

Období vymezené cca lety 1600 a 1750 tvoří v dějinách hudby souvislou stylovou epochu – **baroko** (pojem přejatý z dějin umění), zvanou též *epocha generálbasu* (RIEMANN) nebo ještě jinak *epocha koncertantního stylu* (HANDSCHIN). Termín baroko (odvozený z portug. a franc. označení pro perlu *nepravdělných tvarů*) označuje po roce 1750 s negativním, pejorativním zabarvením přebujelost a nabubřelost starého umění. Hudba období baroka platila tudíž za harmonicky zmatenou, plnou disonancí, melodicky obtížnou, nepřirozenou, kostrbatou, zkrátka: *barokní* (ROUSSEAU, 1767; KOCH, 1802). Pozitivní hodnocení baroka přineslo teprve 19. století.

Stylovou proměnu kolem roku 1600 pociťují současníci velice silně, přitom je ale dále pěstována původní polyfonie, a tak existují poprvé souběžně dva styly (*stile antico, stile moderno*). Kolem r. 1600 také nastupuje hlavní hudební druh baroka – opera. Proměna kolem roku 1750 (BACHOVO úmrtí) není tak jasná. Nové tendence jednoduchosti, citovosti a přirozenosti se objevují kolem roku 1730 a vedou kolem roku 1780 již k vrcholnému klasicismu.

### Světónázor

Životní pocit a výklad epochy se odrážejí ve všech jejích projevech. Barokní člověk už sám sebe neprožívá pouze jako rovnocenný protějšek Boha, jako měřítko a ideál krásy jako v renesanci, nýbrž jako bytost pociťující své vášně (afekt, patos) a fantazie. Baroko si libuje v nákladnosti a lesku, miluje hojnost a extrémny a fantastickým iluzionismem rozšiřuje hranice reality. Byla-li renesance apollonská ve své jasnosti a orientaci na antickou uměřenost, působí baroko ve svém citovém impulsu dionýsovsky – do té doby, než klasicismus dospěje k syntéze.

Barokní obraz světa je harmonický a racionálně uspořádaný. Zrcadlí se to také v hudbě: ve spekulativní symbolice čísel, v harmonii a rytmu generálbasu, ve všeobjímajícím vztahu k Bohu (srov. BACHŮV citát s. 101). Rozštěpení víry, mocenské boje šlechty a třicetiletá válka sice tento řád rozbíjejí, ale zároveň posilují touhu po něm. Také lidské vášně (HOBBS: člověk člověku vlkem) lze ovládnout pouze racionálním řádem. Toto vše vede v životě i v umění k vysoké míře stylizace.

Nové sebevědomí rovněž určuje vztah k přírodě: nikoli tradice a víra, nýbrž empirie a kritika, inspirované představou harmonického celku, vedou k novému obrazu světa: KOPERNÍK, GALILEI a KEPLER dokazují, že Země už není středem vesmíru, DESCARTES, PASCAL a SPINOZA hlásají etiku a morálku založenou na lidské zkušenosti a určovanou filosoficky. Nově zakládané vědecké a umělecké akademie mají pozvednout řemeslnou a umělecko-kou úroveň.

Dominuje matematika, neboť číselný řád určuje celek světa a všechny jeho jevy. Harmonie sfér je hudba, a veškerá hudba zároveň symbolizuje řád vesmíru.

### Tvůrčí proces

Umělec již nenapodobuje přírodu jako v renesanci, nýbrž tvoří *tak jako* příroda jakožto tvůrčí génius, citem a rozumem. To se často obrací zdánlivě protiřodě: architekt buduje zámky a zahrady podle geometricko-matematických plánů v nehostinné a bažinaté krajině, básník vytváří rétoricky vybroušená a učená díla, hudebník je *musicus poeticus* (s. 271). Každá forma vytvořená člověkem znamená ohraničení vůči přírodě. Proto se také mnohé formy života v baroku jeví vyumělkované a nepřirozeně: květnatá oslovení, paruka, dvorský ceremoniál, kastráti. Svět je divadlo s herci, ceremoniáři a hudbou.

V důsledku kritického nasazení směrem k moderně v náboženské, filosofické i vědecké oblasti je ovšem narušena niterná samozřejmost metafyziky. Ve středověku utvářela metafyzika ještě všechny oblasti života, viditelně v katedrálách ukazujících k nebesům, slyšitelně v centrálním postavení cantu firmu. V baroku nabývá stejného postavení orientace na pozemský život, viditelná v nádherných zámcích a kostelích a slyšitelná v individualismu koncertantního stylu. V Anglii už tou dobou vzniká nový liberalismus, který pak mj. vyústí do francouzské revoluce a do moderní měšťanské republiky. Absolutismus starého režimu (*ancien régime*) se jeví jako poslední vystupňování starého způsobu bytí. V tomto smyslu se také BACHOVO pozdní dílo jeví jako poslední stylizace souvislé hudební tradice vedoucí od středověku.

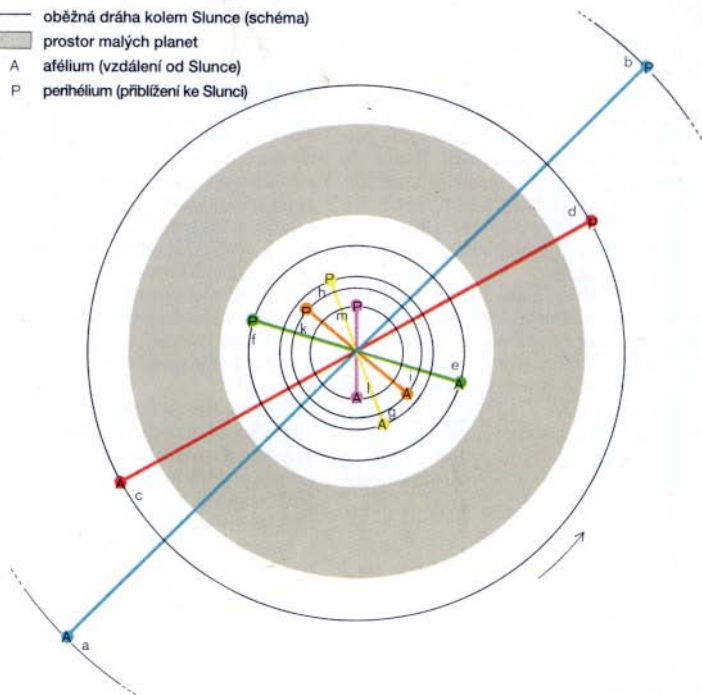
### Politická a sociální skutečnost

Barokní stát je stále ještě stavovskou společností: král a šlechta, duchovenstvo, měšťané a rolníci (jako 1., 2. a 3. stav). Ale tento řád z *milosti Boží* se dá udržovat už jenom mocenskými prostředky. LUDVÍK XIV., podporován šlechtou, duchovenstvem a vojskem, sám sebe považuje za „krále Slunce“ a zosobnění státu (*Stát jsem já*). Ve městech nacházejí majetnou a vzdělanou měšťanskou vrstvu. Venkovský lid naopak stále více chudne,  $\frac{1}{5}$  obyvatel Evropy jsou analfabeti.

Ústně tradovaná **lidová hudba** (písně, tance) se většinou nedochovala (hudební nástroje viz s. 271). Pro dějiny hudby je však důležitější dochovaná hudební kultura vyšších vrstev.

**Hlavními hudebními institucemi** jsou dvůr, kostel (úřad kantora), město (městští hudebníci), školy (chlapecké pěvecké sbory), měšťanská komorní hudba a opera.

- oběžná dráha kolem Slunce (schéma)  
 ■ prostor malých planet  
 A afélium (vzdálení od Slunce)  
 P perihélium (přiblížení ke Slunci)



### harmonie mezi dvěma planetami

diver-  
gence konver-  
gence

$$\frac{a}{d} = \frac{1}{3} \quad \frac{b}{c} = \frac{1}{2}$$

$$\frac{c}{f} = \frac{1}{8} \quad \frac{d}{e} = \frac{5}{24}$$

$$\frac{e}{h} = \frac{5}{12} \quad \frac{f}{g} = \frac{2}{3}$$

$$\frac{g}{k} = \frac{3}{5} \quad \frac{h}{l} = \frac{5}{8}$$

$$\frac{i}{m} = \frac{1}{4} \quad \frac{k}{l} = \frac{3}{5}$$

### zdánlivé denní pohyby

Saturn

afélium 1 46 a mezi  
perihélium 2 15 b a

Jupiter

afélium 4 30 c mezi  
perihélium 5 30 d a

Mars

afélium 26 14 e mezi  
perihélium 38 1 f a

Země

afélium 57 3 g mezi  
perihélium 61 18 h a

Venuše

afélium 94 50 i mezi  
perihélium 97 37 k a

Merkur

afélium 164 0 l mezi  
perihélium 384 0 m a

### harmonie u jednotlivých planet

1 48 ] 4  
2 15 ] 5

veiká  
tercie

4 35 ] 5  
5 30 ] 6

malá  
tercie

25 21 ] 2  
38 1 ] 3

kvinta

57 28 ] 15  
61 18 ] 16

půltón

94 50 ] 24  
98 47 ] 25

diesis

164 0 ] 5  
394 0 ] 12

oktáva s  
m. tercií

Harmonie sfér, podle J. Keplera, Harmonices mundi, 1619

Keplerova harmonie sfér

### Kulturně-historické základy

Barokní styl vznikl v Itálii – architektura v Římě (chrám sv. Petra), malířství a hudba na severu (Benátky). Jestliže renesance byla internacionální, baroko naopak vytváří *národní styly*. Ovšem italské hudebníci ovládají celou Evropu (opera).

Víra v pokrok, osvícenství a nová přirozenost znamenají v 18. století konec baroka. Namísto pokroku utváří barokní styl živoucí návraty téhož v bohaté proměnlivosti jevové podoby. Vše proudí a zároveň spočívá na místě: obraz římské fontány. Naplnění v jediném okamžiku, jednota afektu, klid a pohyb promlouvají z barokního chrámového prostoru stejně jako z BACHOVY fugy.

Fantazie a iluze odlišují umělé prostory od přírody a skutečnosti – převyšují skutečnost: nebe vymalované na stropní klenbě, fantastické krajinářské kompozice, stylizované tance, několikahodinové opery a balety. To, oč se usiluje, je souborné umělecké dílo. V chrámovém i zámeckém prostoru spolupůsobí architektura, malířství, poezie, hudba, u zámků zahradní architektura tak, aby zapůsobily na člověka smyslově okouzlejícím divadlem, jež je zároveň plné symbolů a hlubšího smyslu.

Barokní umění zobrazuje člověka, barokní hudba zase jeho afekty a city. Člověk ovšem stále ještě chápe sebe sama jakožto druhovou bytost v rámci celku, nikoli jako svobodného jedince. Pro barokní hudbu to ovšem znamená nikoliv *osobní*, nýbrž *stylizované* zobrazení citů.

V mnoha oblastech navíc vládne ratio: v symbolice čísel, ve funkční harmonii, ve formální struktuře, v kontrapunktické tradici, ale také v umělem matematickém dělení oktávy ve WERCKMEISTEROVĚ temperovaném ladění.

### Hudební představy a klasifikace

Baroko obnovuje představu antické **harmonie sfér** (řec. *sphaíra* = koule). Navrací se zpět k PYTHAGOREJCŮM, kteří věřili, že pohyb hvězd vydává tóny odpovídající harmonickým proporcím, které se objevují také v hudbě. Už ARISTOTELES ovšem popíral možnost reálného hvězdného zvuku vzhledem k nedostatku tření ve vesmíru.

Křesťanský středověk spojil pohanskou antickou představu harmonie sfér s chválou Boha na nebesích (*musica coelestis*) a andělskými sbory (*musica angelica*, JACOBUS Z LUTYCHU). Na konci středověku byla harmonie sfér po aristotelovském způsobu vypovězena z reálné zvukové představy do oblasti abstraktní matematiky (ADAM Z FULDY).

V této tradici setrvává ještě JOHANNES KEPLER (1571 až 1630).

V 5. knize svých *Harmonices mundi* (1619) vypočítává z pohybů planet tónové poměry, které v mnohohlasé harmonii zní jako symfonie světa.

Srovnání rozdílných rychlostí pohybu planet na jejich eliptických drahách v přiblížení ke Slunci (*peribélium*) a vzdálení od Slunce (*afélium*), dává určitý číselný poměr, jenž odpovídá hudebnímu intervalu (viz obr.; dráhy jsou schematicky zakresleny ve tvaru kružnice). KEPLER spařuje v harmonii světa krásu stvoření a chválu Boží.

Většina představ a klasifikací hudby vychází z BOETHIA († kolem 524), který pro středověk uchoval v dosti svérázném pojetí antickou nauku. BOETHIUS rozdělil hudbu na

- *musica mundana*: harmonie světa a sfér, roční doba atd., harmonie makrokosmu;
- *musica humana*: harmonie člověka (části těla, temperamenty, tělo – duše), harmonie mikrokosmu;
- *musica instrumentalis*: hudba reálně znějící rozezvucením nástrojů a lidského hlasu.

Z *musica mundana a humana* se stala později *musica theorica* (*theoretica*) nebo *speculativa* (13. století), z *musica instrumentalis* pak *musica practica*.

#### **Musica speculativa**

se vyučovala na latinských školách a univerzitách v rámci *artes liberales*, *sedmi svobodných umění*, k nimž patřily 3 slovesné nauky (*trivium*) – gramatika, rétorika a dialektika – a 4 číselné nauky (*quadrivium*) – aritmetika (matematika), geometrie, astronomie (astrologie) a hudba. Velmi rozšířená *Musica speculativa*, jejíž autor JOHANNES DE MURIS (Paříž 1323) vycházel z BOETHIA, se vyučovala ještě v 18. století.

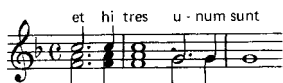
#### **Musica practica**

rozlišuje od pozdního středověku pojmy:

- *musica plana*: jednohlasý chorál;
- *musica mensurabilis*: vícehlasá hudba; nazývána též figurální (podle figurae – menzurálních not).

BOETHIOVSKÁ *musica humana* byla také nesprávně chápána jako *hudba vokální*, *musica instrumentalis* jako *hudba instrumentální*.

V renesanci a baroku převládá sice praktická hudba, ovšem *musica speculativa* získává v baroku novou důležitost v akustických a astronomických výzkumech (GALILEI, MERSENNE, SAUVEUR). Ještě pro SCHÜTZE stojí hudba mezi *svobodnými uměními* jako „slunce mezi sedmi planetami“ (1641). Také u LEIBNIZE navzdory afektové teorii typicky barokně dominuje matematický aspekt: „Musica est exercitium arithmeticae oculum nescientis se numerare animi“ (1712, „Hudba je skrytým matematickým cvičením ducha, který se neumí jinak početně vyjádřit.“). Silná esteticko-smyslová zkušenost však záhy přesouvá hudbu do oblasti „krásných umění“.



symbol Trojice  
C. Monteverdi: Mariánské nešpory, 1610



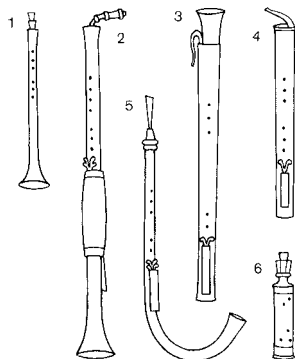
číselná abeceda  
J. S. Bach: varhanní chorál „Vor deinen Thron“, 1750

### A Symbolika tónů

1. řádek chorálu: 14 tónů = 2 + 1 + 3 + 8 = BACH  
celý chorál: 41 tónů = 9 + 18 + 14 = J. S. BACH

druh	příklad
vyobrazení	hyperbola (a)
melodika	pathopoeia (b)
pomlky	apokopa (c)
opakování	repetitio (viz níže)
hud. věta	heterolepsis (d)
synkopa	mora (e)

- šalmaj
- bomhart (pumort)
- fagot
- korthoit
- krumhorn
- raket



a	b	c	d	e
výška	půltón	náhlé přeruš.	odskok	průtah
hora	bolest	mlčení	chyba	váhání
nebesa	utrpení	smrt	hřích	očekávání

### B Plátkové nástroje baroka

varietas inventionum      repetitio:      echo      echo

und läßt die Re - chen leer,      leer,      leer,

5 6 4 #

mutatio per tonum      apokopa

H. Schütz, Symphoniae sacrae II, č. 4, 1647, SWV 344

### C Musica poetica, nauka o figurách a příklad kompozice

pořadí	tónina	ctnost	nástroje užitá v tříhl. sinfoniích
1	Dorius D	víra	3 cinky, 1 pozitiv
2	Phrygius E	naděje	3 diskant. violy, 1 continuový nástroj
3	Aeolius A	láska	3 diskantové housle, 1 theorba
4	Lydius F	spravedlnost	2 flétny, 1 smyčcový nástroj
5	Mixolydius G	síla	2 klariny, 1 pozoun
6	Ionicus C	opatrnost	2 šalmaje, 1 regál
7	Hyperaeolius B	střídmost	2 malé píšťaly, 1 harfa

D Zobrazení afektů pomocí tónin a nástrojů, Harsdörffer/Staden, Gesprächsspiele V, 1645

**Symboliku tónů** převzalo baroko z renesance a dále ji propracovalo. Hudební jev zde přítom vždy zastupuje něco jiného, mimohudebního:

- písmena a slabiky označující názvy tónů vytvářejí jména, např. *b–a–c–b* (s. 328), *Hercules* (s. 242);
- křížky zastupují Kristův kříž, stejně tak křížové uspořádání tónů (s. 304);
- symbolika čísel: 3 pro sv. Trojici, dokonalost, ducha; 4 pro živly, svět; 12 pro apoštoly, církev (s. 294); také *číselná abeceda* A = 1, B = 2 atd.;
- struktury jako *kánon* znázorňují pronásledování (*caccia*, lov, *fuga*), ale také zákon, poslušnost;
- figury, jež mají spíše charakter analogie než symbolu, srovnej *Musica poetica* (viz níže).

V příkladu z MONTEVERDIHO (obr. A) se spojují 3 hlasy do jednohlasu: „a tito tři jsou jedno“... BACH v úmrtním chorálu *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (diktovan krátce před smrtí) uvádí své jméno v číselné abecedě počtem tónů melodie, který oproti originálu (8 tónů) zvyšuje přidáním ozdob (obr. A: 41, rak čísla 14). V *Orgelbüchlein* čítá chorál 158 tónů (JOHANN SEBASTIAN BACH, zde s textem *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*, Když jsme v nouzi nejvyšší).

### Musica poetica

V návaznosti na aristotelské představy o *myšlení, jednání a tvoření* se hudba v humanistických kruzích 16. století dělila na *musica theoretica, practica a poetica* (teorie, praxe, kompozice).

*Musica poetica* usiluje o dílo (opus), které zaručí nesmrtelnost svému tvůrci, řečenému *musicus poeticus*. V návaznosti na rétoriku je hudba chápána jako **řeč tónů** (LISTENIUS, 1537; FABER, 1548; BURMEISTER, 1606; HERBST, 1643; WALTHER, 1708).

Výuka kompozice postupovala od *vynalezení* motivu (často typového) přes *celkové uspořádání* až k *propracování a vyzdobení* (*inventio, dispositio, elaboratio a decoratio*), k tomu přistupují rozčlenění do *úryvků* nebo *vět* (*incisiones, periodi*) a ustálené obraty užívané při zhudebnění určitých (textových) pasáží, tzv. *figury*.

Vysoký tón tudíž znamená *vyššku*, ale také horu či nebesa, hluboký tón údolí nebo peklo (obr. C, a). Chromatický půltón vyjadřuje utrpení a bolest (b), nenadálé pauly náhlé mlčení a smrt (c) atd. Přibližně 150 figur pojmenovaných humanisticky učenými řecko-latinskými názvy se řadí do skupin podle druhů, jakými jsou zobrazující figury (a), melodické obraty (b) atd.

Pomocí figur je text zhudebněn a zároveň interpretován (př. C): protiklad *Reiche* (boháč) a *leer* (prázdný) je vyjádřen změnou tóniny (z C dur do D dur, *mutatio per tonum*); slovo *leer* je naléhavě opakováno (*repetitio*) a zaznívá

jako *echo*, takže naznačuje prázdný prostor; bas zůstává *tíše* stát: prázdnota vládne i zde. Náhlý přerov na pomlce v závěru (*apokopa*) dojem prázdnoty ještě jednou posílí.

Množství a rozmanitost nápadů (*varietas*) v náročné kompozici potěší posluchače a učiní hudbu hodnotnou a krásnou. Svou kvalitu získává hudba ovšem tím, co se nelze naučit, jakožto celek, v němž se suma jednotlivostí pozvedá v umělecké dílo.

### Afektová teorie

pojednává jakožto ústřední barokní téma o ztvárnění vášní a duševních hnutí v hudbě. Už antika spojovala hudbu se stavy duše, což vedlo k etickému hodnocení hudby (PLATON). V hudbě pozdní renesance a raného baroka vědomě vyjadřují afektový obsah textů především klasický a pozdní italský madrigal a *musica reservata*. Rádost zastupují dur, konsonance, vysoká poloha, rychlé tempo (*allegro*), smutek naopak moll, disonance, hluboká poloha, pomalé tempo (*mesto*). Také přednes vyjadřuje afekty, např. u smutku se užívá „vzlyků“ mezi intervaly.

DESCARTES jmenuje 6 základních forem afektů (*Traité des passions de l'âme*, Pojednání o vášních duše, Paříž 1649): úžas (*admiration*), lásku (*amour*), nenávisť (*haine*), touhu (*désir*), radost (*joie*), smutek (*tristesse*). Z nich pak povstává nekonečné množství nuancí a kombinací.

Afekt vyjadřují také jednotlivé nástroje, jakož i tóniny (obr. D).

Všechna další afektů jsou do značné míry stylizována. Další autoři o afektové teorii kromě DESCARTA: MARIN MERSENNE (*Harmonie universelle*, 1636), ATHANASIUŠ KIRCHER (*Musurgia universalis*, 1650), JOHANN MATTHESON (*Der vollkommene Kapellmeister*, 1739).

**Hudební nástroje** přejímá baroko z bohatého instrumentáře renesance. Je vynalezeno jen málo nových nástrojů (výjimka: kladívkový klavír), zato se kultivují tónové možnosti některých starých nástrojů za účelem žádoucího afektového výrazu; ostatní nástroje brzy zastarávají. Užívají se mj. (vesměs ve více druzích):

- v umělecké hudbě: housle, viola, violoncello, loutna, kytara, theorba, harfa, cembalo; varhany; flétna, hobo, fagot, cink; klarina, pozoun, lesní roh; tympány;
- v lidové hudbě nástroje *venkovanů* a potulných muzikantů: oktávové housle, niněra, kytara, cimbál, grumle; příčná píšťala, flažolet (zobcová flétna), šalmaj, dudy, krumhorn (zakřivený roh); buben, kastaněty, xylofon, zvonky, řehtačky atd.

V raném baroku existují ještě četné nástroje s třínovými plátky, které až na hobo, fagot a šalmaj (klarinet) později vymizely (obr. B).

Sfo-ga - va con le stel - le Un in - fer - mo d'a - mo - re Sot - to not - tur - no cie - lo il

b. c. 11 10# 7 6 11 10

tónina g g g D d g F B C F

části věty žaluje nemocný pod nočním

A G. Caccini, *Nuove musiche*, 1601, árie

těžké taktové doby

	tactus aequalis	tactus inaequalis
tactus		tactus
alla B		alla B
proportio dupla		
tactus		tactus
alla S		alla S
normální		
tactus		tactus
alla M		alla M

brevis □ (□) minima ♪ (♪)  
semibrevis ◊ (◊) semiminima ♫ (♫)

moderní takt / - / -

B Ke vzniku moderního systému taktů, 16.-17. stol.

- integer valor
- tactus major
- pohyb dirigent. ruky
- tactus minor

○3, C3, ♯3, ♮3 ukazují na:

- proportio tripla ◊ = ◊ ◊ ◊
- p. sesquialtera ◊ ◊ = ◊ ◊ ◊

Monodie; menzurální systém a moderní takt

Jakožto projev vnitřního odklonu od renesančních principů přináší barokní hudba zásadní strukturální inovace: dur-mollovou harmonii, generálbas, koncertantní princip, monodii, moderní systém taktů.

**Dur-mollová harmonie** nahrazuje církv. stupnice, tzn. kontrapunktická linie nizozemského typu zastává oproti *trojzvuku* jako výrazu nové přirozenosti a předpokladu pro generálbas. SAUVEUR později objevuje alikvotní řadu a RAMEAU poprvé zavádí funkčně-harmonické pojmy (*Traité de l'harmonie*, Paříž 1722).

**Basso continuo (generálbas)** je harmonickou základnou barokní hudby. Z *nepovinně* připojovaného nehlubšího hlasu vícehlasé skladby 16. stol. (*basso seguente*) vznikla *podstatná* a trvalá součást barokní kompozice: souvislá basová linka (*basso continuo*), která poskytuje spolu s implicitní harmonií (pro hráče gb. realizovatelnou i bez not) základ pro koncertantní hlasy (obr. A).

**Koncertantní princip** znamená individualizaci jednotlivého hlasu; svoboda utváření ještě vzrůstá díky improvizaci a ozdobám. Koncertantní hlasy nacházejí v harmonickém souznění nad generálbasem jednotu souhry a soupeření (obraz individuality, jež se vskrytu hlásí o slovo uprostřed harmonického všehomíra). Koncertantní princip se vyskytuje ve všech hud. družích, nejen v *koncertu*.

**Monodie.** Baroko se snažilo o působivě zhudebnění dramatických nebo lyrických textů. Předlohou byla *antická monodie*, jelikož se vědělo o jejich „záračných účincích“ na posluchače. Bez znalosti přímých hud. památek byla vynalezena nová, soudobá *monodie*: texty jsou přednášeny *solisticky* a důraz je kladen na vyjádření jejich *afektivního obsahu* (podobně jako ve vícehlasém madrigalu). Doprovodnou složku zde nově vytváří *generálbas* (místo obvyklého loutnového doprovodu v písničkách).

První hudební kompozice tohoto druhu se objevují v CACCINIHO sbírce *Nuove musiche* (Firence 1601), obsahující rovněž monodie z jeho raných oper. Strofické skladby se nazývají *aria* (později gb. píseň), prokomponované pak *madrigal* (později it. komorní kantáta). Stylové znaky monodie (př. A):

- zpěvní hlas sleduje *rytmus řeči* (viz krátké rytmické hodnoty). Je to *nový způsob zpěvu*, který *jakoby hovoří v harmoniích* (CACCINIHO předmluva);
- melodický proud se člení podle větých úseků;
- obsahově závažná slova *bvězdy, láska, nebe* se nacházejí na těžkých taktových dobách;
- text určuje tóniny: g moll – bolest, F dur – radost (láska, nebe);
- zpěvní hlas a bas vytvářejí dvouhlasou větu krajních hlasů, většinou v oktávovém, kvintovém nebo terciovém poměru;
- bas je základem celé skladby, obsahuje instrumentální oktávové, kvintové a kvartové skoky a často kadencuje;

- harmonická akordická výplň (improvizující pravá ruka cembalisty, zde vypsána) poskytuje zpěvnímu hlasu jistotu a podporu;
- afektivně vystupňovaný přednes zpěváka (*cantare con affetto*), ozdoby, gestika.

### Moderní systém taktů

*Tactus* (= úder, přeneseně doba; it. battuta, angl. beat), je tvořen těžkou a lehkou dobou (*thesis, arsis*), jež jsou naznačeny pohybem nohy nebo ruky. Jeden pohyb dolů a návrat nahoru vytvářejí *jednu* pohybovou jednotku. Společné trvání těžké a lehké doby se nazývá *integer valor notarum* (*celková rytmická hodnota not*). Pohyb může být rovnoměrný (*tactus aequalis* nebo *simplex*), anebo nerovnoměrný (*tactus inaequalis* nebo *proportionalis*, třídobý takt).

Menzurální hudba rozlišuje pohyb (*tactus*) a využitý čas (rytmické hodnoty not, *menzura*). Ve stejném dlouhém časovém úseku je možno se pohybovat pomalu (*tactus maior, tardior*) nebo dvakrát tak rychle (*tactus minor, celerior*). Kolem r. 1600 je běžným jevem *semibrevis* jako jedna doba, pokud se dobou stává *brevis* (*alla breve*), způsobuje dvojnásobné zrychlení tempa (*proportio dupla*, půlová nota jako počítací jednotka). Jestliže se mění tempo ve skladbách nebo v řadách vět, pak následujícím způsobem (např. v dalším tanci neboli *proporcí*): číslo 3 za označením menzury znamená *proportio tripla* (3 : 1) nebo *proportio sesquialtera* (3 : 2), tzn. 3 následné *semibreves* trvají tak dlouho jako 1 respektive 2 předtím (obr. B).

Kolem r. 1600 získaly noty pod vlivem tance namísto starších *kvantitativních* poměrů trvání nové *kvalitativní* akcenty neboli odstupňování závažnosti v rámci **moderního taktu** (*Akzentstufentakt*, BESELER). Základní řady:

- dvoudobý takt: *těžká* ( / - )
- třídobý takt: *t - l - l* ( / - - )
- čtyřdobý takt: *t - l - středně těžká - l* ( / - / - )
- šestidobý dvoudílný takt: */ - - / - -*.

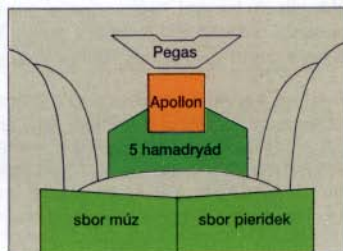
Takt se stává pravidelnou *metrickou jednotkou* (*metrum*), kterou hudba vyplňuje nepravidelným *rytmickým* proudem (*rytmus*). Ve výjimečných případech jsou staré pevné menzury a takt udávaný rukou rozbiženy novým, svobodným, afektivně uvolněným ztvárněním času v hudbě (*tempo dell'affetto dell'anima*, tempo afektu duše, MONTEVERDI). **Taktová čára**, která v 16. stol. pouze zřehledňovala hud. zápis, získala nyní metrický význam (hlavní důraz vždy bezprostředně po ní). – Toto moderní taktové členění vládne v letech 1600 až 1900.

**Notice.** Cca od r. 1600 jsou všechny rytmické hodnoty dvoudobé. K nim postupně přibývají tečky prodlužující hodnotu noty o polovinu, obloučky a čísla (trioły atd.). Mnohé zůstává ponecháno interpretační praxi (např. *tempo rubato*; s. 82).





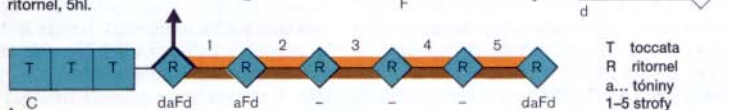
I. harmonie sfér



II. spor sborů

A **Intermezza** k „La Pellegrina“, Florencie 1589, rozvržení scény

ritornel, 5hl.



celkové rozvržení



dramatický recitativ, dialog poselkyně a Orfea

B **C. Monteverdi, Orfeo**, Mantova 1607

sólo   
  ansámbl   
  sbor   
  nástroje   
  zpév   
  generálbas

Nový druh, **opera**, vzniká kolem r. 1600 ve Florencii. Předchozí a jiná spojení dramatu a hudby jsou:

- **liturgická dramata a hry se zpěvy** ve středověku (s. 194, 196);
- **školské hry** se sbory a písněmi;
- **dramata se scénickou hudbou**, např. SOFOKLŮV *Oidipus* s hudbou A. GABRIELIHO (Vicenza 1585) atd.;
- **pastorální hry** s hudbou, např. POLIZIANŮV *Orfeo* (cca 1480);
- **madrigalové komedie**, souvislý děj ve sledu madrigalů, často jadrný, s postavami *commedie dell'arte* (pantalon, il dottore atd.), např. ORAZIO VECCHI: *L'Amfiparnaso* (Modena 1594).

K bezprostředním předchůdcům opery patří **intermezza (intermédiá)**. Byla uváděna mezi jednotlivými akty činohry, měla samostatný děj (často alegorický), scénu, pantomimu, řeč, hudbu (tance, sóla, zpěvy, sbory, zvl. madrigaly).

První ze 6 intermédií ke komedii *La pellegrina* G. BARGAGLIHO (prov. u příležitosti svatby v domě MEDICI ve Florencii 1589) představuje působení harmonie sfér (obr. A). Uprostřed řídí svět *Necessitas* (Nutnost) se sudičkami, po každé straně má 4 planety (7 a Měsíc), pod nimi je umístěno po 6 sirénách (správkyně sfér), nahore 13 kostýmovaných dvorních hudebníků představuje *Eros* (Hrdiny). Text k tomuto intermezzu vytvořili mj. BARDI a RINUCCINI, hudbu MARENZIO, CACCINI a další.

Druhé intermezzo líčí spor múz a pieridek (múz sloužících bohyni Pieris, dceři boha Dionýsa). Uprostřed stojí Apollon jako soudce na Parnasu spolu s pěti hamadryádami (stromovými nymfami) a okřídleným koněm Pegasem. Antická látka a krása symetrického uspořádání jsou renesanční, okázalé rozvinuté scény, kostýmů a hudby již odpovídá smyslové plnosti baroka.

**Florentská camerata**. Tak se nazýval jeden z akademických debatních kroužků, které byly po vzoru antiky v renesanci velmi oblíbené. V letech cca 1580–1592 se zde u hraběte BARDIHO a později u hraběte CORSIHO scházeli šlechtici, učenci, filosofové, básníci (OTTAVIO RINUCCINI, GABRIELLO CHIABRERA) a hudebníci.

Snažili se napodobovat *zázračné účinky* ant. hudby, především řec. *monodie* – sóla. zpěvu s doprovodem kithary. Takto zpíval GALILEI za doprovodu loutny žalozpěvy proroka Jeremiáše a hraběte Ugolina z DANTOVA *Pekla*.

VINCENZO GALILEI (†1591), otec slavného astronoma, objevil MESOMEDOVY *Hymny* (dnes opět ztracené) a napsal traktát proti nizozemské polyfonii *Dialogo della musica antica e della moderna* (Firence 1581).

Rané monodické kompozice obsahuje sbírka GIULIA CACCINIHO (cca 1545–1618) *Nuove musiche* (Firence 1601, viz s. 272). EMILIO DE CAVALIERI

(cca 1550–1602) napsal do r. 1595 tři *favole pastorali (pastorální příběhy)* se zpěvy, tanci a recitativy (ztracené).

První dochovanou operou je *Dafne* (1598), text RINUCCINI (podle OVIDIOVÝCH *Metamorfóz*), hudba JACOPO PERI (1561–1633) a CORSI. Později zhudebnili stejný námět MARCO DA GAGLIANO (1582 až 1643) pro Mantovu (1608) a SCHÜTZ pro Torgau (1627, přeložil OPITZ). Následuje opera *Euridice*, prem. r. 1600 ke svatbě MEDICIŮ v Palazzo Pitti, text RINUCCINI, hudba PERI, v jehož pojetí se *stile recitativo* pohybuje někde uprostřed mezi řečí a zpěvem, přičemž hudba přesně sleduje text. Podle vzoru antické tragédie přistupují také sbory. Tutěž *Euridice* zhudebnil v r. 1600 CACCINI (viz s. 144). Náměty raných oper pocházejí hlavně z **pastorálních dramát** (pastýřské hry vycházející z THEOKRITA, VERGILIA ad.): TASSO, *Aminta* (1573), GUARINI, *Il pastor fido*, opět TASSO, *Osvobozený Jeruzalém*, a dále z **řecké mytologie** (OVIDIOVY *Metamorfózy* apod.). V oblíbě byly silné afekty, zázraky, kouzla, překvapení (*manýrismus*). Tyto kusy se nazývaly *favola pastorale, dramma per musica*, termín *opera* se objevil až někdy po r. 1600.

**Monteverdiho opera Orfeo** (text STRIGGIO ml.) byla poprvé prov. 1607 v Mantově k narozeninám FR. GONZAGY. Partitura Orfea je nejstarší dochovanou operní partiturou, bohatý instrumentár slouží k (obvyklé) charakterizaci jednotliv. postav a situací. Tak např. pozouny znějí ve scénách smrti a podsvětů, regál doprovází převozníka do říše mrtvých Charona, dřevěný pozitiv Orfea, smyčce jsou užity ve scénách spánku.

Po úvodní toccatě (3 x; it. *toccare* = dotýkat se, fr. *toucher*, něm. *Tusch*, pův. pro tymp. a trp., s. 320) následuje prolog Hudby (Moc Hudby): strofická árie s ritornelem. Stejný ritornel (tří- nebo čtyřdílný in d, a, E, d), plný smutku, následuje po smrti Eurydiky (v II. a IV. aktu).

Nové *stile recitativo (vyprávěcí styl)* je vystupňováno na *stile espressivo a rappresentativo (divadelní styl)*, jež dovoluje neobyčejně svobodné pojednání disonancí a tónin, např. ve scéně, ve které poselkyně oznamuje Orfeovi smrt Eurydiky (obr. B): poselkyně v E dur („tvá krásná Eurydika“), Orfeus v předtuze zlé zprávy v náhlém obratu do g moll („běda, co to slyším?“), poselkyně opět v E dur („tvá milovaná žena“), poté zpomalující pomlka; náhle e moll, afekt smutku a bolesti, k tomu příznačně klesající hlas („je mrtvá“). Po „výmluvné“ půlové pomlce nařiká Orfeus v bolestném (patopoetickém) půltónovém sestupu („běda!“) a poté se pohrouží do své bolesti (*tacet*). Následuje žalozpěv sboru pastýřů („Ach hořký osud“), zpráva poselkyně, opět žalozpěv pastýřů (sbor, duet) a na závěr čistě instrumentální hudba (*ritornel, 3. sinfonie*).

Arnalta

Ob-li-vi on so-a ve i dol-ci

A C. Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, Benátky 1642, scéna spánku

bohové, alegor. postavy	Apollon soprán					Amor soprán	koloraturní zpěv
hrdinové, hlavní role	Egeus tenor	Medea soprán	+	Iason tenor	Issifile soprán	Orestes bas	belcanto
sluhové ad.	Demo	Delfa	Besso	Alinda			jednoduchá melodika
podsvětí	duchové						sbor, balet

Hierarchické rozdělení rolí a hudba

				výběr nástrojů ad lib.	zobcové flétny šalmaje cinky housle violy pozouny violy da gamba violony fagoty	příčné flétny hoboje trubky housle violy pozouny violoncella kontrabasy fagoty
loutna Iason	harfa Medea	varhany Issifile	cembalo ostatní			
recitativy	árie	sinfonie, ritornely, tance				
	2-3hl.	3-5hl. hud. věta				

Možnosti instrumentace a charakterizace

Or-ri-di De-mo-ni, Spi-ri-ti d'E-re-bo, vo-la-te a me. Co-si, co-si in-dar-no

Medea, vyzvání furií

Demo: Ah, ahl non m'in-te-te-te-te-te-te-te ahl non m'in-ten-di?

Oreste: A me? te, te? te, te?

Scéna koktání

B F. Cavalli: *Il Giasone*, Benátky 1649

	originální nástroje		moderní obsazení		generálbas		neoznačené instrumentální hlasy
--	------------------------	--	---------------------	--	------------	--	---------------------------------

Typy scén a charakteristické operní znaky

Básníci a hudebníci dostávali objednávky na opery a balety z různých šlechtických domů. V Mantově byl v roce 1608 ke GONZAGOVSKÉ svatbě uspořádán celý operní festival:

- *L'Arianna* (28. 5.), text RINUCCINI, árie MONTEVERDI, recitativy PERI, dochováno jen *Lamento d'Arianna* (s. 110, 124).
- *Idropica* (2. 6.), text GUARINI, intermedia CHIABRERA, hudba MONTEVERDI, ROSSI atd.
- *Il trionfo d'onore* (3. 6.), námět FR. GONZAGA, text STRIGGIO, hudba GAGLIANO.
- *Il ballo delle ingrate* (4. 6.), baletní opera, text RINUCCINI, hudba MONTEVERDI.
- *Il sacrificio d'Ifigenia* (5. 6.), text STRIGGIO ml., hudba GAGLIANO.

**Monteverdi** byl od roku 1613 kapelníkem u sv. Marka v Benátkách. Vedle duchovní hudby psal také opery a balety na objednávky šlechticů z Benátek a dalších měst (mnoho jich napsal pro Mantovu, ale téměř vše se ztratilo). Pro první veřejná benátská divadla vznikly 3 pozdní opery *Le nozze d'Enea con Lavinia* (1641, ztraceno), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) a *L'incoronazione di Poppea* (1642). K poslední z nich:

Nero miluje Poppeu, manželku přetora Ottona, a chce opustit císařovnu Ottavii. Svého vychovatele Seneku, který ho kárá, donutí vypít jed. Otton se se svou přítelkyní Drusillou pokouší na radu Ottavie zavraždit Poppeu a po prozrazení jsou oba vyhnáni. Nero opouští Ottavii a korunuje Poppeu na císařovnu.

MONTEVERDI velmi přesvědčivě charakterizuje jednotlivé postavy a scény: Nero je brutální a okázale virtuózní (kastrát), Otton slabošský (rovněž kastrát), Seneca důstojný a moudrý (bas – typické; ještě Sarastro v MOZARTOVĚ *Kouzelné flétně* je bas). Mezi recitativy, ariosa a árie jsou vloženy jen tři sinfonie.

Také zde se objevují typické scény, např. *scéna spánku*: kolébavý rytmus, pomalé tempo a hluboká poloha znázorňují klid a bezpečí Poppeiny spánku, který střezí chůva Arnalta (obr. A).

K benátskému opernímu stylu patří *recitativy secco* ve všech odstínech, *lyrické a dramatické rec. accompagnato* a *ariosa* i rozmanité *árie*: s doprovodem cembala (jež je variabilní vzhledem k různým vsuvkám a improvizacím), s doprovodem orchestru, často s koncertními nástroji, a také s čistě hud. strukturami, jako je např. *basso ostinato*.

**Sbor a balet** téměř úplně scházely (otázka výdajů), v nejnnutnějších případech byly představovány statisty.

**Orchestr** zůstával relativně malý, základ tvořily smyčce, k nimž přistupovalo proměnlivé obsazení dechů. Používala se většinou 2 cembala (s. 82, obr. E), jedno k doprovodu recitativů (generálbas) druhé pro kapelníka, který často dirigoval zpěváky

přímo před jevištěm (zády k orchestru, řízenému 1. houslistou).

**Náměty**, mytologické, historické a vždy hrdinské, utvářely opery jakožto dramatické, malířské a pohybové naplněné scénické dění.

**Libreto**, stejně důležité jako hudba, bylo většinou tištěno a prodáváno před představením spolu se svíčkami k četbě.

Typické dobové znaky má CAVALLIHO *Giasone*:

Iason opouští svoji manželku Issifile a obrátí se k Medee. Apollon stojí na straně Medey, Amor na straně Issifile. Král Egeus se uchází o Medeu, Orestes pomáhá Issifile, která bojuje o Iasona. Sluhové částečně zrcadlí děj v komické sféře (*parti buffe*). K říši Medey patří duchové podsvětí. Iason nakonec nalezne cestu zpět k Issifile.

Jednotlivým skupinám postav odpovídají příslušné *hudební styly* (obr. B). Náročný *koloraturní a belcantový zpěv* je vyhrazen bohům a vládcům, *ariosa* a *pisné* ostatním.

**Recitativ** charakterizuje (téměř leitmotivicky) jednotlivé postavy střídáním nástrojů v generálbasu. Iason (vysoký kontratenor, kastrát) je tedy stále doprovázen loutnou a theorbou, Medea harfou, Issifile varhanami (malým pozitivem), ostatní cembalem. Takováto *provizovací praxe* je jen málokdy zachycena notovým zápisem.

**Árie** jsou doprovázeny 2–3bl. *instrumentální větou*, instrumentaci nechává skladatel zpravidla otevřenou. Kapelník pak upravuje doprovod pro každou inscenaci podle daných okolností, vkusu atd. Stejným způsobem zachází s 3–5bl. *sazbou sinfonií a ritornelů*.

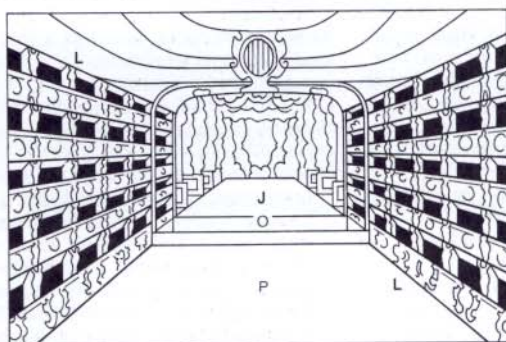
Bas je hrán hlubokými smyčci (violony, violami da gamba) a fagoty, střední hlasy violami, houslemi a pozouny a vrchní hlasy houslemi, cinky, flétnami a šalmajemi.

Detailní rozdělení hlasů je věcí kapelníka. Opisovač opsal hlasy pro provedení z partitury (*provizovací materiál*). Také dnes musí být stará operní partitura upravena dirigentem, který se navíc musí rozhodnout, zda chce použít historické nebo moderní nástroje (obr. B).

Medeino vzývání furií vykazuje jednoduchou doprovodnou větu, nad ní zpěvní hlas, jehož pohyb odpovídá Medeinu silnému afektu. Dále vidíme ještě přechod do recitativní části se změnou taktu a dlouhými ležícími souzvuky, zpěvní hlas nad ní jasně vyjadřuje rytmus a obsah textu (př. B).

**Dramatičnost** nezůstává omezena pouze na recitativ, nýbrž vstupuje také do árií, duetů i ansámblů.

Platí to rovněž pro **komickou oblast**, jak dokazuje koktavý výstup Dema a Oresta. Vzrušené pobíhání obou sem a tam, doprovázené odpovídajícími gesty na scéně, se objevuje v přísné melodické i rytmické stylizaci (př.). Komické elementy měly v benátské opeře své místo odjakživa.



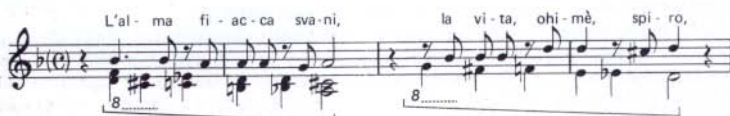
L 5 x 35 lóží,  
pronajímány

P parter, místa  
k stání, volný prodej

O orchestríště, smyčce,  
dechy, loutny,  
cembala

J jeviště

A Benátky, Teatro Grimani a S. Giovanni Grisostomo, postaveno 1678, podle Corinelliho rytiny



B F. Cavalli, La Didone, 1641, nářek Cassandry (lamentový bas)

Largo

orch.

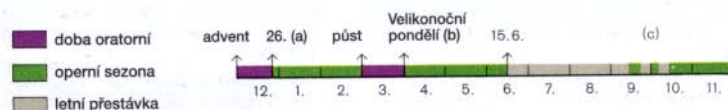
1. 2. 3. 1.

C F. Provenzale, Il schiavo di sua moglie, 1672, árie Menalippy (úryvek)

žlutá styl belcanto (nezdobený)  
modrá basso ostinato (12x)

Allegro

D C. F. Pollarolo, Il Faramondo, 1699, heroický styl (unisono, skoky, tremolo)



E Operní sezony, Carnevale S. Stefano (svatoštěpánský karneval, a), Stagione di Ascensione (sezona Nanebevstoupení, b), podzim (c)

Raná opera zná určité ustálené typy scén a árií, např. *lamento* (s. 110).

*Lamento* Cassandry z CAVALLIHO Didony je podloženo ostinátním basem, který chromaticky klešajícím postupem ve čtvrtkách (*lamentovým basem*) – jakožto figura se nazýval *passus duriusculus*, tvrdý a nepřirozený postup jednoho hlasu proti sobě samému (CHR. BERNHARD) – vyjadřuje bolest a zármutek. Nad ním se pozvedá zpěv sledující rytmus textu a přerývaný „vzdychajícími“ pomlčkami (*suspirationes*, př. B).

V r. 1637 otevřeli dva Římané FERRARI a MANELLI v Benátkách první veřejné operní divadlo, *Teatro S. Cassiano*, ekonomicky soběstačný podnik (při otevření byla provedena MANELLIHO *Andromeda*). Následovaly další operní domy, mj. velké *Teatro Grimani* a *S. Giovanni Grisostomo* (1678). Toto divadlo má typické uspořádání (obr. A):

– **lůže** byly pronajímány šlechticům a bohatým měšťanským rodinám.

– **parter** byl zrpu bez židlí, využíval se také při turnajích a průvodech. Místa si mohl koupit každý. Když sem byly později umístěny židle, ponechaly se zadní řady volně jako *místa k stání*. V dvorním nebo šlechtickém divadle seděl šlechtic na vyvýšeném místě v parteru, později (v 18. století) uprostřed I. pořadí (*dvorní lůže*).

– **orchestríště** se dlouho nacházelo na stejné úrovni s parterem, obvykle bylo také velmi malé, zvl. v Benátkách (srovnej s. 82).

– **proscénium** (jevištní oblouk) napodobovalo antické divadlo. Bylo nádherně vyzdobené, uprostřed byl umístěn šlechtický erb.

– **jeviště** bylo prodlouženým pokračováním hlediště, oba prostory byly jasně osvětleny (jako jeden prostor). *Kukátková scéna* byla zavedena teprve později (19. stol.).

Velikost operních domů se řídila velikostí dvora (včetně služebnictva; např. ve Versailles žilo mnohdy až několik tisíc šlechticů), v měšťanském prostředí pak komerčními hledisky. *Teatro Grimani* mělo přibližně 1000 míst (obr. A).

V Benátkách fungovalo současně 6–8, v 18. stol. dokonce až 16 operních domů, které uváděly stále nové opery. To vysvětluje velký počet benátských oper, jejich sklon k typizaci, dokládá ale také zároveň velký ohlas, s nímž se tento druh setkával. Opery byly zábavné, ale i mravoličné a dojemné (idea ant. divadla) svými barokními scénami s duchy, kouzly, proměnami atd.

Opery byly prováděny pouze v určitých **údobích roku** (*stagione*): během karnevalu (hlavní operní sezona), mezi Velikonoce a letními prázdninami a na podzim až do adventu. Nikdy se nesměly hrát v době pašijové a adventní, místo nich se objevují oratoria.

V 17. stol. byly **Benátky** hlavním střediskem it. opery. Benátské opery se hrály v mnoha it. městech

i v celé Evropě. K tomu byli najímáni pokud možno it. kapelníci, zpěváci a instrumentalisté. K nejvýznamnějším představitelům **benátské opery** patří (kromě MONTEVERDIHO):

PIER FRANCESCO CALETTI-BRUNI, zvaný CAVALLI (1602–76), z Cremo, chrámový zpěvák, varhaník a kapelník (od 1668) u sv. Marka; napsal 42 oper, mj. *Giasona* (1649) a k svatbě LUDVÍKA XIV. *Ercole amante* (Paříž 1662).

ANTONIO CESTI (1623–69), z Arezza, od r. 1652 v Innsbrucku, od r. 1666 druhým kapelníkem ve Vídni; opery: mj. *L'Orontea* (Benátky 1649), *Argia* (Innsbruck 1655), *Dori* (Firence 1655), *Il pomo d'oro* (Viedeň 1668, u příležitosti svatby LEOPOLDA I.).

Dále: SACRATI, ZIANI, LEGRENZI, PALLAVICINO, POLLAROLO (kolem 1653–1722). Koncem 17. stol. se Benátky stále více otevírají vnějším vlivům. V oblibě je *fr. ouvertura*; *recitativ secco* a *árie da capo* jsou již samozřejmé. Také typizace ztvárnění afektů zde postupuje dále, stejně jako později v neapolské operní škole resp. v it. operě 18. stol. vůbec.

Typické hrdinské gesto ukazuje *árie* Faramonda od POLLAROLA: fanfárové kvartové skoky, rychlé tremolo, melod. linie o velkém rozsahu (př. D).

**Řím** zpočátku navazoval na florentskou operu, zčásti v dílech stejných skladatelů (BARDI, CAVALIERI). Samostatně se zde rozvíjela *duchovní opera*, *oratorium* a později *opera buffa*. Skladatelé: STEFANO LANDI (1586/87–1639), *La morte d'Orfeo* (1619), *Sant'Alessio* (1632).

DOMENICO MAZZOCCHI (1592–1665), *La catena d'Adone* (1626).

ALESSANDRO STRADELLA (1644–82), viz s. 289; opery: mj. *Il Trespolo tutore* (Janov cca 1677), *La forza dell'amor paterno* (Janov 1678).

Další autoři: A. AGAZZARI, M. MARAZZOLI, M. ROSSI, L. VITTORI.

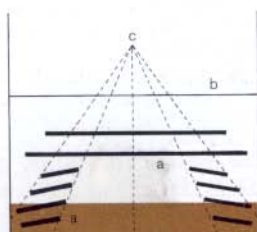
Libreta raných římských *oper buffa* pocházejí z pera kardinála GIULIA ROSPIGLIOSIHO: *Chi soffre spera* (1639); hudba V. MAZZOCCHI, MARAZZOLI, *Dal male il bene* (1653); hudba ABBATINI, MARAZZOLI). V r. 1652 vzniká první veřejná operní scéna. V oblibě je honosná výprava a velké sborové a orchestrální obsazení.

**Neapol**: V 18. století udává tón tzv. **neapolská operní škola**. Kontakty s Římem jsou těsné.

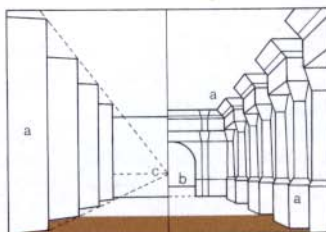
Neapol si libuje v bohaté a pečlivě vypracované orchestrální partitūře. První významný skladatel:

FRANCESCO PROVENZALE (cca 1626–1704), od roku 1686 kapelníkem tamějšího dómu.

*Árie* Menalippy (1672) dokumentuje jasnou dispozici a primárně hud. způsob ztvárnění v celkovém rozvržení i motivice (*basso ostinato* složeno ze 3 článků sestupujících od *d* do *a*), přičemž text se vhodně přizpůsobuje. Zpěv je ozdoben (př. C).



půdorys



pohled

- prostor určený zpěvákům
- a kulisy
- b konec scény
- c úběžník za scénou

A Barokní operní scéna s perspektivním zkrácením, Parma 1711

Erifile

D'A-mor la fa - ce, do - ve gli pia - ce por - ta il suo ca - ro, ca - ro.

B A. Scarlatti, Telemaco, 1718, trojzvuková melodie

notovaný úryvek

da capo s ozdobami a kadencemi

A B A

árie da capo

- so can - tan - (do)

- so can - tan - - (do)

C Bravurní belcantový přednes, Farinelliho úprava árie z Giacomelliho opery Merope, 1734

S.

U.

sì, sì, do-vre-te, do-vre-te, do-vre-te spo - sar me, spo - sar me.

no, no, Oh, che imbroglia, ch' imbroglia, ch' imbroglia, egli è per me, egli è per me.

D G. Pergolesi, La serva padrona, 1733, duet Serpiny a Umberta

opakování motivů

Scéna, belcanto, intermezzo

Barokní **operní jeviště** představuje velký prostor díky přeložení perspektivního zorného bodu daleko za scénu a odpovídajícímu vymalování zadního prostoru a bočních kulís (SERLIO, kol. 1600). Současné užití *antických* (chrám, sloupoví) a *barokních* elementů (přístav, plachetnice) vytvořilo *stylizovaný* umělecký svět příměšený operní látce. *Středová* (s. 278) a *úhlová* perspektiva, při níž kulisy postavené do určitého úhlu simulují postranní prostory, se též vzájemně kombinují (obr. A). Pro pohyb jednáících postav byl kvůli poměrným velikostem vhodný pouze prostor na přední rampě.

V oblibě byla co nejpohyblivější **jevištní akce**: létající stroje, vznášející se oblaka (a na nich umístění zpěváci), mořské vlny, mlha, pára, oheň atd. Barokní opera měla většinou 3 akty s 12–16 znovu použitelnými dekoracemi (**typizované scény**):

*ulice, náměstí, řeka, přístav, oblaka, zahrada, jeskyně, schodiště, žalář, dvůr, sál, divadlo v divadle, komnata (v Benátkách oblíbená ložnice s postelí a zrcadlem).*

**Kostýmy.** Zpěváci vystupovali v *soudobém* oděvu, slavnostním, módním, zřídka historicky stylizovaném. Vedle toho se užívaly *fantazijní kostýmy* pohádkových bytostí, duchů, zvířat apod.

**Zpěváci.** Nejvýše postavení zpěváci (*primo uomo, prima donna*) měli nárok na min. 2–3 árie v každé opeře, ve kterých mohli předvést své umění. Zpěváci-kastráti se objevili poprvé ve Španělsku (maurská tradice), dominovali nejprve v chrám. hudbě, pak teprve v opeře. Kastráti v sobě spojovali čistotu chlapeckého hlasu (*voci bianche*) se silou dospělého člověka. Zpívali hrdinské party, též ženské role a byli oslavováni jako hvězdy.

Stylovým ideálem je **belcanto**, it. *krásný zpěv* plný výrazu, virtuozity a pěvecké kultury. Jemu odpovídal náročný a vysoký styl árie da capo. V opakovaném dílu da capo se mohl zpěvák blýsknout improvizovanými ozdobami, koloraturami (*passi, běhy*) a kadenčními vsuvkami (málokdy zapsanými v notách, notový příklad C je od slavného kastráta FARINELLIHO).

V 18. století dominuje *it. opera*, kterou 19. století poněkud úzce nazývalo **neapolskou operou**. Centra: Neapol, Řím, Turín, Milán, Benátky, dále Vídeň, Drážďany (HASSE), Hamburk, Londýn (HÄNDEL).

### Opera seria

U této *vážné* opery stojí hudba v popředí, především v četných áriích (často s koncertantním nástrojem), které přerušují děj a vyjadřují určité afekty. Děj se odehrává ve zběžně komponovaném recitativu secco. Vedle toho se zde nacházejí dramatické a lyrické recitativy accompagnato, písňové kavatiny, ansámby a sbory. Jakožto přehra zde zaznívá *neapolská operní sinfonie*, která s operou hudebně nesouvisí.

Okolo roku 1700 se *it. opera* stává jednodušší a stylizovanější (vliv fr. klasicismu, CORNEILLE, RACINE), obsahuje stále méně komických scén.

### Libretisté:

APOSTOLO ZENO (1668–1750), Benátky, od r. 1718 víd. dvorní básník, 47 operních a 12 oratorních textů, přísné formy, se sklonem ke schematizaci.

PIETRO METASTASIO (1698–1782), Řím, od r. 1717 Neapol, od roku 1730 Vídeň (ZENŮV nástupce), 57 operních libret, chápaných jako básnická díla (*dramma per musica*), typizované postavy namísto charakterů, odraz a předloha v dvorské konvenci. Většinou 6 postav, z toho 2 milenecké páry, které procházejí vnitřními konflikty mezi povinností a náklonností, než dospějí k šťastnému konci. Ustálené typy árií (namísto řeckého choru).

### Skladatelé:

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725), Palermo, od 1672 v Římě, žák CARISSIMIHO, kapelník švédské královny KRISTINY v Římě, od 1684 dvorním kapelníkem v Neapoli, přes 800 komorních kantát, 114 oper, mj. *La Rosaura* (Řím 1690), *Griselda* (Řím 1721), *Il trionfo dell'onore* (hud. komedie, Neapol 1718), vznešený (nikoliv měšťanský) styl, jas, patos (př. B), koncertantní nástroje (často v páru), hlavní osobnost starší neapolské školy, pro mladší generaci příliš „učeny“.

HÄNDEL (s. 286); L. VINCI (cca 1690–1730); N. PORPORA (1686–1768); G. BONONCINI (1670 až 1747).

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710–1736), Neapol, žák VINCIHO, DURANTEHO, komorní a chrámové kompozice (s. 294), *5 oper seria*, *slavná intermezza* (obr. D).

K mladší generaci patří (viz též s. 338 nn.): N. JOMMELLI (1714–74); T. TRAIETTA (1727–79); F. DI MAJO (1732–70); HASSE (s. 287); GLUCK (s. 343).

### Opera buffa

Asi od roku 1630 se objevují v be'nátské opeře komické scény (inspirované španělským dramatem) s upovídáním *parlandem*, bujarými *písněmi* a *parodiemi*. Kolem roku 1700 je ZENO o opery seria vyloučil a poté našly (jako již dříve) své místo v *intermezzu* a *commedii in musica*. Postavy pocházejí z *commedie dell'arte*, náměty z každodenního městského života, lidové, sentimentální a zároveň britké. Hudba chce být jednoduchá a přirozená: žádní kastráti, žádné belcanto, namísto toho písňe, kavatiny, ansámby a četné parodie opery seria.

Velký úspěch zaznamenalo PERGOLESIHO intermezzo *La serva padrona* (1733; stalo se též předmětem sporu, Paříž 1752). Stručně opakované motivy a kontrasty prozrazují dialogický charakter, jasnost, průraznost, svěžest a nové hudební gesto. Tento kus přispěl do značné míry k ustálení stylu *oper buffa* (a hudby klasicismu).



(1mm = 2 takty)

rec. air Renaud

nymfa air

pastýři prélude, sbor

pastýři nymfy řada tanců

pastýři prélude, sbor

Armide rec. (monolog)

Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - et

- sólo
- orchestr
- generálbas
- citováno v Bachových Matoušových pasijích, č. 26 „So schlafen uns te Sunden ein“
- balet
- sbor
- refrén
- C couplet

Les plus ai-ma - bles fleurs et le plus doux Zé - phire parfument l'air qu'on y res - pi - re.

A J.-B. Lully, *Armide*, 1686, scéna spánku (II), výstavba a příklady

Une horri-ble Fu-rie at-ta-chée à mes pas M'a sui-vie au tra- vers du va-ste sein de l'on - de; Ter-mi - nez mes tour-ments, Puissant Maître du Mon-de;

R ritornel

B J.-B. Lully, *Isis*, 1677, monolog to, fr. recitativ s ariosními úseky jako refrénem („rondeau“)

Také ve Francii se na konci 16. století objevily snahy o vytvoření nového druhu inspirovaného antickým divadlem, na němž by se podílela všechna umění: poezie, hudba, tanec, architektura, malířství, kostýmy. Roku 1570 založili básník J.-A. BAÏF a hudebník T. DE COURVILLE podle ant. vzoru *Académie de poésie et de musique*. Jako společný produkt se v rámci nového druhu zvaného **ballet de cour** objevil *ballet comique de la royne* (1581).

**Ballet de cour** (s. 322, obr. B) obsahuje dějové ztvárnění básnického námětu, tance, bohaté kostýmy, dekorace a hudbu: *chants* (4–5hlasé sbory), *recits* (sólové zpěvy, strofické nebo madrigalové, předchůdci airu a recitativu) a *instrumentální hudbu* (orch. doprovod, tance). Náměty pocházejí z mytologie, je zde řada alegorií. Balet je nejprve provozován téměř bez účasti profesionálních tanečníků královskými dvořany (jako dědičtí renesančních průvodů a maškarád), postupem času však profesionální tanečníci vytvářejí vysoce kvalitní fr. balet, který zůstává charakteristickým rysem francouzské opery.

**Comédie-ballet** (baletní komedie): komický protipól k významu dvornímu baletu, vznikla jako divadelní druh roku 1664, když MOLIÈRE a LULLY uvedli *La princesse d'Élide*. Základ tvoří mluvená komedie, do níž byly vkládány balety, sólové zpěvy (recitativy, airs) a ansámby (např.: *Le bourgeois gentilhomme*, 1670). Obsahovala čím dál méně hudby a po MOLIÈROVĚ smrti (1673) se stala běžnou komedií s tanci a zpěvy.

**Pastorale**. Italská opera se snažila zapustit kořeny také v Paříži. Na francouzském dvoře se dávala celá řada italských oper, ve srovnání s Itálií vesměs nákladněji vypravených, tzn. s většími orchestry, sbory a dokonponovanými balety, např. SACRATI: *La finta pazza* (1645), CAVALLI: *Egisto* (1646), ROSSI: *Orfeo* (1647), CAVALLI: *Ercole amante* (1662, k svatbě LUDVÍKA XIV.). Pod tímto italským vlivem vzniká francouzské pastorale, nejprve CAMBERTOVA *Pastorale d'Issy* (1659) a *Pomone* (1671), na text PERRINA, provedené u příležitosti otevření jejich prvního operního podniku. PERRIN roku 1672 zbankrotoval. Jako pokračování založil LULLY roku 1672 *Académie royale de musique* a při otevření zaznělo pastorale *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* (text QUINAULT). Pastorale pak existuje jako okrajový druh až do ROUSSEAUOVA *Le devin du village* (1752).

**Tragédie lyrique**, také *tragédie en musique*, má – podobně jako klasická tragédie CORNEILLOVA (1606–1684), QUINAULTOVA (1635–1688) a RACINOVA (1639–1699) a jako ant. tragédie, kterou obě napodobují – 5 aktů, alexandryny a pětistopé jamby; náměty z mytologie, pověstí a hrdinské historie. Ústředním momentem je patetický recitativ tragédie, který hudba napodobuje.

Tento druh vytvořili QUINAULT a LULLY, nejprve to byl *Cadmus et Hermione* (1673), dále mj. *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Persée* (1682), *Armide* (1686, obr. A). LULLY uplatňuje:

- **francouzskou ouverturu** (s. 134);
- **prolog** (s oslavou krále);
- **fr. recitativ**, pečlivě vypracovaný, sledující text, vykazující tudíž časté střídání taktů, ale také melodiku, jež se opakuje na způsob refrénu (obr. A);
- **fr. air**, písňová forma, často s refrény po jednotlivých slokách, přičemž melodika je slabická (bez it. koloratur, viz air Renauda, obr. A);
- **ansámby**;
- **sbory** (často tříhlasé, viz obr. A);
- **baletní hudbu** (tance), orchestrální sazba je pětihlasá (s. 320, obr. B);
- **instrumentální kusy** programního charakteru. *Scény* jsou typizované (bouře, spánek atd.). Jsou komponovány jako členité obrazy s recitativy, air, tanci, sbory, sinfoniemi, vše vzájemně proporcčně vyvážené (obr. A).

Tragédie lyrique se stala fr. národní operou, přivrženci it. opery v Paříži byli proti ní v menšině.

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632–1687), z Florencie, od r. 1646 v Paříži, houslista, od 1653 dvorní skladatel (*24 violons du roi*, s. 65, 321), vytvořil fr. styl v operě, baletu a suítě, ovlivnil celou Evropu; zemřel následkem zranění nohy, jež si způsobil dirigentskou holí.

A. CAMPRA (1660–1744); A. DESTOUCHES (1672 až 1749).

**Opéra-ballet** vznikla na konci 17. stol. osamostatněním tzv. divertissements (baletní a hud. vložky v činohře). 2–3 tato divertissements byla nyní sestavena do celovečerního zábavného představení jako 2–3 jednání se samostatnou nebo jen volně souvisící tematikou. Obsahovala baletní scény (prolog, entrées), árie, sbory atd., líčila slavnostné a barvitě své příběhy a znamenala *vpád rokokového vkusu do slavnostního patosu lullyovského baroka* (BÜCKEN). Opéra-ballet existovala vedle tragédie lyrique až do pol. 18. stol. Rané příklady: CAMPRA: *L'Europe galante* (1697), *Les muses* (1703), *Les fêtes vénitienes* (1710); později DELALANDE a DESTOUCHES: *Les éléments* (1721); obzvláště RAMEAU: *Les Indes galantes* (1735).

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764), Dijon, od 1722 v Paříži; *Pièces de clavecin* (1724), *Hippolyte et Aricie* (tragédie lyr., 1733); *Traité de l'harmonie* (1722), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750).

**Opéra comique** vstupuje na scénu v roce 1752, vyrůstá však z pařížské **předměstské komedie** 17. stol. s jejími *vaudevilly* (*voix de villes*, z toho *comédie en vaudeville*) a z poněkud náročnější **komedie** se zpěvy (*comédie mêlée d'ariettes*).

Thy hand, Belinda; dark - - - ness shades me: On thy bosom let me rest: More I

Song: When I am laid, am laid in earth, may my wrongs create no trouble,

h. l/vi  
vla/vc.



ground: chrom. kvartový sestup (lamento) a kadence, 9 x (chaconne)

A H. Purcell, *Dido and Aeneas*, 1689, recitativ a árie Dido

■ sólo  
■ orchestr

Largo

La - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te,

výstavba árie



B G. F. Händel, *Rinaldo*, 1711, árie Almireny s orig. ozdobami Isabellly Girardeau

a, b.. pořadí veršů ■ hudební tematika

Oh, ponder well! be not se-vere, so save a wretch-ed wife! For on the rope that

hangs my Dear, de-pends poor Pol - ly's life.

C Gay/Pepusch, *The Beggar's Opera*, Londýn 1728, píseň Polly

V Anglii je prvním svěbytným scénickým hudebním druhem **masque**, dvorská hra s maskami provozovaná v 16. a 17. stol., vycházející z renesančních maškarních průvodů a her. Svého vrcholu dosáhla v 17. stol. v dílech básníka BENA JONSONA a scénického architekta INIGO JONESE. Dějová vystavba:

Po *prologu* následoval *průvod* maskovaných představitelů (*masquers*, ochotníci ze šlechtických kruhů), poté *hlavní kus* s mytologickým nebo alegorickým obsahem a pantomimou, tanci, dialogy, airs (písně s dopr. loutny) a sbory (madrigaly). *Závěr* tvořil balet všech zúčastněných (*main dance*) a odložení masek.

JONSON vložil v r. 1609 do *Masque of Queens* parodickou **antimasque** (hranou profesionálními herci). Kol. r. 1620 byl převzat také it. recitativ. V době CROMWELLOVÝCH kult. restrikcí byly masques ještě povoleny, v období restaurace po CROMWELLOVĚ smrti (1658) klesly ve srovnání s operou na úroveň lid. zábavy, mohly se však ještě objevit jako intermezza. První prokomponovaná angl. **operou** je *The Siege of Rhodes* (Londýn 1656), text W. DAVENANT, hudba je pasticciem od 5 skladatelů. Vlivy z kontinentu: it. recitativ a árie, fr. ouvertura, sbory a tance. Přesto však zůstává angl. opera spíše činohrou s hud. čísly. Skladatelé: M. LOCKE, G. B. DRAGHI, J. BANISTER, H. PURCELL a další.

Jedinou PURCELLOVOU zcela prokomponovanou operou je *Dido and Aeneas* (Londýn 1689), považovaná za nejvýznamnější angl. operu 17. stol. V prologu a 3 krátkých aktech je líčen osud opuštěné Dido.

Didonin žalozpěv před smrtí (obr. A) dokumentuje PURCELLOVO velké a niterné umění výrazu: recitativ ve známení ustávajícím pohybu, árie (*song*) vystavěná jako chaconne nad lamentovým basem (s. 279), plná bolestných disonancí, ale s písňově prostou melodikou.

PURCELL napsal scén. hudbu k 48 činohrám a 5 *semi-oper* (činohry s velkým podílem hudby), např. *King Arthur* (1691, Dryden), *The Fairy Queen* (1692, podle SHAKESPEAROVA *Snu noci svatojánské*), *The Tempest* (cca 1695, podle SHAKESPEARA).

HENRY PURCELL (1659–95), Londýn, zpěvák v dvorní kapele, od 1679 varhaník ve *Westminster Abbey*, 1682 varhaník v *Chapel Royal*, od 1683 správce královského instrumentáře; duch. hudba (*ant-bems*), kom. skladby (triové sonáty, violové kvartety), scén. díla; písňová melodika, odvážně chromat. harmonie, spojuje všechny vlivy do vlastního stylu.

### Italská opera seria v Anglii

První italské opery provozovali v Londýně Angličané a Italové v obou jazycích, jež se mísily v rámci jednoho a téhož představení (od cca 1710). It. opera byla jakožto cizorodý element vyhrazený vyšším vrstvám vystavena mnoha útokům a vymizela kolem roku 1740. It. opera seria a s ní barokní opera vůbec zažila v Anglii svůj vrchol v tvorbě HÁNDELOVĚ.

HÁNDEL zahájil svou dráhu v Haymarket Theatre operou *Rinaldo* (1711) – barvitou podívanou o kouzelnici Armidě plnou proměn. Následovaly *Il pastor fido* (1712), *Teseo*, *Lucio Cornelio Silla* (1713), *Amadigi* (1715).

Roku 1719 byla založena **Royal Academy of Music** (jako akciová společnost); ekonomickým ředitelem se stal HEIDEGGER, uměleckým HÁNDEL. Ten angažoval špičkové pěvecké hvězdy, jako byli SENE-SINO (kastrát), MARGARITA DURASTANTI (soprán) nebo FAUSTINA BORDONI-HASSE (kolorатурní soprán).

Další HÁNDELOVY opery: *Radamisto* (1720), *Muzio Scevola* (1721, *pasticcio*: 1. akt AMADEL, 2. akt BONONCINI, 3. HÁNDEL), *Il Floridante* (1721), *Ottone*, *Flavio* (1723), *Giulio Cesare*, *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Scipione*, *Alessandro* (1726), *Admeto*, *Riccardo I* (1727), *Siroe*, *Tolomeo* (1728).

*Royal Academy* zaniká r. 1728 (vliv *Beggar's Opera*, viz níže). HÁNDEL a HEIDEGGER zakládají novou akademii. Následují opery:

*Lotario* (1729), *Partenope* (1730), *Poro* (1731), *Ezio*, *Sosarme* (1732), *Orlando* (1733), poté akademie končí svoji činnost. ARRIGONI, BONONCINI a PORPORA otevírají konkurenční podnik. HÁNDEL uvádí s potížení opery *Arianna* (1734) a *Il pastor fido* (1734, pův. verze z r. 1712); další opery samostatně v Covent Garden Theatre: *Ariodante*, *Alcina* (1735), *Atalanta* (1736), *Arminio*, *Giustino*, *Berenice* (1737). Pak přerušil činnost kvůli mozkové mrtvici; další opery *Faramondo a Serse* (1738) zkomponoval pro HEIDEGGEROVO King's Theatre. Poslední díla uvedl opět samostatně: *Giove in Argo* (1739), *Imeneo* (1740) a *Deidamia* (1741, poslední opera).

HÁNDEL předstihl italské skladatele bohatstvím harmonických a *melodických* nápadů, prostým a širokocodečným rozvržením celku, velkorysostí gest, niterností a výrazem (obr. B). Nad rámec obvyklého sledu recitativu a árie vytvářel větší dramatické scény s *accompagnaty*, ansámblu a sbory.

**Ballad Opera** s dialogy a lid. melodiemi (*ballad tunes*) vznikla již v 17. století – druh singspielu, ovšem burleskní, ironický a parodický charakter. Roku 1728 byla v Londýně uvedena *Beggar's Opera* (*Žebrácká opera*), texty JOHN GAY, hudba J. CHR. PEPUSCH, který zkomponoval předeheru a opatřil populární melodie (ale také pochod z HÁNDELOVA *Rinaldo*) generálbasem. Jednou z těchto lid. jednoduchých melodií je také píseň Polly (obr. C). Děj se odehrává mezi žebračky, nevěstkami a pouličními zloději (pozdější přepracování: BRECHTOVA a WEILLOVA *Trigršosová opera*). Žebrácká opera přinášela kritiku společnosti, měla velký úspěch a způsobila mj. první úpadek italské opery v Anglii (viz výše).

Dü - ste-re Wolken, dü - ste-re Wolken

Das heißt mit den Eu-len bei-zen, lau - fen

b. c.

A S. T. Staden, Seelewing, Norimberk 1644, scéna bouřky, recitativ a sbor nymf

Komm! ach komm! du sü - ßer Tod, o du Port und Ziel der Not! die mich jetzt so plagt

b. c.

B J. Theile, Orontes, Hamburk 1678, árie Dorisbe

fl.  
sopr.

Das schallende Waldhorn ermuntert die Brust und locket mein Herz zu

hob., h., les. r.

b. c.

árie da capo  
v koncertantní  
faktuře triové sonáty



C R. Keiser, L' inganno fedele,  
Hamburk 1714, árie Silvamire

flétna  
soprán  
b. c.

h. I, II

vla.

2 fl.

8

Lieb-li-che Wäl-der, schat-ti-ge Fel-der kühlet des Herzens unnenrbare Pein

D G. F. Händel, Almira, Hamburk 1705, árie Fernanda

V německé jazykové oblasti se provozovaly renesanční **školské hry** s písněmi a sbory, spíše didaktické než povznášející. **Opera** jakožto nový druh byla převzata z Itálie.

H. SCHÜTZ komponoval v r. 1627 u příležitosti knížecí svatby v Torgau hudbu k RINUCCINIHO *Dafne* v překladu M. OPITZE (hudba je ztracená).

První dochovanou operou v něm. jazyce je *Seelewig* (Norimberk 1644), text G. PH. HARSDFÖRFER, hudba S. T. STADEN, *duchovní báseň lesa* plná morálky a alegorií na způsob školských her: ohrožená duše nachází mravní čistotu. Postavy mají příznačná jména: *Trügewalt* (lesní duch), *Künsteling*, *Reichimut* a *Ehrenlob* (pastýři), *Gewissulda* (svědomí), *Herzigidla* a *Sinnigulda* (dámy). STADEN komponoval vesměs strofické písně (nazvané *arie*); jeho recitativ napodobuje it. vzor a věrně deklamuje text (výrazově zatížené intervaly, proti tomu prostý sbor nymf, př. A).

Vinou špatné hospodářské situace v Německu během třicetileté války (1618–1648) a po ní nemohlo dojít k rozkvětu tak nákladného hudebního druhu jako je opera. Přesto byla na řadě dvorů opera pěstována jako rozptýlení a při slavnostních příležitostech (svatby, narozeniny). Vedle italských a francouzských se zde objevovaly také opery německé, s dialogy, písněmi a sbory, italsky ovlivněnými recitativy, fr. ouverturou a tanci.

Ve všech významnějších rezidencích vznikají **zámecká divadla**, většinou malých rozměrů; jediné v Hamburku existuje od roku 1678 veřejná operní scéna podobně jako v Benátkách (viz níže). Významná dvorní divadla a skladatelé:

**Braunschweig**, od r. 1639 něm. zpěvohry, od 1680 také it. a fr. opery. Skladatelé: J. J. LÖWE, J. S. KUSSER, R. KEISER, G. C. SCHÜRMAN (1672/73 až 1751), J. A. HASSE, C. H. GRAUN (cca 1704–59).

**Hannover**, od r. 1688 kapelníkem AGOSTINO STEFANI (1654–1728), k otevření zámeckého divadla byla v r. 1689 provedena opera *Enrico Leone*. Také HÁNDEL se zde na krátký čas zastavil (1710 nn., viz s. 331). Roku 1714 se dvůr přestěhoval do Anglie.

**Weissenfels**, JOHANN PHILIPP KRIEGER (1649 až 1725), vliv na mladého HÁNDELA.

**Dráždany**, centrum it. opery, G. A. BONTEMPI (cca 1624–1705); C. PALLAVICINO (cca 1630–1688); N. A. STRUNGK (1640–1700); A. LOTTI (1666 až 1740), v Dráždanech žil 1717–19; J. A. HASSE (1699–1783), od r. 1731 v Dráždanech; světový věhlas díky it. operám.

**Mnichov**, od r. 1656, J. K. KERLL (1627–1693), 1673–84 ve Vídni; it. opery také prostřednictvím A. STEFFANIHO a P. TORRIHO (cca 1650–1737).

**Durlach** (markrabství Baden), kapelník C. SCHWEIZELSPERG: *Die romanische Lucretia* (1715).

**Vídeň**, benátský vliv, úpravy i nová tvorba; it. skladatelé pro Vídeň psali nebo zde přímo působili:

CESTI, dvorní kapelník 1666–68: *Il pomo d'oro* (1668); ANTONIO DRAGHI (1634/35–1700), Rimini, od r. 1658 ve Vídni, od 1669 kapelníkem; 172 oper a 43 oratorií.

V 18. stol. především GIOVANNI BONONCINI (1670 až 1747), Bologna, Řím, 1698–1712 ve Vídni: *La fede pubblica* (1699), *L'Etearco* (Vídeň 1707, Londýn 1711); F. B. CONTI (1681/82–1732), od 1701 ve Vídni (theorbista); ANTONIO CALDARA (1670 až 1736), Benátky, žák LEGREZIHO, Řím, od 1715 ve Vídni, 80 oper, rozsáhlá duchovní tvorba; JOHANN JOSEPH FUX (1660–1741), 18 oper, duch. hudba. Dvorní básníci: ZENO a METASTASIO (s. 281).

V **Hamburku** byl r. 1678 otevřen první německý „veřejný a lidový“ operní dům na Gänsemarkt. SCHÜTZŮV žák JOHANN THEILE (1646–1724) napsal k otevření operu *Adam und Eva* (ztracená).

Částečně se dochovala jeho hudba k operě *Orontes* (1678), mj. lamento Dorisbe s písňovou sylabickou melodií a pohyblivým basem (př. B).

Hamburské divadlo uvádělo četné novinky, ale také překlady, popř. úpravy it. a fr. oper. Často byly přeloženy nebo nově zkomponovány pouze recitativy, *arie* se zpívaly v řeči originálu. Největší rozkvet zažila hamburská opera přibližně v letech 1686–1710; svoji činnost ukončila roku 1738. Další hudebníci: JOHANN SIGISMUND KUSSER (1660–1727), 1695/96 v Hamburku, žák LULLYHO, fr. vliv (orchestr: *krátký, obnůvový smyk*).

REINHARD KEISER (1674–1739), od r. 1697 operní ředitelem v Hamburku, 77 oper, koncertantní nástroje, propracovaná orchestrální sazba (obr. C), *zpěvný libozvučný charakter i v novém italském pěveckém stylu* (MATTHESON).

JOHANN MATTHESON (1681–1764), spisy: *Das neueröffnete Orchestre* (*Nově otevřený orchestr*, 3 svazky, 1713–21), *Große Gb.-Schule* (*Velká škola generalbasu*, 1731), *Der vollkommene Kapellmeister* (*Dokonalý kapelník*, 1739), *Grundlage einer Ehrenpforte* (*Základ k bráně cti*, 1740).

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767), od roku 1721 v Hamburku, 45 oper, mj. také komické – *Pimpinone* (1725), *Emma und Eginbard* (1728).

V letech 1703–06 působil v hamburské operě mladý HÁNDEL (houslista, od 1704 cembalista). Napsal zde své první opery: *Almira*, *Nero* (1705), *Florindo* a *Daphne* (1706). Dochovala se pouze *Almira* – představuje směsici stylů typickou pro Hamburk: italské libreto v německém překladu (od FEUSTKINGA), německé recitativy na italský způsob, 45 něm. a 15 it. árií, fr. ouvertura a tance, barvitý orchestr fr. typu. Už zde je přítomna jasná, energická melodika, často umně imitovaná nástroji (př. D).