adam 284
Smithsonová, Henrietta 432
Smolef, Jan E. 419
Smolka, Jaroslav 258, 282, 395, 493, 628
Soběslav II. 107
Sofokles 489, 605
Sokola, Miloš 617
Sommer, Vladimír **621**, 627
Sor, Fernando 418
Sova, Antonín 588
Spinoza, Baruch 187
Spohr, Louis 407, **408**, 419, 421
Spongopaeus Jistebnický, Pavel 177
Spontini, Gasparo **327**, 412, 417, 431
Squarcialupi, Antonio 95
Srb-Debrnov, Josef 477
Stadler, Anton 360
Stamic, Antonín 338, 387
Stamic, Jan Václav 23, **293**, 298, 304, 306, 308, 320, 330, 335, 336, **337**, **386**, 387, 388
Stamic, Karel 307, 330, 338, 387
Stankovič, Kornelius 419
Stanley, John 319, **335**
Stasov, Vladimir Vasiljevič 414, 415, **451**
Stecker, Karel 590
Steen, Jan 187
Stefani, Jan 390
Stein, Johann Andreas 302
Steuermann, Eduard 523
Stiebitz, Ferdinand 44, 48
Stich-Punto, Jan Václav 371, **392**
Stockhausen, Karlheinz 534, 557, 558, 559, 560, 561, 562, **564–567**, 575, 576, 577
Stokowski, Leopold 523
Stoltzer, Thomas 158
Stösslová, Kamila 587
Stradella, Alessandro 208, 219, **228**
Stradivari, Antonio 222
Strauss, Johann ml. 459
Strauss, Richard 24, 28, 363, 406, 436, 463, 496, 497, 498, 499, **503–504**, 514, 517, 519, 523, 524, 578, 585, 598, 600, 610
Stravinskij, Igor 25, 28, 454, 498, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, **532–535**, 536, 541, 543, 545, 553, 554, 555, 557, 567, 576, 578, 601, 602, 605, 606, 607, 609, 611, 620, 622, 623, 627
Strejc, Jiří 158

Skenováno pro studijní účely

Stroe, Aurel 574
Stroupežnický, Ladislav 589
Stuckenschmidt, Hans Heinz 578, 588
Stupka, František 612
Suchoň, Eugen 497, **625**, 627, 628
Suk, Josef 470, 484, 497, 506, 579, 580, **590–593**, 594, 595, 599, 600, 601, 602, 605, 606, 609, 610, 615, 617, 628
Suková, Otylka (roz. Dvořáková) 590, 591
Susato, Tielmann (Thilmann) 161
Süsskind, Hans Walter 523, **611**
Süssmayer, Franz Xaver 360
Sušil, František 420, 581
Sutermeister, Heinrich 550
Svendsen, Johann Severin 458
Sviridov, Jurij Vasiljevič 549
Svoboda, František Xaver 594
Sweelinck, Jan Pieterszoon **166**, 200, 221, 228, **239**
Swieten, Gottfried van **353**, 357
Sýkora, Václav Jan 465
Szabolcsi, Bence 29, 578
Szadek, Tomasz 159
Széll, Georg 612
Szymanowski, Karol 497, 506, 513, 518, **549**

Šafařík, Pavel Josef 423
Šafránek, Miloš 628
Šak, Vladislav V. 612
Šalda, František Xaver 588
Šaljapin, Fjodor Ivanovič 457
Šalomoun (král) 37, 126
Šaporin, Jurij Alexandrovič 549
Šebalin, Vissarion Jakovlevič 549
Šebor, Karel 468, 469, **491**
Šeda, Jaroslav 628
Ševčík, Otakar 470, 579
Šimbracký, Johannes 281
Šíp, Ladislav 493, 578
Škroup, František 419, 420, **421**
Škroup, Jan Nepomuk 419
Šourek, Otakar 493
Šostakovič, Dmitrij 20, 248, 517, 520, 540, **546–547**, 548, 549, 552, 554, 555, 576, 578, 601, 606, 620, 621
Šotolová, Olga 395
Špindler, Ervín 475
Špork (Sporck), František Antonín 260, 279
Šrámek, Fráňa 598
Šrom, Karel 607
Šťastný, Bernard Václav 422
Štědroň, Bohumír 29, 30, **614**, 628
Štědroň, Miloš 624
Štecher, Leopold Marian 269
Štěpán, Josef Antonín 303, **391**
Štěpán, Václav 593, **599**, 628
Štěpánek, Vladimír 577
Štěpánová-Kurzová, Ilona 613
Šteyer, Václav 261
Štolba, Josef 483

Táborský, Jan 177
Tailleferrová, Germaine 536
Talich, Václav 588, **599**, 600, 606, 612, 613, 618, 626, 628
Tallis, Thomas 159
Tanějev, Sergej Ivanovič 456, **457**, 512
Tannhäuser 75, 109
Tartini, Giuseppe 217, **231**, 274, 292, 328, 356
Tasso, Torquato 227, 436, 484
Tauberová, Marie 618
Taverner, John 159
Taylor, Cecil 564
Teichmann, Josef 368, 395
Telemann, Georg Philipp 209, 217, 230, **241–242**, 243, 247, 256, 258, 292, 303, 318, 338
Těsnohlídek, Rudolf 587
Thákur, Rabindranáth 587
Thalés z Milétu 202
Thibaut IV. 75
Thomas, Ambroise **446**, 447
Thun, Jan Josef 392, 473
Tieck, Ludwig 406
Tichý, Jaroslav 581
Tinctoris, Johannes 110, 113, **116**, 133
Tippet, Michael **556**, 576
Titelouze, Jean 233
Titov, Vasilij Polikarpovič 258
Tobiáš z Bechyně 100

Skenováno pro studijní účely

Toëschi, Carlo Giuseppe 307, **337**
Tolstoj, Lev Nikolajevič 586, 587, 594, 607
Tomášek, Václav Jan 377, 378, **382**, 383, 392, 395, 419, 422, 439
Tomášik, Samuel 423
Tomek (15. stol.) 173, 175
Torelli, Giuseppe 218, 219, **230**
Toru, Takemitsu 561, **571**
Toscanini, Arturo 498, 523
Tosi, Pier Francesco 225
Tost, František **390**, 393, 394
Tost, Jan (Johann) 390
Touront, Johannes **133**, 173
Traëta, Tomasso 312, **324**, 325
Triebensee, Josef 419
Tristano, Lennie 564
Trnka, Jiří 617
Trnobranský, Václav 475
Trojan, Jan 258, 282, 368, 395, 465
Trojan, Václav 617
Tromboncio, Bartolomeo 148
Třanovský (Tranoscius), Jiří **261**, 280
Tuček, František Vincenc 376
Tulka, Josef 468
Tůma, František Ignác 23, 274, **279**, 311, 386, 390
Tutanchámon 37
Tvrdoň, Jozef 29
Tyl, Josef Kajetán 419, 421

Ullmann, Viktor **611**, 612
Urban VIII. 189
Ur-Nanše 33

Václav, sv. 100, 101, 102
Václav II. 108
Vačkář, Dalibor C. 617
Vajda, Igor 578, 628
Válek, Jiří 628
Vančura, Vladislav 601, 622
Vaňhal, Jan Křtitel 286, 345, **390**
Vaňura, Česlav 274, **278**
Varèse, Edgar 518, **553**
Vašák, Josef 420
Vávra, Antonín 468
Vecchi, Orazio 153, 211
Veit, Václav Jindřich 419
Vejvanovský, Pavel Josef 27, 218, 223, **266–268**, 282
Velislav (kancléř Karla IV.) 107
Vencálek, Jan 182
Vencelius (Wentzely), Mikuláš František Xaver 269
Veracini, Francesco Maria 217, 225, **231**
Verdelot, Philippe 157
Verdi, Giuseppe 248, 315, 402, 421, 423, 429, 430, 431, **444–446**, 464, 465, 496, 506, 514
Verlaine, Paul 506, 507, 510, 513
Vermeer van Delft, Jan 187
Verstovskij, Alexej Nikolajevič 400, **414**, 415
Veselý, Josef Otakar 483
Viadana, Lodovico **213**, 214
Victor Emanuel 444
Victoria, Tomás Luis de 158
Vidal, Peire 74
Vieru, Anatol 574
Vieuxtemps, Henri 421
Villa-Lobos, Heitor 554
Villon, François 510, 605
Vinci, Leonardo 208, **229**
Viotti, Giovanni Battista 307, **329**, 403, 422
Vít (děkan) 100
Vitásek, Jan Nepomuk August 377, **381**, 382, 422
Vitry, Philippe de 87, 89, **92**
Vivaldi, Antonio 23, 219, 220, 221, **230**, 231, 241, 242, 243, 247, 254, 255, 269, 270, 279
Vladigerov, Pančo 549
Vladislav II. 107
Vogel, Jaroslav 612, 628
Vogl, František Arnold 470
Vogler, Georg Josef 384, 407, **419**
Vogt, Mauritius 280
Voigt, Mikuláš Adaukt 378
Vojtěch, sv. 100, 101
Vojtěch, Ivan 578
Volek, Tomislav 30
Voltaire (François-Marie Arouet) **284**, 316, 341

Skenováno pro studijní účely

Vomáčka, Boleslav 598
Vorel, Josef 419
Vorlová, Sláva 608
Voříšek, Jan Václav Hugo 383, **392**, 422
Voskovec, Jiří 606
Vostřák, Zbyněk 621
Vranický, Antonín 391
Vranický, Pavel 318, **391**
Vrchlický, Jaroslav 483, 484, 489, 586, 587, 589, 594
Vycpálek, Ladislav **596**, 607, 614, 628
Vysloužil, Jiří 395, 577, 628

Wacław z Szamotuł 159
Wagenseil, Georg Christoph 23, 297, **303**, 307, 343, 346, 348,382
Wagner, Antonín Pavel 468
Wagner, Richard 15, 24, 26, 28, 364, 383, 401, 402, 407, 408, 415, 416, 419, 421, 422, 423, 425, 426, 428, 429, 431, 437, 438, **439–443**, 445, 447, 450, 451, 454, 455, 458, 459, 460, 462, 464, 465, 468, 471, 472, 474, 479, 482, 484, 489, 492, 496, 497, 499, 503, 507, 523, 600
Wagnerová, Cosima 437
Walsegg zu Stuppach, Franz 354
Walsh, John 333
Walter, Bruno 498, 502, 577
Walther, Johann Gottfried 225, 322
Walther von der Vogelweide 75
Walton, William 551
Weber, Carl Maria von 24, 318, 321, 327, 344, 401, **407**, 408, 418, 419, 421, 423, 431, 439, 440, 499
Weber, Dionys (Diviš) Bedřich **422**, 439
Webern, Anton 517, 521, 523, 524, **528–530**, 534, 556, 567, 624
Wedekind, Frank 531
Weelkes, Thomas 159
Weigl, Joseph 421
Weill, Kurt 550
Wellesz, Egon 532
Wenig, Adolf 484
Wenzig, Josef 475
Werfel, Franz 445, 622
Werich, Jan 606
Werner, Gregor Joseph 347
Wesendonck, Otto 440
Wesendoncková, Mathilde 440, 464
Whistler, James 508
Whiteman, Paul 552
Widor, Charles Maria 447
Wieck, Friedrich 409
Wiecková, Clara (provd. Schumannová) 416
Wiedermann, Bedřich Antonín 613
Wihan, Hanuš 470
Wilde, Oscar 499, 503
Willaert, Adrian **156**, 157, 158, 161, 162, 227,
Williams, Charles Melvin 518
Witt, Franz Xaver 469
Wodzińska, Maria 417
Woldán, Anton 394
Wolf, Hugo 459, **460–462**, 463
Wolf-Ferrari, Ermanno 315
Wolfram von Eschenbach 75
Wolkenstein, Oswald von 75
Wolker, Jiří 598, 601, 617

Xenakis, Iannis 558, 561, **570**

Young, La Monte 575
Yun, Isang 561

Zach, Jan 274, **279**, 280, 307, 386
Zachow, Friedrich Wilhelm 242
Zappa, Frank 564
Zarevutius, Zacharias 281
Zarlino, Gioseffo 116
Zavarský, Ernest 258
Zelenka, Jan Dismas 23, 217, 221, 224, 228, 230, 232, 237, **269–273**, 274, 278, 279, 311
Zeljenka, Ilja 627
Zelter, Karl Friedrich **318**, 408
Zeno, Apostolo 206
Zemlinsky, Alexander **600**, 611
Zeyer, Julius 489, 581, 590, 593, 594
Ziani, Marc Antonio 237
Zieleński, Mikołaj 159
Zich, Otakar 502, **594**

Skenováno pro studijní účely

Zika, Richard 613
Zillig, Winfried 532, 577
Zimmer, Ján 627
Zimmermann, Anton 393
Zimmermann, Bernd Alois 556
Zimmermann, Udo 574
Zítek, Josef 468
Zítek, Ota 612
Zítek, Vilém 600
Zola, Émile 495
Zomb, František 393
Zomb, Jozef 393
Zumsteeg, Johann Rudolf 318
Züngel, Emanuel 475, 476
Zvonař, Josef Leopold 419, 420, 422, 470

Ženíšek, František 468
Žitavský, Petr 109
Živný, Vojtěch 416

Skenováno pro studijní účely

Seznam notových příkladů

Př. 1 – **Seikilova píseň** 44
Př. 2 – dvojhlasá píseň **Praeformosa elegantis** od Petra Wilhelmi de Grudencz 57
Př. 3 – píseň **Ave pura tu puella** 58
Př. 4 – a) Psalmodický model 1. tonu (**dórské** tóniny); b) Psalmodický model 8. tonu (**hypomixolydické** tóniny); c) antifona a žalm v 8. tonu (přízvučné slabiky textu jsou podtrženy); d) čtení epištoly (úryvek) 61–62
Př. 5 – a) Psalmodický model 5. tonu (**lydické** tóniny); b) graduale **Viderunt omnes** v 5. tonu 62–63
Př. 6 – Hymnus **Ave maris stella** (1. tonus) 63
Př. 7 – a) **Alleluia. Dominus in Sina**; b) Notker ze St. Gallen: sekvence **Christus hunc diem** 64
Př. 8 – Velikonoční hra – Navštívení hrobu 67
Př. 9 – Latinská píseň **Dies est laetitiae** 68
Př. 10 – Česká lidová duchovní píseň **Svatý Václave, vévodo české země** 69
Př. 11 – Dvouhlasé benedicamen **Zacheus arboris** 70
Př. 12 – Saltarello, tanec italského původu ze 14. století ve formě istanpitty (estampie) 71–72
Př. 13 – Latinská milostná píseň **O admirabile Veneris idolum** 72
Př. 14 – Ruská bylina z oblasti Pečory 73
Př. 15 – Bernart de Ventadorn: **Non es meravelha s'eu chan** 74
Př. 16 – Anonymní truvérská píseň (aube) **Gaite de la tor** 75
Př. 17 – Neidhardt von Reuenthal: „letní píseň" **Ine gesach die heide** 76
Př. 18 – Příklad (**a**) kvartového a (**b**) kvintového organa podle traktátu Scholia enchiriadis; (**c**) kvartové organum se stranným pohybem 79
Př. 19 – Melismatické organum: začátek sekvence **Laude jocunda melos** 80
Př. 20 – Versus **Crucifixum in carne** 80
Př. 21 – Magister Perotinus (?): tříhlasé organum **Alleluia. Pascha nostrum** 82
Př. 22 – a) Klausula **Johanne** z repertoáru období Notre Dame; b) tříhlasé moteto **Ne sai que je die – Quant vient mai** 83–84
Př. 23 – Tříhlasý konduktus **Praemii dilatio** 85
Př. 24 – Tříhlasé francouzské moteto **Je me cuidoie – Entre Copin – Bele Ysabelos** 86–87
Př. 25 – Vytvoření tenorového hlasu na principu izorytmie 88
Př. 26 – Philippe de Vitry: izorytmické moteto **Tuba – In arboris** 88–89
Př. 27 – Guillaume de Machaut: rondeau **Puis qu'en oubli** 90
Př. 28 – Konstrukce tzv. Letního kánonu **Sumer is icumen in** 91
Př. 29 – „Letní kánon" **Sumer is icumen in** (začátek) 91
Př. 30 – Giovanni da Firenze: madrigal **Nel mezzo a sei paon** 93
Př. 31 – Maestro Piero: caccia **Con bracchi assai** 94
Př. 32 – Francesco Landini: ballata **Gram piant'agli occhi** 95
Př. 33 – a) Baude Cordier: rondeau **Amans, ames secretement**; b) Johannes Ciconia: moteto **Doctorem principem – Melodia suavissima** 96–97
Př. 34 – Dvojhlasé organum – hymnus o sv. Ludmile **Lux vera lucis radium** 101

Skenováno pro studijní účely

Př. 35 – Nejstarší česká lidová píseň duchovní **Hospodine, pomiluj ny** 102
Př. 36 – Popěvek z frašky o mastičkáři 103
Př. 37 – Vánoční píseň **Puer nobis nascitur** 103
Př. 38 – Píseň o koncilu kostnickém **Ó svolánie konstanské** 104
Př. 39 – Začátek velikonoční písně konduktového typu **Sampsonis honestissima** 104–105
Př. 40 – První oddíl velikonočního moteta **Christus surrexit vinctos – Chorus novae – Christus surrexit** 105–106
Př. 41 – Milostná píseň **Dřěvo sě listem odievá** 108
Př. 42 – Hans Neusidler: **Preambulum** nebo **Fantasie** 115
Př. 43 – a) Úryvek z gregoriánského offertoria **Domine Jesu Christe**; b) J. Ockeghem: **Requiem**, úryvek sopránu z čtyřhlasého offertoria **Domine Jesu Christe** 119
Př. 44 – Kadence s uplatněním průtažných a průchodných disonancí 119–120
Př. 45 – G. Dufay: hymnus **Ave maris stella** (fauxbourdon) 121
Př. 46 – Anonym: **Missa Caput**, začátek Agnus dei 121
Př. 47 – Josquin Desprez: **Missa L'Homme armé super voces musicales**, Agnus dei 122
Př. 48 – Giles Binchois: rondeau **De plus en plus** 124
Př. 49 – Josquin Desprez: závěr chansonu **Basiez moy** 125
Př. 50 – John Dunstable: písňové moteto **Quam pulchra es** 126
Př. 51 – Josquin Desprez: moteto **Benedicta es caelorum regina** 127–129
Př. 52 – J. Ockeghem: **Missa De plus en plus**, Kyrie 130–131
Př. 53 – a) Hymnus **Pange lingua gloriosi** (začátek); b) Josquin Desprez: **Missa Pange lingua**, Kyrie 131–132
Př. 54 – Josquin Desprez: začátek moteta **O domine Jesu Christe** 135
Př. 55 – a) Claudin de Sermisy: chanson **Pourtant si je suis brunette**; b) Luca Marenzio: úryvek z madrigalu **O voi che sospirate** 136
Př. 56 – Giovanni Gabrieli: úryvek z moteta **Jubilate Deo** 137–139
Př. 57 – Cipriano de Rore: úryvek z madrigalu **O morte, eterno fin'** 140
Př. 58 – a) L. Marenzio: madrigal **Dolorosi martir** (začátek sopránu); b) Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic: **Missa super Dolorosi martir**, začátek Kyrie; c) začátek Gloria z téže skladby 141–143
Př. 59 – Nicolas Gombert: úryvek z moteta **Vias tuas, domine, demonstra mihi** 144–145
Př. 60 – Paul Hofhaimer: první díl tenorové písně **Nach willen dein** 146–147
Př. 61 – Marchetto Cara: začátek frottoly **Occhi mei lassi** 147–148
Př. 62 – Clément Jannequin: začátek chansonu **Ce tendron est si doulce chose** 149–150
Př. 63 – Jacob Arcadelt: začátek madrigalu **Il bianco e dolce cigno** 151
Př. 64 – Příklady tónomalby slov 152–153
Př. 65 – Thomas Morley: baletto **My bonny lass she smileth** 154
Př. 66 – John Dowland: ayre **Flow my teares** 155
Př. 67 – Tielman Susato: **Pavane – Galliarde „Mille ducas"** 160–161
Př. 68 – Adrian Willaert: ricercar pro 3 nástroje 161–162
Př. 69 – Fiorenzo Maschera: canzon pro 4 nástroje 162–163
Př. 70 – Giovanni Gabrieli: **Sonata pian'e forte** (úryvek) 163–164

Skenováno pro studijní účely

Př. 71 – Luis Milán: **Fantasia** pro loutnu (úryvek) 165
Př. 72 – John Munday: variace pro cembalo **Goe from my window** 166
Př. 73 – Husitská válečná píseň **Ktož jsú boží bojovníci** (rekonstrukce zápisu z Jistebnického kancionálu) 169
Př. 74 – a) Latinská velikonoční píseň **Modulemur die hodierna**; b) tříhlasá úprava z 2. poloviny 15. století 170
Př. 75 – **Radujme se vždy společně**, nejstarší píseň Českých bratří 171
Př. 76 – Tříhlasé vánoční moteto **Unde gaudent – Eja dei hierarchia – Nostra jocunda curia** 172–173
Př. 77 – a) Tomek: tříhlasé **Credo**; b) Čtyřhlasá píseň **Ave pura tu puella** 173–175
Př. 78 – Jiří Rychnovský: **Missa super Et valde mane**, úryvek Kyrie 178–179
Př. 79 – Jan Trojan Turnovský: čtyřhlasá úprava písně **Slušíť lidem i na to pomníti** 179–180
Př. 80 – Jan Campanus Vodňanský: **Odarion II** 181
Př. 81 – Claudio Monteverdi: Nářek Ariadny (Lamento d'Arianna) z opery **Ariadna** (začátek) 193
Př. 82 – Claudio Monteverdi: Začátek **Nářku Ariadny** v autorově zpracování jako madrigal 194
Př. 83 – Jan Pieterszoon Sweelinck: **Fantasia chromatica** (začátek) 200
Př. 84 – G. F. Händel: **Concerto grosso F dur**, op. 6, č. 2, III. věta, Largo (začátek) 244
Př. 85 – G. F. Händel: **Mesiáš** (začátek finálního Alleluja) 245–247
Př. 86 – Rukopis J. S. Bacha (**Magnificat**, BWV 243) 249
Př. 87 – Rukopis J. S. Bacha (**Umění fugy**, úryvek ze 3. fugy) 250
Př. 88 – J. S. Bach: **Umění fugy** (Fuga I., začátek) 250
Př. 89 – J. S. Bach: **Umění fugy** (Fuga VI. in Stile francese, začátek) 251
Př. 90 – J. S. Bach: **Umění fugy** (Fuga VII., začátek) 251–252
Př. 91 – Rukopis J. S. Bacha (**Sonáta g moll pro housle sólo**, BWV 1001, I. věta) 253
Př. 92 – J. S. Bach: **Braniborský koncert č. 2 F dur**, BWV 1047, III. věta (začátek) 255
Př. 93 – Adam Michna z Otradovic: **Obsequium Marianum**, Introitus à 5 262
Př. 94 – Adam Michna z Otradovic: **Requiem** (Dies irae, úryvek) 263
Př. 95 – Adam Michna z Otradovic: **Svatováclavská mše** (Credo, úryvek) 264
Př. 96 – Adam Michna z Otradovic: **Svatováclavská mše** (Kyrie, začátek) 264
Př. 97 – Adam Michna z Otradovic: **Svatováclavská mše** (Kyrie, úryvek) 265
Př. 98 – Pavel Josef Vejvanovský: **Sonata à 7** (úryvek) 267
Př. 99 – Pavel Josef Vejvanovský: **Sonata natalis** (úryvek) 268
Př. 100 – Rukopis Jana Dismase Zelenky (**Žalm 113: In exitu Israel**) 271
Př. 101 – Jan Dismas Zelenka: **In exitu Israel** (úryvek) 273
Př. 102 – Jan Dismas Zelenka: **Žalm 129 De profundis** (úryvek) 273
Př. 103 – Jan Dismas Zelenka: **Ouvertura F dur** 273
Př. 104– Bohuslav Matěj Černohorský: **Svatoštěpánské offertorium** (úryvek) 276
Př. 105 – Bohuslav Matěj Černohorský: **Laudetur Jesus Christus** (úryvek) 276
Př. 106 – Bohuslav Matěj Černohorský: **Fuga gis moll – D dur** pro varhany (začátek) 277

Skenováno pro studijní účely

Př. 107 – Takzvaný mannheimský vzdech – všechny čtyři ukázky jsou vybrány z tvorby Jana Václava Stamice 298
Př. 108 – Takzvaný mannheimský válec – příklad je ze symfonické tvorby Antonína Laubeho 298–299
Př. 109 – a) Rané stadium – Příklad je z tvorby Giovanniho Battisty Sammartiniho 299
Př. 110 – b) Vyspělejší stadium – z díla Johana Christiana Cannabicha 299
Př. 111 – c) Vyspělé téma vídeňského klasicismu – W. A. Mozart: Symfonie D dur „Haffnerova", K. 385, 1. věta (1782) 300
Př. 112 – Vzorová ukázka stručné raně klasické sonátové formy z dobové učebnice kompozice (J. Riepel: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Franfurkt – Lipsko 1752–1757) 300
Př. 113 – Rukopis W. A. Mozarta (**Symfonie C dur**, K. 551, „Jupiter", z I. věty) 359
Př. 114 – L. v. Beethoven: **Symfonie č. 9**, I. věta (začátek) 363
Př. 115 – L. v. Beethoven: **Symfonie č. 9**, III. věta (začátek) 363
Př. 116 – L. v. Beethoven: **Symfonie č. 9**, ze IV. věty 365
Př. 117 – L. v. Beethoven: **Smyčcový kvartet F dur**, op. 135 (skladatelovo notované motto ke IV. větě) 366
Př. 118 – L. v. Beethoven: **Sonáta pro kladívkový klavír B dur**, op. 106 (z Finální fugy) 367
Př. 119 – Rukopis L. v. Beethovena (**Klavírní sonáta c moll**, op. 111, I. věta) 368
Př. 120 – Franz Schubert: **Symfonie h moll**, zv. **„Nedokončená"**, druhé téma I. věty 405
Př. 121 – Carl Maria von Weber: **Čarostřelec** (předehra) 408
Př. 122 – Robert Schumann: **Symfonie č. 4 d moll**, první téma I. věty 411
Př. 123 – Fryderyk Chopin: **Klavírní koncert e moll**, první téma I. věty 417
Př. 124 – César Franck: **Psyché** (úryvek) 427
Př. 125 – Hector Berlioz: **Fantastická symfonie** (idée fixe v I. větě) 434
Př. 126 – Hector Berlioz: **Fantastická symfonie** – obměna idée fixe ve II. větě 434
Př. 127 – Hector Berlioz: **Fantastická symfonie** – obměna idée fixe ve III. větě 435
Př. 128 – Hector Berlioz: **Fantastická symfonie** – obměna idée fixe před závěrem IV. věty 435
Př. 129 – Hector Berlioz: **Fantastická symfonie** – obměna idée fixe v V. větě 435
Př. 130 – Richard Wagner: **Tristan a Isolda** (úvod) 442
Př. 131 – Modest Petrovič Musorgskij: **Obrázky z výstavy**, č. 9, Chatrč Baby Jagy (úryvek) 453
Př. 132 – Hugo Wolf: **Italský zpěvník** (úryvek) 461–462
Př. 133 – Bedřich Smetana: **Čertova stěna** (motiv raracha) 477
Př. 134 – Bedřich Smetana: **Libuše**, II. dějství; symfonická báseň **Vyšehrad** 478
Př. 135 – Souvislosti hlavních myšlenek Smetanovy **Mé vlasti** 478
Př. 136 – Rukopis Bedřicha Smetany (smyčcový kvartet **Z mého života**, závěr IV. věty) 479
Př. 137 – Rukopis Bedřicha Smetany (symfonická báseň **Blaník** z cyklu **Má vlast**) 480
Př. 138 – Rukopis Bedřicha Smetany (symfonická báseň **Blaník** z cyklu **Má vlast** – spojení motivu Vyšehradu s motivem písně Kdož jste boží bojovníci) 481

Skenováno pro studijní účely

Př. 139 – Antonín Dvořák: **Slovanský tanec č. 9** (začátek středního dílu) 485
Př. 140 – Antonín Dvořák: **Rusalka** (závěr opery) 485
Př. 141 – Antonín Dvořák: **Holoubek** (úryvek) 486
Př. 142 – Antonín Dvořák: **Zlatý kolovrat** 486
Př. 143 – Antonín Dvořák: **Requiem** (začátek) 487
Př. 144 – Rukopis Antonína Dvořáka (**Symfonie e moll Z Nového světa**, začátek I. věty) 487
Př. 145 – Rukopis Antonína Dvořáka (Dyby byla kosa nabrošená z **Moravských dvojzpěvů**) 488
Př. 146 – Gustav Mahler: **Symfonie č. 1 D dur**, III. věta (začátek) 500
Př. 147 – Gustav Mahler: **Symfonie č. 4 G dur**, IV. věta (začátek zpěvu sólového sopránu) 501
Př. 148 – Claude Debussy: **Faunovo odpoledne** (začátek) 508
Př. 149 – Claude Debussy: **Preludia**, I. sešit, č. 2, Plachetnice (začátek) 509
Př. 150 – Arnold Schönberg: **Pierrot lunaire** (9. část, začátek) 526
Př. 151 – Arnold Schönberg: **Ten, který přežil Varšavu** (takty 15–17) 527–528
Př. 152 – Anton Webern: **Smyčcový kvartet**, op. 28 (začátek 3. části) 529
Př. 153 – Alban Berg: **Koncert pro housle a orchestr** (I. věta, hlavní téma - dvanáctitónová řada) 531
Př. 154 – Igor Stravinskij: **Petruška** (úryvek) 533
Př. 155 – Igor Stravinskij: **Canticum sacrum** (úryvek 4. části) 535
Př. 156 – Darius Milhaud: Polytonální kombinace ve **smyčcových kvartetech č. 14 a 15** (1948–1949), takty 1.–4. 538
Př. 157 – Arthur Honegger: **Symfonie č. 3 „Liturgická“**, III. věta (začátek) 539
Př. 158 – Rukopis Arthura Honeggera (**II. smyčcový kvartet**, I. věta) 540
Př. 159 – Rukopis Paula Hindemitha (**Koncert podle starých lidových písní** pro violu a malý orchestr „Der Schwanendreher“, z II. věty) 541
Př. 160 – Paul Hindemith: **Ludus tonalis** (Fuga in F, začátek) 542
Př. 161 – Béla Bartók: **Hudba pro strunné nástroje, bicí a celestu** (začátek II. věty, fuga) 544
Př. 162 – Béla Bartók: **Allegro barbaro** pro klavír (začátek) 545
Př. 163 – Dmitrij Šostakovič: **Symfonie č. 7 „Leningradská“** (začátek I. věty) 546
Př. 164 – Dmitrij Šostakovič: **Symfonie č. 7 „Leningradská“** (tzv. „motiv nepřítele“ z I. věty) 547
Př. 165 – Anestis Logothetis: **Meandry** 562
Př. 166 – John Cage: **Sólo pro hlas 2** 563
Př. 167 – Karlheinz Stockhausen: **Klavírní kus II** (začátek) 565
Př. 168 – Karlheinz Stockhausen: **Elektronická studie** 566
Př. 169 – Karlheinz Stockhausen: **Kontakty** 567
Př. 170 – Pierre Boulez: **Struktury pro dva klavíry** (úryvek) 568
Př. 171 – Pierre Boulez: **Kladivo bez mistra** (úryvek) 569
Př. 172 – Karlheinz Stockhausen: **Cyklus pro hráče na bicí nástroje** 570
Př. 173 – György Ligeti: **Zjevení a atmosféry** (úryvek) 571
Př. 174 – Krzysztof Penderecki: **Anaklasis** 573
Př. 175 – Leoš Janáček: fejeton Ústa (úryvek) 582
Př. 176 – Leoš Janáček: **Její pastorkyňa** (z II. jednání) 583
Př. 177 – Leoš Janáček: **Její pastorkyňa** (závěr II. jednání, úryvek) 584

Skenováno pro studijní účely

Př. 178 – Leoš Janáček: **Sinfonietta**, V. věta (začátek) 585
Př. 179 – Rukopis Leoše Janáčka (**Sinfonietta**, III. věta) 586
Př. 180 – Josef Suk: **Radúz a Mahulena** (hlas surmy) 590
Př. 181 – Josef Suk: **Radúz a Mahulena** (Prolog, úryvek) 591
Př. 182 – Rukopis Josefa Suka (**Zrání**) 592
Př. 183 – Bohuslav Martinů: **Špalíček** (Vynášení smrti, úryvek) 602
Př. 184 – Bohuslav Martinů: **Památník Lidicím** (úryvek) 603
Př. 185 – Rukopis Bohuslava Martinů (z komorní kantáty **Otvírání studánek**) 604

Skenováno pro studijní účely

Seznam obrazových příloh a tabulek

Obr. 1 – Dvojitý hoboj, loutna a harfa (Egypt, nástěnná barevná kresba z hrobu Nachtova u Théb, 15. stol. př. n. l.) 35
Obr. 2 – Harfeník a zpěvák, dvě flétnistky a loutnista (reliéf z hrobu Patenemhabova, Egypt, nekropole Saqqarah, 16. stol. př. n. l.) 36
Obr. 3 – Múza (?) s kitharou (attická miska, Řecko, 5. stol. př. n. l.) 39
Obr. 4 – Pěvec s kitharou (Řecko, antická amfora, kolem r. 480 př. n. l.) 40
Obr. 5 – **Seikilova píseň** (z náhrobního nápisu, vytesaného do kamene na hrobě jakéhosi Seikila; Tralles poblíže Smirny, dnešního Izmiru na pobřeží Malé Asie při ústí řeky Hermos; nad řeckým textem jsou písmenné značky pro nápěv; 2. nebo 1. stol. př. n. l.) 43
Obr. 6 – Neumy (nad latinským textem; pražský misál z poč. 13. stol.) 53
Obr. 7 – Neumy na linkách (Sanctus z Tropáře z r. 1235, Praha; přechod od neumové k chorální notaci) 54
Obr. 8 – První notový zápis nejstarší dochované české písně **Hospodine, pomiluj ny** (v traktátu o této písni, sepsaném břevnovským mnichem, patrně Janem z Holešova, rukopis z r. 1397) 102
Obr. 9 – Žena hrající (zleva) na české křídlo, citeru, fidulu a žaltář; kresba z Velislavovy bible (před polovinou 14. stol.) 107
Obr. 10 – Loutnová tabulatura – Hans Neusidler: **Preambulum** nebo **Fantasie** (vydáno r. 1536 v Norimberku) 115
Obr. 11 – Zápis písně **Ktož jsú boží bojovníci** v Jistebnickém kancionálu 168
Obr. 12 – Stránka z Litoměřického kancionálu (kolem r. 1515) 176

Tab. 1 – Chorální notace – menzurální notace 55
Tab. 2 – Modální rytmika 81
Tab. 3 – Rondellus – kruhový kánon – kánon 90

Skenováno pro studijní účely