

# ENCYKLOPEDICKÝ ATLAS *hudby*

---

ULRICH MICHELS

---

GRAFICKÉ ZTVÁRNĚNÍ  
BAREVNÝCH ILUSTRACÍ  
GUNTHER VOGEL



NAKLADATELSTVÍ  
LIDOVÉ NOVINY

Originální vydání

I. díl: 1. vydání červen 1977

II. díl: 1. vydání říjen 1985

Original title: dtv Atlas Musik

Copyright © 1977 and 1984 Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich/Germany

Translation © Miroslav Srnka, Sandra Bergmannová, Jan Frei, Lucie Chvátilová, David Stranofský, 2000

Cover © Michaela Blažejová

Všechna práva vyhrazena

**ISBN 80-7106-238-3**



## Z PŘEDMLUVY AUTORA

Dtv-Atlas hudby má uvádět do vědního oboru hudby a na omezeném prostoru (ve zhuštěné podobě) poskytnout přehled základů a dějin hudby. Pokouší se přitom hudbu představit názorně, pomocí notových příkladů, grafických zobrazení hudebních struktur a dalších jednotlivých aspektů. Atlas je členěn na systematickou a historickou část; dějinám je vyhrazen největší prostor, i když systematická část je probrána rovněž důkladně. V tomto ostatně spočívá historičnost hudby: téměř všechny její jevy mají své historické místo.

Členění na jednotlivá období v historické části je jednou z mnoha možností uspořádání látky, která se ve svém mnohostranném vývoji vzpírá jak heslovitému značení epoch, tak ostrému vedení hranic mezi nimi.

Pro lepší přehled byly podle možnosti vytvořeny tematické jednotky o jedné obrazové a jedné textové straně. Obsáhlý jmenný a věcný rejstřík, abecední klíč k tematicky uspořádané látce, umožňuje pak využívat Atlas jako příručku.

Můj srdečný dík patří Guntheru Vogelovi, který jasnou a s textem harmonicky spojenou formou vytvořil názorné ilustrace, Ekkehardu Abromeitovi za vyhotovení notových příkladů a Dr. Ruth Blume za lektorování.

Karlsruhe, na jaře 1977

Masarykova univerzita	
Filozofická fakulta, ústav hudební vědy	
Přír.č.	
Sign.	
Syst.č.	27919

Ulrich Michels

78-MICH2-1  
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA  
FILOZOFICKÉ FAKULTY  
MASARYKOVY UNIVERZITY  
BRNO

PŘEDMLUVA K ČESKÉMU VYDÁNÍ

6116-01

Kniha prof. Ulricha Michelse (\*1938), německého muzikologa, ale také klavíristy a germanisty, se od doby svého vzniku (I. díl 1977, II. díl 1985) stala velice populární a zároveň odborně respektovanou. Příkladů dnes již do deseti jazyků (včetně např. japonštiny) svědčí mj. i o její vyvážené podobě, poměrně rovnoměrně pojednávající všechny významnější hudební kultury. Na místě je otázka, čím se *Encyklopedický atlas hudby* (u mnichovského nakladatele jako *dtv Atlas Musik*) stal ve světovém kontextu tak ojedinělým a do značné míry bezkonkurenčním titulem? Na rozdíl od rozsáhlých mnohosvazkových encyklopedií je Atlas založen na velmi kvalitním a odborně vysoce ceněném výběru informací a jeho zásadním přínosem je právě tematizace zpracované látky. Akcentem na názornost – celá polovina knihy je věnována barevně ilustrujícím příkladům, schémátům atd. – se knize úspěšně daří vysvětlit odborné hudební výrazy, které by jinak v pouhé slovní podobě často představovaly pro laika nepřekonatelnou překážku. Díky tomuto zpracování je *Encyklopedický atlas hudby* určen laikům i odborníkům, ať už jako příručka k občasnému nahlédnutí, nebo jako učebnice, jejíž podrobné prostudování umožňuje získání velmi solidních znalostí z teorie a dějin světové hudby.

*Encyklopedický atlas hudby* je součástí řady atlasů, které stejnou formou zpracovávají další vědní obory. V právě tak názorné podobě si tedy můžete doslova „prohlédnout“ např. světové dějiny, architekturu nebo filosofii... Mohlo by se zdát, že hudba – kvůli jí nejvlastnější, tj. *znějící* podobě – bude ve srovnání s jinými obory v nevýhodě. Je tomu však právě naopak a hudba se řadí k vůbec nejúspěšnějším svazkům celé řady.

Blíže o realizaci českého vydání pojednáváme v ediční poznámce.

V Praze, září 2000

Redakce českého vydání

Skenováno pro studijní účely

<b>Předmluva</b>	4	Generálbas	100
<b>Obsah</b>	5	Dodekafonie	102
<b>Seznam symbolů a zkratek</b>	8	Forma I: hudební tvar	104
<b>Úvod</b>	11	– II: kategorie členění	106
		– III: hudební formy	108
<b>SYSTEMATICKÁ ČÁST</b>			
<b>Hudební věda</b>	12	<b>Druhy a formy</b>	
<b>Akustika</b>		Árie	110
Mechanické kmity a vlnění	14	Fuga	112
Tónové parametry, zvuk	16	Charakteristický kus	114
<b>Fyziologická akustika</b>		Chorál	116
Sluchový orgán, slyšení	18	Kánon	118
<b>Psychologická akustika</b>		Kantáta	120
Sluchové jevy a vlohy	20	Koncert	122
<b>Fyziologie hlasového ústrojí</b>		Madrigal	124
Fyziologie, akustika	22	Moteto	126
<b>Organologie</b>		Mše	128
Úvod	24	Opera	130
Idiofony	26	Oratorium	132
Membranofony: kotle, bubny	32	Ouvertura	134
Chordofony I: deskové	34	Pašije	136
– II: klávesové nástroje	36	Píseň	138
– III: fiduly, violy	38	Preludium	140
– IV: housle	40	Programní hudba	142
– V: loutny, theorby	42	Recitativ	144
– VI: kytary, harfy	44	Serenáda	146
Aerofony I / žestě 1: obecně	46	Sonáta	148
– II / žestě 2: rohy	48	Suita	150
– III / žestě 3: trubky, pozouny	50	Symfonie	152
– IV / dřeva 1: flétny	52	Tanec	154
– V / dřeva 2: jazyčkové nástroje	54	Variace	156
– VI: varhany 1	56		
– VII: varhany 2; harmoniky	58	<b>HISTORICKÁ ČÁST</b>	
Elektrofony I: principy, elektronické varhany	60	<b>Prehistorie a rané dějiny</b>	158
– II: syntezátory, historie	62	<b>Velké starověké kultury</b>	
Orchestr: obsazení, dějiny	64	Mezopotámie	160
<b>Hudební teorie</b>		Palestina	162
Notace	66	Egypt	164
Partitura	68	Indie	166
Zkratky, značky a přednesová označení	70	Čína	168
Provozovací praxe	82	Řecko I (3. tisíciletí – 7. stol. př. n. l.)	170
Tónový systém I: základy, intervaly	84	– II (7.–3. stol. př. n. l.), hudební nástroje	172
– II: stupnice	86	– III: hudební teorie, prameny	174
– III: teorie	88	– IV: tónový systém	176
– IV: dějiny	90	<b>Pozdní antika a raný středověk</b>	
Kontrapunkt I: základy	92	Řím, stěhování národů	178
– II: formy	94	Hudba prvokřesťanské církve	180
Nauka o harmonii I: trojzvuky, kadence	96	Byzanc	182
– II: alterace, modulace, analýza	98	<b>Středověk</b>	
		Gregoriánský chorál / dějiny	184
		– notace, neумы	186

– tónový systém	188	– VII / Německo ad.	286
– tropus a sekvence	190	Oratorium I	288
Umělá světská píseň / trubadúři a truvéři I	192	– II	290
– trubadúři a truvéři II	194	Katolická chrámová hudba I	292
– minnesang I	195	– II	294
– minnesang II, meistersang	196	Evangelická chrámová hudba I	296
Vícehlas / rané organum (9.–11. století)	198	– II	298
– Saint Martial	200	Píseň	300
– Notre Dame I	202	Monteverdi	302
– Notre Dame II	204	Schütz	304
– ars antiqua I: moteto	206	Varhany a klavír I / Itálie, Nizozemí, Francie	306
– ars antiqua II: hudební druhy, teorie	208	– II / Německo 17. století	308
– ars antiqua III: menzurální notace, prameny	210	– III / Německo 18. století	310
– periferní vícehlas 13. století	212	– IV / Bach	312
– ars nova I: menzurální systém, moteto	214	– V / zbývající 18. století; loutna	314
– ars nova II: izorytmie, kantilénová věta	216	Smyčcové nástroje I / housle	316
– ars nova III: mše, Machaut	218	– II; dechové nástroje	318
– trecento I (1330–1350)	220	Orchestr I / počátky a přehled	320
– trecento II (1350–1390)	222	– II / druhy; suite, balet	322
– pozdní období 14. stol., ars subtilior	224	– III / concerto grosso	324
Hudební nástroje	226	– IV / sólový koncert	326
		Bach	328
		Händel	330
<b>Renesance</b>		<b>Klasicismus</b>	
Všeobecně	228	Všeobecně	332
Fauxbourdon, sazba, parodie	230	Chápání hudby	334
Vokální druhy, bílá menzurální notace	232	Struktura hudební věty	336
Anglie v 15. století	234	Opera I / opera seria: Leo, Hasse, Jommelli	338
Franko-vlámská vokální hudba I / 1		– II / opera buffa 1: Pergolesi, Paisiello	340
(1420–1460): počátky, Burgundsko	236	– III / opera buffa 2: Mozart	342
– I / 2 (1420–1460): Dufay	238	– IV / Francie 1: Rousseau, Monsigny	344
– II (1460–1490); III / 1 (1490–1520)	240	– V / Francie 2: Gluck, Grétry	346
– III / 2 (1490–1520): Josquin	242	– VI / Německo 1: Mozart	348
– IV (1520–1560): Willaert, Gombert	244	– VII / Německo 2: Mozart, Beethoven	350
– V (1560–1600): Lasso	246	Oratorium	352
Římská škola, Palestrina	248	Chrámová hudba I	354
Benátská škola	250	– II	356
Světská vokální hudba v Itálii a Francii I	252	– III	358
– II	254	Píseň	360
Německá vokální hudba	256	Klavír I / galantní a citový styl	362
Vokální hudba ve Španělsku a Anglii	258	– II / doba Haydnova, Mozartova	364
Varhanní, klávesová a loutnová hudba I:		– III / doba Beethovenova	366
Německo, Itálie	260	– IV / Beethoven	368
– II: Francie, Španělsko, Anglie	262	Komorní hudba I / housle, violoncello	370
Smyčcová a ansámblová hudba	264	– II / klavírní trio, klavírní kvartet	372
		– III / smyčcové trio, smyčcový kvartet I	374
<b>Baroko</b>		– IV / smyčcový kvartet 2, smyčcový kvintet	376
Všeobecně	266	– V / dechové nástroje ad.	378
Chápání hudby	268	Orchestr I / rané symfonie	380
Hudební řeč	270	– II / klasická symfonie: Haydn	382
Hudební struktury	272	– III / klasická symfonie: Mozart, Beethoven	384
Opera I / Itálie: počátky	274	– IV / Beethovenovy symfonie	386
– II / Itálie: benátská operní škola	276	– V / ouvertura, balet aj.	388
– III / Itálie: Benátky, Řím, Neapol	278	– VI / koncerty 1: housle, klavír	390
– IV / Itálie: neapolská operní škola	280		
– V / Francie	282		
– VI / Anglie	284		

– VII / koncerty 2: dechy, skupinové koncerty; praxe	392	Přelom století I / Mahler, Reger	476
Haydn	394	– II / Strauss, Busoni	478
Mozart	396	– III / impresionismus I: Debussy, Ravel	480
Beethoven	398	– IV / impresionismus 2: Ravel, Rachmaninov aj.	482
<b>19. století</b>		<b>20. století</b>	
Všeobecně	400	Všeobecně	484
Chápání hudby	402	Chápání hudby	486
Hudební řeč	404	Hudební tvar	488
Opera I / Itálie: belcantová opera	406	Schönberg	490
– II / Itálie: verismus	408	Berg, Webern	492
– III / Itálie: Verdi	410	Bartók	494
– IV / Francie: grand opéra, drame lyrique	412	Stravinskij	496
– V / Francie: opéra comique, opereta	414	Neoklasicismus I: Francie, Rusko	498
– VI / Německo: romantická opera, komická opera	416	– II: Rusko aj., Německo	500
– VII / Německo: hudební drama, pohádková opera	418	– III: Německo, USA	502
– VIII / Německo: Wagner	420	Zábavná hudba I / jazz 1: New Orleans až Chicago	504
– IX / ostatní	422	– II / jazz 2: swing až electric jazz	506
Oratorium	424	– III / orchestr, filmová hudba, šlágr	508
Duchovní hudba I	426	– IV / média, muzikál, rock	510
– II	428	Hudba po r. 1950 I: dodekafonie, modální kompozice	512
Píseň I / Schubert aj.	430	– II: konkrétní hudba, náhoda, koláž	514
– II / Brahms aj.; sborová píseň	432	– III: témbrová hudba, řeč	516
Schubert	434	– IV: seriální hudba, aleatorika	518
Klavír I / raný romantismus	436	– V: elektroakustika, prostor, čas	520
– II / vrcholný romantismus	438	– VI: opera, hudební divadlo	522
– III / pozdní romantismus	440	– VII: postseriální hudba, minimalismus; novější vývoj	524
Chopin	442	<b>České země</b>	
Schumann	444	Středověk, husitství a raná renesance	526
Liszt	446	Humanismus, renesance a reformace	528
Komorní hudba I / smyčce sólo	448	17.–18. století	530
– II / klavírní trio, klavírní kvartet	450	18.–19. století	532
– III / smyčcový kvartet, smyčcový kvintet	452	19. století	534
– IV / dechové nástroje	454	19. století: Smetana, Dvořák	536
Orchestr I / symfonie 1: raný a vrcholný romantismus	456	19.–20. století	538
– II / symfonie 2: pozdní romantismus	458	20. století 1	540
– III / symfonie 3: Francie, východní Evropa	460	20. století 2	542
– IV / programní symfonie, symfonická báseň 1	462	<b>Seznam pramenů a literatury</b>	544
– V / symfonická báseň 2	464	<b>Ediční poznámka a poděkování</b>	558
– VI / ouvertura, suite, balet	466	<b>Rejstřík</b>	559
– VII / klavírní koncert 1: Chopin, Schumann	468		
– VIII / klavírní koncert 2: Liszt, Brahms	470		
– IX / houslový koncert aj.	472		
Brahms	474		

**Tóniny:**

Malá písmena = mollové

Velká písmena = durové

např.: a = a moll; A = A dur

**Značky harmonických funkcí (základní):**

T	tonika	(I. stupeň)
8	neúplná subdominanta	(II. stupeň)
D	střídavá dominanta	(II. stupeň)
PD	tonikodominanta	(III. stupeň)
S	subdominanta	(IV. stupeň)
D	dominanta	(V. stupeň)
ST	subtonika	(VI. stupeň)
8	neúplná dominanta	(VII. stupeň)

D<sup>7</sup> dominantní septakordS<sup>6</sup> subdominanta s přidanou sextou (Sixte ajoutée)**Zvláštní značky:**

(D) Označení (kulatými závorkami) dočasného vybočení z tóniny, mezifunkce, tj. funkce vztahující se k jinému stupni než tonice (zde např. mimotónální dominanta)

&lt; zvýšení o půltón

&gt; snížení o půltón

**Zkratky:**

(srov. též hudební názvosloví na s. 70–81)

A	alt	č.	číslo
acc.	accompagnato (též accelerando)	č. (čes.)	český
ad.	a další	D	Deutschův katalog Schubertova díla
ad lib.	ad libitum	D. C.	da capo
aj.	a jiné, a jiní	dB	decibel
ak.	akustický	dech.	dechový
alegor.	alegorický	dir.	dirigent
amat.	amatérský	divad.	divadelní
amer.	americký	domin.	dominanta (-nantní)
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung	dopr.	doprovod
angl.	anglický	dram.	dramatický
angl. r.	anglický roh	duch.	duchovní
ant.	antický	dyn.	dynastie
apod.	a podobně		
B	bas	Ed. Vat.	Editio Vaticana
b.	buben	el.	elektrický
b. c.	basso continuo	estet.	estetický
b. klar.	basklarinet	evang.	evangelický
bar.	barokní	event.	eventuálně
Bar	baryton	evr.	evropský
baset. r.	basetový roh		
bibl.	biblický	f.	folio (list)
Bibl. Vat.	Vatikánská knihovna	fag.	fagot
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis (Seznam Bachových děl)	filos.	filosofický
		fl.	flétna
c. f.	cantus firmus	flag.	flažolet
cemb.	cembalo	fr.	francouzský
církv.	církevní	fragm.	fragment, -ární

gb.	generálbas	lit.	literatura, literární
greg.	gregoriánský	liturg.	liturgický
		lyr.	lyrický
h.	housle		
h. t.	hudební teorie	maď.	maďarský
h. v.	hudební věda	max.	maximální
h.-hist.	hudebně-historický	melod.	melodický
h.-t.	hudebně-teoretický	mezin.	mezinárodní
h.-v.	hudebně-vědný	ml.	mladší
harf.	harfa, harfový		
harm.	harmonie, harmonický	N	Newton (1 N = 105 dyn)
hebr.	hebrejský	n.	nad
hist.	historický	n., nn.	následující strana, násl. strany (roky)
hl.	hlas, -hlasý, hlavní	n. l.	našeho letopočtu
hob.	hoboj	nahr.	nahrávka
Hob.	Hobokenův katalog Haydnova díla	nábož.	náboženský
hud.	hudební	nár.	národní
humanist.	humanistický	nástr.	nástroj, -ový
		něm.	německý
charakt.	charakteristický	niz.	nizozemský
chor.	chorální	not. př.	notový příklad
chrám.	chrámový	NZfM	Neues Zeitschrift für Musik
chrám. h.	chrámová hudba		
chromat.	chromatický	ob.	obecný
		obd.	období
impres.	impresionistický	obr.	obrázek
instr.	instrumentace, instrumentální	obs.	obsazení
it.	italský	op.	opus (dílo)
		orch.	orchestr, orchestrální
jazz.	jazzový	orig.	originální
jednod.	jednoduchý		
jednotl.	jednotlivý	Pa	Pascal (1 Pa = 1 N/m <sup>2</sup> )
		paralel.	paralelní
kat.	katolický	pik.	pikola
kb.	kontrabas	poč.	počátek, počáteční
křág.	kontrafagot	pokr.	pokračování
klar.	klarinet	pol.	polovina
klas.	klasický	polit.	politický
klav. (kl.)	klavír, klavírní	poz.	pozoun
kláv.	klávesový	prel.	preludium
kolor.	koloraturní	prem.	premiéra
kom. h.	komorní hudba	protest.	protestantský
komp.	kompozice, kompoziční	prov.	provedení
konc.	koncert	př.	příklad
koncert.	koncertantní	př. n. l.	před naším letopočtem
kp.	kontrapunkt, -ický	psychol.	psychologický
křesť.	křesťanský	pův.	původní, původně
kt.	kontratenor		
kult.	kulturní	rec.	recitativ
KV	Köchel-Verzeichnis (Seznam Mozartových děl)	renes.	renesanční
kyt.	kytara	resp.	respektive
		rev.	revize
lat.	latinský	romant.	romantický
les. r.	lesní roh	rkp.	rukopis
lid.	lidový	rus.	ruský

## 10 SEZNAM SYMBOLŮ A ZKRATEK

rytm.	rytmický	tymp.	tympány
řec.	řecký	uměl.	umělecký
s (sek.)	sekunda	úpr.	úprava
S, sopr.	soprán, -ový	V.	verš
s.	strana	v.	věta
sax.	saxofon	v. b.	velký buben
sbor.	sborový	var.	variace
scén.	scénický	varh.	varhany, varhanní
sev.	severní	vc.	violoncello
skl.	skladatel, -é	vedl.	vedlejší
sm.	smyčce, smyčcový	věn.	věnováno
son.	sonáta, sonátová	víd.	videňský
sól.	sólový	vla (vly)	viola, -ly
srov.	srovnej	vok.	vokální
st.	starší	vyd.	vydáno, vydání
stol.	století	význ.	významný
stř.	střední	W	Watt
středov.	středověký	zal.	založen, založil
SV	souborné vydání	zakl.	zakladatel
sv.	svazek	zákl.	základní
sinf.	sinfonie	záp.	západní
symf.	symfonie, symfonický	záv.	závěrečný
špaň.	španělský	zm.	zmenšený
T	tenor	zv.	zvětšený
t	tuna	zvuk.	zvukový
t.	takt		
temat.	tematický		
tr.	trubka		

Pojem „hudba“ je odvozen z řeckého slova *músiké* (μουσική, obsahuje *músa*, múza), jímž řecký starověk nejprve chápal *poezii, hudbu a tanec* jako jednotný celek, později hudbu samu. V průběhu dějin se spojení hudby s řečí a tancem utvářelo stále nově (píseň, balet, opera atd.). Na druhé straně se vyvíjela instrumentální hudba jako autonomní hudební jev, pokud nebyla – jako programní hudba – svázána s mimohudebními událostmi.

Hudba obsahuje dva prvky: akustický materiál a duchovní myšlenku. Obojí nestojí jako forma a obsah izolovaně vedle sebe, nýbrž se v hudbě spojuje do uceleného tvaru.

Akustický materiál prochází výběrem a uspořádáním jako předhudební přípravou, aby se mohl stát nositelem duchovní myšlenky: z rozmanitosti přírodních zvuků se vybírají tóny. Struktura tónu (řada vyšších harmonických) již vykazuje jisté uspořádání, které tón předurčuje k roli nositele duchovního významu. Ve stejném smyslu a v zájmu obecného dorozumění člověk tóny pořádá do intervalů, tónových systémů, užívaných tónových řad atd., které tím nabývají specifické kvality. Zapojení rozšířeného akustického materiálu ve dvacátém století (např. hluky) vedlo tu a tam k informačním potížím, protože chyběl platný systém předběžného srozumění. – Tón váže hudbu na časový průběh, její znění na přítomný okamžik. Z délky tónu, druhu taktu, rytmu atd. vyrůstají další principy uspořádání a kompoziční možnosti.

Duchovní myšlenka přetváří akustický materiál v hudební umění. Zapojením duchovní složky získává hudba své dějiny. To platí zejména pro vícehlasou západní hudbu počínaje 12. stoletím, méně už pro některé lidové hudební praktiky (co možná nejvěrněji tradované zvyky) a pro mimoevropskou hudbu.

Dějiny hudby jsou přitom do jisté míry autonomní: dějiny skladebných technik, forem, ticha, druhů atd. Duchovní složka v dějinách váže hudbu také na všeobecné kulturně- a duchovně-dějinné pozadí. Hudba zaznívá jako výraz a gesto své doby, jen tak jí lze plně chápat.

Vědomí dějinnosti hudby nebylo vždy stejně silné. Až do 19. století byla vždy toho času moderní hudba utvářena v samozřejmém vztahu k minulé tradici. Teprve romantismus si uvědomil dějinnost v procesu vědomého osvojení.

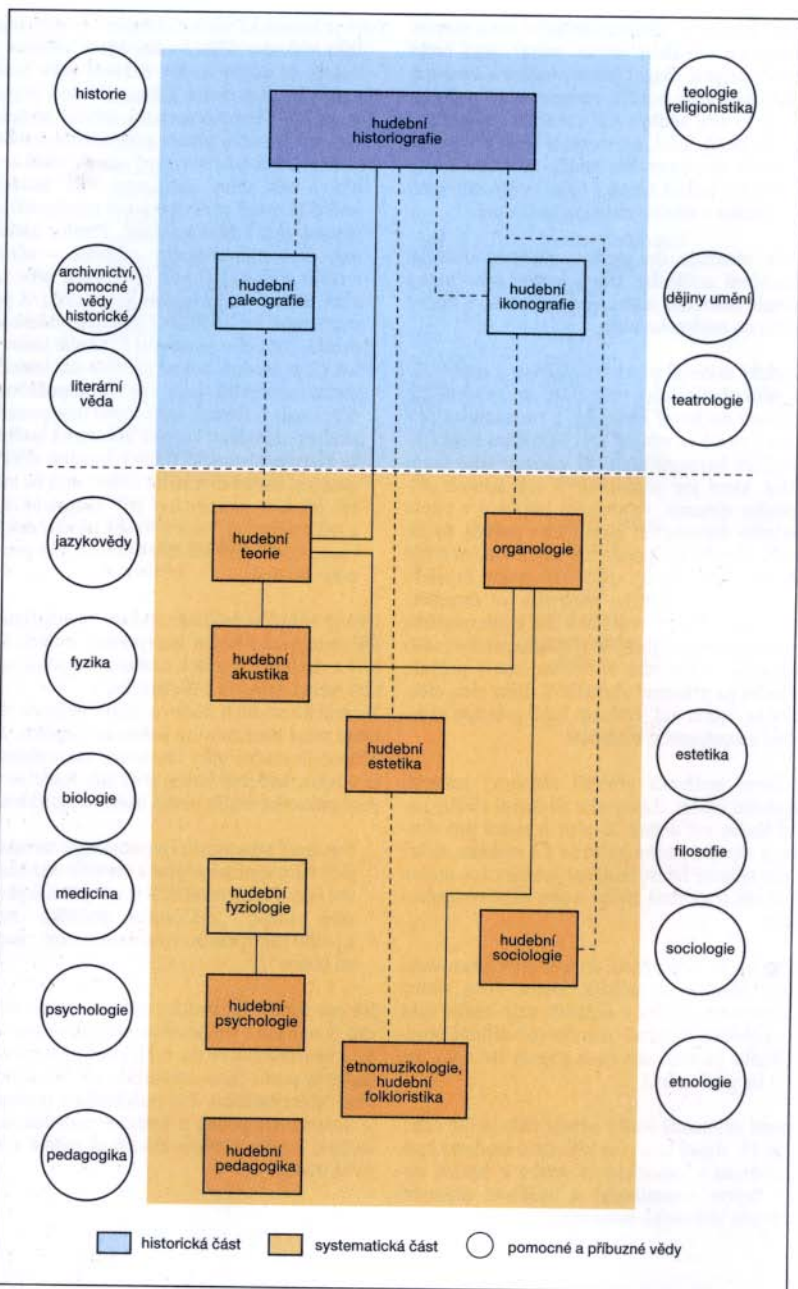
Dnes je historická hudba aktuální v dvojitým smyslu: Díky výzkumu dějin hudby, který počíná v 19. století, se dějiny hudby nabízejí jako soubor, s nímž lze disponovat. Edice, výklady a provádění zajišťují životně nazírání tohoto materiálu. Historická hudba přitom svým zněním v současnosti získává nový smyslový obsah: stává se součástí naší doby. Vstřícnost vůči historické hudbě je méně překvapivá než nejrůznější uzavřenost vůči hudbě soudobé. Prostor aktuální, tedy dnes znějící hudby zahrnuje – očividně v rámci toho, jak člověk nově chápe sebe sama a své dějiny – také hudbu historickou. A právě ona dnešní hudební život dokonce dalekosáhle ovládá, což nelze pozorovat v žádném jiném století. To je plodné, pokud provozování historické hudby neprobíhá jako sterilní napodobování, nýbrž vede k životně, subjektivní interpretaci. Druhou aktuálností získává historická hudba díky hudebněhistorické tradici, která se vlévá i do moderní hudby dvacátého století, aniž by mohlo být předem posuzováno její historické místo a její směřování. Dějiny hudby působí dokonce i tam, kde slouží něčemu novému jako podklad nebo protipól.

Jelikož se hudba realizuje zvukem, je nejpřiměřenější interpretací hudby interpretace znějící. Smyslový a duchovní prožitek hudby se stupňuje spojením emocí, fantazie a síly zážitku. Teoretické studium hudby a jejích dějin se oproti tomu musí omezovat na jednotlivé aspekty. Může přitom do značné míry objektivně znázorňovat data a fakta, hudební formy, styly atd. Navíc se musí ještě pokoušet vyložit obsah hudby a její charakter.

S pomocí odpovídající terminologie lze takto do jisté míry výstižně popsat a vysvětlit tvar bachovské fugy. Problematičtější je už výklad jejího obsahu (např. „znázornění pořádku světa“) a jejího specifického vyzářování (např. „naplněna bolem“).

Jde zde také o (historicky odůvodněnou) objektivitu. V souladu s její povahou výstupují ovšem výklady a charakteristiky do subjektivity. Slovní výklad hudby je proto často omezován, aby byl uchráněn před fantazírováním. Pro hudebníka a posluchače je subjektivita pocitu a fantazie podmínkou, nezbytnou k stále novému oživení už známé a historické hudby.





*Dílčí disciplíny, pomocné a příbuzné vědy*

Teoretické úvahy o hudbě lze sledovat hluboko do starověku. Ve vyspělých kulturách patří nedílně k tomu, co hudbu pozvedlo z pouhých tradovaných praktik (*usus*) k uvědoměle utvářenému umění (*ars*). Teorie se proto specifickým způsobem podílí na hudbě, zvláště pak na hudbě evropské.

Všechny teoretické otázky kladené hudbě a všechno vědění o ní lze shrnout pod pojem **hudební věda**. Obecnější pojem **hudební teorie** (opak: hudební **praxe**) doznal v minulém století zúžení, které neodpovídá původnímu řeckému pojmu *theoria* jakožto *nazírání* a *reflexe*: znamená od té doby vlastně jen *nauku o harmonii, kontrapunktu a hudebních formách*. Vzorem byly ostatní duchovně a uměnovědné disciplíny.

Vědecký nárok se realizuje zejména v *bádání*.

V něm se vytvořila oblast **historické hudební vědy** (*dějiny hudby*: JOHANN NIKOLAUS FORKEL, FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS, OTTO JAHN, AUGUST WILHELM AMBROS, FRIEDRICH CHRYSANDER, PHILIPP SPITTA, GUIDO ADLER, ALFRED EINSTEIN, HEINRICH BESSELER, MANFRED BUKOFZER, CARL DAHLHAUS) a vedle ní tzv. **systematická hudební věda** (HERMANN HELMHOLTZ, CARL STUMPF, HUGO RIEMANN, CURT SACHS, ERNST KURTH, JACQUES HANDSCHIN, ALAN P. MERRIAM) zahrnující disciplíny, které nejsou orientovány primárně historicky. Výsledků hudebněvědného bádání využívá – kromě výuky hudby na všech stupních vzdělávání – zejména hudební **interpretace** (zvláště v oblasti *staré hudby*), **kritika** a **publicistika**.

Schéma dílčích hudebněvědných disciplín na protější straně podává orientační přehled a je samozřejmě jen jednou z více možností:

Předmětem **hudební historiografie** jsou *dějiny hudby* od nejstarších dob po současnost, jež jsou zkoumány a vykládány z hlediska

- historických a stylových epoch
- národů, zemí, měst a regionů
- skladatelských škol a směrů
- tvůrčích osobností a jejich děl
- hudebních druhů a institucí
- hudebního myšlení a nazírání
- provozovací praxe, interpretace a recepce.

Základním předpokladem a nedílnou součástí všech hudebně historických výkladů je **heuristika**, tzn. evidence, klasifikace a kritika hudebních **pramenů**, jakož i jejich vydávání podle přesně stanovených pravidel (= **kritické edice**).

**Hudební paleografie** (nauka o hudební notaci) se zabývá popisem a výkladem různých notačních systémů evropské hudby, jejichž znalost je opět podmínkou správného čtení a kritického vydávání hudebních pramenů.

**Hudební ikonografie** vyhledává a vykládá výtvarná vyobrazení hudebních nástrojů, provozování hudby apod.

**Organologie** (nauka o hudebních nástrojích) studuje hudební nástroje všech historických epoch a hudebních kultur a třídí je z hlediska stavby, způsobu hry, ladění apod.

**Hudební akustika** zkoumá fyzikální základy hudby, hudebních nástrojů a prostorů; **elektroakustika** se zabývá problémy zvukového záznamu, jeho přenosu a reprodukce, jakož i produkce hudebních zvuků elektronickou cestou.

**Hudební fyziologie** se zabývá stavbou a funkcí lidského sluchu a hlasu.

**Hudební psychologie** zkoumá psychologický proces hudebního slyšení, otázky hudebního nadání a hud. výchovy. Zabývá se též účinem hudby a hudebního díla na člověka. Hudbu přitom sleduje v jednotlivých složkách její struktury i jako celek a všimá si i momentálního psychického stavu posluchače.

**Hudební teorie** (včetně poddisciplín – kontrapunkt, harmonie, hud. forem atp.) se zabývá zákonitostmi výběru a uspořádání tónového materiálu, event. v užším smyslu pravidly vypracování hudební věty z hlediska vedení hlasů, harmonie, melodie, rytmu, instrumentálního obsazení a formy, tak jak se projevují v tvorbě různých stylových epoch, skladatelských škol i jednotlivých autorů.

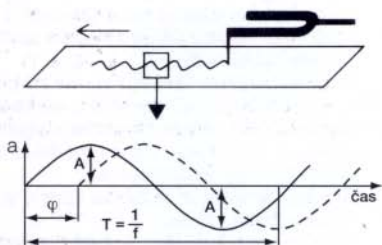
**Hudební estetika** se táže na zákonitosti a podmínky hudební krásna a na to, v čem spočívá umělecký nárok hudebního díla.

**Hudební sociologie** zkoumá a vykládá hudbu jako sociální jev, který vyrůstá z podmínek dané společnosti (společenské a generační vrstvy, instituce apod.) a zpětně na ni působí.

**Etnomuzikologie** zkoumá lidovou i umělou hudbu mimoevropských národů, národnostních skupin (menšin) a kultur; lidovou písní a lid. hudbou evropských národů a regionů se zabývá **hudební folkloristika**. Etnomuzikologie patřila dříve k tzv. *srovnávací hudební vědě*, která *srovnávala* neevropské hudební projevy s evropskými; dělo se tak (od dob osvětlení) zčásti z přesvědčení o nadřazenosti evropské tradice a zčásti z nedostatku vhodné terminologie pro hudební projevy jiných kultur.

**Hudební pedagogika** je zpravidla považována za samostatnou disciplínu; zabývá se cíli, metodami a problémy hudební výchovy na všech stupních škol i mimo školu.

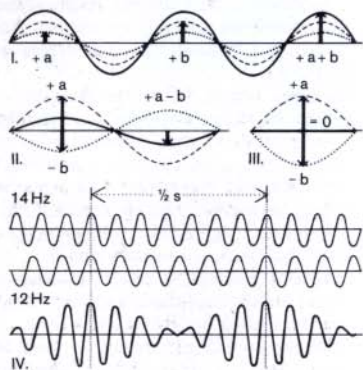
K předním představitelům české hudební vědy (historiografie, estetiky a teorie) patřili OTAKAR HOSTINSKÝ (1847–1910), jeho žáci ZDENĚK NEJEDLÝ (1878–1962), OTAKAR ZICH (1879 až 1934) a VLADIMÍR HELFERT (1886–1945), a dále JOSEF HUTTER (1894–1959), MIRKO OČADLÍK (1900–1964), JAN RACEK (1905–1979), ANTONÍN SYCHRA (1918–1969), JAROSLAV POHANKA (1924 až 1964) a MILAN POŠTOLKA (1932–1993).



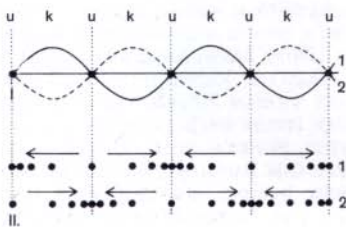
A Harmonické chvění ladičky



B Šíření podélné vlny

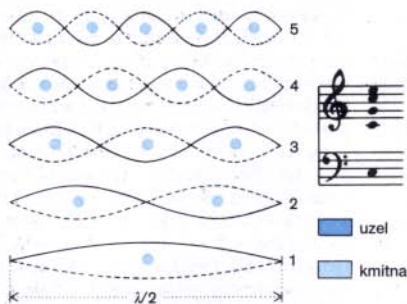


C Skládání vlnění

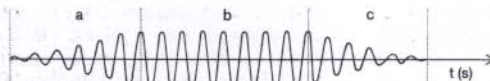
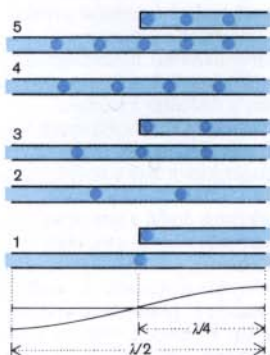


D Stojatá příčná (I.) a podélná (II.) vlna

- I. zesílení + a + b
- II. zeslabení + a - b
- III. potlačení a = b
- IV. rázy 2 Hz



E Chvění strun a vzdušných sloupců v otevřených a polootevřených trubcích



F Nakmitávání a dokmitávání při shodné vlnové délce

- a doba nakmitávání
- b netlumená vlna
- c doba dokmitávání

Přirozeným základem hudby je zvuk, definovaný jako „mechanické kmitání a vlnění pružného prostředí ve frekvenčním pásmu lidského slyšení (16–20 000 Hz)“. Pod tímto pásmem leží infra-zvuk, nad ním ultrazvuk. *Fyzikální akustika* pojednává o zvuku bez vztahu k lidskému slyšení.

### Kmity a vlnění

Kmity vznikají vychylováním částic tam a zpět (vzduch, voda, pevné částice atd.). Jestliže je tento pohyb pravidelný (jednoduchý sinusový), mluvíme o *harmonických* kmitech (viz znázornění ladičky na obr. A). Potom je:

- *okamžitá výchylka* ( $a$ ,  $x$ ) vychýlením částice z rovnovážné polohy,
- *amplituda* ( $A$ ) největší výchylkou z rovnovážné polohy,
- *fáze* okamžitým stavem kmitu odpovídajícím *fázovému úhlu* ( $\varphi$ ),
- *perioda* neboli *kmit* pohybem částice z rovnovážné polohy do obou krajních poloh a zpět,
- *frekvence* ( $f$ ) počtem kmitů za sekundu,
- *vlnová délka* ( $\lambda$ ) vzdáleností mezi nejbližšími dvěma body kmitajícími ve stejné fázi.

Frekvence se udává v *Hertzích* (Hz). Je rozhodující pro výšku tónu, zatímco amplituda určuje hlasitost. Podle kmitavého pohybu a směru šíření rozlišujeme:

- *příčné vlnění* pevných částic, při němž částice kmitají kolmo ke směru šíření (obr. A), a
- *podélné vlnění*, při němž je kmitání částic rovnoběžné se směrem šíření (obr. B).

### Skládání vlnění (interference)

Osamocené vlny se v praxi vlastně nevyskytují.

Skládají-li se vlny stejné frekvence, zesilují se při shodné fázi. Amplituda výsledné vlny je součtem dílčích amplitud (obr. C, I). Při opačné fázi se oslabují (obr. C, II) v krajním případě se ruší, a to při fázovém posuvu o  $180^\circ$  a při shodné amplitudě (obr. C, III).

Jestliže se skládají vlny rozdílné frekvence a amplitudy, vznikají složité typy vln, které lze analyzovat podle Fourierovy věty (srovnej s. 16, obr. A).

Skládají-li se vlny s nepatrným fázovým posuvem, vznikají *rázy*. Amplituda výsledné vlny periodicky kolísá (amplitudová modulace) jako *tremolo*, které je slyšitelné jako zesilování a zeslabování hlasitosti například při ladění strunných nástrojů (obr. C, IV). (*Vibrato* – kmitočtová modulace – je naopak periodická změna výšky tónu.)

### Stojaté příčné a podélné vlnění

vzniká skládáním protisměrných vln stejné vlnové délky a amplitudy (především ve znejících

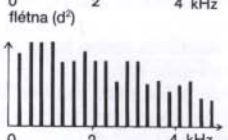
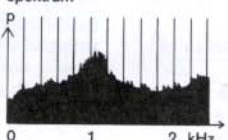
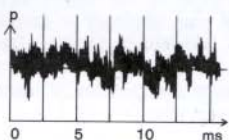
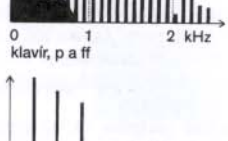
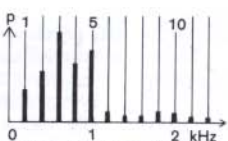
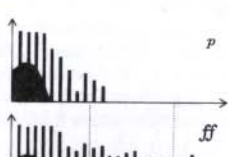
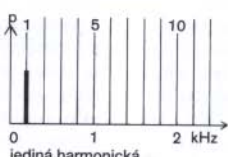
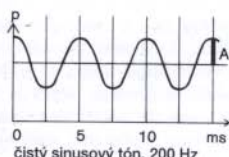
tělesech). Tato vlnění mají *uzly* ( $u$ ), které jsou v klidu, a *kmitny* ( $k$ ) s maximální rychlostí a výchylkou částic. Vzdálenost mezi dvěma uzly se rovná polovině vlnové délky. U podélného vlnění se zhuštění a zředění, spolu s tlakem mění nejsilněji v uzlech. Stojatá vlna se nachází neustále mezi dvěma extrémními stavy (obr. D, 1 a 2).

### Děj přechodový (dokmitávání a nakmitávání)

Amplituda tlumené vlny klesá kvůli energetickým ztrátám, způsobeným odvodem tepla a třením. Vlna je tak postupně utlumena. Čas k tomu potřebný se nazývá *doba doběhu*. Opačně vzniká dodáním energie *nucené vlnění*. Čas potřebný k dosažení plné amplitudy se nazývá *doba nakmitávání* (vkmitávání, náběhu). Doba doběhu a doba náběhu mají vliv na barvu tónu. Vlnění s konstantní amplitudou je *netlumené*, např. při drženém tónu (obr. F).

### Kmitání strun a vzdušných sloupců (obr. E)

Frekvence kmitání struny  $f_s$  je závislá na napínající síle  $F$ , hustotě  $s$ , příčném průřezu  $S$  a délce struny  $l$  podle vztahu  $f_s = (1/(2l)) \cdot \sqrt{F/(sS)}$ . Je tedy nepřímo úměrná délce struny. Kmitá-li struna svou celou délkou, zní její nejnižší možný tón (základní tón), přičemž  $l = \lambda/2$ . Jestliže strunu zkrátíme na polovinu nebo v její polovině vytvoříme uzel (flažolet lehkým dotykem prstu), pak  $l = \lambda/4$ ; poměr vlnových délek základního a vytvořeného tónu je 1:2, frekvence kmitání se zdvojnásobí a zazní tón o oktávou vyšší. Jestliže zkrátíme strunu o třetinu, dostaneme  $l = \frac{1}{3} \lambda$  a tím kvintu (3:2), podobně dalším dělením kvartu (4:3), velkou tercií (5:4) atd. Tyto rozdílné kmity se objevují dokonce současně jako vyšší harmonické (přirozené, částkové, parciální tóny) od základního tónu (viz s. 88). Stejně poměry platí pro kmitající vzdušné sloupce délky  $l$  podle vztahu  $f_c = c/2l$  pro otevřené a  $f_c = c/4l$  pro *polootvřené* (tj. uzavřené jen na jedné straně) trubice (které vydávají stejný tón při poloviční délce), bez ohledu na poměr a ústí, kde  $c$  je (konstantní) rychlost zvuku. V otevřené trubici má stojatá vlna na obou koncích kmitny, v polootevřené trubici na uzavřeném konci, vždy uzel (největší tlak). Z toho vyplývá pro otevřenou trubici řada frekvencí  $f = f_1, 2f_1, 3f_1, 4f_1$  atd., pro polootevřenou řada  $f = f_1, 3f_1, 5f_1, 7f_1$  atd. To znamená, že otevřená trubice vydává všechny harmonické, polootevřená jen liché harmonické.



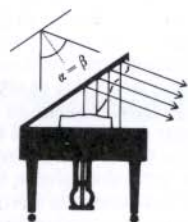
A Oscilogramy (vlevo) a akustická spektra (vpravo)

B Spektra hudebních nástrojů

nota	temperované ladění	fyzikální ladění	centy	přirozené ladění	vztah k c <sup>1</sup>	temperované ladění
c <sup>5</sup>	4186,03 Hz	~ 2 <sup>12</sup>	c <sup>2</sup> 1200	528 Hz	2:1	523,25 Hz
c <sup>4</sup>	2093,02 Hz	~ 2 <sup>11</sup>	h <sup>1</sup> 1100	495 Hz	15:8	493,88 Hz
c <sup>3</sup>	1046,51 Hz	~ 2 <sup>10</sup>	b <sup>1</sup> 1000	475 Hz	9:5	466,16 Hz
c <sup>2</sup>	523,25 Hz	~ 2 <sup>9</sup>	a <sup>1</sup> 900	440 Hz	5:3	440,00 Hz
c <sup>1</sup>	261,63 Hz	~ 2 <sup>8</sup>	as <sup>1</sup> 800	422 Hz	8:5	415,31 Hz
c	130,81 Hz	~ 2 <sup>7</sup>	g <sup>1</sup> 700	396 Hz	3:2	392,00 Hz
C	65,41 Hz	~ 2 <sup>6</sup>	fis <sup>1</sup> 600	377 Hz	25:18	369,99 Hz
C <sub>1</sub>	32,70 Hz	~ 2 <sup>5</sup>	f <sup>1</sup> 500	352 Hz	4:3	349,23 Hz
C <sub>2</sub>	16,35 Hz	~ 2 <sup>4</sup>	e <sup>1</sup> 400	330 Hz	5:4	329,63 Hz
C <sub>3</sub>	8,15 Hz	~ 2 <sup>3</sup>	es <sup>1</sup> 300	317 Hz	6:5	311,13 Hz
			d <sup>1</sup> 200	297 Hz	9:8	293,67 Hz
			cis <sup>1</sup> 100	275 Hz	25:24	277,18 Hz
			c <sup>1</sup> 0	264 Hz	1:1	261,63 Hz

C Tónové výšky

chromatická stupnice komorní tón



D Odraz zvuku

výkon Watt (při ff)	intenzita W/m <sup>2</sup>	tlak Pa	intenzita zvuku dB	hudební dynamika
housele 0,001 W	10 <sup>-12</sup>	2 x 10 <sup>-5</sup>	0	—
flétna 0,013 W	10 <sup>-10</sup>	2 x 10 <sup>-4</sup>	20	ppp
kb. 0,089 W	10 <sup>-8</sup>	2 x 10 <sup>-3</sup>	40	p
tuba 0,28 W	10 <sup>-6</sup>	2 x 10 <sup>-2</sup>	60	f
křídlo 0,42 W	10 <sup>-4</sup>	2 x 10 <sup>-1</sup>	80	ff
tympány 15,00 W	10 <sup>-2</sup>	2	100	fff
orch. 27,00 W	1	2 x 10 <sup>1</sup>	120	—

E Veličiny zvuku

Pásmo slyšení při přibližné 2000 Hz

Barva zvuku, výška tónu, zvuk

## Tón, zvuk, šum, hluk

Sinusové kmitání samo vydává „čistý“ sinusový tón (pouze elektronicky vyrobitelný). „Přirozený“ tón je z fyzikálního hlediska již **tónem složeným**; skládá se ze množství *sinusových tónů*, které jako vyšší harmonické složky splývají v jeden celek. Oscilogramem „čistého“ tónu je podle toho také jednoduchá sinusová křivka, zatímco oscilogramem „přirozeného“ tónu složitá složená křivka.

Výskyt a řazení řady harmonických jsou přirozeně podmíněny (řada viz s. 88).

Vyšší harmonické lze ze složené křivky vypočítat, experimentálně zjistit a zobrazit v *akustickém spektru*. Toto spektrum umísťuje na ose x každou harmonickou podle její frekvence (výška tónu) a na ose y zobrazuje velikost amplitudy jejího akustického tlaku (hlasitost). Akustická spektra na obr. A ukazují pro *sinusový tón* jen jedinou harmonickou, pro *složený tón* naproti tomu prvních 12 harmonických.

Nejnižší harmonická (základní tón) určuje frekvenci složeného tónu (na obr. A 200 Hz).

Vyšší harmonické určují svou skladbou a rezonančním zesílením určitých svých oblastí, tzv. *formantů*, barvu tónu. Proto se silně odlišuje barva zpívaného vokálu *a* na obr. A od barvy tónů na obr. B. Měkké zvuky (flétna) vykazují spektrum chudé na vyšší harmonické, ostré zvuky naopak spektrum bohaté. Také dynamika má vliv na vzhled akustického spektra (tón klavíru na obr. B).

Samo kmitání probíhá u tónů a zvuků vždy periodicky. Výsledný tón je určován nejen počtem a hlasitostí harmonických, ale i poměrem jejich frekvencí. Tento poměr může být:

- *harmonický*, tzn. vyjádřitelný poměry celých čísel jako 1:2:3 atd., u *složených tónů* a jejich kombinací v *souzvucích* (akordech); harmonicky kmitají struny, píšťaly apod.
- *neharmonický*, tzn. vyjádřitelný poměry necelých čísel a zlomků, např. 1 : 1,1 : 2,3 atd., u souborů neharmonických zvukových příměsí, které vydávají např. zvony, desky, tyče a jiná *trojzoměrně* kmitající tělesa.

Pro **hluky a šumy** je typické kmitání *neperiodické*, řada jejich parciálních tónů je *neharmonická* a tvoří spojité spektrum. Hluky mají vzhledem ke zdůrazněným frekvenčním oblastem jen velmi přibližně určitelnou tónovou výšku. Spojité spektrum tzv. „bílého šumu“ se rozprostírá rovnoměrně po celém slyšitelném frekvenčním pásmu.

U **třesků** se jedná o krátké neperiodické impulsy kmitání. Barva zvuku těchto impulsů souvisí s délkou jejich trvání.

## Tónová výška

Relativní intervalové poměry se váží na absolutní tónové výšky. Proto byl zaveden **komorní tón a'** o frekvenci 440 Hz při teplotě [20°C] (na 2. mezinárodní konferenci o ladění v roce 1939 v Londýně). *Centový systém* (ELLIS, 1885) dělí temperovaný půltón na 100 centů, oktávu na 1200 centů, aby mohl popisovat netemperované (zejména mimoevropské) vzdálenosti mezi tóny (srovnej s. 89).

*Přirozené ladění* sleduje přirozené intervalové proporce. *Temperované ladění* dělí oktávu matematicky do 12 vzdáleností po  $^{12}\sqrt{2}$ .

## Veličiny zvuku (obr. E)

Výkon zvukového zdroje (ve wattch) je mimořádně malý. Pro srovnání: 200 hráčů na tubu by muselo troubit *fortissimo*, aby dosáhli téhož výkonu jako 60 wattová žárovka. Proti tomu ovšem stojí neobyčejná citlivost ucha (srovnej s. 19). *Akustický výkon* se rozptyluje v prostoru kolem zdroje. *Intenzita zvuku I* se tedy snižuje v závislosti na druhé mocnině vzdálenosti. Její jednotka se vztahuje k ploše, kterou zvuk prochází. Intenzita je úměrná druhé mocnině akustického tlaku.

*Akustický tlak* odpovídá proměnlivému tlaku způsobenému molekulami ( $P_a$ , měřeno též v  $\mu\text{bar}$ ). Hodnoty *akustického výkonu*, *akustické intenzity* a *akustického tlaku* se mohou číselně značně lišit (údaje v mocninách deseti). Pro přehlednost byla zvolena logaritmická jednotka *decibel* (dB) pro rozdíl hladin  $L$  dvou akustických intenzit  $I_1$  a  $I_2$  ( $L = 10 \log_{10} I_1/I_2$ ). Při 1000 Hz se decibel rovná tónu.

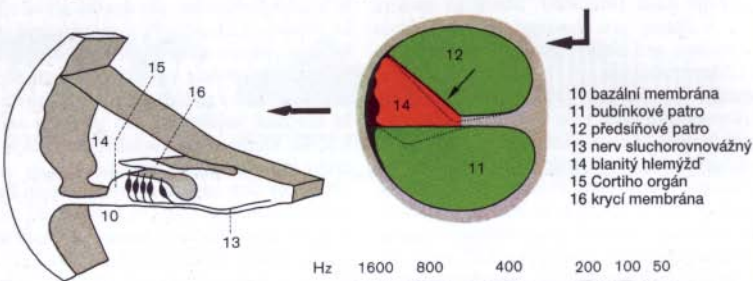
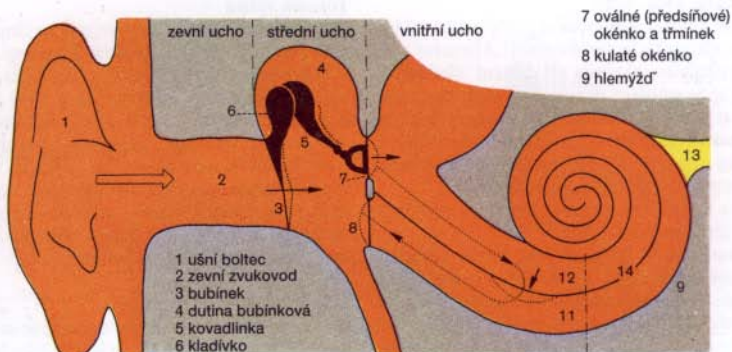
## Rezonance

Soustavy se stejnou vlastní frekvencí, jakou mají na ně narážející zvukové vlny, jimi mohou být samy rozkmitány (rezonance); proto lze akustický výkon posílit rezonátory, jakými jsou rezonanční desky nebo dutá tělesa (např. houslový korpus). Výsledný zvuk obohacují též spolurezonující struny (např. u klavíru). *Rychlost šíření zvuku* je podmíněna prostředím a teplotou. Při 20°C se zvuk šíří korkem rychlostí cca 500 m/s, vodou 1480, dřevem 5500, železem 5800 a vzduchem 344 (při 0°C 331,8) m/s.

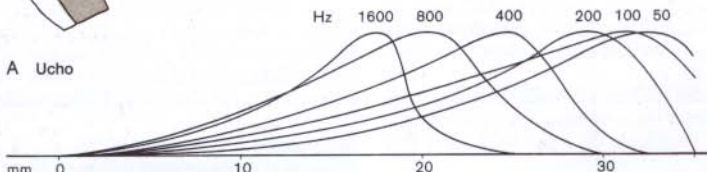
## Zvuk v prostoru

Zvukové vlny jsou pohlčovány nebo odráženy. Při odrazu se úhel dopadu rovná úhlu odrazu. Zvukové vlny se tedy dají soustředit, odeslat stejným směrem a tím zdánlivě zesílit (obr. D). Interference zvukových vln způsobuje v sálech rozdílnou kvalitu poslechu na jednotlivých sedadlech. Prostorová akustika je vzhledem ke své složitosti ještě často odkázána na experimenty. Také obsazení sálu publikem sehrává svou roli: jeden člověk zaujímá přibližně  $1/2$  m<sup>2</sup> absorpční plochy.

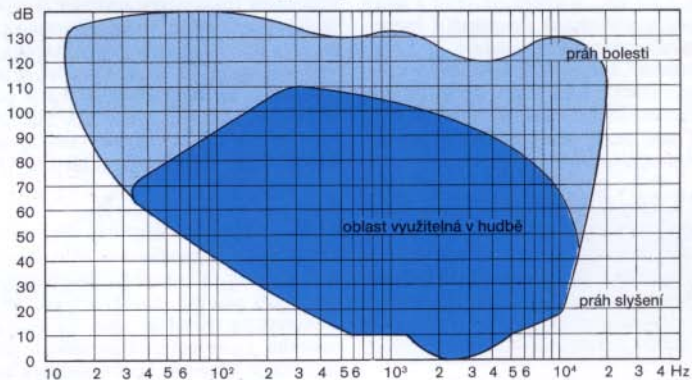




A Ucho



B Deformace na bazální membráně při různých frekvencích



C Sluchové pole (frekvence seřazeny logaritmicky)

### Anatomie ucha

Ucho se dělí na tři části: zevní, střední a vnitřní ucho (obr. A).

**Zevní ucho** zvuk zachycuje, zatímco zevní zvukovod jako rezonátor zvukové vlny v určitém frekvenčním pásmu zesiluje (vliv např. na srozumitelnost řeči).

**Střední ucho** přenáší zvuk dále: bubínek přenáší tlakové změny na středoušní kůstky ve vzduchem vyplněné dutině bubínkové. Reaguje dokonce i na výchylku  $10^{-11}$  m ( $1/10$  průměru atomu vodíku) při *ppp*-tónu a frekvenci 3000 Hz. Středoušní kůstky *kladívko*, *kovadlinka* a *třímínek* tlumí kmitání v poměru 1,3:1 za současného dvacetinásobného zvětšení síly a vedou ho dále do oválného okénka.

**Vnitřní ucho** sestává z předsíně se třemi polokruhovitými kanálky rovnovážného ústrojí a *hlemýžď* (*cochlea*) se sluchovým ústrojím. Hlemýžď obsahuje dvě patra vyplněná perilymfou:

- *předsíněvé patro* (*scala vestibuli*), vycházející z oválného okénka, v němž je zasazen třímínek, a
- *bubínkové patro* (*scala tympani*), vycházející z kulatého okénka s membránovou přepážkou k dutině bubínkové.

Obě patra jsou spojena jen ve vrcholu kostěného hlemýžďe (*belicotrema*), jinak je rozděluje tzv. *blanitý hlemýžď*, vyplněný endolymfou. V něm leží asi 3500 ostrůvků, které se skládají vždy z jedné vnitřní a 3 až 4 vnějších buněk opatřených vlásky. Jsou umístěny na 35 mm dlouhé bazální membráně, široké u oválného okénka 0,04 a ve vrcholu hlemýžďe 0,49 mm, a přepaženy krycí membránou. Jsou to smyslové buňky *Cortiho orgánu*.

### Vnímání tónové výšky

Tlakové vlny v perilymfě předsíněvého patra deformují blanitý hlemýžď. Takováto deformace se pohybuje jako silně tlumená vlna od oválného okénka až do vrcholu hlemýžďe (bez odrazu). Při největší deformaci jsou smyslové buňky Cortiho orgánu nejsilněji podrážděny: pro nejvyšší tóny nejbližší oválnému okénku a naopak. Vnímání tónové výšky tedy záleží na místě, kde jsou buňky z celé kmitající bazální membrány nejsilněji podrážděny (obr. B).

**Pásmo slyšení** leží mezi 16 a 20 000 Hz (obr. C). Ve stáří se prudce zužuje.

Rozložení tónových výšek na bazální membráně odpovídá přibližně logaritmu frekvence, přičemž střední pásmo frekvencí je ale širší. Určování tónové výšky je nejpřesnější mezi 1000 a 3000 Hz (0,3% =  $1/40$  celého tónu).

Vyšší frekvence jsou přenášeny také **kostmi**. Bazální membrána se rozchvívá díky šířící se zvukové vlně. Vedení kostmi lze zvláště zřetelně vnímat při po-

slouchání vlastního hlasu, při hře na dechové nástroje (fagot!) a na housle. V perilymfě vznikají přidavné kmitny z nelineárních asymetrických deformací ve středním a vnitřním uchu, které slyšíme jako subjektivní aurální tóny. Podobně vzniká skládáním přidavné kmitání, tzv. *kombinační tóny*, a sice *tóny rozdílovými* a *součtovými*, které odpovídají rozdílu nebo součtu frekvencí základních tónů. Aurální a kombinační tóny významně obohacují sluchový vjem. Výška tónu je určena vždy kmitáním s nejnižší frekvencí.

Jako zvláštní jednotka pro subjektivní vnímání tónové výšky slouží **mel**, jenž je stanoven podle definice 1000 mel = 1000 Hz při 0,002 Pa (40 dB).

### Subjektivní vnímání hlasitosti tónu

Ucho rozlišuje asi 325 stupňů akustické intenzity. Jednotkou subjektivního vnímání hladiny hlasitosti je fón (Ph). Referenční tón o frekvenci 1000 Hz přestává být podle definice slyšitelný právě při 0 fonech. Přitom je *akustický tlak* na bubínku  $2 \cdot 10^{-5}$  Pa (= 0 dB), *akustická intenzita*  $10^{-12}$  W/m<sup>2</sup>, *amplituda* na bubínku  $10^{-11}$  m, na bazální membráně  $10^{-12}$  m a na lebečních kostech  $5 \cdot 10^{-12}$  m. Hladinu hlasitosti zvukového zdroje *A* ve fonech dostaneme srovnáním se stejně hlasitým referenčním tónem o intenzitě *I* podle vztahu  $A = 10 \lg(I/I_0)$ . Hodnoty ve fonech jsou tedy úměrné logaritmu skutečné akustické intenzity.

**Poškození sluchu:** nastává při vystavení krátkodobému zatížení od 90 Ph, dlouhodobému zatížení od 75 Ph. Práh bolestivosti: 130–140 Ph. Jednotkou subjektivního vnímání hlasitosti je *son*: 1 son = hlasitost referenčního tónu při 40 dB, 2 sony = dvojnásobná hlasitost atd. Vnímání hlasitosti závisí na čase. Doba sluchové akomodace až k plné hlasitosti obnáší 0,2 s, doba dozívání sluchového vjemu 0,14 sekund. Po dvou minutách klesne hlasitost o 10 dB (*adaptace*) a pak zůstává téměř konstantní. Díky adaptaci v Cortiho orgánu a mechanickým vlivům na kmitání v perilymfě někdy překryje jeden sluchový vjem jiný sluchový vjem (*maskování*).

### Přenos do mozku

30 000 nervových vláken přenáší pomocí elektrických impulsů (tzv. *akční potenciály*, až 900 Hz na vlákno) 1500 rozdílných tónových výšek a 325 hladin hlasitosti, tj. asi 340 000 hodnot z bazální membrány přes sluchový nerv do mozku. Součet frekvencí všech přenášených impulsů určuje celkovou hlasitost.



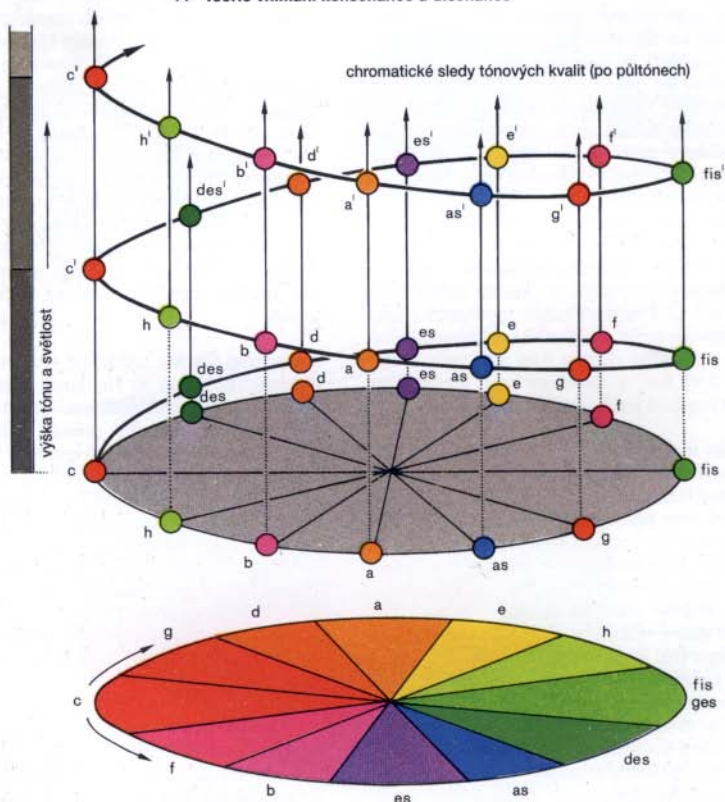
poměr frekvencí	1 : 2	2 : 3	3 : 4	4 : 5	8 : 9	8 : 15
interval	oktáva	kvinta	kvarta	v. tercie	m. sekunda	m. septima

Proporční teorie

konsonance  
 disonance



Koincidenční teorie

**A Teorie vnímání konsonance a disonance**

Tónové kvality seřazené podle své vzájemné podobnosti (kvintový kruh)

**B Tónová výška a tónová kvalita**

Teorie konsonance a tónové kvality

**Psychoakustika** (dříve *tónová psychologie*) se zabývá na jedné straně příjmem a zpracováním informací při slyšení, tj. sluchovými jevy, na druhé straně sluchovými vlohami.

### Sluchové jevy

Lze z hlediska vjemů rozdělit do dvou skupin podle jejich akustického základu: hluky a tóny. Hluky jsou hrubé, nárazové, tóny jednodušší, hladké.

### Vlastnosti tónového materiálu

Frekvenční stupnici neslyšíme jako řadu rovnocenných kvalit, neboť je spojena oktávoým opakováním. Proto lze rozestat společnou kvalitu tónu  $c^1$  a  $c^2$  ( $d^1$  a  $d^2$  atd.). Oktávová spřízněnost (tónová kvalita „ $c^1$ “, tónová kvalita „ $d^1$ “) zůstává zachována v různých výškách. U tónového materiálu rozlišujeme lineární moment *výšky* neboli *světlosti* a cyklický moment *oktávové příbuznosti* neboli *tónové kvality*. Oktávový fenomén je dán přirozeně:

- Tentýž tón tvoří muži a ženy fyziologicky rozdílným způsobem. Přestože je chápán jako tentýž tón, zní ve vzdálenosti oktávy.
- Oktáva je první harmonickou nad základním tónem. Mezi oběma tóny je nejjednodušší frekvenční poměr 2:1.

Seřadíme-li tónové kvality podle jejich sluchové příbuznosti, vznikne kvintový kruh (a to nejen díky kvintové příbuznosti jako druhé nejbližší příbuznosti po příbuznosti oktávové, nýbrž i jako následek specificky západní sluchové zvyklosti).

Na obr. B jsou vztahu tónové kvality přiřazeny jednotlivé barevné úseky kruhu. Při uspořádání po půltónech v chromatickém sledu se objevují tóny oktávové příbuznosti vždy nad stejnou barevnou výšečí a tvoří spolu s přibývajícím výškou (světlostí) spirálu.

U extrémně vysokých a nízkých frekvencí vnímáme spíše než tónovou kvalitu jen prostou výšku tónu. K vnímání tónové výšky se navíc poji psychoakustické dimenze *objemu*, *tíby* a *bustoty*:

- Hluboké tóny působí jako velké, objemné a prostor zabírající, platí za těžké, neobratné a poklidné, za porézní, tupé a měkké.
- Vysoké tóny působí jako malé, úzké a štíhlé, platí za éterické, lehké a pohyblivé, za ostré, pevné a hranaté.

U jednoduchých sinusových tónů vnímáme ještě další vlastnost závislou na frekvenci, *bláskovou kvalitu*: pod 130 Hz jako znělou souhlásku (m, n), od asi  $c^1$  do přibližně  $c^2$  jako samohlásku (v pořadí u-o-a-e-i), nad 8200 Hz jako neznělou souhlásku (f, s).

### Zvuk, interval, akord

Vlastnosti tónu lze do značné míry přenést na zvuky. K tomu dále přistupuje ještě prostorový mo-

ment, který souvisí s barvou zvuku: tenor zní např. „blíže“ než soprán na stejném tónu (podobně jako teplé barvy vystupují před studené, jsou-li na stejné úrovni).

U **intervalu** výška tónu odpovídá velikosti nebo šířce intervalu, tónová kvalita intervalové kvalité. Sluchem vnímaný charakter intervalu závisí na jeho poloze, protože vnímání vzájemné vzdálenosti tónů není v jednotlivých frekvenčních pásmech identické (stupnice *mel*). Analogicky to pak platí rovněž o **akordu** a **vícezvuku**. Ten se vyznačuje zvukovou šíří odpovídající tónovým kvalitám jeho jednotlivých složek, dále strukturálními kvalitami: plností (těsná či široká harmonie) a specifickou světlostí akordu (např. dur – světlá, moll – tmavá). Prostorové kvality tónů a zvuků vedly k zavedení *tónové psychologického prostoru* (*tonpsychologischer Raum*, KURTH).

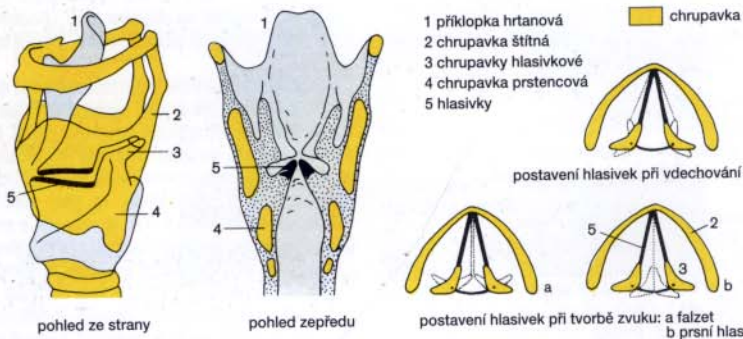
### Konsonance a disonance

Intervaly pocítujeme buď jako libozvučné (*konsonantní* = splyávavé), nebo jako nelibozvučné (*disonantní* = nesplyávavé). Nejdůležitější teorie vysvětlují tento jev jsou:

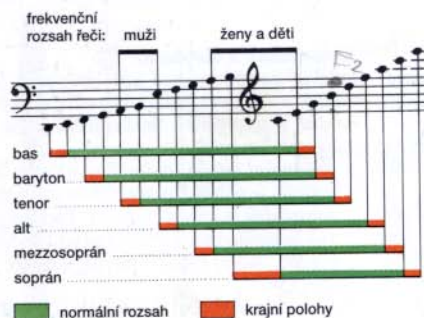
1. **Proporční teorie** (podle PYTHAGORA): čím jednodušší je poměr frekvencí dvou tónů, tím konsonantnější je interval (obr. A). Této teorii odpovídají komplikované poměry frekvencí u temperovaného ladění (např. u konsonantní kvinty 293:439).
2. **Koincidenční teorie** (HELMHOLTZ): dva tóny jsou konsonantní, shodují-li se jejich vyšší harmonické. Námitka: určité souzvučky sinusových tónů, které vůbec neobsahují vyšší harmonické, rovněž disonují (obr. A).
3. **Teorie splyvání** (Tonverschmelzung, STUMPF): dva tóny jsou tím konsonantnější, čím více (neškolených) posluchačů je považuje za jeden jediný tón (oktávu 75 %, kvintu 50 %, kvartu 33 %, tercii 25 %).
4. **Novější teorie reziduálních a sluchových parciálních tónů**: rozhodující jsou *sluchové parciální* (REINECKE/WELLEK) a *reziduální* (SCHOUTEN) tóny, které vznikají při skládání vyšších harmonických v perilymfě.

### Sluchové vlohly

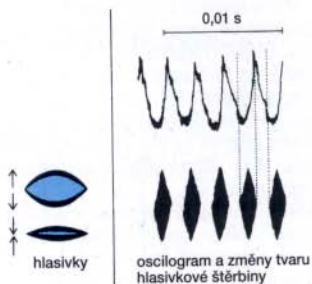
Kromě fyzického vnějšího sluchu existuje také psychický *vnitřní sluch*, který je vystaven na hudební představitelství a paměti a funguje i při výpadku sluchu vnějšího (BEETHOVEN, SMETANA aj.). *Absolutní sluch* spočívá v trvalé paměti pro výšku tónů, které dokáže znovu rozpoznat bez srovnávacího tónu. Je symptomem, nikoli však podmínkou hudebnosti. Hudebně důležitý je oproti tomu *relativní sluch*, jenž je schopen určovat intervaly od srovnávacího tónu.



A Hrtan a postavení hlasivek (přířezy)



B Frekvenční rozsah hlasu

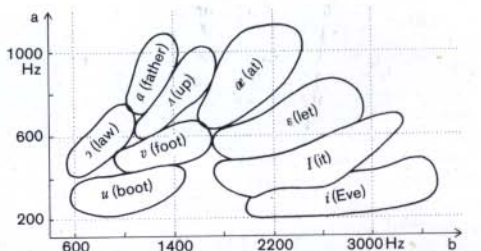


C Tvorba tónu, periodické otvírání a zavírání hlasivek

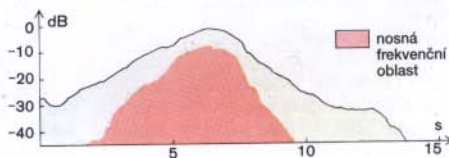


1 vedlejší dutina nosní v kosti čelní,  
2 dutina nosní, 3 dutina ústní,  
4 průdušnice, hrdelník

D Rezonanční prostory



E Samohláskové polohy v rovině prvních dvou formantů (a, b)



F Crescendující a decrescendující tón s podílem nosné frekvence 3000 Hz

Hrtan, tvorba tónu, frekvenční rozsah, rezonance

Na tvorbě tónu lidským hlasem se podílejí:

- dýchací svalstvo hrudního koše a plicé jako zdroj vzduchu,
- hlasivky v hrtanu jako zdroj kmitání,
- dutiny čelní, nosní, ústní, průdušnice a plicé jako rezonující části rozvětveného zvukovodu (filtračního ústrojí).

**Plicé**, houbovitý orgán tvořený malými dutinkami (sklíčky), leží mezi žebry a bránicí. Při nádechu se rozpínají mezižebními svaly na šířku (kostálně) a na délku (abdominálně). Uvolnění těchto svalů vede k výdechu. Vzduchový objem plic obnáší asi 3,5–6,7 l. Při normálním dýchání se vymění asi 0,5 l, při hlubokém nádechu 2–6 l, zatímco 0,7 l v plicích jako reziduální vzduch nepřetržitě zůstává. Při zpěvu je třeba ovládat dýchací svalstvo až po nejjemnější tlakové změny.

V hrtanu ústí průdušnice do pružných hlasivek, které tvoří tón. Hrtan sestává z velké chrupavky štítné (u muže hmatatelné jako „ohryzek“), pohyblivé chrupavky prstenčové s oběma chrupavkami hlasivkovými a z brtanové příklopky. Hlasivky se napínají mezi chrupavkou štítnou a otočnými a sklápěcími chrupavkami hlasivkovými. Řada svalů, především svalů hlasivkových chrupavek, se stará o rozdílné napětí a postavení hlasivek (obr. A):

- široce otevřené a uvolněné při klidném dýchání bez tónu; hlasivkové chrupavky jsou roztaženy od sebe (inspirační postavení);
- uzavřené a silně napjaté s otvorem mezi hlasivkovými chrupavkami při jemném vysokém falzetovém (hlavovém) tónu;
- uzavřené s proměnným napětím při prsním tónu; hlasivkové chrupavky přiléhají k sobě.

Hlasivky samy jsou vazy („hlasivkové vazy“) s jedním vnitřním svalem, který mění postavení vazových okrajů: při prsním tónu přepjaté a dobře utěsněné, při hlavovém tónu hranaté a pevné, takže může unikat více vzduchu.

Při fonačním postavení jsou hlasivky uzavřeny. Se stoupajícím tlakem vzduchu se krátce otevrou a po vzduchovém nárazu znova uzavřou. Tento proces se periodicky opakuje a vede k tvorbě tónu (s tvarem vlny, bohatým na vyšší harmonické, obr. C). K uzavření vazů dojde samovolně vlastní elasticitou, otevření se děje podle myoelastické teorie automaticky, frekvenčně podmíněno různým podélným a kolmým napětím, jakož i proměnným tlakem vzduchu, podle neurosvalové teorie (HOUSSON, 1950) navíc pomocí nervového řízení. Při prudkém otevření vznikne krátký třesk (tzv. ráz).

Tónová výška závisí na napětí a délce hlasivek. V pubertě roste hrtan, a tím se protahují i hlasivky, což vede ke snížení výšky hlasu u chlapců o oktávu, u dívek o 2 až 3 tóny. Kastrátům hrtan neroste, jejich hlas zůstává vysoký.

**Dutiny vokálního traktu**, někdy též nazývané **rezonátory** (obr. D), zodpovídají za barvu hlasu: pod hlasivkami se nalézají průdušnice a plicní prostory (důležité pro hlubší frekvence), nad hlasivkami ústní, nosní a čelní dutina (důležité pro vyšší frekvence). Barvu hlasu rovněž ovlivňuje vyzařování zvuku lebečními kostmi. V souladu s tím se hlas při normálním rozsahu asi 2 oktáv (v krajních případech až 6 oktáv) rozprostírá přes různé rejstříky (prsní, střední a blavový).

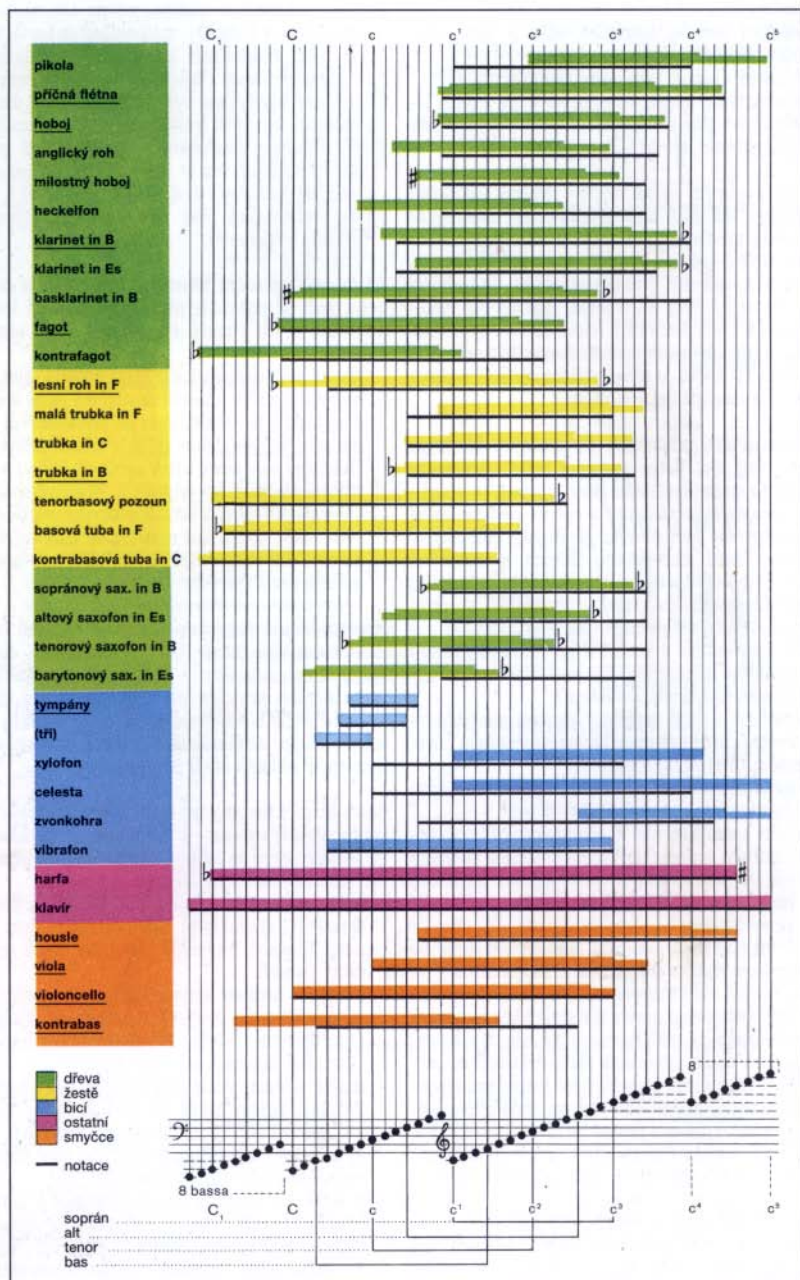
**Základní kmitočet hlasivkového tónu u mluvené řeči** se pohybuje přibližně v rozmezí kvinty a výškově se liší u mužů a žen, popř. dětí o oktávu (obr. B).

Kromě kvasiperiodického hlasivkového tónu, jehož zdroj je vždy umístěn ve stejném místě vokálního traktu, je vokální trakt při mluvené řeči buzen ještě šumem, jehož zdroj je místně pohyblivý (realizuje se v místě úžiny nebo překážky) v závislosti na hláskové artikulaci. Zvuková spektra obou těchto zdrojů jsou filtrována navazujícími zvukovody; spektrální maxima se nazývají **formanty**. Pro rozpoznání samohlásek jsou nejdůležitější první dva (obr. E).

**Kvalita hlasu** závisí na počtu harmonických (pod 9 harmonických tupá, nad 14 ostrá). Při dobré opoře hlasu se zlepšuje. – Tón je možno na základě rezonančního principu při správném řízení tlaku vzduchu zesílit bez zvýšené energetické spotřeby; na znázorněném zesílení má podstatný podíl nosná frekvenční oblast v okolí 3000 Hz (obr. F).

Barva hlasu a herecký typ vedou v praxi – spíše než pouhý výškový rozsah – k rozčlenění na tzv. **hlasové obory**, které se mohou podle nadání i překřívati. Rozlišujeme mj.:

- **bas**: seriózní bas (MOZART, Kouzelná flétna: Sarastro), charakterní bas (MOZART, Così fan tutte: Alfonso), bas-buffo (MOZART, Únos ze seriálu: Osmin)
- **baryton**: hrdinný baryton (WAGNER, Mistři pěvci norimberští: SACHS), charakterní baryton (BEETHOVEN, Fidelio: Pizzaro), lyrický baryton (ROSSINI, Lazebník sevillský: Figaro)
- **tenor**: hrdinný tenor (WAGNER, Tristan a Isolda: Tristan), lyrický tenor (Kouzelná flétna: Tamino), tenor buffo (Únos ze seriálu: Pedrillo)
- **dramatický alt**: (VERDI, Maškarní ples: Ulrika)
- **mezzosoprán**: (BIZET: Carmen)
- **soprán**: dramatický soprán (Tristan a Isolda: Isolda), lyrický soprán (WEBER, Čarostřelec: Agáta), koloraturní soprán (Kouzelná flétna: Královna noci), subretní soprán (Čarostřelec: Anička).



Nástroje symfonického orchestru a jejich rozsahy



**Hudebními nástroji** jsou všechny předměty, které jsou schopny vytvořit zvuky sloužící k uskutečňování hudebních myšlenek a struktur. Uspořádání a způsob hry závisí u mechanických nástrojů na stavbě lidského těla a jeho dvou základních možnostech, na *pobybu končetin* a na *dýchání*. Proto sahá pole zvuků vytvořených pro hudební účely od *krátkého úderu až k dlouhému tónu*, tj. od čistě rytmických nástrojů až po nástroje melodické. Právě melodické nástroje se ve zvuku a výrazu často orientují na lidský hlas, jenž byl stavěn v primitivních kulturách, ale nadlouho i ve vyspělých, nadveškeré nástroje. Samostatná instrumentální hudba se v Evropě rozvinula teprve v baroku.

Při vzniku a užívání hudebních nástrojů sehrály rozhodující roli magické a kultické potřeby. Nehmatatelný a neviditelný tón má ve své pomíjivosti něco nehmotného, co je schopno očarovat okolní svět a zapřísahat duchy a bohy. Až teprve ve velkých kulturách, ale i tam velmi pozdě, vstupuje instrumentář do služeb estetického výrazu.

Hudební nástroje se očividně vyskytovaly vždy a všude. SACHS usuzoval podle formy nástrojů na tři kulturní okruhy jako centra jejich vzniku: Egypt-Mezopotámie, čínský starověk a Střední Asie. Cesty stěhování nástrojů jsou především v mimoevropském prostoru jen těžko sledovatelné. K časovému výskytu nástrojů viz s. 158.

Téměř všechny **evropské hudební nástroje** mají své kořeny ve velkých starověkých kulturách. Přišly v raném středověku z Předního východu přes Byzanc (Balkán, Itálii) a přes islámský svět (Sicílii a Španělsko). Možnosti zprostředkování byly tedy tak početné a mnohovrstevnaté, že jsou v jednotlivých případech jen těžko rekonstruovatelné (obchod, války, křížové výpravy apod.).

**Smyčcové nástroje** nejsou specificky evropským vynálezem, v této oblasti ovšem zaznamenaly svůj dalekosáhlý rozvoj (cca od 8.–9. století). V celém středověku zůstávaly nástroje relativně nezměněny, teprve v renesanci se stavěly hluboké *basové* instrumenty a tvořily se celé nástrojové rodiny. Další zdokonalení nástrojů přineslo baroko. Pozoruhodné je, že byl v podstatě uchován starý instrumentář a nebyly „vynalezeny“ žádné nové nástroje. Cesta od arabského rebabu nebo středověké liry ke STRADIVARIHO houslím byla ovšem velmi dlouhá.

Velké antické kultury vypracovaly nejrůznější, částečně hodnotící **klasifikace**.

Ve **středověku** stály strunné nástroje na prvním místě díky své demonstrační úloze v teorii (intervalové proporce na monochordu), bicí nástroje na místě posledním.

V **renesanci** zaujímaly nejvýznamnější pozici nástroje dechové, v **baroku** je vystřídaly vícehlasé akordické nástroje jako loutna a cembalo. Sociologicky zůstaly určité nástroje vyhrazeny určitým kruhům, tak např. tympány a trubky rytířskému stavu nebo šlechtě, ve vojsku jezdecktu (dokonce ještě v 19. století kavalerii), flétna a buben lidu (ve vojsku pěchotě). **18. a 19. století** přineslo rozhodující technický pokrok na poli hrací mechaniky (klapkové systémy, ventily). Vůdčí postavení zaujaly melodické nástroje. – **20. století** přináší širší užití bicích nástrojů a jako novinku elektrofonické hudební nástroje.

V 19. století začal systematický **sběr** hudebních nástrojů a s ním vznikaly i katalogy, které se snažily popsat, historicky a systematicky zařadit všechny nástroje, včetně časové a místně nejvzdálenějších. Nejprůbědčivěji se to podařilo MAHILONOVÍ (1884), HORNOSTELOVI a SACHSOVI (1914).





Členícím principem je primární způsob vzniku tónu, sekundárně způsob hry a stavba. V této klasifikaci tvoří mechanické nástroje čtyři velké skupiny, které v následujícím výkladu přejímáme. K nim přistupují elektrofony jako skupina pátá:








1. **idiofony** (samozvučné nástroje): bicí nástroje bez blány, chrasítka atd. (s. 26 nn.),
2. **membranofony** (blanzvučné nástroje): bubny a kotle (s. 32),
3. **chordofony** (strunné nástroje): nástroje s rozehrávanými strunami (s. 34 nn.),
4. **aerofony** (dechové nástroje): dřevěné, žestové nástroje, varhany, harmoniky atd. (s. 46 nn.),
5. **elektrofony**: nástroje se snímačem, zesilovačem a reproduktory (s. 60 nn.).

**V (orchestrální) praxi** se dělí nástroje podle způsobu hry na tři skupiny:

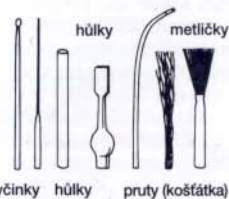
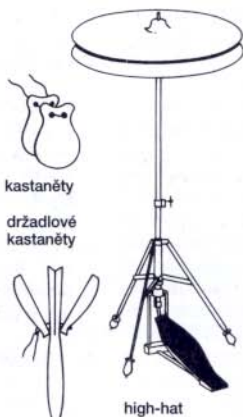
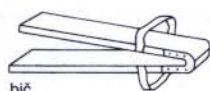
- **smyčcové nástroje**: smyčcové chordofony,
- **dechové nástroje**: dechové aerofony, které podle materiálu dělíme na *dřevěné a žestové* (plechové),
- **bicí nástroje**: většina idiofonů a membranofonů; rozlišujeme nástroje s *určitou a neurčitou výškou tónu*.

Tabulka na protější straně ukazuje **standardní rozsahy** nejdůležitějších nástrojů (zejména orchestrálních). Nástroje klasického symfonického orchestru jsou podtrženy. Vedle znějícího rozsahu (barevně) je vyznačen i optimální (běžně prakticky hratelny) znějící rozsah (tlustší úsek barevné čáry) a notace (černě), která se u tzv. *transponujících* nástrojů liší od reálného zvuku (srovnej s. 46).

bezprostřední úder		zprostředkované rozeznání	
protiúder	úder paličkou	chrastítka	škrabky
1. tyče 	1. tyče 	1. rámová 	1. škrabky 
2. desky 	2. roury 	2. dutinová 	2. kola 
	3. desky 	3. závěsná 	
	4. dutá tělesa 		

trsací	smýkáci	dechové
1. jazýčkové 	1. tyče 	1. tyče 
2. lamely 	2. pily 	2. dutá tělesa 
	3. sklenice 	

### A Dělení idiofonů podle způsobu hry







### B Idiofony rozeznávané bezprostředním úderem

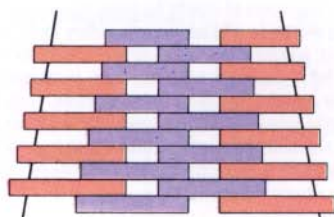


profily



 tóny stupnice G dur  stavba  
 chromatické tóny  způsob hry

### C Paličky



### D Paličkou rozeznávané idiofony

Systematika, příklady, paličky

**Idiofony** (řecky *idios*, vlastní) jsou hudební nástroje, které vydávají tóny a zvuky chvěním sebe sama a nikoli chvěním membrány, struny nebo vzduchového sloupce. Jsou stavěny z tvrdého materiálu, např. dřeva, kamene, kovu nebo skla, aby umožňovaly přímé vyžáření zvuku.

**V praxi** patří idiofony nejčastěji ke skupině bicích. Zde rozlišujeme nástroje *s určitou výškou tónu*, které se notují na linkovém systému, a *s neurčitou výškou zvuku*, jejichž rytmus je obvykle zobrazen jen na jediné lince. Někdy lze pomocí stavby nástroje a modifikace úderu u nástrojů druhé skupiny hlukovou složku zvuku natolik potlačit, že i zde se docílí určité výšky tónu, např. u kravských zvonců.

**Systematika** hudebních nástrojů rozlišuje podle způsobu tvorby tónu, resp. techniky hry *bicí, trsa-cí, třecí a dechové* idiofony (obr. A).

Hlavní skupinu tvoří *bicí* idiofony. K úderu může dojít *bezprostředně* tím, že nástroje udeří v páru nebo svými částmi *na sebe navzájem* (podle předobrazu tleskání rukama) nebo že udeříme předmětem k tomu určeným *na nástroj* (podle předobrazu úderu rukou na částí těla). Výsledný zvuk, většinou určité výšky, je krátký (*perkusní zvuk*).

K úderu může dojít také *zprostředkovaně, otřásáním* chrastivými tělisky v nástroji nebo na něm, případně *škrábáním* hůlkou apod. o nástroj. Vznikající zvuk, většinou šumového charakteru, je libovolně dlouhý.

Pro další klasifikaci idiofonů je určující jejich stavba, tvar a materiál.

## I. Idiofony rozeznávané bezprostředním úderem

### A. Protiúderné idiofony (obr. B)

#### 1. Protiúderné špalíky

**Claves**, dvě hůlky z tvrdého dřeva (z Latinské Ameriky).

**Špalíky** (*hjošigi*), podobné jako claves, ale tlustší.

#### 2. Protiúderné desky

##### a) dřevěné

**Bič**, dvě prkénka s pantem a s řemínky k držení.

**Kastaněty**, dvě misky z tvrdého dřeva, kterými se pohyby prstů tluče o sebe nebo o plochý hmatníček umístěný mezi miskami (**držadlové kastaněty**). Přišly ve středověku z Přední Asie a Egypta do Španělska, kde sloužily při tanci k udávání rytmu.

##### b) kovové

**Talíře**, kotoučovitě desky z bronzu nebo mosazné slitiny opatřené uprostřed koženým poutkem nebo rukojetí. Talíře přišly z Přední Asie do Evropy (14. století) a pronikly spolu s janičárskou hudbou do instrumentáře orchestru. Kolem roku 1920 vznikly v jazzu **charlestonky** a později vyšší **high-hat** (pro pohodlnost jednotlivého úderu), oba typy s nožním ovládním.

**Krotaly**, malé zavěšené vyladěné talíře (6–12 cm Ø, v orchestru od STRAVINSKÉHO Svěcení jara, 1913). Jejich párovou variantou, u níž narážejí dva na prstech navlečené talířky svými okraji o sebe, jsou španělské a arabské **cimbálky** (v orchestru počínaje BERLIOZEM). Jsou plošší než od antiky známá **krotala** šálkovitého tvaru.

**Lžičky**, páry malých talířů, které jsou pro snazší hru upevněny na ocelové vidlici, jinak jako cimbálky. Jsou používány už od starověku.

## B. Idiofony rozezvučované paličkou

vyžadují ke hře paličky, které dělíme následovně (obr. C):

- **paličky** (v užším slova smyslu) s hůlkou k držení a hlavicí různých tvarů (koule, válce atd.) z mořské houby, plsti, dřeva, plastu apod.; hlavičce je někdy opředená nebo polstrovaná, jsou tedy možné mnohé úderové a ténbrové nuance;
- **kladiva**, podobná paličce, ale s hlavicí ve tvaru kladiva z těžkého materiálu: dřeva, kovu, rohoviny apod.;
- **tyčinky**, kuželovité, s rukojetí nebo bez ní, většinou s hlavicí, tak jako **paličky**, válcovité, z dřeva nebo kovu;
- **pruty (košťátka)** z dřevěných proutků;
- **metličky** z ocelových drátků.

Každý nástroj má v praxi své ustálené paličky.

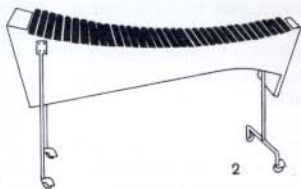
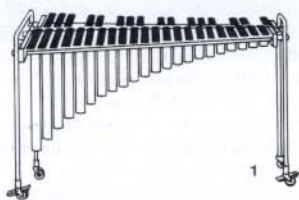
**Idiofony rozezvučované paličkami** lze podle tvaru kmitajících částí rozdělit na *tyče, roury, desky a dutá tělesa*.

### 1. Paličkami rozezvučované tyčové idiofony

**Triangl**, trojúhelníkovitě ohnutý ocelový prut, na jednom rohu nespojený, zavěšený, v různých velikostech pro různé dynamické hladiny; úder kovovou tyčinkou různého průměru (podle rychlosti a dynamiky úderu). V Evropě je znám od středověku, v 18. století se dostal s janičárskou hudbou do orchestru.

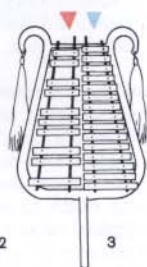
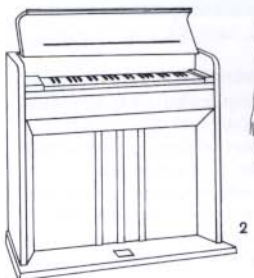
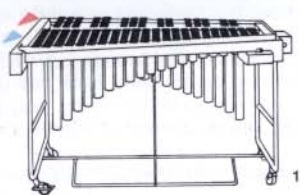
Většina ostatních idiofonů rozezvučovaných paličkami má obdélníkový profil, větší údernou plochu a definovaný tón (obr. D).





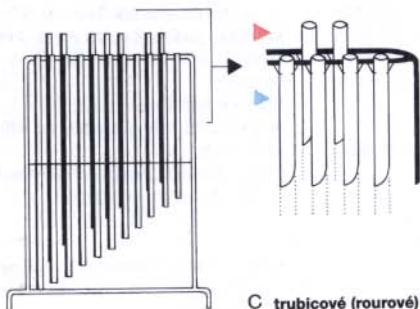
uspořádání kamenů do podoby klaviatury

A Xylofony, 1 xylofon, 2 korýtkový xylofon

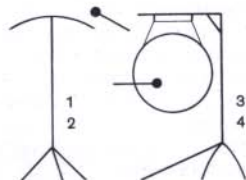
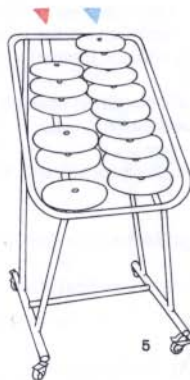


B Metalofony

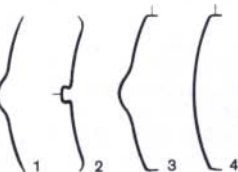
- 1 vibrafon
- 2 celesta
- 3 zvonkohra (lyra)



C trubicové (rourové) zvonky



zavěšení a místo úderu



průřezy

- 1 turecké talíře
- 2 čínské talíře
- 3 javanské gongy
- 4 čínský tom-tom
- 5 kamenohra (lithofon)

D Paličkami rozezvučované deskové idiofony

tóny stupnice C dur  
chromatické tóny

Tyče, roury, desky

(pokračování)

**Xylofon**, vyladěné kameny jsou z tvrdého dřeva.

U staršího čtyřřadého uspořádání tvořily prostřední řady stupnici G dur a okrajové řady jejich chromatickou výplň (s. 26, obr. D). Dnes jsou kameny většinou uspořádány po vzoru klavírních kláves. Dříve bývaly kameny izolovány slámou a rozeznívány velkou tvrdou dřevěnou paličkou. Psaný rozsah:  $c^2-c^5$ , zní o oktávu výš. Xylofon je doma hlavně v oblasti jihovýchodní Asie, kde se mj. používá v gamelanovém orchestru. Přibližně v 15. století přišel do Evropy. U moderního **orchestrálního xylofonu** jsou pod zvukově slabými basovými kameny zavěšeny trubice jako rezonátory (obr. A).

**Korytkový xylofon (trogylofon)**, v různých rozsazích, má koryto jako rezonátor pro všechny kameny, které leží vedle sebe v diatonickém nebo chromatickém uspořádání (výhodné pro glissanda, obtížné pro skoky). Korytkový xylofon zavedl ORFF do svého Schulwerku.

**Marimbafon**, druh xylofonu s rezonančními trubici pod všemi kameny, vzhledem podobný vibrafonu (obr. B, 1). Narozdíl od xylofonu se na něj hraje jedině měkkými paličkami (jemný zvuk), rozsah  $c-c^4$ . Při rozsahu  $c-c^5$  mluvíme o **xylomarimbě** (xyloimba, kombinace xylofonu  $c^2-c^5$  a marimby  $c-c^4$ ).

**Basový xylofon**, s většími ozvučnými kameny a rezonančními trubicemi, rozsah  $G-c^1$  ( $g^1$ ).

**Xylofon s klaviaturou** a kladívkovou mechanikou, vyvinul se v 17. a 18. století, rozsah  $c^2-c^5$ .

**Metalofony** jsou vyrobeny z plochých ozvučných tyčí z oceli nebo bronzu. Tyče kmitají příčně (jako struny) a jsou v uzlech na koncích protvány a upevněny. Délka tyčí určuje výšku tónu.

**Zvonkohra**, kovové kameny na místech, kde byly v ranějších nástrojích zvonky, od 18. a 19. století ve vojenské hudbě jako přenosná **lyra** (obr. B, 3), od konce 19. století i v orchestru. Moderní orchestr má zvonkohru s kameny uspořádanými po vzoru klaviatury, s rezonančními trubicemi resp. skříněmi a s pedálovými dusítky, rozsah  $g^2-e^5$ . Menší zvonkohry uplatněny v ORFFOVĚ Schulwerku.

**Zvonkohra s klaviaturou**, s klavírní mechanikou a kovovými hlavicemi na úderných kladívkách, rozsah  $c^2-c^5$  (MOZARTOVA Kouzelná flétna).

**Celesta**, podobná zvonkohře s klaviaturou, ale ve zvuku měkčí, rozsah  $c-c^5$ , postavena MUSTELEM 1886 (ČAJKOVSKIJ, obr. B, 2).

**Metalofon**, jako xylofon, ale s kovovými kameny, rozsah  $f-f^5$ , s rezonančními trubicemi a pedálovými dusítky (vnější vzhled jako obr. B, 1), korytkový typ také v ORFFOVĚ Schulwerku.

**Vibrafon**, jako metalofon, ale s otočnými víčky k otvírání a zavírání rezonančních trubic, čímž vzniká regulovatelné vibrato (elektromotor), postaven 1907 v USA (obr. B, 1).

**Loo-jon**, basový metalofon, rozsah  $F-f$ , kameny nad skříní z tvrdého dřeva.

**Campanelli japonsi**, ocelové kameny nad kulovitými rezonátory (PUCCINI, Madame Butterfly).

**2. Paličkami rozezvúčované rourové idiofony**  
**Tubafon**, jako xylofon, ale s ocelovými nebo mosaznými trubicemi (měkčí zvuk), rozsah:  $c^2-c^5$ .

**Trubicové (rourové) zvony**, zavěšené vyladěné bronzové nebo mosazné trubice, místem úderu je horní okraj (obr. C), rozsah:  $f-f^5$ , pedálová dusítka, náhrada pravých zvonů v orchestru.

**3. Paličkami rozezvúčované deskové idiofony**  
Desky mohou mít kruhový, klenutý nebo čtvercově plochý tvar. Původně byly asijskými kulturními nástroji. Vyluzují složené kmity, místem úderu bývá kmitna (převážně střed desky).

**Talíře**, kotoučovitě desky z bronzové nebo mosazné slitiny, uprostřed vydutá a provrtané kvůli zavěšení; proto je místem úderu okraj. Talíře se používají v párech (s. 27) nebo samostatně,  $\varnothing$  39–50 cm. Nevyladěný zvuk. K zesílení chřestivého efektu mohou být v talíři volně připevněny nýty (*sizzle cymbal*), nebo na něm položeny řetězy.

**Čínské talíře** mají na rozdíl od tureckých okraje lehce prohnuté nahoru (obr. D).

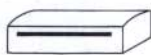
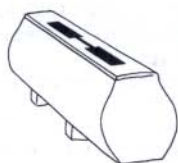
**Tamtam**, tepané, kulaté, ploché kovové kotouče,  $\varnothing$  do 1 m, okraj stočen dovnitř, zvuk bez určité výšky, zavěšení na šňůře. Původ na Dálném východě, od konce 18. století v orchestru (obr. D, 4).

**Gong**, kulatá kovová deska uprostřed vydutá, zavěšená za zahnutý okraj (jako tamtam), vyladěná tónová výška, rozsah  $G/C-g^2$ , úder uprostřed na vydutou část, původ: především Jáva (gamelanový orchestr), od poloviny 19. století v orchestru (obr. D, 3).

**Deskové zvony**, hliníkové, bronzové nebo ocelové desky, čtvercové nebo obdélníkové, zavěšené na šňůrách, vyladěné, rozsah  $C-g^2$ , asijského původu, přibližně od roku 1900 v orchestru jako náhrada zvonů.

**Zvonkohra**, kulaté kovové desky,  $\varnothing$  asi 20 cm, hraje se jako u **kovadlin** kladívkem, užívají se pro zvláštní efekty.

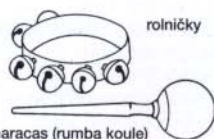
**Kamenohra (litofon)**, vyladěné kamenné desky, většinou kulaté, znějí velmi vysoko, rozsah:  $a^3-c^5$ , podle čínského vzoru (ORFF).



blok  
zářezové bubny



templblok



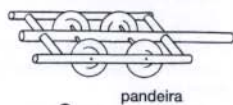
roničky  
maracas (rumba koule)

**A Dřevěné bubny**

**B Dutinová chrastítka**



1 forma proutěného včelího úlu  
2 forma cukrové homole  
3 gotický tvar s rozdělením parciálních tónů



pandeira

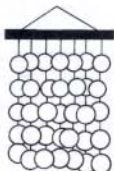


flexaton

**C Zvony**



bambusové tyče



shellchimes



bambusová škrabka (sapo cubana)

řehtačka

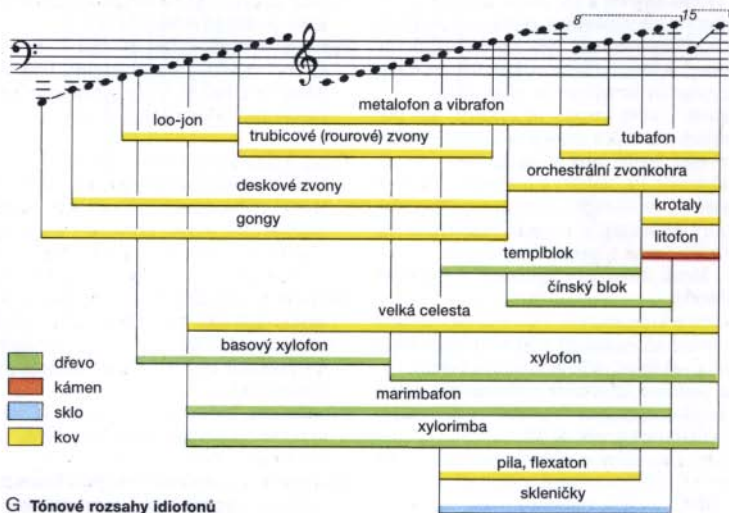


sistrum

**E Škrabky a řehtačky**

**F Rámová chrastítka**

**D Závěsná chrastítka**



**G Tónové rozsahy idiofonů**

Dřevěné bubny, zvony, chrastítka, tónové rozsahy

4. **Paličkami rozezvučované duté idiofony** dřevěné, kovové a skleněné

**Zářezové bubny**, vydlabaný dřevěný pahýl se zářezy (místo úderu, obr. A).

**Čínský blok**, čtvercový blok z tvrdého dřeva, po straně vydlabaný, vysoký podíl hluků, rozsah asi  $g^2-c^4$  (obr. A).

**Templbloky**, vejčité útvary z tvrdého dřeva s širokými zářezy, rozsah asi  $c^2-g^3$ , jihoasijského původu.

**Válcový blok**, dřevěná trubice s dvěma různými dutinami (2 tóny).

**Zvony** se odlévají ze speciální slitiny (bronz ze 78 % mědi, 22 % cínu) nebo ze železa, oceli, skla apod. Úder srdcem uvnitř nebo kladívkem zvenku. Trojrozměrně se chvějící zvon má neměřitelný tón s akustickým spektrem neharmonických poměrů mezi parciálními tóny, který závisí na těžko spočítatelném průměru zvonu. Byl užíván již ve starověku sakrálně a profánně, do Evropy dospěl přes Byzanci (od 6. století doložen jako kostelní zvon). Forma *tulipánové květy* vytlačila ve 12. století starší formy *proutěnébo včelího úlu* a *cukrové homole* (obr. C). – V orchestru se namísto těžkých ( $c = 8000$  kg!) zvonů používají zvony trubcové aj.

**Rolníčky a menší zvony** jsou většinou vytepány z plechu, např. **alpské zvony**, **cencerros**, **kravské (švýcarské) zvonce** apod.

**Skleničky**, z vyladěných běžných sklenic.

## II. Zprostředkovaně rozezvučované idiofony

K rozeznění je nutno pohybovat celým nástrojem.

### A. Chrastítka

#### 1. Rámová chrastítka

**Sistrum**, dnes kovový rám podkovovitěho tvaru se zavěšenými kovovými destičkami (obr. F). Používány v Isidině kultu Starého Egypta (viz s. 164).

**Pandeira**, kovové destičky v bambusovém rámu na dřádle.

**Cabaza**, africké dýňové chrastítka s dřevěnou rukojetí, potažené chrastící sítkou.

**Flexaton**, dřevěné paličky potažené kůží narážejí z obou stran na ocelový plech v rámu, změny výšky tónu se dosahuje tlakem palce na ocelový plech, nástroj vydává rychlé tremolo.

#### 2. Dutá chrastítka

Chrastící tělíska jsou uzavřena v dutém prostoru (obr. B).

– **Rolníčky**, kovová dutá tělesa s výřezem, pověšena na kovovém řemínku, lubu nebo na *pálměsíci*.

– **Tamburína**, lub s rolničkami potažený membránou (viz membranofony, s. 32).

– **Cimbálová hvězdice**, otočný lub se zvony nebo rolničkami na varhanním prospektu.

– **Maracas (rumba-koule)**, s násadkou nebo bez ní, někdy též z tvrdého dřeva (obr. B).

– **Shocallo**, bambusová nebo kovová trubice.

### 3. Závěsná chrastítka

Chrastící tělesa jsou seřazena vedle sebe, zavěšena na šňůrách apod. (obr. D).

– **Řetězy** k chrastění.

– **Bambusové tyče**, v řadě nebo ve svazku.

– **Shellchimes**, světle znějící ploché mušle, seřazené naplocho.

### 4. Zvláštní nástroje

**Hrom (plech, hřmění, kovová fólie)**, plochý, čtvercový, zavěšený, různě silný pro napodobení zvuku hřmění.

**Vozembouch**, kombinace **rolniček** s talířovými kotouči (na až 2 m vysoké tyči) a **bubínku** s chrastící strunou.

### B. Škrabky

– **Bambusová škrabka (sapo cubana)**, ryhovaná bambusová tyč, přes kterou se přejíždí dřevěnou hůlkou (obr. E).

– **Guio** (z tykve), jako bambusová škrabka, často ve tvaru ryby s hřbetní ploutví.

– **Reco-reco, struhadlo** čínského původu.

– **Řehtačka**, většinou ozubené kolečko, které naráží na dřevěnou lamelu; karnevalový nástroj (obr. E).

## III. Trsací idiofony

**Hrací stroj (-ek)**, kolíky upevněné na otočném válci drnkají o hřebenovitě uspořádané vyladěné lamely.

**Brumle (grumle)**, kovový rám je opřen o zuby, zatímco ústa slouží jako rezonátor tenké ocelové lamele, o kterou se drnká prstem. Starý lancknechtský a lidový nástroj.








## IV. Smýkáci idiofony

**Skleněná harmonika**, skleněné nádoby se otáčejí na hřídeli a zároveň jsou rozezvučovány navlhčenými prsty nebo tangentovou mechanikou. Postavena FRANKLINEM v roce 1762 po předchozích pokusech se stojícími sklenicemi (**skleněná harfa**). Skleněná harmonika byla v době emocionálního slohu velmi oblíbená, vymizela kolem roku 1830.



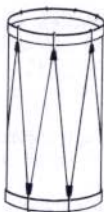
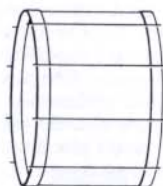
**Kanadská pila** je jako kovová lamela rozezvučována paličkami nebo smyčcem. Výška tónu se mění prohýbáním listu pily.

## V. Vzduchem rozezvučované idiofony

jsou vzácné. Počítáme k nim „piano chanteur“ (Paříž 1878) se vzduchem rozezvučovanými ocelovými tyčemi a skleněnými dutými tělesy, jejichž dno se rozkmitává proudem vzduchu z trysky.

bicí	třecí	mirlitony
1. kotlové 	1. paličkou 	1. membrána 
2. bubnové 	2. struna 	2. trubice 
3. rámové 		

## A Systematika membranofonů

 technika hry
  stavba
výška: 70 cm  
ø: 36 cmv.: 45–55  
ø: 70v.: 35–75  
ø: 30–50v.: 30–40  
ø: 37v.: 20  
ø: 35v.: 4–8  
ø: 25–35

provencálský buben

vířivý buben

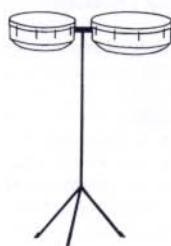
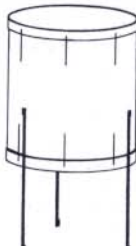
vojenský buben

malý buben

tamburína

velký buben

## B Dvoubláňové bubnové membranofony

výška: 14–17 cm  
ø: 17–19 cmv.: 70–80  
ø: 22–29v.: 14–60  
ø: 15–50v.: 16–20  
ø: 31–35

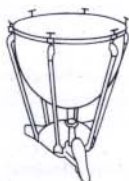
bongos

congas

tomtom

timbales


## C Ruční membranofony



D Pedálový tympán

tomtom timbales congas

● velký ● malý



hluboký tympán velký tympán malý tympán vysoký tympán

velké bongos malé bongos

## E Rozsahy membranofonů

U **membranofonů** (řecky *membrána*, kůže) se k tvorbě tónu používá napjatá membrána z pergamenu, z (telecí) kůže nebo z umělé hmoty, která se rozchvívá úderem (*bicí membranofony*), třením (*třecí*) nebo proudem vzduchu (*mirlitony*).

Největší skupinou (podle způsobu rozchvívání) jsou **nástroje úderné**. Podle typu rezonátorů členíme membranofony na čtyři skupiny: *kotlové, bubnové, rámové a vázané*. Radíme sem i **tamburínu**, jejíž rám je často opatřen rolničkami a která tvoří přechodový typ mezi membranofony a idiofony.

Výška zvuku membranofonů je většinou neurčitá. Podíl hluků se ještě zvyšuje *strunovým potahem*. Na druhé straně ovšem může forma rezonátoru, zejména kotlová, podíl hluků potlačit, takže dosáhneme určité tónové výšky (tympány, bongos, congas atd.).

#### Kotlové membranofony – tympány (kotle)

jsou membránou potažené kotle z mědi nebo mosazi s malým ozvučným otvorem uprostřed. Normální velikosti jsou:

– **hluboký (basový) kotel** (D–A, Ø 75–80 cm),

– **velký (hlubší) kotel** (F–d, Ø 65–70 cm),

– **malý (vyšší) kotel** (B–fis, Ø 60–65 cm),

– **vyšší kotel** (e–c<sup>1</sup>, Ø 55–60 cm).

Membrána (kůže) je upevněna na železné obruči 6 až 8 napínacími šrouby (kvůli změně výšky tónu). Napínací zařízení bylo v 19. století zdokonaleno: bylo vyvinuto centrální řízení otáčecího mechanismu ruční pákou nebo otočením celého kotle (**otáčecí tympány**).

Modernější jsou **pedálové tympány** s centrálním nožním ovládním (obr. D). Úder se provádí obvykle paličkami obalenými plstí, kůží atd.

Menší tympány přišly do Evropy z Orientu ve středověku (11. století), větší teprve později (15. století). Kotle platily vedle trubek za rytířské vojenské a dvorské nástroje. V orchestru se používají většinou po párech (dominanta – tonika, např. c a F).

#### Jedno- a dvoublánové bubnové membranofony (obr. B)

mají válcový rezonátor ze dřeva (*luby*), na jehož okraj je pomocí napínací obruče připevněna blána. Napětí se dosahuje klikatě vedeným provazcem s koženými smyčkami nebo šroubovým napínacím systémem (1837).

Jednoblánové bubny jsou dole otevřeny, u dvoublánových leží nahoře silnější *úderová blána*, dole pak *blána rezonanční*, která spolu s vibrující strunou vydává chřestivý zvuk. Bubnové membranofony se vyskytují v různých provedeních.

#### Dvoublánové bubnové membranofony (mj.):

**Provensálský buben** většinou nemá strunový potah a někdy ani druhou blánu. Věší se kolem těla a úder se provádějí jednou rukou, zatímco hráč hraje zároveň ještě na píšťalu jednoručku. Původní jihofrancouzský název nástroje je **tambourin de Provence**. Nelze jej zaměňovat za rámovou tamburínu.

**Vířivý buben – bas**, buben se strunovým potahem, který se vyrábí v přenosných velikostech a ovládá se paličkami na malý buben.

**Vojenský buben** je vířivý buben s luby, strunovým potahem a s vysokým napětím blány, čímž vzniká typický světlý a suchý zvuk. Jemu příbuzný je **vířivý buben – tenor** bez ostrušení.

**Malý buben** vznikl z vojenského bubnu snížením luby na cca 10–20 cm, je opatřen strunami a používá se v populární hudbě a jazzu (**snare drum**).

**Velký buben** se většinou drží tak, aby úder mohly být vedeny z obou stran: buď *dřevěnou paličkou* potaženou kůží pro prudké úder, nebo *metlou* pro úder neakcentované. Velký buben je tureckého původu; do orchestru se dostal společně s trianglem a talíři na konci 18. století v janičárské hudbě.

**Tomtom** se občas vyskytuje v kombinaci s jednoublánovými kotlíky v celých tónových řadách.

**Jednoblánové bubnové membranofony** (obr. C) se vyskytují všude, většinou ale pocházejí z Latinské Ameriky. Převážně se na ně hraje rukama:

**Bongos** mají kónické luby a jsou potaženy koží kůží, vyskytují se vždy po dvojicích (v intervalu kvarty); mexické bongos jsou poněkud menší.

**Congas (tumbas)** jsou latinskoamerickými potomky afrických černošských bubnů, většinou ve třech velikostech.

**Timbales (kotlíky)** jsou latinskoamerické ručně ovládané kotlíky afrického původu s ozvučným otvorem v rezonátoru, většinou jsou uspořádány do dvojic nebo trojic.

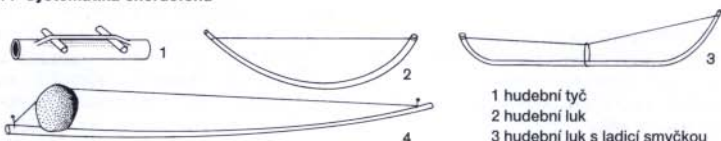
**Třecí membranofony** jsou vzácné. Buď dochází k tření prutem přes membránu, a nebo je blánou potažený buben zavěšen z jedné strany na strunu, která je zavěšena na krátké tyčce, jejímž otáčením se bubínek odstředivou silou roztočí (*bručák*). Výsledkem je bručivý tón.

**Mirlitony (vzduchové membranofony)** vytvářejí zvuk vzduchovým proudem, jako např. hřebeny nebo trubice ovinuté blánou, do kterých se zpívá (dětské a karnevalové nástroje).

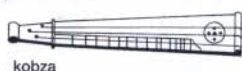


jednoduché chordofony	spložené chordofony
1. hudební tyč a luk 2. deskové s hmatníkem bez hmatníku s klaviaturou	1. loutnové nástroje s žaludem s plochým struníkem 2. trumšajt 3. lyry 4. harfy

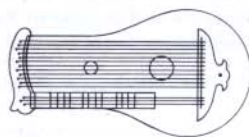
## A Systematika chordofonů



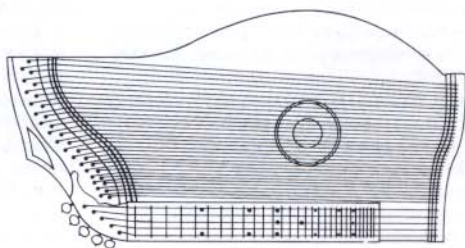
## B Hudební tyč a luk



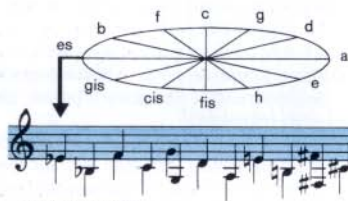
kobza



mitterwaldská citera



koncertní citera (salcburská forma) a její ladění



1. kvintový kruh doprovodné struny



2. kvintový kruh basové struny

3. kvintový kruh (nebo chromatický sestup) kontrabasové struny

## C Deskové chordofony s hmatníkem



psalterium



poloviční psalterium



hackbrett

- rezonátor není nutný
- rezonátor nutný
- stavba a ostrunění
- hmatníkové struny
- volné struny

## D Deskové chordofony bez hmatníku

- mnichovský typ
- vídeňský typ

Systematika, hudební tyč a luk, deskové chordofony

**Chordofony** (řecky *chordae*, struna)

tvorí tón rozezníváním strun. Materiálem pro výrobu strun jsou rostlinná vlákna (primitivní kultury), žíně (košské, Asie), hedvábí (východní Asie), zvířecí šlachy a střeva (původně v přední Asii a ve Středomoří, od 17. století též omotány drátem kvůli větší hmotnosti), dále kovový drát (mosaz, od 18. století také železo, od 19. století i ocel), umělá vlákna (nylon aj.) Podle způsobu hry dělíme chordofony na:

- *drnkací*, hraje se prsty, plektrem (loutna; *pizzicato* u smyčců) nebo mechanicky (cembalo)
- *úderné*, hůlkou
- *smyčcové*, smyčcem (housele)
- *kolové*, hra otočným kolem (niněra neboli organistrum)
- u některých smyčcových nástrojů nacházíme *souznějící struny* (viola d'amore).

Barva a síla zvuku chordofonů závisí především na rezonanční skříni. Rozlišujeme chordofony *jednoduché a složené* (obr. A).

Na *jednoduché* chordofony (*citery*) by bylo možno hrát i bez rezonátoru. *Složené* chordofony však nejsou bez rezonanční skříň schopny hry (např. nástroje *loutnového* typu). Struny mohou být připevněny *žaludem* k lubům nebo *plochým struníkem* k horní desce.

Zvláštní formou je zastaralý *trumšajt* (*tromba marina*).

**Hudební luk a hudební tyč**

jsou nejjednoduššími formami **chordofonů**. Mají strunu napjatou mezi dvěma konci dřevěné tyče.

**Hudební tyč** je rovná, přímá, její struna je natažena přes kobylky. Rezonátor může být přivěšen nebo sevřen mezi tyčí a strunou jako např. prasečí měchýř **tureckého pŕlměsíce** (obr. B, 4). Nejjednodušším typem je bambusová tyč, z níž je uvolněno jedno vlákno ve funkci struny (obr. B, 1). Více takových tyčí vlastně vytvoří jistý typ psalteria (*indické křídlové psalterium*).

**Hudební luk** připomíná luk střelecký (obr. B, 2). Výška jeho tónu se mění spolu s napětím luku, pomocí *ladící smyčky* (obr. B, 3) nebo flažoletovými hmaty. Hudební luk může být drnkací nebo smyčcový. Jako rezonátor slouží dutina ústní, prázdné tykve apod.

**Deskové chordofony** mají vždy několik strun, které jsou napnuty přes desku. Ta může být klenutá (jako u čínského nástroje **čchin** nebo japonského **koto**) nebo plochá jako u citer. Deskové chordofony buď mají (koncertní citera), či nemají (cimbál)

hmatník, nebo jsou opatřeny klávesovou mechanikou (jako např. klavír).

**Deskové chordofony s hmatníkem**

Moderní **koncertní citera** má plochou rezonanční skříň. Bývá položena na stole nebo na kolenou hráče. Nad hmatníkem s 29 pražci je napnuto 5 *bračích strun* pro melodickou hru a nad rezonanční skříň další 33 až 42 *strun* k převážně akordickému doprovodu (ladění viz obr. C).

Citera se vyvinula z nástroje zvaného **scheitholt**, (česky **kobza**), který měl jen úzkou rezonanční skříň s hmatníkem a pražci (obr. C). Podobnými nástroji jsou i švédský **hummel**, norský **langleik** a francouzská **epinette des Vosges**. V 18. století se stavěly citery vyklenuté po obou stranách lubů (Mittenwald) nebo vyklenuté po jedné straně lubů, které se později všeobecně prosadily (obr. C).

**Deskové chordofony bez hmatníku**

vznikly v raném středověku, když byly antické lry a harfy opatřeny rezonátorem (s. 226).

Na **psalterium** (**tympanon**, **žaltář**; řecky *psallo*, drnkát o strunu) se drnkalo prsty nebo tyčinkami. Tyto tyčinky se používaly i jako paličky, takže drnkací psalterium (italsky *salterio*) lze ve středověku sotva odlišit od úderného hackbrettu (*salterio tedesco*). Rezonanční skříň měly nejčastěji tvar lichoběžníku, obdélníku nebo prasečí hlavy, jehož rozpŕlením ve 14. století vzniklo poloviční psalterium a moderní tvar křídla (obr. D).

**Hackbrett** byl ve své rané formě stavebně identický s psalteriem, ale odlišoval se od něho technikou hry (úderý paličkami na kovové struny) a od 17. století i stavebně: byl opatřen dvěma kobylkami, z nichž levá dělila struny v poměru 3:2, takže každá struna vydávala vždy dva tóny v intervalu kvinty (obr. D).

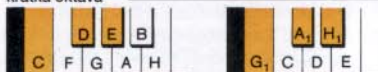
**Cimbál** (*cembalo ungarico*) maďarský typ hackbrettu lichoběžníkového nebo obdélníkového tvaru na čtyřech nohách s pedálovým tlumičem pro jedno- až tříšborové ostrušení 35tónového rozsahu (D–e<sup>3</sup>). Hraje se paličkami.

**Harfová citera** (také *křídlová harfa*), harfa s ozvučnou spodní deskou, která se stavěla na stůl, klín nebo podlahu, byla rozšířena v 18. století.

**Aeolova harfa** je deskový chordofon, jehož stejně dlouhé, ale různě silné struny jsou rozeznívány větrem (počínaje KIRCHEREM, 1650). Kombinace jejich vyšších harmonických vytvářejí zvláštní zvuky, pro něž byl nástroj oblíben zejména v romantismu.



## krátká oktáva



## lomená oktáva



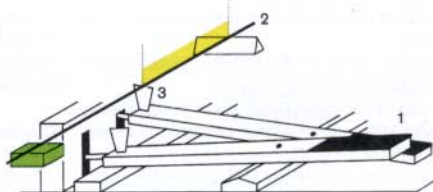
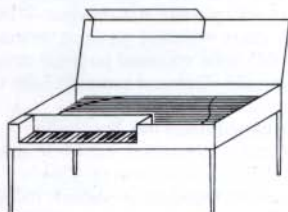
odlišné uspořádání tónů

chvějící se část struny

píšť jako dusítko zbytku struny

- |                   |             |
|-------------------|-------------|
| 1 klávesa         | 8 dusítko   |
| 2 struna          | 9 pružina   |
| 3 tangenta        | 10 kladívko |
| 4 trsací sloupek  | 11 spodek   |
| 5 pohyblivá lišta | 12 vršek    |
| 6 jazýček         | 13 jazýček  |
| 7 brk             | 14 bubinec  |

## A Rané uspořádání kláves nejnižší oktávy



tangentová mechanika

## B Klavichord



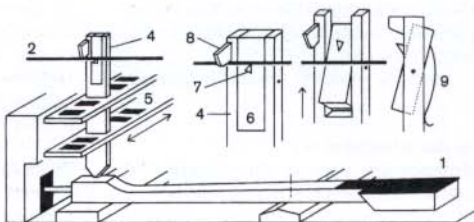
spinet



virginal



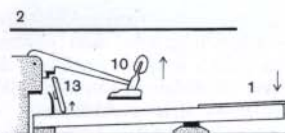
cembalo



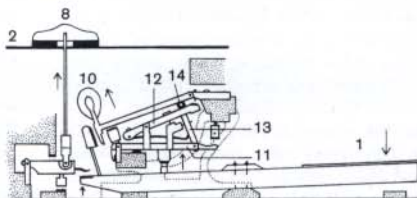
trsací mechanika

tvar a ostrušení

## C Trsací klávesové nástroje



starší anglická mechanika



novější klavírní mechanika

## D Kladívková mechanika (zjednodušená schémata)



- laděný tón
- srovnávací tón

8

4+

5-

## E Naladění temperované oktávy podle ladičského kvintového kruhu

**Klavír** je deskový klávesový chordofon. *Clavis* znamená latinsky klíč, později také každé písmeno, které označovalo tón. Těmito písmeny byly ve středověku popisovány klávesy, čímž pojem *clavis* přešel na klávesu samotnou (srov. s. 226).

Východiskem pro uspořádání klaviatury se stala diatonická stupnice, jež byla rozdělena na 7 (bílých) kláves: c, d, e, f, g, a, h (od 12. století). K nim přibýly (černé) klávesy b, fis, gis, později dis, cis (14.–15. století). V hlubokém rejstříku byly na klávesy nepoužívaných tónů Cis, Dis, Fis a Gis umístěny diatonické tóny. Tak vznikla **krátká oktáva** (obr. A: vlevo raná, vpravo pozdější verze u širšího rozsahu klaviatury). Matematicky vyrovnané dělení oktávy na 12 stejných půltónů umožnilo jejich pevné spojení s 12 klávesami (*dobře temperovaný klavír*) a vedlo k rozšíření hracích možností v hloubkách. *Krátká oktáva* byla vystřídána *lomenou* (s dvojitými klávesami) a později normální oktávou (cca 1700). – Ladění temperované oktávy je založeno na sledu poněkud menších kvint nebo větších kvart (obr. E).

Rozsah klaviatury byl v 16. století asi F–f<sup>2</sup>, v 17. století C–c<sup>3</sup>, v 18. stol. F<sub>1</sub>–f<sup>3</sup> (BACHOVO cembalo), na BEETHOVENOVÉ klavíru C<sub>1</sub>–f<sup>3</sup> (což si vynucovalo při transpozici stejných partí v expozici a repríze změny v nejvyšším rejstříku, např. Sonáta op. 14, č. 2, 1. věta, takt 43 a 170), od roku 1817: C<sub>1</sub>–c<sup>4</sup>, dnes A<sub>2</sub>–c<sup>5</sup>.

**Klavichord** (obr. B) má *tangentovou mechaniku*: klávesa se dotkne kovovým jazýčkem (*tangentou*) struny, rozdělí ji a zároveň rozkmitá její oddělenou část, zatímco plstěný proužek tlumí druhou stranu a po oddálení klávesy i celou strunu. Úhoz je jemný, ale díky přímému spojení s prstem dobře modulovatelný. Výška tónu závisí na délce oddělené části struny. U *vázaných* klavichordů se dotýkalo jedné struny na různých místech až pět kláves v chromatickém pořadí, což znemožňovalo současně znění sousedních tónů. V 18. století byly už stavěny klavichordy *volné* s 1–2 strunami na každou klávesu. – Klavichord se vyvinul ze středověkého monochordu (viz s. 226). Byl mimořádně oblíben v 18. století.

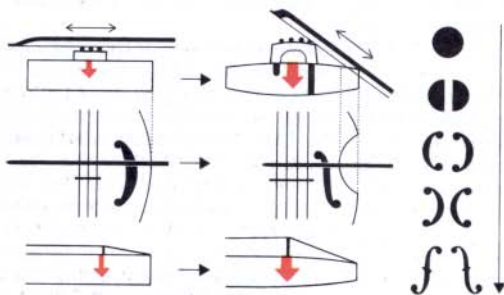
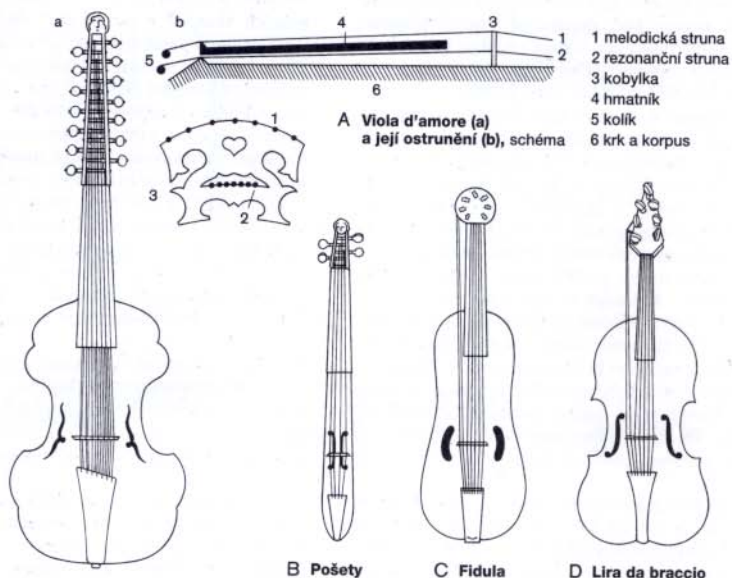
**Cembalo, virginal a spinet** (trscací klávesové nástroje) (obr. C) mají *trscací mechaniku*: jako trsatko slouží *trny* z ptačích prů nebo kůže (dnes i z umělé hmoty), jež jsou upevněny na jazýčcích, volně přichycených na tzv. *trscacích sloupcích*, které stojí na klávesách. Na sloupcu je zároveň připevněno plstěné dusítko. Jestliže se sloupek nadzdvihne, zavadí trn o strunu, vrátí-li se zpět dolů, utlumí strunu plst. Hlasitost přitom ovlivňovat nelze. Proto se stavěly nástroje s vícenásobným ostruněním v 16', 8' a 4' ladění

(stopové označení viz s. 76) s vlastními řadami trscacích sloupců v pohyblivých lištách. Každý tento strunový potah reprezentující rozdílný rejstřík bylo možné mechanicky přepínat a spojovat ručními, kolenními nebo nožními pedály. Navíc byla připojena 1 nebo více klaviatur (*manuál*). Barva a hlasitost zvuku se zde mění stupňovitě (*terasovitá dynamika*). U **loutnového rejstříku** se na struny pokládá plstěná lišta a zatemňuje zvuk bobhatý na vyšší harmonické.

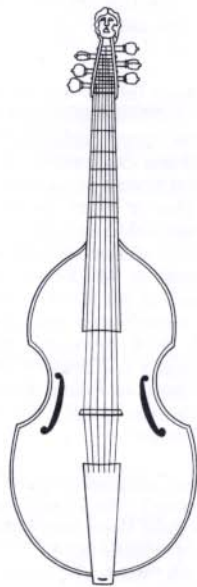
Kromě velkého cembala neboli **cembala křídlového tvaru** s vícesborovým ostruněním a až čtyřmi manuály a také pedály (*pedálové cembalo*) existují také menší jednosborové jednomanuálové **virginály** a **spinety**, u nichž jsou struny vedeny paralelně s klaviaturou (obr. C).

Obdélníkový virginal (lat. *virga*, prut, sloupek) se stavěl především v Holandsku a v Anglii v 16.–18. století. Lichoběžníkový nebo tří- resp. pětiúhelný spinet (lat. *spina*, trn) byl oproti tomu rozšířen především v Itálii a Německu. Ke vzniku nástroje tohoto typu došlo ve 14. století vestavěním trscací mechaniky a klaviatury do psalteria (*clavis + cymbal*). *Clavicymbel* nebo *cembalo* se stalo vedle varhan vůdčím klávesovým nástrojem 16.–18. století a bylo vytlačeno teprve kolem roku 1760 klavírovým klavírem (Hammerklavier).

**Klavír (pianoforte, fortepiano)**. U klavíru tón vzniká úderem kladívka, které je vymrštno klávesovou mechanikou proti struně. První použitelnou mechanikou umožňující realizovat celou dynamickou škálu – *stromento col piano e forte* – vyvinul kolem roku 1709 BARTOLOMEO CRISTOFORI ve Florencii. Nový tzv. *kladivkový klavír* prosadil však až slavný německý varhanář GOTTFRIED SILBERMANN kolem r. 1730. Později vedle sebe existovaly jak tzv. anglická, tak vídeňská mechanika. Anglickou vylepšil JOHN BROADWOOD (Londýn, 1780) a zejména JEAN-BAPTISTE ERARD (Paříž, 1823) repetičním systémem. Ten umožnil rychlé sledy úhozů, a tím i virtuózní klavírní hru 19. a 20. století. Vídeňská mechanika byla pozdějším vývojem klavírního zvuku překonána a dnes se již nevyrobí. Pro zesílení zvuku byly použity silnější struny a větší napětí (až do 18 t), což vedlo k masivní konstrukci klavíru s litinovým rámem (USA, 1824). – Klavír má standardně **2 pedály**, pravý pro odklon dusítek (*Ped.\**), levý pro slabší hru, které se u vertikálních pianin dosahuje zkrácením úhozové cesty, u vodorovných křídel posunutím kladívek doprava tak, že z dvou- a tříšborových strun se rozezvují jen jedna nebo dvě. Podle tvaru se v 18. a 19. století vyskytovalo **křídlo** jako napodobenina cembala, **stolní klavír** jako napodobenina spinetu nebo klavichordu, **pyramidový** a **žirafový klavír** ve vertikální křídlové formě a od roku 1826 **pianino** (dnes nejrozšířenější forma klavíru).



**E Změny ve stavbě smyčcových nástrojů**  
smyk, oblouky, tlak strun, výřezy



Skupinu **smyčcových nástrojů** zařazuje CURT SACHS mezi loutny. Smyčec přišel z Orientu přes Byzanc do Evropy a je zde obrazově doložen od 10. století. Ovládnání původně drnkacích loutnových nástrojů smyčcem vedlo v souladu s měnícím se zvukovým ideálem k stavebním změnám (obr. E): struny jsou u všech těchto nástrojů uchyceny kolíky, které jsou vsazeny v *blavici* (obr. A), jež může mít podobu kruhovitě *destičky* (obr. C). Podle směru zasazení rozlišujeme kolíky umístěné *sbora* (obr. D), *zdola* (obr. C, také umístěny stranově jako na s. 44, obr. C) a *ze strany* (obr. A). Pro zvuk nástroje to není rozhodující, význam má ovšem způsob uchycení druhého konce struny na ozvučné skříni. Struna, na kterou se drnká, nevyžaduje vysoké napětí. Je proto možné ji zavěsit do plochého struníku na víku. Naproti tomu struna, která je rozechvívána smyčcem, stojí pod zvýšeným tlakem. Má také větší rozkmit. Byla proto podložena *kobyolkou* a uchycena struníkem na *žaludu* v lubu.

**Kobyłka** středověkých nástrojů byla rovná. Při smyku zněly všechny struny současně. To odpovídalo středověké bordunové praxi a paralelnímu pohybu, stejně jako ladění strun po kvintách nebo kvartách. S rostoucí potřebou hry na jedné struně se kobyłka nahoře zaoblovala.

**Korpus (trup)** byl opatřen postranními výřezy, aby měl smyčec při smyku po krajních strunách dostatek místa. – Větší napětí strun vedlo ke klenutí víka a zavedení podpěr pod nožkami kobylinky (tlak kobylinky u houslí: cca 28,3 kg): pod hluboké struny byl pod víko přiklizen *basový trámec* a pod vysoké struny vsazen *podstavec (đuše)*, který je vzpříčen mezi víkem a spodní deskou, na níž současně přenáší chvění víka.

Spolu se zvýšeným tlakem zaznamenaly změny také **výřezy** ve víku. Staly se z nich půlkruhy s můstkem uprostřed, poté byly ztenčeny do tvaru písmene C, jehož oblouky byly vposledku postaveny proti sobě tak, aby jejich *f*-forma co nejméně rušila siločáry chvění na vrchní desce. K tomuto vývoji došlo mezi 13. a 15. stoletím. Nebyl přímochař. Měl mnoho variant, přesto ale nakonec vedl k houslím jako ideálnímu typu smyčcového nástroje.

K raným smyčcovým nástrojům náleží středověká **rubeba (rebec, rebeka)**, nástupce arabského *rabábu* (srovnej s. 226), a **fidula**. Fidula měla v 15. a 16. století 5–7 strun v kvintovém nebo kvartovém ladění (obr. F), zatímco dvě další bordunové struny ubíhaly mimo hmatník k hlavici (obr. C). Jí příbuzná je italská **lira da braccio** ze začátku 16. století (předchůdce houslí, obr. D).

Za následovníka platí štíhlé housle 15.–17. století **pošety**, které své místo našly v kabátových kapsách tanečních mistrů (obr. B; v rané formě: 3 struny).

V 16. století se rozlišovaly podle držení:

- **Viola da gamba**, která se držela mezi koleny. Z ní vyšla rodina *viol* neboli *gamb*. Gamby mají 6 strun v kvartovém a terciovém ladění a 7 práčců na hmatníku (podobně jako loutna), korpus ubíhající v ostrém úhlu ke krku, výřezy ve tvaru C, vysoké luby, plochou spodní deskou, která stejně jako deska vrchní nepřesahuje přes luby. Zvuk je jemný a temný (obr. G).
- **Viola da braccio** se držela paží ve výši ramen. Z ní vyšla rodina *houslí*. Housle mají 4 struny v kvintovém ladění, nemají práře, jejich korpus kolmo navazuje na krk, mají výřezy ve tvaru *f*, nízké luby, klenuté dno a přes luby přesahující desky (větší stabilita). Znějí zářivě a světle.

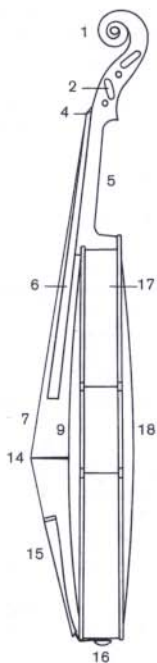
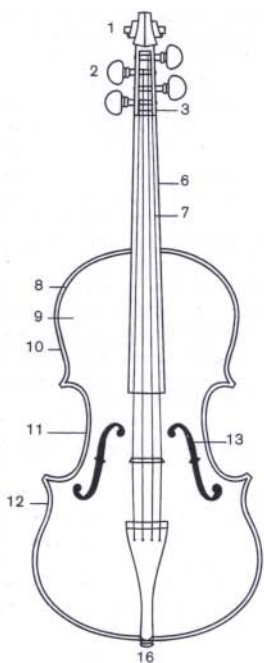
Často se setkáváme s mezitypy. Ke skupině viol patří mj.:

**Viola da gamba** (obr. G), tenorbasový nástroj (ladění obr. F); v 16. století ale existovala celá rodina *gamb*: *diskantová*, *altová*, *tenorová*, *malá basová*, *velká basová* a *subbasová*. K tomu ještě francouzské *dessus de viole* (nejvyšší struna d<sup>2</sup>) a *pardessus de viole* (g<sup>2</sup>). Gamby vzešly z rebeky a fiduly. Jejich jemný a lehce potmělý zvuk (srovnej J. S. BACH, 6. Braniborský koncert) byl v 18. století vytlačen zvukově silnějšími houslemi.

**Viola bastarda** byla zvláště v Anglii v 16. a 17. století oblíbeným mezitypem *liry da braccio* a *violy da gamba* (angl. *hyroviole*). Měla dva zvukové výřezy a jednu rúžici pod hmatníkem, dílem bordunové struny a ladění tenorové gamby (A, D G c e a d<sup>1</sup>).

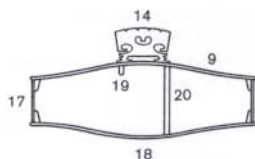
**Baryton (viola di bordone)**, tenorová gamba s bohatě prohybaným korpusem, která se v 17. století vyvinula z violy bastardy. Kromě 6–7 středových strun nad hmatníkem (obr. F) měla i 10–15 kovových diatonických alikvotních strun, které vedly pod otevřeným hmatníkem a na které se dalo drnkat palcem levé ruky.

**Viola d'amore** (obr. A), viola bastarda altového rozsahu se zaoblenými tvary, výřezy ve tvaru plamene, s rúžici a dvojitým ostruněním: 5–7 hmatníkových středových strun ve variabilním ladění (durový nebo mollový akord, sled kvart a kvint atd., obr. F) a 7–14 rezonančních kovových strun, laděných akordicky, diatonicky nebo zřídka chromaticky, které probíhaly kobyolkou a vedly pod hmatníkem (viz obr. A).

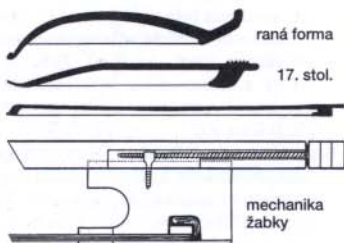


ladění strun  
rozsah  
flažolet

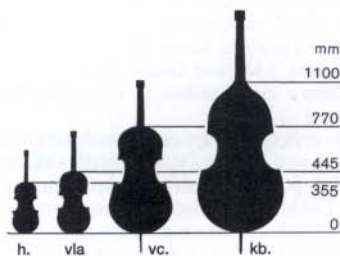
- 1 „šnek“
- 2 količky
- 3 količnik
- 4 malý pražec
- 5 krk
- 6 hmatník
- 7 struny
- 8 drážka s výložkami
- 9 horní deska (viko)
- 10 horní oblouk
- 11 střední oblouk
- 12 spodní oblouk
- 13 výřezy (efa)
- 14 kobylka
- 15 struník
- 16 žalud
- 17 luby
- 18 spodní deska (dno)
- 19 basový trámec
- 20 duše



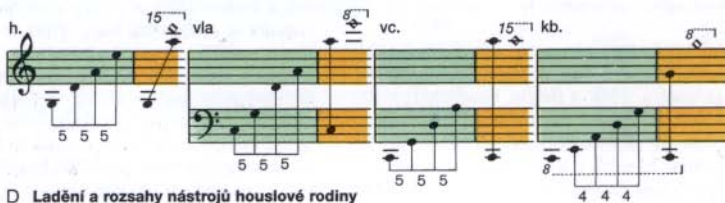
A Housle



B Vývoj smyčce až po tourtovský typ (asi 1820)



C Houslová rodina, poměry velikostí



D Ladění a rozsahy nástrojů houslové rodiny

**Korpus (trup, ozvučná skříň)**

houslí, ve formě horního a dolního oblouku, směrem ven okrouhle tvarovaného, a středního oblouku, prohnutého dovnitř, je tvořen vyklenutou spodní deskou (javor), taktéž vyklenutou vrchní deskou (smrk) se dvěma zvukovými výřezy ve tvaru písmene *f* (efa) a luby (javor). Klenutí desek nevzniká prohýbáním, jejich tvar se ze dřeva vypracuje. Dřevo musí být z akustických důvodů dobře proschlé (celková váha houslí je asi 400 g). Spodní a vrchní deska mají po obvodu drážky vykládané úzkými pásky (tzv. *vyložky*) a okrajový přesah přes luby pro větší odolnost vůči tlaku.

**Krk**

houslí nese hmatník (z ebenového dřeva) a končí hlavicí se závitnicí. Struny vedou od hlavičky přes pražec, hmatník a kobylku ke struníku, který je střevovou strunou přichycen k žaludu.

Kvůli vyrovnání tlaku a dobrému přenosu zvuku stojí **kobylka** jednou svou nožkou (tou, která je pod vyššími strunami) přibližně nad podstavcem (*duše*), který spojuje spodní a vrchní desku, a druhou svou nožkou (pod nižšími strunami) na *ozvučné liště* (*basový trámec*), která je přiklášena zespodu na horní desce (srovnej s. 38).

Housle mají několikavrstvový ochranný lak. Jeho vliv na akustiku nástroje je stále předmětem sporů.

**Čtyři struny** jsou laděny v kvintách: g, d<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, e<sup>2</sup>. Jsou vyrobeny ze střeva, od 18. století je struna G opředena stříbrným drátkem, od roku 1920 platí totéž i pro strunu A. Struna E je většinou z oceli.

Nasazením **dušítka** (svorka, která brání kobylce při kmitání) se sníží přenos kmitů strun na ozvučnou skříň a zvuk houslí se zatemní.

Hráč housle svírá **podbradkem** (destička z ebenového dřeva, zavedená LOUISEM SPOHREM kolem roku 1820) a **podložkou (pavouk)** mezi ramenem a bradou tak, aby držely i bez podpory levé ruky.

Tón může být modulován nepatrnými výkyvy výšky (vibrato). Jinak závisí kvalita tónu na vedení smyčce, které tlakem, rychlostí a místem smyku určuje dynamiku, rytmus, artikulaci a frázování.

**Stručné dějiny**

Plně vyvinuté housle se objevily na počátku 16. století v severní Itálii. Z doby jen o málo pozdější je celá rodina houslí obrazově doložena: vysoké **violino piccolo** (c<sup>1</sup> g<sup>1</sup> d<sup>2</sup> a<sup>2</sup>), malá „viola“ jako **housle**, **viola** jako altový nástroj, **viola tenore** (c g d<sup>1</sup> a<sup>1</sup>), **violoncello** a **violone** (kontrabas). Centrem výro-

by houslí byla vedle Brescie (1520–1620) především Cremona. Tam byly v 17. a 18. století vyvinuty zvukově nejkvalitnější tvary a rozměry nástrojů. Jejich parametry jsou dodnes směrodatné (např. délka spodní desky houslí 35,5 cm). Nejslavnějšími houslaři byli ANDREA AMATI († 1611), jeho vnuk NICOLÒ AMATI († 1684), jeho žák ANTONIO STRADIVARI (\* asi 1644, † 1737), GUARNERIOVÉ (ANDREA, † 1698, G. ANTONIO „DEL GESÙ“, † 1744), FRANCESCO RUGGIERO († 1720), dále JAKOB STAINER z Tyrol († 1683) a MATTHIAS KLOTZ z Mittenwaldu († 1743). Jejich nástroje platí za nepřekonané, i když v 19. století většinou ztratily svůj původní zvuk přestavbami v zájmu dosažení silnějšího tónu pro koncertní sály (tlustší struny, větší napětí, vyšší kobylka, delší basový trámec, delší hmatník atd.)

**Smyčec (obr. B)**

sestává z prutu (fernambukové dřeva) se špičkou a nastavitelnou žabkou, která reguluje napětí koňských žíní (150–250 žíní). Žíně se potírají kalafunou (pryskyřice, obvyklá od 13. století), aby lépe drhly o struny. Napětí žíní bylo až do 18. století zčásti řízeno tlakem palce nebo jiných prstů, což ulehčovalo hru dvojhmatů na více strunách, omezovalo ale hlasitost. Moderní smyčec konkávní formy s napínacím šroubem vyvinul FRANÇOIS XAVIER TOURTE († 1835).

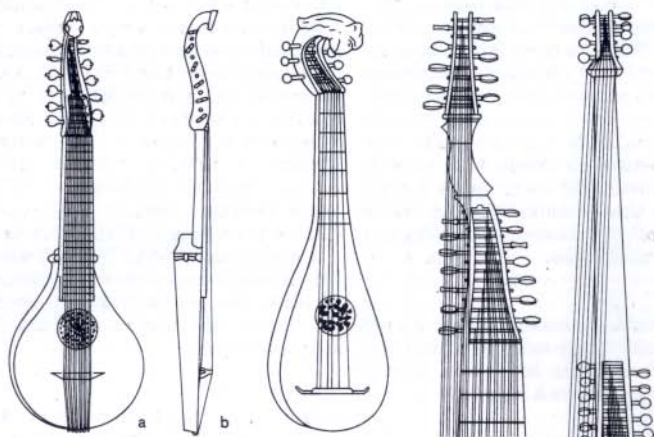
**Houslová rodina**

**Viola**, z it. *viola da braccio*, má stejnou stavbu jako housle, je ale o trochu větší (měří 39–43 cm). V 18. století existovala ještě pětistrunná **viola pomposa**, vlastně violoncello s přidávnou strunou e<sup>1</sup>.

**Violoncello** zní o oktávu níže než viola. Ostrunění: C G d a. V 17. století bylo stavěno i violoncello pěti- nebo šestistrunné. Sloužilo především jako generálbasový nástroj a teprve od 18. století se postupně prosazovalo sólisticky. Asi od roku 1800 má violoncello nastavitelný bodec ve spodním luhu.

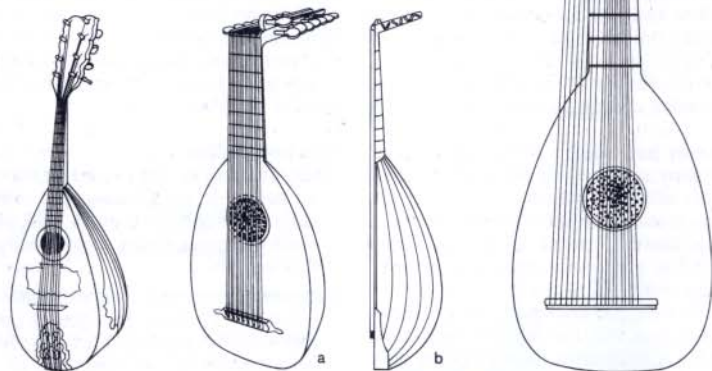
**Kontrabas** (violone) má plochou spodní desku, která se směrem ke krku lomí, a u krku zašpičatělý korpus jako gamby, *f*-výřezy v horní desce a bezpražcový hmatník jako housle. Čtyři struny jsou laděny v kvartových odstupech: E<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>. Někdy je připojena ještě pátá struna C<sub>1</sub>. U čtyřstrunných kontrabasů se C<sub>1</sub> dosahuje i pomocí strojového prodloužení E-struny. – Kontrabasový smyčec je kratší a silnější než houslový nebo violoncellový. Kontrabas zní o oktávu níže než je notován. Obr. D ukazuje znějící tónové rozsahy.





A Cetera  
pohled zpředu (a) a ze strany (b)

B Mandola  
15. stol.



C Mandolína

D Loutna, pohled zpředu (a) a ze strany (b)

E Theorba (krk  
a chitarrone)

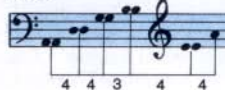
cetera (theorbová cetera)



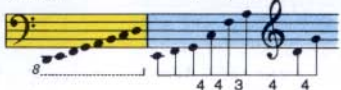
mandolína



loutna



theorba



bordunové struny  
 melodické struny  
 rozsah

F Ladění a rozsahy drnkacích nástrojů

Staré drnkací nástroje

K drnkacím hudebním nástrojům patří především loutna a kytara (nástroje loutnového typu s rovným struníkem). Organologická klasifikace může sotva vyhovět jejich dějinné rozmanitosti. Proto se už CURT SACHS orientoval především historicky. I zde budou předcházet starší drnkací nástroje nástrojům novějším.

**Cetera**, nástroj loutnového typu, jehož sborové kovové struny jsou podloženy kobylkou a upevněny na hřebíčcích na okraji klenuté části trupu (obr. A). Raná cetera ze 14. století se blížila fidule. V období svého rozkvětu (16.–18. stol.) měla cetera hruškovitý korpus s plochými luby, které byly u krku širší než u struníku. Ladění čtyř- až dvánáctisborových strun (v 18. stol. až 40 strun) bylo různé. – **Theorbová cetera** ze 17. století měla jednoduché bordunové a dvojitě melodické struny (příklad ladění na obr. F). Cetera byla vytlačena v 18. století v Itálii mandolínou a na začátku 19. století v Německu kytarou.

**Mandola, mandora** nebo **kvinterna** (obr. B), předchůdce mandoliny: nástroj loutnového typu s plochým struníkem, korpusem, který bez přerušení přechází v krk, obloukovou hlavicí a čtyřmi sborovými strunami v kvintách. Je arabského původu a přišla do Evropy ve středověku.

**Mandolína** má vypouklý hruškovitý korpus z lamel s dvojsborovými ostruněním. Hlavními typy mnoha italských variant jsou:

**milánská mandolína** s obloukovou hlavicí a plochým struníkem (ladění 5 nebo 6 sborů g h e' a' d' e' nebo g c' a' d' e') a dnes všeobecně rozšířená

**neapolská mandolína** (obr. C) s hlavicí ve formě desky a s kobylkou, přes kterou jsou napjaty sbory strun upevněné v lubu (ladění houslové, viz obr. F). Staví se také větší neapolská mandolína se 4 sbory strun G d a e', tzv. **mandola** (nezaměňovat se *starší mandolou*, viz nahore). Na mandolínu se hraje trsátkem. Pro její zvuk je typické chvění, které při sborovém ostrunění vzniká zčásti záměrně. Mandolína se vyvinula ze starší mandoly kolem roku 1650. Dobou jejího rozkvětu bylo 17. a 18. století (W. A. MOZART: Zastaveníčko z opery Don Giovanni). V Německu a Rakousku existují mandolínové orchestry.

Nejdůležitějšími zástupci **drnkacích nástrojů s plochým struníkem** jsou loutna a kytara.

**Loutna** (z arabského *al'ūd*, dřevo, španělsky *laúd*) má klenutý korpus bez lubů z 7 až 33 lamel, oddělený krk s pražci, dozadu zalomenou hlavicí, 6 sborů střevových strun, z nichž je spodních 5 bo-

rů párových a nejvyšší jednoduchý. Běžné ladění v 16. století je: A d g h e' a' (kvart-terciová kombinace jako u violy da gamba, obr. F) nebo G c f a d' g'. Loutnu ve středověku přivezli Arabové na jih Evropy; pak se vyvinula do dnes obvyklé formy s odděleným krkem (na rozdíl od mandoly), jediným výřezem a hmatníkem s pražci. Ve 14. století se rozšířila do celé Evropy a stala se vůdčím domácím hudebním nástrojem 15. a 16. století. Na loutnu se hrály všechny druhy hudby, např. preludia, ricercary, tance, písně a jejich doprovody a vokální věty (např. moteta), které se přepisovaly do loutnových tabulatur (*intabulace*, srovnej s. 260). V 17. a 18. století nastoupily na místo loutny nástroje klavírního typu s větším zvukem a jednodušším způsobem hry. Pokusy o historicky poučenou interpretaci staré hudby ve 20. století s sebou přinesly nové rozšíření loutny.

**Colascione**, loutna s dlouhým krkem (až 24 pražce) se třemi (16. století), později šesti strunami (D G c f a d'). Zdomácněla v Itálii, ale v 16. až 18. století se na ni hrálo i v jiných zemích. Colascione je správně nazývána s asijsko-orientálním *tanburem*.

**Arciloutny** jsou vybaveny **bordunovými strunami** a druhou hlavicí. Stavěly se nejprve v 16. století v Itálii. Rozlišují se následující typy:

**Theorba**: její první hlavice leží v rovině hmatníku, druhá je vzhledem k ní jen mírně odkloněná (obr. E). Ostrunění je částečně sborové, částečně jednoduché. Má 8 strun hmatníkových (E F G c f a d' g') a 8 bordunových (D<sub>1</sub> E<sub>1</sub> F<sub>1</sub> G<sub>1</sub> A<sub>1</sub> H<sub>1</sub> C D), jejichž ladění se ovšem časově i místně liší (obr. F). Theorba vznikla v 16. století v Padově a udržela se do 18. století.

**Theorbová loutna**: se buď podobala theorbě, ale měla přitom sborové ostrunění jako loutna, nebo byla její první hlavice zalomena stejně jako u louten, zatímco druhá hlavice s bordunovými strunami byla vztýčena nad ní: mnoho louten bylo takto opatřeno doplňkovými bordunovými strunami a druhou hlavicí.

**Chitarrone** (*římská theorba*): byla stavěna jako theorba, měla jen podstatně delší bordunové struny a příslušně delší krk mezi oběma hlavicemi (až do 2 m celkové délky, srovnej obr. E). Bordunové struny byly jednoduché, hmatníkové struny dvou- až třísborové (např. F<sub>1</sub> G<sub>1</sub> A<sub>1</sub> H<sub>1</sub> C D E F G c d f g a).

Arciloutny sloužily ke hře basové linky především v generálbasu.





A Banjo



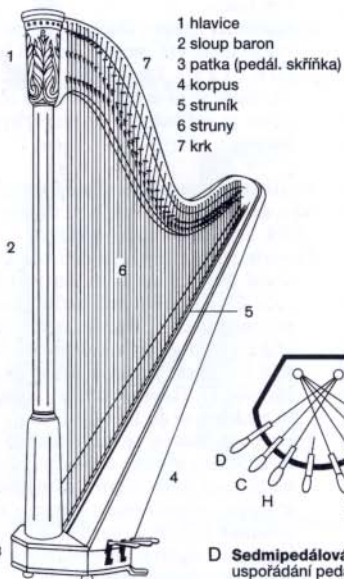
B Balalajka



a



b

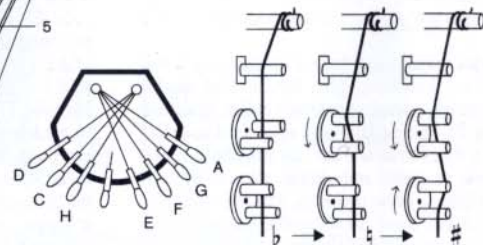


- 1 hlavice
- 2 sloup baron
- 3 patka (pedál, skříňka)
- 4 korpus
- 5 struník
- 6 struny
- 7 krk

e'	f	fis	g'	as'	a'	c
h	c'	cis'	d'	es'	e'	
g	as	a	b	h		
d	es	e	f	fis	g	
A	B	H	c	cis	d	
E	F	Fis	G	Gis	A	
pražce	1	2	3	4	5	

- a koncertní kytara
- b elektrofon. kytara
- c tabulka hmatů
- 1 vibrační zařízení
- 2 dynamika témbur

C Kytara



D Sedmipédalová harfa s dvojitým zářezem, vzhled, uspořádání pedálů, zkracování strun

kytara      basová kytara      harfa      banjo (tenorové)      balalajka

roz sah      melo dické struny

E Ladění a rozsahy drnkacích nástrojů

**Kytara** (z řeckého *kitbara*) má z obou stran plochý korpus s plochými luby a otevřeným výřezem, krk s pražci a šroubovým ladicím zařízením (obr. C, a). Kytara se notuje o oktávu výše než zní. Obr. E zobrazuje její reálný tónový rozsah. Pražce zkracují struny při přiložení prstu vždy o půltón. Na pátém, často zvlášť vyznačeném pražci je proto dosažena výška následující vyšší prázdné struny (výjimkou je G-struna, obr. C, c). Vizualně lehce zapamatovatelné uspořádání tónů na hmatníku vedlo již záhy k použití tzv. *tabulatur* pro kytaru a loutnu (viz s. 260).

Ve Španělsku jsou od 13. století doloženy **guitarra moresca** a **guitarra latina**, první z nich pravděpodobně arabsko-perského původu, druhá se vyvinula z fiduly a má čtyři dvojsborové struny (srovnej s. 226). Vedle toho hrála až do 17. století velkou roli *vihuela*. Pod názvem **vihuela d'arco** se rozuměla smyčcová fidula nebo viola, **vihuela de mano** byla drnkací kytara s luby a klenutým dnem a **vihuela de peñola** byla kytara, na kterou se hrálo trsátkem, obě měly 5–7 jednoduchých strun. Poté, co byla kytara v 17. století ještě jednou potažena 4–5 dvojsborovými strunami, je od 18. století definitivně jednosborová a obohacená o 6. strunu. Od konce 18. století se kytara stala módním nástrojem i v Německu. Později ve 20. století získala oblibu zejména u mládeže. Mezi mnohých poddruhů standardní koncertní kytary patří

- **pandora**, generálbasový nástroj 16. a 17. století podobný ceterě s mnohonásobně prolamovaným korpusem;
- **orpheoreon**, pandora s šikmým plochým struníkem;
- **arpeggione**, smyčcová kytara ve violoncellové velikosti s šesti strunami (E A d g h e'), která byla postavena ve Vídni roku 1823 (J. G. STAUFER; Sonátu zv. „Arpeggione“ pro tento nástroj a klavír napsal r. 1824 F. SCHUBERT);
- **basová kytara (chitarrone)** (od pol. 19. stol.) s šesti hmatníkovými strunami a 5–12 doplňkovými basovými strunami na druhém bezpražcovém hmatníku; stavba a ladění jsou různé;
- **machete**, malá portugalská kytara se čtyřmi strunami (G d a e');
- **ukulele**, havajská machete se čtyřmi strunami (a d' fis' h');
- **havajská kytara** se vyvinula z ukulele, příznačné jsou pro ni vibratové a glissandové efekty;
- **banjo** (obr. A), africká a severoamerická černošská kytara s dlouhým krkem a jednoblánovou tamburínou opatřenou plochými kovovými luby jako korpusem; banjo má 4–9 hmatníkových strun různého ladění (např. obr. E);
- **Gibson**, s plochým korpusem, širokým spodním obloukem, f-výřezy, přípevněnou ochrannou

deskou se struníkem pod lubem a elektromagnetickými snímači (srovnej s. 60); ladění jako kytara;

- **elektrofonická kytara** (obr. C, b) podobná Gibsonu, ale bez rezonanční skříně;
- **basová elektrofonická kytara**, elektrofonická kytara s kontrabasovým laděním (obr. E);

Za odrůdy loutny jsou považovány:

- **domra**, kirgizská loutna s dlouhým krkem v šesti velikostech; na její tři struny se hraje hracím prstenem nebo trsá; pochází z 15. století a vyvinula se z arabského *tanburu*;
- **balalajka** (obr. B), ukrajinský drnkací nástroj s trojúhelníkovitým korpusem v šesti velikostech (od pikolové po kontrabasovou). Z jejích tří strun jsou dvě laděny v unisonu, třetí o kvartu výš (např. obr. E). Ansámblů mají až 45 hráčů.

## Harfa

Moderní **sedmipedálová harfa s dvojitým zářezem** (obr. D) se skládá z šikmo stoupající **rezonanční skříně**, prohnutého **krku** a většinou klasickího sloupu, u jehož paty se nachází **pedálová skřínka**. Výška nástroje je asi 180 cm.

Harfa má rozsah 6 1/2 oktávy. 47 strun je naladěno diatonicky v Ces dur (Ces<sub>1</sub>-ges<sup>4</sup>). K chromatickému zvyšování tónů slouží 7 pedálů, které jsou propojeny táhly v dutině sloupu s otáčecím mechanismem v krku. Ke všem stejnojmenným strunám patří vždy jeden pedál, takže proto je při sedmitónové diatonické stupnici pedálů sedm (tu a tam i doplňkový osmý, menší vydržovací pedál). Zvuk harfové struny se **jednoduchým** sešlápnutím pedálu zvýší o půltón (např. z ces na c), **dvojitým** sešlápnutím o dva půltóny (z c dále na cis), v temperovaném systému je tedy hratelných všech 12 tónů. Pro lepší orientaci jsou fes-struny modré a ces-struny červené.

Harfa pochází z Orientu (**oblouková a úhlová harfa**, srovnej s. 160 a 164). V Evropě se poprvé objevuje v 8. století v Irsku, a sice jako **rámová harfa** s předním opěrným sloupem mezi rezonanční skříní a krkem; tvarem zavalitá je **románská harfa**, asi od roku 1400 štíhlejší harfa **gotická** (viz s. 226). Harfy byly laděny diatonicky a měly 7–24 strun (16. a 17. století). Sloužily jako doprovodné nástroje, v baroku také jako nástroje generálbasové.

Chromatické zvýšení tónů poprvé umožnila **tyrolská háčková harfa** (2. pol. 17. století), u níž se struny zkracovaly rukou otočnými háčky. Kolem roku 1720 se již objevila jednoduchá **pedálová harfa**, která umožňovala hru ve všech tóninách s b. Pro ni psal například MOZART své harfové koncerty. Kolem roku 1810 vynalezl SÉBASTIEN ERARD plně chromatickou **sedmipedálovou harfu s dvojitým zářezem**, která se všeobecně prosadila.

žesťové nástroje		dřevěné nástroje				n. harmonik. typu
trubkové nástroje		flétnové nástroje ostrá hrana		jazyčkové nástroje		harmoniky průrazné jazyčky
kotlík	kužel	zobec	retný otvor	dvoj- plátkové	jedno- plátkové	lamela
trubka pozoun kornet tuba	lesní roh wagnerovská tuba	zobcová fl. soudková fl. varhary	příčná fl. Panova fl.	hoboj dudy	klarinet saxofon	harmonium harmonika

**A Systematika aerofonů**

A musical scale on a grand staff (bass and treble clefs) showing the range of aerophones. A red circle marks the starting point. Below the scale, arrows indicate the ranges for 'poloviční nástroje' (half instruments) and 'celé nástroje' (full instruments). To the right, three diagrams labeled 1, 2, and 3 show the cross-sections of different instrument types: 1 is a flared bell, 2 is a straight tube, and 3 is a flared bell with a narrower neck.

**B Zvukové oblasti přirozených nástrojů**

Two musical staves showing the sound ranges of natural instruments. The left staff is labeled 'prstoklad a notace' and the right 'prstoklad'. The notes are color-coded: blue for 'reálný zvuk' (real sound) and yellow for 'prstoklad' (fingerings). Instruments listed include (trp. in C), (trp. in B), (trp. in A), les. r. in F, and pikola.

**C Nátrubky**, 1 kotlíkový mělký  
2 kotlíkový hluboký  
3 kuželový

**D Transponující nástroje, výběr, vztaheno k c<sup>2</sup>**

A musical scale on a grand staff showing the relationship between instruments and the C<sup>2</sup> instrument. Below the scale, a table lists the number of valves for various instruments. To the right, a diagram shows the venting mechanism of a tube with three valves labeled I, II, and III, with corresponding lengths 1/8 l, 1/16 l, and 1/5 l.

ventily	IV. IV. IV. IV. IV.	III. III. III. III.	I. II.
	+ + + + +	+ + +	
	III. III. III. III.	II. I. II.	
	+ + +	+ +	
	II. I. II.	I.	
	+ + +		

**E Funkce ventilů**

- dělení skupin v orchestru
  - základní tón
  - tvorba tónu
  - vyšší harmonické
  - rodina, stavba
  - transponující
- přefukování  
otevřená trubice: oktáva  
polootevřená trubice: duodecima

**Aerofony** (řecky *aer*, vzduch) jsou všechny nástroje, u nichž tón vzniká chvěním vzduchu, a to většinou jako ohraničeného vzduchového sloupce (viz akustika, s. 14), ale i jako sloupce neohrazeného (nástroje harmonikového typu).

**Systematika** (obr. A) dělí aerofony podle typu tvorby tónu na *ústní, jazýčkové, nátrubkové a vícebásné*, dále podle typu *nátrubku a stavby* nástrojů. V orchestrální praxi se rozlišují nástroje *žestové a dřevěné*. Většina aerofonů je ovládána dechem hráče, na rozdíl od mechanického dodávání vzduchu u varhan a harmonik, pro které je typická klaviatura (*klávesové nástroje*).

### Dechové nástroje žestové

Tón se tvoří elastickým napětím hráčových rtů, které vzduchový proud periodicky přerušují. **Barva zvuku** nástrojů záleží především na tvaru **nátrubku**:

- **mělký kotlíkový nátrubek** s úzkým vrtáním, např. u trubek a pozounů, tón bohatý na vyšší harmonické, světlý zvuk (obr. C, 1),
- **hluboký kotlíkový nátrubek**, např. u kornetů a křídlovek; čím hlubší je kotlík, tím měkčí je tón (obr. C, 2),
- **kuželový**, u lesního rohu, mimořádně jemný a temný zvuk (obr. C, 3).

Pro témbur je dále určující **menzura** (poměr průměru a délky ozvučné trubice), **typ vrtání** (*kónická* nebo *cylindrická* trubice) a tvar roztrubu.

### Herní oblasti přirozených nástrojů

Výška tónu žestových nástrojů je prvotně určena **délkou chvějícího se vzduchového sloupce**. U tzv. **přirozených nástrojů** bez dírek, klapek nebo ventilů je tato délka stejná jako **délka trubice**. V souladu s touto délkou nástroj vydává určitý základní tón, tzv. **fundamentál**, se současně znějícími vyššími harmonickými (např. tón C; říkáme, že nástroj je laděn *in C*). Změnou napětí rtů může hráč vyloudit i jednotlivé vyšší harmonické tím, že do těchto tónů „přefukuje“. Tak vznikají kvinty, kvarty a trojzvyky typické pro spodní část rozsahu přirozených nástrojů, zatímco kompletní stupnici lze vyloudit teprve ve vysokých rejstřících (bezventilové klariny proto hrají ve vysokém diskantu). Úzké menzury usnadňují hru vyšších tónů, široké hlubokých.

Otevřené trubice vydávají všechny vyšší harmonické, počínaje oktávou („přefukují do oktávy“), polootevřené trubice jen liché harmonické („přefukují do duodecimy“, jako polootevřené varhanní píšťaly nebo klarinety).

U některých nástrojů, zvláště s úzkou menzурou, nelze vyloudit jeden nebo dva nejnižší tóny. Podle

toho rozlišujeme „celé“ a „poloviční“ nástroje (obr. A). Nejnižší tóny „celých“ nástrojů, např. pozounu, se nazývají *pedálové*.

### Transponující nástroje

Fundamentál a řada vyšších harmonických jsou dány délkou trubice (viz nahoře). Existují tak nástroje v *C dur*, v *B dur* atd. Zahraje-li se fundamentál, zazní vždy základní tón nástroje (C, B atd.). Řada harmonických se vždy notovala v *C dur* bez předznamenání (obr. B a D). Používá se tedy jakýsi druh „prstokladové notace“, která nebere ohled na reálnou tónovou výšku nástroje. Nástroj, nikoli hráč, tedy transponuje ono *C dur* do sobě vlastní tóniny, např. *c<sup>2</sup>* na obr. D na *b<sup>1</sup>*, *a<sup>1</sup>* atp. Hráč musí naopak na B-trubku, aby zaznělo *c<sup>2</sup>*, zahrát vlastně *d<sup>2</sup>*, protože jeho nástroj zní přirozeně o tón níž. V tomto případě je nástroj notován *tak jak zní (suoni reali)*: notace odpovídá reálnému zvuku a o transpozici, tj. o správný „prstoklad“, se musí starat sám hráč.

**Změny výšky tónu** se dociluje prodloužením nebo zkrácením délky trubice: **zapojením** přídavných trubicových zápojek rukou (*invenční lesní roh*), vzájemným **vysouváním** trubic (*snížcový pozoun*) nebo ovládním **ventilového strojiva**, které zapojuje a vypojuje prodlužovací zápojky. Tím se mění ladění celého nástroje (fundamentálu i řady harmonických).

### Princip funkce ventilů

Obvykle se používají tři ventily. **První** přeladuje nástroj o **celý tón** níž (prodloužení trubice o  $\frac{1}{2}$ , její celkové délky), **druhý** o jeden **půltón** (o  $\frac{1}{4}$  délky) a **třetí** o **malou tercii** (o  $\frac{1}{3}$  délky, obr. E). Kombinací ventilů lze dosáhnout snížení až o šest půltónů. Tak se chromaticky vyplní kvintová vzdálenost mezi 2. a 3. harmonickou (mezi *g* a *c*) a menší vzdálenosti mezi vyššími harmonickými. Od druhé harmonické dolů k fundamentálu (první harmonické) vystačí tři ventily až do Ges. U některých celých nástrojů se staví čtvrtý (kvartový) ventil, který umožňuje chromatický sestup až k fundamentálu (možné jen u celých nástrojů, kde lze dobře vyloudit nejnižší rejstřík, např. u basové tuby).

Některé nástroje mají **přeladovací ventil**. Tak např. dvojitý lesní roh může prodloužit tenorovou trubicí *in B* o délce 2,74 m na basovou *in F* o délce 3,70 metru.

Asi od roku 1750 se ke změně barvy zvuku a k jeho snížení (až o celý tón) používají **dušítká** vsouvaná do roztrubu. Původně se k tomu používala dlaň, později speciálně tvarovaná dušítká s rozličnými akustickými efekty.



**A Půrodné, dírkové a klapkové rohy**

0 100 cm



trompetový typ



lesnicový typ



oválný typ



tubový typ



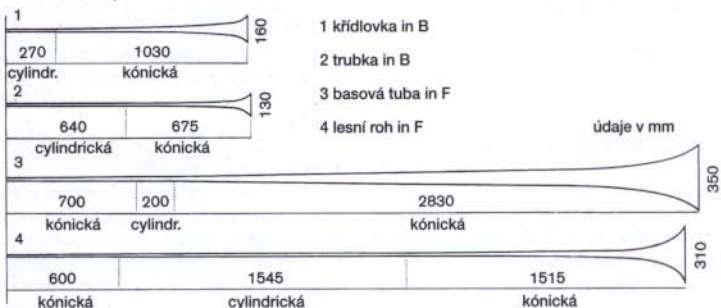
helikón in B



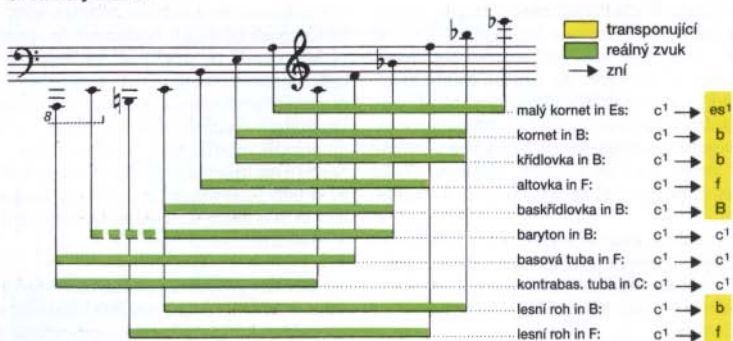
suzafon in B

**B Hlavní tvarové typy křídlovkových nástrojů a tub, schematicky**

a křídlovka in B  
b altovka in B  
c baskřídlovka in B  
d tuba in F



**C Poměry menzur**



**D Rozsahy**

**Přirozené rohy** (*polnice, signální rohy*) disponují jen tóny řady harmonických. Patří k nim:

**zvřecí roh**, z prehistorické doby (obr. A) a jemu podobný středověký **dobytčí roh**, který se používal při lovu;

**olifant**, ze slonoviny, který přišel do Evropy ve středověku z Byzance;

**lur**, z doby bronzové (viz s. 158);

**lovecký a poštovský roh**, které se vyvinuly z kravského rohu stočením prodloužené kovové trubice (obr. A).

**Dírkové rohy** jsou přirozené rohy s navrtanými dírkami pro zvýšení počtu hratelných tónů. Nejznámější jsou cinky (13.–18. století). Vedle vzácného **bílého** nebo **přímého cinku** existoval také **černý, ohnutý cink** ze dřeva, často potažený kůží (obr. A). Cinky měly rozsah asi 2–3 oktávy a měkký, bohužel poněkud nečistý tón. Ve Francii 16. století se stavěly basové a kontrabasové cinky, hadovité **serpenty** s rozsahem  $B_1$ – $b^1$  (obr. A).

**Klapkové rohy** vznikly v 18. století, když byly dírký opatřeny klapkami (obr. A). Nejznámější byla altová a basová **ofiklejda** (1817), užívaná jako nejnižší rohový nástroj i v orchestrech, z něhož byla v 2. polovině 19. století vytlačena basovou tubou.

**Ventilové rohy**. Vestavením ventilů do rohů se vyvinuly rodiny **kornetů, křídlovkových rohů (zpěvorohů)** a **tub**. Rozlišujeme čtyři základní tvarové typy:

- **trompetový**, drží se vodorovně jako trubka, určený zejména pro hru vyšších poloh;
- **lesnicový**, kulatý, s roztrubem směřujícím dolů, užívaný zejména pro střední polohy;
- **oválný**, se vzpřímeným roztrubem, vhodný především pro střední a basové polohy;
- **tubový**, rovný se vzpřímeným roztrubem, užívaný zejména pro basové polohy.

K nim dále patří **belikón** a **suzafon** (viz dále). Obr. B ukazuje tyto typy schematicky vždy na jednom konkrétním příkladu, aby byly zvýrazněny poměry velikostí nástrojů různých poloh.

**Strojivové kornety** vznikly na začátku 19. století ve Francii, když byly do poštovského rohu zabudovány pístové ventily (*pistons* – *cornet à piston*, krátce **piston**). Hraje se na ně snadno, a proto jsou velmi rozšířeny. Obvyklý **sopranový kornet** je laděn in B ( $e$ – $b^2$ ), C nebo A, **malý** in Es nebo D, **altový** in Es ( $Es$ – $es^1$ ). Při zúžení menzury se kornet zvukově blíží trubce.

**Křídlovkové nástroje a tuby** vznikly kolem roku 1830 v Rakousku, když byly do signálního nebo klapkového rohu zabudovány otáčecí ventily. Mají většinou kónickou trubici a širokou menzuru, ní

proto plně a měkce. Nazývají se také **kornetové nástroje** nebo **Saxovy rohy**, jsou-li stavěny podle SAXOVA modelu (patent Paříž 1845). K rodině patří:

**křídlovka** in B nebo in C (sopranová), stojící svou úzkou menzurou blízko kornetům; zní měkce a tím se liší od válcovitěji vrтанé a úžeji menzurované trubky a jejího břeškného zvuku (obr. C);

**altovka (altový roh)** in F nebo in Es (staré ladění) v lesnicové, trompetové nebo tubové formě;

**baskřídlovka (tenorový roh)** in C nebo in B, v oválné nebo v tubové formě;

**baryton (eufonium, tenorová tuba)** in B, někdy se čtvrtým ventilem, v oválné nebo tubové formě;

**basová tuba** in F (nejširší rozsah se čtyřmi ventily viz obr. D) a in Es, která vznikla v roce 1835 jako nástupce basové ofiklejdy, v tubové formě;

**kontrabasová tuba** in C nebo in B (se čtyřmi ventily  $A_2$ – $b$ ) v tubové formě, zvaná též **Kaiserbaß**; kompenzační zápojky slouží pro intonační vyrovnanost;

**dvojítá tuba** in F/C a in F/B ( $B_2$ – $f^1$ ) jako kombinace basové a kontrabasové tuby se zkracovacím ventilem (zápojka).

Tuby se drží svým širokým roztrubem nahoru. Dechové harmonie a vojenské hudby dávají přednost oválnému **helikónu**, který se nosí kolem hráčova těla (jako basová tuba in F nebo in Es, jako kontrabasová in B) nebo po svém vynálezci SOUSOVI (USA) pojmenovaný **suzafon** (ladění jako helikón), jehož velký roztrub vyčnívá vpřed nad hráčovou hlavou.

### Lesní rohy

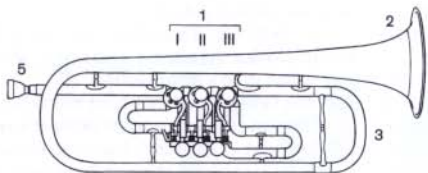
**Přirozený lesní roh** vznikl na konci 17. století z loveckého rohu tím, že roh byl opatřen podstatně delší, převážně válcovou, vícenásobně zahnutou tubicí, nálevkovitým nátrubkem a širokým roztrubem (viz menzurové poměry na obr. C). Tón je proto teplý a plný, ve *forte* navíc břeškně silný. Krytím pravé ruky v roztrubu, který bylo kvůli tomu nutno otočit dolů (typické držení rohu, proto se ventily dodnes ovládají levou rukou), se dosahovalo ztemnění tónu a jeho snížení až o celý tón (HAMPEL, Drážďany kolem roku 1750). K přeladění nástroje se používaly různé dlouhé **nástrčky** vsouvané mezi trubici a nátrubek nebo **přeladovací snižce** (invence, viz **invenční lesní roh** na s. 50, obr. A) umístované přímo do vinutí trubice. Zabudování ventilů kolem roku 1814 dalo nástroji plně chromatický rozsah. Dnes užívaný **dvojítý lesní roh** je tenorově-basový nástroj s přeladovacím ventilem (kombinace rohu in F a B, rozsahy viz obr. D).

V roce 1870 byla sestrojena na WAGNERŮV popud **wagnerovská tuba**, tj. tuba s nátrubkem lesního rohu a čtyřmi ventily. Zní temněji než tuba a slavnostněji než lesní roh (tenorová tuba in B, basová in F).





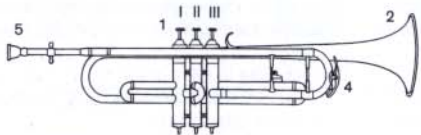
**A Tvary trumpet, invenční roh a nástrčková trumpeta**



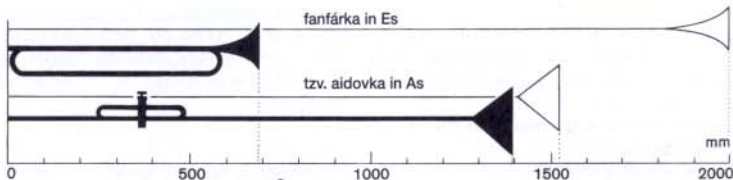
- 1 ventily I, II, III
- 2 roztrub
- 3 doladovací oblouček
- 4 vodní ventil
- 5 nátrubek



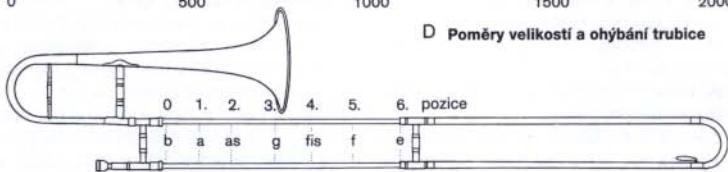
**B Trubka in B se zákržkovým strojívem a schéma jejich ventilů**



**C Jazzová trubka in B s périnetovským strojívem a schéma jejich ventilů**



**D Poměry velikostí a ohýbání trubice**



**E Schéma a polohy pozouny**

malá trubka in D: c<sup>1</sup> → d<sup>1</sup> (transponující)

trubka in B: c<sup>1</sup> → b (reálný zvuk)

altová trubka in F: c<sup>1</sup> → f (reálný zvuk)

basová trubka in B: c<sup>1</sup> → B (reálný zvuk)

tenorový pozoun in B: c<sup>1</sup> → c<sup>1</sup> (reálný zvuk)

tenorbas. pozoun in F/B: c<sup>1</sup> → c<sup>1</sup> (reálný zvuk)

kontrabas. pozoun in B: c<sup>1</sup> → c<sup>1</sup> (reálný zvuk)

**F Rozsahy**

**Přirozené trumpety**

smyčkové formy (obr. A) jsou odkázány jen na své harmonické tóny. Vyskytují se proto v mnoha laděních, in C (zvuk a notace se rovná řadě harmonických; s. 46, obr. B), in B (zní o sekundu níže), in D, Es, E, F (transponující nahoru). Všechny jsou nástroji *polovičnými*, tj. první (fundamentál) a druhou harmonickou nelze vyloudit (srovnej s. 46). Trubky mají **kotlíkový nátrubek** a úzkou, převážně válcovou menzuru. Přirozenou trumpetou je i štíhlá **fanfára** nebo **heroldka**, in B (f–f<sup>2</sup>) nebo Es (b–b<sup>2</sup>). Obr. D ukazuje poměr velikostí dlouhé trubice a stočeného nástroje.

Za zvláštní přirozenou trumpetu je považován i **alpský roh**, dřevěná trubice omotaná lýkem.

**Ventilové trubky**

mají otáčecí nebo pístové ventily. Pístový ventil vznikl v roce 1814 a vylepšil ho roku 1839 PÉRINET v Paříži. Otáčecí ventil postavil RIEDL ve Vídni roku 1832. Proto se pístové ventily používají především ve Francii, otáčecí zvláště v Rakousku a Německu. Obr. B a C ukazují schematicky **funkci ventilů**:

– **cylindrický** se ovládá talířkovitými tlakadly a páčkovým mechanismem, které zapojují a vypojují přípojku otáčením kohoutu se dvěma vzduchovými kanálky;

– **pístový** se přímo zapojuje, a je proto mechanicky poněkud jednodušší. Při stisknutí vede ventil vzduchový proud dozadu do přípojky a pak o trochu níže zpět do ventilu.

U obou typů se komplikovaně vypočítává délka zápojek tak, aby i při různých kombinacích ventilů zůstalo ladění nástroje čisté.

Mimo tyto ventily pro okamžitou hru se u trubek vyskytují i **přeladovací ventily** (viz s. 47), které se automaticky nevracejí, nýbrž umožňují přeladění nástroje na delší dobu.

**Malá trubka** in F, Es nebo D. Jejím speciálním provedením je tzv. *bachovka* (in D).

**Trubka** in B je nejčastěji používanou trubkou (sopránový nástroj). Má tři cylindrické ventily a přeladovací ventil do A (obr. B, srovnání menzury s křídlovkou, viz s. 48).

**Jazzová trubka**, B-trubka, která se vyvinula z pistonu, a je proto vybavena Périnetovým strojívem. Je štíhlejší, její menzura je užší, zvuk světlejší a hebčí (obr. C).

**Aidovka (andělská trubka)** in C nebo B jako normální sopránová trubka. Byla postavena pro VERDIHO operu *Aida* (Káhira 1871) s rovnou trubicí a jedním (in H nebo As) nebo třemi ventily. Působí mohutněji než stočená fanfára, ačkoli má kratší trubicí (obr. D).

**Altová trubka** in F nebo Es.

**Basová trubka** in B nebo C, o oktávu nižší než sopránová trubka, tedy v tenorové poloze. Hlubší rejstříky trubky přejímá pozoun (viz nahoře).

**Původní trumpetovou formou**

je rovná trubice ze dřeva, později z kovu. V antice sloužila jako válečný a chrámový nástroj. Jako vzácná válečná kořist dospěla zejména díky křížovým výpravám do Evropy.

Ve středověku existovala velká *tromba* (= *busine*) a malá *trombetta*, obě v rovné formě (obr. A). Aby byla uchráněna před ohnutím, stáčela se do formy písmene S nebo S (13. a 14. století) a nakonec do moderní smyčkové formy (15. století). Hlavním laděním bylo in D, později, zvláště u vojska, in Es. K přeladění se používaly nástrčky a vsuvky. Hluboké trubky se jmenovaly **principali**, vyšší **clarini** (s úzkým mělkým nátrubkem). Obě se v dechové harmonii kombinovaly s **týmpany**. Vyšší klariny se v baroku objevovaly zejména jako koncertantní nástroje. Umění hry na klarinu vymizelo v 18. století. Na cestě k chromtizaci byly prováděny pokusy s **klapkami** (angl. *slide trumpet*), **snížci** (*da tirarsi*, s výsuvným nátrubkem) a **nástrčkami** podle vzoru *invenčního rohu*, (obr. A), dokud nevznikla kolem roku 1830 ventilová trubka.

**Pozouny**

jsou trubky v hluboké poloze. Trubice tvaru písmene U se vysouvá z polohy základní plynulým tahem do dalších šesti poloh, přičemž ladění klesá vždy o půltón. Šest poloh odpovídá třem ventilům a jejich kombinacím (srovnej s. 46, obr. E). Nejnižší tóny (základní harmonické) se nazývají *pedálové*. Pozouny se notují tak, jak znějí.

– **altový pozoun** je laděn in Es (A–es<sup>2</sup>)

– obvyklý **tenorový** in B (E–b<sup>1</sup>)

– **basový** in F (H<sub>1</sub>–f<sup>1</sup>)

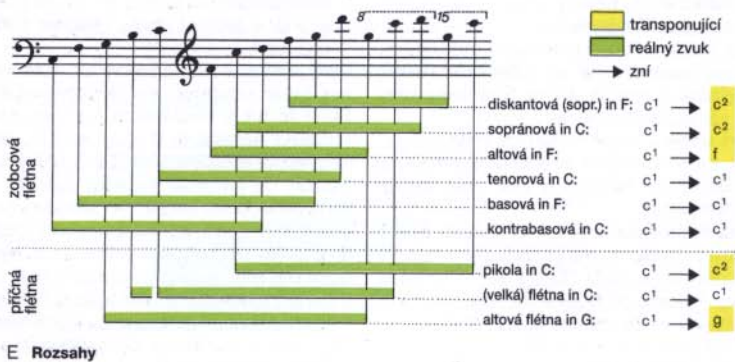
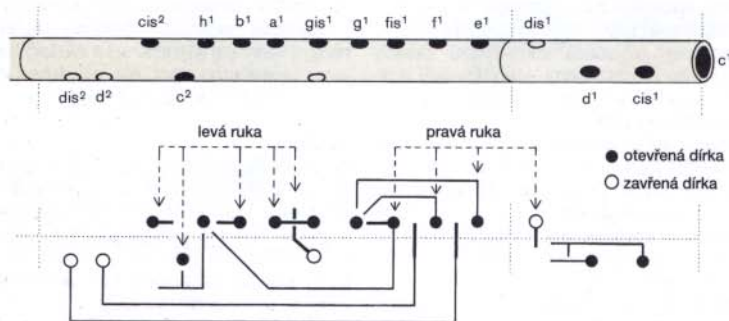
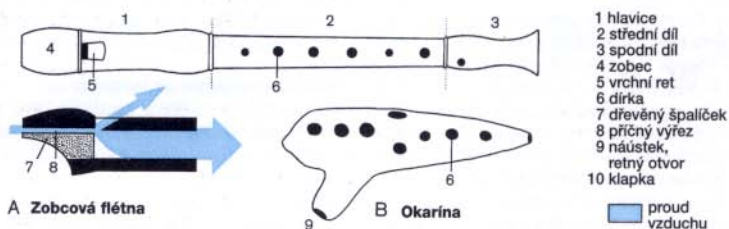
– **kontrabasový** in E, Es, C a B (E<sub>1</sub>–d<sup>1</sup>), vyskytuje se i se 4 místo 2 trubic (*pozoun s dvojíým snízcem*).

Altový pozoun se většinou nahrazuje tenorovým a basový široce menzurovaným **tenorbasovým** (vznik 1839) in B/F s přeladovacím ventilem (viz výše).

**Ventilový pozoun** in B (cca od 1830), který má místo snížce přeladovací ventil do F, se neprosadil.

Pozouny, ze starofrancouzského *buisine*, středohornoněmeckého *busine* (= *tromba*, viz výše), vznikly v 15. století, když se ze spodního kolena stočené trubky stal pohyblivý snížec. V 16. století existoval celý sbor pozounů: diskantový in B, altový in E, „běžný, opravdový pozoun“ (PRAETORIUS) in B, kvartový a kvintový pozoun in F a Es a oktávový in B. 17. století se omezilo na altový, tenorový a basový, které jsou běžné dodnes.





Tvorba tónu, mechanika, rozsahy

**Flétny**

patří do skupiny dřevěných dechových nástrojů, ačkoli se vyrábějí z nejrůznějších materiálů (dřevo, kov, kost, hlína).

**Tvoření tónu:** vzduchový proud je namířen na hranu, která ho rozděluje (*ostrá brana, ret*). Při tom se tvoří víry. V souladu s frekvencí vírů vznikají tzv. *Stroubalovy třecí tóny*, podobné zvukům, které slyšíme při svistu biče nebo u telefonních drátů ve větru. U fléten je jedna část vzduchového proudu vedena ven, druhá dovnitř nástroje, kde je zesilována chvějícím se vzduchovým sloupcem v trubici, jež slouží jako rezonátor. Flétny se **zobcem** vedou vzduchový proud mechanicky na ostrou hranu. Tón je strnulý. Zato hra na ně je snadná. Flétny s **retným otvorem** dovolují modulaci tónu rty hráče, které mj. proměňují úhel vdechování.

**Výška tónu** je dána délkou chvějícího se vzduchového sloupce (srovnej s. 14). U **Panovy flétny** se spojují různě dlouhé trubice do pentatonických nebo diatonických řad. U **dírkových fléten** se proměňuje délka uvnitř se chvějícího vzduchového sloupce spolu s otvíráním dírek. Jsou-li všechny dírky zakryty, zní základní tón. Flétny jsou proto vázány na pevné ladění. *Vidličkové hmaty*, otevření dírky mezi dvěma uzavřenými, a *poloviční krytí* dírek ovlivňují tvorbu uzlů vzduchového sloupce (tvoření púltónů).

Flétny znějí temně a měkce, protože jim chybí vyšší harmonické. Podle držení rozlišujeme podélné a příčné flétny a vedle nich různé držené soudkové flétny.

**Podélné flétny**

se vyskytovaly už v prehistorické době, potom ve starověku jako různě dlouhé samostatné trubice, případně byly spojeny jako výše zmíněná Panova flétna se zobcem nebo bez něj. Dnes je jejich hlavním zástupcem zobcová flétna.

**Zobcová flétna** je pojmenována podle *zobce*, ve kterém je usazen *dřevěný špalíček* ohraničující *příčný výřez*, jenž vede hráčův dech na *branu*. Zobcová flétna je opačně kónicky vrtná a má sedm dírek v diatonickém pořadí vpředu a přefukovací (oktávovou) díрку pro palec vzadu. Dnes se staví v šesti velikostech (obr. E). Basová a kontrabasová flétna mají trubici ve tvaru *S* a klapky pro malíček vzhladem ke své délce. Rozsah obnáší vždy asi dvě oktávy. Zobcové flétny přišly ve středověku z Asie do Evropy a rozvinuly se v 16. století do celých rodin. Pro svůj jemný zvuk byly nazývány *flauto dolce* (it.) nebo *flûte douce* (fr.). V 18. století byly vytlačeny brilantnější příčnou flétnou, ve 20. století však dosáhly jako domácí nástroje velkého rozšíření.

K podélným flétnám náleží také:

- **dvojitá zobcová flétna** se dvěma trubicemi, vyskytuje se od středověku;

- **jednoručka**, také *galoubet* (16. století), jakožto starý vojenský nástroj vždy pohromadě s malým bubnem;
- **kamzíčí roh** ze zvířecího rohu, do něhož se fouká na tlustším konci;
- **flageolet** (fr.), předchůdce pikoly v 18. století.

**Soudkové flétny** se zobcem nebo bez něj jsou starého asijského původu, jsou však zastoupeny všude, zejména v mimoevropských kulturách. V Evropě se vyskytují zvláště v 18. století zhotovené z drahocenného porcelánu. **Okarína** je hliněná soudková flétna se zobcem (Itálie 1860, obr. B).

**Příčné flétny**

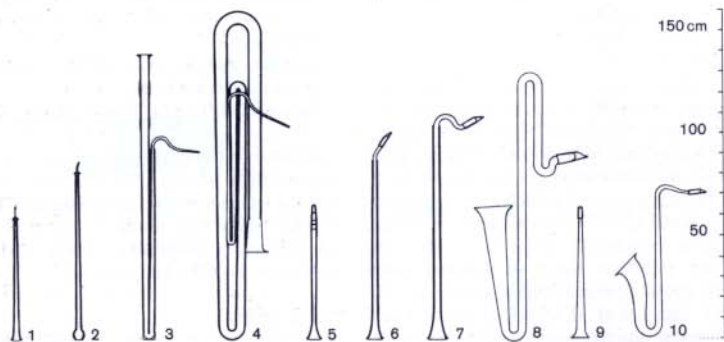
mají retný otvor po straně v hlavici, u moderních fléten navíc s náústkem k podepření spodního rtu (BOEHM, viz obr. C). Vyžadují umnou techniku vdechu a disponují tónem s možnostmi mnoha proměn.

Jakožto nástroje asijského původu se objevily v Evropě ve 12. století a zdomácněly zejména v Německu (*flûte allemande*, od 18. století *flûte traversière*). Raným zástupcem této příčné flétny je vojenská **příčná píšťala** (zvaná též *štyrcarská* nebo *polní píšťala*) s krátkou, válcovou trubicí ze zimostrážového dřeva. V 16. století získala rozšířenou menzuru a byla v různých délkách zavedena jako **příčná flétna** do orchestru. V 17. a 18. století se stala vicedílným nástrojem s opačným kónickým vrstáním (zužování od retného otvoru ke konci), výměnnými středními díly k přeladění (C, H atd.) a s několika klapkami.

Moderní **velká flétna** in C pochází od T. BOEHMA (*Boehmova flétna*), který roku 1832 nejprve vyřadil dírky nikoli podle dosažitelnosti prsty, ale podle akustických měřítek, a pak je opatřil klapkami. V roce 1847 nahradil kónickou trubicí válcovou v zájmu precizní intonace, čímž se však vzdal typického flétnového zvuku. Střední a spodní díl nástroje mají dírky v chromatickém pořadí s přidavnými oktávovými klapkami. Díky pevným a jednoduchým spojkám, prstencovým tlakadélkům, spojkám na dlouhých osách, trylkovým klapkám apod. přináší klapkový systém nespočet možností kombinovaného krytí dírek v oblasti dosažitelné rukou (obr. D, podle RITTERA).

**Altová flétna** stejné stavby je laděna in G, **basová** in B nebo C. Rozsah obnáší vždy asi 3 oktávy. V druhé polovině 18. století se vyskytovala ještě **milostná flétna** in A.

**Pikola (malá flétna)** in C (také Des) vznikla na konci 18. století. Hraje důležitou roli v dechové hudbě a od BEETHOVENA (5. symfonie) také v orchestru. Pikola je dvoudílná, ve srovnání s velkou flétnou je poloviční a zní o oktávu výše.



A Tvar piátkových nástrojů

1 hoboj 2 anglický roh 3 fagot 4 kontrafagot 5 klarinet 6 basetový roh 7 basklarinet 8 kontrabasklarinet 9 soprán saxofon 10 tenor saxofon



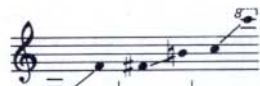
hobojový strojek

1 vzduch



klarinetová hubička

B Jedno- a dvouplátky



rejstřík: šalmajový  
zvuk: dutý

vyšší harmonické:	střední	vyšší
1.3.5.7_	1.3.5.4_	1.2.3.4_
2. chybí	2. se připojuje	všechny

rozhodující vyšší harmonické

C Klarinetové rejstříky (in C)

tlak paže



1 foukací trubice  
2 měch  
3 přednice  
4 huk

D Dudy



yellow: transponující  
green: reálný zvuk  
arrow: zní

hoboj (in C):	c <sup>1</sup> → c <sup>1</sup>
milostný hoboj in A:	c <sup>1</sup> → a
anglický roh in F:	c <sup>1</sup> → f
fagot (in C):	c <sup>1</sup> → c <sup>1</sup>
kontrafagot (in C):	c <sup>1</sup> → c
kvartový klarinet in D:	c <sup>1</sup> → d <sup>1</sup>
klarinet in B:	c <sup>1</sup> → b
basetový roh in F:	c <sup>1</sup> → f
basklarinet in B:	c <sup>1</sup> → B
kontrabasklarinet in B:	c <sup>1</sup> → B <sub>1</sub>
soprán saxofon in B:	c <sup>1</sup> → b
altsaxofon in Es:	c <sup>1</sup> → es
tenor saxofon in B:	c <sup>1</sup> → B
baryton saxofon in Es:	c <sup>1</sup> → Es
bassaxofon in B:	c <sup>1</sup> → B <sub>1</sub>

E Rozsahy

Tvary, tvorba tónu, rozsahy

**Jazýčkové (plátkové) nástroje** se dělí podle způsobu tvorby tónu na dvě skupiny:

- **dvojlátkové** neboli **hobojové**
- **jednoplátkové** neboli **klarinetové**

### Dvojlátkové nástroje

**Dvojlátek** se skládá ze dvou tenkých, umně vyřiznutých třítinových lamel, které jsou připevněny na kovové rource a narážejí na sebe svými volně se chvějícími konci (viz hobojový strojek obr. B). Strojek je utěsněn korkem a nasazen na nástroj.

**Hoboj** (z fr. *hautbois*, „vysoké dřevo“), sopránový nástroj in C. Má v Německu kónicky (obr. A, 1) a ve Francii válcově vrtanou trubici z tvrdého dřeva s 16–22 dírkami a komplikovaným klapkovým systémem. Francouzský typ zní díky menší menziře, užšímu plátku a poněkud jinak položeným dírkám ostřeji než německý.

**Milostný hoboj** in A, zní pro svůj kulovitý ozvučnický jemněji; objevil se kolem roku 1720 a byl velmi oblíben do konce 18. století.

**Anglický roh**, altový hoboj in F také s kulovitým ozvučnickem jako milostný hoboj (obr. A, 2); vyvinut byl v 18. století a jmenoval se také **oboe da caccia**, i když při lovu nebyl používán. Trubice byla nejprve ohnutá, od 1820–30 rovná (pařížský typ).

**Heckelfon** (podle HECKELA, 1904) barytonový hoboj in C (H–F) s tvarem širokého kužele a kulovitým ozvučnickem.

**Sarrusofony** (podle SARRUSE, 1863), nástroje hobojového typu se široce menzurovanou kovovou trubicí a saxofonovou mechanikou (kontrabasový B<sub>2</sub>–f).

**Fagot** (it. *fagotto*, „svazek“), také *doccian*, fr. *basson*, basový nástroj hobojové rodiny ze dvou javorových trubic (**křídlo** s kovovým esem a **basovka** (**hůl**) s **ozvučnicí** (**hlavicí**), srovnej obr. A, 3) s 22–24 klapkami a 6 dírkami, uloženými v tzv. **kolenu** (**botě**, **botce**). V baroku byl fagot významným generálbasovým nástrojem.

**Kontrafagot** má vícenásobně ohnutou trubicí (obr. A, 4).

Hoboj přišel z Přední Asie a Egypta do Řecka (*aulos*) a Říma (*tibia*), ve své arabské podobě později znovu přes Sicílii do Evropy. Ve středověku existovala štíhlá velká **šalmaj** (**chalumeau**) se 7 dírkami, která byla v 15. a 16. století stavěna jako **bomhart** nebo **pumrt** (**pumort**, **pumart**). Strojek se vsouval celý do úst. Tón byl proto bez možnosti dynamiky. Teprve se vznikem **hoboj** z **diskantového pumrtu** (HOTTEERRE) v 17. století začaly rty ovlivňovat tvorbu tónu, a hoboj se tak stal nástrojem s velkými výrazovými možnostmi. Počínaje LULLYM (1664) je zastoupen v orchestru. Dalšími nástroji

byly **kortholt** (*Kurzholz*, 15. a 16. století), **krumhorn** s ohnutou cylindrickou trubicí (od středověku do 17. století), **sordun** s válcovou trubicí a mnoha dírkami (15. a 16. století) a válcovitý **raket** (**roketle**) s cylindrickým vrtáním a s délkou rovnající se devítinásobku vnitřní výšky válce (16. a 17. století).

### Jednoplátkové nástroje

tvorí tón jednoduchým plátkem, který proud vzduchu periodicky přerušuje (obr. B); přefukují do duodecimy (srovnej s. 46). Klarinety mají válcové, dole kónické vrtání (obr. A, 5). Sudé harmonické se v hluboké poloze neozývají, ve střední poloze však náhle přibývají a ve vysoké jsou normálně zastoupeny, a proto lze klarinety rozeznat od temných a měkkých tónů hloubek až po břeskné výšky (obr. C).

**Klarinet**, běžně in B, také A a C, vyšší **kvartový klarinet** in D, Es a F, **altový** in F nebo Es (s rovnou nebo vzhůru ohnutou ozvučnicí), **basklarinet** in B (obr. A, 7), **kontrabasklarinet** in B (obr. A, 8).

**Basetový roh**, altový klarinet in F nebo Es; vznikl na konci 18. století (vynálezce THEODOR LOTZ, komp. pro něj i MOZART); do poloviny 19. století měl ohnutý tvar před ozvučnicí nebo meandrovité zalomení, v němž byla trubice trojnásobně stočená; dnes se staví jako basklarinet.

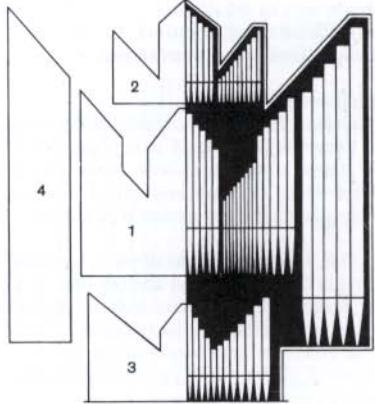
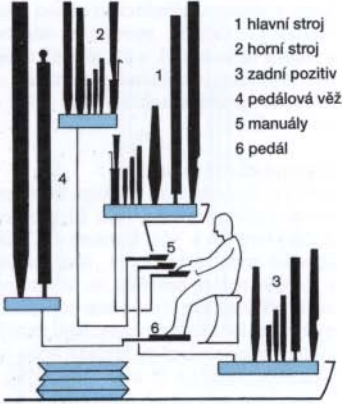
Klarinet vznikl kolem roku 1700 z **chalumeau**, lidového klarinetu s dírkami, na nějž DENNER (Norimberk) aplikoval klapky a další zlepšení. Od poloviny 18. století patří do orchestru (Mannheim). Klarinet byl oblíbeným nástrojem romantiků (WEBER). V jazzu byl povolna vytlačen saxofonem.

**Saxofony** (podle svého vynálezce SAXE, 1840) spojují klarinetovou hubičku s široce menzurovanou parabolickou mosaznou trubicí. Přefukují do oktávy a mají rozsah cca 2½ oktávy.

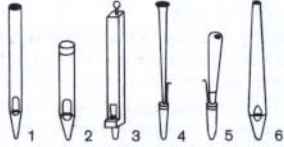
Jejich sedmi velikostmi jsou: **sopraninový** in F nebo Es (des<sup>3</sup>–as<sup>3</sup>), **sopranový** in C nebo B (obr. A, 9), **altový** in F nebo Es, **tenorový** in C nebo B (obr. A, 10), **barytonový** in F nebo Es, **basový** in C nebo B a **kontrabasový** in F nebo Es, který je však spíše raritou.

**Dudy** se skládají z měchového zásobníku vzduchu (kozel), trubice pro nafukování měchu pomocí hráčova dechu, vzduchového kanálu a **píšťal klarinetového typu**, a sice z jedné melodické **přednice** a jednoho **huku**, který vyluzuje základní tón. Tlak vzduchu se řídí pohyby paže (obr. D).

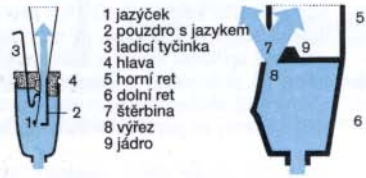
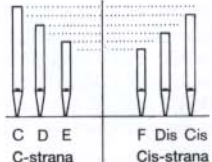
Ze svého asijsko-orientálního domova dospěly dudy ve středověku do Evropy, kde sloužily jako pastevecký a vojenský nástroj. Francouzská **musette** (17. století) používá místo píšťal klarinetového typu **hobojové**.



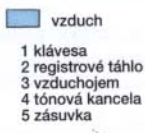
A Varhany, řez a čelní pohled, schematicky



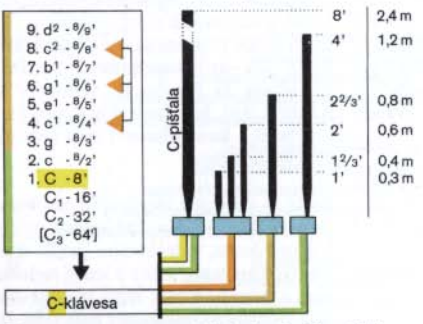
B Tvary píšťal, výběr



D Retné a jazýčkové píšťaly

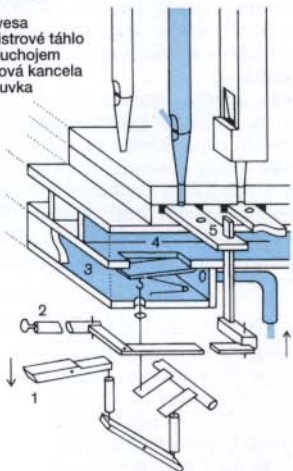


C Zdánlivě symetrické uspořádání píšťal



E Rejstřík, řada harmonických tónů C, délka píšťal ve stopách (') a základní typy rejstříků

- základní hlas
- alikvotní hlas
- ekvální rejstřík
- mixtura třířadá 2'



Varhany (řecky *organon*, nástroj, hudební nástroj) se skládají z

- **píšťaliště** (obr. A, 1–4; B);
- **zdroje a rozvodu stlačeného vzduchu** (srovnej výřez obr. F);
- **řídícího ústrojí** (obr. A, 5–6; F).

### **Píšťaliště** (*retné a jazýčkové píšťaly*)

**Retné** neboli **labiální píšťaly** tvoří tón podobně jako flétny. Vzduch proudí přes šterbinu jádra na vrchní ret a tam zčásti ven a zčásti do píšťaly (obr. D). Výška tónu závisí na *délce* píšťaly (*anglická stopa*): C-píšťala měří 8' („osm stop“), hlubší C<sub>1</sub>-píšťala je dvakrát tak dlouhá – měří tedy 16', vyšší c-píšťala je v poměru k osmistopé poloviční – 4'. Všechny tři píšťaly mohou být pomocí rejstříkových táhel spojeny s jednou a touž C-klávesou (obr. E). Tak lze 8' zesílit oktávami 4', 16', 32' jako tzv. **základními hlasy**. Pro změnu barvy tónu se staví řada tónů C jako vlastní píšťaly (až k 10. harmonické, popř. ještě výš). Píšťaly vyšších harmonických mohou být také jako tzv. **aliquotní hlasy** připojeny na tutéž C-klávesu: *jednotlivě*, např. kvinta g (délka píšťaly  $2\frac{1}{3} = \frac{8}{3}$ , viz obr. E) nebo ve *volitelných* popř. *pevných kombinacích*, tzv. **mixturách**. Obr. E ukazuje jednu takovou mixturu, ve varhanářství obvyklou mixturu píšťal c<sup>1</sup>+g<sup>1</sup>+c<sup>2</sup> (*třířada 2'*), které stojí na stejné vzdušnici a 8'-píšťale přidávají typický světle ostrý varhanní zvuk.

Jednotlivé píšťaly jsou doplněny do tónových řad, **rejstříků**. Tato spojení se vážou vždy na celý rejstřík. Osmistopý rejstřík, u něhož odpovídá výška tónu příslušné klávese, se jmenuje **ekvální rejstřík**.

**Kryté (zavřené) píšťaly** jsou shora uzavřeny (obr. B, 2, 3). Nžejí temnější a o oktávu níž. Krytá 4'-píšťala má stejné ladění jako otevřená 8' (srovnej s. 14). – Jiné rejstříky dodávají varhanám další zvukové barvy. Ty závisí mj. na **materiálu**, jsou např. ze dřeva místo z kovu (obr. B, 3), dále na **tvaru**, např. kónickém místo válcového (*kamzičí roh*, obr. B, 6), na **menzuru**, např. úzký *salicionál*, střední *principál* (obr. B, 1) a široká *temná flétna*.

**Jazýčkové píšťaly** tvoří tón nárazným jazýčkem, který je připevněn na **pouzdrě** věžícím v **hlavici píšťaly** (obr. D). Tvar **ozvučnice** také spoluurčuje barvu tónu. Tak existuje např. nasální šuhlá *šalmaj* (obr. B, 4), světlá *trompeta* (někdy kolmo trčící do prostoru jako „španělská“) nebo měkká píšťala *vox humana* s krátkou ozvučnicí (obr. B, 5). Pro svůj ostrý zvuk se jazýčkové píšťaly používají jak sólisticky, tak jako součást pléna. Ve varhanářství se objevují teprve od 15. a 16. století.

### **Uspořádání rejstříků**

se řídí dispozicemi varhan, architekturou a akustikou chrámového prostoru a dělí se do tzv. *strojů*

(obr. A). **Hlavní stroj** ve středu prospektu je vybaven zejména principály 8' a 4', u velkých varhan i 16'. Ovládá se hlavním manuálem (umístěn většinou uprostřed). **Horní stroj** nad ním a **zadní pozitiv** za zády hráče mají charakteristicky zvolené základní rejstříky, alikvoty, jazýčkové hlasy, většinou ovládané 1. a 3. manuálem. Velké varhany mají ještě **prsni stroj** (pod hlavním, ve výšce prsou hráče) se světlými sólovými hlasy. V **pedálových věžích** stojí vysoké basové píšťaly (ovládané pedálem). Píšťaly každého rejstříku jsou seřazeny podle velikosti. Aby bylo dosaženo zdánlivé symetrie, seskupují se píšťaly střídavě po půltónech doprava a doleva (obr. C).

### **Zdroj a rozvod stlačeného vzduchu**

Dříve se používaly měchy, které sešlapávali tzv. *kal-kanti*. Zásobování vzduchem bylo proto nerovnoměrné. Od 17. století se pracovalo s dvojitými měchy: **čerpací** měch pumpoval vzduch do **měchu zásobníkového**, který udržoval stálý tlak vzduchu. Dnes se čerpací měch nahrazuje **elektrickým dmýchadlem**. **Hlavní vzduchovody** vedou vzduch do **vzduchojemů** a **vzdušnic**, na nichž stojí píšťaly.

Důležité systémy rozvodu vzduchu:

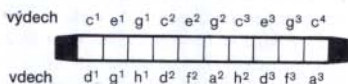
- **zásuvková vzdušnice** (obr. F); všechny píšťaly ovládané touž klávesou stojí na stejné **tónové kanceli**. Rejstříky se zapojují posuvnou dřevěnou lištou s dírami pro každou píšťalu, tzv. **zásuvkou**. Když klávesa otevře **ventil tónové kanceli**, proudí vzduch ze vzduchojemu do kanceli a z ní dále do rejstříkové zapojených píšťal (ostatní jsou zásuvkou zablokovány).
- **soustava vzdušnice** (WALKER 1842): všechny píšťaly jednoho rejstříku stojí na stejné **rejstříkové kanceli**, z níž jsou při stisknutí klávesy jednotlivě zásobovány vzduchem **kuželovou zákloupkou (ventilem)**.
- **bodcová vzdušnice** (cca od 1400): pracuje s tónovými kancelami a jednotlivými ventily místo zásuvky.

### **Řídící ústrojí**

Spojení píšťaliště s klávesami (**traktura**) je v klasičtém varhanářství **mechanické**. V 19. a 20. století se vedle toho pracovalo s *trakturním stlačeným vzduchem* (s vyšším tlakem než u *tlaku bracíbo*) nebo s elektromagnety. Dnes se opět staví mechanické zásuvky (obr. F), zčásti kombinované s elektrickou registraturou v zájmu rychlejšího pře-rejstříkování.

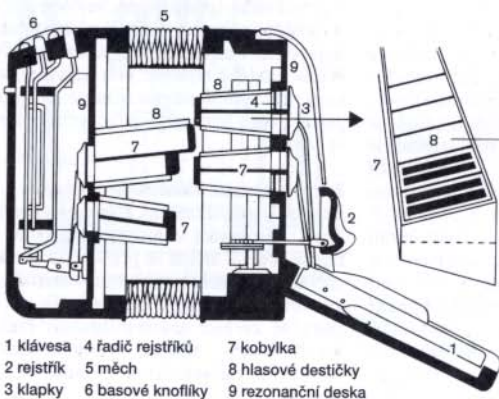
**Manuál a pedál** jsou různě **propojitelné**, stejně tak rejstříky, které mohou být tzv. **kombinacemi** předem naprogramovány a během hry bleskurychle přepojeny.



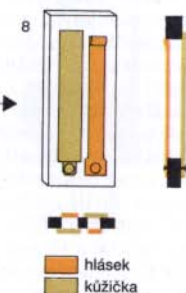


### A Diatonická ústní harmonika v C dur, uspořádání tónů a dechová technika

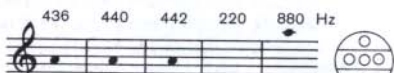
rtý  
jazyk



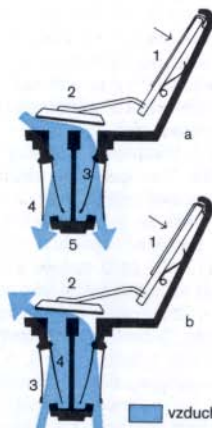
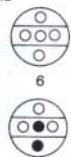
- 1 klávesa 4 řadič rejstříků 7 kobylka  
2 rejstřík 5 měch 8 hlasové destičky  
3 klapky 6 basové knoflíky 9 rezonanční deska



### B Akordeon, řez nástrojem



- 1 tremolo s nižším tónem  
2 základní řada 8'  
3 tremolo s vyšším tónem  
4 nižší oktáva 16'  
5 vyšší oktáva 4'  
6 symboly rejstříků  
7 zapojení 8'+16' (bandonion)



- 1 klávesa  
2 klapka  
3 hlásek  
4 kůžička  
5 kobylka

vzduch

### C Diskantová postávka



3. doprov. bas	des <sup>2</sup>	as <sup>2</sup>	es <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	g <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	h <sup>2</sup>	fis <sup>2</sup>
2. doprov. bas	des <sup>1</sup>	as <sup>1</sup>	es <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>
1. doprov. bas	des	as	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis
přídav. bas	Des	As	Es	B	F	C	G	D	A	E	H	Fis
základ. bas	Des <sub>1</sub>	As <sub>1</sub>	Es <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	G <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	H <sub>1</sub>	Fis <sub>1</sub>

### D Směry vzduchového proudu u akordeonu

a sáť vzduch (zvenku)  
b tlačeny vzduch (z měchu)

- základní bas  
Es (5hlasý)  
septakord  
Des (12hlasý)  
basové spojky

znějící příklad

### E Basová postávka, uspořádání knoflíkových řad (při 48 knoflíkách) a schéma hláskových kombinací (pětioktávové)

**Crescendo:** Varhanní píšťaly jsou rovnoměrně zasobovány vzduchem a nemají proto žádnou možnost *crescenda* nebo *decrescenda*. V 17. století se určité rejstříky umisťovaly do uzavřených dřevěných skříní, aby se docílilo efektů echa a zvuku z dálky. *Zaluziové crescendo* (18. století) pomocí pomalého otevírání a zavírání stěn a stropu skříní pak umožňovalo plynulě dynamické přechody. **Rejstříkové (generální) crescendo** (VOGLER, konec 18. století) přibírá postupně další a další pomocné hlasy. Podobně pracuje i **crescendový válec** (kolový zesilovač, 19. století).

**Stručné dějiny varhan** (rané dějiny viz s. 178): v 8. a 9. století přišly varhany do Francie jako císařské dary z Byzance PIPINOVI a KARLU VELIKÉMU. První kostelní varhany stály v Cáchách (812), ve Štrasburku (9. století) a ve Winchesteru (10. století). Ve 14. a 15. století měly varhany již mnoho rejstříků, několik manuálů a pedál. V 17. století se prospekty bohatě zdobily a množily se zvláštní rejstříky, zvlášť v Německu a Francii. Významnými varhanáři 17. století byli A. SCHNITGER († 1720 Hamburk), bratři SILBERMANNOVÉ (ANDREAS, † 1734 Štrasburk, a GOTTFRIED, † 1753 Drážďany) a R. CLICQUOT († 1719 Paříž). V 2. pol. 18. století ztratily varhany svou charakteristiku ve prospěch romantického zvukového ideálu orchestrálních barev a plynulých dynamických přechodů (varhany od CAVAILLÉ-COLLA, 1811 až 1899 Paříž). **Renesance varhan**, počínající kolem roku 1900, se znovu orientovala na zvukový ideál baroka.

### Nástroje příbuzné varhanám

**Portativ** (lat. *portare*, nést), malé přenosné varhany, které se používaly zejména při procesích a průvodech (od 12. století, rozkvět 15. století, viz s. 226, obr. J).

**Pozitiv** (lat. *ponere*, postavit, umístit), malé stojací varhany s jedním manuálem, většinou bez pedálu, jen s několika píšťalami, hlavně retnými 8' a 4'. Pozitivy se vyskytovaly od raného středověku (Gentský oltář). V baroku sloužily zejména jako generálbasové nástroje.

**Regál**, nejmenší ploché přenosné varhany s jazyčkovými píšťalami 8', 4' a 16'. Regál má svůj původ v 15. století a v 18. století vychází kvůli svému ostrému nazálnímu zvuku z módy.

**Harmonium** pracuje s průraznými jazyčky bez píšťal. Má rejstříky 8', 4' a 16', 1 až 2 manuály (C–c') s rejstříkovou hranicí v jeho prostředku, kolenáče k docílení *crescenda* nebo *diminuenda* a nafukovací měch s nožním ovládním. Harmonium vzniklo v 19. století (DEBAIN, 1840). Sloužilo jako náhražka varhan ve vážné hudbě (má vlastní literaturu: LISZT, DVOŘÁK, SCHÖNBERG, WEBER aj.), později i v salonní hudbě.

**Harmoniky** tvoří tón kovovými jazyčky, které se volně chvějí ve vzduchovém proudu (*průrazné jazyčky*). Předchůdcem byla **ústní aeolina** k ladění varhan (BUSCHMANN, 1821).

**Ústní harmonika**, skříňka rozdělená do zvukových kanálků; vdech a výdech vydávají rozdílné tóny (obr. A), vždy podle typu. Akordická hra je jednoduchá, při hře izolovaných tónů kryje jazyk nežádoucí kanálky. Existuje mnoho modelů ústních harmonik: diatonické, chromatické, basové atd.

**Melodika**, drží se jako podélná flétna se zobcem; malá klaviatura (cca h–c') vede vzduchový proud na jazyčky.

**Akordeon**, tahací harmonika s měchem (obr. B). Průrazné jazyčky jsou se svými hlasovými destičkami po celých rejstřících upevněny na ozvučné desce. Každá hlasová destička má dva protilehlé jazyčky stejné výšky (obr. B). Pomocí dvou odpovídajících kožených ventilů se rozechvívá při proudění vzduchu do měchu (*sátý vzduch*) jen jeden a při proudění z měchu (*tláčený vzduch*) druhý jazyček (obr. D), lze na ozvučné desce zapojit rejstříkovými tlačítky.

**Diskantová postávka** s klaviaturou (cca f–a<sup>3</sup>) je vicesborová: má základní řadu 8', k tomu horní a spodní tremolovou řadu (rázy způsobené malými frekvenčními rozdíly se projevují kolísáním tónu, viz obr. C, 1–3), spodní oktávu 16' a horní 4'. Černé body v kruhovém schématu na rejstříkových tlačítkách ukazují stav rejstříků.

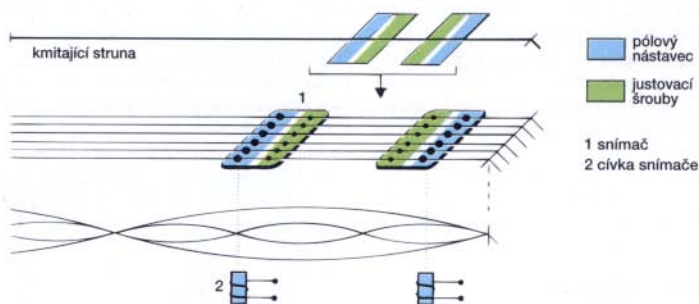
**Basová postávka** nemá klávesy, nýbrž knoflíky (některé modely až do 120). Hlasové jazyčky zahrnují 5 oktáv (obr. E). Knoflíky jsou uspořádány do řad, které umožňují zaznít vždy jen pevným kombinacím hlasových jazyčků:

- **základní basy** (řada 2) zaznívají jako jeden tón, avšak v pěti oktávách nad sebou, např. na obr. E: základní bas Es, přídavný bas Es a tři doprovodné es, es', es<sup>2</sup>;
- **durové a mollové akordy** (řada 3 a 4) znějí ve třech oktávách (3 doprovodné);
- **septakordy** (řada 5) znějí vždy ve třech oktávách, např. na obr. E: *des + f + as + ces (= b)* ve všech třech doprovodných (12 jazyčků);
- **zmenšené septakordy** (řada 6, jen u některých modelů) znějí ve třech oktávách nad sebou (12 hlasů).

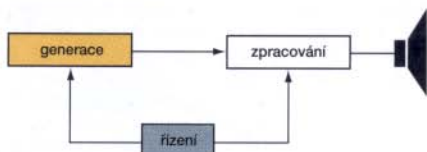
V první řadě leží v pohodlném prstokladovém uspořádání **terciové basy** jako základní popř. pomocné. – Basová postávka může disponovat i manuálem samostatných hlasů. Často také basová mechanika umožňuje místo pevných kombinací i jiné. Utváření tónu záleží dalekosáhle na práci s měchem.

**Koncertina**, ruční harmonika se čtyř- nebo šestiúhlým průřezem (1834), s knoflíky v diskantu a basu; byla vytlačena větším **bandoniem**.





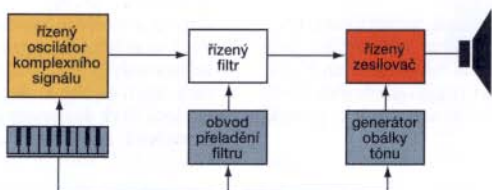
A Elektromagnetický snímač u kytary



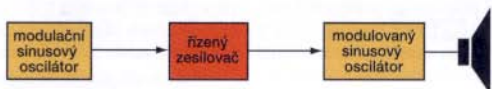
B Obecné schéma zvukové syntézy



C Schéma součtové syntézy



D Schéma rozdílové syntézy



E Schéma modulační syntézy

Elektrický snímač, obecná schémata syntéz

**Elektrofony** neboli **elektrické hudební nástroje** tvoří dvě skupiny:

- I. **elektroakustické nástroje**, u nichž kmity mechanického oscilátoru jsou zesilovány pouze elektroakustickou cestou
- II. **elektronické nástroje**, u nichž už povaha samotného oscilátoru je ryze elektronická.

Elektroakustické nástroje používají k přeměně mechanických kmitů na střídavé elektrické napětí **snímačů** pracujících na elektromagnetickém, elektrostatickém či elektrooptickém (fotoelektrickém) principu. U **elektromagnetických** snímačů mění např. kmitající ocelová struna magnetický tok v jádru cívky, kterou tvoří permanentní magnet. V cívce se indukuje střídavé napětí o kmitočtu kmitů struny. Časový průběh tohoto napětí, resp. barva tónu je závislá na poloze snímače vůči uzlu či kmitné příslušného harmonického kmitu struny. Na tomto principu pracují elektroakustické kytary (obr. A) i piana (např. *Neo-Bechstein*). **Elektrostatické** snímače pracují na principu změny kapacity mezi pevnou a pohyblivou elektrodou, kterou tvoří kmitající struna či jazýček (např. u piana *Elektrochord* či *Pianotron*). Kmitající mechanický element může též přerušovat (modulovat) světelný paprsek, který dopadá na **fotoelektrický** snímač.

Struna či jazýček mohou být nahrazeny ozubeným kovovým kotoučem (např. **fónickým kolem** u elektrofonických varhan *Hammond*, viz s. 62, obr. D), který rotuje proti permanentnímu magnetu jádra cívky nebo proti pevné elektrodě kondenzátoru (u elektrostatických varhan *Compton*). Generátory tónů fotoelektrických varhan *Welte* pracovaly na stejném principu jako optický záznam zvuku u filmu (s. 62, obr. C).

Jako primární zdroj tónu jsou u elektronických nástrojů použity tradiční analogové **oscilátory**, které generují signál sinusového či komplexního (pilového, trojúhelníkového, obdélníkového či pulzního) průběhu, nebo digitální obvody, které požadovaný průběh tónu realizují přímým výpočtem nebo čtením z paměti s následným vybavením digitálně-analogovým převodníkem.

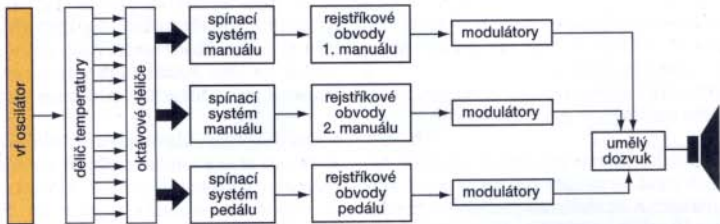
Způsob generace tónu nebo zvuku a jeho dalšího zpracování za účelem dosažení konkrétního charakteru či barvy je dán použitou metodou **zvukové syntézy** (obr. B). **Součtové** metody (obr. C) využívají prostého součtu zejména sinusových tónů uspořádaných do řady harmonických (i neharmonických) složek, **rozdílové** metody (obr. D) jsou zase založeny na filtraci komplexního tónu, která zdůrazňuje nebo potlačuje příslušné kmitočtové oblasti ve spektru. **Modulační** metody (obr. E) využívají

specifickým způsobem klasické modulace tónu, jako je např. tremolo či vibrato. **Tvarové** metody vycházejí z přímého ovlivňování časového průběhu tónu či zvuku. **Modelování** jako metoda zvukové syntézy simuluje fyzikální nebo matematickou cestou vznik tónu v klasickém hudebním nástroji.

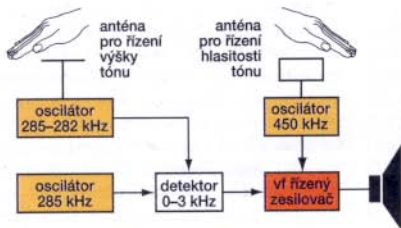
Nejrozšířenějšími **klávesovými** elektronickými nástroji jsou **elektronické varhany** a **zvukové syntezátory**. Neklávesové ovládání pomocí strunového či páskového manuálu, senzorické klávesnice, otočného přepínače, proměnného odporu či kondenzátoru je charakteristické především pro **jednohlasé nástroje** 20. a 30. let nebo ve funkci doplňku klávesových nástrojů. U jednohlasých nástrojů se používají oscilátory jak **nízkofrekvenční** (pracující v rozsahu cca 16 Hz–16 kHz), tak **vysokofrekvenční** (pracující v oblasti cca 100–500 kHz). Výsledný tón „vysokofrekvenčního“ nástroje je realizován jako rozdílový kmitočet jednoho pevně naladěného a druhého plynu laditelného oscilátoru, jehož rezonanční obvod může být přeladován též bezdotykově (např. přibližováním ruky k anténě obvodu), např. *Theremin* (s. 62, obr. B).

**Elektronické varhany analogové** konstrukce mají buď **volné** (samostatné) **generátory**, nebo častěji pracují s **děličí kmitočtu**, které v oktávo- vých poměrech zpracovávají tóny nejvyšší oktávy nástroje. Tyto tóny jsou produkovány buď dvanácti samostatnými generátory, nebo kombinovaným děličem, který vysokofrekvenční tón jediného oscilátoru kmitočtově vydělí do rovnoměrně temperovaného ladění těchto nejvyšších tónů. Časový průběh těchto tónů je buď pilový, nebo častěji obdélníkový, a to umožňuje je dále zpracovávat v rejstříkových obvodech – **pevně naladěných filtrech** na způsob statické rozdílové syntézy. Mechanický či elektronický spínací systém umožňuje vytvářet adekvátní oktávové i neoktávové polohy rejstříků jako u píšťalových varhan. Elektronické varhany obsahují také modulátory – obvody vibrata o kmitočtu cca 7 Hz, chorus efektu o kmitočtu cca 0,1 Hz a umělého dozvuku (s. 62, obr. A).

**Digitální elektronické varhany** pracují nejčastěji na principu **samplerů**, tzn. že v paměti uložený průběh reálného tónu (včetně jeho nasazení) je počítacem zpracován a kmitočtem příslušným stisknuté klávese je potom vybaven do digitálně-analogového převodníku. Paměť většinou obsahuje pouze 3 originální tóny pro každou oktávu klávesnice či pedálnice a pro každý rejstřík varhan, zbylé tóny odvozuje už počítač. Tímto způsobem mohou být digitální varhany doslovnými elektronickými kopie píšťalových varhan (s. 62, obr. F).



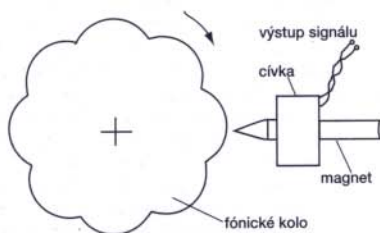
A Schéma analogových elektronických varhan



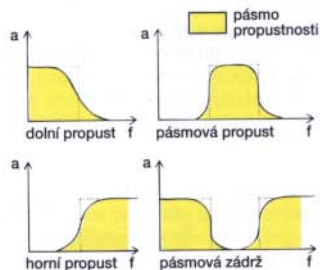
B Blokové schéma Thereminu



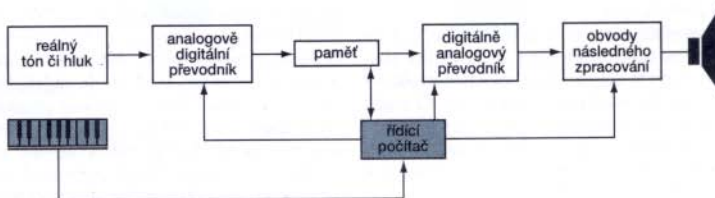
C Část transparentního kotoče fotoelektrických varhan



D Rotační generátor elektrofonických varhan



E Elektrické filtry



F Schéma sampleru

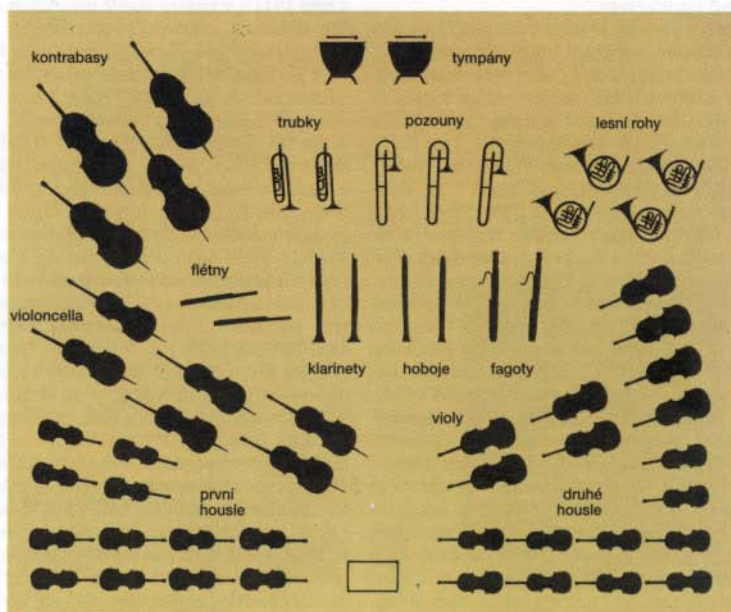
## Zvukové syntezátory

se vyvinuly z původně samostatných oscilátorů, filtrů, modulátorů, zesilovačů a dalších přístrojů, jejichž funkce byla jednoduše řízena programovou sekvencí, uloženou např. na děrovaném papíru či pásce. Tyto nástroje sloužily zejména pro studiovou práci a neumožňovaly provoz v reálném čase. Teprve až konstrukce **napětově řízených obvodů** (oscilátorů VCO, filtrů VCF, zesilovačů VCA), u nichž bylo možno kmitočtem, zesílením event. další funkce ovládat velikostí vnějšího stejnosměrného napětí, vedla k vývoji moderních syntezátorů. Tyto nástroje (např. *Minimoog*) už dovozovaly hru v reálném čase a jejich schéma vycházející z dynamické rozdílů syntézy formálně odpovídá vzniku tónu v hudebním nástroji: komplexní tón oscilátoru (např. kmitající struny) je filtrován a zesilován (např. korpusem houslí). Syntezátory pracující s frekvenční modulací (např. *Yamaha DX-7*) dovolují s relativně malým počtem parametrů realizovat zvuky tónového i netónového charakteru pouhou změnou poměrů klasického vibrata. U vibrata je např. tón o kmitočtu 440 Hz rozladován (modulován) kmitočtem cca 7 Hz v rozsahu  $\pm$  čtvrttón, při syntéze je tento tón modulován např. kmitočtem 440 Hz v rozsahu  $\pm$  kvinta. Je-li modulační kmitočet k modulovanému v poměru celých čísel, je syntezovaný zvuk tónového charakteru, při iracionálním poměru pak netónového charakteru. Vzorkování (sampling) není sice syntézou v pravém slova smyslu, ale představuje nejrozšířenější metodu tvarové syntézy. Na rozdíl od digitálních varhan je možné na samplech (např. *Emulator*) přímo reálný zvuk digitálně zaznamenat, uložit do paměti a v příslušné výšce a v různé upravené podobě (např. filtrací či modulací) pak reprodukovat (obr. E). Modelování (virtuální syntéza) představuje u syntezátorů (např. *Yamaha VL-1*) dokonalou simulaci jednotlivých funkčních částí daného typu nástroje.

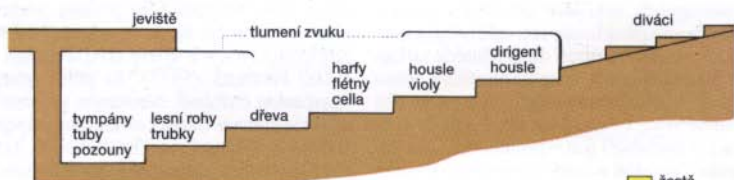
## Historie

První pokusy o využití elektřiny v hudebních nástrojích jsou připisovány českému vynálezci PROKOPU DIVIŠOVI (1730). Skutečně funkčního využití statické elektřiny došlo poprvé v klávesové zvonkohře francouzského fyzika JEAN-BAPTISTE DE LA BORDE (1759). V průběhu 19. století byla postavena celá řada nástrojů s elektromagnetickým způsobem rozkmitávání jazýčků či strun, např. *Elektrická harmonika* FRANTIŠKA ADAMA PETŘINY (1855), *Hudební telegraf* ELISHA GRAYE (1870), *Choralcelo* MELVINA L. SEVERYHO. Ryze elektrická generace tónu pomocí alternátorů byla poprvé prakticky použita v CAHILLOVĚ *Telharmonii* též *Dynamophonu* (první verze 1900, druhá 1906

a třetí 1911), v historii dosud nejdražším a největším elektrofonu. Prvním elektronickým klávesovým nástrojem bylo *Audio piano* LEE DE FORESTA (1915). Dvacátá léta přinesla především nástroje s neklávesovým ovládáním. Prvním z nich byl *Theremin* (též *Těrmenvox* či *Aetherophon*) ruského fyzika IVA SERGEJEVIČE TĚRMENA (1921), jehož moderní repliky „přežily“ až do dnešní doby. Dalšími neklávesovými nástroji byly např. *Sphärophony* německého varhaníka JÖRGA MAGERA (1922), *Dynaphony* RENÉ BERTRANDA, předváděné v roce 1927 i v Praze nebo první provedení *Martenotových vln* profesora pařížské konzervatoře MAURICE L. E. MARTENOTA (1928). Nástrojem se strunovým manuálem bylo *Trautonium* FRIEDRICH A TRAUTWEINA (1930) či *Mixturové Trautonium* OSCARA SALLY (1948). Z jednoduchých klávesových nástrojů se postupně vyvinuly první elektroakustické varhany s elektrostatickými generátory např. *Electone* JOHN A COMPTONA (1928), s fotoelektrickými generátory např. *Welte* EDWINA WELTEHO (1933) nebo *Hammondovy elektrofonické varhany* chicagského hodináře LAURENSE HAMMONDA (1935) s fónickými koly. Tento zatím nejrozšířenější a nejpoužívanější elektronický hudební nástroj předznamenal nejenom průnik komercializace do sféry hudební elektroniky, ale také zcela samostatný vývoj „klasicky“ orientovaných elektronických varhan, kterému začala dominovat americká firma Allen. Neznámějšími prvními „elektrifikovanými“ nástroji byl klavír *Neo-Bechstein* WALTERA NERNSTA (1930) a kytary LOYDA LOARA (1931) a LEO FENDERA (1937). Za první syntezátor je označována čtyřhlasá, děrovaným papírem ovládaná verze nástroje *Clavier de lampes* Francouze ARMANDA J. GILEVETA a EDOUARDA E. COUPLEXE (1927), prvním „samplermem“ byl klávesový nástroj s optickým záznamem hudby, ruchů a zvukových efektů *Singing keyboard* FREDERICKA M. SAMMISE (1930). Mezi předchůdce dnešních syntezátorů je počítán také „sálový“ syntezátor firmy RCA *Mark I* (1955) a *Mark II* (1957). Nástup komerčních syntezátorů byl spojen především s ROBERTEM A. MOOGEM, jehož jednohlasý *Minimoog* (1970) se stal bestsellerem. Prvním „dechovým“ syntezátorem byl *Lyricon* BILLA BERNARDIHO a ROGERA NOBLEHO (1975), první „kytarový“ syntezátor postavila v roce 1977 japonská firma Roland. Nejpoužívanějším syntezátorem 80. let se stal nástroj firmy Yamaha *DX-7* (1981). Mezníkem ve vývoji hudební elektroniky bylo přijetí návrhu (1982) systému komunikace mezi nástroji, počítači a ostatními přístroji MIDI (Musical Instrument Digital Interface), který umožnil propojit a ovládat více nástrojů i přístrojů současně.



A Klasicistní symfonický orchestr, staré rozsažení



B Orchestřiště, Bayreuth (průřez)

smyčce  
 žestě  
 dřeva  
 bicí  
 zvl. nástroje



C Velký symfonický orchestr, nové rozsažení

**Orchestrem** rozumíme větší soubor instrumentalistů se skupinovým obsazením hlasů (*unisono* nebo *divisi*). Protikladem je sólistické obsazení komorních seskupení (duo až noneto). Skupinové obsazení vyžaduje podřízení se jedině, například i co do převzetí stejných hracích technik (jako smyky atd.), nadřazenému duchu ansámblu, kterého v podstatné míře vštepuje dirigent.

Podle obsazení rozlišujeme *symfonický, komorní, smyčcový, dechový, žestový orchestr*, podle určité *operní, cbrámový, zábavní, rozblasový* atd., k tomu *taneční, lázeňský, cirkusový, vojenský* apod.

Moderní velký symfonický (a operní) orchestr má přibližně následující obsazení:

- **smyčce:** maximálně 16 (většinou jen 12) prvních houslí, 14 (10) druhých houslí, 12 (8) viol, 10 (8) violoncell, 8 (6) kontrabasů;
- **dřeva:** 1 pikola, 3 flétny, 3 hoboje, 1 anglický fagot, 3 klarinety, 1 basklarinet, 3 fagoty, 1 kontrafagot;
- **žestě:** 6 lesních rohů, 4 trubky, 4 pozouny, 1 basová tuba;
- **bicí:** 4 tympány, velký a malý buben, talíře, triangel, xylofon, zvonkohra, zvony, gong aj.;
- **k tomu dle potřeby:** 1–2 harfy, klavír(y), varhany, saxofon aj.

Klasicistní rozesazení orchestru se osvědčilo (REICHARDT, Berlín 1775; obr. A), bylo jen lehce pozměněno novým rozesazením americkým (STOKOWSKI, 1945; obr. C).

Operní orchestr narozdíl od koncertní praxe orchestrů symfonických nehraje na pódiu, nýbrž v tzv. *orchestršišti* (orchestrálním příkopu) před jevištěm, kde nevidí divákům ve výhledu a kde zvuk splývá a zároveň se tlumí (obr. B).

**Orchester** („orchestra“) se v řeckém a římském starověku nazývalo místo k provozování divadla, kde vystupoval i sbor. Ve středověku tento pojem chybí. Později označuje místo, kde v opeře seděli instrumentalisté. Teprve v 18. století se označení vztahuje také na těleso samo.

**Kapela** („cappella“) se v pozdním středověku nazývaly vokální ansámbly (s doprovodnými nástroji). Zároveň s pronikáním samostatně instrumentální hudby se název *cappella* začal vztahovat i na instrumentální soubor, později označoval orchestr nižších kvalit. Dnes se výrazem *a cappella* označuje nedoprovázený sborový zpěv.

### Stručné dějiny

**Ve středověku a renesanci** převládala i v rámci větších instrumentálních ansámblů sólistická hra. Převažovaly dechy. Instrumentální skladby se téměř nevyskytovaly; hrála se hlavně vokální díla. Obsazení bylo volné. Teprve G. GABRIELI přiřadil ke svých

*Sacrae Symphoniae* (1597) hlasům určité nástroje. Barva zvuku se od té doby stávala stále více součástí kompozičního záměru (MONTEVERDI, *Orfeo*, 1607). Kolem poloviny 17. století ustupuje pestré renesanční těleso baroknímu orchestru, který dává přednost smyčcovému zvuku. CORELLI v Římě psal čtyřhlasou sazbu pro 14–100 hráčů, LULLY v Paříži pětihlasou pro svých 24 *Violons du roi* (první orchestr s jednotnou disciplínou hry), u nichž 2 hoboje a 1 fagot posilovaly krajní hlasy. Tyto dechové nástroje vystupovaly v určitých částech, zejména v 2. menuetu, sólisticky jako *trio*, což zanechalo své stopy ještě i v klasicistním menuetu s jeho „*trium*“.

**V barokním orchestru** stojí proti době dvě skupiny:

- *nástroje hrající linii basu* (violoncello, fagot, loutna, cembalo, varhany atd.), které realizovaly generálbas, a
- *melodické nástroje* (housle, flétna, hoboj atd.) pro vrchní hlasy.

Kapelník řídil provedení od cembala; obsazení barokního orchestru bylo silně proměnlivé (např. BACH, *Braniborské koncerty*).

**Klasicistní orchestr** se vyvinul v 2. polovině 18. století v Mannheimu a Paříži. Jeho zvuk, reprezentovaný čtyřhlasou smyčcovou sazbou a dvojitými dřevy, se brzo stal pravidlem:

I. a II. housle, violy, violoncella (s kontrabasem), 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty; dechy raného klasicismu: 2 hoboje, 2 lesní rohy.

K tomu se připojily koncem 18. století 2 trubky a 2 kotle; u BEETHOVENA 3 lesní rohy (3. symfonie), 1 pikola, 1 kontrafagot, 3 pozouny (5. symfonie), později 4 lesní rohy, triangel, talíře, velký buben (9. symfonie).

**Romantický orchestr** v 19. století se silně rozrůstal (BERLIOZ), především v žestích. WAGNERŮV *Prsten Nibelungův* (1874) vyžaduje mimo velký symfonický orchestr 1 basovou trubku, 1 kontrabasový pozoun, 8 lesních rohů, 2 tenorové tuby, 2 basové tuby, 1 kontrabasovou tubu, 6 harf, k tomu 2 harfy na jevišti a 16 kovádlin. Obsazení se dále stupňovalo (STRAUSS, *Elektra*; SCHÖNBERG, *Gurrelieder* s více než 100 hráči).

**Ve 20. století** se rozšiřuje především skupina bicích. Proti obrovskému orchestru se staví malé skupiny, např. SCHÖNBERGOVA *Komorní symfonie* s 15 hráči nebo STRAVINSKÉHO *Příběh vojáka* se 7 hráči. Dnes se obsazení řídí zcela podle přání skladatele a pojímá i elektrofony, stejně jako přehrávání předem připravených zvukových pásů.



subkontraoktáva      kontraoktáva      velká oktáva      malá oktáva

$C_2, D_2, E_2, F_2, G_2, A_2, H_2$      $C_1, D_1, E_1, F_1, G_1, A_1, H_1$      $C, D, E, F, G, A, H$      $c, d, e, f, g, a, h$

*8 bassa*

## A Notace tónové výšky

basový    tenorový    altový    mezzo-    sopranový    houslový    o oktávu snížený houslový

reálný zvuk

## B Klíče

g    ges    g    gis    gis    gis    a<sup>1</sup>

440 Hz = a<sup>1</sup>  
415 Hz = gis  
392 Hz = g<sup>1</sup>  
370 Hz = ges  
349 Hz = f<sup>1</sup>

## C Změny tónových výšek pomocí posuvek

$\frac{2}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{16}$   $\frac{1}{32}$

duola    triola    kvartola

E Stejnorné dělení jedné noty

## D Hodnoty not a pomik

## F Prodloužení noty pomocí tečky a ligatury

440 Hz

$c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, a^1, h^1$      $c^2, d^2, e^2, f^2, g^2, a^2, h^2$      $c^3, d^3, e^3, f^3, g^3, a^3, h^3$      $c^4, d^4, e^4, f^4, g^4, a^4, h^4, c^5$

jednočárková oktáva    dvoučárková oktáva    tříčárková oktáva    čtyřčárková oktáva

osnova    komorní tón

1, 2, 3, a, 4, doba

MM  $\downarrow$  = 120    MM  $\downarrow$  = 80    MM  $\downarrow$  = 60

1/1 N.    1/2 N.    1/4 N.    1/8 N.    1/16 N.    1/32 N.

0    1    2    3    4 sekundy

G Vztah času, počítací doby a hodnoty not

Účelem **notace** je zachytit hudbu písmem. Různé parametry hudby popisuje notace rozdílnými prostředky: **tónovou výšku** a **délku** zaznamenává výškou a tvarem not, **tempo**, **sílu tónu**, **výraz**, **artikulaci** atd. přídavnými znaménky a slovy, které v notovém záznamu před rokem 1800 ještě většinou chybí (viz *provizovací praxe*, s. 82).

**Notace tónové výšky** (obr. A)

Základní tónová řada, pojmenovaná písmeny abecedy a, h (příp. b), c, d, e, f, g, uspořádaná do oktáv od c do h, zapsaná malými nebo velkými písmeny (**malá** nebo **velká oktáva**) a označená **čárkami** nebo **číslicemi**: od **subkontraoktávy** (C<sub>2</sub> s 16,35 Hz) do **pětičárkované c** (c<sup>5</sup> nebo c<sup>5</sup> s 4186 Hz), se osmkrát opakuje.

**Komorní tón a'**, podle něhož se ladí, určuje přitom svými 440 Hz absolutní tónovou výšku celkové soustavy.

Každému tónu odpovídá jedna notová hlavička, umístěná na notové osnově (systému linek a mezer s terciovým odstupem), kterou zavedl GUIDO Z AREZZA kolem roku 1000. Běžně se užívá pět linek, v chorální notaci čtyři. Přidávane **pomocné linky** jsou v krajních polohách nepřehledné. Používá se tam proto **oktávová transpozice nahoru** pomocí 8<sup>va</sup> a **dolů** pomocí *8va bassa*... (*octava bassa*), která platí až do návratu netransponované notace (*loco*).

K určení tónové výšky slouží **klíče**, umístěné na začátku notové osnovy. Nejužívanější je **G klíč**, zvaný též **houslový**, který přiřazuje notě ležící na druhé lince (linky počítáme vždy zdola) znějící výšku g' (obr. A, střed). Hluboké noty zachycuje **F klíč**, zvaný též **basový**. Určuje notu na čtvrté lince jako f (obr. A).

Běžně je též užití **C klíče** (c<sup>1</sup>, obr. B): C klíč umístěný na čtvrté lince jakožto klíč **tenorový** užívá violoncello, fagot, tenorový pozoun atd., na druhé lince je umístěn klíč **mezzosopránový** a na první lince **sopránový**. Namísto tenorového klíče se také užívá **oktávově transponované** klíče houslového, jehož znějící rozsah je o oktávu nižší než jeho notový zápis, a tím se částečně kryje s rozsahem klíče tenorového.

**Změny tónové výšky pomocí posuvek** (obr. C)

**Křížek** (#) umístěný před notou zvyšuje notu o půl-tón. Ke jménu výchozího tónu přidáváme koncovku *-is*, např. *gis*. Naopak **bé** (b) před notou tento tón o půl stupně snižuje. Ke jménu výchozího tónu pak přidáváme koncovku *-es*, např. *ges* (výjimky: *es*, *as*, *b*). Pomocí **dvojitého křížku** (x) se tón zvýší dvojnásobně, tj. o celý tón (*gisis* = a, srovnej s. 84, obr. A), **dvojité bé** (bb) tón dvojnásobně snižší (*geses* = f). **Odrážka** (b) ruší zvýšení nebo snižení

(*alterace*). Tyto **posuvky** (*akcidentály*) platí zpravidla v rozsahu jednoho taktu. Jestliže mají platit v průběhu celé skladby, stojí na začátku notové osnovy jakožto předznamenání.

**Hodnoty not a pomlk** (obr. D).

Tónová délka je stanovena *tvarem noty*. Výchozím bodem pro dělení notových hodnot je **nota celá** (1/1). **Nota dvoucelá** (2/1) má tvar staré *brevis* (srovnej s. 210, 232). Menší notové hodnoty (půlová, čtvrtová atd.) mají **nožičku**, umístěnou vpravo od noty směrem nahoru, a nebo vlevo směrem dolů (směr nožičky se mění na prostřední lince, jako např. v houslovém klíči od h' výše, viz obr. A). Ještě menší notové hodnoty (osminová atd.) mají na nožičce zprava umístěný **praporek**. Pro lepší přehlednost mohou být tyto noty spojeny příčným **trámcem** do skupinek, zvl. při odpovídajícím sylabickým členění v hudbě vokální a u obdobných figurací v hudbě instrumentální.

Každé notové hodnotě odpovídá jedna **pomlka** (obr. D). Pomlky mohou být prodlouženy tečkami. Délka vicitakové pauzy se značí číslicí nad pomlkou, určující její trvání v taktech.

Dělíme-li notu jinak než na **dua stejné díly**, užijeme not nejbližšího nižšího řádu, které spojíme číslicí do pravidelně dělené jednotky. Tak vznikají **duoly** (v třídobém taktu), **trioly**, **kvartoly**, **kvintoly**, **sextoly**, **septoly**, **oktoly** atd. (obr. E).

**Tečka** za notou **prodlužuje** vnitř taktu příslušnou notu o polovinu její hodnoty. Každá další tečka prodlužuje notu o polovinu hodnoty dalšího nižšího řádu. Prodloužení noty lze označit také **ligaturami** (obloučky), které spojují noty stejné výšky přes taktovou čáru (obr. F).

**Čas, doba a hodnoty not** (obr. G). Jako **základní jednotka taktu** a **doba** pro metrum slouží obyčejně **nota čtvrtová**. Absolutní tempo je určeno počtem úhozů za minutu, k čemuž nám jako pomůcka slouží **Mälzelův metronom** (1816). Při *M. M.* (zkratka pro Mälzelův metronom) ♩ = 60 udeří metronom 60x za minutu, tedy jednu čtvrtovou notu za sekundu. Doba a sekunda si zde odpovídají. Při *M. M.* ♩ = 80 odpovídají 4 doby třem sekundám a při *M. M.* ♩ = 120 dvěma sekundám. Tempo notových hodnot se zvyšuje.

**Dělení taktu**

Více dob se spojuje do taktů, přičemž první doba má vždy zvláštní váhu. Počet a druh notových hodnot, příp. dob v jednom taktu je určeno zlomkovým číslem, např. 3/4, 6/8 atd. Takt 4/4 bývá též značen půlkruhem (c), který v přeškrtnuté formě (c̄) stanovuje **půlovou notu** jako základní jednotku taktu (*alla breve*) a tím obecně naznačuje rychlejší tempo.





**Partiturou**

rozumíme záznam několika hlasů v přehledném uspořádání. Všechny současně znějící noty a pomlky jsou zobrazeny přesně nad sebou (viz obr., v kontrabas, tympánu a kontrafagotu je 6 osmin proti notám a pomlčkám jiných hlasů).

**Taktové čáry** slouží jako oddělovací linie pro lepší orientaci. Taktová čára se objevila v 16. století. Od 17. století zároveň platí, že první nota po taktové čáře je těžkou dobou, která se v závislosti na typu taktu opakuje.

Úvodní čtyři takty BRAHMSOVY Symfonie č. 1 (obr.) mají podle toho čtyři takové těžké doby, z nichž jsou ovšem dvě oslabeny ligaturami v houslích a violoncellech (*synkopy*, rovněž uprostřed taktu). Výsledkem je široký pohyb, přelévající se přes hranice taktu.

**Seřazení hlasů v partituru**

se řídí nástrojovými skupinami a uvnitř těchto skupin výškovou polohou jednotlivých nástrojů. Základ tvoří od 19. století **smyčce**, nad nimi se notují **bicí** (tympán v blízkosti žesťů), nad nimi **žestě**, tj. lesní rohy, trubky, pozouny a tuby, a nejvýše **dřeva**, tj. flétny (pikola jako nejvyšší nástroj partitury), hoboje, klarinety a fagoty. **Zpěvní hlasy** (sóla nad sborem) jsou umístěny nad smyčcovou skupinou (dříve byly umístěny pod violou nad basovými smyčci, hrajícími někdejší generálbas, který zpěv doprovázel).

**Instrumentální sóla** a harfa se notují přímo nad smyčci.

Začátek Symfonie č. 1 J. BRAHMSA je celkem jednoduše čitelný (obr.). Má jen několik transponujících nástrojů a motivický pohyb ve třech vrstvách, sloučených po způsobu varhanního rejstříkovaní.

**1. a 2. housle** přednášejí v oktávovém zdvojení hlavní téma. – **Viola** je umístěna pod houslemi v altovém neboli violovém klíči. Je notována dvojhlasně s předepsáním *div.* (*divisi*, děleně), tzn. že polovina viol hraje vrchní hlas a druhá polovina hlas spodní (namísto dvojhmatů). Violy zde hrají protihlas k houslím, melodicky v protipohybu směrem dolů a rytmicky v houpavém pohybu 6/8 taktu, s akcenty na 1. a 4. době (protiklad k synkopickému předržování houslového tématu).

**Violoncella** a **kontrabasy** mívají často stejnou melodii, zde jsou rozděleny do vlastních systémů, spojených svorkou. Violoncella sledují hlavní téma houslí, avšak o oktávu níž v tenorovém klíči, a tak zaznívá téma ve třech oktávách, což dává specifickou zvukovou barvu. Kontrabas zdůrazňuje osminový pohyb na prodlévě c, která zaznívá ve skutečnosti o oktávu níž, než je notována, tedy jako C.

**Bicí nástroje** se notují co možná nejjednodušeji, např. nástroje bez konkrétní tónové výšky jen na jedné lince. Oba tympány v notovém příkladu jsou laděny v c (tonika c moll) a v G (dominanta G dur), nepotřebují proto žádná předznamenání.

**Žestové nástroje** jsou většinou *transponující*. Notace bere ohled na jejich přirozené ladění (srovnej s. 46). Dva z obvyklých čtyř **lesních rohů** (ve dvou systémech spojených svorkou, *akoládou*) jsou zde notovány v C dur, posilují prodlěvu c–c<sup>1</sup>, další dva jsou v Es dur. Jejich první tercie e<sup>2</sup>–g<sup>2</sup> zní o velkou sextu níž jako g<sup>1</sup>–b<sup>1</sup>, tedy v poloze violy (spojování barvy zvuku). Obě **trubky** v C ladění znějí tak, jak jsou psány.

**Dřevěné dechové nástroje** jsou obsazeny po dvou a také jsou tak notovány. Hrají zde stejně jako viola a lesní rohy protitéma paralelně ve čtyřech oktávách: **flétny** a **hoboje** znějí jak je psáno, **klarinety** v B znějí o tón níž než je psáno, musí být proto notovány v d moll (1b), aby zněly v c moll (3b); **fagoty** znějí jak jsou psány a **kontrafagot** zní o oktávu níž než je psán. Jeho C zní tedy jako C<sub>1</sub>.

Vedle **dirigentské partitury** velkého formátu se pro studijní účely prosadila kapesní neboli studijní partitura malého formátu (od roku 1886, Lipsko; obr. má přibližně velikost kapesní partitury).

**Particellem** nazýváme skicu partitury, ve které má skladatel hlasy uspořádány do menšího počtu systémů, většinou podle skupin, které pak lze přesněji rozčlenit na jednotlivé hlasy.

**Klavírní výtah** představuje pokus shrnout podstatné hlasy partitury, pokud jsou hratelné, do klavírního partu na dva systémy (podobně jako při improvizované **hře partitur**). Klavírní výtahy jsou důležité obzvláště pro studium operních sólových nebo sborových hlasů. Takoveto „klavírní výtahy“ vokálních skladeb (motet, mší atd.) si zhotovovali již předzpěváci a varhaníci 15. a 16. století (*tabulatury*). Opacně je možné vypracovat pomocí *instrumentace* z klavírního partu, případně přes *particell* jako mezistupeň, partituru pro orchestr (nejhojnější kompoziční postup v 19. a 20. století).

**Stručné dějiny**

První partitura se objevila v 16. století jako tzv. *tabula compositoria*, jež měla pomoci při kompozici vícehlasé hudby. Do konce 18. století byl však obvyklý tisk i provozování vícehlasé hudby v hlesech bez partitury. Dirigovalo se většinou od cembala (období generálbasu). Teprve od 19. století se při provádění hudby s dirigentem prosadila partitura. Dvacáté století rozvinulo nové podoby partitury.

**Seznam notových zkratek, značek a přednesových označení**

Není-li uvedeno jinak, pocházejí hudební termíny z itaštiny. Pro snazší výslovnost je pod přízvuknými slabikami umístěna tečka.

**abandonné** (fr.), volně, bez omezení  
**a battuta**, přesně v taktu, dle taktování  
**abbandonamente**, se zaujetím, se zápallem  
**abbassamento**, **abb.**, zeslabení, klesnutí (hlasu)  
**abbassamento di mano**, podložení ruky (u klavíru)  
**abbreviatura**, zkratka, zkrácený způsob zápisu;  
 nejčastější zkratky jsou:

– opakování tónu; zkratka ukazuje výšku, celkovou délku a rytmizaci opakovaných tónů:



– střídání dvou tónů („brejle“):



– opakování taktů a figur (1. př.); „simile“ nebo „segue“ značí pokračování ve hře stejným způsobem:

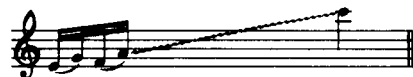


Pro rozložené akordy se používá také „arpeggio“ (srovnej definici a notový příklad na s. 71 dole)

Označení pro opakování jedné figury vypadalo dříve: //, dnes:  $\times$  (viz př.). Stejného označení se používá pro opakování celého taktu. Pro dva a více taktů se značí „bis“ („dvakrát“):



– opakování figury při měnící se tónové výšce, figura pokračuje stejným způsobem až k cílovému tónu:



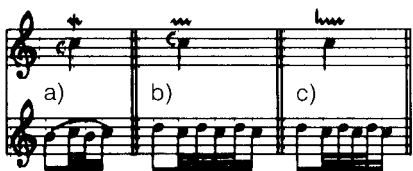
– oktávové zdvojení; hrát s přidanou vrchní, příp. spodní oktávou:



**a bene placito**, dle libosti (tempo)  
**a cappella**, (v chrámovém stylu), skladba pro vokální obsazení bez instrumentálního doprovodu  
**a capriccio**, dle rozmaru, dle libosti (tempo)  
**accarezzevole**, lichořivě, mazlivě  
**accelerando**, **accel.**, zrychleně, poněmáhlu zrychlovat  
**accent** (fr.), dlouhý → příraz vrchní nebo spodní sekundy:



Accent (akcent) se vyskytuje také ve spojení s jinými znaménky, jako „akcent a mordent“ (a), „akcent a trylek“ (b, c; všechny notové ukázky jsou podle tabulky ozdob od J. S. BACHA):



**acceso**, nadšeně, plamenně  
**acciaccatura**, druh ozdoby s krátkými, ostře disonujícími přírazy, především v arpeggiu:



**accompagnato, accomp., acc.**, s vypsáním doprovodem (recitativ viz s. 144)

**adagio, ad°**, pomalu

**adagissimo**, velmi pomalu

**à deux** (fr.), → a due

**ad libitum, ad lib.** (lat.), dle libosti, volně v tempu i přednesu, ve výběru hlasového i nástrojového obsazení

**a due, a 2**, po dvou, v orchestru I. a II. nástroj hrají společně jeden hlas v → unisonu nebo v akordickém dělení, → divisi

**a due corde**, poloviční stisk levého pedálu klavíru, aby se rozeznávaly jen 2 struny

**ad una corda**, celý stisk levého pedálu klavíru, aby se rozeznávala jen jedna struna

**aequal** (lat.), stejně, zní jak je psáno: osmistopý (česky ekvální) rejstřík na varhanách a cembalu

**Aeua, Aevia**, zkratka pro **Alleluia**

**affabile**, vlídně, mile

**affannato**, znepokojeně, zneklidněně

**affettuoso, con affetto**, s pohnutou myslí, vášnivě, s afektem

**affrettando**, spěšně, zrychlovat

**affrettato**, rychleji, chvatně

**agevole**, lehce, měkce

**agile, agilmente**, živě, hbitě

**agitato, agitatamente**, neklidně, vzrušeně

**akcent, přízvuk, důraz**, značí se > v a

**akcidentály**, → posuvky:

– křížek †, zvýšení o půltón

– bé b, snížení o půltón

– dvojitý křížek ‡, zvýšení o dva půltóny

– dvojitě bé ‡, snížení o dva půltóny

– odrazka † ruší jednoduché i dvojitě posuvky

Posuvky umístěné na začátku každého řádku notové osnovy (předznamenání) platí pro celou skladbu (určují tóninu), posuvky v taktu platí jen pro tento takt. Akcidentály nad hlavičkami not mimo notovou osnovu jsou nezávazné. Akcidentály v závorkách slouží k připomenutí nebo objasnění:



**al fine**, do konce

**alla, all'**, podle ... způsobu, jako

**alla breve**, ♩ dvoupůlový takt, 4/4 takt ve dvojnásobném tempu: místo čtvrtové noty je počítací dobou nota půlová

**alla marcia**, pochodově

**alla polacca**, na způsob polonézy

**allargando, allarg.**, zpomalovaně, zeširoka (často i silněji)

**alla siciliana**, na způsob siciliány (it. tanec v 6/8 taktu)

**alla turca**, po turecku (na způsob janičárské hudby)

**alla zingarese**, po cikánsku

**allegamente**, vesele, radostně

**allegretto, all<sup>mo</sup>**, poněkud hybně, trochu volněji než → allegro

**allegro, all°**, rychle

**allentando**, zpomalovaně

**all'ongarese**, po maďarsku

**all'ottava, 8va...**, → ottava

**all'unisono**, → unisono

**al segno**, (opakování) až ke značce, → segno, → da capo

**alternativement** (fr.), **alternativo** (it.), střídavě; požaduje se opakování taneční věty nebo větne části po přidaných vsuvkách

**altra volta**, ještě jednou

**alzamento, alzato, alz.**, křížení rukou na klavíru: přeložit jednu ruku přes druhou

**alzati**, zdvihnout dosítka (u klavíru), → pedál

**amabile**, líbezně, roztomile

**a mezza voce**, polohlasně

**amorevole, con amore**, líbezně, láskyplně

**ancora, ancora più**, ještě jednou

**andante, and.**, krokem, klidně

**andantino, and<sup>mo</sup>**, o něco rychleji než → andante

**angoscioso**, bázlivě, zkroušeně

**anima, con anima**, duše (houslí), oduševněle

**animato**, oduševněle, oživeně

**animoso**, odvážně, živě

**a piacere**, dle libosti, volně v tempu i přednesu, stejný význam jako → ad libitum

**appassionato**, vášnivě, náruživě

**appoggiando**, s oporou, vázaně

**appoggiato**, opřeně, podepřeně, vydržovat (zpěvní hlas)

**appoggiatura**, příraz, volně nastupující průtah

**appuyé** (fr.), s důrazem, → appoggiato

**a punto d'arco**, špičkou smyčce

**a quattro mani** (it.), à quatre mains (fr.), čtyřručně

**arcato**, hrát smyčcem

**arco, col'arco, c. a.**, smyčec, hrát smyčcem (po → pizzicatu)

**ardente**, žhavě, ohnivě

**arditamente, ardito**, odvážně, virtuózně

**ardore, con ardore**, žár, se zápallem

**arioso**, zpěvně, lyricky

**arpège, arpègement** (fr.), → arpeggio

**arpeggio**, po harfovém způsobu rozložený akord; v notovém zápisu bývá označeno svislou vlnkou, případně přerušenu:





nebo → korunou (fermata). Opakování částí v tomto úseku odpadá v případě, že v zápisu stojí **da capo senza ripetizione**.

**dal segno, Dal S., D. S.**, opakovat od znaménka, → segno

**debile**, slabý

**D. C.**, → da capo

**deciso**, (rytmicky) odhodlaně, rozhodně

**decrecendo, decresc., decr.**,  $\gg$ , zeslabovat, s ubývající silou

**dehors, en dehors** (fr.), venku, jakoby z dálky, ale nápadně

**delicatamente**, jemně, něžně

**delicatezza, con**, jemnost, s jemností

**démancher** (fr.), změna polohy (u smyčců), zkřížit ruce (u klavíru)

**destra, colla destra, c. d.**, pravou rukou (→ mano destra)

**détaché** (fr.), detašé, oddělený smyk na každou notu:



**diluendo**, uhasínajíc (v rychlosti i síle)

**diminuendo, dimin., dim.**,  $\gg$ , zeslabovat

**distinto**, zřetelně

**divisi, div.**, rozdělení akordu ve smyčcích mezi více hráčů místo dvojhmatové hry, → a due

**dolce**, sladce, jemně, lahodně

**dolcezza, con**, sladce

**dolcissimo**, velmi sladce

**dolente**, naříkavě, žalobně

**doloroso, con dolore**, bolestně, s bolestí

**Doppelt-Cadence**, trylek začínající zdola nebo shora (not. př. podle J. S. BACHA):



**Doppelt-Cadence mit Mordant**, jako Doppelt-Cadence, na konci s mordentem (notový př. podle J. S. BACHA):



**doublé** (fr.), obal → ozdoby

**doucement** (fr.), sladce, líbezně

**dououreux** (fr.), bolestně

**D. S.**, → dal segno

**due**, → a due

**due corde**, dvě struny, → pedál

**due volte**, dvakrát

**duramente**, tvrdě

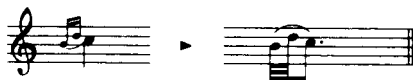
**durezza, con**, tvrdě, v 17. století: s disonancemi

**dusítko**, → sordino

**dvojitě bé**, bb, → akcidentály

**dvojitý křížek**, x, → akcidentály

**dvojitý příraz**, (Anschlag, port de voix double), → příraz se dvěma notami v různých intervalech:



**dvojitý trylek**, dva souběžné trylky zpravidla v intervalu tercie nebo sexty

**éclatant** (fr.), třpytivě, leskle

**effettuoso**, působivě, efektně

**ekvální**, → aequal

**élargissant** (fr.), zpomalovat a rozšiřovat

**empresé** (fr.), spěšně, horlivě

**en dehors**, → dehors

**espressione, con, c. espr.**, s výrazem

**espressivo, espr.**, výrazně

**estinguendo**, zhasínavě, mimořádně zeslabit

**estinto**, vyhasle, skoro neslyšně

**étouffé** (fr.), → estinto

**éteinté** (fr.), přidušeně, tón hned utlumit (u bubnu, činelu atd., také u harfy)

**Euouae, Evovae**, zkratka pro »saeculorum amen«

**f**, → forte

**facile** (fr.), **facilmente** (it.), snadný, lehký

**falsetto**, falzet, fistule

**fastoso**, okázale, nádherně

**fermata** (it.: **corona**),  $\frown$   $\smile$ , → koruna, značka pro zastavení, libovolně prodloužení noty nebo pomlky; v árii da capo označuje koruna konec 1. dílu („fine“), v sólových koncertech je místem sólové improvizace (→ cadenza)

**fermezza, con**, pevně, s pevností

**feroce**, divoce, nevázaně

**ff**, → fortissimo

**ffz**, → forzatisissimo



**fiacco**, mdlý, ochablý



**fiero, fieramente**, prudce, divoce, hrdě

**fine, al fine**, konec, do konce (da capo)

**fin'al segno**, (opakování) až ke znaménku, → segno, → da capo

**flageolet** (fr.), flažolet, vytváření vyšších harmonických u smyčcových nástrojů pomocí umělého tvoření uzlů na kmitající struně (lehký dotyk prstu na uzlu dělicím strunu v poměru 1:2, 1:3 atd., viz s. 14, Akustika)

1. Přirozený flažolet: východiskem je prázdná struna. Notuje se hmat (1 a: ) nebo zvuk (1 b: )

2. Umělý flažolet: východiskem je pevně stisknutá struna. Notuje se pevně () a slabě () přiložený prst.

Způsob notového zápisu je různý (znějící tón bývá doplněn v závorce):

zvuk:



notace:



struna: 1 a) 1 b) 2)

Flažolety je možné hrát i na dřevěné dechové nástroje používáním odpovídající techniky přefukování.

**flatté, flattement** (fr.), → mordent (17. stol.), → skupinka (18. stol.)

**flautando, flautato**, flétnově, jako flétna, u smyčců hrát blízko hmatníku nebo nad ním, přičemž vzniká měkký zvuk s menším počtem sudých harmonických)

**flebile**, žalobně, truchlivě

**forte, f**, silně, hlasitě

**fortissimo, ff**, velmi silně

**fortefortissimo, fff**, co nejsilněji

**fortepiano, fp**, silně akcentovaně a okamžitě zase slabě; vztahuje se na jednotlivé tóny, popř. akordy; míněno vždy relativně k dynamice okolní hudby

**forza, con**, síla, silně

**forzando, forzato, fz**, zesíleně, zdůraznit (→ fortissimo)

**forzatissimo, ffz**, velmi silně zdůraznit (→ forzando)

**funèbre** (fr.), pohřebně, smutečně, v pohřební náladě (např. smuteční pochody)

**fuoco, con**, s ohněm, ohnivě

**furioso, divoce**, zuřivě, zběsile

**fz**, → forzando

**gaiement** (fr.), vesele, radostně

**garbato, con**, půvab, s půvabem, s ladností

**generální pauza**, pomlka pro všechny nástroje (komorní a orchestrální hudba)

**gentile**, ušlechtilé

**gestopft** (něm.), pro dechové nástroje: s dusítkem

**giocoso**, žertovně, hravě

**gioioso**, radostně

**giusto; tempo giusto**, správně; v přiměřeném tempu

**glissando, gliss.**, skluzem, rychlý sled tónů směrem nahoru nebo dolů po bílých nebo černých klávesách, možný také chromaticky, a pokud možno bez zvýraznění určitých tónových výšek. Glissando se hraje také v terciích, sextách, oktávách atd. (gliss. lze také zpívat a hrát i na ostatní hudební nástroje, zejména na smyčcové):



**G. O.**, → grand orgue

**G. P.**, → generální pauza

**gradamente**, postupně

**gradevole**, příjemně, líbivě

**grand jeu** (fr.), velká hra, → grand orgue

**grand orgue** (fr.), **G. O.**, velké varhany, hlavní stroj

**grandezza, con**, s velikostí, vznešeností

**grave**, těžce, slavnostně

**grazioso**, s půvabem

**grosso, gropetto, gruppo**, obal, → double

**gusto, con**, s chutí, s elánem

**harpeggio**, → arpeggio

**Hauptstimme** (něm.), H<sup>1</sup>, označení nejdůležitějšího hlasu v (moderních) partiturách (→ Nebenstimme)

**Hauptrhythmus** (něm.), RH<sup>1</sup>, označení nejdůležitějšího rytmu v (moderních) partiturách

**impetuoso, con impeto**, bouřlivě, prudce

**incalzando**, naléhavě, zrychlovat

**indeciso**, nerozhodně, volným tempem

**innocente**, nevinně

**inquieto**, neklidně, nepokojně

**istesso tempo**, → l'istesso tempo

**jété** (fr.), → ricochet

**kadence**, → cadenza

**kantabilně**, → cantabile

**klingend** (něm.) znějící, není notováno transponovaně; zápis odpovídá skutečnému zvuku (u transponujících nástrojů)

**koruna**, → fermata



**lacrimoso**, naříkavě, plačtivě  
**lamentabile**, **lamentoso**, žalostně, lkavě  
**lancio**, **con**, vzletně  
**largamente**, široce  
**largando**, → **allargando**  
**larghetto**, široce, trochu rychleji než → **largo**  
**largo**, široce, pomalu  
**legatissimo**, velmi vázaně, → **legato**  
**legato**, vázaně, notový zápis s legatovým neboli vázácím obloukem nad notami různé výšky:



**leggiadro**, něžně, spanile, půvabně  
**leggierezza**, **con**, s lehkostí  
**leggiero**, **leggieramente**, lehce, nevázaně, půvabně  
**legno**, → **col legno**  
**lento** (fr.), **lento** (it.), pomalu  
**libitum**, → **ad libitum**  
**licenza**, **con alcuna**, s jistou volností přednesu  
**lieto**, radostně  
**lievo**, lehce  
**ligatura**, oblouček spojující dvě noty stejné výšky, který prodlužuje trvání první noty o hodnotu noty následující (srovnej s. 66, obr. F; jiné užití obloučku u → **legata**)  
**liscio**, hladce  
**l'istesso tempo**, stejné tempo, ve stejném tempu i přes taktovou změnu; vyžaduje stejnou jednotku doby, tzn. stejnou základní hodnotu taktu (nejčastěji čtvrtovou), např.:

$$(2/4) \text{ } \underline{\underline{\bullet}} = (3/4) \text{ } \underline{\underline{\bullet}}, \text{ nebo } 2/4 \text{ } \underline{\underline{\bullet}} = 3/4 \text{ } \underline{\underline{\bullet}}$$

**loco**, zde na původním místě, znovu v původní poloze (po oktávové transpozici)  
**louré**, spojeně, druh smyku u smyčců, lehké zdůraznění každé noty:



(→ **portato**)  
**lo stesso tempo**, → **l'istesso tempo**  
**lusingando**, lichotivě

**m.**, → **manualiter**  
**ma**, ale  
**ma non troppo**, ale ne příliš  
**maestoso**, majestátně, velebně  
**main droite**, **m. d.** (fr.), pravou rukou

**main gauche**, **m. g.** (fr.), levou rukou  
**malinconico**, melancholicky, zádumčivě  
**mancando**, **manc.**, ubírat (slaběji a pomaleji)  
**manualiter**, **man.**, **m.** (lat.), hrát na manuálu (varhany, bez pedálu)  
**mano destra**, **m. d.**, pravá ruka  
**mano sinistra**, **m. s.**, levá ruka  
**marcato**, **marcando**, **marc.**, > v ^ ^ / důrazně  
**martelé** (fr.), druh smyku, bušivě krátké, silné, odražené smyky:



(→ **martellato**)  
**martellato**, bušivě, silné → **staccato** (→ **martelé**)  
**marziale**, bojovně  
**m. d.**, → **main droite**, → **mano destra**  
**m. g.**, → **main gauche**  
**m. s.**, → **mano sinistra**  
**medesimo tempo**, stejné tempo  
**meno**, méně  
**meno forte**, méně silně  
**meno mosso**, méně hybně  
**meno piano**, ne tak tiše, trochu silněji  
**mente**, **alla**, z hlavy, improvizovat  
**mesa di voce**, < >, zesílení a zeslabení zpěvního tónu  
**mesto**, smutně, melancholicky  
**mezza voce**, **m. v.**, polohlasně  
**mezzo**, **m.**, poloviční  
**mezzoforte**, **mf**, středně silně, polosilně (mezi **mezzopiano** a **forte**)  
**mezzopiano**, **mp**, středně slabě, poloslabě (mezi **piano** a **mezzoforte**)  
**misura**, **alla**, takt, přesně v metru; **senza misura**, volně v metru  
**misurato**, odměřený, v taktu  
**M. M.**, Mälzelův metronom, kyvadlový přístroj se škalou 40–208 úderů za minutu, které udávají skladbě tempo (vynalezen MÄLZELEM 1816);  
**M. M.** ♩ = 40 znamená: 40 čtvrtvých not za minutu  
**moderato**, **mod.**, mírně  
**molto**, velmi, mnoho  
**morbido**, měkce, mírně  
**mordent**, náraz, melodická → ozdoba, vystřídání základního tónu se spodním tónem:



**morendo**, zmíravě, postupně ztišovat a zpomalovat  
**mormorando**, bručivě, mručivě  
**mosso**, hybně, s pohybem  
**moto**, **con**, s pohybem

**mp**, → mezzopiano

**m. s.**, → mano sinistra

**muta**, pokyn k přeladění pro dechy a tympány

**mute** (angl.), → dusítko, → sordino

**m. v.**, → mezza voce

**nátryl**, hlavní nota je vystřídána vrchní vedlejší, (opak → mordent), → ozdoby[:]



**Nebenstimme**, (něm.),  $N^{\circ}$ , upozornění v (moderních) partiturách na vedlejší hlas (→ Hauptstimme)

**non**, ne

**non legato**, způsob artikulace, mezi staccatem a legatem:



**non tanto**, ne tolik

**non troppo**, ne příliš

**O** (nula): označení palce v anglickém klavírním prstokladu; prázdná struna u smyčcových nástrojů; → tasto solo v generálbasu (viz s. 100)

**obal**,  $\infty$  2, → ozdoby, (gruppetto, doublé, cadence, turn), vystřídání hlavní noty s vrchním a spodním tónem. Ležící i stojící znaménko má stejný význam. Chromatická změna je příslušně označena nad nebo pod znaménkem. V pomalejším tempu je možné poslední notu protáhnout:



**obligato**, **obligat**, notovaný instrumentální hlas (v barokních skladbách), který se při provádění nesmí vynechat

**odraz**, ozdoba za hlavní notou, započtená do její hodnoty, většinou na konci trylku (→ trillo 9, 10, 11, 13)

**ondeggiando**, **ondeggiamento** (it.), **ondulé** (fr.), zvlněně, vlnivě; pokyn ke hře pro smyčce,

zesilovat a zeslabovat tóny (i na různých strunách) bez výměny smyku (→ tremolo):



**ongarese**, **all'orgnese**, maďarský, po maďarsku

**opus**, **op.**, opus, dílo

**ossia**, nebo, volitelná varianta v notovém zápisu (většinou zjednodušení)

**ottava**, **8va**, **8...**, oktáva

– **all'ottava**, o oktávu výš nebo níž, než je zapsáno v notách

– **ottava alta**, **ottava sopra**, o oktávu výš, než je psáno

– **ottava bassa**, **8va. ba.**, **ottava sotto**, o oktávu níž, než je psáno

– **coll'ottava**, **coll 8va.**, **c. o.**, zdvojení v oktávě (→ abbreviatura)

**ouvert** (fr.), prázdná struna u strunných nástrojů

**ozdoby**, zdobení melodie. Ozdoby pocházejí z improvizací praxe zpěváků a instrumentalistů. V období renesance a baroka se vytvořily určité ustálené modely. Dnes rozlišujeme *podstatné* a *volné* ozdoby (QUANTZ, 1752). Libovolné (italské) zdobení vyplynulo ze středověké diminuce. Ozdoby vyplňují intervaly nebo obohacují melodii o další tóny a mění ji v míře, která závisí na vzdělání a vkusu interpreta. Nejsou notovány (srovnej s. 82, provozovací praxe).

*Podstatné* (základní nebo také francouzské) ozdoby jsou jakožto formule na určitých místech skladby přímo vyznačeny v melodii a interpret je do ní zahrne. Často rovněž nejsou notovány, mohou být ale v notovém zápisu označeny určitými značkami a malými přidávanými notami. Takové ozdoby jsou mj.:

→ accent, → acciaccatura, → arpeggio, → Doppelt-Cadence, → dvojitý příraz, → dvojitý trylek, → mordent, → odraz, → nátryl, → obal, → příraz, → skupinka, → tremolo, → trillo, → vibrato

**P**, → pedál

**p**, → piano

**pacato**, mírně, klidně

**parlando**, **parlante**, **parlato**, mluveně, ve zpěvu: téměř jako mluveně

**passionato**, **pass.**, vášnivě

**passione**, **con**, s vášní

**pastoso**, měkce, sladce, poddajně

**patetico** (it.), **pathétique** (fr.), pateticky, vášnivě

**pedál**, **ped.**, **P.**, (it. pedale), u klavíru: stisknout pravý pedál, a tím zvednout dusítko strun; značka pro konec pedálu, tedy pro opětovné přiložení dusítek na struny: \*; levý pedál u klavíru: kladívka se

posunou na stranu: při polovičním stisku dopadají jen na dvě (→ **due corde**), při celém stisku jen na jednu (→ **una corda**) strunu; pokyn → **tre corde** značí návrat ke hře bez levého pedálu.

**perdendo, perdendosi**, zmíravě, do ztracena

**pesante**, zatěžkaně

**piacere, a**, podle libosti

**piacevole**, libivě

**piangendo**, plačtivě

**piano, p**, slabě, potichu

**pianissimo, pp, pmo.**, velmi slabě

**pianissimo possibile, ppp**, co nejslaběji

**picchettato**, → sautillé

**pieno**, zvučně, plně; **organo pieno**, plným strojem (u varhan, česky pléno)

**a voce piena**, plným hlasem

**pietoso**, soucitně

**pincé** (fr.), drnkavě, → pizzicato, → mordent

**piqué** (fr.), → sautillé

**più**, více

**pizzicato, pizz.**, drnkavě, pokyn pro smyčce: drknat o struny prsty (naproti tomu → col'arco)

**placido**, klidně, uvolněně

**plaque** (fr.), všechny tóny akordu zahrát současně (opak: → arpeggio)

**plein-jeu** (fr.), → pieno

**poco**, trochu, málo, poněkud

**poco a poco, p. a. p.**, stále více, pomenáhu

**poi**, pak, potom

**polacca, alla**, polonéza, na způsob polonézy

**pomposo**, okázalý, slavnostní

**ponticello**, → sul ponticello

**portamento**, vyzdvihnout, vynést, u smyčců a zpěváků krátká klouzavá předjímka následujícího tónu:



portamento značí též způsob hry mezi → staccatem a → legatem (v nástrojové hudbě), nebo sklouznutí z tónu na tón (ve zpěvu)

**portato**, přerušovaně, způsob artikulace mezi → staccatem a → legatem: ne přímo odděleně, přesto každý tón zdůrazněně:



(→ *louré*)

**portar la voce**, sklouznout při zpěvu mezi dvěma tóny, → portamento

**port de voix** (fr.), → příraz, → portamento

**port de voix double** (fr.), → dvojitý příraz, → ozdoba

**possibile**, co možná nejvíce

**posuvky**, značky hudebního písma, které vyžadují zvýšení nebo snížení tónu, → akcidentály

**poussé** (fr.), v, smyk nahoru, → vedení smyčce  
**precipitando, precipitato, precipitoso**, překotně pádit vpřed

**pressante** (it.), **pressant** (fr.), naléhavě

**prestissimo**, co možná nejrychleji

**presto**, velmi rychle

**prima volta, I<sup>ma</sup> volta, seconda volta, II<sup>a</sup> volta**, poprvé, podruhé (při repetici)



**primo, I<sup>mo</sup>**, první; vrchní part při čtyřruční klavírní hře  
**principale, princ.**, vedoucí instrumentální hlas, sólistický popř. koncertantní

**principál**, hlavní rejstřík varhan

**předznamenání**, souhrn → posuvek, platný pro celou skladbu nebo její část, → akcidentály

**příraz**, → ozdoba, která předchází hlavní notě, většinou disonující vrchní či spodní sekunda. Při větším počtu přírazových not: → dvojitý příraz, → skupinka.

Příraz se hraje buď na těžkou dobu hlavní noty, nebo před těžkou dobou (→ odraz). Obojí se mění: v 17. a 18. století se hrál příraz na těžké době i před ní (1), v 18. století stále častěji pak jako disonantní průtah na těžké době (2, 3, 4), začátkem 19. století ještě na těžké době, ale nezdůrazněný (5 a), poté před těžkou dobou (5 b). Možnosti zápisu jsou mj.:

- 1) forfall (vzestup) a backfall (pád) (PURCELL)
- 2) stoupající a klesající → accent (J. S. BACH) nebo → Port de voix (RAMEAU)
- 3) průchodné přírazy (QUANTZ):



4) dlouhý příraz

5) krátký příraz; nepočítatelná, co nejkratší notová hodnota:



**punta d'arco**, hrát špičkou smyčce

**quasi**, jako, stejně jako  
**quieto**, klidně

**raddolcendo**, stále jemněji  
**raddoppiare**, zdvojit (přidat spodní oktávu)  
**raffrenando**, zadržovaně  
**ralentir** (fr.), → **rallentando**  
**rallentando**, **rallent. rall.**, zpomalovat, zvolňovat  
**rattenando**, **rattenuto**, zdrženlivě, zpomalovat  
**ravvivando**, oživovat (rychleji)  
**religioso**, nábožně, zbožně  
**repetice**, opakování části skladby:



**replica**, opakování; **senza replica**, bez opakování (např. v menuetu po triu)  
**retenant** (fr.), zdrženlivě, zvolněně  
**rf**, **rfz**, → **rinforzando**  
**ricochet**, zpětný odraz, odskakující smyk u smyčců, smyčec je hosen na strunu a vytváří odskakováním dalších 2–6 tónů staccato:



**rilasciando**, zvolňovat, zeslabovat  
**rinforzando**, **rinforzato**, **rinf.**, **rf**, **rfz**, náhle zesílit, vztahuje se na jediný tón nebo akord (→ forzato, → fortepiano)  
**ripieno**, **rip.**, plně, vícenásobně obsazená část tutti (srov. Concerto grosso, s. 123); výplňový (neobligátní) hlas, výplň, mixtura u varhan  
**riposato**, zklidněně  
**riprendere**, navrátit se (k původnímu tempu)  
**risoluto**, rozhodně, rázně  
**ristringendo**, zrychlovat  
**ritardando**, **ritard.**, **rit.**, zpomalovat  
**ritenente**, zdrženlivě  
**ritenuto**, **rit.**, zvolňovat  
**rubato**, **tempo rubato**, „ukradené tempo“, volnost v tempu, nikoliv přísně v taktu  
**rustico**, selsky, venkovsky

**S**, → **segno**

**saltato**, → **sautillé**

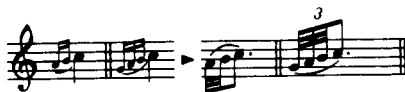
**sautillé** (fr.), skákavě, vedení smyčce: lehce pérující smyky, odskakující od struny (→ staccato):



**scenando**, zeslabovaně  
**scherzando**, **scherzoso**, žertovně, laškovně  
**schiettamente**, **schietto**, jednoduše, prostě  
**scintillante**, jiskřivě  
**scioltamente**, plynule  
**sciolto**, volně, nenuceně v přednesu; jako artikulační pokyn: → non legato  
**scivolando**, klouzavě, → **glissando**  
**secco**, suchý, → **secco recitativ** s. 144  
**seconda volta**, **II<sup>a</sup> volta**, → prima volta  
**secondo**, **II<sup>o</sup>**, druhý, spodní part čtyřruční klavírní hry  
**segno**, značka na začátku nebo konci opakující se části; **dal segno**, od značky; **al segno**, **sin'al segno**, **fin'al segno**, do značky; → da capo. Existují různé typy:



**segue**, **seg.**, následuje (např. na další straně); také při opakování tónu nebo figury, → **abbreviatura semplice**, jednoduše, prostě  
**sempre**, vždy, pořád, stále  
**sentito**, procítěně, citlivě, s citem  
**senza**, bez; **senza** → **misura**, bez taktu; **senza** → **sordino**, bez dusítka  
**sereno**, vesele  
**serio**, **serioso**, vážně  
**sforzando**, **sforzato**, **sf**, **sfz**, náhle zesílit, silně zvýraznit: platí pro jedinou notu nebo akord a je vždy relativní k dynamice okolí  
**sforzatisimo**, **sfz**, vystupňované → **sforzato**  
**sforzato piano**, **sfp**, se silným akcentem a hned slabě  
**simile**, stejným způsobem, → **segue**  
**sin'al fine**, **sin'al segno**, → **segno**  
**sinistra** (→ **mano**), **colla sinistra**, **c. s.**, levou rukou  
**skupinka**, (→ **ozdoby**), příraz se dvěma nebo více notami, které postupují stupňovitě zdola (zřídka shora) k hlavní notě, většinou se hraje na dobu, v 19. století také před dobou [:]



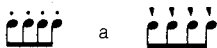
Skupinka se objevuje v četných variantách, mj.: a) tierce coulée (CHAMBONIÈRES, COUPERIN), b) znaménko v době BACHOVĚ, c) tečkovaná skupinka (QUANTZ):



**slancio, con**, vzletně  
**slargando**, rozšiřovat, zpomalovat  
**slentando**, zpomalovat  
**smanioso**, zuřivě, vášnivě  
**sminuendo**, → diminuendo  
**smorendo**, → morendo  
**smorzando, smorz.**, co nejvíce zpomalovat a ztišovat, zmiravě  
**smyky**, → vedení smyčce  
**snello, hbitě, čile**  
**soave**, sladce, líbezně  
**sollecitando**, zrychlovat, spěšně  
**solo**, samostatně, sólově, → tutti  
**sopra**, nahoře; **come sopra**, jako nahoře; **mano destra (sinistra) sopra**, pravá (levá) ruka nad druhou (u křížení rukou)  
**sordino, con sordino, con sord.**, dusítko, s dusítkem, tlumeně, **senza sordino**, bez dusítka  
**sospirando**, sténavě, vzdychavě  
**sostenendo, sostenuto, sost.**, zvolněně, zdrženlivě  
**sotto**, pod; → sopra  
**sotto voce, s. v.**, tlumeně, ne plným hlasem, tlumeným hlasem, u smyčců → flautando  
**soupirant** (fr.), → sospirando  
**sourd** (fr.), tlumeně  
**spianato**, rovně, vyrovnaně, prostě  
**spiccato, spicc.**, skákavý smyk, → sautillé  
**spirito, con**, živě  
**spiritoso**, oduševněle  
**Sprechstimme** (něm.), mluvený hlas, způsob notace rytmického mluveného slova (a), rytmického mluveného slova s naznačenými tónovými výškami (b):



**staccatissimo**, velmi ostré → staccato  
**staccato, stacc.**, stakáto, skákavě, krátce, tóny zřetelně oddělovat:



Tečky zobrazují normální staccato (→ sautillé), klínky ostřejší (→ martellato)  
**stendendo**, uvolněně, zpomalovaně  
**stentando, stentato**, s námahou, vlekle, zpomalovat

**stesso**, pomalu, táhle  
**stesso**, tentýž  
**stinguendo**, dohasínavě, stále tišeji  
**strascando, strascinando**, vlekle, táhle  
**strepitoso**, hřmotně, hlučně  
**stretto**, úzce, těsně  
**stringendo, string.**, naléhavě, rychleji  
**striscando**, klouzavě, chromatický skluz, → glissando  
**su, sul, na, nad**  
**suave**, sladce  
**subito**, ihned, náhle  
**suffocato**, tlumeně, zdušeně  
**suvez** (fr.), pokyn doprovázejícího, aby následoval sólový part v tempu a dynamice; → colla parte  
**sul G**, na struně g  
**sulla tastiera**, hrát (smyčcem) nad hmatníkem, → flautando  
**sul ponticello**, hrát u kobylky (ostřejší, jasnější zvuk)  
**sur la touche** (fr.), → sulla tastiera  
**sussurando**, švelivě, šeptavě  
**svegliando, svegliato**, s oživením  
**svelto**, hbitě, rychle, čile

**tacet, tac.**, mlčí, tzn. jeden hlas v orchestru dočasně nehraje  
**talon, au talon** (fr.), žabka na smyčci; hrát u žabky  
**tanto**, tolik  
**tardamente, tardo**, pomalu, zvolna  
**tardando**, zpomalovaně, zvolňovaně  
**tasto solo, T. s., t. s.**, pokyn při generálbasu, hrát jen basovou linku bez akordické výplně (viz s. 100)  
**tempestoso**, bouřlivě  
**tempo**, čas, tempo, rychlost; → a tempo  
**tempo giusto**, v přiměřeném tempu  
**tempo rubato**, → rubato  
**ten.**, → tenuto  
**tenendo**, vydržovaně  
**teneramente**, něžně  
**tenuto, ten.**, držet, dlouho držet tón; **ben tenuto**, dobře vydržovat; **forte ten.**, f. **ten.**, vydržet v síle bez ochabování  
**tirando**, smykem dolů, → colpo, → tiré  
**tiré, tiner, tirez** (fr.), smyk dolů  
**tosto**, hned, náhle, rychle; **piu tosto**, rychleji, více; **allegro piu tosto andante**, allegro, ale přece téměř andante  
**tr.**, → trillo  
**tranquillo**, klidně, pokojně  
**trascinando**, vlekle  
**trattenuto**, zadržovaně, zdrženlivě  
**tre, tři; tre corde**, na třech strunách (u klavíru, bez levého pedálu)  
**tremolando, trem.**, třaslavě, chvějivě s tremolem

**tremolo, trem., tremolo, tzn.:**

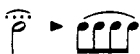
- rychlé střídání dvou tónů, které jsou v terciovém a větším odstupu (naproti tomu → trylek



v sekundě):



- u smyčců rychlé opakování tónu
- u zpěváků rychlé výkyvy intenzity tónu při zachování jeho výšky (naproti tomu → vibrato)
- pomalejší tremolo: → *ondeggiando*
- pomalejší kolísání intenzity tónu pro zvýšení vý-



razových možností, především u klavichordu **trillo** (shake, angl.; tremblement, trille, fr.) trylek, rychlé střídání hlavního tónu s vrchní malou nebo velkou sekundou (→ ozdoby). V 17. a 18. stol. se trylek označoval několika rovnocennými způsoby: tr, t, +, ~, ~, ~; později se používalo tr s vlnovkou (12–14). *Není-li předepsáno jinak, začíná trylek vrchní, disonantní vedlejší notou, která má funkci průtahu (1). Může být také protažena (2, 3 → accent; 6). Jestliže začíná trylek spodní sekundou, odpovídá začátku obalu (4, → Doppelt-Cadence; 12). Stejným způsobem může trylek začínat také*



shora (5):

Tempo a délka trylky se řídí hodnotou noty, nad níž je trylek označen, a také charakterem skladby.

Kromě trylky krátkého nebo trylky nad drženým tónem končí zpravidla všechny předjímku závěrečného tónu (*anticipace*; 6) nebo obalem (8, 9, 10,



11). Obojí se často nenotuje (7, 11, 13):

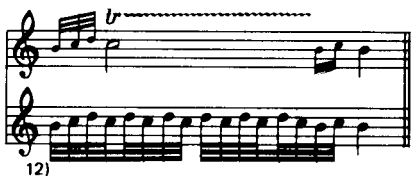
Značky tr se užívá také pro jednorázovou rychlou výměnu hlavního tónu s vrchní notou.

Příklady 1–5 a 9 pocházejí z tabulky ozdob J. S. BACHA, kde se nazývají: 1) trylek, 2, 3) accent a trylek; 4, 5) Doppelt-Cadence; 9) trylek a mordent.

V 19. století ztrácí trylek charakter průtahu a stává se virtuózním prostředkem obohacujícím barvu hlavní noty, kterou také začíná (HUMMEL, 1828).

Často je trylek vypsán (13).

Označení trylky se může vztahovat také na dvě noty: dvojitý trylek v tercii, sextě nebo oktávě se provádí





paralelně (14):

**troppo**, velmi, příliš

**t. s.**, → tasto solo

**turco, alla turca**, po turecku

**turn** (angl.), obal, → ozdoby

**tutta la forza, con**, vší silou

**tutte le corde**, všechny struny

**tutti**, všichni, v koncertní orchestrální hudbě protiklad k úsekům označeným → solo

**una corda, u. c.**, jedna struna, → pedál

**ungherese, all'ungherese** maďarsky

**unisono, unis., all'unisono**, jednohlas, různé hlasy nebo nástroje hrají v jednohlase nebo v oktávě (→ a due)

**un poco**, trochu, poněkud

**ut sopra**, jako nahoře

**vacillando**, kolísavě

**vedení smyčce**, základní smyky při tvorbě tónu a artikulaci u smyčcových nástrojů:

– smyk dolů  $\curvearrowright$ , → tirando

– smyk nahoru  $\curvearrowleft$

Počet not na jeden smyk může být označen oblouč-

kem.

K jednotlivým druhům smyků: → arpeggio, → col legno, → flageolet, → lautando, → détaché, → louché, → martelé, → ondeggiando, → portato, → ricochet, → sautillé, → staccato, → sul ponticello, → sulla tastiera (sul tasto), → tremolo

**velato**, zastřeně, tlumeně

**veloce**, rychle

**vibrato**, chvějivě; především u smyčců, rychlé nepatrné kolísání tónové výšky, někdy označeno vlnovkou nad notami

**vide, vi-de**, „viz“, tyto dvě slabiky označují v notách začátek a konec části, která může být vynechána

**vigore, con**, rázně, se silou

**vigoroso**, rázně, statně

**víření** (něm. Wirbel),  $\text{tr}$  ----- nebo  $\text{tr}$   $\text{tr}$ , rychlé opakování tónu u bicích nástrojů (kotle, malý buben, činel, triangl atd.); → tremolo

**vivace**, živě, čile

**vivacissimo**, nanejvýš živě

**vivo**, živě

**voce; colla voce**, hlas, současně s hlasem: jako → colla parte; → mezza voce, → sotto v.

**voilé** (fr.), → velato

**volante**, spěšně

**volta**, → due volte, → prima volta

**volteggiando**, překřížit ruce

**volti subito, v. s.**, rychle obraťte

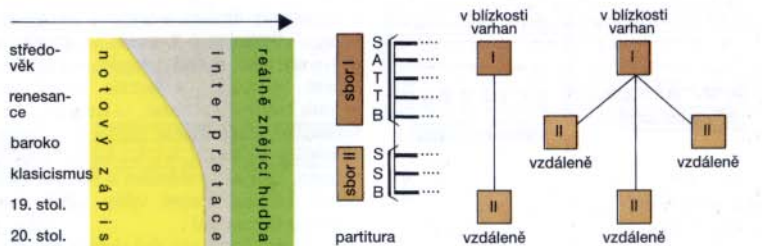
**volubile**, pohyblivě, hybně

**v. s.**, → volti subito

**vuota**, → corda vuota

**zingarese, alla**, po cikánsku





## A Provozovací praxe mezi notací a zvukem

## B H. Schütz, Exequien, rozestavení sborů

Pos - sen - - - te spir - - - to

Pos - sen - te spir - - - to

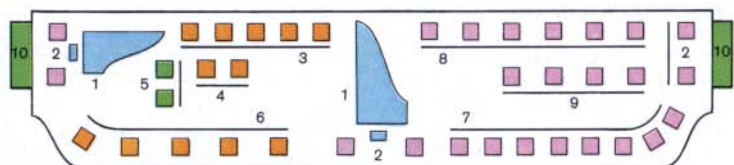
(Adagio)

(varhany a chitarone)

(2 housle)

## C C. Monteverdi, Orfeova árie (1607), jednoduché a zdobené provedení

## D A. Vivaldi, Largo jednoho z houslových koncertů, notový zápis a provedení



- 1 cembalo      3 hoboje      5 lesní rohy      7 I. housle      9 violy
- 2 hluboké smyčce      4 flétny      6 fagoty      8 II. housle      10 tympany, trubky

## E Operní orchestr Drážďany (~1750), obsazení a zasedací pořádek

- cembalo      dřeva      hlavní sbor      notace / zvuk
- smyčce      žestě      sólový sbor      provozovací praxe

Prostorové působení, interpretace ozdob, obsazení

Pod označením **provozovací praxe** rozumíme všechno, co je zapotřebí ke *zvukové realizaci* hudby. Čím hlouběji jdeme do minulosti, tím méně víme o tom, jakými provozovacími zvyklostmi byla vyplněna mezera mezi **notovým zápisem** a **znějící podobou** hudby (obr. A).

Ke studiu provozovací praxe staré hudby se váže:

- **nauka o notaci** a pečlivá **textová kritika**, aby se odstranily pozdější chyby a doplňky (**kritická edice původní verze**);
- **vyobrazení nástrojů**, hudebníků a hudebních produkcí (viz s. 246, 258);
- **literární popisy** provozování hudby;
- **teoretická svědectví**, jako jsou např. nauka o kompozici a instrumentaci;
- **praktické pokyny ke hře**, např. v předmluvách k původnímu vydání (srov. VIADANOVA předmluva, s. 251)
- **úřední spisy o hudebnících a soupisy obsazení** (obr. E)
- **staré prováděcí praktiky**, které jsou i dnes ještě živé, a mnoho dalšího.

Také používání rekonstruovaných **historických nástrojů** přispívá k verifikaci historického zvukového obrazu. Výsledek, pro dnešního posluchače často neuspokojivý, naznačuje, že hudební obsah se utváří *dobově podmíněně v posluchačově myslí* jako nadstavba nad akustickou realizací, a proto nejen hudba, ale i hudební slyšení má své dějiny. – Interpretace každé, zejména staré hudby musí být naplněna především subjektivní hudební pravdivostí, musí však být doplněna objektivními znalostmi hudebního obsahu a formy.

### Obsazení

Do 17. století předepisovali skladatelé jen zřídka přesná obsazení. O středověku víme, že složitý vícehlas byl prováděn *sólově*, *rondellus* atd. však *sborově*. Víme také, že na provádění vokální hudby se podílely i nástroje, nevíme však které a jak (např. dlouhé držené tóny motetových tenorů mohly být instrumentální).

V renesanci hrály hudební nástroje melodie spolu se zpěvními hlasy. Praxe *a cappella* (čistě vokální) se nedodržovala tak přísně, jak ji chtělo vidět 19. století.

Jednotlivé hlasy byly obsazeny co nejrozmanitějšími hudebními nástroji ve prospěch lépe vnímatelného vedení hlasů a intenzity zvukových barev (**diferecovaný zvuk**) do té doby, než se v baroku postupně a v klasicismu pak zcela ujal plný orchestrální zvuk s těžištěm ve smyčcích (**homogenní zvuk**).

Obsazení jako parametr zvukové barvy bylo určováno teprve po roce 1600. Jako první tak učinil MONTEVERDI, např. v Orfeově árii: varhany a chitarrone, k tomu dvoje housle (obr. C). Využívalo se též prostorových efektů, jak je navrhu-

je SCHÜTZ v předmluvě ke svým *Exequien*: Notový zápis sborů nenaznačuje nic o jejich umístění v prostoru kostela, přičemž sbor II je možno obsadit trojnásobně a rozestavit odděleně (obr. B). Dirigovalo se rukama, tleskáním nebo úderý taktovací holí, přičemž kapelník zároveň také hrál (generálbas nebo na housle).

V operním orchestru 18. století je nápadné mohutné obsazení dechové skupiny. Zasedací pořádek ukazuje, že kapelník dirigoval od cembala a další hráč doprovázel recitativy na druhé cembalo (obr. E).

Rozrůstající se orchestr 19. století si vynutil funkci dirigenta, který koordinoval stále komplikovanější souhru a uskutečňoval vlastní zvukovou představu díla.

### Improvizace a interpretace ozdob

Provozovací praxe staré hudby je dnes tak nejasná mj. také proto, že mnohé bylo improvizováno a ne-notováno. To se týká připojování **nových hlasů** (srovnej s. 264), provádění **generálbasu**, **improvizovaných vsuvek** jako např. kadencí v instrumentálním koncertu (do BEETHOVENA) a **zdobení**.

Zpěváci a instrumentalisté dovedli improvizaci k velké virtuozitě, a tak obzvláště při používání tzv. *libovolných* ozdob (viz s. 76) byla jednoduchá melodie sotva poznatelná. MONTEVERDI znamená v Orfeově árii dvě alternativy: jednu melodii nezdobenou a druhou zdobenou (obr. C).

Jistý anonymní zápis ukazuje komplikované vypracování sólového hlasu ve VIVALDIHO koncertu (18. stol., PISENDEL?, obr. D; také zde zůstávají určité opěrné tóny zachovány, v notovém příkladu jsou umístěny pod sebou).

Teprve BACH vypisoval mnoho ozdob, např. ve střední větě *Italského koncertu*.

V průběhu 18. století se ozdoby téměř vytratily, až na několik nátrylů, mordentů a trylků. Zdobení bylo záležitostí vkusu a školení hráče.

**Dynamická znaménka** se rovněž nezapisovala. Jejich absence v barokním notovém zápisu v žádném případě však neznamená, že se interpreti zřekli všech přednesových nuancí, které nemohly vůbec nebo jen podmíněně realizovat cembalo a varhany se svou rejstříkovou terasovitou dynamikou. Zpěváci, hráči na smyčcové nástroje atd. samozřejmě dynamiku užívali.

### Přepřerovávání děl

pro určité příležitosti rovněž náleží k provozovací praxi. Sahá od **kontrafaktury** (nové textování) a **parodie** (např. použití světské hudby v duchovní skladbě) přes **klavírní výtahy** a **instrumentaci** až k **úpravám** v zábavné hudbě, přičemž mnohé může být přenecháno improvizaci.

půltóny, enharmonicky rovnoprávné
  jednoduše alterované stupně, chromatické

dvojitě alterované stupně, chromatické
  základní diatonická řada

A Diatonicko-chromatický enharmonický tónový systém, promítnutý na klaviaturu

interval	zmenšené	malé	čisté	velké	zvětšené
1-1 prima	—	—	0	—	1
1-2 sekunda	—	1	—	2	3
1-3 tercie	2	3	—	4	5
1-4 kvarta	4	—	5	—	6
1-5 kvinta	6	—	7	—	8
1-6 sexta	7	8	—	9	10
1-7 septima	9	10	—	11	12
1-8 oktáva	11	—	12	—	13

diatonický odstup

chromatický odstup (půltónové kroky)

intervaly v rámci oktávy

konsonantní
  disonantní

příklady

B Intervaly

Tónová soustava a její vnitřní vztahy

Akustický materiál je nutné podrobit *systematickému výběru a uspořádání*, aby se mohl stát nositelem hudebních informací. Přitom vznikaly v různých epochách a kulturách odlišné systémy. Západní **tónový systém**, který vychází z antického Řecka, rozlišuje tóny a hluky (dohromady fyzikální *zvuky*). Tóny přijímá, zatímco hluky (šumy a ruchy) vylučuje.

Pro uspořádání tónového systému je ze všech vlastností tónu, jako jsou výška, délka, síla a barva, rozhodující jen tónová výška a navíc oktávová identita (srovnej s. 20). Pro tónový systém je charakteristické rozdělení **oktáv**, např. do 12 půltónů (Evropa), 22 šrutí (Indie) atd. Všechny tónové výšky jsou při tom relativní, nikoli absolutní.

Tónový materiál západního tónového systému se rozprostírá přes 7–8 oktáv. Tento rozsah odpovídá pásmu lidského slyšení. Každá oktáva má 12 půltónů (**materiálová tónová řada**).

### Diatonika

Pro hudbu jsou důležité vzájemné vztahy mezi tóny. V tónovém systému neurčuje vztahy materiálová řada, nýbrž výběr *užívané tónové řady*. Základem naší soustavy je *heptatonická* (7-tónová) stupnice, která se skládá z pěti celých tónů a dvou půltónů, v uspořádání: 2 celé tóny a půltón, 3 celé tóny a půltón. Toto specifické střídání celých tónů a půltónů se nazývá **diatonika** (řecky *po celých tónech*).

Seven **hlavních** neboli **výchozích tónů** je abecedně pojmenováno: a–g, s tónem h místo b; srovnej obr. A: diatoniku tvoří bílé klávesy na klaviatuře a spodní notová osnova, počínaje notou c. Půltónové kroky leží mezi e–f a h–c.

### Chromatika

Pět celých tónů můžeme dále rozdělit na půltóny. Ty jsou notovány a pojmenovány pomocí vedlejších diatonických tónů, které můžeme zvýšit pomocí křížku (♯) nebo snížit pomocí bé (b) (obr. A, černé klávesy, případně prostřední notová osnova; srovnej s. 66). Řada 12 půltónů se nazývá **chromatická stupnice** (řecky *chroma*, barva).

### Enharmonika

Jednoduchou alterací tónů e–f a h–c (zvysování nebo snižování v temperovaném ladění) nevznikají žádné nové stupně: eis = f, fes = e, his = c, ces = h. Dvojitá alterace vede pomocí dvojitého křížku (×) a dvojitého bé (bb) ke zvýšení nebo snížení o 2 půltóny. Ale ani zde nevznikají nové tónové stupně: cisis = d, disis = e, eses = d atd. (obr. A: vrchní notová osnova).

Totožnost alterovaných stupňů se nazývá **enharmonická záměna**. I když můžeme ze 7 výchozích tónů vytvořit 14 jednoduše a 14 dvojitě alterovaných tónů, uvnitř jedné oktávy máme jen 12 různých stupňů (obr. A, nejvyšší řádek, případně počet kláves).

### Intervaly

jsou výškové vzdálenosti mezi dvěma tóny. *Diatonická* vzdálenost jim dává jméno, např. od 1. k 2. tónu = sekunda, z lat. *secundus*, *drubý*, viz obr. B, 1. sloupec; čísla odpovídají základním diatonickým tónům na obr. A, tedy 1–2 = c–d. Intervaly nevytváříme jen od tónu c, nýbrž od každého tónu: d–e, e–f jsou rovněž sekundy. Jsou však nestejně veliké: d–e se skládá ze dvou půltónů (*velká sekunda*), e–f tvoří jen jeden půltón (*malá sekunda*). Počet půltónových kroků určuje tedy charakter intervalu blíže. Je uveden v barevných polích obr. B.

V rámci jedné oktávy nacházíme:

- **čisté intervaly**: prima, oktáva, kvinta, kvarta;
- **malé a velké intervaly**: sekunda, tercie, sexta, septima. Rozdíl mezi *malým* a *velkým* intervalem je půltón (*malá* a *velká* sekunda: viz výše, *malá* tercie: 3 půltóny, *velká* tercie: 4 půltóny atd., viz obr. B);
- **zvětšené a zmenšené intervaly** vzniknou při chromatické alteraci spodního nebo vrchního tónu intervalu, včetně intervalů čistých; např. *zmenšená* tercie c–eses má 2 půltóny, *zvětšená* tercie c–eis 5 půltónů, *zmenšená* kvinta c–ges má 6 půltónů neboli 3 celé tóny („tritonus“) atd. (obr. B).

**Komplementární intervaly** se navzájem doplňují do oktávy. Např. *velká* tercie f<sup>1</sup>–a<sup>1</sup> a její obrat *malá* sexta a<sup>1</sup>–f<sup>2</sup> tvoří dohromady oktávu f<sup>1</sup>–f<sup>2</sup> (obr. B). Obraty vznikají přemístěním spodního tónu nad vrchní a opačně.

Intervaly přesahující oktávu chápeme většinou jako intervaly přenesené, též složené: **nona** (oktáva + sekunda), **decima** (oktáva + tercie), **undecima** (oktáva + kvarta), **duodecima** (oktáva + kvinta). Určujeme je stejně jako jednoduché intervaly. Intervaly mohou zaznívat *současně* (harmonicky) nebo *rozložené* (melodicky), *vzestupně* nebo *sestupně*.

### Konsonantní a disonantní intervaly

K měření vzdálenosti dvou tónů patří také určování intervalové kvality. To se řídí principem konsonance, který se mění v závislosti na místě a čase. Od období klasického kontrapunktu (16. století) platily za intervaly

- **konsonantní**: prima, oktáva, kvinta, kvarta se základním tónem nahoře, dále všechny tercie a sexty;
- **disonantní**: všechny sekundy a septimy, všechny zvětšené a zmenšené intervaly (především *tritonus* jako „diabolus in musica“), stejně tak kvarta se základním tónem dole (obr. B).

Znakem konsonance je vysoký stupeň prolnutí jednotlivých hudebních parametrů, jež působí jako zklidnění a uvolnění. Znaky disonance jsou tření a ostrost, s tendencí rozvedení do konsonance.

Příklad: C dur

Sled intervalů,  
celé tóny a půltóny

Tetrachordy

Transpozice  
do D dur

Solmizační slabiky

## A Durová stupnice

## B Kvintový kruh

## C Mollová stupnice, sled intervalů, a moll

a přirozená moll, b harmonická m.,  
c melodická m., d cikánská m.

celý tón      zvětšená sekunda  
 půltón      vedení citlivého tónu

## D Paralelní tóniny

tóniny s ♯      tóniny s ♭

Tónorody, tóniny a jejich příbuznost

### Tonalita a užívaná tónová řada

Výběrem tónů z materiálové tónové řady vzniká **soustava vztahů** k *centrálnímu* či *základnímu* tónu, kterou nazýváme **tonalitou**. Uspořádáme-li tóny vztažné soustavy podle výšky, dostaneme tzv. **řadu užívaných tónů** (srovnej s. 85). Tato řada se nachází v rámci jedné oktávy. Způsob, podle něhož je oktáva rozdělena, případně vzdálenosti mezi tóny ve stupnici určují **tónorod**. V zásadě lze v systému 12-tónového temperovaného ladění rozlišit 4 druhy dělení oktávy:

- **pentatonika**: bezpůltónová 5-tónová řada se 3 celými tóny a 2 malými terciemi, např. c–d–e–g–a–(c) se sledem intervalů  $1-1-1\frac{1}{2}-1-1-1(1\frac{1}{2})$ ;
- **celotónová řada**: 6-tónová řada složená ze 6 celých tónů, např. c–d–e–fis–gis–ais–(c), stupně:  $1-1-1-1-1-1(1)$ ;
- **diatonika**: 7-tónová řada s 5 celými tóny a 2 půltóny (např. dur, viz níže);
- **chromatika**: 12-tónová řada složená z půltónů. V systému temperovaného ladění je identická s materiálovou tónovou řadou.

### Durová stupnice (obr. A)

Sled intervalů v durové stupnici je  $1-1-1\frac{1}{2}-1-1-1\frac{1}{2}$ . Nejjednodušeji ji lze znázornit jako stupnici začínající na tónu c: c–d–e–f–g–a–h–c. Celá stupnice se skládá ze dvou analogických **tetrachordů**, čtyřtónových skupin s totožným sledem intervalů  $1-1-1\frac{1}{2}$ ; c–d–e–f, g–a–h–c. Mezi oběma tetrachordy je celotónová vzdálenost: f–g. Cílové tóny *f* a *c* jsou dosaženy půltónovým krokem **citlivých tónů** *e* a *b*. Mezi krajními tóny tetrachordů, tedy mezi 1., 4., 5. a 8. stupněm, vznikají zvláštní vztahy:

- **1. stupeň (I)** je základní tón neboli tonika, která se opakuje na „8.“ stupni;
- **5. stupeň (V)** je **dominanta**; leží na kvintě od základního tónu (kvintové příbuznosti);
- **4. stupeň (IV)** je **subdominanta**; leží na kvartě od základního tónu resp. na spodní kvintě od horního „8.“ stupně, je tedy také v kvintové příbuznosti (**dominantní vztah**).

### 12 durových tónin

vznikne tím, že schéma durové stupnice postavíme od všech tónů tónové řady. Posunutí (durové stupnice) z jedné tónové výšky na jinou nazýváme **transpozicí**. Transponujeme-li např. C dur o celý tón výš, vznikne stupnice D dur (obr. A). Chceme-li zachovat sled intervalů, je nutné odpovídajícím způsobem alterovat výchozí tóny c–d–e–f–g–a–h–c, v případě D dur f na fis a c na cis. Alterované tóny nejsou chromatickými variantami, ale diatonickými stupni, jež do stupnice patří. Protože schéma durové stupnice není vázáno na konkrétní tónové výšky, ale je jen systémem vztahů mezi nimi, jsou stupně pojmenovány (podle GUIDA Z AREZZA, srovnej s. 188) tzv. solmizačními slabikami (**solmizace**, *solfège*,

obr. A). Mezi mi–fa a si–do leží oba půltóny durové stupnice.

### Kvintový kruh (obr. B)

znázorňuje kvintovou příbuznost tónin. Jelikož jsou základní tóny tónin ve vzdálenosti kvinty směrem vzhůru (*s* ♯) nebo směrem dolů (*s* ♭), tetrachordy vedle sebe stojících tónin se kříží. Z toho vyplývá, že vrchní tetrachord jedné tóniny je spodním tetrachordem tóniny druhé a opačně (viz not. př.). Transpozici durového schématu o kvintu směrem nahoru přibírá tónina po jednom křížku a směrem dolů po jednom bé (resp. tóniny s bé lze postupně tvořit po kvartách směrem nahoru), obvykle do 7 posuvek v předznamenání. V kruhu vznikne několik tónin enharmonických (obr. B), tzn. že např. stupnice Ges dur s 6♭ zní v temperovaném ladění stejně jako Fis dur s 6♯.

### Mollová stupnice (obr. C)

se vyvinula z aiolské církevní stupnice. Její sled intervalů je  $1\frac{1}{2}-1-1-1\frac{1}{2}-1-1$  (který lze od tónu *a* realizovat bez předznamenání s použitím základní řady tónů: a–h–c–d–e–f–g–a). Změny ve vrchním tetrachordu vedou k rozlišení tří základních mollových stupnic:

- **přirozená** (aiolská) moll s celým tónem mezi 7. a 8. stupněm (obr. C, a).
- **harmonická moll** s půltónovým krokem (citlivý tón) k 8. stupni. Z durové stupnice přebírá toto mollová citlivý tón, který tvoří **harmonicky** velkou tercii durové dominanty. Sedmý stupeň je zvýšený, takže mezi 6. a 7. stupněm se rozšiřuje vzdálenost na zvětšenou sekundu (obr. C, b).
- **melodická moll** vyrovnává nezpěvný krok zvětšené sekundy mezi 6. a 7. stupněm harmonické moll tím, že zvýší i 6. stupeň o půltón, a vrchní mollový tetrachord se tak změní na durový. Protože citlivý tón k 8. stupni je potřebný jen při vzestupném pohybu, používá melodická moll směrem **dolů přirozenou** (aiolskou) **mollovou stupnici** s horním citlivým tónem k dominantě (obr. C, c).

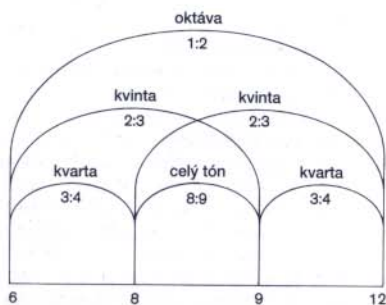
Variantou harmonické mollové stupnice je tzv. **cihkánská moll** s druhým spodním citlivým tónem směrem k dominantě (obr. C, d).

Tato schémata určují podoby mollových stupnic. Jejich transpozicí získáme 12 mollových tónin od každého schématu (c moll, d moll atd.).

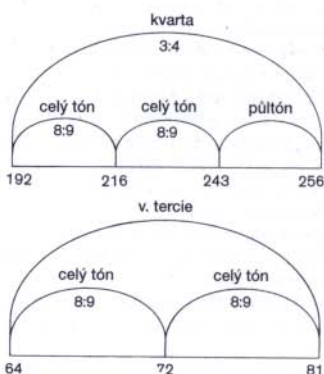
### Paralelní tóniny (obr. D)

Ke každé durové tónině je přiřazena **paralelní** mollová, jejíž základní tón leží na 6. stupni stupnice durové (o malou tercii níž od základního tónu durové). Paralelní tóniny používají stejné tóny a mají tedy stejná předznamenání. V kvintovém kruhu jsou znázorněny na tomtéž místě. Durové tóniny jsou označeny velkými písmeny, mollové malými (C = C dur, c = c moll, obr. B).

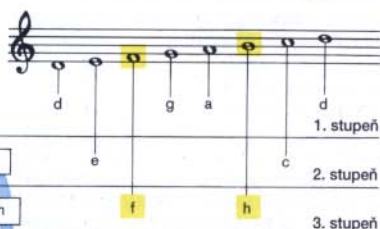
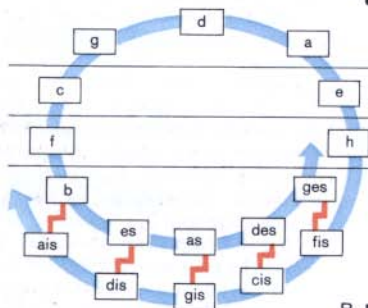




A Číselné proporce antické intervalové teorie



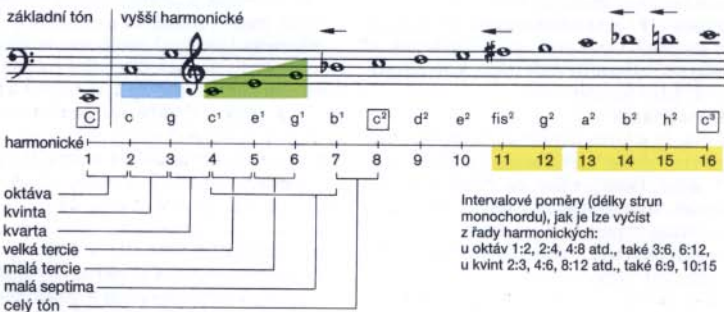
- čisté kvinty
- půltóny
- durový akord
- pythagorejské komma



Kvintově příbuzné tóny jako stupnice

- 1. a 2. stupeň: pentatonika
- 1. až 3. stupeň: diatonika
- vyšší než 3. stupeň: chromatika

B Pythagorejský systém kvintové příbuznosti



Intervalové poměry (délky strun monochordu), jak je lze vyčíst z řady harmonických: u oktáv 1:2, 2:4, 4:8 atd., také 3:6, 6:12, u kvint 2:3, 4:6, 8:12 atd., také 6:9, 10:15

C Řada harmonických

Uspořádání tónů a jejich vzájemné souvislosti



Tónové vztahy mohou být měřeny podle distančního principu nebo hodnoceny podle principu konsonantního.

V **distančním principu** jde o exaktní vzdálenost dvou tónů. Počinaje ELLISEM (1885) k tomu používáme jako jednotku **cent** (půltón = 100 centů, srovnej s. 17). Distanční princip je vhodný zvláště k popisu cizokrajných tónových systémů. Neříká ale nic o příbuznosti tónů.

Určení a objasnění příbuznosti tónů vyžaduje, aby se vzdálenosti tónů uspořádaly a interpretovaly podle **principu konsonance**. Tento princip určuje klasifikaci intervalů a tím i jejich pojmenování v rámci tónového systému. Teorie vzniku tónových systémů se proto zabýváví zdůvodňováním konsonantního a disonantního charakteru intervalů.

**1. Číselné proporce antické intervalové teorie**  
 Stupeň příbuznosti intervalů se určuje na základě poměrů délek kmitajících strun (viz níže). Jakožto kritérium míry konsonantnosti slouží jednoduchost tohoto poměru. Konsonantní je **oktáva** s poměrem 1:2, **kvinta** (2:3) a **kvarta** (3:4). Tyto poměry lze znázornit čísly 6, 8, 9, 12, přičemž se v rámci jedné oktávy vyskytnou dvě kvinty, dvě kvarty a jeden celý tón (8:9, obr. A).

Ostatní intervaly jsou odvozeny z těchto prvních tří. Jsou kvůli svým komplikovaným číselným poměrům disonantní. Velká tercie je např. součtem dvou celých tónů, půltón je rozdílem mezi kvartou a dvěma celými tóny (obr. A).

**2. Vrstvení kvint v pythagorejském systému**  
*Správnost 1. stupně* vykazují tóny ve vzdálenosti kvinty, např. d–a, *správnost 2. stupně* tóny ve vzdálenosti dvou kvint, např. d–(a)–e atd. (obr. B).  
 – **Pythagorejská kvinta** má poměr 3:2, lze ji demonstrovat *dělením struny na monochordu* a je **čistá**, tzn. je o něco větší než dnešní kvinta *temperovaná* (702 namísto 700 centů). Stejně čistá je i kvarta (o něco menší než temperovaná), která doplňuje kvintu do oktávy (komplementární interval).  
 Vrstvením čistých kvint vzniká:

- **anhemitonická** (bezpůltónová) **pentatonika** s 5 kvintami: c–g–d–a–e, přeloženými do řady v rámci jedné oktávy jako: d–e–g–a–c;
- **diatonická heptatonika** se 7 kvintami f–c–g–d–a–e–h (s tónem d uprostřed), jež jsou přeloženy do jedné oktávy: d–e–f–g–a–h–c–(d). Tato stupnice je se třemi stupni kvintové správnosti a dvěma půltóny komplikovanější než pentatonika;
- **půltónová chromatika** s 12 kvintami: pokračuje nad h dále fis–cis–gis–dis–ais nebo pod f dolů b–es–as–des–ges. Zvýšené a snížené půltóny se podle způsobu odvození liší svou výškou, jako

např. ais–b. Tento systém se neuzavírá, protože řada 12 čistých kvint je větší než 7 oktáv. Tento rozdíl obnáší  $(3:2)^{12} : (2:1)^7 = 531\,441:524\,288$ , cca 74:73, popř. 23,5 centů, tedy asi čtvrtinu půltónu (**pythagorejské komma**, srovnej s. 90, obr. B).

### 3. Harmonické dělení oktávy

Uspořádání tónů v rámci jedné oktávy lze na základě oktávy identity rozprostřít přes celé pásmo slyšení oktávovými transpozicemi jednotlivých tónů nahoru i dolů. Tak může také rozdělení oktávy konstituovat tónový systém. I harmonické dělení oktávy pracuje podle principu konsonance. Z oktávy (1:2) vzniká harmonickým dělením kvinta a kvarta (2:3:4), z kvinty (2:3) velká a malá tercie (4:5:6), z velké tercie (4:5) velká a malá sekunda (8:9:10). Tím je ozřejmen i problém tohoto systému. Stejně jako pythagorejský se ani tento neuzavírá, protože 6 celých tónů netvoří oktávu. Rozdíl mezi *velkým* a *malým* celým tónem je 81:80, čili 21,5 centů, tedy asi pětina půltónu (**sytonické** neboli **didymické komma**). V tzv. *středotónovém* ladění je komma vyrovnáno; velké tercie jsou **čisté**.

### 4. Temperované dělení oktávy

Všechny rozdíly jsou experimentálně nebo matematicky vyrovnány. Intervaly jsou vždy stejně velké. Tónové vztahy tím nejsou vysvětleny. Temperované dělení oktávy může být:

- 5-tónové: v javánském systému slendro, každý stupeň  $1\frac{1}{5}$  celého tónu;
- 6-tónové: temperované celotónové stupnice c–d–e–fis–gis–ais–(c), des–es–f–g–a–h–(des);
- 12-tónové: chromatická stupnice, stupněm je půltón, popř.  $\frac{1}{12}$  oktávy;
- 18-tónové: třetinotónová stupnice (*mikrointervaly*: BUSONI, SKRJABIN);
- 24-tónové: čtvrttónová stupnice (HÁBA, VYŠNĚGRADSKIJ);

**5. Řada vyšších harmonických** se uvádí jakožto přirozené vysvětlení tónového systému, protože je fyzikálním projevem frekvencí, jež při zaznění tónu současně kmitají. Řada obsahuje všechny intervaly, od nejjednodušších v hloubce až po komplikované ve výškách (obr. C jako př. od C až k 16. harmonické). 7., 11., 13., a 14. harmonická znějí o trochu níže než v temperovaném systému (viz šipky). Charakteristický je výskyt malé septimy (7:4), která je o něco menší než temperovaná. 4., 5. a 6. harmonická tvoří přirozený durový trojzuk s velkou a malou tercií (4:5:6). Odpovídající mollový akord ale chybí.



Západní tónový systém vychází z antického Řecka. Řekové brali za základ tónového systému **tetrachord** (řadu čtyř tónů), jehož krajní tóny byly pevné, zatímco vnitřní proměnlivé tóny určovaly tři možné **tónorody**: **diatoniku**, **chromatiku** a **enharmoniku** (s. 176). Západní systém užívá naproti tomu výhradně **diatoniku s pevnými tónovými výškami** a upouští od variabilních možností řecké chromatiky a enharmoniky, užívaných primárně melodicky (oba pojmy mají v novověkém tónovém systému jiný smysl, srovnej s. 85).

Řecké **stupnice** se stejně jako dnes užívané stupnice skládaly ze dvou tetrachordů (v rozpětí oktávy se 7 různými tóny). Byly pojmenovány podle řeckých kmenů (viz s. 176).

### Církevní tóniny (resp. stupnice)

Středověk rozlišoval 8 (později 12) výseků s oktavovým rozsahem podle řeckého vzoru, které byly jako tzv. **církevní stupnice** (mody) pojmenovány jmény řeckých stupnic. Nedorozuměním byly umístěny jinak než v antickém Řecku, **dórská** na d, **frygická** na e, **lydická** na f, **mixolydická** na g atd. (obr. A).

U tónů se opět nejedná o absolutní tónové výšky, ale o **relativní intervalové sledy**. Církevní stupnice jsou vlastně **tónorody** srovnatelné s dur a moll. Mohou být také transponovány, tzn. postaveny na každém tónu, např. dórská od g, s 1<sup>b</sup> v předznamenání, neboť je transponována o kvartu výš (z d na g). Charakter církevních tónin není určován pouze intervalovými sledy, nýbrž také rysy **jednoblasé chórální melodiky**:

- **ambitus** (rozsah): melodie se pohybují většinou v rozsahu jedné oktávy;
- **finála** (poslední tón): druh základního tónu, jakoby tonika melodie (obr. A);
- **tenor, tuba** (recitační tón): většinou kvinta nad finálou (obr. A);
- **iniciální, kadenční a melodické formule**: charakteristické obraty, které se často vyskytují (s. 188, obr. A).

Každé **autentické** hlavní stupnici (např. dórské) připadá **plagální** stupnice vedlejší (hypodórská) se shodnou finálou. Rozsah se při tom posouvá o kvartu dolů, takže finála leží uprostřed škály. Tenorem bývá podle pravidel tercie (obr. A). 8 středověkých církevních stupnic se v 16. století rozšířilo na 12 (GLAREANUS, *Dodekachordon*, Basilej 1547):

- **aiolská** neboli *cantus mollis* se stala základem (aiolské) mollové;
- **jónská** neboli *cantus durus* se stala základem durové; obě mají svou hypotóninu (obr. A).

Transpozicí diatonických stupnic se rozšířil systém o chromatické půltóny.

### Dur-mollový tonální systém

V 17. století převládá dur-mollový systém nad církevními tóninami. Novověký dur-mollový tonální **diatonicko-chromaticko-enharmonický** systém (s. 84, obr. A) se však mohl rozvinout teprve v rovnoměrně **temperovaném ladění** (WERCKMEISTER, 1686–87): to odstranilo neshody (nepřesnosti) dřívějších systémů, neboť dělí oktávu matematicky na 12 stejných dílů.

Tento systém se proto zřídka čistých kvint: 12 čistých kvint přesahuje 7 čistých oktáv při postupu nahoru i dolů o tzv. **pythagorejské komma**, jehož vyrovnání kvinty poněkud zužuje (obr. B).

### Novější možnosti

V 19. století nabývá na významu vedle kvintové příbuznosti také **příbuznost terciová**.

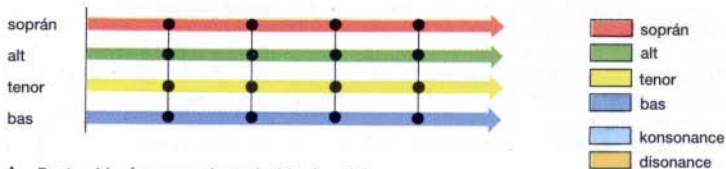
- vrstvením velkých tercií vznikají 4 možné řady: c–e–gis, des–f–a, d–fis–ais, es–g–h;
- malé tercie tvoří následující 3 řady: c–es–ges–heses, cis–e–g–b, d–f–as–ces. Všechny řady mohou být v temperovaném systému enharmonicky zaměněny, tedy gis = as, ais = b atd. (obr. C).

Terciová příbuznost se vztahuje na tóny samy, ale také na základní tóny durových a mollových akordů. Proto jsou akordy C dur a E dur terciově příbuzné, stejně tak C dur a e moll atd.

V 19. století se **tonální** vztahy, tj. vztahy mezi tóny a souzvuky, orientované na společný základní tón, tak dalece napjaly, že vazebné síly už nestačily. Tonální systém se rozpadl. Na místo vztahu k základnímu tónu byl dosazen vztah k

- **řadě**, např. k celotónové řadě (DEBUSSY), nebo k jiné podle libosti sestavené řadě užívaných tónů (BARTÓK);
- **intervalu**, např. ke kvartě jako ve SKRJABINOVĚ *syntetickém nebo mystickém akordu* z op. 60 (obr. D) nebo k vrstvení kvart v SCHÖNBERGOVĚ *Komorní symfonii* op. 9 (1906);
- **12-tónové řadě** podle SCHÖNBERGOVY techniky „kompozice s 12 tóny, vztahujícími se pouze k sobě navzájem“ (viz s. 102).

Jakmile se začínají uplatňovat jiné tónové kvality než výška, např. barva, ztrácí stavba frekvenčně vázaných tónových systémů na významu. Klasifikace tónů a hluků se pak neřídí jejich frekvencí, případně se jí řídí jen sekundárně. Obecné formotvorné kategorie jako *kontrast*, *vyrovnanost*, *variace* atd. se snaží specifitější kategorie tónového systému nahradit.



### A Postup hlasů a souzvuk ve vícehlasé sazbě

oktáva (8)  
kvinta (5)

soprán alt tenor bas

### B Běžný rozsah sborových hlasů

dokonalé nedokonalé

č. 1 č. 8 č. 5 v. 3 m. 3 v. 6 m. 6 č. 4 v. 2 m. 2 m. 7 v. 7 zv. 4 zm. 5

### C Intervally

rovný a paralelní pohyb stranný pohyb protipohyb

### D Způsoby pohybu hlasů

zjevné a skryté paralelní primy, kvinty a oktávy „antiparalely“

### E Zakázané postupy

velké skoky stejným směrem přičnosti

celá nota proti celé půlová nota proti celé: průchodná disonance čtvřová nota proti celé: cambiata a průchodná disonance

synkopy

### F 5 způsobů kontrapunktu ve 2hlasé sazbě (podle Fuxe)

hodnoty not (zde při zdobení klauzul)

**Kontrapunkt** (lat. *punctum contra punctum, nota proti notě*) se realizuje ve vícehlasé sazbě. Postup hlasů tvoří *horizontální* melodickou složku, jejich souzvuk *vertikální* harmonickou: obě složky se řídí principem **konsonance**.

Jestliže převažuje složka vertikální, vzniká **homofonie** (fec. *stejnoblas*) s *rytmicky stejnými* hlasy: vedoucí vrchní hlas je podložen akordickým doprovodem.

Tvoří-li větu předivo linií, které je orientováno více horizontálně, vzniká **polyfonie** (*mnoboblas*, obr. A), s *rytmicky a melodicky samostatnými* hlasy.

Princip kontrapunktu nejlépe vyjádřilo období „klasické“ **vokální polyfonie** 16. století (LASSO, PALESTRINA).

**Hlasy:** klasickým typem je **4hlasá vokální věta** (sbor).

Ve starých notacích se zapisovaly melodie v *C-kličích* (sopránový, altový a tenorový) a v *basových kličích*, takže pomocné linky nebylo třeba používat; nová notace: houslový klíč, oktávově transponovaný houslový klíč, basový klíč (srovnej s. 66, obr. B). Altový rozsah leží o kvintu níže pod rozsahem sopránu, basový o kvintu pod tenorem. Ženské (chlapecké) hlasy jsou o oktávu vyšší než mužské (obr. B).

**Intervaly:** rozlišujeme konsonance (lat. *souladné zvuky*, libozvuky) a disonance (lat. *nesouladné zvuky*, libozvuky):

- **dokonalé konsonance:** s vysokým stupněm splynutí: prima, oktáva a kvinta (srovnej s. 85);
- **nedokonalé konsonance** s příjemným plným zvukem: malé (m.) a velké (v.) tercie a sexty (obr. C);
- **disonance** s vnitřním napětím: kvarta, sekunda, septima a všechny zvětšené a zmenšené intervaly (obr. C).

**Pohyb hlasů:** pravidla kontrapunktu se zabývají druhy pohybů hlasů. U dvojhlasu rozlišujeme tři možnosti (obr. D):

- **rovný pohyb:** oba hlasy společně stoupají nebo klesají. Shodný směr pohybu může oslabit jejich samostatnost. Zvláštním případem je **pohyb paralelní**, ve stejných intervalech (dovolen pouze v terciích a sextách);
- **stranný pohyb:** jeden hlas leží, druhý stoupá nebo klesá;
- **protipohyb:** podporuje samostatnost hlasů a zajišťuje vyrovnanost jejich horizontálního pohybu.

**Pravidla vedení hlasů.** Kp. pravidla se zaměřují na to, aby ve vícehlasé větě zajistila harmonii souzvuku a pohybu, aby si však jednotlivé hlasy ve spojení s ostatními zachovaly co možná největší **samostatnost**. V tomto smyslu rozlišujeme vhodné a nevhodné, resp. „zakázané“ postupy. Každý zákaz

může být však překročen ve prospěch vyššího individuálního uměleckého záměru (paralelní kvinty také u BACHA). Přesto zaručují kp. pravidla řemeslnou bezchybnost věty. Nepěkně znějící a proto zakázané (obr. E) jsou

- **zjevné paralelní primy, kvinty a oktávy:** oslabují samostatnost hlasů (zdvojují tóny) a ruší vyrovnanost věty;
- **skryté paralely**, tzn. takové, které vznikají při postupu z nedokonalé do dokonalé konsonance, nejsou vhodné ze stejných důvodů;
- **antiparalely**, tzn. skoky z jednohlasu do oktávy a opačně;
- **velké skoky** stejným směrem, zvláště když jeden hlas kříží polohu druhého;
- **kroky zvětšenými a zmenšenými intervaly:** k jejich užití je třeba právě tak zvláštního odůvodnění jako u chromatického postupu v jednom nebo mezi dvěma hlasy („příčnosti“).

Kp. pravidla jsou v učebnicích systematizována od jednoduché dvojhlasé věty až ke komplikované sazbě. Při procvičování se k danému hlasu (*cantus firmus*) vytváří protihlas (*kontrapunkt*). FUX (1725) rozlišuje (obr. F):

1. **Celá nota proti celé notě: stejný kontrapunkt (1:1)**, oba hlasy postupují ve stejných notových hodnotách: povoleny jsou jen konsonance.
2. **Půlová proti celé: nestejný kp. (2:1), thesis** (těžká doba, česká varianta *teze*) konsonantní, *arsis* (lehká doba, *arze*) může být i disonantní v *průchodu*, tzn. že kp. musí vstoupit do disonance sekundovým krokem a stejným směrem ji sekundově opustit.
3. **Čtvrtová proti celé: (4:1)**, pravidla jako č. 2, přičemž thesis je 1. a 3. doba, arsis 2. a 4. doba. 3. čtvrtová nota může být **disonantním průchodem** v případě, že 2. a 4. nota jsou konsonance. Skok z konsonance na konsonanci je vždy možný, skok z disonance je možný jen v podobě čtyřtónové figury, kterou nazýváme **nota cambiata**.
4. **Synkopy:** na *thesis* připadá ligaturou připravená disonance (disonantní průtah), která je na následující *arsis* rozvedena do konsonance sekundovým postupem dolů:
  - **septima** je jako vrchní tón disonantní (septimový průtah) a rozvádí se do sexty;
  - **sekunda** je jako spodní tón disonantní (sekundový průtah), rozvádí se proto do tercie;
  - spodní i vrchní **kvarta** je disonantní (kvartový průtah), a rozvádí se proto do tercie nebo kvinty;
5. **Smíšený kp.:** melodicky hladký pohyb, noty kratších hodnot téměř jen v závěrečných klauzulách jako antcipace (předjímka rozvodného tónu) a jako střídavé tóny.



— základní hlas  
— další hlas(y)

— fugové téma  
— 1. kontrapunkt  
— 2. kontrapunkt  
— 3. kontrapunkt

A Předchůdci kontrapunktu (schematicky)

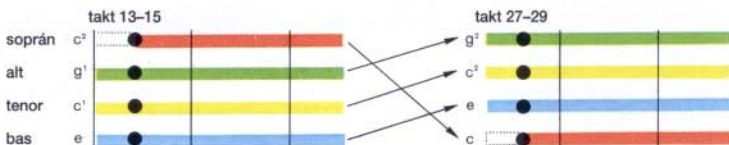


Schéma výměny hlasů a převratu intervalů

takt 13

takt 27

tónina	C	C	b	f	G <sub>3</sub>	C'	f	b	F	f
stupeň	V	V	IV	I	II	V	I	IV	I	I
funkce	D	D'	S <sup>2</sup>	T	D	D	T	S	T	T

B Čtyřnásobný kontrapunkt v oktávě, J. S. Bach, Fuga XII (f moll) z Dobře temperovaného klavíru I

Typické struktury, formy a techniky kontrapunktu jsou mj.:

- **technika cantu firmu:** k předem danému *pevnému hlasu* jsou následně vytvořeny kontrapunktické hlasy; *c. f.* tvoří většinou chorál, píseň nebo pouze jejich část;
- **volná imitace:** výrazný motiv je uveden v jednom hlasu a ostatními napodobován; k tomu zaznívají volně vedené kontrapunkt;
- **kánonická technika:** přísná imitace, tj. přesné opakování prvního hlasu; ten je proto kontrapunktem sebe sama (viz s. 118, tam také *zrcadlový, račí a proporční kánon* atd.);
- **jednoduchý kontrapunkt:** znamená protihlas nebo podobný úsek hlasu k základnímu hlasu (hlasy jsou nepřevratné);
- **dvojitý kontrapunkt:** protihlas, který lze převrátit např. o oktávu vůči základnímu hlasu, odtud: dvojitý (**prevrtný**) kontrapunkt v oktávě; všechny intervaly k základnímu hlasu jsou ve svém obratu. – U **trojitého a vícenásobného kontrapunktu** lze převracet hlasy vzájemně.

**Čtyřnásobný kontrapunkt v oktávě** se nachází v BACHOVĚ *Fuze f moll v Dobře temperovaném klavíru I* (obr. B). Fugové téma se objevuje nejprve v sopráně, kp. pod ním v altu, tenoru a basu (t. 13). Potom zaznívá fugové téma v basu o dvě oktávy níž, kp. nad ním oktávově převrácený v sopráně, altu a tenoru (t. 27, viz schéma).

Při prvním nástupu tématu v t. 13 vzniká sexta-kord C dur  $e-c^1-g^1-c^2$ ; obratem intervalů se z něj při druhém nástupu tématu v t. 27 stává kvintakord C dur  $c-e-c^2-g^2$ . Mění se tedy poloha, harmonie však zůstává zachována: tóniny, stupně a funkce jsou v obou úryvcích stejné, jak ukazuje uspořádání nad sebou (obr. B).

### Stručné dějiny kontrapunktu

Každý vícehlas je tvořen souzvuky, a proto je mu z podstaty věci vlastní vzájemné protipostavení tónů (*punctum contra punctum*). Výjimku tvoří čistý paralelní zpěv v oktávách, který vzniká např. přirozeným zpěvem žen, chlapců a mužů. Vlastní vícehlas se samostatnými hlasy vzniká teprve „použitím jiných souzvuků než je oktáva, spojeným s rozlišováním těchto souzvuků“ (HANDSCHIN). Ranými formami nebo předchůdci kontrapunktického vícehlasu jsou (obr. A):

- **heterofonie**, antická forma vícehlasu. Jedná se o variační obalování základního hlasu hlasem jiným;
- **paralelní pohyb**, praktikovaný v antice a v raném organu ve středověku. Chorál zazníval jako

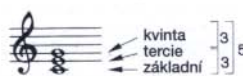
předem daná melodie v kvint-oktávových paralelách, také v různých polohách a s proměnlivým počtem hlasů. Pevné spojení obou hlasů jim odnímá charakter samostatného kontrapunktu;

- **bordonová praxe** ve středověku, bas zůstává ležet jako fundament pod danou melodií. Vznikají tím různé souzvuky, strnulý bas však není vlastním kontrapunktem (nýbrž spíše *prodlevou*);
- **kolísavé organum** středověku, druhý hlas se rozvíjí samostatně, v měnících se dokonalých konsonancích; jde o čistou improvizaci, přesto podle určitých souzvukových pravidel (srovnej s. 198).

Pojem *kontrapunkt* se objevil až ve 14. století. Krátké traktáty o kontrapunktu předepisují intervalové souzvuky na těžkých dobach (**opěrné tóny**) a mezi nimi nechávají prostor pro více či méně volné tvoření. V 15. století je pravidlům podřízeno i užívání disonancí (**synkopa, průchodné a střídavé tóny**). Přísný kontrapunkt platí pro kompozici (*res facta*), zatímco velmi rozšířené improvizování protihlasů ke cantu firmu z *hlavy* (*mente* nebo *supra librum cantare*) bylo volnější. Na pozadí nizozemské **klasické vokální polyfonie** se v 16. stol. jako protiklad rozvinul volný styl s důrazem na expresivní výklad textu, plný disonancí a chromatiky, zvláště v madrigalu. K tomu přibyla homofonní sazba, zvláště ve světské písni. Obojí vedlo kolem roku 1600 ke vzniku **monodie** a ke **generálbasu** s velkou kontrapunktickou volností. Přísný kontrapunkt byl však nadále pěstován jako *stylus antiquus* nebo *ecclesiasticus*, především při výuce a v chrámové hudbě. Přenesením váhy z kontrapunktické struktury hlasů na harmonicky založenou sazbu se harmonie (také nauka o harmonii) v 17. a 18. století stala základem také kontrapunktických kompozic jako byl kánon, fuga atd. BACH popisoval generálbas jako *nejdokonalejší fundament hudby* a při vyučování kontrapunktu postupoval od 4hlasé sazby, tzn. plně akordické harmonie, ke dvojhlasu, nikoliv opačně. Skladatelé klasicismu se též zabývali kontrapunktem. Na pozadí harmonie se u nich objevuje kontrapunktické vedení hlasů jako prolínání motivů a *tematická práce*, zvláště v provedení sonátové formy. V 19. století se pěstoval klasický kontrapunkt při obnoveném zájmu o historickou hudbu („palestrinovská renesance“), v dobových souvislostech pak v postupně se chromatizující polyfonii, která posléze vedla k opuštění tonální harmonie. S opuštěním tonality ve 20. století se lineární kontrapunktické myšlení znovu aktualizovalo. Odráželo se to v přejímání kontrapunktických kompozičních technik jako je kánon, inverze, augmentace apod. do dodekafonní a novější seriální techniky.




Stavba




Druhy: dur, moll, zmenšený, zvětšený


Oktávové rozšíření a rozložení (Bach)



Polohy: a, b, c



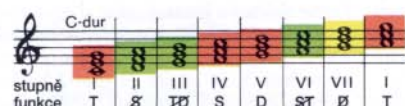
Obraty: d, e, f



A Trojzvuk


a kvintová poloha    d kvintakord (zákl. tvar)  
 b oktávová poloha    e sextakord (1. obrat)  
 c terciová poloha    f kvartsextakord (2. obrat)

C-dur




stupně I II III IV V VI VII I  
 funkce T S T̄ S D ST̄ T̄

a-moll




stupně I II III IV V VI VII I  
 funkce ST̄ S T̄ S̄ D̄ ST̄ D̄<sup>♯</sup> T̄



Kvintová příbuznost = hlavní trojzvuky jako akordy i stupnice

Doškálné trojzvuky

## B Příbuznosti trojzvuků



velká tercie    malá tercie

e E As as C a A Es es

Terciová příbuznost


autentický    plagální    frygický    dur (C)    moll (a)



V-I    IV-I    I-V    IV-V    V-VI    V-VI    I-IV-V-I    I-IV-V-I  
 D-T    S-T    T-D    S-D    D-ST    D-ST    T-S-D-T    T-S-D-T

celé závěry    poloviční závěry    klamné závěry    kadence

## C Závěry a kadence



D<sup>7</sup> - T    D<sup>♭</sup>    D<sup>♯</sup>    D<sup>2</sup>    S<sup>♭</sup> - D

septakord    kvintsextakord    terckvartakord    sekundakord    Sixte ajoutée (přidaná sexta)    Subdominanta

Dominantní septakord s obraty

dur-  
moll-  
zmenšený  
zvětšený  
disonance

trojzvuk

## D Charakteristické disonance

**Nauka o harmonii** se zabývá vztahy mezi souzvuky dur-mollové tonality (cca mezi 1600 a 1900). Jejím základem je trojzvuk.

**Trojzvuk** se skládá ze základního tónu, tercie a kvinty, jinak řečeno ze 2 tercií, které se mohou vyskytnout ve 4 kombinacích:

- **durový trojzvuk**: velká spodní tercie, malá vrchní;
- **mollový trojzvuk**: malá spodní tercie, velká vrchní;
- **zmenšený trojzvuk**: 2 malé tercie v rozpětí *zmenšené* kvinty;
- **zvětšený trojzvuk**: 2 velké tercie v rozpětí *zvětšené* kvinty (obr. A).

Tóny obsažené v trojzvuku mohou zaznívat libovolně **oktávově zdvojeny** nebo akordicky rozložené, aniž by ztratily svou funkční kvalitu (obr. A).

**Polohy**: Nejvyšší tón trojzvuku určuje jeho *polohu*.

V **oktávové poloze** leží nejvýše základní tón, v **terciové poloze** tercie, v **kvintové poloze** kvinta (obr. A).

**Obraty**: Tóny trojzvuku si zachovávají svou vlastnost základního tónu, tercie a kvinty i když je jejich pořadí změněno. *Formu obratu* určuje spodní tón:

- **základní tvar – kvintakord**: základní tón leží vespod;
- **1. obrat**: tercie leží vespod, nad ní v *terciové vzdálenosti* kvinta a nahoře v *sextové vzdálenosti* základní tón; 1. obrat se proto nazývá také **sextakord** (vlastně tercsextakord);
- **2. obrat**: kvinta leží vespod, nad ní v *kvartové vzdálenosti* základní tón a nahoře v *sextové vzdálenosti* tercie; 2. obrat se proto nazývá také **kvartsextakord** (obr. A).

### Příbuznosti trojzvuků

Na každém stupni durové stupnice lze z jejích tónů postavit došklápný kvintakord (obr. B):

- **durové trojzvuky (hlavní)**: leží na I., IV. a V. stupni. Jsou kvintově příbuzné. Od RAMEAU (1722) mají funkční označení **tonika** (I), **dominantanta** (V) a **subdominantanta** (IV).
- **mollové trojzvuky (vedlejší)**: leží na II., III. a VI. stupni. Jsou terciově příbuzné s hlavními funkcemi, tedy *neúplná subdominantanta* (8), *tonikodominantanta* (⊕) a *subtonika* (8<sup>+</sup>).
- **zmenšený trojzvuk**: leží na VII. stupni; *neúplná dominantanta* (⊕); dominantní septakord bez základního tónu).

V mollové stupnici harmonické se objevují tyto trojzvuky:

- **mollové**: na I. a IV. stupni jakožto *tonika* (T) a *subdominantanta* (S);
- **durové**: na V. a VI. stupni jakožto *dominantanta* (D) a *subtonika* (8<sup>+</sup>);

– **zmenšené**: na II. a VII. stupni;

– **zvětšený**: na III. stupni.

V mollové stupnici je obtížné jednotlivým souzvukům přidělit jednoznačné funkce. Zmenšený trojzvuk II. stupně může působit subdominantně (v sextakordovém obratu) nebo dominantně (dominantní nonový akord bez základního tónu a tercie). Akord na III. stupni je *zvětšený* pouze v **harmonické moll**, v **aiolské** má tvar durového akordu (v a moll tudíž C dur akord), na V. stupni leží „mollová dominantanta“ (bez specifického dominantního citlivého tónu, jímž je v a moll gis) a na VII. stupni její durová paralela.

**Kvintová příbuznost**: Trojzvuky lze interpretovat i jako zárodečná seskupení diatonické stupnice:

První trojzvuk určuje I., III. a V. stupeň, např. c–e–g. S trojzvukem na dominantě se přidají (V.), VII. a IX. (= II.) stupeň, tedy (g)–h–d, a se subdominantou IV. a VI. stupeň, tedy f, a. V mollové stupnici platí tatáž pravidla (obr. B).

**Terciová příbuznost**: trojzvuky stojí v bezprostřední blízkosti jako vzájemně barevné nuance a zvukové protiklady, které nelze ve funkční teorii logicky postihnout (obr. B).

**Závěry a kadence**: Tonika je schopna působit jako závěr. Sled D–T se nazývá závěr **autentický**, sled S–T **plagální**. Závěr na T je závěr **celý**, na D **závěr poloviční**, např. T–D nebo S–D.

**Klamnými závěry** míníme všechny spoje, ve kterých nastoupí místo očekávané toniky akord jiného stupně, nejčastěji VI.

**Úplná kadence** je tvořena akordickým sledem T–S–D–T (v moll t–s–D–t). Posiluje charakter toniky jako tónálního centra: odstředivé napětí je mezi T–S (dominantní vztah), uvolnění nastane ve sledu D–T. S a T se jeví jako metrické těžiště (skupinka 2 nebo 4 taktů, obr. C).

**Vícezvuky**: jestliže postavíme tři tercie nad sebe, vznikne **septakord**, při čtyřech terciích **akord nonový**. Lze je utvořit na každém stupni stupnice.

**Dominantní septakord** je trojzvuk na dominantě s přidanou malou septimou (D<sup>7</sup>), v C dur tedy g–h–d–f. Dominantní septima se jakožto *charakteristická disonance* dominanty rozvádí do tonické tercie. Obraty dominantního septakordu jsou pojmenovány podle svého intervalového uspořádání (obr. D). **Sixte ajoutée** je *charakteristická disonance* subdominanty (subdominantanta s přidanou vrchní sextou): přidáním sexty vzniká z každého trojzvuku čtyřzvuk se subdominantní funkcí (obraty možné).

$D^9$     $D^{9b}$     $DS^{9b}$

$T - N^6 - D - T$

$D^{5\sharp} - T$     $T^{7b} - T$

dominantní nonový akord  
velký a malý a jako zmenšený  
septakord

neapolský sextakord

zvětšený dominantní kvintakord  
a zmenšené malý dominantní  
septakord

(a) (b) (c) (d) (e)

$(D^{6\sharp}) - D$     $(D^{6\sharp}) - D^{4\flat} - T$     $- T$

akordy se zvětšenou sextou:  
zvětšený a) sextakord, b) kvartsextakord,  
c) kvintsextakord, d) terckvartakord  
a e) sekundakord

funkční rozvedení zvětšeného  
kvintsextakordu

kombinace volných  
citlivých tónů

### A Alterované akordy

$T - (D^{\flat}) - S - D^{\flat} - D^{4\flat} - T$

$T - (D^{\flat}) - S - D^{\flat} - D^{4\flat} - T$

$DS^{7b} - D^7 = T_5$   
 Fis dur

### B Mímotónání a střídavá dominanta

$T - (D^{\flat}) - S - T - S^{\flat} - D^4 - 3 - T$     $T - g^{\flat} - S - D^{\flat} - D^{4\flat} - T$     $T - D^{\flat} = DS^{7b} - D^{\flat} - T$

C dur → F dur

C dur → As dur

$DS^{7b} - D^2 - T$   
 A dur

C dur → Es dur

### C Modulace, diatonická, chromatická, enharmonická

tónina   A E A H Cis fis h Cis D A H Cis fis E A D E A  
 funkce    $T D^{\flat} T^{\flat} D^{\flat} - (D^{\flat}) SF (S^{\flat} - S - D) [ST] S^{\flat} - T - D(D) - ST D^2 T D^{\flat} D^{\flat} - 7 T$

### D Harmonická analýza, J. S. Bach, chorál „Wer in dem Schutz des Höchsten“

výchozí tónina  
  vybočení  
  cílová tónina  
  modulační akord

**Alterované akordy.** V akordech se mohou vedle doškálných tónů vyskytovat i tóny chromaticky změněné, **alterované**. Jedná se vždy o disonance, které se chovají jako citlivý tón s tendencí půltónového rozvodu. Tón zvýšený pomocí křížku směřuje nahoru, tón snižený pomocí bé směřuje dolů. U alterovaných akordů jsou obzvlášť silné **polybová energie a barva**. Nejdůležitější z těchto akordů ukazuje obr. A (všechny se vztahují k tonice C):

- **dominantní nonový akord:** na obr. A je septima  $f^{\sharp}$ , nona  $a^{\sharp}$ , která je alterovaná na  $as^{\sharp}$ ; většínou chybí základní tón  $g'$ , takže vzniká zmenšený septakord;
- **neapolský sextakord:** mollová subdominanta, která má místo kvinty *malou sextu* (= sextakord mollového II. stupně, v obr. A: Des dur); rozvádí se do dominanty s typickým krokem zmenšené tercie (des–h);
- **zvětšený dominantní kvintakord:** se zvýšenou kvintou (dis místo d);
- **dominantní septakord se sniženou kvintou** (des místo d);
- **zvětšený sextakord a kvartsextakord:** se zvýšenou sextou (as–fis místo a–f);
- **zvětšený kvintsextakord, terckvartakord a sekundakord:** většínou jako (střídavé) dominanty (D dur) se sniženými kvintami (as místo a); u funkčního rozvodu do dominanty se objeví paralelní kvinty („mozartovské kvinty“, obr. A). Většina alterovaných akordů jsou dominanty. V 19. století se akordy alterovaly stále komplikovaněji a stávaly se víceznačnými. Nebylo možné chápat je funkčně, ale jako kombinace volných citlivých tónů (půltónových kroků) k následujícímu akordu (obr. A).

### Mimotonální a střídavé dominanty

Mimotonální dominanty se v harmonickém sledu vztahují k jinému akordu než k tonice (v analýze v závorce). V základní kadenci T–S–D–T můžeme např. k tonice přidat malou septimu, a tím vytvořit **mimotonální dominantu** k subdominantě (obr. B).

Mimotonální dominantu k dominantě se nazývá **střídavá dominantu** (ID). Objevuje se většínou po subdominantě nebo místo ní.

Na obr. B je D (G dur) s kvartsextovým průtahem (c/e), který je rozveden do tercie a kvinty (h/d).

### Modulace

Tonální centrum (tonika) se může měnit. Jestliže se tak stane ojedinele, mluvíme o **vybočení**, jinak o **modulaci** do jiné tóniny. V 18. století se modulovalo především do S, D, VI., III. a II. stupně. Od období klasicismu se oblast možných modulací rozšířila. Existuje mnoho druhů modulací a ještě více modu-

lačních postupů. Téměř vždy je nějaký akord funkčně přehodnocen, např. subdominanta na toniku (S = T, obr. C). Tři nejdůležitější druhy modulací jsou

- **diatonická modulace** pomocí mimotonální dominanty, klamného závěru atd. (obr. C: z C dur do F dur);
  - **chromatická modulace** pomocí společných chromatických tónů výchozí a cílové tóniny, např. přes neapolskou sextu (obr. C: z C dur do As dur přes sextakord Des dur);
  - **enharmonická modulace** užívá enharmonických záměn alterovaných akordických tónů a tím funkčního přehodnocení celého akordu. Často se při této modulaci užívá **zmenšeného septakordu**. Ten má podobu dominantního nonového akordu bez základního tónu a je možné rozvést jej do tří směrů, viz obr. C:
- h** jako **tercie** výchozí dominanty G dur se přemění v ces a vznikne **malá nona** nové dominanty (B dur do toniky Es dur);
- as** jako **nona** výchozí dominanty se přemění na gis a vznikne tercie nové dominanty (E dur k tonice A dur);
- f** jako **septima** výchozí dominanty se změní na eis a vznikne tercie nové dominanty (Cis dur k tonice Fis dur).

Nové dominanty je možno rozvést do durových nebo mollových akordů jako dominanty nebo střídavé dominanty (12 způsobů).

### Harmonická analýza

Nauka o harmonii je abstrahovatelná z uměleckých děl. Zaobírá se pouze jejich harmonickým aspektem. Není jako teorie vždy logická. Existují proto rozdílné teorie (*stupňová a funkční teorie* atd.).

Obr. D ukazuje harmonickou analýzu podle RIEMANNOVSKÉ *funkční teorie*. Čísla pocházejí z generábasové praxe. Označují důležité **intervaly** akordu, a sice **vpravo nahore** vedle funkčního písmene, kromě toho **basový tón**. Jestliže ten se liší od základního tónu, zaznamenávají čísla druh obratu akordu, např.: 2. akordem je dominantní funkce E dur v podobě sextakordu tzv. *neúplné dominanty*. Souzvuky v *kulatých* závorkách jsou mimotonální funkce vztahující se k jiným stupňům než k tonice. Jestliže očekávaný souzvuk nezazní (*elipsa, výpustka*), je uveden v *hranatých* závorkách. Na obr. D vidíme očekávané vybočení do paralelní mollové tóniny (VI. st., fis moll), místo které zazní po pomlce S jako sextakord (D dur). Příklad dále ukazuje průchodné a střídavé tóny. Hlasy jsou vedeny v malých zpěvných krocích a protipohybem.

## A Nečíslovaný generálbas, příklad kadence

- 1 notované basové tóny  
2 očekávaná tercie a kvinta  
3 možná zdvojení

- 4 těsná harmonie (4hlas)  
5 široká harmonie (4hlas)

## B Číslovaný generálbas

## C Časté formy obrátů

## D Bachovský generálbas (původní vypracování, číslice doplněny)

## E Raný generálbas, rozdělený doprovod

## F Plný generálbas

- notované basové tóny  
 nenotované akordy

„Generálbas jest nejdokonalejším *fundamentem budby*, který oběma rukama hrán jest tak, že ruka levá hraje předeepsané noty a pravá k tomu sahá po *konsonancích a disonancích*, aby tato líbezně znějící *harmonie* sloužila k slávě Boží i k přípustnému obveselení mysli a jako u každé *hudby*, tak i u *generálbasu* poslední a konečnou působnost nic jiného než sláva Bohu a zotavení mysli býti nemá. Kde na toto dbáno není, žádná opravdová hudba nevzniká, ale jen pekelný rachot a šmidlání ozývá se“ (J. S. BACH, 1738).

**K technice generálbasu.** Generálbas je zkratkovitý barokní hudební zápis. Zapsán je jen očíslovaný basový hlas, která se při hře z listu doplňuje akordy. Generálbasovými nástroji byly loutna, theorba, cembalo, varhany (v chrámové hudbě) atd., k tomu hrály basovou linku gamba, violoncello, kontrabas, fagot, pozoun.

**Nečíslovaný generálbas:** nad každým basovým tónem bez čísla zaznává úplný, příslušné stupnici náležející **kvintakord** (obr. A, 1 a 2). Tóny trojzvuku mohou být libovolně zdvojovány (A, 3), z čehož v praxi vzniká sazebně smysluplná kombinace (A, 4 a 5).

Odchytky od trojzvuku jsou označeny číslicemi. V raném období generálbasu tyto číslice ale často chyběly. Hráč musel harmonii sám ze struktury odhalit (obr. E, F).

**číslování generálbasu:** čísla naznačují intervaly počítané od basového tónu; tercie a kvinta se doplňují pouze v případě potřeby; na obr. B se v řadě za sebou objevují:

- **tónině vlastní doškalný kvintakord:** bez číslic;
- **změněná tercie trojzvuku:** ♯, ♭ nebo ♯,
- **sextakord,** vždy s tercií;
- **kvartsextakord;**
- **septakord,** s dominantní malou septimou (7♭); tercií a kvintu je třeba doplnit;
- **kvintsextakord,** vždy s tercií;
- **kvintsextakord** s dominantní septimou (5♭ jako snížená kvinta od basového tónu), srovnej obr. C;
- **terckvartakord** s kvintou;
- **terckvartakord** s dominantní septimou, srovnej obr. C;
- **sekundakord,** vždy s kvartou a sextou;
- **sekundakord,** srovnej obr. C;
- **sekundakord,** se zvýšenou kvartou (4♯ nebo 4+);
- **nonový akord,** pokaždé s tercií a kvintou;
- **vyšší číslice** často naznačují polohu (jen v raném generálbasu);
- **pohyb hlasů** může být také vyznačen: 4–3, 6–5, 8–7;

- **stejná harmonie:** vodorovná čárka;
- **předjímka v basu:** šikmá čárka před číslicí (7/);
- **stejně číslice:** šikmá čárka za číslicí (7/);
- **hrát bez akordů:** 0 (nula) nebo t. s. (*tasto solo*, jen klávesa).

Spojování akordů musí odpovídat kontrapunktickým pravidlům.

**Způsob provozování:** v období raného generálbasu se hráč úzce držel instrumentálních nebo vokálních hlasů, které doprovázel. Generálbasové hlasy se rozdělovaly do obou rukou (**rozdělený doprovod**, obr. E). Tento druh hry byl později, zvláště u pohyblivějších basů, neobyčejný. Potom hrála levá ruka bas, pravá ruka 3hlasý doprovod (obr. D). Možná byla také **2–3hlasá hra** s přísným kontrapunktem nebo **plná akordická hra** se sazebnou volností (obr. F; t. 2: *acciaccatura*).

Úkolem generálbasu bylo zůstat jako doprovod v pozadí. To platilo i pro **manýristický generálbas**, v němž hráč směl uplatnit ozdobu, pasáže, arpeggia atd. tak, aby sólistu nerušil.

## K dějinám generálbasu

V 16. století byly vokální skladby přepracovávány pro loutnu nebo varhany atd. To sloužilo k doprovodu těchto děl v malém nebo sólovém obsazení (např. u motet), zároveň tím mohl kantor udržet od varhan intonaci a rytmus sboru. Při tom postačovala hra nejdůležitějších hlasů, především *nepřerušované basové* linie, která sledovala momentálně nejhlubší hlas. Tento bas pro varhany se nazývá *basso continuo* nebo *segunte*, také *basso principale* nebo *generale*, český **generálbas**.

Předpokladem vzniku generálbasu bylo, že se v 16. století trojzvuk stal základem harmonického dění. Většina souzvuků patřila příslušné tónině a byla nekomplikovaná. To usnadnilo jejich zachycení číslicemi, příp. akordickou improvizací nad nečíslovaným basem.

Se vznikem generálbasu koncem 16. století vznikl i *monodický styl*, jemuž generálbas velmi významně sloužil (sólový madrigal, raná opera atd.). Generálbas se brzy využíval ve všech druzích barokní hudby (*období generálbasu*). Jako harmonický základ zajišťoval volnou, *koncertantní* hru vrchních hlasů.

Od poloviny 18. století ztratil generálbas na významu. Strnulé údery generálbasových akordů rušily při zjednodušené harmonii a „bubínkovém basu“ raného klasicismu. Skladatelé vypisovali nyní střední hlasy (**obligátní doprovod**). Obnovený zájem o barokní hudbu na přelomu 19. a 20. století vyžadoval historickou znalost generálbasové praxe. Nová vydání barokní hudby proto často nabízejí vypsání generálbas jako pomoc pro nezkušené hráče.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12      1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

základní tvar (Z = Z1) →      ← rak (R)      inverze (I)      →      ← inverze raka (IR)

Z 2 →      ← R 2      I 2 →      ← IR 2

**A Čtyři podoby dvanáctitónové řady a její první transpozice,**  
A. Schönberg, Variace pro orchestr, op. 31

Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 IR 10 1 2 3

vc.

h. 1 10 1 2 3 4 5 6 7

angl. r. Z 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 IR 10 1 2 3

**B Tvar tématu (vc.), variace (angl. r.) a vrstvení řad (h.),** A. Schönberg, op. 31

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

fl. 2 3 4 5 10

hob. 1 2 3 4 5 10

klar. 1 2 3 4 5 10

fag. 1 2 3 4 5 10

**C Štěpení řady,** A. Schönberg, op. 26, řada, vedoucí a vedlejší hlas, prodleva

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

intervals: 2- 6- 3- 7- 4 5- 5 2+ 6+ 3+ 7+

t.1

**D Všeintervalová řada,** A. Berg, Lyrická suita, řada a dvanáctitónové pole v 1. taktu

↓ houslové struny

▭ krajní tóny polovin řady

▭ g moll

▭ D dur

▭ a moll

▭ E dur

▭ celé tóny

**E Řada s trojzvukovými sledy,** A. Berg, Houslový koncert

G U G K KU

**F Řada se symetrickou vnitřní strukturou,** A. Webern, Smyčcový kvartet op. 28



Po období *volné atonality* rozvinuli HAUER (od roku 1919) a SCHÖNBERG (asi od roku 1920, důsledně teprve v Klavírní suíte op. 25, 1921) dva druhy **dodekafonie (dvanáctitónové techniky)**. Cílem byl nový *řád a zákonitost* (SCHÖNBERG), který by mohl nahradit formotvorné síly tonální harmonie. Základ tvoří temperovaná půltónová stupnice (nejčastěji v nejjednodušším zápisu: ais = b atd.).

**HAUEROVA nauka o tropech:** 2 šestitónové skupiny vytváří jako kompoziční základ 44 kombinací (tropey). HAUEROVA metoda vedla ke *chtěné monotonii* (STEPHAN) a neprosadila se.

**SCHÖNBERGOVA metoda „kompozice s 12 tóny“** (dopis HAUEROVI, 1923) pracuje s **dvanáctitónovými řadami**. Nechává skladatelově fantazii a tvůrčí síle největší prostor.

**Dvanáctitónová řada** se pro každé dílo konstruuje nově. Určuje 12 tónových výšek, případně intervalové vztahy. Řada se objevuje ve 4 rovnocenných podobách (obr. A, nevyšší řádek):

- **základní tvar (Z)**, zleva doprava;
- **rak (R)**, pozpátku:  $c^2 - h^1 - gis^1 \dots$ ;
- **inverze (I)**, Z se změnou směru intervalů, tzn. všechny intervaly horizontálně zrcadlově:  $b^1 - e^1$  (tritón směrem dolů místo nahoru) –  $d^2$  (malá septima nahoru místo dolů) atd.;
- **inverze raka (IR)**,  $as^1 - a^1 - c^2 \dots$

Tyto 4 podoby mohou začínat od kteréhokoli z 12 tónů chromatické řady: základní tvar (Z) může tedy začínat nejen od  $b^1$ , nýbrž také od  $a^1$  o půltón níže. Proto tedy Z–1. Tuto transpozici lze provádět až do Z–11 směrem dolů nebo do Z+11 nahoru (obr. A, druhá osnova), stejně tak u R, I a IR. Tím máme k dispozici 48 řad jako výchozí materiál pro jakoukoli kompozici.

**Vytváření melodie a témat:** nejjednodušeji v tónovém sledu 1–12 základní řady jako na obr. B, vrchní řádek (t. 34 nn.): téma ve violoncellu, ve spodní osnově (t. 502 nn.): variace tématu v anglickém rohu. (V praxi je tomu většinou naopak: z *primárního nápadu* 12-tónového tématu získáme řadu jako *materiál*). Štěpení řady je také možné (obr. C, viz níže).

**Vytváření harmonie a akordiky:** současným zazníváním řady při

- **vrstvení řad:** více řad zní současně, viz obr. B, spodní osnova: k Z zaznívá I 10;
- **štěpení řad:** ve svém op. 26 si SCHÖNBERG za krajní tóny téměř stejně vystavených polovin řad vybírá 1, 6, 7, 12 (obr. C): ty tvoří v 1. př. **hlavní hlas** (lesní roh), ostatní tóny tvoří **hlas vedlejší** (fagot), ve 2. př. tvoří krajní tóny prodlevo vý čtyřzvuk, zbývající tóny flétnové sólo.

Uspořádání tónů řady do souzvuku nepodléhá žádným pravidlům. Uspořádání celé řady do prvních tří akordů BERGOVY *Lyrické suity* je zdánlivě velice volné, vychází však z neutrálního kvintového sledu (f–c–g–d atd.). Vzniká tak **dvanáctitónové pole** (obr. D). – Extrémní kombinací tónů řady je **dvanáctitónový akord**. Dodekafonie chce při rovnocennosti všech 12 tónů zabránit vzniku tonálních center. Všechny 12 tónů by se mělo proto vyčerpat, než je jeden zopakován. Bezprostřední opakování tónu je však časté (viz obr. B a C).

**Zvláštní řadové struktury.** Intervalů řady určují její charakter a zároveň také charakter skladby. Už v řadě se tedy projeví individuální skladatelův charakter („tematický nápad“, viz výše).

SCHÖNBERG používá převážně řad, jež své silné atonální napětí získávají díky vysoce disonantním intervalům.

BERGOVY řady směřují k vytváření konsonantních, či dokonce tonálních polí z konsonantních intervalů, též trojzvuků, jako v řadě *Houslového koncertu* (obr. E), ježž tóny 1, 3, 5, 7 jsou zároveň prázdnými houslovými strunami. Sled celých tónů na jejím konci odpovídá začátku melodie BACHOVA chorálu *Es ist genug*, který je v koncertu citován.

Známa je řada použitá v *Lyrické suíte* a *Písničkách na Storma*: obsahuje všechny intervaly ležící v rámci jedné oktávy (**všeintervalová řada**, obr. D): Je navíc zrcadlově symetrická kolem tritónu uprostřed tak, že intervaly vpravo a vlevo jsou navzájem komplementární: malá sekunda (m. 2) proti velké septimě (v. 7), malá tercie (m. 3) proti velké sextě (v. 6) atd.

WEBERNOVY řady vykazují již ve své vnitřní struktuře maximální míru konstruktivity a souvztažnosti. Tak např. řada *Koncertu* op. 24 v sobě obsahuje již jako symetrické tritónové skupinky základní tvar, raka, inverzi i inverzi raka (viz s. 104). Také v řadě *Smyčkového kvartetu* op. 28 se nachází základní tvar (Z), inverze (I), rak (R) a inverze raka (IR) ve čtyřtónových skupinách, dále symetrie mezi polovinami řad jako Z a IR (obr. F).

**Předforma seriální hudby.** Dodekafonie postihuje jen jediný parametr tónu, a sice jeho výšku, případně tónové vztahy. Přenosem řadového myšlení na jiné tónové parametry – **délku** (metrické a rytmické postupy), **sílu** (dynamické vztahy v uspořádání do řady) a **zvukovou barvu** (do řady uspořádané témbrové kvality, příp. sledy obsazení) vedlo po roce 1950 ke vzniku **seriální hudby** s oběma jejími druhy: *punktualismem* (určování každého tónu řadou) a *statistickou* kompozicí (řízení tónových komplexů).



Forma se vztahuje na jedné straně k *tvarové kvalitě* jakékoli hudby (hudební forma), na druhé straně ke všeobecným hudebním *kompozičním modelům* (hudební formy). Hudební forma slučuje 3 momenty:

- **tónový materiál** jako látku nebo formové elementy hudby;
- **principy utváření** jako formové kategorie;
- **myšlenky nebo náměty** jako hnací síly jakéhokoliv hudebního tvarování.

### 1. Tónový materiál

se skládá z fyzikálních kmitů. Hudba je proto vázána na časový průběh. Tato časovost jí umožňuje, aby v jisté paralelnosti odrážela či vyvolávala fyzická a psychická hnutí. To rovněž znamená, že její formu nelze nazírat přímo, ale jen pomocí paměti.

Přirozený akustický materiál (tón, šramot, třesk) prochází v umělých tónových systémech různých kultur *předformovou* selekcí (srovnej s. 84 nn.). Jednou takovou předformou je např. diatonická stupnice.

Formovými kategoriemi materiálu jsou tyto tónové vlastnosti:

- **výška** v melodii a harmonii
- **délka** v tempu, rytmu a metru;
- **síla** ve změnách dynamiky;
- **barva** v koloritu obsazení.

Vedle toho mají pro hudbu podstatný význam přechodové děje, interference, zkraslení atd. jako *parazitní kmity* (WINCKEL). Stejněměrné znějící sířena není hudbou, neboť strunule neměnné zvuky neodpovídají lidským psychologickým procesům.

Všechny prvky hudební formy se objevují v rámci umělecké koncepce ve vyšším tvarovém kontextu, v němž jedině získávají hudební smysl. Analýza se oproti tomu pokouší objasnit jejich spolupůsobení a pojmenovat je jednotlivě. Obr. A ukazuje tímto způsobem fáze, které (jen teoreticky) ve formálním zhuštění vedou od tónového materiálu ke kompozici:

- **tónový materiál**: základem je předem zformovaná 12-stupňová chromatická stupnice (včetně historické dimenze jejího temperování kolem roku 1700);
- **systém vztahů**: 12 tónů je uvedeno do vztahu typického pro WEBERNA: dvanáctitónová řada ze 4 třítónových skupin disonantních intervalů;
- **tónová výška**: oktávová transpozice tónů ozřejmuje protichůdný směr pohybu skupin;
- **tónová délka**: stanovena třítónovými skupinami, které mají stále delší rytmické hodnoty;
- **síla tónu**: pro tři skupiny předepsáno *forte*, potom zeslabování do *piana*; v taktu nesou skupiny

osmínek akcenty podle svého metrického postavení;

- **barva**: 4 skupiny jsou obsazeny čtyřmi různými nástroji.

Notový příklad ukazuje další formové prvky: **artikulace** se střídá po skupinách: *legato*, *staccato*, *legato portato*. **Rytmus** vzniká uspořádáním třítónových skupin do  $2/4$  taktu. **Tempo** *Etwas lebhaft* (poněkud živě) spoluurčuje charakter skladby. K tomu se připojuje **interpretace** hráčů (*provozovací praxe*). Všechny parametry se spolupodílejí na tvaru znějícího hudebního díla.

### 2. Principy tvarování

že jako formové kategorie rozdělit na dva typy: jedním jsou kategorie *všeobecně estetického* druhu jako je vyváženost, kontrast, rozmanitost atd., druhým typem jsou kategorie *specificky hudební* jako je opakování, variace, transpozice, sekvence atd.

Nadřazenými formovými momenty jsou členění, odstupňování závažnosti a opěrné body, které hrají roli zvláště v uchopení formy pamětí (zachycení časového průběhu).

Forma v hudbě závisí na tom, jakým způsobem je vytvořena **soudržnost**, neboť forma je „jednota v rozmanitosti“ (RIEMANN). To platí také pro větší formové vazby:

- jako osa podporující soudržnost působí často **cantus firmus**, kolem kterého se seskupuje sekundární materiál;
- vztahy vznikají také pomocí **imitace** jednoho hlasu druhým, jako ve fuze, kánonu atd.;
- také **opakování** formových prvků podporuje soudržnost, a sice opakování těžko bezprostředně za sebou v nepřerušované řadě (např. variace) nebo v řadě přerušované kontrastními díly (např. rondo).

Paměť potřebuje opěrné prvky, aby formu lépe uchopila (obr. B).

### 3. Ideje nebo náměty

nestanovují strukturu díla výběrem určitého typu formy, ale na základě vnitřní souvislosti mezi kompoziční inspirací a tvarováním.

Jako inspirace mohou sloužit *mimohudební* afekty, nálady, obrazné představy atd., stejně jako převzatá nebo vytvořená *čistě hudební* témata a motivy atd.

Inspirace může být i obsahem, který je v hudebním díle plně sublimován. Proto neexistuje žádný znějící protiklad formy a obsahu, ale nanejvýš špatná hudební forma. Hudba je jednou z výrazových možností člověka a v tomto smyslu je řečí. Lidskému chápání se ovšem nezpřístupňuje verbálně, nýbrž jen hudebně, a to skrze hudební formu.

hlava motivu s prováděním

sekvence

motiv a a' a' a' a' b' b'

plynule pokračující motivické jednotky stejného druhu  
uzavřené kontrastní jednotky motivu  
uzavřené, ze sebe se rozvíjející motivické jednotky v gradaci

## A Barokní provádění, J. S. Bach, Braniborský koncert č. 3, 1. věta

předvěti (polověta) fráze; první uvedení

motiv a b c a' b' c'

odpověď s polovičním závěrem (D) završení (polověta) pozměněné opakování

odpověď s celým závěrem (T)

Allegro assai

## B Klasický písňový typ, W. A. Mozart, Symfonie g moll KV 550, Finale, hlavní téma: osmitaktová perioda („věta“)

fráze

motiv a b a' b' b' c

pozměněné opakování provedení a stupňování s polovičním závěrem (D)

Allegro

## C Klasický vývojový typ, L. v. Beethoven, Sonáta op. 2 č. 1 f moll, 1. věta, hlavní téma: osmitaktová perioda

Tvar hudebního díla, a tím i hudební forma jsou individuální. Všechny formové jevy se proto řídí zákony, jež jsou vlastní jednotlivému dílu, a splňují funkci platnou jen v tomto díle. Ukázat tyto vztahy v analýze jednotlivého díla je cílem tzv. *funkční nauky* o formách.

Abychom získali použitelnou terminologii, je třeba přece jen abstrahovat z individuální roviny do všeobecné. *Schematická nauka* o formách vytváří modely, podle jejichž norem může být umělecké dílo z hlediska své formy poměřováno a popisováno. V západní hudbě jsou nejčastější modely založené na *melodii*, druhotně na *harmonii* nebo *rytmu*:

- **motiv** je nejmenší, většinou melodická jednotka hudby, typický a zapamatovatelný útvar, definovaný svou schopností k **osamostatnění**: může se *opakovat*, může se také objevit na jiném stupni (obr. A: motiv *a* od *g*, potom od *d*) nebo se *změnit* (obr. A, 6. opakování: *g–a–b*; rytmus motivu *a* zůstává zachován). Většími změnami vzniká nový, ale spřízněný motiv (obr. A, motiv *b*: objevuje se zde střídání se spodním melodickým tónem jako v motivu *a*, ale probíhá v celém taktu, má 4 místo 3 tónů a jiné pokračování);
- **fráze**, nejbližší větší útvar po motivu, rozměr většinou 2 takty (obr. B, C);
- **hlava tématu** (it. *soggetto*), výrazný úvodní motiv s pokračováním bez jasného ohraničení (typické pro baroko);
- **drobná věta**, stejně jako v řeči uzavřená smysluplná jednotka, úsek většinou s 8 takty;
- **perioda**, drobná věta složená ze dvou vzájemně si odpovídajících částí (polověty: **předvětí a závětí**);
- **téma**, většinou 8-taktová jednotka jako věta (synonymum); téma se vyznačuje většinou symetrickým členěním a harmonickou uzavřeností (kadence typická pro klasicismus);
- **díl**, větší jednotka v rámci hudebního díla, často se celá opakuje, např. *expoziční* sonátové formy;
- **věta** v nadřazeném slova smyslu: uzavřený hudební kus ve vícevětém sledu (např. v divertimentu) nebo v **cyklu** (jako např. v sonátě).

Se vznikem taktu v hudbě kolem roku 1600 se dělíci cezury zpravidla shodují s taktovými předěly, takže je možno měřit délku jednotek a jejich kombinací v počtech taktů. Pro označení dílů se používá velkých nebo malých písmen, která souhrnně označují kategorie shodnosti (a), podobnosti (a') nebo odlišnosti (a b).

### Typy utváření period

Terminologie jako motiv, hlava tématu atd. nenačňuje ještě nic o vlastnostech úseků a period. Při-

tom existují různé typy utváření period. Zde jsou 3 příklady z hudby 18. století:

**Barokní provádění** (obr. A). Pro utváření barokních period je charakteristické, že prvky jednoho tématu jsou rozptýleny do dlouhých řetězců. Bezprostředním opakováním motivu *a* na různých stupních vzniká jednotný rytmus a jednotný motivicko-melodický pohyb *a* s ním jednotný afekt. Častou formou provádění je sekvence, jejíž části se ale opakují zřídka více než třikrát (motiv *b*).

**Klasický písňový typ** (obr. B). Zcela jinak vypadá výstavba periody v klasicismu. Zde se pracuje s *kontrasty*. První fráze přinese vzestupný pohyb s dvěma kontrastními motivy, ve vzestupným rozloženým trojzvukem a půltónovým krokem ve vysoké poloze (*b–a*), obojí v *pianu*. Jí odpovídá opět kontrastní fráze s drobně členěným osminovým motivem *c*, ve *forte*. Předvětí končí polovičním závěrem na dominantě (D dur). Následuje variované opakování první fráze v *pianu* a druhé ve *forte*. Toto opakování tvoří závětí, které se vrací k výchozí tonice a tím větu nebo téma zakončuje.

Jasně ohraničení dílů a jejich kontrastnost přibližuje tento druh výstavby period **písňové formě** (s. 109).

**Klasický vývojový typ** (obr. C). V BEETHOVENOVÉ příkladu je podobný motivický materiál jako u MOZARTA: motivy *a* jsou stejné, *b* jsou variantami. Druhá fráze však nepřináší *kontrast* k první, nýbrž pozměněné *opakování*. Pohyb se *zintenzivňuje*. Druhá fráze *a* tím i předvětí opět končí polovičním závěrem na dominantě (C dur). Následující 4 takty vytvářejí nyní jednotu jinak než v ukázce B: motiv *b* se objevuje variován v trojnásobné gradaci, dokud vše neuzavře kadence závěrečného motivu, a sice na dominantě, čili s otevřeným koncem naplněným očekáváním. Bezprostřední opakování motivu se liší od opakování BACHOVA dramatickou gradací a zřetelným ukončením celé periody *korunou* jako gestem zastavení. Pohyb je přerušen.



Hudební formy jsou modely abstrahované z uměleckého díla. Usilují o uchopení strukturálních a stavěbních souvislostí z mnoha aspektů.

Mluvíme o formách **vokálních a instrumentálních** (obsazení), **homofonních a polyfonních** nebo **kontrapunktických** (včetně struktura), **logických a plastických** nebo **přirázovacích a vývojových** (souvislost), a také o **písňových formách** (přirázovací forma) atd. – Přesto se toto dělení často prolíná: fuga může být vokální i instrumentální, v homofonní sonátové větě se mohou objevit polyfonní části atd.

**Forma a druh** jsou dva pojmy, jež se často kříží. Například sonáta je hudebním druhem a zároveň nacházíme typickou instrumentální sonátovou formu. Symfonie je oproti tomu čistě druhovým pojmem: jejím *obsazením* je orchestr, její *forma* je sonátová (sled vět a struktura). Tak se slučuje v definici jednoho druhu většinou více hledisek: **obsazení** (směrcový kvartet, symfonie), **text** (duchovní oratorium, světská opera), **funkce** (preludium, taneec, serenáda), **místo provozování** (chrámová nebo komorní sonáta), **větná struktura** (toccata, fuga) aj.

O většině forem pojednává nauka o druzích (*Druhy a formy*, viz s. 110 n.). Některé formy jsou ale natolik všeobecné, že je nutné představit je zde jako model:

**Přirázování** znamená buď nepřetržitě opakování stejné části s různými změnami (**sled variací**), nebo nepřetržitě připojování nových dílů (**sled úseků** v **tancích**). K řadám patří také písňové formy.

**Písňové formy** se skládají ze 2–3 dílů v různých kombinacích. Tento termín zavedl v roce 1839 A. B. MARX. Nevztahuje se pouze na píseň, nýbrž také na všechny instrumentální a vokální formy vystavěné tímto způsobem:

– **dvoudílná písňová forma**: každý díl se opakuje. Začátky a konce obou dílů jsou většinou vystavěny stejně (obr. A).

– **třídílná písňová forma**: vzniká opakováním 1. dílu po odlišném 2., resp. prostředním dílu. Symetricky vyvážená forma vylučuje dramatický vývoj a osvědčuje se zejména v *pomalých větách* (sonáta, koncert atd.). 1. díl se většinou opakuje, stejně tak 2. díl společně s 3., čímž vzniká dvoudílná forma (věta suity, sonáty). Jsou-li tyto tři díly dále členěny, vznikají rozšířené písňové formy, např. obloukové rondo (obr. B) nebo menuet s triem (viz s. 146). Formy, ve kterých se počáteční díl po prostředních dílech opakuje, se také nazývají **obloukové formy** (LORENZ, 1924).

– **barová forma**: je tvořena dvojnásobným uvedením a dílu a přiřazením b dílu, vyskytuje se v rozličných kombinacích i jako **opačná** nebo **reprízová barová forma** (obr. A). Byla používána především ve strofických formách minnesängerů a meistersingerů (srovnej s. 192 nn.).

**Rondové formy**. Instrumentální rondo se vyvinulo v 17. století a se středověkým vokálním *rondeau* (s. 192) má společnou pouze refrénovou strukturu. Je to složená písňová forma ve smyslu obloukové formy.

– **Řetězové rondo** (*it. rondo*): **řada ritornelů** s vloženými **epizodami**. Ritornely jsou shodné a jsou ve stejných nebo blíže příbuzných tóninách. Epizody pak odpovídajícím způsobem modulují. V BACHOVĚ koncertu (obr. B) se orchestrální ritornel pětkrát navrácí, vždy na tonice E dur. Sólové epizody vybočují při střídání dur a moll do dominanty, subdominanty, VI. a III. stupně. Všechny díly jsou stejně dlouhé (16 taktů), poslední sólová epizoda je kvůli stupňování dvakrát tak dlouhá. Jakkoli může přiřazování dílů k sobě působit blokově, jejich tematický materiál je umně propojen: 1. sólová epizoda přináší jakoby inverzi hlavy ritornelu, která je pak dále prováděna transpozicemi (srovnej not. př.).

– **Obloukové rondo** (*fr. rondo*): 2 krajní díly rámuji kontrastující střední díl (obr. B), který se může opět dělit, např. v menuetu s triem (viz výše).

– **Sonátové rondo**: je vytvořeno kombinací rondové a sonátové formy a nachází se především ve finálních větách klasických sonátových cyklů, symfonií, koncertů, kvartetů atd. Vliv sonátové formy se ukazuje v přiblížení charakteru rondového dílu b sonátovému vedlejšímu tématu (v sonátovém rondo bez opakování), v harmonické rozmanitosti a tematické práci prováděcího středního dílu c a v trasponovaném novém uvedení dílu b na tonice. Často se vsouvá kadence a po ní následuje koda jako v sonátové formě (viz schéma obr. B).

Příklad sonátového ronda od W. A. MOZARTA (obr. B: schémata nad sebou) ukazuje, jak málo může formové schéma nad hrubý obrys stavby vystihnout melodickou, harmonickou, technickou, krátce hudební nápaditost živého uměleckého díla.

V 19. století bylo rondo v mnoha ohledech nápaditě rozvíjeno a objevilo se v nových podobách (např. *Enšpíglova šibalství* R. STRAUSSÉ).



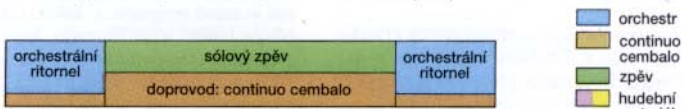
vrchní vokální hlas  
(variován, příklad strofy  
podle Salinase, 1577)

vrchní instrumentální  
hlasy (variovány)

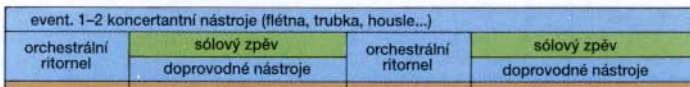
stroficky se opakující  
basová formule

### A Strofický bas jako variační model, Aria di Romanesca (podle Ortize, 1553)

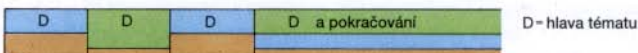
### B Raná operní árie, C. Monteverdi, Lamento d'Arianna (1608)



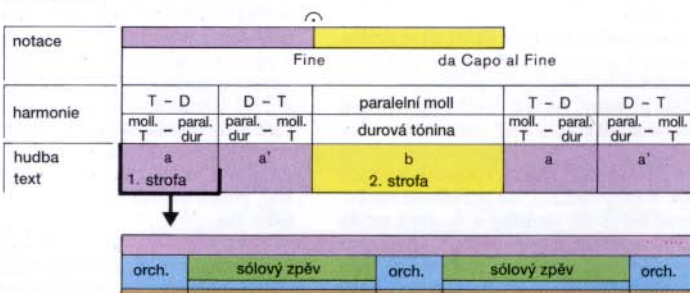
cembalová árie, benátská opera



orchestrální árie



árie s devízou



Velká árie da capo, neapolská opera

### C Formová schémata árií



### Aria jako variační model

Jako *aria* (ze starofrancouzského *air*, způsob) se v 15.–18. století označovala kadenční basová formule, která se stále opakovala (*basso ostinato*) a tvořila tak základ pro variace. Tyto basové modely byly velmi známé a oblíbené: *Aria di Ruggiero*, *Aria di Siciliano*, *Aria di Romanesca* (obr. A, srovnej s. 262 n.) atd.

Aria byla kostrou pro improvizaci, od konce 16. století i pro kompozici. Sloužila jako:

- **Taneční bas:** s variacemi vrchních hlasů; ve suite aria přetrvala až do 18. století jako taneční věta různého charakteru.
- **Variační model:** pro vrchní hlasy, zvláště v hudbě pro klávesové nástroje a loutnu, ale také pro smyčce (ORTIZ, 1553).
- **Pisňový bas:** pro každou strofu jedno opakování basu, melodie je často lehce variována. Ke každému z basů existovalo obrovské množství textů, většinou osmiverší (*ottava rima*), často improvizovaných spolu s melodií. Text na obr. A od Španěla SALINASE se hodí k (it.) Romanesce.

Ve Francii se tento bas nazýval *air* (zvl. *air de cour*), v Anglii *ayre*. V Itálii se aria vyskytovala jako strofická píseň také v rané opeře a kantátě.

### Raná operní árie

Zpěvy rané opery byly těsně vázány na text a rozvíjele se recitativně nad generálbasem resp. nad orchestrem; expresivní melodika madrigalového typu vedla přitom k větším, afektově jednotným, ale formálně volným *ariosním* útvarům.

Slavným příkladem takové rané operní „árie“ je *Lamento d'Arianna* (Nářek Ariadny nad ztrátou Thesea) z opery CL. MONTEVERDIHO *Arianna* (Mantova 1608; srovnej madrigalovou verzi s. 124), která se jinak zachovala jen jako fragment. Obr. B ukazuje pregnantní úvodní téma, které jímavým gestem vyjadřuje Ariadninu bolest (příčností, chromatika, pomlky, nová nasazení, gradace, závěrečné rezignující zhroucení do sebe). Hudba sleduje text a bezprostředně vyjadřuje jeho citový obsah a melodický spád řeči (*oratio domina harmoniae*, řeč ovládá hudbu).

V měšťanské benátské opeře 17. století došlo k určité typizaci árií, částečně podmíněné bohatou a rychlou produkcí (až 80 árií v jedné opeře). Byly to krátké písňové kusy v známých tanečních rytmech jako *forlana* (6/4, pozdější *barcarola*), *vilota* (rychlý 6/8), *siciliano* (pastorální, kolébavý 6/8). Jakožto strukturální typy se v Benátkách objevují:

- **Cembalová árie:** doprovázená jen *continuem*, orámovaná orchestrálními ritornely.
- **Orchestrální árie:** orchestrální doprovod s ritornelami ze jednotlivými strofami; později se připojily 1–2 koncertantní nástroje, většinou

dechové. Rozšířeným formovým typem orchestrální árie byla **árie s devízou:** pregnantní hlavu tématu přednese jako *devízu* (neboli *motto*) nejprve orchestr, poté ji opakuje zpěvák jen s *continuem* a nakonec ještě jednou orchestr; teprve pak následuje celá árie (obr. C).

**Árie da capo** se po svých předformách u MONTEVERDIHO v Mantově a Benátkách stala v době rozkvětu *neapolské opery* v díle ALESSANDRA SCARLATTIHO (1660–1725) hlavní formou barokní árie. Téměř všechny árie BACHOVY a HANDELOVY jsou árie da capo.

Textově se skládá ze dvou krátkých strof; druhá strofa je komponována kontrastně k první, která se poté opakuje.

Notovaly se jen ony dva kontrastní díly s příslušnými pokyny k opakování a zakončení (*da capo al fine*; obr. C).

Ve vyhraněné podobě cca od roku 1700 sestávala první strofa (a) ze dvou dílů rámovaných orchestrálními vstupy, jež se pak v poněkud variované podobě opakovaly (a'). Ustálilo se také pevné modulační schéma (obr. C; harmonie: horní řádek pro durovou árii, spodní pro mollovou).

Repríza dává zpěvákovi příležitost k virtuóznímu zdobení partu.

Nedramatická reprízová forma árie da capo nemůže dále rozvíjet děj. Tuto funkci přenechává **recitativu (secco)**, takže **recitativ a árie** jsou spolu obvykle spojeny. Mezi ně se často vsouvalo krátké reflexivní *arioso* (*recitativ accompagnato*, viz s. 144). Árie sama vyjadřovala obecné, statické afekty a nálady duše, přirovnávané obvykle k náladám a stavům přírody (tzv. Gleichnisarie).

Kromě jiných se vyhranily tyto typy árií: **aria di bravura** (*bravurní árie*, rychlá, virtuózní, pro afekty zuřivosti, pomsty, vášně apod.), **aria di mezzo carattere** (*středního charakteru*, klidná, vyjadřující vroucnost, lásku, bolest apod.), **aria parlante** (*mluvící*, rychle deklamující).

**Pozdější vývoj árie.** Aby docílil plynulejší tok děje, proměnil GLUCK árii v menší písňový útvar s přirozeným výrazem textu.

Lyricky zpěvná je rovněž krátká, většinou dvoudílná **cavatina** (HAYDN, MOZART), velice volně si s formou pohrává **rondová árie**, často s úvodním recitativem (*accompagnato*).

**Scéna a árie** se jako složená dramatická forma původem z opery buffa 18. století objevuje zejména ve velké opeře 19. století (BEETHOVEN, WEBER, VERDI, MEYERBEER).

Druhá pol. 19. století upouští od jasně členěných áriových forem (WAGNERŮV *sprechgesang* a nekonečná melodie); historizující směry 20. století opět pěstují staré áriové formy (např. STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, Život prostápníka).



**Fuga** je vícehlasá instrumentální nebo vokální skladba; termín fuga se přitom vztahuje jak na specifickou **skladebnou techniku**, tak na **formový a stavebný princip**. Fuga má zpravidla 3 až 4 hlasy.

Vzorový tvar získala fuga v době BACHOVĚ. Její přísný a zároveň fantazijně bohatý princip uspořádání byl považován za obraz vyšší harmonie světa.

Fugy jsou každá jiná. Jako ukázkou zvolme např. BACHOVU fugu na obr. A. Je **tříhlasá** a má jako každá **jednoduchá fuga** jen **1 téma**. Toto téma má výrazný začátek (*blava tématu* v taktu 1 a 2) a pak již méně pregnančně pokračuje dále (t. 3 nn.). Téma (*subjekt*) zaznívá nejprve v **základní podobě** jako **dux** (*vůdce*) ve středním hlase, potom jako **odpověď** nebo **comes** (*průvodčí*) ve vrchním hlase (t. 3 a 4). Dux je na tonice c moll, začíná tónem c, comes stojí na dominantním V. stupni se začátkem na g. Z tonálních důvodů mění comes úvodní kvartový skok  $c^2-g^1$  z duxu (t. 1) na skok kvintový  $g^2-c^2$  (t. 3, *tonální odpověď* namísto intervalově věrné odpovědi *reálné*). Zároveň zaznívá ve středním hlase **kontrapunkt** (*kontrasubjekt, protivěta*).

Třetí nástup musí opět proběhnout v základní podobě, proto se zde moduluje z g moll zpět do c moll (t. 5 a 6). Modulace pracuje s motivickým materiálem. Potom zaznívá téma jako dux ve spodním hlase (t. 7 a 8).  
Ostatní hlasy nemlčí: protivěta z t. 3 a 4 zaznívá ve vrchním hlase, střední hlas přináší 2. kontrapunkt (protivětu).

Tím je ukončena tzv. fugová **expoze** (srovnej oproti tomu *expozi*ci a *provedení* sonáty, s. 148 n.), v níž každý z hlasů jednou přednesl celé téma. *Sled tvarů tématu* (*dux a comes*) je přitom závazný (u čtyřhlasé fugy by následoval ještě comes), *pořadí nástupu jednotlivých hlasů* (*reperkuse*) je ale variabilní.

Schéma na obr. A ukazuje v náležitém zmenšení další průběh fugy c moll. Následuje *modulující mezivěta* (t. 9 a 10) bez tématu, ale s tematickou popř. kontrapunktickou substancí. Další část (t. 11 a 12) znovu *provádí* celé téma, ale jen ve vrchním hlase, zatímco ve spodním a středním hlase zaznívají protivěty 1 a 2. Tato část se nazývá **provedení**. Zde je v paralelní tónině Es dur.

Následuje opět mezivěta (epizoda, t. 13 a 14), potom citace tématu ve středním hlase na mollové dominantě g moll (t. 15 a 16, střed fugy), pak mezihra (t. 17–19), citace tématu ve vrchním hlase na tonice c moll (t. 20 a 21), delší mezihra (t. 22–26) a poslední citace v c moll s tématem v basu (t. 27 a 28). Kadencující me-

zihra (t. 29) převádí dění ke **kodě**, v níž téma zaznívá naposledy v c moll nad *prodlevou* v basu (t. 29–31).

Takto se ve fuze stále střídají partie nejpršnějšího tematického kontrapunktu (**citace tématu**) s volnějšími epizodami (**mezivětami**). Počet těchto partií, jejich délka, rozvržení tónin atd. jsou vždy variabilní, možnosti tematického zpracování jsou velmi rozmanité, mj. *těsna* (nástup tématu v novém hlase ještě před tím, než doznělo v hlase předcházejícím), *inverze*, *rak*, *augmentace*, *diminuace* apod. (srovnej s. 118). – Všechny kontrapunktické výtoky středověku a renesance tak vplývají do barokní fugy jakožto velké syntézy polyfonního umění.

Zvláštní formou jednoduché fugy je **permutační fuga bez mezivět** (obr. C). Další zvláštnosti představují **vícenásobné** (vícetematické) fugy:

- **Dvojitá fuga**: fuga se dvěma tématy, která buď nastupují od samého začátku společně (např. MOZART: *Kyrie z Requiem*), anebo jsou uvedena po sobě ve dvou expozičních a spojena později (obr. B).
- **Trojité fuga**: fuga se třemi tématy, která jsou exponována a spojena jako v druhém typu dvojitě fugy (obr. B).
- **Čtyřnásobná fuga**: fuga se čtyřmi tématy, založená na stejném principu jako trojitá fuga.

Fuze může předcházet preludium, toccata nebo jiná podobná volná forma.

### Stručné dějiny

Fuga (lat. *fuga*, útěk, nejprve označení pro kánon, srovnej s. 119) se vyvinula v 17. století z imitačních forem 16. století a raného baroka, jako byly *fantasie*, *tiento* a především *ricercar* (s. 260). Objevovala se tradičně ve zcela určitých souvislostech, např. ve střední části francouzské ouvertury, v rychlých větách chrámové sonáty, také v koncertu grossu (koncertantní fuga) a jako sborová fuga v kantátě, oratoriu, mši (*Kyrie*, *Amen* v Gloria, Credo aj.) atd., na vrcholu vývoje pak nakonec v samostatných velkých sbírkách, zvláště BACHOVÝCH (*Dobře temperovaný klavír I*, 1722, a *II*, 1744, *Umění fugy*, 1749–50). Od těch dob je fuga se svými nároky na vedení hlasů považována za povinnou učební látku a prubírský kámen každého začínajícího skladatele. Klasicismus a romantismus zkoušely spojit fugu se sonátovou formou nebo s „poetickými“ (BEETHOVEN) a *programními* obsahy. Po velkoryse rozměrných fugách pozdního romantismu (LISZT, REGER) následovaly klasicistně orientované fugy 20. století (HINDEMITSCH, STRAVINSKIJ).

Gracieusement

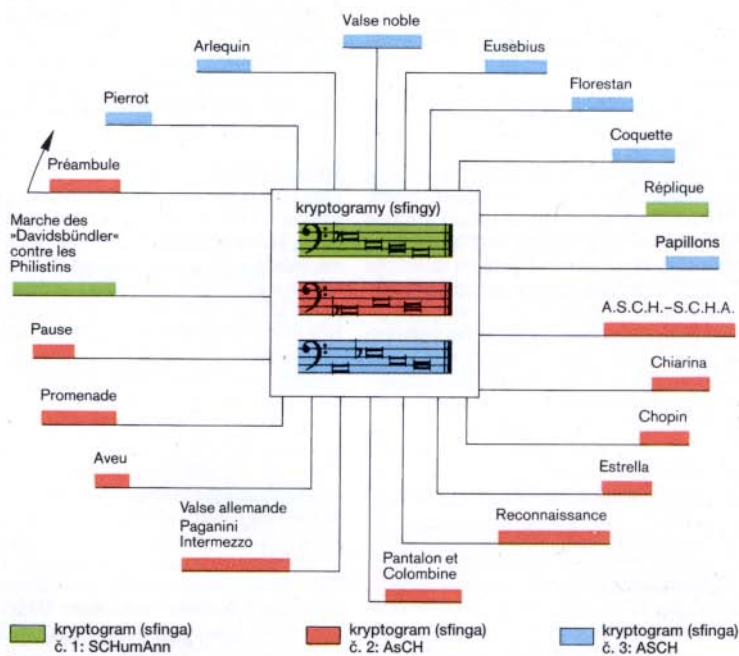
A Charakteristický titul, Fr. Couperin, Pièces de Clavecin (1713), Květinka neboli Něžná Nanetta

(rit.) - - - - -

kolébavý pohyb

doznění a spánek

B Tónomalba, R. Schumann, Dětské scény op. 15 (1838), Dítě usíná



C Cykly charakteristických kusů, R. Schumann, Carnaval (Karneval) op. 9 (1834/5)

**Charakteristický (lyrický) kus** je krátký instrumentální (většinou klavírní) kus, který nese zpravidla mimohudební název.

Forma charakteristického kusu není pevně stanovená. Vzhledem ke stručnosti a převážně lyrickému obsahu převažuje **pisňová forma**.

Charakteristický kus stojí na pomezí absolutní a programní hudby.

V COUPERINOVÉ klavírní skladbě (obr. A) lze za prvky absolutní hudby považovat dvoudílnou (suitovou) formu, taneční charakter, melodický vrchní hlas a způsob přednesu, který vyplývá ze skladby samotné a který přednesový pokyn *Gracieusement* pouze upřesňuje.

Tento kus nese ovšem mimohudební název, který se snaží charakterizovat náladový obsah skladby. Je proto subjektivní, poetický a nejednoznačný (COUPERIN nabízí dva tituly).

Při vzniku charakteristického kusu a jeho názvu existují v zásadě dvě možnosti:

- skladatel veden čistě hudební fantazií napíše kus velmi vyhraněného charakteru a podle něj pak dá kompozici mimohudební titul, jak to o sobě dosvědčil např. SCHUMANN, nebo je název doplněn až později na přání nakladatele;
- skladatel vychází z mimohudební předlohy (obraz, báseň, osoba, krajina apod.) a přenáší příslušný náladový obsah do hudby.

Tato druhá cesta odpovídá způsobu kompozice **programní hudby** (srovnej s. 142). Programní hudba a charakteristický kus se přitom odlišují tím, že první líčí spíše průběh děje nebo sled obrazů, zatímco druhý typ spíše nálady a duševní stavu.

Pod charakteristický kus v širším slova smyslu lze započítat i kusy, které mají jednotný a jasně určený charakter, které však nenesou žádný mimohudební titul, ale jen druhové označení. Úměrně tomu, jak roste podíl mimohudebního faktoru jako určujícího prvku skladby, se charakteristický kus blíží programní hudbě. Charakteristický kus tak zahrnuje v nejširším slova smyslu:

- **preludia** (např. BACHOVA a jiných), zvláště **chorální předehry**, jejichž charakter je určen textem chorálů; v devatenáctém století preludia CHOPINOVA, v dvacátém DEBUSSYHO (s podtitulem) aj.;
- **kusy obecnějšího charakteru** jako jsou tance, pochody, fantazie, klavírní kusy, bagately, moments musicaux, impromptus, listky do památníku aj.;
- **speciálnější charakteristické kusy** jako je balada, berceuse, capriccio, elegie, ekloga, intermezzo, píseň beze slov, nokturmo, rapsodie, romance atd.;
- charakteristické kusy s **programním obsahem**: tombeau nebo lamento jako pohřební nebo smuteční zpěv, battaglia jako líčení bitvy,

caccia jako líčení lovu, se kterými se setkáváme již ve středověku a renesanci;

- charakteristické kusy s **mimohudebním obsahem** verbalizovaným v názvu.

### Tónomalba v charakteristickém kusu

se uplatňuje jako prostředek, který obrací posluchačovu fantazii určitým směrem. Při tlumočení mimohudebních prvků je hranice mezi vnitřním stavem (charakteristický kus) a dějovým průběhem (programní hudba) často nezřetelná. Také stavy musí být hudebně vykresleny v časové posloupnosti, což v sobě obsahuje možnost programního průběhu. SCHUMANNŮV kus *Kind im Einschlummern* (*Dítě usíná*) líčí náladový obsah a děj: začíná kolébáním a končí náhlým ponořením do klidného spánku (překvapivá harmonie, dlouhý zdržený akord; obr. B).

### Cykly charakteristických kusů

Charakteristické kusy se často vydávají ve svazcích o větším počtu čísel (BEETHOVENOVY *Bagately*, MENDELSSOHOVY *Písňe beze slov* atd.), aby se tak malá forma dostala do větších souvislostí. Spojujícím momentem cyklu charakteristických kusů se může ale naopak stát určitá centrální poetická nebo hudební idea, jako je tomu u SCHUMANNA v cyklu *Papillons* (*Motýli*), *Carnaval* (*Karneval*), *Waldszenen* (*Lesní scény*) atd. nebo ve variačních cyklech, v nichž téma či jeho jednotlivé motivy tvoří východisko pro kusy velmi rozdílného charakteru, jako u SCHUMANNOVÝCH *Abegg-variací* (**charakteristické variace**).

V *Karnevalu* se řadí 20 charakteristických kusů (osoby nebo situace na maškarním plese) kolem ústřední myšlenky, která je ukryta do tónové symboliky tří sfing: jedná se o město Aš (německy **ASCH**), z něhož pocházela SCHUMANNOVA snoubenka ERNESTINE VON FRICKEN (*Estrella*), a zároveň o písmena S, C, H, A z SCHUMANNOVA jména. Motivicky jsou jednotlivé kusy spřízněny vždy s jednou ze sfing.

### Stručné dějiny

Charakteristický kus nacházíme už u loutníků 16. a 17. století, anglických virginalistů, francouzských clavecinistů. Následně pak u německých představitelů citového slohu 18. století sehrála svou roli afektová teorie a teorie nápodoby. Klasicismu byl charakteristický kus cizí, v romantismu se stal naopak hlavní formou, poté vyústil do povrchní salonní hudby 19. století (*Gebet einer Jungfrau*, Modlitba panny). V lidové instrumentální hudbě a v zábavné a populární hudbě 20. století jsou charakteristické názvy běžné, částečně z reklamních a psychologických důvodů.

C-klíč                      F-klíč                      divisio major    minor    minima    finalis  
čtyřlínková osnova a klíč                      pomly

virga		torculus		epiphonus	
punctum		porrectus		quilisma	
clivis		scandicus		pressus	
podatus		climacus		ancus	

typy neum

**A Notace chorálu**

initium tuba c                      mediatio                      punctum                      custos ...  
V  
Passi-o Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum: In il-lo tempo-re Dixit Je-sus

initium tuba f (Kristus)                      flexa  
dis-ci-pu-lis su-is: + Sci-tis, qui-a post biduum Pascha fi-et, et Fi-li-us hominis tradetur, ut

**B Liturgická recitace (accentus), melodický model pašijí**

1. Al-le-lu-ia ij.  
Po-su-is-ti Do-mi-ne, su-per ca-put e-ius co-ro-nam de-la-pi-de pre-ti-o-so.  
Al-le-lu-ia ij.

**C Responsoriální zpěv (concentus), alleluia „Posuisti“**

opakovaný verš (sbor)  
žalmový verš (sólo)

Prvky a styly

**Chorál** je jednohlasý nedoprovázený zpěv katolické liturgie (*gregoriánský chorál*, viz s. 184), později i církevní zpěv protestantské obce.

Zpěvy obou hlavních typů katolické bohoslužby jsou uspořádány podle církevního roku do dvou knih:

- **Graduale (graduál)** obsahuje zpěvy mše, a to nejprve zpěvy, které se pro jednotlivé mše mění (*proprium*): *introitus*, *graduale*, *alleluia*, *tractus* (postní doba, requiem), *sekvence* (svátky, requiem), *offertorium* a *communio*; potom části neměnné (*ordinarium*): *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* a *Benedictus*, *Agnus Dei*; potom *Requiem* aj. (srovnej s. 128).
- **Antiphonale (antifonář)** obsahuje zpěvy denního officia: *laudes* (*ranní chvály* při východu slunce), *prima* (1. hodina = v 7 hodin), *tertia* (3. hodina = v 9 hodin), *sexta* (6. hodina = ve 12 hodin), *nona* (9. hodina = v 15 hodin), *vesperae* (*nešpory* při západu slunce, v 18 hodin), *completorium* (konec dne, ve 20 hodin). Pro noční zpěvy, *matutinum*, je určeno **matutinale** nebo **liber responsorialis**.

*Gregoriánský chorál* je provozován celebrantem, předzpěvákem (*cantor*), sborem kleriků a chlapců (*schola cantorum*) a lidem. Způsoby přednesu (srovnej s. 180):

- *solistický*: celebrant a předzpěvák;
- *responsoriální*: střídání sóla a sboru;
- *antifonální*: střídání dvou sborů.

### Notace chorálu

V souladu s rozsahem chorálních melodií se používají 4 linky a 2 klíče: *C*- a *F*-klíč, oba v různých pozicích.

Jako notační znaménka slouží **neumy**, které se ve středověku rozvinuly z raných forem do dodnes obvyklých kvadratických a rhombických tvarů (výběr na obr. A, srovnej s. 186). Neumy bez linek naznačují výškový průběh melodie a artikulaci melodického pohybu. Při sylabickém zpěvu stojí nad každou notou *virga* nebo *punctum*, rytmus se řídí podle textu a jeho akcentů. Dva nebo více tónů nad jednou slabikou je při melismatickém zpěvu zobrazeno pomocí vícetónových neum. Neumy jako *epibonus*, *pressus*, *ancus*, *quilisma* se nevztahují na tónovou výšku, ale na způsob přednesu (srovnej k tomu s. 186). – Na konci každého notovaného řádku je *custos*, malá nota bez textu, která ukazuje výšku prvního tónu následujícího řádku.

**Accentus a concentus** se rozlišují podle ORNITOPARCHA (1517) jako stylové typy chorálu:

1. **Accentus** je liturgické recitování na určené tónové výšce (*tenor*, *tuba*) s jistými melodickými floskulami v závislosti na členění textu: **initium**

na začátku věty (vzestup k tenoru), **punctum** na jejím konci (sestup k finále), **flexa** na čárce, **metrum** u středníku nebo dvojtečky (střední kadence), **interrogatio** u otazníku, u slavnostních zpěvů **mediatio** místo flexy a metra atd. (obr. B). **Accentus** se vyskytuje hlavně jako zpěv kněze. Používá se v officiu při oracích a lekcích, při mši u epistol, evangelia apod. Čím slavnostnější je forma, tím bohatší jsou její floskule (preface, pašije apod.).

Na obr. B se mění i tuba, když jsou slova vyprávějího evangelisty přednášena na c, Kristova slova pak slavnostněji na nižším f. V accentu se objevují i vstupy lidu (*aklamace*, např. „Amen“).

2. **Concentus** zahrnuje vlastní zpěvy. Vztah hudby a slova zde sahá od jednoduchého zpěvu *syllabického*, kdy na jednu slabiku připadá jeden tón, přes *neumatický* s drobnými skupinkami not nad jednotlivými slabikami až po bohatou *melismatiku*, při níž na každou notu připadá více tónů.

**Modalita**. Chorál je diatonický. K 8 církevním modům (*octoechos*) viz s. 90 a 188. Tónina se udává na začátku chorálního zpěvu číslicí.

### Nejdůležitější zpěvy officia kromě noktornových responsorií:

- **antifony officia**: prosté, sylabické, žalmové formule s antifonami;
- **mariánské antifony**: melismatické sborové zpěvy, užívají se zejména čtyři, např. *Salve Regina*;
- **antifony invitatoria**: bohaté na melismata.

### Nejdůležitější zpěvy mše jsou:

#### *Antifony*:

- **introitus**: melismaty prostoupený zpěv;
- **offertorium**: sborová antifona bez žalmového verše, také melismatická;
- **communio**: sylabicky prosté jako antifony officia.

#### *Responsoria*:

- **graduale**: starý zpěv, stavbou většinou čtyřdílná antifona se silně melismatickým veršem (*sólová psalmodie*);
- **alleluia**: původně solistické, od Řehoře I. se žalmovým veršem, nejmelismatičtější zpěv mše; alleluia a verš jsou většinou motivicky propojeny, jubilus má formu aab nebo abb apod.; způsob přednesu: sólová intonace alleluia bez jubilu, sbor: alleluia s jubilem, sólista: verš, sbor: alleluia s jubilem (obr. C);
- **offertorium**: od roku 1958 opět ve formě responsoria s antifonou a sólovou psalmodií, bohatě zdobené melodie.

K tomu navíc přistupují sborové zpěvy ordinaria.



volný hlas  
 comes  
 dux

**A Přsný kánon, tříhlasý**

a časový odstup  
b interval  
○ možný závěr

**B Nekonečný kánon, čtyřhlasý, Francie, 13. stol. (?)**

Ve - nez donc tous les a - mis chan-ter, dan-ser la ron - de.

reálná odpověď

**C Smíšený kánon**  
Bach, Goldbergovy variace, kánon v sekundě

**D Směr pohybu comesu**

Bach, zrcadlový kánon (kánon v inverzi) v sextě na „Vom Himmel hoch“

- 1 rovný pohyb
- 2 inverze (zrcadlový kánon)
- 3 rak (račí kánon)
- 4 inverze raka (zrcadlový kánon kombinovaný s račím)

notace

soprán: proportio dupla (b)  
alt: tempus perfectum (o)  
tenor: proportio tripla (c3)  
bas: tempus imperfectum (c)

realizace

**E Proporční kánon, Pierre de la Rue, Missa L'homme armé, Agnus Dei**

**Kánon** znamená přísné napodobení jednoho hlasu (*dux*) hlasem jiným (*comes*). V původním významu slova je kánon *pravidlo* nebo pokyn pro toto napodobení.

**Přísný kánon** (obr. A). Notuje se jen *dux*. Comesy opakují *dux* věrně notu po notě, přičemž nastupují vždy ve stejném **časovém odstupu** *a* (čísla 1, 2, 3) a případně v určitém **intervalovém odstupu** *b* (např. oktáva, kvinta, kvarta). V závěru kánonu mohou jednotlivé hlasy buď končit postupně, a nebo skončit společně korunou.

**Nekonečný kánon**: jakmile každý z hlasů proběhne, ihned nastupuje znovu od začátku, takže kánon by takto mohl pokračovat donekonečna (*canon perpetuus*). K tomuto typu patří většina společenských kánonů (obr. B).

**Kruhový (spirálový) kánon**: nekonečný kánon, u něhož *dux* končí o tón výše než začal, takže při každém opakování postoupí hlasy o tón výš (např. v BACHOVĚ *Hudební obětina* se symbolickým poukazem: „Ascendete modulatione ascendat Gloria Regis“, *At královská sláva stoupá jako výška tónu.*)

**Hádankový kánon**: časový a intervalový odstup nástupu hlasů není udán, musí být rozluštěn.

**Smíšený kánon** (obr. C) se skládá z přísného kánonu a dalších *volných* hlasů. Nejčastější jsou dva vrchní kánonické hlasy a volný *bas*.

### Určující momenty kánonu

**1. Počet hlasů**: Obvyklé jsou 2 až 3 hlasy, možných je ale i 8 a více hlasů. Vícehlasé kánony sestávají často z jednoduchých kánonů navrstvených přes sebe (*vícenásobný kánon*): **dvójitý kánon** ze 2, **trojitý** ze 3, **čtyřnásobný** ze 4 jednoduchých kánonů, které většinou nastupují současně.

**2. Časový odstup nástupu hlasů**: Čím je tento odstup kratší, tím obtížnější je další harmonický postup. Bez odstupu nasazují hlasy při fauxbourdonu (viz s. 230) a v *kánonu bez pomlky* (*canon sine pausis*, srovnej obr. E).

**3. Interval nástupu hlasů**: Každý *comes* může nastoupit v jiném intervalu vůči *duxu* (srovnej obr. E). Obvykle je ale interval nástupu pro všechny hlasy stejný: prima u *kánonu v primě* (obr. B), podobně pak u *kánonu v sekundě* (obr. C), v *terci* atd.

Odpověď (*comes*) následující po *duxu* si často vyžaduje změny celých tónů a půltónů (**tonální odpověď**), protože intervalově věrně napodobení (**reálná odpověď**) by vedlo do odlišných tonálních oblastí (srov. původní tonální *comes* a zkonstruovaný reálný *comes* na obr. C).

**4. Směr pohybu comesu** (obr. D): V **běžném kánonu** sleduje *comes* směr pohybu *duxu* (*rov-*

*ný pohyb*). V **zrcadlovém kánonu** (*kánonu v inverzi*) přináší *comes* všechny intervaly *duxu* v *inverzi* (v *protipohybu*), tj. klesající tercii jako stoupající apod., jako by se převráceně *zrcadlily* podle horizontální osy. V **račím (protisměrném) kánonu** začíná *comes* od konce a přináší tak *dux* *pozpátku*, v kombinovaném **zrcadlovém račím kánonu** navíc horizontálně *převrácený*.

**5. Tempový poměr mezi duxem a comesem**: *Comes* může přednášet *dux* rychleji nebo pomaleji. Sem patří to nejkomplicovanější z kánonického umění:

**Proporční kánon**. V noturální notaci 13.–16. století mohl skladatel pomocí proporčních znamének vyžadovat různé tempové relace. V kánonu na obr. E vzniká z jednoho jediného hlasu čtyřhlasá věta. Hlasy nasazují **současně** v kvintoktávových odstupech. Interpretují jeden notový záznam v *rozdílných* tempech a rytmech:

– **soprán**: přeškrtnutý půlkruh (alla breve), odpovídá 2/4 taktu;

– **alt**: celý kruh, odpovídá 3/4 taktu;

– **tenor**: jako soprán, ale s číslicí 3, odpovídá 2/4 taktu s triolami, tj. 6/8 taktu;

– **bas**: půlkruh, odpovídá 2/2 taktu. Srovnej také s. 240, obr. B.

Pozdější notace umožňuje jen sudé násobení nebo dělení tempa (*canon per augmentationem* nebo *per diminutionem*).

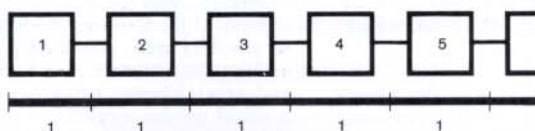
### Stručné dějiny

Nejstarší dochovaný kánon pochází z 13. století (anglický *Letní kánon*, s. 212). Ve 14. století následovala francouzská *chasse* (s. 219) a italská *caccia* (s. 221), s loveckými scénami v textu a se symbolickým znázorněním útěku a pronásledování v kánonických hlasech. Takováto sazba a skladby byly nazývány *těž fuga* (útěk).

Dobu rozkvětu zažil kánon ve franko-flámské vokální polyfonii 15. a 16. století. Stal se učební látkou a platil za obzvláštní důkaz kompozičního umění (viz vyobrazení kánonů na portrétech hudebníků).

Zvláštní postavení zaujímá kánon v pozdním díle BACHOVĚ: *Goldbergovy variace* (obr. C), *Kánonické variace na vánoční píseň „Vom Himmel hoch“* (obr. D), *Hudební obětina a Umění fugy*. V klasicismu a romantismu se kánonická technika užívala jen občas (provedení, menuety, scherza). Oproti tomu vznikalo množství společenských kánonů (HAYDN, MOZART).

Nový obrat ke kánonu přineslo 20. století, a to jak během hnutí sborového zpěvu po roce 1920 (JÖDE), tak v díle řady skladatelů usilujících o racionálně uchopitelnou formu (dvanáctitónové, rytmické, témbrové a dynamické kánony).



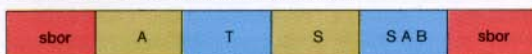
prokomponované stropy

neměnné basso continuo

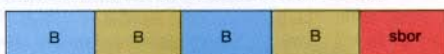
## A Raná italská sólová kantáta, Grandi (1620)



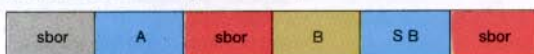
BWV 4: Christ lag in Todesbanden (chorální partita)



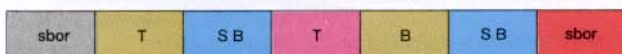
BWV 38: Aus tiefer Not (neumeisterovský typ s chorály)



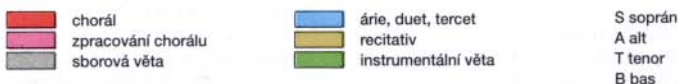
BWV 56: Kreuzstabkantate (sólová kantáta)



BWV 79: Gott der Herr ist Sonn' und Schild (kantáta s biblickým textem)



BWV 140: Wachet auf, ruft uns die Stimme (chorální kantáta)



## B Pořadí vět v Bachových kantátách



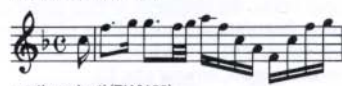
motiv kroků (BWV 159)



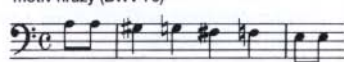
motiv vřavy (BWV 80)



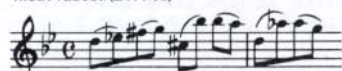
motiv hrůzy (BWV 70)



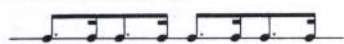
motiv radosti (BWV 83)



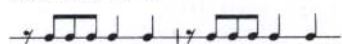
motiv zármutku (BWV 63)



motiv lkání (BWV 13)



slavnostní rytmus



rytmus nebeské blaženosti

## C Příklady motivů a rytmů z Bachových kantát, podle Alberta Schweitzera

**Kantáta** je skladba pro zpěv s instrumentálním doprovodem, zpravidla vícečetná, obsahující recitativy, árie, sbory, instrumentální ritornely.

### Italská kantáta

se objevila spolu s monodií jako sólový zpěv s b. c., který vytlačil polyfonní formy světského písňového umění (např. madrigal, villanella, canzonu). První kantáty nacházíme již u CACCINIHO (*Nuove musiche*, 1601), PERIHO (*Varie musiche*, 1609) a v duchovní oblasti u VIADANY (*Cento concerti ecclesiastici*, 1602). Titul *cantade* se ale objevuje poprvé až u GRANDIHO (1620). Tato raná italská sólová kantáta byla strofická. Basso ostinato se opakovalo ve všech strofách, melodie byla ale pro každou strofu nová (obr. A). To odlišuje kantátu od rané árie, která byla i melodicky strofickou písní.

U FERRARIHO (1633–41) již stojí vedle sebe recitativní a ariosní partie; první období rozkvetu italské kantáty pak přineslo osvobození od ostinátního basu (*basso ostinato*), další rozvoj árií (CARISSIMI) a recitativů (ROSSI), opakování vět, instrumentální mezihry a ritornely.

*Boloňská škola*, reprezentovaná COLONNOU a TOSIM, přináší poprvé orchestrální doprovod, který dále rozvinul zejména STRADELLA.

V *neapolské škole* se pak kantáta stala standardním druhem, skládajícím se ze 2–3 árií da capo s recitativy. Skladatelé byli A. SCARLATTI (přes 600 kantát), LEO, VINCI, HASSE (METASTASIOVY texty), HÄNDEL aj.

Zvláštní formou kantáty je italský **komorní duet**, který svým obsazením dvou sólových hlasů s b. c. odpovídá triové sonátě.

### Německá chrámová kantáta

Italská světská kantáta vyžadovala vrcholnou pěveckou kulturu, a proto v 17. století nenalezla nikde v Evropě následovníky. Výjimku tvoří *Arien und Cantaten* K. KITTELA z roku 1638 (strofické sólové písně italského typu).

V protestantské církevní hudbě se oproti tomu vyvinul druh, který byl tehdy označován jako *Arie, Motette, Concerto*, dnes **raná chrámová kantáta**. Předchůdci byly některé SCHÜTZOVY *Kleine geistliche Konzerte* (*Malé duchovní koncerty*) a *Symphoniae sacrae* po vzoru italských kantát. Základem rané chrámové kantáty byl biblický text, protestantské chorály, duchovní ódy (nové duchovní strofické písně) a někdy též kontemplativní volná próza. Podle toho rozlišujeme tyto typy:

- **biblická kantáta**, se zřetelně vyznačenými oddíly, ritornely, sbory, též opakováním začátku na konci;
- **chorální kantáta**, zpracovává všechny strofy protestantského chorálu (zprávného společně věřícími při bohoslužbě) buď přísně jako **chorální variace** a **chorální partitu** s chorálem jako cantem firmem, anebo volněji jako **písňovou kantátu**;

tento typ komponovali zejména TUNDER, KUHN, KRIEGER, BUXTEHUDE;

- **órová kantáta**, jež znamená přenesení italské sólové kantáty do německého duchovního prostředí: strofická píseň s měnicím se obsazením a hudbou pro každou strofu; první a poslední strofa byly většinou pojednány jako tutti;
- **biblická órová kantáta** (**Spruchodenkantate**), mezistupeň mezi órovou kantátou a koncertním motetem s biblickým veršem = citátem jakožto mottem ódy;
- **kombinované formy** jako např. **dialogická kantáta** ve formě kontemplativního rozhovoru; pojednaná jako sled rozjímavých promluv.

Starší kantátě chybí recitativy, zatímco árie je zastoupena částečně i v chorálních kantátách, kde podává střední strofy jako volnou prózu.

Kolem roku 1700 zveršoval weissenfelský farář ERDMANN NEUMEISTER kantátové texty na základě biblických textů ke kázáním pro všechny neděle a svátky roku (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik*, 1700). Podle operního vzoru používá volné verše pro **recitativy** (jež se nesou v tónu kázání) a **árie da capo** (jež jsou plny subjektivního výrazu). Výsledkem je smísení se starší kantátou: ve 2., 3., a 4. ročníku (1708, 1711, 1714) jsou zastoupeny vstupní verše určené sboru, biblické verše (*dictum*) a chorální strofy. Tyto texty zhudebnili mj. KRIEGER, ERLEBACH, TELEMANN a BACH.

### Bachovy kantáty (obr. B)

se přimykají většinou k NEUMEISTEROVSKÉMU typu (básníci mj. S. FRANCK ve Výmaru a HENRICI zvaný PICANDER v Lipsku), jsou ale přesto velmi mnohověrně:

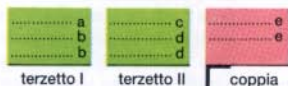
Raná kantáta č. 4 (cca 1708) představuje **chorální partitu** staršího typu: protestantský chorál je cantem firmem, každý verš tvoří **větu** odlišné struktury a obsazení. Stejně jako ve starých *duchovních koncertech* zaznívá na začátku **orchestrální sinfonia**, v závěru naproti tomu **čtyřhlasý chorál**. – Č. 38 je kantátou NEUMEISTEROVSKÉHO typu s chorály, č. 56 sólovou kantátou po italském vzoru, č. 79 pozdním NEUMEISTEROVSKÝM typem se vstupním sborem na verš z Bible a č. 140 **chorální kantátou** volnější formy z pozdějšího lipského období (1731). Všechny kantáty končí chorálem.

Kantáty byly psány v ročníkových cyklech (BACH vytvořil 5 cyklů po 59 kusech, 3 ročníky se dochovaly) a provozovaly se při bohoslužbě **před kázáním** a po něm (často jsou dvoudílné, viz č. 79). Hudba zde podporuje soustředění na liturgický text. BACH si navíc vytváří jako nadstavbu barokní nauky o figurách vlastní hudební jazyk s podobnými hudebními motivy pro podobná místa textu (obr. C). Pozdější příklady: MOZARTOVO *Exultate* (italská sólová kantáta, s. 355); světské kantáty, často jako *balady, ódy, rapsodie*, od MENDELSSOHN, BRAHMSE, SCHÖNBERGA aj.







text  
(řimy)

ritornello

Or non so non so

A Madrigal trecenta, Giovanni da Firenze, Angnel son bianco

Ta-cen-do in a-mo-ro-so fuo-co, in a-mo-ro - - -  
A-man-do in a-mo-ro-so fuo-co, in a-mo-ro - - -

B Madrigal 16. stol., Ph. Verdelot, Ogn'hor voi sospiro (část)

La-scia-te mi mo-ri-re, la-sciate mi mo-ri - - - rel

C Pozdní madrigal, C. Monteverdi, Lamento d'Arianna, 1. část



Voce sola II

co-si pur tra l'a-re-ne e pur tra fio-ri

D Sólový madrigal s generálbasem, C. Monteverdi, Tempo la cetra, výstavba a 2. sólová epizoda (začátek)

gb.



**Madrigal** je vícehlásý italský vokální druh dvou různých typů:

- madrigal 14. století (madrigal trecenta, srovnej s. 220 nn.),
- madrigal 16. a raného 17. století, jehož tradice se rozšířila i mimo Itálii (srovnej s. 254).

**Madrigal trecenta** kvetl zejména v druhé třetině 14. století. Pro odvození jeho jména se nabízejí tři kořeny:

- *materialis*, ve smyslu světský, neboť madrigal je světským druhem;
- *maternalis*, ve smyslu mateřský (o řeči), protože madrigal je v italštině;
- *mandrialis* jako *přináležející stádu*, protože madrigal má často pastorální obsah (tato verze se zdá být v současnosti nejpravděpodobnější).

Etymologie ale zůstává nejasná. Centrálním tématem madrigalu je láska a erotika. Básnické obrazy jsou převážně přírodního charakteru. K nejdůležitějším básníkům patří PETRARCA, BOCCACCIO, SACCHETTI a SOLDANIERI. Jazyk je prostý, textová forma relativně jednoduchá:

vzrálý madrigal obsahuje 2–3 strofy neboli *pie-di* jako *terzetti* (třiverší) a 1 refrén jako *ritornello* nebo *coppia* (dvojverší), se 7–11 slabikami ve verši a rýmem abb cdd ... ee nebo aba cbc ... bb apod. (obr. A).

Madrigal byl původně dvojhlasý, později také tříhlásý. Terzetti zaznívají na stejnou melodii, coppia na novou (obr. A). Pro terzetti je typický melismatický, virtuózně zpěvný vrchní hlas a jednodušší, ale také zpěvný tenor (viz s. 220). Coppia je podstatně kratší, má ale podobnou fakturu (obr. A).

Pod vlivem *caccii* vznikl v 2. polovině 14. století **kánonický madrigal**, dvojhlasý jako kánon, nebo tříhlásý s kánonem ve vrchních hlasech a volným tenorem.

Hlavními skladateli jsou JACOPO DA BOLOGNA, GIOVANNI DA CASCIA (DA FIRENZE), PIERO DA FIRENZE, později FRANCESCO LANDINI (srovnej s. 221 a 223).

**Madrigal 16. a raného 17. století** nemá hudebně s madrigalem trecenta nic společného. Tvůrci jeho textů se ale odvolávají na madrigalové básníky 14. století, především na PETRARKU a BOCCACCIA. Madrigal se jako světský protějšek moteta stal vrcholně umným a výrazovým druhem s manýristickými prvky, uměním pro znalce a milovníky. Soudí se, že při provádění byl každý hlas obsazován jedním zpěvákem nebo také nástroji, které mohly hlasy podle libosti zdvojit.

Textově se madrigal skládá většinou z volných veršů (*rime libere*). Hlavními básníky jsou PIETRO BEMBO, ARIOSTO, TASSO aj. Celkové hudební rozvržení se člení podle textu na sled menších úseků, přičemž se vychází především z výrazu jednotlivých textových

úseků a slov (*imitar le parole*, ZARLINO, 1558). Díky této formální volnosti se madrigal stal pokusným polem nové hudby 16. století.

**Raný madrigal** (první tisk: Řím 1530) byl ještě prostý, se střídáním homofonní a polyfonní struktury, většinou čtyřhlásý s dominujícím vrchním hlasem a biciniovým utvářením (střídání zvukových barev, rytmická a melodická živost).

Obr. B přináší výsek z raného madrigalu PHILIPPA VERDELOTA (1540), v němž nejprve vrchní a pak spodní hlasy tvoří bicinia, aby potom vyústily do společné kadence. Dále je zde typický harmonický skok z D dur do B dur (paralelní ke g moll), při němž vzniká mezi tenorem (fis) a altem (f) záměrná přičinnost (t. 2). Text na tomto místě zní: „mlčíc, milujíc, v milostném žáru“.

**Vrcholný madrigal** přibližně z let 1550–1580 (dělení období viz s. 255) je pětihlasý (nebo šestihlasý). V hudební interpretaci textu přibývají rytmicky, harmonicky a chromaticky nezvyklé obraty (*madrigalismy*). Vedoucími skladateli jsou zpočátku VERDELOT, FESTA, ARCADELT, později WILLAERT, DE RORE, LASSO, PALESTRINA, DE MONTE, A. GABRIELI (srovnej s. 255).

**Pozdní madrigal** (do roku 1620) vystupňoval virtuozitu a umění výrazu do extrému, zvláště u GESUALDA, MARENZIA a MONTEVERDIHO.

Obr. C ukazuje, jak MONTEVERDIHO přepracoval svůj původně monodický Nárek Ariadny ze ztracené (resp. pouze fragmentárně dochované) opery *Arianna* (Mantova, 1608) na pětihlasý madrigal (VI. kniha madrigalů, 1614). Text zpívají všechny hlasy. K uměleckým prostředkům této skladby patří imitace, protipohyb, přičinnosti, expresivní chromatika, střídající se zdůraznění slov *lasciate a mi* (*nechte mě zemřít, nechte mě zemřít*) a klidná úplná kadence v hluboké poloze na slově *morire* (*zemřít*). Původní verze viz s. 110, obr. B.

Po předchůdcích se u MONTEVERDIHO objevil od V. knihy madrigalů (1605) **sólový madrigal** s gb. doprovodem a **koncertantní madrigal** jako zástupci nového stylu.

Obr. D ukazuje výstavbu MONTEVERDIHO sólového madrigalu (VII. kniha madrigalů, 1619). **Úvod** (*sinfonia*), **mezihry** (*závěrečná část sinfonie jako ritornello*) a **závěr** (*rozšířená úvodní sinfonia*). Ritornely jsou shodné, sólové partie (**strofy**) vždy nové s virtuózními koloraturami a improvizovanými ozdobami, jak ukazuje 2. sólová partie (not. př.).

Italský madrigal byl napodobován v 16. a raném 17. století zvláště v Německu a Anglii (s. 256 nn.).

chorál

Haec dies...

in saeculum misericordia...

in sae . . . . (culum)

rytmizace podle modelu

Talea 1 2 3

in sae . . . . (culum)

- melisma
- tenor
- duplum

chorál

Haec dies...

in saeculum misericordia...

in sae . . . . (culum)

vrchní hlas dvouhlasé klauzuly

motetus

Lonc tens ai mon cuer as - sis en bien a - mer, kon - ques vers a - mours ne

IN SAECULUM

## A Vznik moteta, Lonc tens ai mon cuer – IN SAECULUM

In pa - ce, in pa - ce

In pa - ce, in pa - ce

In pa - ce

## B Moteto s cantem firmem, Josquin Desprez, In pace

a Jubilate Deo omnis terra :| b servite Domino :| c in laetitia | intrate in conspectu eius in

d exultatione | e quia Dominus :| ipse est Deus :|

závěrečná klauzule      proimitování

- ti - o - - - ne, qui - - - a Do -

- ta - ti - o - - - ne, qui - a Do - mi - nus, qui -

- o - - - ne, qui - a Do - mi -

- o - - - ne, qui - a Do - mi - nus,

## C Proimitované moteto, O. di Lasso, Jubilate Deo (žalm 100), rozdělení textu do oddílů s imitačními motivy a-e

**Moteto** je druh vícehlasé vokální hudby. Pochází ze středověku a v průběhu dějin prodělalo mnohé proměny.

### Vznik moteta

Ve středověkém chorálním zpěvu bylo možné přednášet určité, přednostně sólistické partie kvůli vyzdvížení textu obzvláště ozdobně a umně, čili **vícehlase**. Ve vícehlasém chorálním zpěvu notredamské epochy kolem roku 1200 se **melismatické** úseky chorálu (na obr. A: *in saeculum*) zpracovávaly velmi racionálním způsobem: tóny tohoto chorálního melismatu se uspořádaly podle krátkého rytmického modelu, zvaného později od 14. století **talea** (fr. *taille*, úsek; srovnej s. 202 n.):

Tento model na obr. A má 5 notových hodnot (a 2 pomlky). Opakuje-li se model třikrát, zrytmizuje se tak 15 tónů chorálu. Jsou-li tóny chorálního melismatu po x-tém opakování vyčerpány, mohou být opakovány.

Nad takto zpracované chorální melisma do podoby opěrného hlasu neboli „**tenoru**“ (z lat. *tenere*, držet) byl přikomponován volný vrchní hlas (*organum duplum*). Celý tento dvojhlasý úsek se nazývá **diskantová partie** neboli **klauzula**.

Ještě v notredamské epoše byl tento vrchní hlas klauzuly opatřován veršovaným **latinským** textem, který se nejprve jako textový tropus vztahoval ke slovu tenoru (zde „in saeculum“), brzy však mohl být i **francouzský, světský** a dokonce erotický (obr. A: francouzská milostná báseň).

Textované *duplum* se nazývá **motetus** (srovnej s. 205), a takto vzniklý nový druh **moteto**. K dvěma hlasům dále přidáné tzv. *tripulum* (resp. *quadruplum*) bylo většinou podloženo odlišným textem (viz s. 206). Moteto se stalo vedoucí světskou formou ars antiqua a ars nova (13. a 14. století).

**Izorytmické moteto** bylo specifickým motetovým typem ars novy ve 14. století (VITRY, MACHAUT). Rytmičtý model, talea, byl delší a složitější. Svým opakováním po úsecích vyplňoval celou skladbu (s. 218 n.). Tato vrcholně umná forma se udržela jakožto slavnostní moteto až do 15. století (DUFAY).

### V 15. století

převládala moteta s jedním duchovním textem, někdy liturgickým (mariánské antifony apod.). Nová podoba moteta je tříhlasá, v sazbě kantilénové věty a bez cantu firmu (písníové moteto podle BESSE-LERA).

**Moteto s cantem firmem v 15. a 16. století** zpracovává v tenoru jako c. f. úsek chorálu, ovšem nikoli ve strnulé rytmické úpravě, nýbrž v přirozeném plynutí. I když se tenor stále pohybuje pomaleji než vrchní hlasy, má s nimi většinou shodný text.

Dlouhé notové hodnoty tenoru procházejí skladbou a dodávají jí oporu. Cantus firmus má symbolický charakter. Jeho melodie je často ostatními hlasy po úsecích napodobována nebo jako motivický materiál imitačně předjímana.

V tříhlasém JOSQUINOVĚ motetu *In pace* (obr. B) začíná alt, imitovaný sopránem v kvintové vzdálenosti, vzestupným pohybem až ke kvartě s následující klesající sekundou. Motiv je sprážen s prvními čtyřmi tóny c. f. v tenoru. Znovu se objevuje v „taktu“ 5 v sopránu.

Počet hlasů u motet narůstá až na šest, dvojice hlasů se při tom často sdružují do bicinií.

V Německu **písníové moteto** používá jako c. f. německou duchovní píseň, kterou nechává zaznít po verších v tenoru či v sopránu ve stylu tenorové písně nebo tzv. kancionálové věty (melodie nahoře), ovšem v hybném střídání homofonních a polyfonních partií.

Volně na (biblické nebo nové) verše je komponováno německé tzv. **Spruchmotette** (LECHNER, DEMANTIUS).

V Anglii vznikaly v 16. století **anthemy**, anglická moteta podle kontinentálního vzoru.

**Proimitované moteto 16. století** tvoří vrchol vývoje moteta a zároveň vrchol franko-vlámské vokální polyfonie. Cantus firmus odpadá, všechny hlasy se podílejí rovnoměrně na motivickém materiálu, takzvaných *sogetti*, která jsou vytvořena nově pro každý úsek moteta.

LASSOVO moteto na obr. C má 5 úseků, které se řídí podle smysluplného rozčlenění textu. Cílem je vyjádřit hudbou obsah textu.

Úseky jsou zaklíněny do široce nosného proudu hlasů. Tak nasazuje např. nové *sogetto* „quia“ v tenoru ještě během závěrečné kadence 3. oddílu (not. př.). Je ihned imitováno basem/altem a sopránem, čili všemi hlasy (*proimitování*).

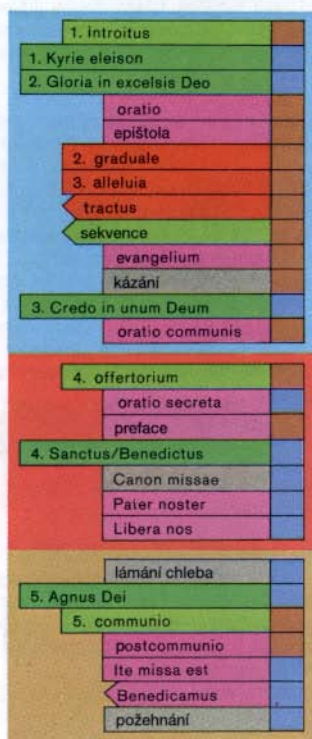
Provozování bylo buď čistě vokální (*a cappella*), nebo s nástroji, které hrály spolu s vokálními hlasy.

### Pozdější formy

V 17. století vzniklo sólisticky obsazené **generálbasové moteto**. První sbírkou byly *Concerti ecclesiastici* od VIADANY (1602). Také SCHÜTZOVY *Kleine geistliche Konzerte* jsou takovými motety na texty biblických citátů (srovnej s. 123).

Vedle toho dále žilo polyfonní **sborové moteto** ve starém stylu, např. v SCHÜTZOVĚ *Geistliche Chormusik* s mnoha dvojsborovými motety benátské tradice nebo v 6 motetech BACHOVÝCH.

V 19. a 20. století nevznikl žádný nový typ moteta, přesto byla moteta komponována (BRAHMS, HINDEMITH).



B Výstavba mše

8. **K** Y-ri-e \* e-lé-i-son. *ij.* Chri-ste

Kněz: Schola:

4. **G** Ló-ri-a in excelsis-De-o. Et in ter-ra pax

Kněz: Schola:

4. **C** Re-do in unum De-um, Patrem omnipoténtem,

4. **S** Anctus, \* Sanctus, Sanctus Dóminus De-us

4. **A** -gnus De-i, \* qui tollis pec-cá-ta mun-di:

A Ordinarium missae, I. chorální cyklus s Credem č. 1 (tradicií předáváno od 10. stol.)

- bohoslužba slova
- eucharistická bohoslužba
- slavnost přijímání
- stálý text (ordinarium)
- proměnlivý text (proprium)
- mluvený text
- zpěv celebranta
- sbor: responsoriálně
- sbor/obec: antifonicky

Introitus „Requiem aeternam...“		č. 1	č. 1	č. 1
Kyrie eleison, Christe eleison,....		č. 1	č. 1	č. 1
Graduale „Requiem aeternam...“				
Tractus „Absolve, Domine...“				
Sekvence „Dies irae, dies illa...“		č. 2-7	č. 2-6	č. 2, 1-9
Offertorium „Domine Jesu Christe...“		č. 8-9	č. 7-8	č. 3
Sanctus s Benedictus		č. 10-11	č. 9	č. 4
Agnus Dei se závěrečným „Dona eis requiem...“		č. 12	č. 10	č. 5
Communio „Lux aeterna...“		č. 12	č. 10	č. 6
Absolutio pro defunctis „Libera me...“				č. 7

Missa pro defunctis (Mše za zemřelé)

Mozart

Berlioz

Verdi

C Requiem, chorální zpěvy a jejich rozčlenění v Mozartově, Berliozově a Verdiho zhudebnění

**Mše** (z lat. *missa*, z *Ite missa est* – propouštění z obřadu) je vedle hodinkových modliteb officia centrální bohoslužbou katolické církve. Její liturgicky pevná forma v latinském jazyce se na Západě rozvíjela – na rozdíl od rozmanitosti Východu – asi od 5. století. Byla reformována na II. vatikánském koncilu 1964–69 s cílem aktivovat účast věřících na bohoslužbě (mj. v domácím jazyce místo latiny), její **stavba** se ale téměř nezměnila od podoby, která byla základem dřívějšího zhudebnování (obr. A):

**Bohoslužba slova** začíná vstupním zpěvem (**introitus**) a prosbou obce věřících o smilování (**Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison**, vždy třikrát), pak zazní chvalozpěv tzv. **velké doxologie (Gloria)** a modlitba celebranta (**oratio**).

Následují lekce (**epištoly a evangelia**) čtené při slavnostní mši z vyvýšeného místa jako liturgické recitativy, mezi nimi rozsáhlé melismatické zpěvy (**graduale s alleluia** nebo v době pokání a v postní době s **tractem, a sekvence**). Kázáním, vyznáním víry (**Credo**, jen o nedělích a svátcích) a obecnými přímluvami (**oratio communis**) končí bohoslužba slova.

**Eucharistická bohoslužba** zahrnuje obětní zpěv (**offertorium**), celebrantovu modlitbu nad obětními dary (**oratio secreta**) a vlastní jádro mše se slavnostní modlitbou (**preface**), oslavným voláním (**Sanctus s Benedictus**) a proměňováním vína a chleba při tiché modlitbě (**Canon missae**). Následuje Otčenáš (**Pater noster**) a přímluva (**Libera nos**).

**Část přijímání** začíná lámáním chleba a vzýváním Beránka Božího obcí (**Agnus Dei**), pak následuje přijímání věřících (**communio**) a celebrantova modlitba (**postcommunio**). Mše končí propouštěcí formulí (**Ite missa est**) a odpovědí obce (**Deo gratias**, na Zelený čtvrtek a při procesních mších: **Benedicamus Domino**). **Požehnání** stojí od II. vatikánského koncilu před *Ite missa est*.

Ke mši patří **gregoriánský chorál** (viz. s. 116 a 184 nn.), realizovaný celebrantem, sborem (*schola cantorum*) a obcí. Rozlišujeme prostou **missu cantatu** a slavnostní **missu solemnis** (slavnostní, biskupský nebo pontifikální obřad). K mešním zpěvům sboru a obce patří:

- **Ordinarium missae: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus Dei.** Těchto 5 částí má ve všech mších stejný text, hudebně ale existují různé verze (obr. B). Gloria a Credo zaintonuje kněz, dříve než začne schola.
- **Proprium missae: introitus, graduale, alleluia, offertorium, communio.** Těchto 5 částí

se mění pro každou mši. Jsou seřazeny **cyklicky** podle **nedělí** (*Proprium de tempore*) nebo podle **svátků svatých** (*Proprium de Sanctis*). Ordinarium je antifonické, v propriu je graduale a alleluia responsoriální, introitus, offertorium a communio jsou antifonické. K tomu přistupuje sólistický zpěv celebranta (obr. A). Melodie ordinaria jsou zčásti velmi staré. Jejich tradování začíná v 10. století. Zpěvy propria jsou ještě starší než zpěvy ordinaria.

### Vícehlasá zhudebnění

**Zhudebnění propria** byla obvyklá v době raného vícehlasu, později ale vzácná kvůli jejich velkému rozsahu jako celoročního cyklu (*Magnus liber organi* kolem roku 1200: pouze graduale a alleluia; ISAAC: *Choralis Constantinus* z roku 1517; početná tvorba proprií v Čechách v 16. století; PALESTRINA: *Cyklus offertorií* z roku 1593).

Společné zhudebnění propria a ordinaria se nazývá **plenarium** (DUFAY, *Missa S. Jacobi*, 1429).

Z **ordinaria** byly ve středověku zhudebněny nejprve jen jednotlivé části, které také byly ve 14. století spojovány do cyklů (*Mše z Tournai*), než se v 15. – 16. století stalo pravidlem cyklické zhudebnění pětidílného ordinaria (**missa**).

Základem a motivickým pramenem pro vícehlasá zhudebnění byl v 15. – 16. století zejména liturgický chorál, duchovní a světské písně (cantus firmus). Podle faktury rozlišujeme tyto **mše**:

- **diskantová:** cantus firmus v horním hlase;
- **tenorová:** cantus firmus v tenoru;
- **parodická:** přebírá vícehlasou předlohu, např. moteto nebo chanson.

Stylový zlom kolem roku 1600 s sebou přinesl **koncertantní mši** se sólovými hlasy, generálbasem a nástroji.

Operou a oratoriem ovlivněná barokní **kantátová mše**, která části ordinaria rozkládá na árie, duety, sbory (**čísla**), vede k **orchestrální mši klasicismu** (HAYDN, MOZART) a **romantismu** (SCHUBERT, BRUCKNER, DVOŘÁK).

Od 17. století byly textové úseky *Christe* v Kyrie a *Benedictus* v Sanctus většinou komponovány pro **sólisty**, konec Gloria a Credo stejně jako *Hosanna fugované*.

BACHOVA *Mše b moll* a BEETHOVENOVA *Missa solemnis* překračují svým rozsahem rámec liturgie (koncertní provádění).

### Requiem

V ordinariu **mše za zemřelé** (misál z roku 1570) chybí Gloria a Credo, proprium má ale **graduale, tractus a sekvenci Dies irae** (viz s. 190), která zaujímá ve vícehlasých zhudebněních největší prostor (obr. C).



orchestr Sinfonia Ritornello	recitativ ve stile rappresentativo; recitativní arioso doprovod: b. c./střídající se nástroje	sbor
------------------------------------	--	------

A **Raná opera**, C. Monteverdi, Orfeo (1607), nejdůležitější stavební prvky

č. 11	<b>cavatina</b> , hraběnka: Porgi amor	Es dur	scéna 1
	recitativ: hraběnka, Zuzanka, Figaro, Cherubín		1, 2
č. 12	<b>kanzona</b> , Cherubín: Voi che sapete	B dur	2
	recitativ: hraběnka, Zuzanka, Cherubín		2
č. 13	<b>árie</b> , Zuzanka: Venite inginocchiatevi	G dur	2
	recitativ: hraběnka, Zuzanka, Cherubín, hrabě		2, 3
č. 14	<b>tercet</b> , hraběnka, Zuzanka, hrabě: Susanna or via	C dur	3
	recitativ: hrabě, hraběnka		3
č. 15	<b>duet</b> , Zuzanka, Cherubín: Aprite presto	G dur	4
	recitativ: Zuzanka, hrabě, hraběnka		4, 5
č. 16	<b>finale</b> , hrabě, hraběnka, Zuzanka, Figaro, Antonio, Marcellina, Basilio, Bartolo	Es dur	6-11

scéna 6	scéna 7	8	scéna 9	scéna 10	scéna 11
Es dur	B dur	B dur	G dur	F dur	B dur
Allegro	Molto andante	Allegro	Allegro	Allegro molto	Andante
hrabě hraběnka	+ Zuzanka		+ Figaro	Antonio přichází a odchází	+ Basilio Bartolo Marcellina

B **Dramatizovaná číselná opera**, opera buffa, W. A. Mozart, Figarova svatba, výstava II. dějství

scéna 1 Isolda, Brangána	
scéna 2 Tristan, Isolda	
scéna 3 Tristan, Isolda, Brangána, Melot, Kurwenal, Marke	

začátek sprechgesangu

C **Hudební drama R. Wagnera** bez uzavřených hudebních čísel, Tristan a Isolda, II. dějství, pořadí scén a začátek Isoldina partu

- děj
- hudba a děj
- hudba, málo děje
- hudba

**Opera** je drama v hudbě, ve kterém se – na rozdíl od činohry s hudebními vložkami – hudba podílí na *průběhu děje* a na líčení *nálad a pocitů*. Spojení různých druhů umění – hudby, básnictví, dramatu, malířství, scénografie, tance, jevištního pohybu – v sobě obsahuje mnoho možností, ale také protikladů, takže tento druh nabyl v dějinách nejrozmanitějších podob a projevů.

Opera vznikla na konci 16. století ve **Florencii**, kde se kroužek humanistických básníků, hudebníků a učenců (*florentská Camerata*) pokoušel o znovuoživení antického dramatu, na němž se podíleli sóloví pěvci, sbor a orchestr. Tak byla po vzoru pastorálních dramt 16. století (TASSO, GUARINI) vytvořena první operní libreta, která byla zhudebněna pomocí dobových prostředků:

- nová **monodie** (zpěvní hlas s gb. doprovodem, srovnej s. 145);
- madrigalové a motetové **sbory**;
- **instrumentální ritornely a tance**.

Prvními operami na RINUCCINIHO texty byly PERIHO *Dafne* (1597, ztracena) a *Euridice* (1600), a dále CACCINIHO *Euridice* (1600; viz s. 144, obr. A).

Rozhodující krok k velké barokní opeře učinil MONTEVERDI operou *Orfeo* (Mantova 1607, text: STRIGGIO).

Recitativ se zde stává hudebně živým a gesticky přesvědčivým *stile rappresentativo* (*jevištní styl*), k němuž přistupují volně formované lyricko-dramatické zpěvy (*recitativ arioso*) s orchestrálním doprovodem, písně (*arie*), sbory a bohatě obsazený orchestr se sifoniemi, ritornely a tanci (obr. A).

**Benátky** se brzy staly hlavním operním centrem severní Itálie. V roce 1637 tam bylo otevřeno první komerční operní divadlo. Hrdinské báje a antické příběhy poskytovaly látky pro MONTEVERDIHO pozdní dílo a nespočet nových oper, zvláště od CAVALLIHO a CESTIHO.

V **Rímě** se vedle světské opery s velkými sbory vyvinula **duchovní opera** (s. 133). Na konci 17. století a v 18. století převzala vedení **neapolská škola** s A. SCARLATTIM (1660–1725). Nejvýznamnějším libretistou byl P. METASTASIO. Centrálním operním typem se stala **vážná opera seria**, založená na sledu **recitativů secco**, rozvíjejících děj, a velkých **árií da capo**, sloužících k předvedení afektů. Jako ouvertura sloužila **neapolská operní sinfonia** (srovnej s. 134).

V opeře seria dominovala hudba. Děj ustoupil do pozadí, hudební části byly očíslovány (**číslvá opera**, srovnej obr. B). Výrazného zástupce našla tato barokní opera v HÁNDELOVI.

Vedle toho se v Neapoli vyvinula z meziaktních vsuvek do opery seria (**intermezzo**) **veselá opera buffa**, původně s měšťanskými látkami commedie dell'arte (např. PERGOLES, *La serva padrona*, 1733).

Opera buffa dávala v 18. století podněty k překonání strnulé formy opery seria, zvláště zavedením ansámblů a ansámblového finale. O reformu opery seria se kolem roku 1770 pokoušel rovněž GLUCK. Záměrně jednoduchý byl něm. **singspiel** 18. století s mluvenými dialogy a písněmi.

Opery období klasicismu, zvláště MOZARTOVY buffy, pak přinesly dramatinizování staré číslové opery, aniž by se vzdaly absolutně hudebních prvků.

Názorně to ukazuje II. akt (obr. B) MOZARTOVA *Figara* (1786).

Momentem, který pohání kupředu děj (postupně nakupení scén), je jako dosud recitativ secco; formově bohatá hudební čísla ale sahají od převážně hudebních zastavení (č. 11, 12, 14) přes mírnou akci (č. 13: převlékání) až po spojení děje a hudby (č. 15: Cherubín skáče z okna; č. 16: vzrušující finale). Absolutně hudební aspekt se projevuje v tonálním plánu celého aktu s tóninou Es dur jako rámcem a v rondové výstavbě finale (seskupení scén, tónin a hudebních vět kolem jakéhosi středu, zároveň nárůst tempa, počtu osob a dramatickosti; viz s. 342 n.).

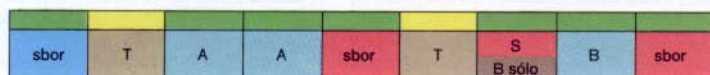
Francie měla vlastní operní tradici, k níž náležely **ballet de cour** (od roku 1581), **comédie-ballet** a LULLYHO dvorská **tragédie lyrique** v 17. století. Ta se orientovala na klasické francouzské divadlo (řeč, 5 aktů) a měla po hudební stránce volné recitativy, písňové árie (**airs**), mnoho **sborů a tanců** a jako úvod **francouzskou ouverturu**. V 18. století došlo ke sporu o italskou operu buffu (provedení PERGOLESIHO, Paříž 1752) a k založení měšťanské **opéra comique** s mluvenými dialogy.

Na pozadí **revoluční opery** a opery **hrůzy** se vyvinula **velká opera** 19. století (MASSENET, MEYERBEER), vedle ní parodistická **opereta** (OFFENBACH) a v celé Evropě opery národní.

V Německu směřovala **romantická opera** (WEBER, *Čarostřelec*, 1821) k uvolnění schématu číslové opery ve prospěch mnohotvárných a vnitřně kontrastních scén a árií. WAGNEROVO hudební drama je pak důsledně prokomponováno: sled scén a text jsou podkladem plynulého proudu hudby, jenž se vyznačuje „nekončnou melodií“, sprechgesangem („mluveným zpěvem“), leitmotivickou technikou, zvukově barvitým orchestrem a expresivní, vrcholně romantickou harmonií (obr. C).

WAGNEROVO hudební drama dospělo do extrému také z hlediska sloučení jednotlivých uměleckých druhů (**Gesamtkunstwerk**, souborné umělecké dílo); po něm následovala ve 20. století obnovená práce se starými formami (BERG, STRAVINSKIJ), ale též hledání nových možností hudebního divadla (ZIMMERMANN, KAGEL).

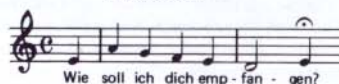




## A J. S. Bach, Vánoční oratorium, 1. díl

melodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ jako symbol Kristova utrpení a smrti

<span style="display:inline-block; width:15px; height:15px; background-color:red; border:1px solid black;"></span> chorál	<span style="display:inline-block; width:15px; height:15px; background-color:yellow; border:1px solid black;"></span> biblický text
<span style="display:inline-block; width:15px; height:15px; background-color:lightblue; border:1px solid black;"></span> sborová, orch. věta	<span style="display:inline-block; width:15px; height:15px; background-color:lightgreen; border:1px solid black;"></span> volný text
<span style="display:inline-block; width:15px; height:15px; background-color:lightblue; border:1px solid black;"></span> árie	S soprán
<span style="display:inline-block; width:15px; height:15px; background-color:lightblue; border:1px solid black;"></span> recitativ acc.	A alt
<span style="display:inline-block; width:15px; height:15px; background-color:lightblue; border:1px solid black;"></span> recitativ secco	T tenor
	B bas



1. úvod (orchestr)	c moll	líčení chaosu
recitativ: Rafael (B)	c moll D dur	Im Anfang schuf Gott (Mojžíš I, 1, 1-4)
2. árie: Uriel (T) se sborem	A dur	Nun schwanden vor dem heiligen
3. recitativ: Rafael		Und Gott machte (Mojžíš I, 1, 7)
4. sólo Gabriel (S) se sborem	C dur	Mit Staunen sieht das Wunderwerk
5. recitativ: Rafael		Und Gott sprach (Mojžíš I, 1, 9-10)
6. árie: Rafael	d moll D dur	Rollend in schäumenden Wellen
7. recitativ: Gabriel		Und Gott sprach (Mojžíš I, 1, 11)
8. árie: Gabriel	B dur	Nun beut die Flur das frische Grün
9. recitativ: Uriel		Und die himmlischen Heerscharen
10. sbor	D dur	Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier
11. recitativ: Uriel		Und Gott sprach (Mojžíš I, 1, 14)
12. recitativ: Uriel	D dur	In vollem Glanz steigt jetzt die Sonne
13. sbor se sóly	C dur	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

Výstavba 1. dílu

## B J. Haydn, Stvoření

celkové členění:

1. díl: vesmír, Země, č. 1-13
2. díl: zvířata, lidé, č. 14-28
3. díl: chvála a dík, č. 29-34

Pojem **oratorium** označuje obecně celovečerní, většinou duchovní dílo pro sóla, sbor a orchestr v nescénickém, tj. koncertním provedení.

Označení je odvozeno od slova *oratorio* (*modlitebna*), kde se konala čtení z Bible a zbožná rozjímání s duchovními písněmi (*laudy*).

Jako nejranější doklad se zachovalo CAVALIERIHO *Rappresentazione di anima e di corpo* (Představení duše a těla, Řím 1600) s recitativy, sbory a tanci, čili stylovými prostředky tehdy nové opery („duchovní opera“). Pro dějiny druhu je tato paralela typická: inovace na poli opery neustále ovlivňovaly také oratorium.

Ústřední osobou v oratoriu je **vypravěč** (*historicus, testo*), který v **recitativech** (tenor s gb.) přednáší biblický text resp. děj jako pojítka jednotlivých hudebních čísel. Látka pochází ze Starého zákona, někdy i z Nového zákona nebo legend o svatých. Dodatečně zbsněné partie textu náležejí sólistům nebo sboru. Raným příkladem oratoria s vypravěčem, sóly (**ariosi**) a značným počtem **duchovních madrigalů** pro sbor je ANERIOVO *Teatrale armonico spirituale* (Řím 1619) v italštině (*oratorio volgare*). Nejslavnějším skladatelem oratorií 17. století byl CARISSIMI (1605–1674, Řím), který psal latinská oratoria (*oratorio latino*). Jeho žáky a následovníky byli DRAGHI, STRADELLA a CHARPENTIER v Paříži.

Neapolská škola s A. SCARLATTIM (1660–1725) pak po vzoru opery do oratoria zavedla **recitativ secco** a **accompagnato** a **árii da capo**. Vrcholem tohoto vývoje jsou HÁNDELOVA londýnská oratoria: v angličtině poprvé *Esther* (1732), dále *Mesiáš* (*Mesiáš*, 1742), *Judas Maccabaeus* (*Juda Makkabejský*, 1746) a mnoho dalších. HÁNDELOVA oratoria v sobě obsahují typickou barokní směs univerzalizmu a vážnosti, niterné vroucnosti i patosu.

V Německu psal v 17. století SCHÜTZ své oratoriové **historie** (Aufferstehungshistorie, Velikonoční historie 1623; Weihnachtshistorie, Vánoční h. 1664). V 18. století se biblické texty někdy zveršovaly a přidávaly se písně, árie a sbory (MENANTES 1704, BROCKES). Menší díla nepřekračovala rámec kantáty.

BACHOVO *Vánoční oratorium* (1733–34) se z tohoto rámce vymyká. Je cyklem 6 kantát (části 1–6) k *1.–3. svátku vánočnímu*, k *svátku Obřezání*, k *neděli po Novém roce* a k *svátku Zjevení Páně*. Biblický text (recitativ secco, tenor) se střídá se sbory, recitativy accompagnato a áriemi. Řada částí se vztahuje ke starším *světským* kantátám, které dostaly nový duchovní text (*parodie*), jako např. vstupní sbor *Jauchzet, frohlocket!* podle kantáty *Tonet ihr Pauken*

(BWV 214). První chorál *Wie soll ich doch empfangen* s melodií „O Haupt voll Blut und Wunden“ symbolicky předjímá příběh Kristova utrpení (obr. A).

Dobovému vkusu poloviny století odpovídalo RAMLEROVO citupné oratorium *Der Tod Jesu* (1755) s GRAUNOVOU hudbou, které se v Berlíně provozovalo každoročně o velikonočním týdnu ještě o století později.

Obrat pak přináší oratorium období klasicismu a 19. století, na jehož počátku stojí HAYDNOVO *Stvoření* (1798) a *Roční doby* (1801).

*Stvoření* vyznačuje osvícenský optimismus a dokázalo sloučit biblický text s univerzálním náboženstvím a vírou ve spasení lidstva. Hudebně pracuje HAYDN i s tónomalebnými prostředky, např. temně c moll v rudimentární symfonické větě líčící chaos, a proti tomu obrat do dur v okamžiku zjevení světa. Biblický text přednášejí 3 archandělé ve stručných recitativech secco, hudební kusy jsou číslovány jako v opeře: recitativy accompagnato se střídají s áriemi a sbory, které jsou ad maiorem Dei gloriam (pro větší slávu Boží) vícehlasé a barokně fugované.

Celkový rozvrh je třídílný (v baroku jinak většinou dvojdílný) a líčí stvoření Země a rostlin, zvířat a člověka a nakonec, jako jeden velký zpěv díkyvdání, život prvního páru v ráji (obr. B).

HAYDNOVO *Stvoření* mělo světový úspěch. Dalo popud k založení mnoha pěveckých sborů a podpořilo další pěstování oratoria (i mimo rámec církve). Oratoria psali BEETHOVEN (*Kristus na hoře Olivetské*, 1800), SPOHR a zvláště MENDELSSOHN (*Pavel* 1836, *Eliáš* 1846), přičemž zejména ve sborech napodobovali HÁNDELA. SCHUMANNŮV *Ráj a Peri* (1843) zpracovává světskou pohádkovou látku, ale i zde se skrývá výše zmíněný mýtus o spasení, stejně jako v LISZTOVĚ *Legendě o sv. Alžbětě* (1862), jež je pozoruhodně námětově spřízněna s WAGNEROVÝM *Tannhäuserem*.

Také ve Francii bylo oratorium (*Drame sacré, Mystère*) v 19. století stále velmi oblíbeno. BERLIOZ (*Děství Ježíšovo*, 1854), SAINT-SAËNS, FRANCK aj. psali díla s využitím všech výtobytků romantického orchestru (tónomalba, leitmotivická technika).

Ve 20. století neexistuje žádné obecné obsahové nebo formové směřování oratoria, ale mnohá pozoruhodná řešení individuální, např. HONEGGERŮV *Král David* (1921), STRAVINSKÉHO opera-oratorium *Oedipus Rex* (1927, fr. a lat. s možností scénického ztvárnění) nebo SCHÖNBERGOVO oratorium *Jakubův žebřík* (1917–22).

slavnostné : fugované allargando : pomalá část  
rychlá část

sólová fl. ]  
1. housle ]  
2. housle ]  
viola ]  
b. c.

[Grave] *tr* *tr*

sólová flétna  
1. housle

[Allegro]

**A Francouzská ouvertura, J. S. Bach, Ouvertura č. 2, schéma a hlavní témata**

koncertantní kantabilní taneční sled částí počínaje A. Scarlattim (cca 1700)

**B Neapolská sinfonia, schéma**

ouvertura				výstup, 1. scéna
hlavní téma C dur	vedlejší téma G dur	téma první arie c moll	hlavní téma C dur, modulace	č. 1, arie C dur
1.		2.	3.	

1. expozice sonátové formy  
2. pomalý střední díl  
3. zkrácená repríza

Presto

Andante

**C Klasická ouvertura, W. A. Mozart, Únos ze serailu, kombinace neapolské operní sinfonie a sonátové formy se vztahem k operě**

Sehr mäßige Viertel

hob.

opona vzhůru

smýčce *p* *gliss.* *p*

etwas zögernd

m. buben

**D Moderní operní úvod, A. Berg, Vojcek**

**Overtura** je úvodní instrumentální kus opery, oratoria, činohry, suity apod.

Až do 17. století neměly tyto přehery pevnou formu. Většinou se jednalo o krátké kusy, které vyznačovaly začátek představení a chtěly vzbudit pozornost posluchačů. Příkladem takového raného krátkého operního úvodu je *Toccat*a na začátku MONTEVERDIHO *Orfea* (1607) se slavnostními akordy dechů.

V 17. století se z operní přehery zvané obecně **sinfonia** vyvinula tzv. **canzonová overtura** benátské opery (CESTI, CAVALLI) s pomalým dílem v sudém taktu a rychlým dílem v taktu třídobém; stala se vzorem pro francouzskou overturu.

### Francouzská overtura

se objevila poprvé u LULLYHO v Paříži (balet *Alcidi*ane, 1658) a stala se nejznámějším typem barokní přehery. Byla třídílná:

- **1. díl:** pomalý, sudý takt, tečkovaný rytmus, slavnostní výraz, barokní patos;
- **2. díl:** rychlý, většinou fugovaný nebo velmi pohyblivý, zpravidla v třídobém taktu;
- **3. díl:** původně jen návrat do počátečního tempa v několika závěrečných akordech, později i tematický návrat k prvnímu dílu (obr. A).

Tance z francouzské opery se pro baletní a koncertní účely obvykle sestavovaly do *suity*. V úvodu suity se hrála operní overtura. Později vznikaly samostatné suity včetně overtury. BACHOVA *Overtura* pochází z takovéto orchestrální suity (obr. A; srovnej s. 150, obr. D).

### Neapolská overtura (sinfonia)

Podstatně odlišný typ overtury se rozvinul v Neapoli, především díky A. SCARLATTIMU (1696). Tato *sinfonia* se členila na tři díly resp. věty:

- **1. díl:** rychlý, koncertantní;
- **2. díl:** pomalý, kantabilní, většinou s jedním sólovým nástrojem;
- **3. díl:** rychlý, často fugovaný, tanečního charakteru (obr. B).

*Neapolská sinfonia* se rovněž oddělila od opery, když byla provozována koncertně v tzv. *akademických* nebo přímo pro ně komponována. Sled dílů resp. vět této sinfonie se stal východiskem pro pozdější pořadí vět v sonátě, symfonii a koncertu (srovnej s. 152, obr. A).

### Klasická overtura

Splnila požadavek náladové a tematické spřízněnosti overtury s operou popř. s její první scénou (RAMEAU, GLÜCK), který se objevil v průběhu 18. století ve Francii. Často také přejímá sonátovou formu.

V overtuře k *Únosu ze serailu* (1781–82) sleduje MOZART ještě zřetelně rozvrh neapolské sinfonie. První díl je ale zároveň sonátovou expozicí s typickou modulací z toniky (C dur) k dominantě (G dur), na níž zaznívá vedlejší téma. To je odvozeno z 2. části hlavního tématu (neboli hlavní téma A, vedlejší téma A').

Místo provedení následuje pomalý střední díl s mollovou variantou tématu první árie opery (Belmonte: „Hier soll ich dich denn sehen“). Overtura se tak nejen vztahuje bezprostředně k první scéně, ale osvětluje kromě tureckého koloritu také vlastní téma opery: lásku, která úspěšně překoná nebezpečí a nástrahy.

Třetí díl se vrací k dílu prvnímu, vzdává se ale vedlejšího tématu a přináší místo něho pestrý sled modulací (obr. C).

### Overtura v 19. a 20. století

Těsný vztah k obsahu opery vykazují BEETHOVENOVY overtury k *Fideliov*i: přehery *Leonora I–III* líčí nálady opery a její dramatický vrchol (trubkový signál oznamující příchod guvernéra). Na operní overtury byly však příliš symfonické, příliš závažné a dlouhé. Čtvrtá overtura (*Fidelio*), která se zpravidla hrává, je naproti tomu stručná a míří přímo k 1. scéně.

**Programní overtury**, které se programově vztahují k operní látce, se prosadily v romantismu (WEBER, *Čarostřelec*).

**Koncertní overtury** jsou programními zvukovými obrazy přírody nebo duše, komponovanými pro koncertní sál (MENDELSSOHN, *Hebřidy*). Neprogramní směr zastupuje BRAHMS v *Akademické slavnostní přehere*.

**Činoherní overtury** mají rovněž programní obsah (BEETHOVEN, *Egmont*; MENDELSSOHN, *Sen noci svatojánské*).

**Potpourriové overtury** naproti tomu řadí za sebou nejznámější melodie příslušné opery nebo operety.

V průběhu 19. století se objevila **volná operní přehera**, která líčí určitou náladu a bezprostředně přechází do vlastní opery (WAGNER, *Tristan*). Také ve 20. století neexistuje žádná formální norma pro přehery, obvyklá jsou individuální řešení.

BERGŮV *Vojček* má velmi krátký úvod (obr. D). Zazní akord d moll s disonantně rušivým basem (kvinta e–b), potom crescendo ústící do husté disonance (bezvýchoďná konfliktní situace) s vířením bubnu, který „představuje vojenské prostředí“ (BERG). Následující hobojové téma zaznívá později ke slovíům „mir wird ganz Angst um die Welt“ („dotávám o svět hrozný strach“) a získává leitmotivickou funkci.



## A Motetové pašije



duo soprán, alt (Petr)

Ne - sci - o, ne - sci - o, quid di - - - - cis.  
Ne - - sci - o, ne - - sci - o, quid di - - - - - - - - - - cis.

O. di Lasso, Matoušovy pašije



evangelista:

Er leugnete aber für ih-nen allen und sprach: Ich, ich weiß nicht, was du sa-gest.

evangelista:

und sprachen zu Petro:

H. Schütz, Matoušovy pašije

## B Responsoriální pašije

- biblický text  
 volný text

Vojáci:

Wahr - lich, du, du bist auch ei - ner, du bist auch  
Wahr - lich, du, du bist auch ei - ner, bist auch  
Wahr - lich \_\_\_\_\_, du, du bist auch ei - - -  
Wahr - lich \_\_\_\_\_, du, du bist auch



jednotlivé kusy

č. 1 sbor	18 recitativů a turbae	č. 35 chorál	19 recitativů a turbae	č. 78 sbor
	5 chorálů, 4 ariosa, 6 áří		7 chorálů, 7 arios, 9 áří	

1. díl

2. díl

celkové rozvržení

## C Pašijové oratorium, J. S. Bach, Matoušovy pašije

Typy podle sazby a výstavby

Textovým podkladem pašijí je dramatizovaný biblický příběh Kristova utrpení. Objevují se zde: part vyprávěče (**evangelista**), slovní promluvy a repliky jednotlivců (**postavy děje**, např. Kristus, Pilát, Petr) a zvolání davu (tzv. **turbac**, např. Židé, vojáci). Provádění pašijí v chrámu s rozdělenými rolemi a rozdílnými výškami chorální recitace (*tuba, tenor*) je doloženo už od 9. století:

- **Kristus:** tenor f (kněz);
- **evangelista:** tenor c' (diákon);
- **postavy děje, turbac:** tenor f' (subdiákoni), srovnej s. 116, obr. B.

Protože se pašijová recitace stala základem pro vícehlasé kompozice, byly téměř všechny pozdější pašije in F.

### Motetové (prokomponované) pašije (obr. A)

V motetových pašijích je **vícehlasé zhudebněn** celý text evangelia, tedy i vyprávěcí partie evangelisty, úvodní a závěrečný sbor přinášejí jen otevírající a uzavírající promluvu, jinak zní pouze biblický text. Pašijový nápěv je zdrojem pro cantus firmus nebo témata (sogetti) vícehlasé věty. Pašije se člení *po způsobu moteta* do úseků se stále novými tématy, s imitacemi a proměnným počtem hlasů (evangelista vesměs 4hl., postavy děje také 2–3hl., sbory 4–5hl.). První doklad pochází od LONGAVALA (OBRECHTA?). Byl sestaven kolem roku 1500 ze všech čtyř evangelií (*Evangelienharmonie*). Německé protestantské pašije napsali BURCK (1568), LECHNER (1593), DEMANTIUS (1631) aj.

### Responsoriální pašije

Předzpěvák se střídá se sborem, part evangelisty je jednohlasý, postavy děje 1–3hlasé a turbac jsou vícehlasé sborové (obr. B).

Takovéto pašije jsou jakožto nejstarší vícehlasé pašije doloženy od konce 14. století ve Francii. Platí zároveň za **dramatické** nebo **scénické pašije** (rozkvět v 16. století).

LAASSOVY *Matoušovy pašije* jsou uvozeny krátkým 5hl. sborem, který ohlašuje pašijové dění. Všechny vyprávěcí partie přednáší evangelista podle pravidel pašijové recitace. Nejsou proto zachyceny v notách. Dějové postavy vystupují hudebně v krátkých, imitačně založených duetech a tercetech (not. př. B). Turbae jsou 5hl., motetové.

První pašije v němčině složil J. WALTER (cca 1530). K novému LUTEROVU textu vytvořil německou pašijovou recitaci, která se opírala o recitaci římskokatolinskou. Vícehlase jsou zhudebněny jen turbac. Neznámější responsoriální pašije 17. století pocházejí od H. SCHÜTZE. Napsal celkem troje pašije: *Matoušovy*, *Lukášovy* a *Janovy* (do roku 1665).

Úvodní slova oznamuje sbor. Evangelista a dějové postavy zpívají jednohlasé, a to buď recitačně podle liturgických formulí (místy na jedné tónové výšce, viz notový „trámec“ v not. př. B), a nebo vyjadřují text podle moderního monodického principu, např. v Petrových pohyblivých kvartových skocích s opakováním textu „Ich, ich“ („Já, já“, not. př. B).

Turbac jsou 4hl., téměř madrigalově tónomalebne, např. výkřik vojáků „Wahrlich“ s dlouhou notou na přízvučné a krátkou na nepřívučné slabice, potom rychlé, jakoby napřaženým prstem ukazující „du, du“, zhudebněné jako agresivní kvartový skok, který je v různých polohách imitován ve všech hlasech (not. př. B).

### Pašijové oratorium

V průběhu 17. století byly do pašijí začleněny **chorály** obce, generálbasový a orchestrální doprovod a **árie** písňového typu se samostatným textem (SELLE 1643). Tímto vývojem vzniklo pašijové oratorium, jež přejímá novější formy z opery a oratoria:

- **recitativ secco:** pro evangelistu a postavy děje, s continuum varhan (positív) a smyčcových nástrojů;
- **recitativ accompagnato:** jako lyrická kontemplace vložená většinou mezi recitativ secco a árii; také Kristovým slovům se v BACHOVÝCH *Matoušových pašijích* pro zvýraznění dostalo smyčcového doprovodu, podobně jako už předtím u THEILEHO.
- **árie da capo; arioso a sbory** s volně příběhnými texty.

Libretisty byli BROCKES, METASTASIO aj. Spolu se začleněním volných textů vznikly nové možnosti ztvárnění jednotlivých scén, stejně jako celkového uspořádání.

Například BACHOVY *Matoušovy pašije*, se 78 čísly (číslování hudebních vět jako v opeře a oratoriu) nejrozměrnější pašijové oratorium, se člení do dvou částí se 3 dvojitými sbory, 13 chorály, 11 arioso a 15 áriemi (texty od PICANDERA, obr. C). Nejslavnější pašijová oratoria napsali G. BOEHM (*Janovy pašije*, 1704), KEISER (*Markovy pašije*, ~1712), TELEMANN (46 pašijí, 1722–67), BACH (*Janovy*, 1723; *Matoušovy*, 1729; *Markovy a Lukášovy* se ztratily).

V 2. polovině 18. století a v 19. století vznikala **pašijová oratoria** a kratší **pašijové kantáty**, které nezhudebňovaly biblický text, nýbrž jen volně zbasněný text o Kristově utrpení (např. GRAUN, *Der Tod Jesu*, 1756, text: RAMLER, srovnej s. 133).

Moderní pašije ve 20. století používají všechny textové a hudební možnosti ztvárnění (např. PENDECKER, *Lukášovy pašije*, 1964–65).



ab a a ab ab	rondeau	2hl.	3hl. (hlavní typ)	4hl.
a - a b a	ballade	cantus	cantus	triplum
a b b a a	virelais	tenor	contratenor	contratenor
			tenor	tenor

A Diskantová píseň 14. stol. (kantilénová věta), refrénové formy a sazby

soprán	
alt	
tenor	
bas	

B Tenorová píseň 15./16. stol., H. Finck, Ach herzigs Herz

C Chanson 16. stol., O. di Lasso, Bonjour mon coeur

D „Lidová píseň“ 18. stol., J. A. P. Schulz, Der Mond ist aufgegangen (Claudius)

E Německá umělá píseň 19. stol., Fr. Schubert, Markétka u přeslice (Goethe)

hlavní hlas zpíváný	vedlejší hlas zpíváný	vedlejší hlas instrumentální	sloka	refrén
---------------------	-----------------------	------------------------------	-------	--------



**Píseň** znamená z *blediska textu* básně se slokami stejné stavby (počet veršů a slabik), z *blediska hudby* kompozicí takového textu. Přitom mohou být všechny sloky zpívány na stejnou melodii (*strofická píseň*) nebo každá z nich utvářena melodicky jinak (*prokomponovaná píseň*).

- Ve **strofické písni** melodie zrcadlí veršový rytmus a strofickou stavbu textu, ve výrazu *celkovou náladu* všech slok bez ohledu na seberozmanitější střídání nálad v jednotlivých slokách (ideál písně v pojetí GOETHOVÉ A ZELTEROVÉ).
- V **prokomponované písni** může být vztah mezi textem a hudbou ztvárněn těsněji, jednak tím, že hudba odpovídá každému detailu textu, ale také tím, že proti stavbě básně klade ve zvýšené míře čistě hudební prostředky.

Ve **středověku** vznikaly vedle duchovních **hymnů** také světské písně trubadúrů, truvéřů a minnesängerů, později meistersingerů (srovnej s. 192 nn.). Tyto písně jsou jednohlasé, jejich strofické formy velmi bohaté.

Ve 13. století se objevily i vícehlasé písně, zvláště dvou- až čtyřhlasé duchovní **conductus** (epocha Notre Dame) a světské tříhlasé **rondeau** (ADAM DE LA HALLE).

Ve 14. století kvetla ve Francii především vysoce poetická, expresivní **diskantová píseň** (MACHAUT) s refrénovými formami *rondeau*, *ballade* a *virelais* (obr. A). Co do sazby jde o vícehlasou **kantilénovou větu** (z lat. *cantilena*, píseň), v níž zpívány hlavní hlas (*cantus*, *discantus* nebo *duplum*) leží nad instrumentálním *tenorem* a – v tříhlasé větě – *contratenorem*. Ve vzácnější čtyřhlasé větě přistupuje ještě *triplum* (obr. A).

V **italském trecentu** existuje bohatá světská písňová tradice s **ballatou**, **cacciou** a **madrigalem** (srovnej s. 220 nn.).

V **15. a 16. století** byl převažující písňovou formou francouzský **chanson**.

V Německu se objevila **tenorová píseň**. Písňová melodie se nacházela v tenoru, ostatní hlasy se zpívaly nebo hrály (obr. B). Hlavními skladateli byli H. FINCK, H. ISAAC, L. SENFL. *Tenory* pocházely z dvorského písňového dědictví nebo byly nově komponovány. Skladby byly převážně akordicky sylabické, proložené rychlejšími melismatickými partiemi na způsob moteta.

Francouzský **chanson** 16. století zastupoval proti tomu společenskou píseň nejružnějšího charakteru, často s rychle deklamovanými partiemi (obr. C, zvláště po dvojčáře). Chanson byl tří- až šestihlasý. Vyskytovalo se též množství úprav pro zpěvní hlas a loutnový doprovod.

**Vaudeville** (syllabicky akordický) a **air** (sólóvá píseň s loutnovým doprovodem) byly dalšími písňovými typy této doby.

Itálie převzala chanson jako *canzone alla fran-*

*cese*, měla ale sama bohatou písňovou kulturu, zastoupenou **frottolou**, **villanellou** (s. 252) a **madrigalem** (s. 124).

Spolu s monodií se kolem roku 1600 objevilo množství zpěvů s generálbasovým doprovodem, např. **generálbasové písně**, někdy vícehlasá a se sólovými nástroji, **sólóvý madrigal** (MONTEVERDI), **duchovní koncert** (SCHÜTZ), **kantáta** (GRANDI) a jako **árie** označované strofické písně (ALBERT, KRIEGER).

V 18. století byly tyto árie jako prosté strofické **ódy** a **písně** vydávány tiskem v četných sbírkách a používány v *singspielech*.

Na konci 18. století se objevuje pojem **lidová píseň** (*Volkslied*), pěstovaný zvláště HERDEREM, s nímž bylo spojeno nadšené hnutí usilující o jednodušost a přirozenost.

Typické rysy této „lidové písně“ má melodie *Der Mond ist aufgegangen* J. A. P. SCHULZE (obr. D; *Lieder im Volkston*, 1785):

- **prostý tvar**, který „se snaží vzbudit zdání známého...“ (SCHULZ), vyrovnaný, klidný rytmus, malý rozsah, žádán obtížné intervaly, snadno zpívatelný a zapamatovatelný nápěv;
- **přehledné členění** podle veršových řádků: dva melodické oblouky se stejným závěrem (a, a') pro stejný rým, třetí příbuzný s polovičním harmonickým závěrem (b 1) a s celým závěrem při opakování (b 2).

**19. století** přineslo po přípravě u vídeňských klasičků (MOZART, BEETHOVEN) typ německé **umělé písně** (SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, WOLF).

Píseň *Markétka u přelice* napsal SCHUBERT jako sedmnáctiletý (obr. E). Platí za pravzor tohoto druhu. Kompozice vychází z obsahu a náladového vyznění GOETHOVY básně. Klavírní doprovod se stává podstatnou složkou písně: šestnáctiny v pravé ruce napodobují krouživou figurou otáčivý pohyb kolovrátku, rytmus levé ruky zas pohyby nohy roztáčející kolo, tečkovaná půlka nehybný stojan. Předehra vykresluje náladu ještě předtím, než začne text. Zpěv se pak přidává téměř bezděčně, jakoby v zamyšlení.

Umělá píseň byla komponována i ve velkých cyklech, např. SCHUBERTOVY cykly *Krásná mlynářka* a *Zimní cesta*, SCHUMANNOVA *Láska básníkovna*, BRAHMSOVA *Magelone* aj.

Rozšíření možnosti znamenala píseň doprovázená orchestrem, místy až symfonické povahy (MAHLER, *Píseň o zemi*).

Německá umělá píseň nalezla napodobitele i mimo německý okruh (MUSORGSKIJ, DEBUSSY). Ve 20. století se sice neobjevily žádné nové typy písně, k vývoji druhu nicméně výrazně přispěla 2. vídeňská škola – SCHÖNBERG (cyklus *Knihy visutých zabrad*, op. 15, na texty Š. GEORGA, 1908), BERG a WEBERN (rané písně).



## A Formy toccaty



arpeggiový typ



figurativní typ



toccatový typ



áriový typ



typ invence



typ triové sonáty

- raná jednodílná toccata 15. – 16. stol.  
 toccata střídající preludiové a fugované úseky (Merulo, Frescobaldi atd.) 16. – 17. stol.  
 párové spojení toccaty a fugy a stará toccata s fugovým středním dílem (Bach) 18. stol.

## B Hlavní typy preludií u J. S. Bacha, Dobře temperovaný klavír I

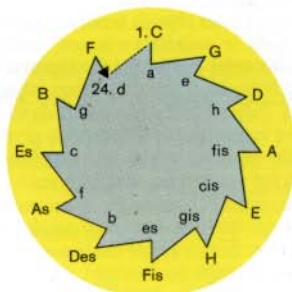
C	Cis	D	Es	E	F	Fis	G	As	A	B	H
1.	3.	5.	7.	9.	11.	13.	15.	17.	19.	21.	23.

2.	4.	6.	8.	10.	12.	14.	16.	18.	20.	22.	24.
c	cis	d	es	e	f	fis	g	gis	a	b	h

J. S. Bach, Dobře temperovaný klavír I

## C Tóninové uspořádání preludií

fugované	vedoucí hlas	dur
volně	podřízený hlas	moll



F. Chopin, Préludes op. 28

**Preludium** (lat. *praeludere*, hrát „předem, před něčím“) je uvozující instrumentální kus, většinou pro varhany, klavír nebo loutnu. Slouží jako předehera k vokálním dílům, jako jsou písně, moteta, madrigaly apod., také k chorálům, kde preludia udávají tóninu (proto jsou často uspořádána podle tónin), nebo stojí před jinými instrumentálními kusy, zvláště fugami. V 19. století se preludium osamostatnilo jako charakteristický kus.

### Rané formy 15. a 16. století

Preludium patřilo k prvním skladbám samostatné instrumentální hudby (varhany nebo jiný klávesový nástroj, 15. stol.). Jako předehera bylo sice funkčně vázáno, nemělo však žádné formální vzory ve vokální hudbě, a rozvíjelo proto vlastní, typicky instrumentální styl: **běhy**, **akordy**, **dvojhmaty**, **figurace** (srovnej s. 260). Jinak byly tyto předehery vesměs **improvizovány**. Jejich instrumentální styl a **formová volnost** vycházející z improvizace zůstaly v průběhu vývoje tohoto druhu zachovány.

Prvními prameny jsou ILEBORGHOVA varhanní tabulatura (1448) a jiné sbírky instrumentálních skladeb, varhanní a loutnové tabulatury 15. století.

Názvy skladeb v pramenech jsou velice rozmanité a ještě v 17. století byly používány víceméně synonymicky:

*preambulium*, *intonatio*, *capriccio*, *toccata*, *intrada*, *fantasia*, *ricercar*, *tiento* atd. (v posledních třech se uplatňují imitace a fugovaná sazba).

Zvláštní vývoj prodělala **toccata**. Původně byla jednodílná ve volném preludiovém stylu, na konci 16. století přibrala fugované části, což vedlo přes vícedílné toccaty BUXTEHUDOVY (až 3 fugované úseky) k párovému spojení **toccaty a fugy** u BACHA. I u BACHA však ještě najdeme toccatu, která zároveň obsahuje fugu (*Partita e moll*). Dokonce i SCHUMANNOVA *Toccata* op. 7 má ještě krátký fugovaný střední díl (obr. A).

### Preludium u Bacha

Přísně polyfonní fugy předchází volně utváření preludia (toccaty, fantazie). Hudebním obsahem spolu obě věty navzájem souvisejí.

Vychází typ sazby se v průběhu preludia nemění. Je možno rozlišit určité strukturní typy (obr. B):

- **arpeggiový typ**: řada akordů (často notovaná právě jen takto) se rozvine do stejnoměrného pohybu akordických arpeggií; klid akordů se zde pojí s volně pulzujícím rytmem;
- **figurativní typ**: příbuzný typu arpeggiovému; sled akordů se realizuje v rovnoměrné se pohybující girlandě figurací nad basovou kostrou;
- **toccatový typ**: sled akordů se rozkládá do virtuózních arpeggií, figur a běhů, pohyb ale stále znovu ústí do plných akordů, často v patečicky tečkováném rytmu;

- **áriový typ**: nad doprovodem generálbasového typu se klene kantabilní melodie připomínající zpěvný hlas v áriích a písních nebo sólový nástroj v pomalých koncertních větách;
- **typ invence**: polyfonní sazba, v níž hlasy postupují imitačně jak v dvoj- a tříhl. invencích;
- **typ triové sonáty**: 2 imitační vrchní hlasy nad volným basem.

Preludium se může opírat o všechny formové typy s výjimkou fugy, takže by bylo možno vytýčit i další typy (*typ concerta grossa*, *ouverturový typ* apod.). V *Dobře temperovaném klavíru I* (1722, stejně i v *II*, 1744) seřadil BACH preludia a fugy z hlediska tónin podle starého intonačního vzoru: do všech 24 durových a mollových tónin temperované oktávy (s. 90) v chromatickém sledu (obr. C). Každé preludium (s fugou) v sobě zároveň zahrnuje *charakteristiku své tóniny*.

**Chorální předehery** byly nutné jako úvody před společným zpěvem věřících při bohoslužbě, neboli chorálem, a jako „chorální mezihry“ stejného typu při stroickém střídání varhan a společného zpěvu (*alternatim*, *alternativní praxe*; *varhanní mše*, s. 261). Základem je vždy c. f. (tj. chorální melodie). Vyvinulo se 5 typů předeher:

- **varhanní chorál**: c. f. kompletně v jednom z hlasů, většinou v basu, v dlouhých notových hodnotách, ale i zdobeně v sopránu; ostatní hlasy ho kontrapunktují nebo imitují;
- **chorální ricercar**: c. f. je po úsecích imitován ve všech hlasech; i kánonicky;
- **chorální fuga**: fugované zpracování jednotlivých úseků (veršů) nebo motivů chorální melodie;
- **chorální partita**: chorál jako téma se sledem variací;
- **chorální fantazie**: volná fantazie na jednotlivé chorální verše nebo motivy.

### Preludium 19. a 20. století

V klasicismu nehrálo preludium žádnou roli. Znovu ho objevil teprve romantismus: MENDELSSOHN, SCHUMANN aj. psali preludia a fugy a imitovali tím baroko. V 19. století se ale na druhé straně preludium opět odděluje od fugy a vystupuje jako samostatný **charakteristický kus** (termín: **prélude**, srovnej s. 115). Váže se při tom podle barokního vzoru na jednotný, většinou klavírně koncipovaný motiv.

V tomto smyslu napsal CHOPIN svých 24 *preludií* (*Préludes*) op. 28 (1836). Seřadil je podle BACHOVA vzoru do tonálního cyklu, ne však chromaticky, nýbrž v kvintovém kruhu se střídáním durové tóniny a její paralelní moll (obr. C).

Po CHOPINOVÍ napsali významná preludia např. DEBUSSY (2 x 12, 1910–13), SKRJABIN (90 prel.), RACHMANINOV (op. 23 a 32), MARTIN (8 prel., 1928), MESSIAEN (8 prel., 1929).

smyčce



Vivaldi, Čtvero ročních dob, Léto, 2. věta

velký orchestr, violoncella s kontrabasy a tympány



L. v. Beethoven, 6. symfonie, 4. věta

4 tympány



H. Berlioz, Fantastická symfonie, 3. věta, Scéna na venkově



L. v. Beethoven, 6. symfonie, 2. věta, Scéna u potoka

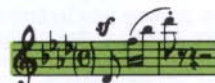
A Zprostředkování sluchových vjemů, hrom a hlasy ptáků



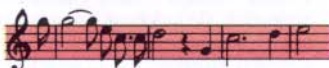
A. Vivaldi, Čtvero ročních dob, Podzim, „zvěť prchá a umírá“



Jaro, „blesk“



L. v. Beethoven, 6. symfonie, 4. věta, bouře, „blesk“



část Marsellaisy



C. Debussy, Preludia, Ohňostroj

B Tónová symbolika, obrazná a asociativní



C Vyjádření nálady, M. Musorgskij, Obrázky z výstavy, Starý hrad

První pramen Vltavy	
motiv Vltavy	
Lesní honba	
Venkovská svatba	
Měsíční noc; rej rusalek	
motiv Vltavy	
Svatojánské proudy	
Široký proud Vltavy	
motiv Vyšehradu	
(Vltava se vytrácí v dálce)	

flétna  
p  
housele pizz.  
p  
f  
p  
8  
pp  
housele s dusítky, dolcissimo

D Ovlivnění formy průběhem programu, Smetana, Vltava

zvuk  
obraz  
myšlenka  
pocit

**Programní hudbou** rozumíme instrumentální hudbu s *mimohudebním obsahem*, který se sděluje **titulem** nebo **programem**. Obsah spočívá zejména ve sledu dějů, situací, obrazů nebo myšlenek. Program podněcuje fantazii skladatele a posluchačovu fantazii vede určitým konkrétním směrem.

K programní hudbě patří rovněž **ouvertury** k operám, oratorím nebo činohrám, pokud odrážejí jejich děj, všechny **koncertní ouvertury** s programním obsahem (s. 135) a v širším slova smyslu též **charakteristický kus** (s. 114). Naproti tomu k ní nepatří (přes svůj mimohudební obsah) vokální, baletní a filmová hudba.

Proti programní hudbě stojí rozsáhlejší oblast **absolutní** hudby, která je prosta mimohudebních představ. City a emoce jsou slovně vyjádřeny jediné přednesovými pokyny.

Existují tři základní možnosti, jak hudbou vyjádřit mimohudební momenty:

- zprostředkováním sluchových vjemů;
- tónově symbolickým vyjádřením zrakových vjemů (tónomalba) a slovních asociací;
- líčením pocitů a nálad.

**Zprostředkování sluchových vjemů** (obr. A) spočívá v akustické imitaci zejména zvuku rohů v loveckých scénách, ptačích hlasů („kukačka“ v typických terciích) a hromu. Prostředky a hudební provedení byly zpočátku silně stylizovány; v souvislosti se zvětšováním orchestru v 19. století získávaly na rafinovanosti (nástroje jako nositelé specifických zvukových barev).

VIVALDI např. zvolil pro napodobení temného dunění hromu nejhlubší tón houslí v rychlých šestnáctinách. BEETHOVEN imitoval hřmění částečně disonantním (lomozným) navrstvením orchestrálních nástrojů, dunivými figurami violoncell a kontrabasů a vířením tympánů ve *ff*. Konečně BERLIOZ použil 4 tympány a vykreslil realisticky rachocení hromu, které se přibližuje z dálky a pak zase utichá.

Napodobení ptačích hlasů u BEETHOVENA se objevuje ve stylizované podobě: v 6/8 taktu, tónině B dur a zvukové barvě dřev.

**Tónová symbolika.** V protikladu k přímému napodobení zvuku lze **zrakové** smysly (mimo zraku a sluchu nehraje žádný další smysl v hudbě roli) vyjadřovat jenom **obrazně** a **tónově symbolicky**. Některé vizuální momenty jsou přítom v hudbě utvářeny analogicky:

- **pohyb:** rozběh a zastavení, rychle a pomalu, nahoru a dolů pomocí vyšších a hlubších tónů, přibližování a vzdalování zesilováním a zeslabováním zvuku;

- **stavy:** výška a hloubka vysokými a hlubokými tóny, blízkost a dálka hlasitými a tichými tóny nebo také samotnou zvukovou barvou nástrojů (vzdálený lesní roh, blízká trubka atd.);

- **světlo:** světlo a tma vysokými (*pronikavými*) a hlubokými (*tlumenými*) tóny.

VIVALDI např. zobrazuje útek pronásledované zvěře a její smrt rychlou pasáží, která končí v hloubce („na zemi“). Blesky jsou zase vyjádřeny jako vzplanutí (rychlý pohyb vzhůru) a náhlé ukončení (krátká závěrečná nota s pomlkou; obr. B).

Pojmy a představy mimo oblast smyslového vnímání mohou být v hudbě vyjádřeny **tónovou symbolikou**. V baroku získaly určité tónové obraty vlastní „řečovou“ hodnotu, která do jisté míry vycházela z napodobujícího zobrazení, avšak poté byla chápána přímo jako **figura**. V dobových kompozičních naukách se vyvinul celý arzenál takovýchto hudebně rétorických figur, např. chromaticky vyplněná sestupná kvarta jako výraz bolesti (*passus duriosculus*, *lamentobas*; srov. tabulku motivů s. 120).

V původním spojení určité melodie s určitým textem spočívá možnost navodit pouhým melodickým citátem také příslušnou textovou **asociaci**.

Na konci DEBUSSYHO *Obňostroje* (Preludia, II. díl) například znějí zkomolené útržky *Marseillaisy* (obr. B).

O asociaci se opírá také **leitmotivická technika**: motiv nebo téma jsou spojeny s určitou mimohudební ideou a objevují se pak pokaždé jako nositelé této ideje (např. motiv Vltavy u SMETANY).

### Vyjádření citů a nálad

je způsob výrazu, který je hudbě nejvlastnější. Ponechává absolutně hudebnímu utváření volný prostor bez programního omezení. Příslušný citový odstín je sice podán jako abstrakce určitých momentů, např. smutek pomalým a radost naopak rychlým pohybem, tyto kategorie jsou však natolik obecné, že si programní látka vyžaduje slovní upřesnění.

MUSORGSKIJ např. líčí zádumčivou, smutnou melodií náladu a pocity při pohledu na *Starý brad* (*Il vecchio castello*; obr. C).

### Ovlivnění formy průběhem programu

je patrné např. v řazení formových dílů **symfonické básně**, jako je SMETANOVA *Vltava*; jednotlivé díly mohou přítom samy o sobě beze zbytku podléhat absolutně hudebním zákonům (písněvá forma *Venkovské statby* atd.). Program se ale projevuje i v jednotlivostech, jako je motivické dělení (drobení) výchozího motivu ve *Svatojánských proudech* (obr. D).



Per quel va - go bo - schet - to, o - ve ri - gan - do i fio - ri len - to tras - corre il

A Florentský deklamační styl, G. Caccini, Euridice (1600), zpráva poselkyně

68 evangelista

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm ge - kreu - zi - get wur - den.

6 5 4

69 recitativ

Ach Gol - ga - tha, un - sel' - ges Gol - ga - tha!

alt sólo

hoboje da caccia  
continuo (varhany)

cella pizz.  
housle, varhany

B Recitativ secco (68) a accompagnato (69), J. S. Bach, Matoušovy pašije

Bartolo Figaro Bartolo Don Curzio a hrabě

Ec - co tua ma - dre, Ba - ll - a... No, tua ma - dre. Sua ma - dre!

C Recitativ secco v parlandovém stylu, W. A. Mozart, Figaro, III, 5

text: Wie nah - te mir der Schlummer, bevor ich ihn ge - sehn?

rytmus textu: ◡ / ◡ - ◡ / ◡ - ◡ / ◡ - ◡ / ◡ -

melodie řeči:

recitativ:

Agáta

takt-metrum: ◡ // ◡ / ◡ // ◡ //

D Rytmus textu a melodie řeči v recitativu, C. M. v. Weber, Čarostřelec, II, 2

continuo    orchestr

**Recitativ** (it. *recitare, přednášet*) je „mluvený zpěv“ (zpěv blízký mluvě). V rámci kultu je tento hudebně povznesený způsob mluvy znám jakožto *slavnostní deklamace* již v nejstarších vyspělých kulturách. Zdá se, že přitom vznikaly znovu a znovu určité melodické formule, obraty a tónové výšky recitace, které pozvedaly individuální textový tvar na obecnější, objektivnější rovinu. V jednohlasém církevním zpěvu hraje dodnes velkou roli **liturgický recitativ**, který se vztahuje k antickým a hebrejským vzorům (viz s. 116, obr. B).

### Recitativ v 17. století

První opery sestávaly po antickém vzoru z recitativů a sborů. Recitativ se přitom teoreticky orientoval na **monodii** řeckého dramatu, tj. *sólový zpěv* s doprovodem kithary. Protože ale neexistovala žádná praktická představa o řecké monodii, dospěla monodie kolem roku 1600 ke zmíněnému „mluvenému zpěvu“ s dobovým generálbasovým doprovodem (s. 131).

Generálbasové akordy přitom sloužily jako základ pro svobodné rozvíjení zpěvního hlasu. Generálbas byl někdy prováděn orchestrem, častěji ale **sólisty**, kteří se rytmicky mohli snadno řídit podle zpěváků: loutna, cembalo, resp. v kostele varhany, a gamba, violoncello, fagot apod. jako bas.

V počátcích recitativu se rozlišovaly tři styly:

- **stile narrativo: vyprávěcí** styl bez jevištní akce, prostý, většinou vyhrazený zprávám poslá jako v CACCINIHO opeře *Euridice* (obr. A). Melodika se člení podle syntaxe řeči. Tečka, čárka, konec veršů, významové celky vedou k hudebním zářezům (obr. A po *boschetto* a po *fiore*). Harmonie zůstává v těchto dílčích úsecích nebo i déle stejná. Mění se s novou myšlenkou, kterou přináší text, s pojmem, který je třeba zdůraznit apod., v raném recitativu dokonce ještě méně často, aby nerušila přednes řeči aktivně hudebními prvky. Rytmus se řídí deklamací textu (např. nejsilnější akcent na hlavní slabice *boschetto*, zároveň melodický vrchol motivu). Hudební paralelismy povstávají ze stejné textové struktury (např. *boschetto* – *fiore*).
- **stile recitativo: přednášecí** styl, každý slavnostnější zpěvní přednes blízký mluvě;
- **stile rappresentativo: divadelní** styl, který líčí s bohatstvím afektů duševní stavy a nálady *hlavních postav*. Tento styl je po vzoru madrigalu expresivní. Používá divadelní gesto, dialog a dramatickou jevištní akci (MONTEVERDI). Formálně se často zhušťuje do ariosa a blíží se tak operní árii (srovnej s. 110).

Čím silněji se v následující době přesouvalo líčení afektů z recitativu do árie, tím více připadala recitativu úloha rozvíjet **děj** kupředu. Již v benátské ope-

ře (CAVALLI, CESTI) se uskutečnilo oddělení recitativu od árie, které se pak v neapolské škole asi po roce 1690 stalo pravidlem (A. SCARLATTI).

### Recitativ v 18. století a později

V 18. století byly ustáleny oba základní typy recitativu:

**Recitativ secco** (it. *secco, suchý*), protože je doprovázen jen **continuem** (generálbas). Obsahuje dramatickou akci (opera) nebo děj (oratorium, kantáta, pašije). Jeho forma je volná, stejně tak jako rytmus přednesu, který se může odpoutat od notovaného taktu ve prospěch živějšího ztvárnění.

V recitativu secco se vyskytují některé pevné obraty (obr. B):

Sextakord na začátku, krátké slabiky, rychlé noty („schmäheten ihn“ v úderném opakování); důležitě pojmy nad akordy plnými napětí (např. při „Mörder“, potom ještě vystupňováno na „ihm“: melodický vrchol a neapolský sextakord); závěr s průtahem, který přednese nejprve zpěvák, a potom continuo; závěrečný akord je většinou dominantou k následující árii (na obr. B následuje v č. 69 tonika As dur jako strhující barevná změna).

**Recitativ accompagnato** (z it. *accompagnato, doprovázený*), protože je doprovázen orchestrem), zvaný též **arioso**; je většinou lyrický, s kontemplativním textem, prokomponovává jeden afekt (obr. B). Stojí mezi recitativem secco a árií: V opeře buffa je často dramatický a plný kontrastů.

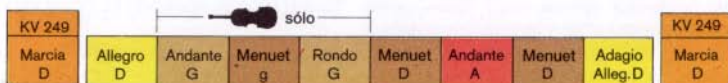
**Recitativ secco** se v opeře buffa rozvinul do rychlého, dialogického **parlandového stylu**. Notace je leckdy neúplná, na jevišti se temperamentně improvizuje. Místo, které je nabitě dramatickou akcí, ukazuje obr. C.

**Recitativ accompagnato** dále rozšířil GLUCK; v 19. století pak tento typ nabyl zvláštního významu pro svou barvitost, přirozenou dramaticčnost a volnou formu. Z recitativu se stala **scéna** (*scéna a árie*).

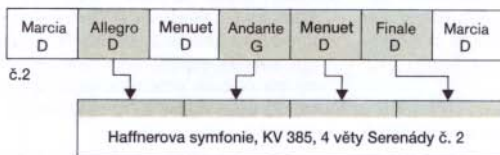
Také zde se uskutečňuje základní princip recitativu, kdy je rytmus textu a spád řeči přenesen do hudby; hudební interpretace textu však už není typová, ale individuální. Předtaktů a rozdělení akcentů v textu a hudbě na obr. D spolu navzájem souhlasí, zároveň ale vše směřuje ke slovu „ihn“ s citovým důrazem (jež je dán postavením v taktu, melodickým vrcholem, dominantním napětím) a s nápadně dlouhým zastavením (dvakrát tečkováná půlová nota).

Extrémem tohoto vývoje je WAGNERŮV *sprechgesang*, recitativ accompagnato, který se rozprostírá přes celou operu.





č. 1, KV 250



- pochod
- sonátová věta
- suitová věta
- písňová forma
- variace
- dochované věty
- části menuetu
- části tria

### A Řazení vět v serenádě, W. A. Mozart, Haffnerova serenáda č. 1, KV 250 a č. 2

Menuet				Trio			Menuet			
a	a'	b	a'	c	d	c	a	a'	b	a'
:: 4	4	:: 4	4	:: 8	:: 4	8	:: 4	4	4	4

B Forma menuetu s triem, W. A. Mozart, Malá noční hudba, KV 525

flétna	Mozart, Divertimento KV 205	2	Mozart, Serenáda KV 250	2	Mozart, Serenáda KV 361	2	Beethoven, Serenáda op. 8	2	Beethoven, Septet op. 20	2	Schubert, Oktet op. 166	2	Brahms, Serenáda op. 11	2
hoboj		2		2		4		4		4		4		2
klarinet														2
fagot														2
lesní roh	2		2		2									2
trubka			2		4									2
sólové housle														4
smyčce	3		4				3		4		4			4
kontrabas														4

C Příklad y obsazení serenád

**Serenáda, divertimento, nokturno, kasace** jsou pojmy, které v 17. a 18. století znamenaly přibližně totéž: *zábavnou hudbu* (též *Tafelmusik*, hudbu k hostině). Je to hudba lehkého charakteru a malého obsazení.

**Serenáda**, it. *sera, večer* nebo *al sereno, pod širým nebem, venku*, dostaveníčko, večerní hudba bez závazného obsazení nebo sledu vět;

**serenáda (serenata)** je také vokální zastaveníčko nebo světská **gratulační kantáta** k nejrůznějším slavnostním příležitostem (knížecí svatba, narozeniny atd.), většinou s alegorickým obsahem a tomu odpovídající formou provedení (inscenování); pojem serenata označuje také jednoduchá zastaveníčka nebo písně;

**divertimento**, it. *rozptýlení, zábava*, pestrý sled vět (3–12), převážně komorní obsazení;

**nokturno (notturmo)**, it. *noční, noční hudba* (fr. *nocturne*), forma a obsazení nejsou pevně stanoveny;

**kasace**, it. *uvolnění*, hudba pro sváteční večer, k rozptýlení; HAYDN nazval své smyčcové kvartety 1–12 původně kasace, potom divertimenta.

**Instrumentální serenáda** má 5–7 vět, může jich mít ale i více, jako MOZARTOVA *Haffnerova serenáda č. 1, KV 250* (obr. A).

V úvodu zaznívá pochod, původně nástup hudebníků. Tentýž pochod tvoří také závěr k odchodu. *Haffnerova serenáda č. 1* sice žádný pochod neobsahuje (v MOZARTOVĚ době byl už pochod v serenádě nemoderní), přesto se ale předpokládá, že k ní původně patřil pochod *KV 249*.

Co do **typu a pořadí vět** navazuje serenáda na *suitu*. Ještě koncem 18. století měla proto obvykle několik **menuetů**, jež se střídaly se sonátovými a koncertantními větami.

*KV 250* začíná Allegrem v sonátové formě, tedy stejně jako první věta v symfonii. Dalšími třemi větami jsou pomalé Andante, menuet v bolestném g moll a svěží rondo G dur. Tento sled vět odpovídá větám symfonie. Použití **sólových houslí** je typické pro jihoněmeckou a salcburskou serenádu. Pak následují pomalé variace a rychlá závěrečná věta s pomalým úvodem, přičemž je mezi tyto věty pokaždé vsunut jeden menuet.

Blízkost serenády a symfonie je zřetelně vidět na *Haffnerově symfonii, KV 385*. Ta vychází z *Haffnerovy serenády č. 2*, jejíž pochod a 2. menuet se ztratily; sám MOZART pak ale ze zbývajících vět sestavil symfonii (obr. A). Obdobná situace je u *Malé noční budby, KV 525*, která

jako serenáda měla rovněž 2. menuet, dnes chybějící. Tím se formálně proměnila v malou symfonii.

### Charakter vět serenády

Je obecně veselý, vylehčený, nekomplikovaný. K této přístupnosti přispívá přehledná stavba, zvláště u menuetu, jehož pravidelný metrický rozvrh, formová symetrie, jasný harmonický plán, motivicky sevřený melodický pohyb a půvabné taneční gesto sloužily v klasicismu za kompoziční vzor.

Menuety jsou vždy **třídlílné: menuet, trio** (což je 2. kontrastní menuet, původně v triovém obsazení dvou hobojů a fagotu) a opakování **1. menuetu** (bez vnitřních repetič; viz obr. B). 1. řádek (perioda) Menuetu MOZARTOVY *Malé noční budby* má dva melodické oblouky (a a'): staccatový vzestup k c<sup>2</sup> (t. 2) a terciový sestup (t. 3), poloviční závěr na dominantě (t. 4) a dál ve vázaném melodickém obratu, který v sobě zároveň obsahuje předtaktí k následujícímu oblouku a'. Terciový sestup je při opakování zkrácen o 1 čtvrtovou notu (t. 6 a 7), čímž se dospívá k přesvědčivému závěru v t. 8. Druhý řádek (perioda) pokračuje kontrastně: p místo f, sestupný pohyb místo vzestupného, osminy místo čtvrtek, *legato* místo *staccata*. Osminkový pohyb je motivicky spřízněn se 4. taktem dílu a. Menuet končí dílem a' (t. 13 nn). **Trio** v dominantní tónině D dur přináší kantilénu, měkce plynoucí v p přes celých 8 taktů jako protiklad k dílu a. Krátký díl d je dynamicky protikladný, ale motivicky spřízněný s dílem c, od něhož znovu vyústí. Menuet se opakuje a uzavírá kruh. Celek působí jako harmonická idyla, v jejíž zdánlivě jednoduchosti se naplňuje klasická velikost.

### Variabilní obsazení

serenády sahá od orchestrálního (na obr. C: *KV 205, KV 250, BRAHMS op. 11*) až k sólistickým komorním sestávám, které převažují. Velmi typické jsou **dechové serenády** (pro čistě dechové obsazení) jako plenérová hudba (*dechová harmonie*), u MOZARTA většinou se 2 hoboji, 2 lesními rohy, 2 fagoty a k tomu často 2 klarinety. Proslulé je originální obsazení *Gran partity, KV 361* (Serenáda č. 10, obr. C).

Proti tomu stojí sólistické smyčcové obsazení (jako komorní hudba), např. BEETHOVENOVY *Smyčcové trio*, op. 8 (*Serenáda*). BEETHOVENŮV *Septet* a SCHUBERTŮV *Oktet* nejsou sice serenády názvem, nepochybně ale sólistickým obsazením a charakterem (obr. C).

Preludio a.	Allemanda a.	Corrente a.	Gavotta a.
A. Corelli, Třívá sonáta op. 4, 5 (komorní sonáta)			
Grave a.	Fuga a.	Andante C.	Allegro a.
J. S. Bach, Sonáta pro housle sólo, BWV 1003 (chrám. sonáta)			
Allegro D.	Andante G.	Allegretto D.	
W. A. Mozart, Sonáta pro kl. a h., KV 306			
Allegro C.	Adagio E.	Scherzo C, a.	Allegro C.

L. v. Beethoven, Klavírní sonáta, op. 2, 3

### A Sonáta jako cyklus vět, hlavní typy



trívá sonáta standard. obs.	trívá sonáta pro varh.	trívá sonáta s oblig. cemb.	klavírní trio	smyčcový kvartet	smyčcové trio
1. vrchní hlas	varhany p. r.	housle (flétna, gamba)	housle	1. housle	1. housle
2. vrchní hlas	→ l. r.	cembalo p. r.	klavír p. r.	2. housle	viola
harmonická výpň	cembalo p. r.	→ l. r.	→ l. r.	viola	viola
basový hlas	cello → l. r.	cello → l. r.	cello → l. r.	cello	cello

### B Obsazení trívá sonáty a jejich „pokračovatelů“



expozice				provedení			
hlavní téma	spojovací oddíl	vedlejší téma	závěrečný oddíl	1. téma	2. téma	motiv 1. téma	hlavní téma
1. téma f	f-Eb	2. téma As	As	As, C	f	C	f
t. 1	9	21	26	49	82	95	101
			As...	b, c...	f	f	f
			41	55	82	95	101

Allegro t. 1

t. 21

t. 120

C Sonátová forma, L. v. Beethoven, op. 2, č. 1, hlavní věta

**Sonáta** je vícevětá instrumentální skladba. Podle obsazení lze v období klasicismu rozlišovat tyto typy:

- **sólová sonáta** pro samostatný nástroj, většinou klavír nebo housle;
- **sonáta pro dva nástroje**, zvlášť pro housle nebo violoncello a klavír, **trio**, **kvartet** nebo jiná komorní obsazení;
- **symfonie** jako sonáta pro orchestr;
- **koncert** jako sonáta pro sólistu a orchestr.

**Raná sonáta** (lat. *sonare, znít*) byla instrumentální skladba bez pevného formového schématu. Vznikla na konci 16. století v Benátkách. Typická byla vícesborovost jako kontrastní prostředek v dynamice a zvukové barvě, stejně jako členění na úseky jako základ budoucí vícevětosti. Hlavní skladatelé: A. a G. GABRIELI (viz s. 264).

**Typy barokní sonáty.** Na konci 17. století se vyvinuly dva typy, které standardizoval CORELLI (1653–1713):

- **komorní sonáta** (*sonata da camera*) s preludiem a 2–4 tanečními větami (it. forma suity, viz s. 150);
- **chrámová sonáta** (*sonata da chiesa*) se 4 větami v pořadí **pomalou**, slavnostně, imitačně – **rychle**, fugovaně – **pomalou**, kantabilně, homofonně – **rychle**, fugovaně (obr. A).

Věty samotné byly zpravidla *dvoudílné* s opakovaním obou dílů. Všechny věty jsou ve stejné tónině, v chrámové sonátě někdy v různých tóninách (obr. A: a moll, ale *Andante* C dur).

Sonáty D. SCARLATTIHO sestávají jen z jediné dvoudílné věty.

Co do obsazení patří komorní i chrámová sonáta k typu **triové sonáty** se dvěma vrchními hlasy, většinou houslemi, a jedním hlasem kontinuovým, prováděným vždy jedním nástrojem basovým a generálbasovým cembalem. Hlasy chrámové sonáty byly většinou obsazeny **vicenásobně**, komorní sonáty **solisticky**.

BACH přenesl **triovou sonátu** na *varhany*, a dále na **sonátu pro 1 melodický nástroj** (flétna nebo housle) a *cembalo* se 2 **obligátními hlasy** (předchůdce klasičského dua) resp. s *continuuovým violoncellem* (předchůdce klavírního tria; později přejala funkci harmonické výplně po cembalu viola; obr. B). Kromě toho existovala už v baroku **sólová sonáta** pro jeden nástroj.

**Klasičská sonáta** má 3 nebo 4 věty (obr. A):

- **1. věta (hlavní věta)**, rychlá a dramatická, někdy s *pomalým úvodem*. Má *sonátovou formu*.
- **2. věta**, pomalá a lyrická, v *písníkové formě* nebo jako *téma s variacemi*. Tónálně je spřízněna

s první větou, neboť je ve stejnojmenné dur nebo moll, na dominantě, v paralelní tónině apod.

- **3. věta**, v hlavní tónině, je **menuet** (*serenáda*, s. 146), od BEETHOVENA **scherzo**. Často chybí. Občas se také zaměňuje pořadí 2. a 3. věty.
- **4. věta (finale)**, je jako rychlá závěrečná věta v hlavní tónině (v moll eventuálně se závěrečným durovým zjasněním) a formálně je vystavěna jako *rondo* nebo jako *sonátová forma*.

Existuje mnoho výjimek s jiným pořadím vět, např. s pomalou variační větou na začátku, jako BEETHOVENŮV op. 26 nebo MOZARTOVA Sonáta A dur, KV 331, či jen se 3 nebo dokonce 2 větami jako BEETHOVENŮV op. 111.

**Sonátová forma** zahrnuje **expozici** (někdy s pomalou **introdukci**), **provedení**, **reprízu**, **rodu** (obr. C):

- **Expozice:** přináší *úvedení* témat. **Hlavní (1.) téma** je v hlavní tónině (obr. C, t. 1: *f moll, staccato, melodický vzestup*). **Spojovací oddíl** toto téma rozvádí nebo přináší nový motivický materiál. Je-li hlavní tónina durová, moduluje do dominanty, je-li mollová, do tóniny paralelní. V nové tónině následuje **vedlejší (2.) téma**, kontrastně utvářené, většinou lyrické (obr. C, t. 21: *As dur, legato, melodický sestup*), které je pak rozvíjeno v dosažené tónině. Zde, v **mezivětě**, se stejně jako v **závěrečném oddílu** (nebo tématu) většinou objevuje nový motivický materiál.
- **Provedení:** pracuje s tématy uvedenými v expozici nebo se zbývajícím motivickým materiálem expozice. Je dramaticky založeno a vyhledává tonálně vzdálené oblasti (končí na dominantě).
- **Repríza:** opakuje expozici. Vedlejší téma se nyní objevuje v hlavní tónině, čímž odpadá modulace do dominantní nebo paralelní tóniny a je dosaženo určité syntézy předešlých protikladů (obr. C: srovnej t. 21 a 120). **Koda:** tvoří závěr věty. Jako reminiscence nebo jako gradace zaznívá hlavní téma nebo jiné motivy.

Sonátová věta se vyvinula z dvoudílné suitové věty. Provedení bylo původně zamýšleno jako epizoda přinášející změnu. Dlouho byly expozice a provedení s reprízou opakovány. S rostoucí dramatickostí v provedení odpadlo staticky působící opakování provedení a reprízy, od BEETHOVENOVY *Appassionaty* (1804/05) i opakování expozice.

Každá sonáta má svůj vlastní formový řád. V **romantismu** bylo zaváděno i 3. a 4. téma, věty někdy slučovány a forma silně rozšiřována. Ve **20. století** se příležitostně objevuje snaha o historizující oživení sonáty.

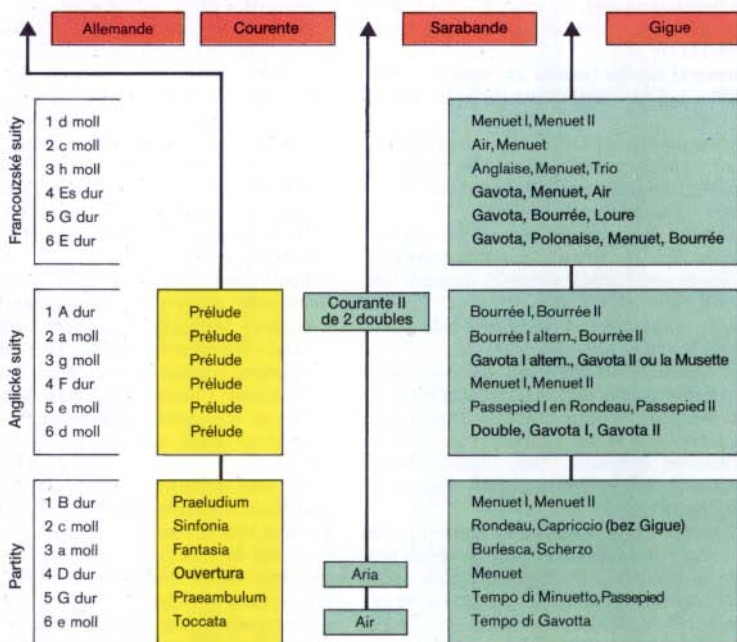


- pomalé tempo
- rychlejší tempo
- neměnné části
- proměnné dodatky
- netaneční předejry

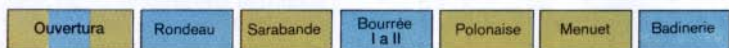
A Spojování tanců do párů, Ch. Demantius, Tänze (1601)



B Sonata da camera, A. Corelli, op. 4, I-III, pořadí vět



C Klavírní suita u Bacha, výstavba cyklů a pořadí vět



D Orchestrální suita (Ouvertura), J. S. Bach, Ouvertura č. 2, pořadí vět

Výstavba cyklů

**Suita** (fr. *suite, sled, pokračování*) je sestava užitých nebo stylizovaných tanců a netanečních vět, zvláště v baroku. Věty jsou většinou ve stejné tónině.

Východiskem suity je spojování tanců **do párů**: po **pomalém krokovém prvním tanci** následuje **rychlý skočný tanec druhý**. První z nich je v sudém, druhý v lichém taktu (obr. A). Na lid. úrovni se tyto tance nazývaly v Německu **Dantz** a **Hupfaut**, v dvorském prostředí 16. stol. **pavana** a **gagliarda** nebo také **pavana** a **saltarello**, dokud nebyly v 17. stol. vystřídány dvojicí **allemande** (pomalá, 4/4) a **courante** (rychlá, třídobá). Běžné bylo rozšiřování. Tak přibýly v 17. stol. španělská **sarabande** (pomalá, slavnostní, 3/2) a anglická **gigue** (rychlá, 6/8, 12/8), které se pak staly **pevnými částmi** suity (viz níže).

Název **suita** se poprvé objevil u tanců vytištěných ATTAIGNANTEM v Paříži roku 1557. *Suytte de bransles* zde obecně označuje různé rychlé bransles (obecně: *houpavý/kolébavý krok*, také gavota, courante aj. jsou bransles). V 16. stol. zahrnovala fr. *suita* většinou 4 bransles o stále se zvyšujících tempech: *bransle double* (pomalu) – *bransle simple* (klidně) – *bransle gay* (živě) – *bransle de Bourgoigne* (rychle). Dva první jsou v sudém taktu a dva poslední v lichém.

Jiná označení suity jsou:

- **partita** (it. *partire, dělit, rozdělovat*), tedy části, věty nebo tance v určitém pořadí;
- **ordre** (fr. *ordre, řada, pořádek*), tedy řada hudebních kusů (COUPERIN);
- **ouverture** (fr. *ouverture, otevření*), sled vět pojmenovaný po úvodním kusu;
- **volné názvy**: často květnaté jako *Banchetto musicale* (SCHEIN, 1617, s 20 orchestrálními suitami); *Lustgarten neuer deutscher Gesäng, Ballett, Galliarden und Intradan* (HASSLER, 1601).

Itálie rozvinula v 17. stol. **komorní sonátu (sonata da camera)** jako sled instr. tanečních a výjimečně i jiných netanečních vět. Pořadí vět není pevné, většinou se střídají rychlé a pomalé části. CORELLI staví na začátek volné preludium. Každá z jeho sonát tvoří hudebně cyklus motivicky spřízněných skladeb ve stejné tónině (obr. B; Řím 1694).

Z baletní hudby určené pro opery těžila zvláště ve Francii **baletní a orchestrální suita** (LULLY, RAMEAU). I zde je pořadí vět volné. Fr. **suita pro klávesové nástroje a loutnu** ale upřednostňuje 4 hlavní tance suity, které obohacuje o nové dvorské tance, jako byly např. gavota, bourrée a menuet (CHAMBONNIÈRES, GAULTIER). COUPERINOVY *Ordres* jsou naproti tomu volnými cykly charakteristických skladeb.

V Německu se v 17. stol. rozvíjela **variační suita** se stejným motivickým materiálem ve všech větách

(hud. cyklus), pro orchestr často s **intrádou** jako úvodní větou. V **clavecínové suitě** se ustálila po fr. vzoru čtveřice hlavních tanců **allemande–courante–sarabande–gigue** (nejprve u FROBERGERA s gigue na 2. místě). BACH převzal tuto formu sól. suity a dovedl ji k vrcholu. Většina těchto tanců byla tehdy již nemoderní a tudíž hudebně stylizována (allemande, gigue), jiné se ale ještě tančily (gavotte, polonaise, menuet aj.).

BACHOVY suity jsou většinou ve sbírkách po šesti (obr. C):

*Francozské suity* (kolem roku 1720) rozšiřují 4 hlavní tance o 2–4 další, zařazené mezi sarabandu a gigu. 3 suity jsou mollové, 3 durové. Originální název: *Suites pour le clavecin. Francozskými* byly nazvány až později, nejspíše jako protiklad *Anglických suit* (kolem r. 1720). Ty mají všechny jako úvodní větu preludium. Originální titul proto zní: *Suites avec préludes*. 1. suita má 2. courantou se 2 *doubles* (*double*, různé melodické zdobení), ostatní mají zase jiné méně obvyklé tance.

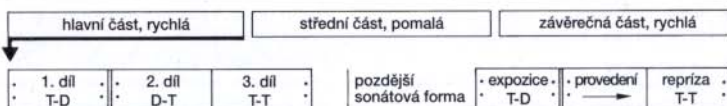
*Partity* (1731) mají preludia různého sazebného typu a různého označení, kromě toho je ve dvou případech mezi courantu a sarabandu vložena aria nebo air, k tomu obvyklá rozšíření mezi sarabandou a gigu. BACH nazývá tyto tance v předmluvě *Galantnosti, vyhotovené pro milovníky k obveselení mysli*, a poukazuje tak na jejich vzdálení od tanečního parketu. Zatímco 6 suit pro sólové violoncello se svými preludii apod. podobá *Anglickým suitám*, v *Partitách* pro housle sólo (ze sbírky 6 sólových sonát a partit) BACH suitový cyklus obměňoval (I: zařazuje *doubles*, II: po hlavních tancích následuje *cbaconne*, III: zřídka se hlavních tanců). Stejně volně pojednal 4 orchestrální suity po francouzském vzoru a s francouzskou ouverturou (**Ouvertury**, obr. D).

Rovněž HANDEL nakládá ve velkých orchestrálních suitách *Vodní hudba* a *Hudba k obňostroji* s pořádkem vět volně; jeho cembalové suity mají ale výše zmíněné hlavní tance.

Suita žila asi do poloviny 18. stol., potom nastoupily na její místo divertimento, serenáda, sonáta a symfonie. V taneční praxi vylačily ländler, valčík, polka atd. staré dvorské tance – až na **menuet**, který se objevuje i v novějších hudebních družích.

I poté, co vymizela barokní *suita*, se píše aktuální **baletní suity** (ČAJKOVSKIJ, *Suita z baletu Louskáček*), aktuální **taneční suity**, stylizované **taneční suity** (BARTÓK, *Taneční suita pro orchestr*; *Suita* op. 14) a historizující „staré“ suity, které jsou ovšem obsahem a charakterem nové (GRIEG, *Suita z časů Holbergových*, SCHÖNBERG, *Suita pro smyčce, Klavírní suita* op. 25, *Suita* op. 29).





### A Neapolská operní sinfonia, pořadí částí a modulační plán první části

Adagio Vivace assai	G	Andante	C	Menuet s triem	G	Allegro di molto	G
------------------------	---	---------	---	-------------------	---	---------------------	---

introdukce → t. 1

expozice → t. 18

hlavní téma  
spojovací oddíl  
vedlejší t.  
závěrečný oddíl

provedení

repríza

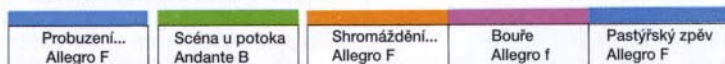
hlavní téma  
spojovací oddíl  
vedlejší t.  
epilog  
závěrečný oddíl

8	4	1	3	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1
C	f	G <sup>7</sup>	C	A <sup>7</sup>	d	B	g	A <sup>7</sup>	d	B	F <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	h

počet taktů a tonální plán

t. 186

### J. Haydn, Symfonie č. 94, G dur, forma 1. věty

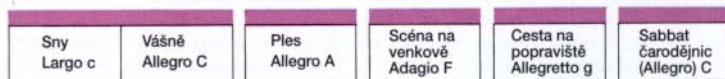


### L. v. Beethoven, Symfonie č. 6, F dur, op. 68



### L. v. Beethoven, Symfonie č. 9, d moll, op. 125

### B Symfonie klasicismu, pořadí vět



### C Romantická programní symfonie, H. Berlioz, Fantastická symfonie op. 14, sled vět a leitmotiv („idée fixe“)





**Symfonie** je ve své klasické formě čtyřdílné orchestrální dílo po vzoru sonáty.

**Předklasická sinfonia.** Od konce 16. století a v 17. století označuje italský výraz **sinfonia** díla pro orchestr (i se zpěvem) bez přesnějšího udání formy. Předchůdkyní symfonie byla pak speciálně **neapolská operní sinfonia**, která se v 18. století vyvíjela z funkce operní ouvertury (viz s. 134).

Má 3 díly nebo věty (rychle–pomalu–rychle) a její první část ve svém modulačním plánu a v opakování dílů skrývá zárodky sonátové formy (obr. A).

V **předklasické sinfonii** odpadl generálbas, smyčce si vybudovaly centrální postavení, dechy převzaly doprovodnou funkci (2 lesní rohy, 2 hoboj, srovnej s. 65). Styl je harmonicky jednoduchý, zato však kantabilní. Ustálilo se také 2. téma.

Vedoucí postavení zaujala přibližně od r. 1730–40 **severní Itálie** (SAMMARTINI, 1700–75), potom zvláště **mannheimská** (J. STAMIC, 1717–1757) a **vídeňská škola** (MONN, 1717–50; WAGENSEIL, 1715–1777).

**Symfonie klasicismu.** Je reprezentována především dílem J. HAYDNA s nejméně 104 symfoniemi od roku 1759 až k vyvráceným **Londýnským symfoniím** z roku 1795, a W. A. MOZARTA s 41 symfoniemi od roku 1764 až po 3 poslední z roku 1788 **Es dur**, KV 543, **g moll**, KV 550, a **C dur**, KV 551 (*Jupiter*). HAYDNOVY rané symfonie stojí ještě blízko divertimentu s proměnlivým počtem vět, ale přibližně od roku 1765 mají zpravidla 4 věty s menuetem.

HAYDNOVA *Symfonie s úderem kotlů* patří k **Londýnským symfoniím** (obr. B). Po 1. větě následuje **Andante** (v subdominantní tónině C dur) jako **téma s variacemi**, **Menuet** s triem a rychlé **contredansové finale** jako kombinace **rondo** a **sonátové formy**.

Těžiště spočívá v **první větě**, která má sonátovou formu s **pomalým úvodem** (viz not. př., slavnostní, místy tečkováný rytmus jako stará fr. ouvertura). Po něm následuje bez pauzy **expozice** s rychlým hlavním tématem (1. téma, viz not. př.), modulujícím spojovacím oddílem a tanečně kantabilním vedlejším tématem na dominantě D dur (2. téma, viz not. př.). **Provedení** je naléhavě dramatické svou tematickou prací, dynamikou a neobyčkle jdoucím sledem tónin, který se neustále zhušťuje, až se nakonec tóniny střídají po taktu (t. 108 nn). **Repríza** přináší vedlejší téma v hlavní tónině (not. př.) a před závěrečné téma vsunuje epilog.

BEETHOVEN ve svých 9 symfoniích směřuje k překročení hranic druhu ve prospěch individuálních řešení. Rozšiřuje formu (provedení, koda) a zvětšuje orchestr (viz s. 65). Do formy symfonie také

vstupuje mimohudební obsah: **6. symfonie, Pastorální**, s podtitulem *Sinfonia caratteristica – aneb vzpomínky na život na venkově*, zůstává ale přes svůj programní obsah „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ (*spíše výrazem citu než malbou*, BEETHOVEN). Věty sice odpovídají tradici druhu (srovnej s pořadím vět u HAYDNA, obr. A), nesou ale názvy:

1. *Erwachen beiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande (Probuzení radostných pocitů při příchodu na venkov)*, první věta Allegro ma non troppo v sonátové formě (F dur);
2. *Szene am Bach (Scéna u potoka)*, pomalé Andante v písňové formě (B dur);
3. *Lustiges Zusammensein der Landleute (Veselé sbromáždění venkovanů)*, obvykle menuet nebo scherzo, zde venkovský tanec s trii;
4. *Gewitter, Sturm (Bouře)*, vložená věta (f moll), která líčí svůj program volnou formou;
5. *Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm (Zpěv pastýřů. Šťastné a vděčné pocity po bouři)*, Allegretto jako obvyklé finale symfonie.

V 9. symfonii se závěrečným sborem kombinuje BEETHOVEN symfonií a kantátu. Poslední věta už není normálním finale, ale řídí se obsahově a formově textem Schillerovy *Ódy na radost* (obr. B).

**Symfonie po Beethovenovi.** V 19. století najdeme v oblasti symfonie dva směry, které se oba odvolávají na BEETHOVENA:

- první se pokoušel rozšířit klasický pojem symfonie jako čisté instrumentální hudby romantickými prostředky (SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN, BRAHMS, BRUCKNER, SIBELIUS, ČAJKOVSKIJ aj.);
- druhý hledal prostřednictvím mimohudebního programu nové symfonické formy. Vedl přes **programní symfonii** (BERLIOZ) k **symfonické básni** (LISZT, SMETANA, R. STRAUSS). BERLIOZOVA *Fantastická symfonie*, op. 14 (1830), krouží kolem skladatelova milostného zážitku, v němž je milénka symbolizována leitmotivem (viz not. př. C). Tento motiv se objevuje jako **idée fixe** ve všech větách. Přes přítomnost programu zde ještě lze rozpoznat starší symfonické věty (se dvěma scherzy: *Ples* a *Cesta na popravěště*, obr. C).

Syntézu všech symfonických možností uskutečnil ve svých 9 symfoniích G. MAHLER (1884–1910, 10. symfonie zůstala fragmentem).

Ve 20. století vzniklo množství symfonií pro velký nebo komorní orchestr, které ale někdy realizují individuální řešení téměř zcela mimo oblast druhového pojmu symfonie, jak horazil klasicismus (WEBERN, STRAVINSKIJ, PROKOFEJEV, HARTMANN, MESSIAEN, ŠOSTAKOVIČ, BERIO).

pavana	$\frac{4}{4}$	16. a 17. stol.	
gagliarda	$\frac{3}{2}$	16. a 17. stol.	
allemanda	$\frac{4}{4}$	16. a 17. stol.	
courante	$\frac{3}{2}$	17. stol.	
chaconne	$\frac{3}{4}$	16. a 17. stol.	
bourrée	$\frac{3}{4}$	17. a 18. stol.	
sarabanda	$\frac{3}{2}$	17. a 18. stol.	
gavota	$\frac{3}{4}$	17. a 18. stol.	
siciliano	$\frac{6}{8}$	17. a 18. stol.	
gigue	$\frac{6}{8}$	17. a 18. stol.	
menuet	$\frac{3}{4}$	17. a 18. stol.	
polonéza	$\frac{3}{4}$	19. stol.	
mazurka	$\frac{3}{4}$	18. a 19. stol.	
valčík	$\frac{3}{4}$	19. a 20. stol.	
bolero	$\frac{3}{4}$	19. stol.	
polka	$\frac{2}{4}$	19. stol.	
galop	$\frac{2}{4}$	19. stol.	
habanera	$\frac{2}{4}$	19. stol.	
tango	$\frac{4}{8}$	20. stol.	
waltz	$\frac{3}{4}$	20. stol.	
foxtrot	$\frac{4}{4}$	20. stol.	
charleston	$\frac{4}{4}$	20. stol.	
rumba	$\frac{4}{4}$	20. stol.	
samba	$\frac{4}{4}$	20. stol.	
chacha	$\frac{4}{4}$	20. stol.	

doba vzniku  
(století  
v barevném poli:  
doba rozkvětu)

14. stol.  
15. stol.  
16. stol.  
17. stol.

18. stol.  
19. stol.  
20. stol.

pomalejší  
tempo  
rychlejší  
tempo

párové tance  
skupinové tance

Taneční rytmy, typy tanců, historická situace

**Tanec** náleží v nejranějším stupni vývoje lidstva a u přírodních národů do oblasti kultu. Tanec je vždy spojen s hudbou. Ta je určována tělesnými pohyby, zároveň však tyto pohyby naopak řídí a může je vystupňovat k extázi.

Taneční krok a přísun je východiskem pro **sudé rozložení** akcentů a **symetrickou periodickou stavbu** rytmiky a melodiky (např. 2+2+4+8 taktů). K tomu se přidružuje princip **opakování** s odpovídajícím členěním hudby na úseky. V antice, středověku a renesanci byla taneční hudba většinou **improvizována** instrumentalisty. Typické bylo sekvenci opakování melodických úseků s polovičním a celým závěrem (estampida, ductia, srovnej s. 210). Vedle toho existovaly **taneční písně**, většinou s refrénem.

Základem pro jedno- nebo vícehlasou improvizaci mohla být také skladebná kostra, kterou si hráči pamatovali podobně jako později v jazzu bluesové schéma, zejména např. u burgundské *basse danse* 15. a 16. století.

Tyto *basses danses* byly krokové tance rozdílného charakteru, které patřně už bývaly seřazovány do cyklů (*suita*). Dobové učebnice popisují vedle toho nespočet jiných tanců.

Všechny tance, ať lidové nebo dvorské, byly **skupinové** s proměnlivým tvořením párů, teprve 19. století přineslo dnes převažující tanec **párový**. Skupinové tance existují dodnes jako dětské kolové tance, v lidovém tanci nebo na plesech (např. *kroková polonéza*).

Už v renesanci následoval po pomalém **krokovém tanci** v sudém taktu rychlý **skočný** nebo **párový** tanec v taktu lichém. Vytváření dvojic tanců přetrvávalo i v baroku, kromě toho vznikaly cykly tanců jako *suity*, zvláště v četných baletech oper s allegorickým obsahem a scénickým ztvárněním, na němž se podílela i sama šlechta (baletní *suity*, srovnej s. 151). Nejdůležitější tance baroka resp. barokní *suity* s udáním rytmu, dobou vzniku a rozkvětu ukazuje obrázek na protější straně:

**pavana**, ze španělského *pavo*, *páv*, nebo z názvu italského města Padova, slavnostní dvorský tanec, na začátku 16. století nahradila **basse danse**, většinou se **saltarellem** nebo **gagliardou** jako druhým tancem; úvodní věta německé orchestrální *suity* na počátku 17. století;

**gagliarda**, (it. *rychlý*), rychlejší francouzský a italský tanec v třídobém taktu, přibližně od roku 1600 druhý dvorský tanec k pavaně;

**allemande**, fr., *německý tanec*, klidný krokový tanec, s předtaktím, v 17. století dvorský, ve stylizované podobě jako první věta *suity*;

**courante**, fr., *spěšný tanec* v třídobém taktu, od 17. století dvorský; it. **corrente** cca po roce 1650 je rychlejší a plynulejší; 2. hlavní tanec *suity*;

**chaconne**, původně španělská **taneční píseň**, později variační model podobně jako **passacaglia** (bas);

**bourrée**, fr. kolový tanec z Auvergne, jako dvorský tanec od 17. století (LULLY);

**sarabanda**, nejspíše španělský **krokový tanec**, od 17. století na fr. dvoře, třídobý takt bez předtaktí, slavnostní a důstojný, 3. hlavní věta *suity*;

**gavota**, fr. kolový tanec (v Bretagni dodnes živý), jako dvorský tanec od 17. století vždy s předtaktím, nepříliš rychlý;

**siciliano**, it., vlastně nikoliv tanec, ale charakteristická **pastorální hudba**, kterou BROSSARD označoval jako *danse gay*, veselý tanec;

**gigue**, fr., z angl. *jig* (*giga*, *housle*), podle skotské nebo irské taneční písně, od 17. století na kontinentě jako dvorský tanec, rychlý, imitační, poslední věta *suity*;

**menuet**, z fr. *menu* (*pas*), *půvabný* (*krok*), původně lidový tanec, asi od roku 1650 oblíbený dvorský tanec LUDVÍKA XIV. (LULLY), klidný třídobý tanec;

**polonaise**, polský **krokový tanec**, původně v sudém taktu, od 18. století 3/4, pomalý, často zádumčivý.

Se zánikem *ancien régime* zanikla i dvorská taneční kultura a nová, měšťanská, nastoupila na její místo. Probouzející se národní vědomí v 19. století s sebou přineslo pěstování a šíření různých **národních tanců**.

- **polonéza** a **mazurka** přišly z Polska,
- **polka** a **skočná** z Čech,
- **čardáš** s pomalou částí *lassan* a rychlou *friska* z Maďarska (2/4),
- **bolero** ze Španělska, **habanera** z Kuby a **tango** z Argentiny,
- **ecossaise** v rychlém třídobém taktu ze Skotska,
- **deutscher**, rychlý, rustikální **párový tanec** (v taneční scéně z MOZARTOVA *Dona Giovanniba* znívá současně s ušlechtlejším **contredansem** a dvorským **menuetem**), ještě v 18. století, stejně jako
- **ländler** jakožto pomalý **párový a**
- **vídeňský valčík** jako rychlý módní tanec od počátku 19. století, dále rychlý
- **galop** (1825) v sudém taktu z Německa a Rakouska,
- **kankán** v rychlém 2/4 z Paříže přibližně od roku 1830.

Všechny tyto tance se uplatnily také v operetě 19. století.

Ve 20. století se staly módou *anglosaské* tance jako pomalý **waltz** (1920), potom *americké* tance jako **foxtrot**, **slowfox**, **blues**, jež je blízké jazzu, a stepové tance jako **charleston** a **jitterbug**, pak *latinskoamerické* tance afrického původu jako brazilská **samba** (20. léta) a kubánská **rumba**, **mamba** a **chacha** (1953).

téma  
(začátek)

variace I  
diminuce

variace V  
změna  
rytmu

Adagio  
variace XI  
změna tempa

variace XII  
změna taktu

variace III  
harmonie zůstává

variace VIII  
kontrapunktická  
variace:  
imitace

variace II  
variace cantu firmu:  
přídavný hlas

**A Melodické variace, W. A. Mozart, Variace na „Ah! vous dirai je, Maman“ KV 265**

téma

ostinátní bas (basový a harmonický model)

téma s 32 variacemi

19 variací

12 variací

moll  
 dur  
 kvartový sestup  
 melodická kostra

**B Ostinátní variace, J. S. Bach, Chaconna z Partity d moll pro sólové housle**

Variabilní a konstantní prvky

**Variace** patří jakožto obměňování určitého předem daného vzoru k **základním principům hudebního utváření**. Mimoto existují speciální variační formy, jako je např. *chaconna* (viz níže).

Obměňován může být rytmus, dynamika, artikulace, melodie, harmonie, zvuková barva, obsazení apod., nikdy ale všechny faktory najednou. Jako kompoziční technika se variace objevují v rámci větších forem, vesměs proto, aby vnesly větší rozmanitost do opakování skladebných úseků (např. repríza v árii da capo). **Variační techniky** jsou také exemplárně předváděny v samostatných *variačních cyklech* (obr. A). Nejdůležitější techniky jsou:

### 1. Melodická variace s vyzdobením (*kolorování*).

**Hlavní tóny** melodie zůstávají zachovány jako **kostra**. Dělení rytmických hodnot hlavních not na hodnoty menší (*diminuce*) vede k **obalování** (var. I: d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-h<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>), zavádění **střídavých** (h<sup>1</sup> v t. 1) a **průchodných** (běh v t. 3-4) **melodických tónů** apod. – Tento variační způsob se vyskytuje již ve středověkých chorálních zpracováních, v instrumentální praxi 15. a 16. století atd.

### 2. Rytmické obměňování melodie nebo sazby (var. V); tempové a taktové změny jsou časté (var. XI, XII). – Obměny rytmických (a metrických) vzorců v tancích vedly v 15. a 16. století ke vzniku dvojic tanců (srovnej s. 150, obr. A) a později k *variační suítě*.

### 3. Změna melodického průběhu. Melodie nebo basová linie mohou být v některých úsecích nebo v celém svém průběhu zcela opuštěny, zatímco jejich **délka** (počet taktů) a **harmonie** zůstávají zachovány jako model. Ve variaci III zaznívá místo melodické kostry c<sup>2</sup>-g<sup>2</sup> v t. 1 a 2 arpeggiový běh v C dur. Navíc se zde objevují změny rytmu (trioley). – Konstantní harmonie umožňují velkou volnost melodického utváření, zvláště v ostinátních variacích (viz níže).

### 4. Harmonické obměňování je důležité v tonální hudbě, např. jako změna dur/moll (var. VIII), jako vybočení do vzdálených tónin apod.

### 5. Kontrapunktické variace často vznikají proplétáním motivů ve volných imitacích. Tak je např. ve variaci VIII několikrát imitována lehce obměněná hlava tématu. – Takováto kontrapunktická práce se objevuje také v motetech, fugách, jako *tematická práce* v provedení sonátové formy apod.

### 6. Variace na *cantus firmus*, tj. přidávání dalších hlasů k hlasu, který je dán předem, jsou také kontrapunkticky podmíněny. Ve variaci II vystupuje zvláště do popředí *diminuovaný* spodní hlas (protiklad var. I), zatímco k vrchnímu hlasu jakožto **stálé melodii** (c. f.) se přidružují harmonické protihlasy. – Přídavné hlasy ke *cantu firmu* nalezneme v motetech, chorálních zpracováních apod.

### 7. Volná variační hra s melodicky, harmonicky nebo rytmicky charakteristickými motivy se objevuje

mj. ve fugových mezihrách, sonátových provedeních, *charakteristických variacích* 19. století apod.

V moderní hudbě hraje velkou roli systematické obměňování jednotlivých **parametrů** hudební struktury. Dvanáctitónová kompozice a seriální technika spočívají mj. v neustálé variaci řady, pokud jde o tónové výšky, dynamiku, rytmus, obsazení atd.

### Variační formy

se vyskytují vždy jako sledy variací s výchozím modelem na začátku. Jako model slouží melodie nebo bas resp. jeho latentní harmonie. Variační cykly se objevují od 16. století.

### I. Variace na melodický model

Melodie je vždy jednoduchá a jasně periodicky členěná (2, 4, 8, 16 nebo 32 taktů), a tím dobře zapamatovatelná a vhodná pro postupně narůstající komplikovanost variací. Jako modely se často používají známé melodie. Hlavními formami jsou:

- **variační suita** (17. století) s odlišným rytmickým a metrickým průběhem téže melodie v každé části;

- francouzský **double** (17. a 18. stol.) jako opakování tance s bohatě zdobeným vrchním hlasem;

- **chorální variace** nebo **ch. partita** (17. a 18. stol.) se zdobením chorálu jako c. f. nebo jeho kontrapunktickým zpracováním;

- **téma s variacemi** (18. a 19. století) jako samostatná kompozice (obr. A) nebo jako pomalá věta sonáty, kvartetu, symfonie apod. Tato forma, jež je v baroku ještě pouhou aditivní řadou, získává v klasicismu a romantismu vnitřní vývoj a stupňování.

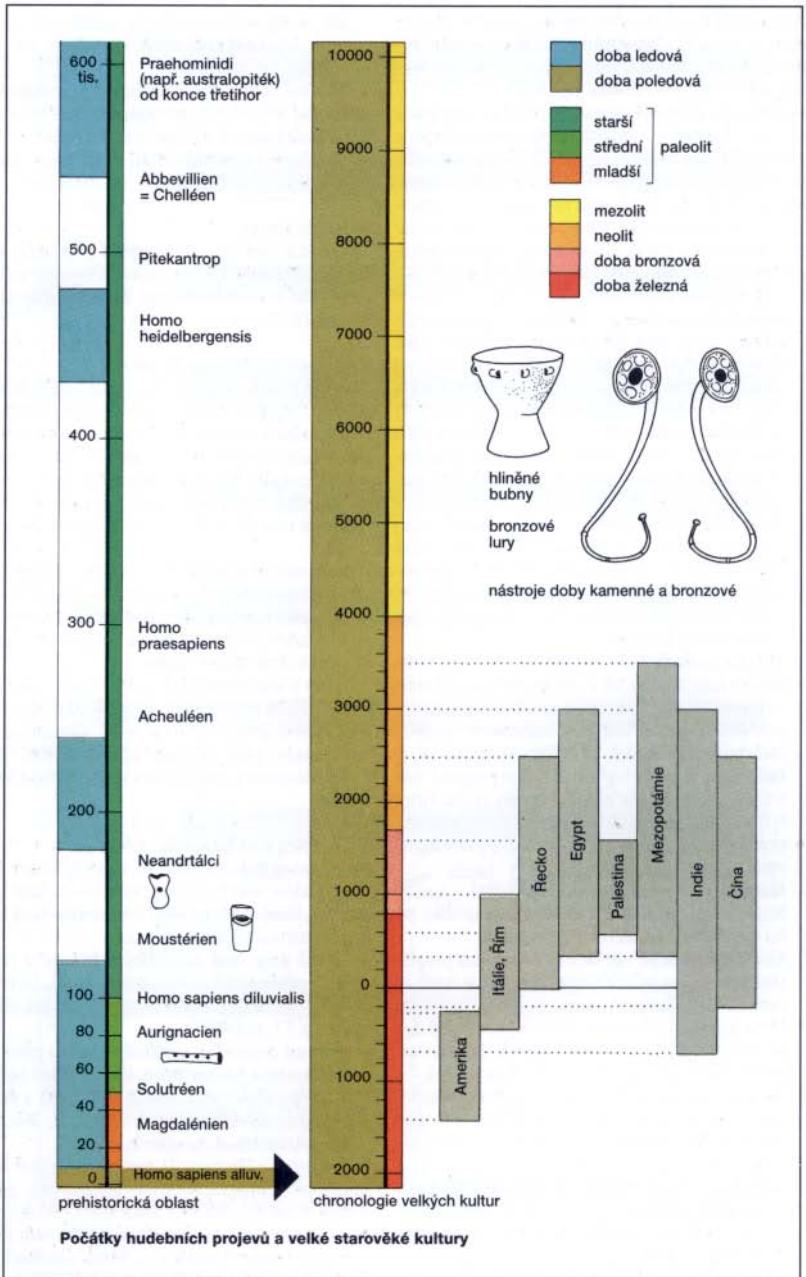
### II. Variace nad basovým modelem

Basy jsou většinou krátké (4 nebo 8 taktů) a mají jasně kadencující harmonii. Stále se opakují (it. *ostinato*), čímž vytvářejí větší formu. Hlavními formami této *ostinátní techniky* jsou:

- italská **árie nad strofickým basem** a **variace nad písňovými a tanečními basy**, které měly někdy konkrétní jména jako *romanesca*, *folia* aj. (16. a 17. století);

- **ground** anglických virginalistů kolem roku 1600;
- **chaconna** a **passacaglia**, které přišly v 16. století ze Španělska přes Itálii do Německa a jsou zastoupeny slavnými příklady (HÄNDEL, BACH, později BRAHMS, 4. *symfonie*, aj.).

V *chaconně* z Bachovy 2. partyty pro sólové housle slouží jako melodické téma vrchní hlas prvních 4 resp. 8 taktů, variačním modelem je ale čtyřtónový bas (kvartový sestup jako oblíbený barokní model) a za ním stojící kadencní schéma (mollová T, D, VI. stupeň nebo podobně, D a znovu T). Toto schéma se opakuje 64krát s neustálým obměňováním hráčských a výrazových možností (obr. B).



Časové proporce a rané hudební nástroje



**Počátky hudby** neznáme. Mýty mnoha národů přepisují hudbě božský původ. V raných dobách hudba skutečně patří do **oblasti kultu**; její zvuk je zařikáním *neviditelného, světa a člověka*. Při hledání počátků hudby je leckdy nutno brát v úvahu i takové jevy z oblasti zvuku, které nelze označit termínem *hudba*. Západoevropský pojem hudby je odvozen z řecké antiky a od velkých starověkých kultur Blízkého a Dálného východu.

**Nejstaršími doklady hudby** jsou

- **nález hudebních nástrojů**: ze starší doby kamenné, k tomu viz níže takzvaný *prvotní instrumentář*;
- **zápisy**: z 3. tisíciletí př. n. l. (egyptské obrázkové písmo, srovnej s. 164) a 3. století př. n. l. (řecká písmenná notace, srovnej s. 170 n.); jsou to výjimky, které nijak neodrážejí praxi své doby;
- **znějící hudba**: od vynálezu EDISONOVA fonografu (1877). I v tomto případě však zkresení zvuku a změněné myšlenkové i sluchové návyky komplikují správný výklad toho, co vlastně byla hudba té doby;
- **písemné zprávy o hudbě**: v básních, kronikách, hudební teorii a tak dále počínaje starověkem.

Ke znalostem o hudbě a o tom, jak byla hudba chápána v raných stádiích lidstva může přispět i **hudební etnologie** studiem hudby primitivních kultur a přírodních národů.

Od konce 18. století kromě toho existují četné **teorie o vzniku hudby**, které hudbu odvozují z řeči (HERDER), ze **zvukových projevů zvířat**, zvláště z **ptačích hlasů** (DARWIN), z **bezeslovných zvolání** (STUMPF), z **emocionálních interjekcí** (SPENCER) a tak podobně.

### Prvotní instrumentář

Některé nástroje zřejmě existovaly ve všech dobách, i prehistorických, neboť je velmi snadné je „vynalézt“. K tomuto prvotnímu souboru patří:

- **bicí „nástroje“**: rytmické dupání, tleskání nebo údery dlaněmi o stehna, též údery klacky, metlami atd.,
- **chřestítka**: kamenná, dřevěná, z kovových plátků, i ve formě řetězu,
- **škrabky a nástroje vydávající svištivý zvuk**: různé materiály a tvary,
- **bubny**: duté části kmenů, vzorem snad byly údery sekerou,
- **flétny**: z rákosy; v této podobě zároveň předchůdce trubky,
- **rohy**: zvířecí, např. kravský roh, jako signální a hudební nástroj,
- **nástroje ve tvaru oblouku**: jako luk, předchůdci všech strunných nástrojů.

### Nálezy nástrojů

**Paleolit**: Nejstarší **kostěné píšťaly** z prstových článků soba se dochovaly z konce paleolitu. Vydávají pouze jeden tón – spíše signální než hudební nástroj. – Z poslední doby ledové, možná i dřívější, pocházejí první **flétny se štěrbínami**, rovněž ze sobích kostí, zatímco z *aurignacienu* jsou doloženy flétny z dutých kostí s třemi, později s pěti **hmatovými otvory** jako ryze melodické nástroje (*pentatonika?*). Jeskynní malby naznačují využití **luku jako hudebního nástroje** (*mağdalenien*).

**Neolit**: První hliněné **bubny** respektive **ruční tympány** se v Evropě objevují až ve 3. tisíciletí př. n. l. (Bernburg). Jejich korpus je zdobený (kultovní účely) a má očka pro upevnění membrány (viz obr.). Z téže doby pocházejí hliněná **chřestítka**, často v podobě zvířat nebo člověka.

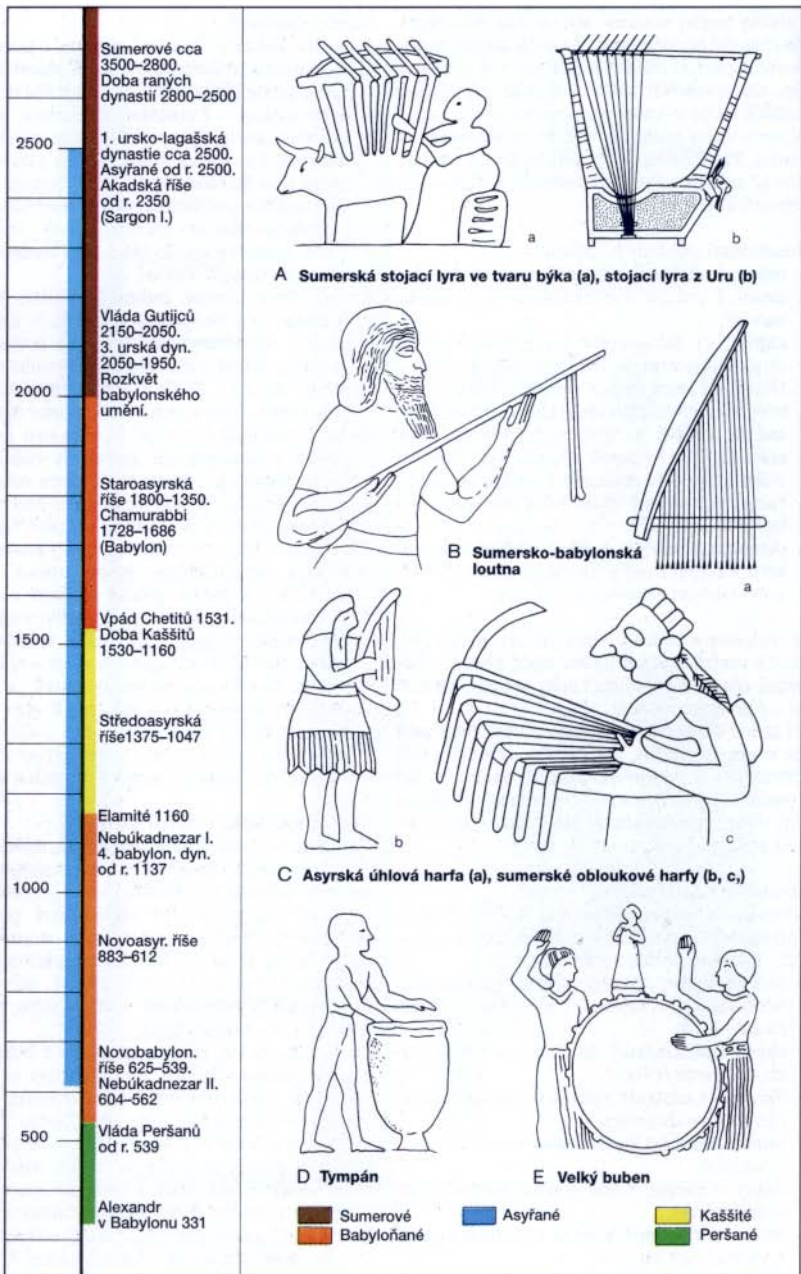
**Doba bronzová**: V Evropě se nacházejí kovové ozdoby nedochovaných **zvířecích rohů**, ale i rohy zhotovené z **kovu** podle vzoru rohu zvířecího. Zvláštní formou těchto rohů jsou severské **lury**, především z Dánska a jižního Švédska (viz obr.). Mají zakřivený tvar, pevný pozounový náustek, několikadílnou šňhlou trubici, dlouhou 1,5–2,4 metru, plochý zdobený roztrub a – jak ukazují pokusy – plný, měkký zvuk. Lury byly nalezeny téměř vždy v **páru**, ve shodném ladění. Tato párovost odpovídá vzoru – zvířecím rohům. Slouží k zesílení zvuku, možná i k akordické hře (společně byly nalezeny tři páry lurů, dva páry laděné v *C* a jeden v *Es*). Dalšími nástroji doby bronzové jsou trubky, ozvučné desky, plechové řehtačky, hliněná chřestítka atd.

### Časové umístění velkých kultur

Vývoj lidstva probíhá v tak ohromných dimenzích, že epocha poledového člověka (*homo sapiens aluvialis*) od roku cca 10 000 př. n. l. se jeví jako nepatrná (viz proporčně odpovídající grafické znázornění). Přitom doba velkých starověkých kultur začíná až po přírodních katastrofách předpokládaných kolem roku 3000 př. n. l., kdy došlo k záplavám připomínaným jako „potopa světa“ (Bible, Epos o Gilgamešovi).

Hudba zůstává i ve velkých starověkých kulturách nejprve svázána s kultem, teprve později se stává estetickým výrazovým uměním. Souvislosti ústní tradice jsou zčásti živé ještě dnes (Indie, Čína). Improvizace hrála významnou roli. – Je pozoruhodné, že názory na hudbu se dodnes stále mění, avšak instrumentář zůstal v podstatě nezměněn, i když se jednotlivé druhy nástrojů různě vyvíjely. Teprve elektronické nástroje dvacátého století jsou zásadně nové, zčásti však už neodpovídají lidským možnostem hry a sluchu.





Časová osa, hudební nástroje

Dějiny Mezopotámie jsou plné proměn. Ve 4. tisíciletí př. n. l. zde sídlili Sumerové, později Akkadové resp. Babyloňané, Asyřané, Chetitě, Kaššité, Elamité a Peršané, až nakonec roku 331 př. n. l. dobyl Babylon ALEXANDR VELIKÝ.

Mezopotámie zaujímal v oblasti starověkých kultur centrální polohu. Silně ovlivňovala okolní země na jihu (arabské kmeny), na západě (Chetitě, Frygové, Fénicičané, Egypťané, Řekové), na severu (Írán, indoevropské kmeny) a na východě (přes sever až do Indie). Proto se hudba Mezopotámie (především hudební nástroje) objevuje i v těchto zemích, i když zčásti ve značně modifikované podobě; kromě toho existují i zpětné vlivy. Při podrobení cizího národa bylo zvykem ušetřit hudebníky; hudba bývala často převzata jako cenná hodnota.

Jako hudební prameny z této doby nám slouží literární doklady; poučná jsou rovněž vyobrazení (nejčastěji na pečetních válečcích), kamenné reliéfy a nálezy nástrojů.

### Strunné nástroje

**Lyra** je považována za sumerský národní nástroj. Zobrazována je už koncem 4. tisíciletí př. n. l. Drahocenné lyry zdobené zlatem, stříbrem a mušlemi s obrázky byly nalezeny v hrobech králů 1. urské dynastie. Tyto rané sumerské lyry jsou tak velké, že musí stát na zemi (**sumerská stojací lyra**, obr. A). Ozvučná skříň byla stavěna ve tvaru býka (představoval symbol plodnosti, viz pečetní váleček na obr. A a). Tvar je později stylizován, býčí hlava ale zůstává jako ozdoba na předním rameni nástroje (viz obr. A b). Hráč seděl před nástrojem a hrál oběma rukama. Počet strun na vyobrazených lyrách kolísá mezi 4, 5 a 7, u nalezených nástrojů i mezi 8 a 11. Struny byly upevněny na příčce kolíky a nataženy přes kobylku na ozvučné skříni. Byly napjaty na straně obrácené k hráči, aby mohl na všechny dosáhnout. – Ze stojací lyry se později stala **ruční lyra**, jejíž nejstarší vyobrazení pochází z babylonské doby (cca 1800 př. n. l.).

**Harfa** se rovněž objevuje již v sumerské epoše. Ozvučná skříň a krk tvoří oblouk – buď plynulý (**oblouková harfa**), a nebo lehce zalomený (**zalomená harfa**). Podle typu se harfa při hře držela svisle nebo vodorovně (obr. C b, c). Harfy měly 4–7 strun (vyobrazení jsou nejasná). Asyřané znali především **úhlovou harfu** s ozvučnou skříň nahoře, krkem vybihající v ostrém úhlu a s velkým počtem strun (obr. C a).

**Loutna** se sumersky nazývá *pantur*, řecky *pandura*, tedy hudební „oblouček“. Je doložena na babylonských vyobrazeních z 2. tisíciletí př. n. l., na kterých na loutnu hrají především ženy, ve stejné

formě ji však známe i u Asyřanů (obr. B). Nápadný je dlouhý krk (**dlouhokrká loutna**) s hmatníkem, přes který jsou nataženy 2–3 struny, a malá, koženou membránou opatřená ozvučná skříň ve tvaru rozpuštěné tykve (používán i želví krunýř aj.).

### Dechové nástroje

– **Flétny** jsou doloženy už v raných dobách. Nazývaly se *gi-bu*, „dlouhá trubice“, neměly náustek a držely se téměř svisle. Kromě toho existovaly *píšťaly s hmatovými otvory*.

– **Dvojitě šalmaje** byly pravděpodobně ony stejně dlouhé stříbrné trubice bez náustku, každá se čtyřmi hmatovými otvory, nalezené v hrobech 1. urské dynastie.

– **Trubky** – rovné i zatočené – se objevují teprve v asyrské době (nálezy v Ninive). Snad byly užívány jako signální nástroje ve vojsku.

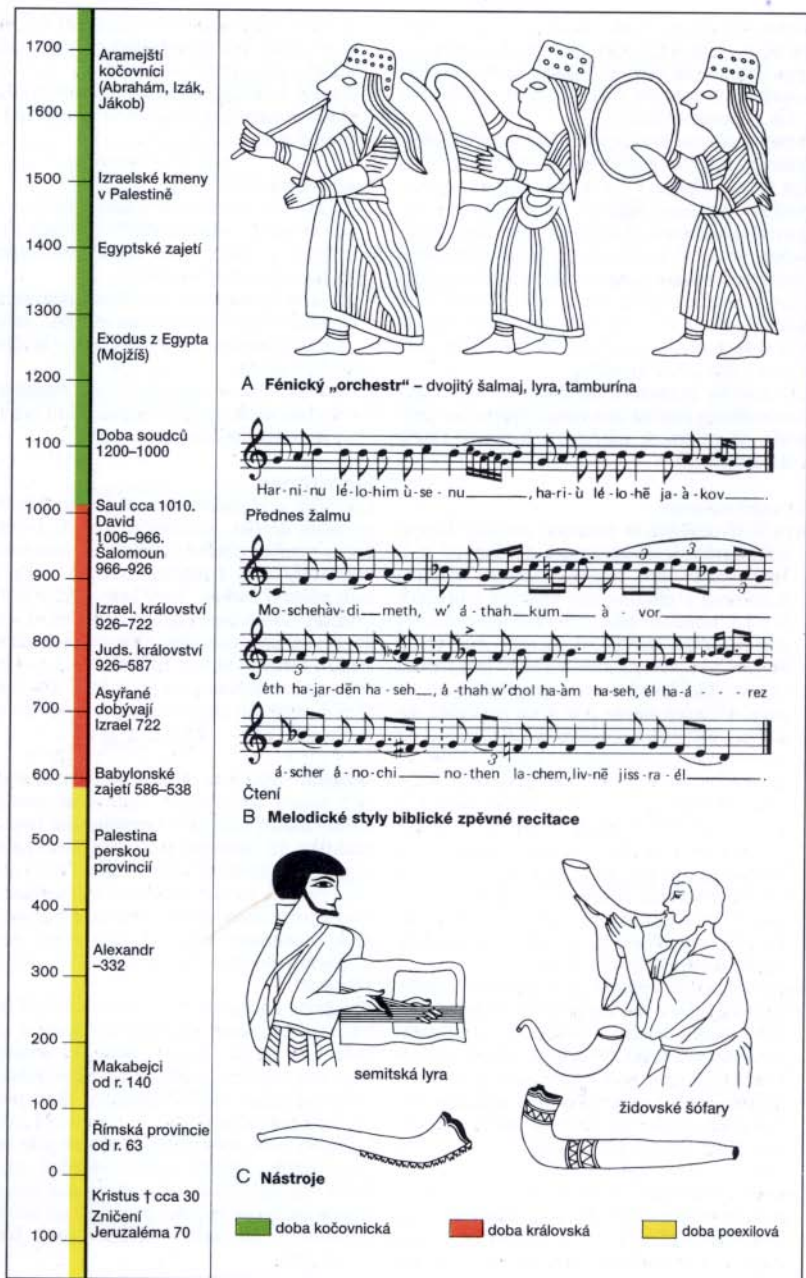
### Bicí nástroje

Existovala celá řada bicích nástrojů: **chřestítka**, **ozvučná dřívka**, **sistrum** ve tvaru U, **bronzové zvony** a **ruční cimbály**. Zvláštností jsou velké kovové **kotle** resp. **tympány** (obr. D). – Byl znám malý **válcový buben**, který hráč držel *svisle* před břichem (dvoublanový buben i *vodorovně* a tloukl na něj oběma rukama), dále malá **tamburina** a **velký rámový buben** (průměr cca 1,5–1,8 metru) s dvěma blanami, na který hráli dva hráči. Je zřejmě asijského původu. Často měl nahoře malou sošku (obr. E).

**O hudbě** samé víme málo. Z počtu strun a hmatových otvorů dochovaných nástrojů se usuzuje na užívání tónový materiál – **pentatoniku** resp. **heptatoniku**. Už Sumerové pojímali hudbu v kosmologických souvislostech, takže značnou roli v ní hrála *čísla* (vztah k ročním obdobím, planetám atd.).

Kromě jednohlasu byly pravděpodobně známy i jisté druhy **vícehlasu**: Na lyry a harfy se téměř vždy hrálo **oběma** rukama, dvojitě šalmaj byl *dvoublasý* (*bordun?*).

Na mnoha dochovaných vyobrazeních tvoří hudebníci malý **orchestr**, například *dvě harfy* a *zpěvák* nebo *lyra*, *harfa*, *buben*, *cimbály*, i *dvojitě šalmaj*, *dvojitá slétna*, *harfa*, *lyra* a tak podobně, tedy vysloveně jemně znějící kombinace. Bible popisuje orchestr NEBÚKADNEZARA II. (*Daniel 3*), kde hrály *trubky* nebo *roby*, *píšťaly* nebo *dvojitě boboje*, *lyry* a *harfy* – zřejmě napřed jednotlivě, pak společně (SACHS). Existovali profesionální hudebníci. Obrazy zachycují hudební produkce při kultovních slavnostech, při tanci a turnajích, ale i při jídle a v zahradě.



A Fénický „orchestr“ – dvojtyp šalmaj, lyra, tamburína

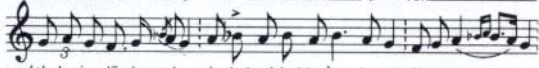


Har-ni-nu lé-lo-him ù-se-nu\_\_\_\_\_, ha-ri-ù lé-lo-hě ja-à-kov\_\_\_\_\_.

Přednes žalmu



Mo-schehäv-di\_\_\_\_meth, w' á-tah\_kum\_\_\_\_ à - vor\_\_\_\_\_



ěth ha-jar-děn ha-seh\_\_\_\_, á-tah w'chol ha-ám ha-seh, él ha-á - - rez\_\_\_\_\_



á-scher á-no-chi\_\_\_\_no-then la-chem, liv-ně jiss-ra-él\_\_\_\_\_.

Čtení

B Melodické styly biblické zpěvné recitace



semitská lyra



židovské šofary



C Nástroje

■ doba kočovnická

■ doba královská

■ doba poexilová

Časová osa, hudební nástroje, zpěvní styly

Mezi Palestinou a okolními zeměmi, hlavně Mezopotámií a Egyptem, vládla čilá hudební výměna. V samotné Palestině udávaly tón fénické a hebrejské kmene.

### Féničané

byli považováni za vynálezce některých hudebních nástrojů, jako je *dvojitý aulos* (šalmaj) a *psalterium* (zde je to však sporné). Typické snad byly určité kombinace nástrojů jako *dvojitá flétna*, *lyra* a *rámový buben*, tedy po jednom dechovém, strunném a bicím nástroji (obr. A).

### Židé

Vývoj židovské hudby probíhal ve třech velkých epochách – v době kočovnické, královské a poexilové neboli prorocké. Bohužel se dochovalo jen málo hudebních nástrojů nebo jejich vyobrazení. Jsme tedy odkázáni na údaje *Starého Zákona* a jejich výklad.

### V raných dobách

neexistovali profesionální hudebníci. Zpěv, hudbu a tanec pěstovali všichni, včetně žen. Jsou doloženy střídající se sbory a předzpěváci (MOJŽÍŠ a MIRJAM jako předzpěváci mužů respektive žen (*Exodus 15, 20 n.*)).

JUVAL nebo JUBAL (*Genesis 4,21*) je první biblický instrumentalista, ještě středověcí autoři se na něj proto odvolávají jako na objevitele hudby. Od JUVALA se odvozuje původ *kinoru* a *ugabu*, možná i *šofaru*: „ten se stal praotcem všech hrajících na citaru a flétnu“.

**Kinor**, nástroj krále DAVIDA, překládá se výrazem *barfa*. Jedná se však o hebrejskou *lyru* s pěti až devíti strunami, jaká byla nalezena i v Asýrii (obr. C). Byla přednostním nástrojem pro doprovod chrámového zpěvu v době královské.

**Ugab**, dlouhá podélná flétna s temným zvukem, možná však také nástroj hobojevého nebo klarinetového typu. Používal se v lidové a pastýřské hudbě, ne při obřadech v chrámu.

**Chazozra**, stříbrné chrámové trubky.

**Šofar**, (beraní) roh bez náústku používaný pro určité signály při obřadech v chrámu. Dochovalo se mnoho šofarů i jejich vyobrazení (obr. C).

K čtyřem **bicím nástrojům** patří **tov**, starý hebrejský rámový buben, vytvořený podle mezopotámského vzoru, na který hrály hlavně ženy, dále **pa'amon**, zvonek kníza.

### V době královské

přibývají nové hudební nástroje ze zahraničí, především prostřednictvím cizích ŠALOMOUNOVÝCH žen. Jedna z nich s sebou jako faraonova dcera přinesla mnoho egyptských nástrojů; jakožto „fénická píšťala“ se objevuje i **dvojitý šalmaj** (obr. A) a ja-

kožto úhlová harfa **nevel** nebo **nabla**. **Asof** je strunný nástroj podobný citeře, rovněž fénického původu (*psalterium?*).

V této době se rozvíjí povolání profesionálních chrámových hudebníků – **levitů** se sbory a velkými orchestry (*2. Paralipomenon 5,12–14*), vzdělávacích v chrámových školách a organizovaných na způsob cechu.

### V době rozdělení království

se místo instrumentální hudby více a více rozvíje sly vokální formy synagogální zpěvné recitace (*kantilace*). Vrcholem a vzorem zde byly **žalmy** připisované Davidovi.

Ani z této doby nemáme žádné zápisy melodií. Na některých odlehklých místech severní Afriky, v Jemenu, Persii, Babylonu a Sýrii, však zřejmě dodnes přežívá ústní tradice; její projevy sbírali hudební etnologové a badatelé v oblasti židovské liturgické hudby (např. IDELSOHN, srovnej obr. B). V liturgii se rozlišovaly tři zpěvní styly – *psalmodie*, *lekce* a *hymnodie*.

#### 1. Psalmodie (přednes žalmů)

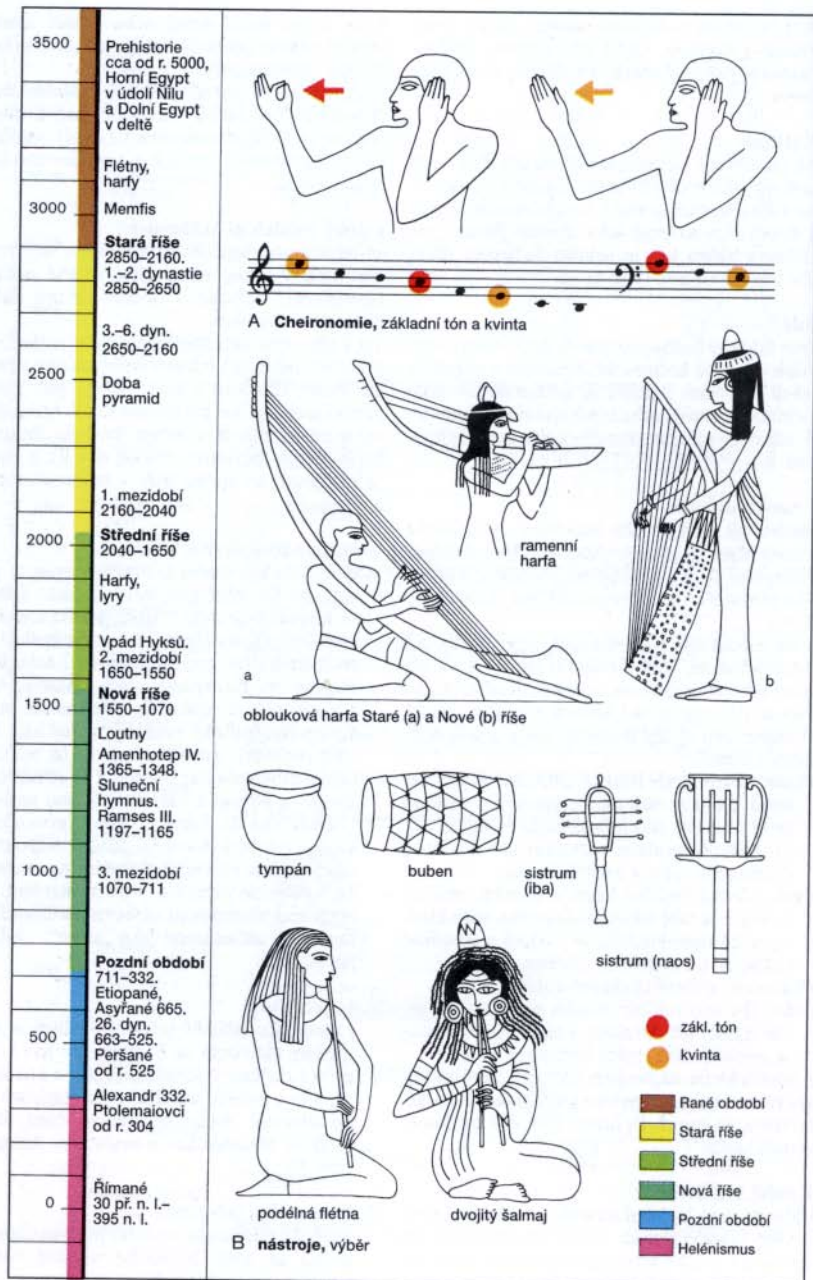
Hudba sleduje stavbu žalmového verše, tj. převádí verš do určité melodické floskule, **žalmo-ové formule** (srovnej s. 180); dodává mu tak jisté slavnostní ozvláštnění. Rytmus řady slabik na recitačním tónu, zvaném *tuba* (lat.) nebo *šofar* (hebr.), je dán spádem řeči. Začátek, střed a konec věty je zdůrazněn vícetónovým melismatem: **melodický vzestup** na začátku (později *initium*), **poloviční závěr** na vedlejším tónu s prodloužením a cezurou ve středu (*mediatio*) a **sestup** k základnímu tónu na konci (*finalis*, obr. B). Žalmy se zpívaly zprvu *antifonicky* (v době královské), později *responsoriálně*, tj. již se nestřídal dvě poloviny sboru, ale žalmové verše přednášel sólista, kterému sbor odpovídal aklamacemi (**sólová psalmodie** se sborovými aklamacemi jako „amen“, „hallelujah“).

#### 2. Lekce (čtení)

I předčítání biblické prózy a modliteb se stalo zpěvem (doloženo od 5. století př. n. l.). Tato zpěvná recitace vyzdvihuje začátky a konce vět, předěly a zvláště důležitá místa *ekfonetickými akcenty*. Sólistický přednes čtení oživí ustálená ornamentální a expresivní melismata (obr. B).

#### 3. Hymnodie (zpěv písní)

Stroficky opakovaná melodie je svým členěním závislá na textu. Hymnodie se snad vyvinula z psalmodie a stala se typickou formou zpěvu křesťanské obce.



Časová osa, cheironomie, hudební nástroje



Území kolem Nilu patří k nejstarším obydleným oblastem na Zemi. Existují hojné doklady prvotního instrumentáře: dutá *chřestítka*, nástroje vydávající *svištělý zvuk*, *okaríny* z mušlí, hlíny a jiných materiálů. V době rozkvětu města Memfis (kolem roku 3000 př. n. l.) a vzniku *Staré říše* již hudba překonala počáteční magicko-kultické stadium a stala se uměním různě provozovaným v chrámech, u dvora i mezi lidem. Již ze 4. tisíciletí př. n. l. pochází **podélná flétna a harfa**, která byla ve starověku svého druhu egyptským *národním nástrojem*. Hrobky s obrazovou výzdobou, hieroglyfy a nástroji nám dovolují vyvozovat závěry o podobě tehdejšího hudebního života.

### Stará říše (2850–2160 př. n. l.)

Ze **strunných nástrojů** byla užívána velká **oblouková harfa**, stojící při hře na zemi (obr. B). Jednodílný krk ještě připomíná starší nástroj ve tvaru *luku* (srovnej s. 34); vybíhá do širokého, lopatovitěho rezonátoru, často pomalovaného očima bohů k odvračení neštěstí (srovnej řecké *lyry*, s. 172). 6–8 strun bylo dole upevněno na pohyblivém pražci (společné přeladování všech strun? – pro harfu je typické i dnes). Obrazy zachycují harfu jako doprovodný nástroj společně se zpěváky, flétnisty atd., v jednom případě i jako orchestr sedmi harf.

Z **dechových nástrojů** existovaly **podélná flétna, dvojitý šalmaj a trubka**. Podélná flétna je bambusová trubice dlouhá 100 až 120 cm, bez náústku, se 4 až 6 hmatovými otvory (obr. B). S názvem *nay* a *uffata* se ještě dnes používá v egyptské lidové i umělé hudbě. Dvojitý šalmaj, při hře drženy zkříženými rukama, měl stejně dlouhé trubice (obr. B); jeho dnešní formou je egyptský *zummarah*. Na dvojitý šalmaj se zřejmě hrála dvojmo táž melodie s malými odchylkami (dnešní praxe), nebo šlo o heterofonii resp. bordunovou techniku. – Trubky sloužily v kultu mrtvých.

Z **bicích nástrojů** přibýly **ruční tympány, bubny** (obr. B), **řehťačky, ozvučná dřívka** a v kultu bohyně Isis také **sistrum**. Existovali **profesionální hudebníci**, jejichž jména zčásti známe (nejstarší CHUFU-ANS, dvorní zpěvák a flétnista, 3. tisíciletí př. n. l.).

### Tónový systém

byl pravděpodobně pentatonický nebo heptatonický, jak vyplývá z počtů strun u harf a ze vzdálenosti hmatových otvorů u fléten a šalmajů. Notové písmo neexistovalo, Egyptané však rozvinuli nejstarší známou **cheironomii**: určitá znamení rukou a polohy paže označovaly určité tóny (obr. A, podle HICKMANNNA). Na četných vyobrazeních jsou zachyceni „dirigenti“, kteří taková znamení dávají zpěvákům, flétnistům, harfenistům atd.

### Střední říše (2040–1650 př. n. l.)

Přibývají nové nástroje, především **lyra** (z Malé Asie) a nové typy **bubnů** (obepruté koženými řemeny jako africký trubkový buben, obr. B). Objevuje se **sistrum** v podobě stylizované siluety chrámu (vedle staršího typu ve tvaru podkovy, obr. B).

### Nová říše (1550–1070 př. n. l.)

Již za Střední říše se vyvíjejí nové tvary harfy, které se objevují na obrazech z doby Nové říše. K nim náleží **stojací harfa** s velkým počtem strun (8–16, nejčastěji 10–12) a se zahnutou, listovými ornamenty zdobenou ozvučnou skříní, dále menší, tří- až pětistrunná **ramenní harfa** ve tvaru člunu; na obě hrály nejčastěji ženy (obr. B b). Ještě menší byly pozdější srpovité **ruční harfy**, které se při hře stavěly na stůl nebo na podstavec; sloužily hlavně zpěvákům. Zvláště v době RAMSESE III. však existovaly také klenuté **obrří harfy** dosahující velikosti člověka; na ty hráli zejména kněží. Z Přední Asie proniká menší **úhlová harfa** (asyrského původu, srovnej s. 160) a nové formy **lyry**. Dovezena je rovněž **loutna**; v Egyptě se objevuje ve třech formách – loutna dlouhokrká (srovnej s. 160) a loutna kytařového a rebabového typu.

Novým dechovým nástrojem je **dvojitý hoboj**, z bicích nástrojů pak nová forma **ručního bubnu a činely**.

Rozestupy pražců (u louten) i hmatových otvorů (u nových hobojů) ukazují, že se **zmenšují vzdálenosti tónů**. Zde tedy vzniká púltónový systém pozdního starověku.

Dochovala se **milostná lyrika** a text **slunečního hymnu** z doby AMENHOTEPY IV. (ECHNATON).

### Pozdní období (711–332 př. n. l.)

a doba **Ptolemaiovců** přináší do Egypta další hudební nástroje známé ve Středomoří a v Malé Asii: **velké bubny, válcové bubny** podobné dnešním arabským *darabukkům* (podobný na obr. B), kovové kastaněty a některé dechové nástroje.

Čím více rostl příliv jak nástrojů a hudebníků ze zahraničí, tak i cizího chápání hudby, tím silněji se projevovaly i restaurativní tendence. Stará hudba se tak stala zárukou vysokého étosu a významným výchovným faktorem. Na tento egyptský konzervatismus se ve svých úvahách o hudbě odvolávají i klasici řeči autoři jako HERODOTOS a PLATON.

Z helenistického období pocházejí první varhany – **hydraulis** alexandrijského KTESIBIA (3. století př. n. l., srovnej s. 178) a jeden z nejstarších (křesťanských) notových zápisů, hymnus z Oxyrhynchu (3. století n. l., srovnej s. 180).

<p>1500</p> <p>Kultury doby kamenné – protoindická cca 3000, harappská cca 2500–1800</p> <p>Příchod Árijů. Rané védské obd. cca 1500–1000</p> <p>Vznik kast</p> <p>1000</p> <p>Vznik Rgvédu cca 1000</p> <p>Pozdní védské obd. cca 1000–600</p> <p>2.–4. véd</p> <p>500</p> <p>Kauthama Buddha 560–483</p> <p>Alexandr 327–325 dyn. Marja 321–185</p> <p>0</p> <p>Nátjavéd. Matangovy a Dattilovy spisy o hudbě. Rozpad říše. Sasánovci 240</p> <p>500</p> <p>Říše Guptů 320–535</p> <p>Říše Kaniakubiů</p> <p>Arabské nájedzy od r. 711</p> <p>1000</p> <p>Vytlačování hinduismu a buddhismu islámem</p> <p>Šarngadévův „Oceán hudby“. Stylové rozdělení sev. a již. Indie</p> <p>1500</p> <p>Zánik sanskrty jako lid. jazyka, stará hudba uměním učenců</p>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-bottom: 10px;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">1. Rgvéd</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">2. Sámavéd</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">3. Atharvavéd</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">4. Jadžurvéd</div> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin-bottom: 10px;"> <p style="text-align: center;">Pathja (recitace)      Gita (zpěv)      Rázas (cít)      Abhinaja (mimika)</p> <p style="text-align: center;">5. Nátjavéd: vok. hudba (Brahmův kult) z 1.–4. védů. Instr. hudba (Šivův kult)</p> </div> <p><b>A Vlivy čtyř starých knih védů na hudbu páté knihy</b></p> <p style="text-align: center;">an-tar ba-hiš - ka tat sar-vam vjá-pjá ná-rá -ja-na sthí-ta-ha</p> <p style="text-align: center;">svarita</p> <p style="text-align: center;">udatta      anudatta</p> <p>3 tónové výšky: vyvýšená, hlasitá, nevyvýšená</p> <p><b>B Styl védské zpěvné recitace (Rgvéd)</b></p> <p style="text-align: center;">o o - gná-i á - já - á - hi - i o - i to - o já - á - á - i</p> <p style="text-align: center;">o - já - á - ái gr - ná - no ha - vja da - to - já - á - á - i</p> <p><b>C Příklad modálního zpěvu ve stylu školy Kauthama (Sámavéd)</b></p> <p>9 (kvarta)      22 šruti (1 oktáva)      13 (kvinta)      13 (kvinta)      9 (kvarta)</p> <p>3      2      4      4      3      2      4</p> <p>sa-dža      risabha      gandhara      madhjama      pankama      dhalvata      nisada      sa-dža</p> <p>sa      ri      ga      ma      pa      dha      ni      sa</p> <p>(d      e      f      g      a      h      c      d)</p> <p><b>D Indická stupnice sa-gráma</b>      <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 10px; background-color: gray; border: 1px solid black;"></span> tradice védské kultovní hudby</p>
---	---

Časová osa, zpěvní styly, tónový systém



Ve 3 tisíciletí př. n. l. existovala na severozápadě Indie stará indická kultura s určitými vztahy k Mezopotámii a Egyptu; o hudbě tohoto raného období existují pouze domněnky. Kolem roku 1500 př. n. l. pronikli do země Arjóvé, kteří postupně vytvořili horní vrstvu vznikajícího kastovního systému. Jejich hudba je příbuzná hudbě západu, obzvláště hudbě řecké; byla pevně spojena s novým dominantním **védským kultem** (bůh *Brabma*; v *sanskrtu véd*=věděni).

Čtyři knihy *védů* (cca od roku 1000 př. n. l.; obsahují i hudbu resp. její texty) byly vyhrazeny nejvyšší kasty. Kolem roku 200 př. n. l. vzniká pátá kniha, *nátjavéd*, určená ostatním kastám. V ní se nachází nejstarší indický spis o hudbě; je součástí textu o divadle, neboť indická hudba je spojena se slovem, tancem a gesty. Fiktivní autor BHÁRATA sestavuje na základě čtyř starých knih *védů* **vokální hudbu**, věnovanou bohu *Brabmovi*. Světská hudba, tj. především **milostná lyrika** a **instrumentální hudba**, představuje protějšek tohoto Brahmovy kultu, kult domácího, neárijského boha *Šivy* (obr. A). I další prameny, spisy MATANGOVY a DATTILOVY (1. století n. l.), rozlišují mezi védskou kultovní hudbou a dvorskou hudbou umělou a zábavnou (*deší*), zasvěcenou bohu Šivovi.

Ve 14. století se sever Indie islamizuje a védská kultovní hudba je vytlačována, staré tradice trvají bez přerušení jen na jihu. Kolem roku 1500 n. l. se z *kultovní hudby* i ze starého *sanskrtu* stává záležitost úzké vrstvy vzdělanců, kteří se i dnes snaží udržet tyto tradice živé.

### Védská kultovní hudba

je vokální jednohlas. Ráz melodií určují tóniny, jež poprvé popsal BHÁRATA, ale které vycházejí již z prastarých modálních praktik. Texty **Rgvédu** byly přednášeny jako sylabická **zpívaná recitace** v úzkém rozsahu tří tónů (obr. B).

Slavnostnější forma védské kultovní hudby je dochována v 2. knize, **Sámavédu**. Zde je text východiskem **zpěvu** charakterizovaného tonálními a rytmickými mody, jež často ústí do čistě vokalizy: v obr. C na hlásku *a*, *o* a na významově bezobsažné slabiky. Příklad pochází z *Kauthamy*, jedné z dnešních **sámavédských škol** na jihu Indie (tradice zde trvá již 3000 let).

### Tónový systém

je modální. Poprvé je zaznamenán v BHÁRATOVĚ nauce o hudbě. Jeho základem je sedmitónová stupnice, v níž jednotkou vzdálenosti tónů je **šruti**. Oktáva jich obsahuje 22; šruti je tedy o něco větší než čtvrttón. Měřítkem zde však není matematický systém jako u Řeků, nýbrž sluch (hindy *šuri*,

slyšet). Ve **stupnici (gráma)** jsou nad sebe stavěny intervaly tří velikostí (původně byly šruti řazeny směrem *dolů* jako řecké intervaly) – 2 šruti neboli přibližně půltón, 3 šruti neboli malý celý tón a 4 šruti neboli velký celý tón. Nejdůležitější stupnice začíná od tónu *sa* (*dža*). Tato **sa-gráma** svým rozložením půltónů a mollovou tercií zhruba odpovídá d-modu, tedy řecké frygické resp. církevní dórské stupnici (obr. D; srovnej na s. 90–91). Tóniny jsou charakterizovány melodicky; v systému modů se proto rozlišuje **centrální tón** (*vadi*), v sa-grámě tedy *sadža*, zkráceně *sa*, **konsonance** (*samevadi*) o 9 a 13 šruti (kvarty a kvinty), **disonance** (*vivadí*) s rozsahem 2 nebo 20 šruti (sekundy, septimy) a **asonance** (*samvadi*, ostatní intervaly).

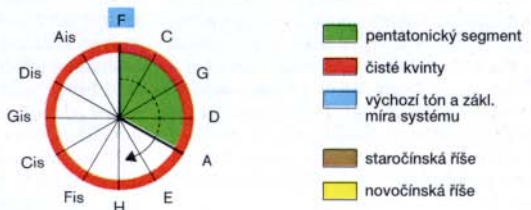
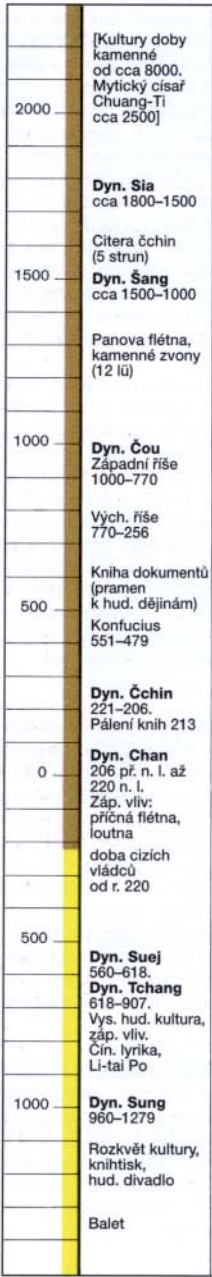
Druhou základní stupnicí je **magráma**, vycházející od tónu *ma*, který odpovídá g-modu s durovou tercií. Sedm stupňů slouží jako výchozí tóny pro 7 stupnic, tzv. **muradžany**. Z nich jsou 4 stupnice podle vzoru sa-grámy a 3 podle vzoru magrámy. Tyto muradžany jsou jakožto sedm čistých stupnic (*džati*) spolu s jedenácti smíšenými stupnicemi základem jednotlivých melodických modů, a tím i **rágového systému**. Tyto mody neboli rágy dále závisí na počtu použitých stupňů (např. 5 stupňů – pentatonika, 6 – hexatonika, 7 – heptatonika atd.), na rozsahu melodie, na počátečním, centrálním a závěrečném tónu, na vnitřních kadencích atd.

### Rytmus

je též **modální**. Védská hudba se omezovala na tři rytmické hodnoty – lehkou, těžkou a prodlouženou, tj. jedno-, dvou- a třídobou, světská hudba (*deší*) navíc užívala i dvě kratší hodnoty (1/2 a 1/4). Z dvoudobých a třídobých taktů se tvoří dvou- až čtyřtákové kombinace (*tala*), které se opakují. Dělení taktů (obvyklé na jihu) na 7 základních forem (každá s pěti variantami) je zřejmě založeno na staroindické tradici. Pro indickou hudbu je typická **polyrytmika**, vznikající vrstvením různých rytmů: levá a pravá ruka vyklepávají základní a kontrastní rytmus, zatímco melodie (vokální nebo instrumentální) tvoří třetí vrstvu.

### Nástroje

sloužily ve staroindické hudbě k doprovázení zpěvu. **Flétně** a **babnu** je přisuzován indický původ, všechny ostatní nástroje pocházejí ze západu, jako např. **tambura** (původně perská loutna?), nebo **vina** (citera, původně egyptská oblouková harfa?), či dvojitý **šannaj** (arabský dvojitý šalmaj?). Indické nástroje prošly sice určitým vývojem, avšak těsně se drží svých starověkých vzorů.

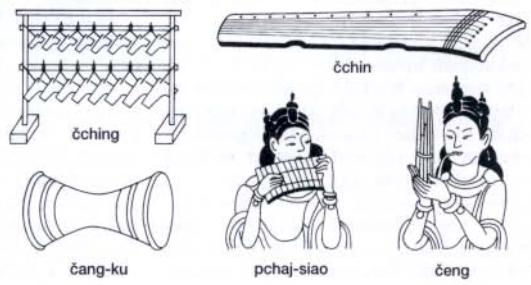


**A Systém dvanácti lü**

rok země střed Saturn mysl podzim kov západ Venuše starost jaro dřevo východ Jupiter hněv léto oheň jih Mars radost zima voda sever Merkur bázeň

**B Čínská stupnice: pentatonika, kosmologický význam a heptatonické rozšíření**

**C Pochod ke vstupu císaře do chrámu (dynastie Čou)**



kov	zvonkohra:	kung	podzim	západ
kámen	kamenné zvony:	čching	pozdní podzim	severozáp.
kůže	buben:	čang-ku	zima	sever
tykev	ústní varhany:	čeng	předjaří	severových.
bambus	Panova flétna:	pchai-siao	jaro	východ
dřevo	řehtačka:	jü	časné léto	jihovýchod
hedvábní	citera:	čchin	léto	jih
hlína	okarina:	chun	pozdní léto	jihozápad

**D Rozdělení nástrojů a jejich významy**

Časová osa, tónový systém, hudební nástroje

Z raných kultur doby kamenné vznikla v Číně ve 3. tisíciletí př. n. l. první velká kultura se svými pěti mýtickými císaři. Nejstaršímu z nich, CHUANG-TI (*Žlutému císaři*), připisuje legenda vynález písma a hudby. Hudba je uspořádána podle čísel; základní tón Chuang-kung (*žlutý zvon*) je zároveň základem všeobecného systému měř. Odpovídá mu délka první flétny, kterou CHUANG-TIŮV ministr LING-LUN vyřezal v bambusovém lese na západě a odtud přinesl do Číny. Čína skutečně převzala svůj tónový systém ze západu (z asijských kulturních center a mezopotámských tradic).

Tento systém je **pentatonický**; již za **dynastie Sia** zřejmě existoval předchůdce pětistrunné citory **čchin**.

### Dynastie Šang (cca 1500–1000)

Instrumentář **dynastie Šang** zahrnuje **bronzové zvony, kamenné zvonky, okaríny a Panovy flétny, citory (čchin), bubny** atd. – Hudba souvisí s kultem a tónům pentatonické stupnice přiřazuje se odpovídající kosmologické významy; základní tón přitom vždy představuje celek, následující tóny jednotlivosti (obr. B). Hudba je zrcadlem okolního světa a vnitřního života člověka.

Základem tónového systému je **12 lü** (půltónů), odvozených z řady čistých kvint. Vždy 5 po sobě jdoucích kvint tvoří materiál jedné pentatonické stupnice. Každý z pěti tónů může být základním tónem stupnice, takže z každé stupnice lze odvodit 5 *tónin*. Jelikož pentatonická stupnice může vycházet od každého z 12 *lü*, je celkový počet tónin 60 (obr. A).

### Dynastie Čou (cca 1000–256)

Díky svému působení na člověka a na utváření jeho charakteru hudba v době dynastie Čou výrazně vstupuje do společenských souvislostí. Hudební výchova a produkce podléhá zvláštnímu ministerstvu hudby. Stále trvá pevný vztah mezi hudbou a měrným systémem říše. Politické změny byly vždy provázány změnami v hudbě. Systém dvanácti *lü* zůstal zachován, byl však nepozději kolem roku 300 př. n. l. rozšířen o heptatonické stupnice: tónům *či* a *kung* byl přiřazen půltón (*pien* či a *pien kung*). Heptatonická hudba byla považována za *novou*. Na konci období dynastie Čou existovalo 84 tónin.

Z doby dynastie Čou pochází i nejstarší pramen k dějinám hudby, **Kniha dokumentů** (9.–7. století před n. l., pouze texty). – KONFUCIOVI (551 až 478) je připisována systematická **hudební teorie**, zahrnující obranu staré hudby a jejích etických nároků, dále **Kniha písní** (asi 300 písníových textů bez melodií) a **Kniha obřadů** (hudební ceremoniál).

Ačkoli roku 213 př. n. l. v Číně dochází ke kulturní revoluci a hromadnému pálení knih, byly některé živé melodie později zaznamenány a dále tradovány. K této tradici náleží i **KONFUCIOVY písně a Pochod ke vstupu císaře do chrámu** (obr. C, s melodickými a rytmickými nástroji): je zakotven v pravidelném sudém rytmu a vystaven z přísně pentatonických melodických floskulí.

Kniha obřadů obsahuje i **systematiku hudebních nástrojů** (podle materiálu):

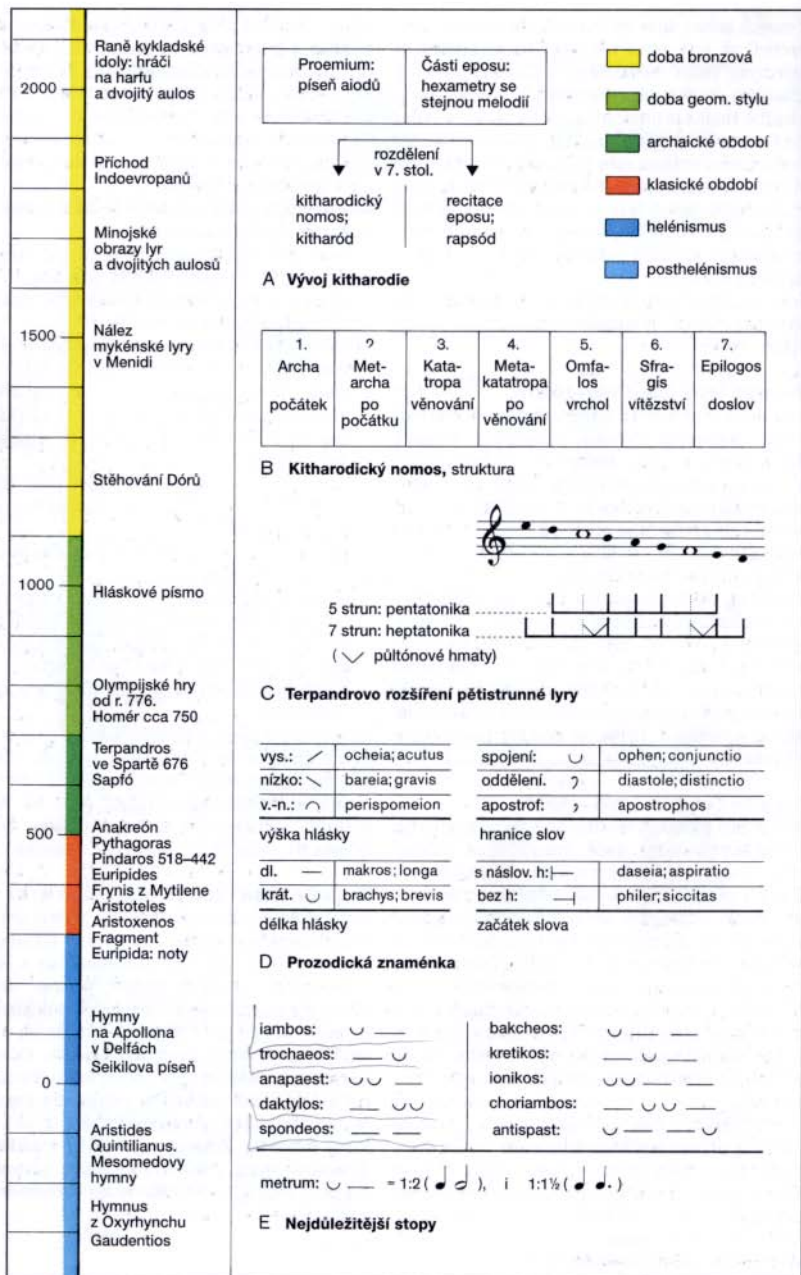
- **kov**: malé ruční zvonky s dřevěnou paličkou, velké závěsné zvony s kovovou paličkou;
- **kámen**: ozvučné kameny (jadeit nebo vápenec), rozeznávané paličkou (obr. D);
- **kůže**: různé bubny, mj. dvoublánový buben *čang-ku*, držžený před břichem (obr. D);
- **tykev**: ústní varhany *čeng* z dvouplátkových bambusových trubiček a duté tykve (tykev jako vzušnice, držadlo a rezonátor); používá se dodnes (obr. D);
- **bambus**: Panova flétna *pcbaj-siao* (obr. D), podélná flétna *jou* se 3 a *ti* se 6 hmatovými otvory, příčná flétna *čchi*;
- **dřevo**: mj. dřevěný buben *ču*, řehtačka *ju* ve tvaru tygra s vroubky na zádech.
- **hedvábí**: z hedvábí je 5–7 strun citory *čchin*; pochází z doby dynastie Čou a její dnešní forma má rozměry cca 120x20 cm; mladší citera *še* je dlouhá cca 210 cm a má 17 až 50 strun;
- **hlína**: hliněná vejčitá okarina *čbun* se 6 hmatovými otvory.

Stejně jako u tónin, i u nástrojů hraje svou roli jak jejich zařazení do bipolárního systému (mužský princip slunce, ženský princip měsíce), tak přisuzování kosmologických významů (obr. D). Kresby nástrojů, vycházející z vyobrazení doby dynastie Tchang (9. století n. l.), mají však starověké vzory.

### Dynastie Chan (206 př. n. l. – 220 n. l.)

Doba dynastie Chan je obdobím restaurace staré hudby (*konfucianismus*) a zároveň též obdobím západního vlivu. Do Číny pronikl **aulos a loutna** (*pcbí-pcha*), rozvíjí se **notové písmo**. Císařská hudební kancelář *Jü-fu* shromažďuje doklady staré hudby a více než 800 jejích hudebníků pěstuje kultickou, dvorskou a vojenskou hudbu. Existovala zde i zvláštní oddělení pro hudbu lidovou a cizí.

Po období cizích panovníků a **dynastie Suej**, kdy byla hudba hlavně pod tureckým vlivem, se za rozkvětu **dynastie Tchang** (618–907) a následující **dynastie Sung** (960–1279) znovu pěstuje staročínská hudba; vedle toho ovšem zároveň trvá západní vliv.



Časová osa, kitharodie, prozodie, nauka o verši

Na egejských ostrovech Thera a Kós byly nalezeny mramorové kultovní sošky představující hráče na **harfu** a **dvojitý aulos** (pol. 3. tisíciletí př. n. l.). Dokládají hudební vliv Mezopotámie, Frygie a Egypta na **ranou kykladskou kulturu**; vyobrazení **lyry** a **dvojitého aulosu** ukazují tento vliv i v **minojské kultuře** na Krétě (kolem r. 1500 př. n. l.). Na pevnině byl v hrobkách **mykénské** kultury nalezen fragment bohatě zdobené **lyry ze slonoviny** (kolem r. 1200 př. n. l.). V **době geometrického stylu** roste počet obrazových dokladů hudební praxe. Je to ještě doba **bohů** a **mýtů**; v nich se lépe než v nálezech nástrojů nebo v datech hudebních dějin odráží podstata řecké hudby. K nejvýznamnějším postavám patří:

**Apollon**, oblíbený syn Diův, bůh světla, pravdy, výkladu snů (delfská věštitelna), hudby a poezie, hráč na lyru a vůdce sboru múz (*Apollon musagetes*);

**Dionýsos**, Diův syn, bůh omamných sil přírody, vína, tance a divadla. V jeho doprovodu **silénů** a **nymf** se nachází **Marsyas**, hráč na aulos. Soutěž mezi Apollonem a Marsyasem, v níž Marsyas podlehl, odráží principy řecké hudby – **apollonský**, princip jasů, světla, uspořádané krásy, a **dionýský**, smyslově extatický princip mýtů a omamných kouzel;

**9 Múz**, původně nymfy pramenů a bohyně rytmu a zpěvu, dcery Dia a **Mnemosýné** (Vzpomínky), obývají vrchy **Helikon** a **Parnas**. Představují různé aspekty **hudby**, řeči, tance a vědy: **Klio** (historie, hrdinská píseň), **Kalliope** (básnictví, epická píseň), **Melpomene** (tragédie), **Thalia** (komedie), **Urania** (naučná báseň, hvězdářství), **Terpsichore** (sborová lyrika, tanec), **Erato** (milostná píseň), **Euterpe** (umělá hudba, flétna) **Polyhymnia** (zpěv, *hymny*).

### Doba geometrického stylu (11.–8. století)

Přibývající vyobrazení na vázách a literární doklady (HOMÉROVA *Ilias* a *Odysseia*, 8. století) podávají o hudbě přesnější obraz. Převažuje zpěv doprovázený hrou na strunný nástroj (**kitharodie**), který provozovali sami homérští hrdinové nebo profesionální hudebníci (**aiodi**). Vybrané verše eposu se zpívaly zřejmě na stejnou melodii. Rostoucí význam má **proemium**, hymnus k oslavě bohů. Kolem roku 750 přináší podle sāgy Fryg **OLYMPOS aulodii**, zpěv ke hře na aulos. Aulos imituje lidský hlas, obzvláště pak bolestný křik; patří k Dionýsovu kultu. V 7. století přibývá jeho vyobrazení. Velké bohoslužebné hymny (i v kultu mrtvých) se často zpívaly **chóricky**.

### Archaická doba (7.–6. století)

V 7. století se přednes eposu postupně stává věcí vypravěče, **rapsóda**, zatímco z proemia vzniká samo-

statná hudební skladba, **kitharodický nomos**, přednášený **kitharódem** nezávisle na eposu; svou roli hrál zejména při velkých závodech (např. v Olympii). Kitharodický nomos byl sedmidílný (řecky *nomos*, zákon; obr. B).

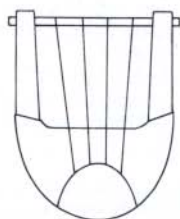
TERPANDROS, vítěz hudební soutěže pořádané při Apollonově svátku ve Spartě roku 676, přidal k pěti strunám lyry další dvě struny (půltónově hmaty, heptatónická stupnice), a rozšířil tak tónový materiál (obr. C).

V 7. století se zvláště na Lesbu objevuje nový druh **lyriky**, tzn. zpěvu ke hře na lyru (**lesbická kitharodie**). Hlavními autory jsou ARCHILOCHOS Z PARU (kolem roku 650), SÁPFÓ Z LESBU (kolem roku 600) a ALKAIOS Z LESBU (kolem roku 600). Dochovaly se jen texty.

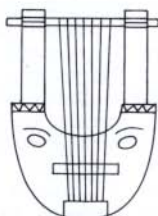
Řecký verš představuje jednotu hudby a řeči, shrnutou pod pojmem **músiké**. Rytmus verše není dán **kvalitativními** rozdíly, jak je tomu v přízvucném verši moderních evropských jazyků s jeho těžkými a lehkými, tj. přízvucnými a nepřízvucnými slabikami, nýbrž rozdíly **kvantitativními**, tedy sledem dlouhých a krátkých slabik. Na krátkou slabiku tak může připadat zdvih nohy (*arsis*), na dlouhou slabiku došlápnutí (*thesis*). Součástí verše je i **pohyb tónové výšky** přibližně v rozsahu kvinty. Řeč se stává melodií, básník je současně pěvcem i hudebníkem. Jednota pojmu **músiké** se na konci klasické období rozpadá na řeč (prózu) a hudbu (zejména instrumentální). Klasický řecký verš byl v době svého zániku učeně systematizován; obr. D ukazuje značky a názvy tohoto systému řecké prozodie (zpívané mluvy):

- **tonoi** neboli **tónické akcenty** pro výšku: vysoký, nízký a vysoký-nízký (*perispomeion* = *circumflexus*)
- **chronoi** pro délku slabik: dlouhá-krátká
- **padae** pro rozhraní slov, později **spojovací oblouček, čárka a apostrof**
- **pneumata** pro náslovný ráz.

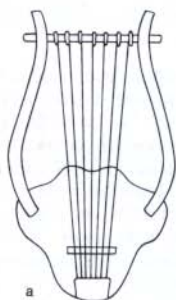
Pevné spojení dlouhých a krátkých slabik vytvářelo tzv. **stopy**. Obr. E ukazuje z pozdějšího systému ty nejdůležitější. Jamb a trochej jsou třídobé, anapest, daktyl a spondej čtyřdobé, ostatní pěti- a vícedobé. Kromě poměru 1:2 („třídobý takt“) existoval i poměr 1:1½ (takt 5/8, dnes v tanci *syrtos kalamatanos*). Stopy se spojovaly do meter – např. 6 daktylů vytvořilo **daktylský hexamet**r (např.: „Kterýpak z bohů je přiměl k té rozmišce, sváru a k půtkám?“ HOMÉR). Komplikovanější metra byla pojmenována po básníkovi, který jich užíval.



A Forminx



B Kolébková kithara



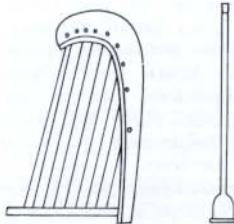
a

C Lyra (chelus)  
a pohled zředu  
b pohled ze strany

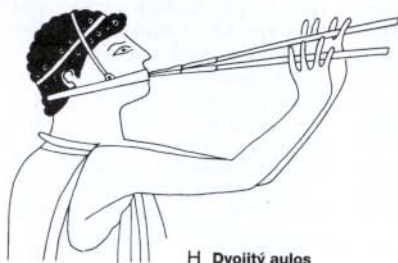
b

D Kithara  
s plektrem

E Barbiton



F Oblouková harfa G Salpinx



H Dvojité aulos



J Trigonon



Kromě kitharodie a aulodie se v Řecku pěstoval **chórický zpěv** (zřejmě vždy s nástrojovým doprovodem). Hlavními autory (hudby i textů) jsou ALKMANOS (ve Spartě; autor *dívčích sborů*), BAKCHYLIDES a PINDAROS. Hlavními formami jsou:

- **paian**, píseň věnovaná Apollonovi, doprovázená na kitharu;
- **dithyrambos**, píseň z oblasti Dionýsova kultu, doprovázená na aulosy nebo barbiton;
- **hymnos**, slavnostní píseň k oslavě bohů, s kitharou;
- **threnos**, nářek nad mrtvými, s aulosy;
- **hymenaios**, svatební píseň doprovázená na aulosy;
- **skolion**, pijácká píseň s aulosy nebo barbitonem.

V 7. století se objevuje i samostatná nástrojová hra: **kitharistika** – hra na strunné nástroje, **auletika** – hra na aulos. Existují zprávy o SAKADOVI Z ARGU, který hrou na aulos vyčilil boj Apollona s drakem, čímž zvítězil při delfských hrách roku 586. – Zejména v 6. století se hudební produkce stává i druhem společenské zábavy (chórické i sólové písně, hlavně ANAKREONTOVY).

#### Klasické období (5.–4. století př. n. l.)

Velkou formou klasického období je **tragédie**. Jejím předchůdcem jsou dionýské slavnosti, při nichž se zpívaly chórické dithyramby. Instrumentalisté i chór (až 15 pěvců) stáli v půlkruhovém prostoru (*orchestra*) před vlastním jevištěm. Chór zpíval při příchodu, během představení (*stasimon*) a na konci při odchodu. Chórické písně byly snad spojeny s tancem a pantomimou (řecky *orchestra*, taneční plocha).

Sólisté zpívali dialogicky s chórem (*kommos*) nebo s doprovodem aulosu (*parakatabasis*). Klasickými básníky první epochy jsou AISCHYLOS (525–456) a SOKRATES (496–406).

Druhou epochu zastupuje EURIPIDES (485–406). Objektivizující chór ustupuje, do popředí vystupují vášně a nálady jednotlivce. Sólisté zpívají *strofické* nebo *prokomponované* „arie“ a „duety“, často ve výrazném enharmonickém tónorodu (s. 177).

Hlavním představitelem **attické komedie** je ARISTOFANES (445–388). Chórická lyrika i sólové zpěvy jsou jednodušší (*písně*).

**Nová hudba** 5. století je zaměřena na subjektivní výraz. Opět se zvětšuje melodický rozsah, oblíbená je chromatika a enharmonika. Průkopníky této nové hudby jsou FRYNIS Z MYTILENE (kolem r. 450) a TIMOTHEOS Z MILETU (kolem r. 400); současně se tvoří **virtuózní nástrojová hra**.

#### Řecké hudební nástroje

**Forminx** je nejstarší řecký nástroj lyrového typu.

Z polokulové ozvučné skříně vyběhají dvě ramena nesoucí příčku se čtyřmi nebo pěti, od 7. století sedmi strunami (obr. A).

**Kithara** se vyvinula z formingy v 7. století. Velká ozvučná skříně je vpředu plochá, vzadu vypouklá, s rovným spodním okrajem. Při hře byla řemenem zavěšena na rameni. Struny (7. od 5. století 12) byly taženy přes kobylku. Prává ruka drnkala (přímo nebo plektem připevněným ke kitharě šňůrkou), levá ťmula struny (obr. D). Kithara je Apollonův nástroj.

**Kolébková kithara** má zaoblenou ozvučnou skříně jako forminx. Často byla pomalována očima bohů; sloužila jako domácí nástroj, na který hrály hlavně ženy (obr. B).

**Lyra** sestávala ze želvího krunýře, kozích rohů, příčky a sedmi strun (obr. C). Údajně ji vynalezl Hermes, když šlápl na suchou šlachy v prázdném želvím krunýři. Nazývala se i *chelus* (želva). Stejně jako kithara patří k Apollonovu kultu.

**Barbiton** měl delší ramena a byl štíhlejší než lyra. Sloužil k doprovázení zpěvu při hostinách; vyobrazení na vázách často ukazují pěvce v extatické pozici (obr. E). Jako jediný ze strunných nástrojů patřil k Dionýsovu kultu. Objevuje se v 7. století se vzestupem zábavní lyriky.

**Harfa** se ve větší míře objevuje až v 5. stol., zejména v jižní Itálii, a to jako harfa úhlová (obr. F) nebo s podpůrným sloupkem jako *trigonon* (obr. J). Hrály na ni především ženy.

**Loutna** je doložena až od 4. století jako třístunná dlouhokrklá pandura, řecky *trichordon*.

#### Dechové nástroje

**Aulos**, nazývaný též bombyx nebo kalamos (*třtina*) – *dvouplátkový* nástroj (jako hoboj) *ze dřeva*, slonoviny nebo kovu. Nejčastěji se používal párově jako dvojitý aulos spojený pouze pásky, tzv. *forbeia* (obr. H). Aulos patří k Dionýsovu kultu; jeho zvuk byl považován za sladký a vášnivý. Pochází z Malé Asie (*frygická flétna*).

**Syrinx**, podle arkadského boha-pastýře *Pana* nazývaný též *Panova flétna* – 5 až 7. (ve 3. stol. i 14) *různě dlouhých píšťal spojených do řady*.

**Příčná flétna** – doložena (tj. zřídka) od 4. století.

**Salpinx** – kovová trubka s náústkem jako u dnešního lesního rohu; signální nástroj (obr. G).

#### Bicí nástroje:

- **krotala**: nástroj podobný kastanětám; v raných dobách se používal v Dionýsově kultu;
- **kymbala**: pár činelů (6. stol. př. n. l.);
- **tympanon**: rámový buben (*tamburina*);
- **krupezion**: nožní řehtačka (doprovod tance a chórické lyriky);
- **xylofon**: od 4. století zobrazován na vázách z Apulie; odtud název *apulijské sistrum*.

Dále existovala řada jiných nástrojů jako **sambyka** (rámová harfa u HOMÉRA), **kochlos** (roh z mušle) atd.



vokální	A' Δ' H' K' N' Π' T' X	Υ' ∇' ρ' κ' ι' λ' τ
	B' E' Θ' Λ' Ξ' Π' Τ' Υ	Ρ' Φ' Ψ' Ω' Β' Γ' Δ
U'	Γ' Ζ' Ι' Μ' Ο' Φ' Ω	Υ' Ζ' - w ρ' ζ' δ
	Z' N' < Γ' K' C' F' Λ	Γ' T' E' h' H' ε' ρ
instrumentální	U' V' γ' κ' c' f' λ	L' L' E' h' d' ω' T
	U' > γ' κ' c' f' λ	L' T' E' h' p' ζ' T

### A Řecká písmenná notace vokální a instrumentální hudby

φ π ρ ῆ  
κατέκλυσεν δεινόν πονόν ὄος πόντου λαβροὺς ἑλιθίους

Ka-té-kly-sen d[einón ponón] oós pón-t[ú labros ole-thri-oi] sin

### B Euripides: Oresteia, 1. stasimon (fragment), originál a přepis

Ho-son-dzės fai-nú mé-den ho-lós sy-ly-pú;  
pros o-li-gon e-sti to dzén, to te-los hó chró-nos ap-pai-tei.

frigická stupnice (netransponovaná)

### C Seikilova píseň (náhrobní nápís) a její frygické prvky

1. tetrachord 2. tetrachord  
melodický charakter: dórská

1. tetrachord 2. tetrachord  
melodický charakter: dur

### D Proměna melodického čítění (nahrazení sestupného pohybu vzestupným) na příkladu dórské stupnice

	jednou ] zvýšený tón		mésé; v dur: dominanta		cilový tón
	dvakrát ]		instrumentální vsuvka		zákl. tón

**Hudební teorie**

Již v 6. století př. n. l. učil PYTHAGORAS, že základem hudby jsou čísla. Jde především o poměry intervalů (viz s. 88), ale i o hlubší přesvědčení, že na stejných číselných proporcích spočívá i pohyb kosmu a lidské duše. Hudba je proto ve své číselné podstatě odrazem uspořádání světa, zpětně však také ovlivňuje mysl a charakter člověka: stává se morálním a společenským faktorem, který hraje roli ve výchově a společenském životě. Tam, kde se hudba vymkne ze starých, přísných řádů a dospívá k novým, orgiastickým formám a k nekontrolovatelnému subjektivismu, stává se nebezpečím.

V tomto smyslu protestuje PLATON (427–347) proti *nové hudbě* 5. a 4. století (srovnej s. 165). ARISTOTELES (384–322) naopak objektivizuje nauku o *éthosu* a poskytuje *nové hudbě* odpovídající estetiku. Více se v této době rozvíjí teorie, především díky ARISTOTELOVU žáku ARISTOXENOVÍ z TARENTU (354–300), který se na rozdíl od pythagorejců odvolává na *sluchovou empirii*, nikoliv na čísla. EUKLEIDES Z ALEXANDRIE (kolem roku 300 př. n. l.) a po něm řada teoretiků (viz s. 178) se zabývá problémy harmonie, intervalových poměrů, rytmu, notového písma atd. Řecké **notové písmo** (od 6. století př. n. l.) hrálo roli i v teorii a nauce. Existovaly dva systémy – starší pro instrumentální, mladší pro vokální hudbu. Oba systémy jsou písmenné, přičemž **vokální notace** používá ababetu velmi systematicky: každé písmeno označuje jednu tónovou výšku, a sice *alfa diatonický* základní stupeň *f*, *beta* jednou zvýšený *chromatický* stupeň *fis* a *gamma* dvakrát zvýšený stupeň *enharmonicý*. **Instrumentální notace** rozlišuje tyto tři stupně otáčením jednoho a téhož znaku (obr. A). Prostřední oktáva je výchozí, svrchní oktáva je značena čárkováním (jako dnes) a spodní obrácením znaků o 180°.

**Prameny**

Ze 40 dosud objevených notových dokladů řecké hudby (POEHLMANN) jsou z doby **před naším letopočtem**:

- **zlozek Euripida**, konec 3. století př. n. l., papyrus Vídeň G 2315 (obr. B);
- třířádkový **zlozek tragédie** z 2. století př. n. l., papyrus Zenon 59533;
- dalších 5 malých **zlozků dramát** z 2. stol. př. n. l., papyrusy Vídeň 29825a–f;
- dva úplné **Apollonovy hymny**, 2. století př. n. l., vytesané v jižní stěně athénské pokladnice v Delphách;
- úplná **Seikilova píseň** z 2. století př. n. l. (1. století n. l.?) na náhrobním sloupu, dnes Kodaň, Inv. 14879 (obr. C).

Z prvních staletí **našeho letopočtu** se kromě několika příkladů v teoretických traktátech dochovaly:

- 3 **hymny MESOMEDA** z Kréty, který působil ve 2. století n. l. na HADRIANOVĚ dvoře: *hymnus na Múzy, Héliu a Nemesis*;
- **zlozek Euripidova Meleagra**, 2. století n. l., papyrus Oxyrhynchos 2436;
- 2 **zlozky tragédií** z 2. století n. l., papyrus Oslo 1413;
- 2 **zlozky dramát**, 2. století n. l., papyrus Michigan 2958;
- 5 **zlozků**: 1 *paian*, 1 *píseň na Aiantovu smrt*, 1 *zlozek tragédie*, 2 *instrumentální skladby*, 2. století n. l., papyrus Berlín 6870;
- 5 **krátkých instrumentálních skladeb**, které v antice sloužily k výuce.

K těmto dokladům patří i **raně křesťanský hymnus** z Oxyrhynchu (3. století, viz s. 180).

**Zlozek Euripida**

zachycuje část *Oresteie*; byl napsán asi 200 let po jejím vzniku (ještě originál?). Část (verš 327 resp. 343) je na obr. B. Nad textem jsou písmena vokální notace, ve výši textu znaky instrumentálních mezher – znak pro *odsazení*, *fis* a *b*. Melodie je chromatická resp. enharmonicá, rytmus byl určen textem.

**Seikilova píseň**

je *skolion*, vytesaný na náhrobku SEIKILA z Tralles v Malé Asii (celá na obr. C). Jakožto pijácká píseň vyzývá k užívání krátkého života. Melodie určuje tónální charakter: z rozsahu *e'–e*, centrálního tónu *a* (*mésé*), nejvyššího a závěrečného tónu *e* (*finalis*), polovičních závěrů na *g* (t. 4 a 6) a rozmístění půltónů vyplývá **fyrgická stupnice** – vlastně *d'–d*, zde transponována o celý tón výš (proto 2 křížky).

Řekové tuto tóninu vnímali jako měkkou, lkavou, avšak dnes se melodie jeví jako jasné dur (terciová stavba, taneční 6/8 takt). Melodické, tzn. tónální citění, které je závislé na **intervalové struktuře** stupnice, se tedy změnilo. Klasičtí řečtí tóninou byla tónina dórská (nezaměňovat s církevní dórskou, viz s. 91); charakterem odpovídá dnešnímu dur, s nímž se shoduje intervalovou strukturou: oba tetrachordy mají na III. stupni *cillitý tón*, poslední tón 2. tetrachordu (*e*, popř. v dur *c*) je totožný s prvním tónem 1. tetrachordu, který je zároveň základním tónem, tzn. dnešní tonikou. (První tón 2. tetrachordu, *mésé*, je dnešní dominantanta.) Melodické citění starých Řeků však vycházelo ze sestupného pohybu; uspořádáním dórské intervalové struktury směrem dolů vznikne stupnice *e*. Tatáž struktura uspořádaná směrem vzhůru vytváří stupnici *C* (obr. D). Nám ovšem zní stupnice *e* podobně jako *moll* (*fyrgická církevní stupnice*), zatímco stupnice *C* jako čistě dur.

synémmenon

vložený  
modulující  
tetrachord

mésé  
trité s.  
paranéte s.  
néte s.

● b místo h  
 ■ mésé

■ oblast tzv.  
harmonie  
 ■ diazeuxis

hyperbolaion      diazeugmenon      mezón      hypaton

néte hyperb.  
 paranéte hyperb.  
 trité hyperbolaion  
 néte diaz.  
 paranéte diaz.  
 trité diazeugmenon  
 paramésé  
 mésé  
 lichanos mezón  
 parhypaté mezón  
 hypaté mezón  
 parhypaté hypaton  
 parhypaté hypaton  
 hypaté hypaton  
 proslambanomenos

hypodórská  
 hypofrygická  
 hypolydická  
 dórská  
 frygická  
 lydická  
 mixolydická

**A Diatonické systémy teleion a mody**

spodní oktáva
střední oktáva
horní oktáva

transp. okt. a (1 #)      |1/2|      |1/2|      |1/2|      hypodórská  
 transp. okt. g (3 #)      |1/2|      |1/2|      |1/2|      hypofrygická  
 transp. okt. f (5 #)      |1/2|      |1/2|      |1/2|      hypolydická  
 okt. e      |1/2|      |1/2|      |1/2|      dórská  
 transp. okt. d (2 #)      |1/2|      |1/2|      |1/2|      frygická  
 transp. okt. c (4 #)      |1/2|      |1/2|      |1/2|      lydická  
 transp. okt. h (1 b)      |1/2|      |1/2|      |1/2|      mixolydická

**B Transponované škály (tonoi) podle Ptolemaia**

1    1    1/2      cca 1 1/2    1/2    1/2      cca 2    1/4    1/4  
 diatonický      chromatický      enharmonický

**C Tři tónorody v dórské kvartě**

Celkový systém, transpozice, tónorody

**Řecký tónový systém**

je základem novodobého systému. Po *pentatonice* raného období vládla od 8. století *heptatonika*, brzy poté se objevuje *diatonické systema teleion*. V pozdním klasickém období a v době helénismu vystupují do popředí *chromatika* a *enharmonika*; současně s tím je systém popsán, dále tradován a modifikován.

**Diatonické systema teleion** (obr. A)

Hlavním prvkem řeckého systému je sestupná řada tónů v rozsahu kvarty, tzv. **tetrachord** (*čtyřstrun*); tomu odpovídá i počet strun formingy. Od strunných nástrojů jsou odvozeny i názvy tónů: tóny prostřední oktávy *e'-e* na kitharě naladěné dórsky se nazývají:

- **hypaté** (*chordé*), „horní“ (*struna*) – basová struna (kithara se držela jako dnešní kytara), tedy nejhlubší tón *e*;
- **parhypaté**, „vedle horní“ – hypaté stisknutá palcem, tedy půltón *f*;
- **lichanos**, „ukazovák“ – tón *g*;
- **mésé** (*chordé*), „prostřední“ (*struna*) – tón *a*;
- **paramésé**, „vedle prostřední“ – tón *b*;
- **trité**, „třetí“ (*struna*) odspodu – tón *c'*;
- **paranaté**, „vedle spodní“ – tón *d'*;
- **nété** (*chordé*), „spodní“ (*struna*) – nejvyšší tón *e'*.

Z těchto osmi tónů sestává klasická stupnice, kterou tvoří dva **intervalově shodné** tetrachordy – **mezón**, „prostřední“, a **diazeugmenon**, „oddělený“ (protože mezi nimi leží *oddělující* celý tón – diazeugsis). Sled intervalů je v obou tetrachordech **1–1–1/2** (tedy jako v dnešní durové stupnici, avšak směrem dolů, viz s. 174). Celý tónový systém vznikne tak, že se na obou koncích stupnice připojí *svázaný* tetrachord (*synémmenon*) – **hypaton**, „nejvyšší“, a **hyperbolaion**, „přechňávající“. Názvy tónů se opakují, zčásti s připojeným jménem tetrachordu. K těmto tetrachordům je přidán tón *A*, (**proslambanómenos**, „připojený“), čímž je systém rozšířen na dvě oktávy.

Aby se oddělené tetrachordy uprostřed spojily, zavádí se tetrachord **synémmenon**, který však musí snížit *b* na *b*, má-li mít stejnou strukturu: tedy *moduluje*. Středem celého systému je *mésé a*. Tónový systém je relativní, není vázán na absolutní tónovou výšku.

**Tónina nebo modus**

je výše tónového systému sestávající vždy ze dvou intervalově shodných tetrachordů. Podle umístění půltónu se rozlišují tři tetrachordy: **dórský** (1–1–1/2), **frygický** (1–1/2–1) a **lydický** (1/2–1–1). Nejde tedy o rozdíly ve *výšce tónů*, ale o *jakost intervalů*, tak jako v novodobém **dur** (1–1–1/2)

a **moll** (1–1/2–1). Řekové znali 7 odlišných modů (obr. A). **Dórský, frygický, lydický** a **mixolydický** dále tvoří tóniny označované předponou **hypo-** („pod-“) a **hyper-** („nad-“), které sestávají z týchž tetrachordů, jejich základní tón však leží o kvintu níž resp. výš. V *systema teleion* se jako nové mody objevují jen **hypodórský, hypofrygický** a **hypolydický**; ostatní se překrývají:

*a'-a*: hypodórský nebo hyperfrygický, zvaný též lokrický a aiolský

*g'-g*: hypofrygický nebo hyperlydický, zvaný též iastický a iónský

*f-f*: hypolydický nebo hypermixolydický

*e'-e*: dórský nebo hypomixolydický

*d'-d*: frygický

*c'-c*: lydický

*b-H*: mixolydický nebo hyperdórský.

**Mésé a** leží v každé tónině na jiném místě; jako centrální tón melodie plní svým způsobem funkci dominanty.

**Transpozice**

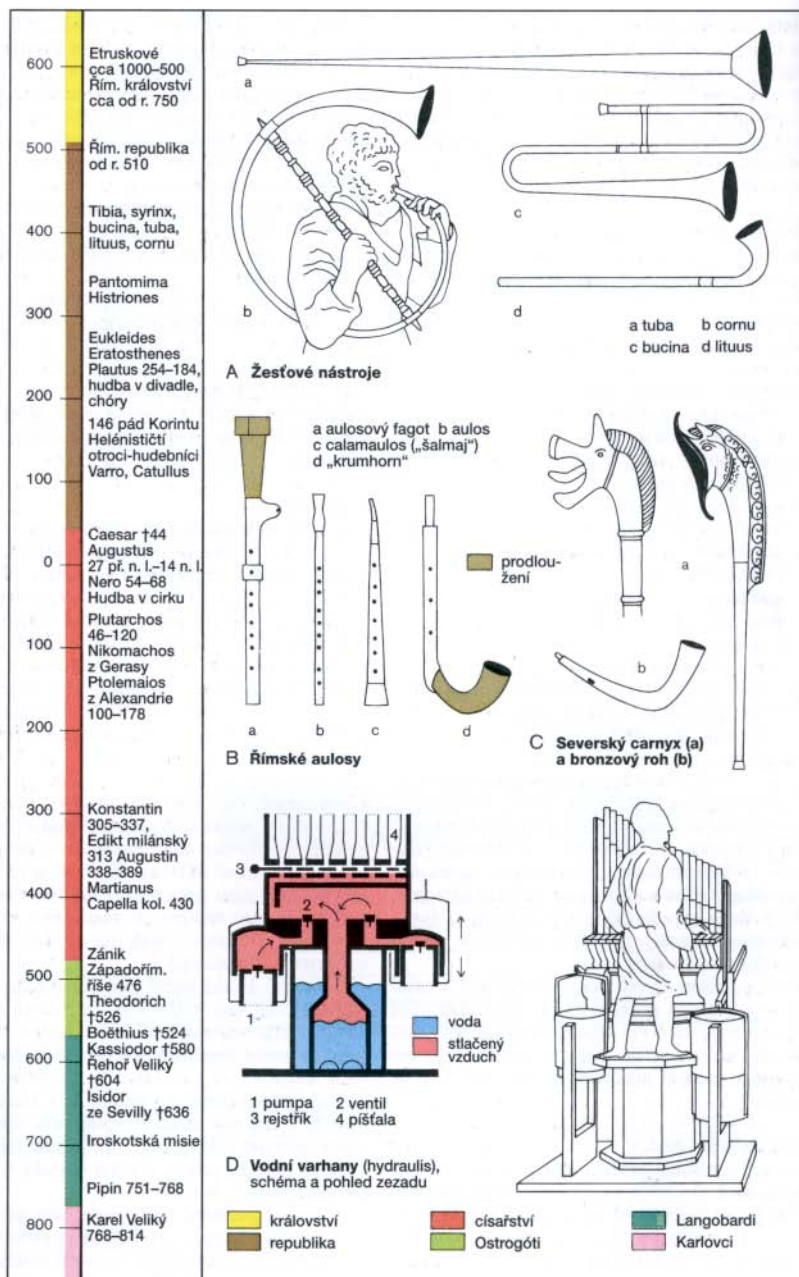
Tónový materiál starých Řeků zahrnuje asi 3 oktávy; ta nejvyšší se nazývala *spodní*, nejnižší *horní*. Prostřední oktáva *e'-e* představovala oblast tzv. **harmonie**, v níž se mohly realizovat všechny tóniny: To zhruba odpovídalo rozsahu klasické kithary, jejíž struny musely být laděny do odpovídající tóniny. Dórská tónina, která se kryje s oktávou *e'-e*, nemá žádné předznamenání, všechny ostatní tóniny byly do této oktávy transponovány. Takto **transponované skály** (*tonoi*) měly až 5 chromaticky zvýšených tónů (obr. B).

**Tři tónorody** (obr. C)

Řecký tónový systém není určen *vertikálně* harmonickým, ale *horizontálně* melodickým myšlením. Zdá se, že v pozadí tří tónorodů, které se řečtí teoretikové pokoušeli popsat nejrůznějšími číselnými poměry, je cosi *melicky proměnlivého*, co bylo prováděno v různých časech, na různých místech a různými osobami odlišně.

V diatonické dórské kvartě jsou pevně dány krajní tóny *a* a *e*, ne však vnitřní tóny *g* a *f*, které se mohou posouvat *směrem k cílovému tónu e*. **Diatonický** tónorod zůstává nezměněn, v **chromatickém** tónorodu je *g* sníženo na *fis* (nebo *ges*) a v **enharmonickém** je *g* sníženo na *f*, takže mezi prvními dvěma tóny tetrachordu leží dva celé tóny a pro zbylé dva kroky zůstává jen půltón. Třetí tón se proto posouvá ještě o čtvrttón (na obr. C notován jako *fes*).

Starí Řekové pocítovali tyto posuny jako zabarvení sloužící subjektivnímu výrazu. Termíny *chromatika* a *enharmonika* tedy nemají se svými novodobými významy mnoho společného.



Časová osa, hudební nástroje

Hudba starých Římanů není tak svěbytná jako hudba řecká. Vyobrazení a literární doklady však do svědčují, že hrála velkou roli v kultu, ve společnosti, při hostinách, při tanci, při práci, ve vojsku atd.; přejímání a modifikace vyspělé hudby pozdního Řecka také předpokládá značnou hudebnost Římanů a jejich smysl pro kvalitu. Klíčové postavení v římské hudbě ovšem hráli cizí otroci – hudebníci, hlavně z helénistického světa.

Etruskové pěstovali zpěv (při náboženském ceremonálu) a zejména pak instrumentální hudbu; specialitou je **podélná a příčná flétna** (*subulo*).

### Za římské republiky

byl etruský vliv obzvláště silný; byla převzata řada hudebních nástrojů, zejména dechových:

- **tuba**: rovná etruská trubka (*salpinx*);
- **lituus**: etruský roh se zahnutým roztrubem, vzor pro pozdější severský **carnyx** se zvířecí hlavou (někdy s kmitajícím jazykem uvnitř), který byl nalezen v Galii a Irsku spolu s **bronzovým rohem** (na horním konci uzavřeným, s dechovým otvorem po straně, obr. C);
- **cornu**: roh s příčnou tyčí pro držení, užívaný ve vojsku a v amfiteátru;
- **bucina**: stočená trubka se snímatelným náústkem, původně pastýřský nástroj, později jezdecká trubka a významný kultovní nástroj;
- **syrinx**: řecká pastýřská flétna;
- **tibia**: římský „národní nástroj“, zpočátku etruská kostěná píšťala a příčná flétna; název se později užíval pro (řecký) aulos a dvojitý aulos s plátkem.

Kromě toho se ve Středomoří užívaly obvyklé nástroje strunné (lyry) a bicí (viz níže).

Již ve 4. století př. n. l. jsou doloženy jevištní produkce doprovázené hudbou, a to především pantomimické tance s doprovodem tibie podle etruského vzoru. Herci, mimové a hudebníci tvořili určitou divadelní společnost (*histriones*). Přejímání a napodobování řeckých dramát přineslo ve 3. století př. n. l. *zpěvnou recitaci*, *arie*, *duety* a *sbory*, zejména v **PLAUTOVÝCH** komediích (*písně*).

Helénistický vliv roste ve 2. století s rozšiřováním římské říše na východ. Řecké nástroje se dále vyvíjejí. Tak se objevují různé druhy **aulosu** (obr. B); připojením prodlužujícího nástavce nad náústek vzniká dokonce *aulosový jagot*. Předchůdcem *sal-maje* je *calamaulos* (řecky *kalamos*, rákos), široce menzurovaný kónický aulos. V době císařství měl aulos asi 15 otvorů (zčásti zakrývatelných *ladicími kroužky*).

Z bicích nástrojů se v Římě užívaly mj. **tympanon** (tamburina), **cymbala** (kotle), **crotala** (řehtačky) a **scabillum** (nožní klapačka pro tance při Bakchových a Kybeliných mystériích).

Řecká lyrika byla napodobována i v latině; latinské básně **CATULLOVY** (*Carmina*) a **HORATIOVY** (*Ódy*) tak byly určeny pro sbory (i střídavě) a pro sólový zpěv s doprovodem lyry, kithary, harfy a loutny. Kithara byla značně rozšířena mezi diletanty a virtuosy, hrál na ni i císař **NERO**.

**V době císařství** existovala vysloveně zábavná hudba při velkých zápasech a podobných akcích v amfiteátrech. **SENECA** (*Dopis 84*) mluví o *mnoblasých sborech a velkých žestových ansámblech*. V kombinaci s *cornu* se často užívaly vodní varhany.

**Vodní varhany** (*hydraulis*) vynalezl ve 3. století př. n. l. alexandrijský stavitel **KTESIBIOS**. Římské modely měly tři řady píšťal vzdálené o kvintu resp. oktávu (eventuálně o jednu a dvě oktávy), byly ovládané rejstříky a klávesami; přívod vzduchu zajišťovaly dvě pumpy se zpětným ventilem. Aby dosáhl rovnoměrného proudu vzduchu, vedl **KTESIBIOS** stlačený vzduch do kovového zásobníku, který byl dole otevřený a stál ve větším zásobníku s vodou. Vzduch stlačoval vodu dolů, takže hladina ve vnějším zásobníku stoupala a svou vahou udržovala vzduch ve vnitřním zásobníku pod stálým tlakem, dokud se hladiny v obou zásobnících nevyrovnały (obr. D). Varhany měly silný zvuk a byly s oblibou užívané v amfiteátru; svůj čistě světský charakter ztratily až v raném středověku.

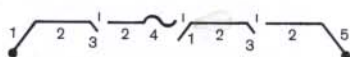
Velký význam měla tradice a další rozvíjení **hudební teorie**. Šlo o řecký myšlenkový odkaz, který byl (zčásti z vědomě historické perspektivy) shrnut a nově promyšlen: z předřímských helénistických autorů to byl zejména **EUKLEIDES Z ALEXANDRIE** a **ERATOSTHENES** (3. století př. n. l.), z římské doby musí být zmíněn **DIDYMOS Z ALEXANDRIE** (cca 30 př. n. l.; *didymické a syntonické kóma* – rozdíl mezi malým a velkým celým tónem), **MARCUS TERENTIUS VARRO** (1. století před n. l.; hudba v *kvadriviu číselných věd*), **PLUTARCHOS** (1. století n. l., důležitá sbírka pramenů), v Alexandrii **PTOLEMAIOS** (2. století n. l., tónový systém, stupnice), **AUGUSTIN** (*De Musica*, 4. století n. l.), **MARTIANUS CAPELLA** (5. století) a **BOËTHIUS** (cca 500, *De institutione musica* – 5 knih, základ středověké spekulativní hudební teorie). Ve zmatcích stěhování národů tradice pokračuje přes **ISIDORA ZE SEVILLY** (7. století) aj., přes *kruby irských učenců* a po kultivaci v *karolínské renesanci* v 8. a 9. století až do latinského středověku.



δ(ωτ)-ῆ - [ρι]-μό-υρ πάν-των ἀ-γα-θῶν ἀ - μήν, ἀ - μήν

### A Hymnus z Oxyrhynchu, závěr (3. stol. n. l.)

De quinque pani - bus et du - o - bus pisci - bus sa - ti - a - vit Domi - nus quin - que mi - li - a hominum  
Pri - mus tonus... sic flecti - tur, . . . sic me - di - a - tur, . . . . . et sic fi - ni - tur. De quin - que



- 1 initium      4 mediatio  
2 tenor        5 terminatio  
3 flexa         (punctum)

sae - cu - lo - rum a - men. Ad - ju - tor in  
e u o u a e Ad - ju - to - ri - um.

### B Psalmodie, struktura žalмовé formule s antifonou a diferencemi

#### Responsorium

De - us vir - tu - tum, conver - te nos, et o - sten - de fa - ci - em tu - - - am, et  
sal - vi e - ri - mus. V. Qui re - - - gis I - sra - el in - ten - - -

### C Responsoriální psalmodie, milánský rítus (4. stol.?)

text	V <sub>1</sub> V <sub>2</sub> V <sub>3</sub> V <sub>4</sub> V <sub>5</sub> V <sub>6</sub>	prosté opakování
hudba	a a a a a a	

text	V <sub>1</sub> V <sub>2</sub> V <sub>3</sub> V <sub>4</sub> V <sub>5</sub> V <sub>6</sub>	progressivní opakování
hudba	a a b b c c	

text	V <sub>1</sub> V <sub>2</sub> A V <sub>3</sub> V <sub>4</sub> A	refrérové formy
hudba	a b R a b R	

text	V <sub>1</sub> A V <sub>2</sub> A V <sub>3</sub> A	....
hudba	a R a R a R	

text	V <sub>1</sub> A V <sub>2</sub> A V <sub>3</sub> A	....
hudba	a R b R c R	

responsoriální

V verš A odpověď R refrén

antifonální

### D Způsoby přednesu rané křesťanského zpěvu

- antifona
- žalmový tón (versus)
- diference
- sólo
- sbor
- poloviny sboru

De - us cre - a - tor om - ni - um, Po - li - que rec - tor ve - sti - ens  
Di - em de - co - ro lu - mi - ne, Noc - tem so - po - ris gra - ti - ae.

### E Ambrosiánský hymnus (sv. Ambrož †397)

Hymnodie, psalmodie, způsoby přednesu



**Hudba prvotní církve** (1.–6. století)

vychází z mladých křesťanských obcí, zvláště v Antiochii, misijním centru SV. PAVLA. V prvních třech staletích byli křesťané malou (zakázanou) sektou v anticko-pohanském prostředí. Obrat nastává ve 4. století, kdy Milánský edikt z roku 313 zajišťuje křesťanům svobodu vyznání. Za prameny rané křesťanské hudby se považuje

- židovská chrámová hudba, především tradice zpěvu žalmů,
- hudba pozdní antiky, tj. helénistického Středomoří.

**Hymnus z Oxyrhynchu** (obr. A)

V bohoslužbě byly hudební nástroje zakázány. Platily za cosi luxusního, byly svázány s pohanskými kultury a odváděly od slova, jež bylo zvěstováno. Ve východní církvi platí zákaz dodnes.

V malém společenství se však směly zpívat duchovní písně doprovázené na kitharu (nikoliv na orgiastický aulos). Ze 3. století se dochoval zlomek takové písně z Oxyrhynchu v Egyptě. Tónina a rytmus ukazují na helénistické vzory.

PAVEL zmiňuje „žalmy, chvalo zpěvy a duchovní písně“ (Efezanům 5, 19, Kolosanům 3, 16), a to v souvislosti s chováním křesťanů v soukromí, ne s bohoslužebnou hudbou. Ze zpěvu žalmů (*psalmodie*) a nově vytvořených textů (*hymnodie*) se později staly dvě hlavní formy křesťanského zpěvu.

**Psalmodie** (obr. B)

Žalm sestává z veršů o různém počtu slabik. V rámci určitého žalmového modelu se každý verš zpívá na tutéž *žalmovou formuli*:

- *initium*, vstupní melodický obrat, nejčastěji vzeštný;
- *tenor* (*tuba, repercussio*), na němž se žalm recituje; počet tónů závisí na počtu slabik verše;
- *flexa*, malá cézura daná syntaxí verše, při níž hlas mírně klesne („sic flectitur“);
- *mediatio* jakožto kadence uprostřed verše („sic mediatur“);
- *terminatio*, závěrečná kadence, „et sic finitur“). Obvykle nenásleduje hned další žalmový verš, ale jakási vsuvka, „prothlas“ nebo *antifona*. Aby vznikl plynulý přechod, mění se závěr žalmového verše podle začátku antify. Tyto tzv. *diference* (nejčastěji na slova *saeculorum amen*, která se zapisují ve zkratce jako sled samohlásek *e u o u a e*) musí zpěvák ovládat.

Obr. B ukazuje tři takové *diference* se začátkem příslušné antify (z pozdější římské tradice). Antifona se kromě toho obvykle zpívá i před žalmem (schéma na obr. B).

Na rozdíl od officia se ve mši žalm zřídka zpívá celý. Nejčastěji se užívají jeho části nebo výběr jednotlivých veršů.

**Responsoriální psalmodie**

Obzvláště umělým způsobem přednesu refrénu (*responsa*) a žalmového verše (zkratka *v*) je **responsoriální psalmodie**, kde se střídá sbor a sólo (ve mši *alleluia, graduale*, v officiu *responsorium*). Počet veršů se zpravidla omezuje na jeden; kantor jej přednáší sólisticky a s bohatou melismatikou, z antify se stává sborová „odpověď“, refrén. *Responsum* se na závěr opakuje. Příklad C pochází z nejstarší milánské liturgie.

**Přednes rané křesťanského zpěvu**

Záhy je doložen střídavý zpěv. Existuje pro něj řecký termín *antifonální* nebo *antifonický*, doslova „protihlasý“, latinsky *responsoriální*, „odpovídající“. Termín *antifonální* vyjadřuje spíše rovnost partnerů a označuje střídání dvou polovin sboru, *responsoriální* naproti tomu střídání sboru a sóla. Zvláště v antifonálním zpěvu se nabízejí různé formální možnosti (obr. D):

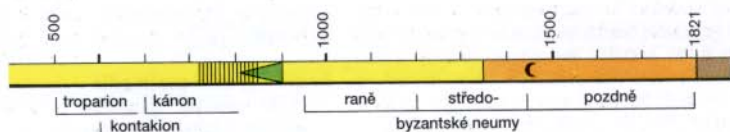
- *prosté opakování*: každý nový verš (V) se zpívá na tutéž melodii (a);
- *progressivní opakování*: vždy dva verše se zpívají na stejnou melodii, přičemž se střídají sbory (princip pozdější sekvence);
- *refrénové formy*: po dvou verších, které zpívají různé sbory a z nichž každý má vlastní melodii, zpívají oba sbory textově i hudebně neměnný refrén.

Kromě toho existují i smíšené formy. Responsoriální přednes zřejmě preferoval formy s refrémem; sbor, tj. nejčastěji obec, přitom převzal refrén, sólista pak nové části.

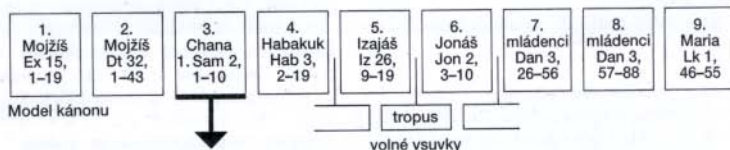
**Hymnodie** (obr. E)

je zpěv nově vytvořených textů, a sice nejprve prózy, jako je tzv. velká doxologie („Gloria in excelsis Deo“). První veršované texty pocházejí od milánského biskupa SV. AMBROŽE a od HILARIA Z POITIERS.

Vzorem pro ambroziánské hymny byly *madraše* SV. EFRÉMA Z EDESSY (Sýrie, 4. století), který psal strofy se sborovými refrény a zpíval je na oblíbené HARMONIOVY melodie. AMBROŽOVY hymny byly míněny i jako posílení ortodoxie („Sláva Otci i Synu i Duchu svatému“) proti ariánům („Sláva Otci skrze Syna v Duchu svatém“); dvě poloviny sboru zpívaly strofy a obec pak tzv. malou doxologii jako refrén.



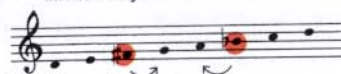
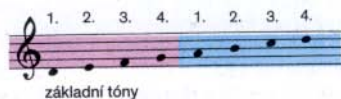
### A Hlavní epochy byzantské církevní hudby



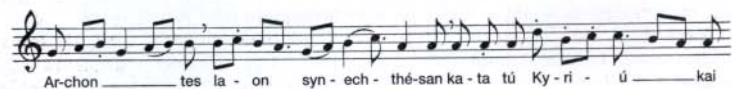
Deu - te pó - ma pí - o - men kai - nón \_\_\_\_\_ úk ἐκ pé - tras

### B Kánon, schéma a začátek 3. ódy velikonočního kánonu Jana Damašského, středobyzantské neумы a přepis (zpěv z heirmologia)

- |   |  |
|---|--|
| 1. echos: α' = dórský (d-d)             |  |
| 2. echos: β' = frygický (e-e)           |  |
| 3. echos: γ' = lydický (f-f)            |  |
| 4. echos: δ' = mixolydický (g-g)        |  |
| 1. echos: π' α' = hypodórský (A-a)      |  |
| 2. echos: π' β' = hypofrygický (H-h)    |  |
| 3. echos: π' γ' = hypolydický (c-c)     |  |
| 4. echos: π' δ' = hypomixolydický (d-d) |  |



### C Osm stupnic (oktoechos) a příklad chromatické stupnice



### D Antifona Velikého pátku, č. 1, začátek (zpěv ze sticheraria)



### E Akathistos hymnos, úryvek 1. strofy (zpěv z kontakaria)

- |         |                |                              |             |
|---------|----------------|------------------------------|-------------|
| stary   | byzantský zpěv | ustálení liturgie            | autentické  |
| střední |                | obrazoborectví               | plagální    |
| nový    |                | dobyví Byzance Turky r. 1453 | citlivý tón |

Byzanc se stala kulturním centrem od doby, kdy roku 330 KONSTANTIN VELIKÝ přenesl svou rezidenci z pohansko-antického Říma do křesťanské Byzance (*Konstantinopolis*), kdy roku 391 bylo křesťanství povýšeno na státní náboženství a kdy Byzanc zůstala hlavním městem Východořímské říše i po rozdělení impéria roku 395 a pádu Západořímské říše roku 476. V Byzanci žily staré hudební tradice (zejména v církevní hudbě) i po dobytí Turky roku 1453 (pád Východořímské říše).

Východní církev je přitom velmi mnohotvárná: zahrnuje církve v zemích raného křesťanství (Palestina, Sýrie, Řecko atd.) s vlastním jazykem a liturgií. Tak existuje liturgie *byzantská*, tj. *řecká ortodoxní*, *ruská ortodoxní*, *etiopská*, *koptská* (v Egyptě) a tak dále. K odtržení církve od Západu došlo roku 1054.

Byzantská církevní hudba vychází z tradic řeckého, syrského a židovského (synagogálního) zpěvu. Rozlišují se 3 epochy: doba *starého*, *středního* a *nového* zpěvu.

### Epocha starého zpěvu

trvala i po ustálení liturgie (9. století) až do 14. století. Neumatické zápisy jsou až z doby po skončení obrazoborectví (726–843). Kromě zpěvu žalmů se pěstovaly rané formy hymnodie – troparion, kontakion a kánon.

– **Troparion** vzniká asi v 5. století: mezi žalmové verše byla zařazena troparia – nově složené verše s prostou písňovou melodií (*trópos* – obrat, fráze). Výraz troparion proto později označuje i samostatné duchovní písně.

– **Kontakion** je útvar o mnoha strofách; jeho autory byli SOFRONIOS JERUZALÉMSKÝ, SERGIOS BYZANTSKÝ a zejm. SV. ROMANOS (Sýrie, 6. století, podle vzoru SV. EFRÉMA, 4. století). Po úvodu (*kukulion*) následuje 20 až 40 formálně shodných strof (*oikoi*, domy). Známý je ROMANŮV mariánský *Akatistos Hymnos*, jehož 24 strof tvoří abecední akrostich (obr. E).

– **Kánon** (obr. B) vznikl v 7. až 9. století. Základem je devět biblických *kantik* nebo *ódy*, které hrají velkou roli i v hymnodii latinské církve – např. č. 3, zpěv sv. Anny „Exultavit cor meum“, nebo č. 9, Mariin „Magnificat anima mea“. Ke každé ódě je připojeno několik strof (*tropů*) zpívaných na stejnou melodii. Nejznámějšími autory kánonů byli ONDŘEJ KRÉTSKÝ († kolem 740) a JAN DAMAŠSKÝ († kolem 750).

Z doby SV. EFRÉMA je doložena technika parodie, tj. zpěvu nových textů na oblíbené staré (i světské) melodie (s. 180). V době svého rozkvětu v 5. až 7. století však byly hymny opatřovány vlastními melodiemi; ty později neskládali autoři textů, ale *melurgové*. Stejně jako se texty svými tématy a formami

zapojují do dlouhé tradice a přitom užívají osvědčených topoi, drží se i hudba melodickými obraty, floskulemi a kadencemi tradičních typů. Hymnické zpěvy mše (*liturgeia*) a officia byly zapsány ve vlastních liturgických knihách:

- **heirmologion** obsahuje ódy kánonu (*heirmoi*), seřazené podle tónin;
- **sticherarion** obsahuje *hymny*, *troparia*, velké *antifony* atd. podle liturgického roku;
- **kontakarion** a další knihy jako *asmatikon* obsahují umělejší zpěvy.

Heirmologické a sticherarické zpěvy jsou sylabické, s malým počtem melismat na významných slovech (obr. B na slově „kainón“), na předělech, v kadencích a v závěru. Melismatických zpěvů přibývá od 13. století, nejvíce rozšířeny jsou v 15. století.

**Epocha středního byzantského zpěvu** (14. až 19. století) je charakterizována novými hymnickými kompozicemi; hlavním autorem je JOHANNES KUKUZELES (14. století).

**Nový byzantský zpěv** začíná roku 1821 reformou, kterou provedl biskup CHRYSANTHOS.

### Systém tónin

diatonických melodií zahrnuje 4 autentické a 4 plagální mody, tedy 8 tónin (*októ echos*), lišících se polohou základního tónu a rozsahem; základem jsou řecké stupnice. Kromě toho existuje mj. pentatonika (*trochos*, kolo) a chromatika s novými citlivými tóny.

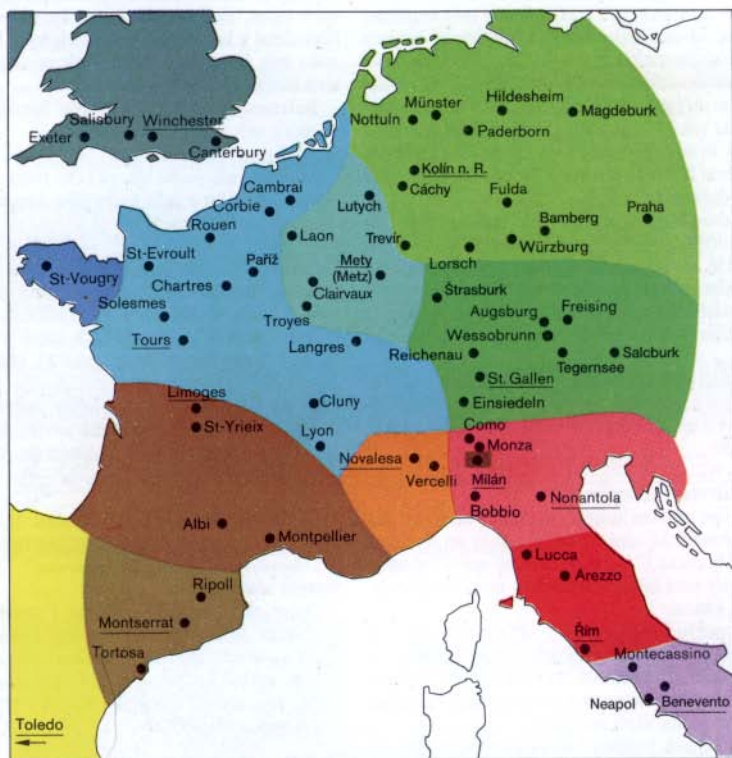
### Notace

(obr. B) sloužila jako opora paměti při ústní tradici. Zahrnuje *ekfonetická* znaménka pro čtení a *neumy* pro zpěvy; ty neoznačují pevně tónové výšky, ale intervaly, rytmy a způsoby přednesu. Výklad je obtížný zejména u raných neum od 9. století. Obr. B zachycuje středobyzantské neumy z 12. století. Moderní notace (od CHRYSANTHOVY reformy roku 1821) se omezuje na několik málo neum.

### Světská hudba

na císařském dvoře v Byzanci je vázána stejně jako hudba církevní na přísné ceremonie. Doklady se nedochovaly; snad byla podobná církevní hudbě, protože užívala tentýž tónový systém, též rytmy a způsoby přednesu. Víme o střídání sborů (*antifonie*), o zpěvu doprovázeném hudebními nástroji a o varhanách jako ryze světským nástroji (z církevní hudby jsou nástroje dodnes vyloučeny).

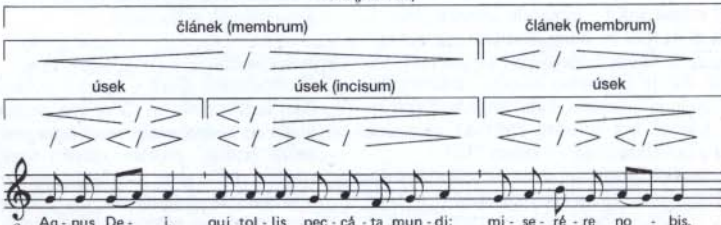




- |  |  |   |
|--|--|---|
|  anglická   |  katalánská     |  severoitálská |
|  bretaňská  |  španělská      |  milánská      |
|  severofr.  |  německá        |  středoitálská |
|  métská     |  sanktgallenská |  beneventská   |
|  akvitánská |  novaleská      |   |

#### A Hlavní pěvecké a písácké školy středověkého chorálu a sféry jejich vlivu

věta (perioda)



článek (membrum)      článek (membrum)

úsek      úsek (incisum)      úsek

Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di: mí-se-ré-re no-bis.

#### B Zhudebnění textu a způsob přednesu v gregoriánském chorálu (podle Ed. Vat.)

Jednohlasý latinský liturgický zpěv katolické církve (užívaný dodnes) se podle papeže **Řehoře I.** (590–604) nazývá též **gregoriánský chorál**. Osobní podíl Řehoře na formování liturgického zpěvu je však novějším vědeckým výzkumem zpochybněn. Jak od 4. století sílilo a rychle se šířilo křesťanství, vznikaly kláštery a arcibiskupství relativně nezávislé na Římu. V době Řehoře I. tak existovaly různé liturgie – římská, milánská (ambroziánská, živá dodnes), španělská (mozarabská), galikánská, irsko-britská (keltská), na Východě pak liturgie byzantská, západosyrská, východosyrská, koptská atd. Na Západě vznesl římský biskup jakožto *pontifex maximus* nárok na vůdčí postavení, čímž šel do jisté míry ve stopách římského císaře. Východ se však osamostatňoval (6. století, definitivně v roce 1054).

Západní Evropa zpočátku neznala požadavek jednotné liturgie. Zásadní sjednocující akcí představuje až karolínská liturgická reforma, která proběhla ve Franské říši za vlády PIPINA KRÁTKÉHO (751–768) a KARLA VELIKÉHO (768–814). Z kontaktu starších tradic (zejména římské a galikánské) vznikla úváženou syntézou nová podoba církevního zpěvu, známá dnes pod pojmem **gregoriánský chorál** (římsko-franská syntéza). V této době se tedy ustálilo základní jádro **bohoslužebného repertoáru**. Teprve od 9. století byl chorál jakožto „gregoriánský“ spojován s autoritou Řehoře I.

Obr. A ukazuje pěvecké a písařské školy různých klášterů a katedrál a přibližně oblasti jejich vlivu v době neumatických zápisů (srovnej s. 186).

### Schola cantorum

V Římě zpíval chorál specializovaný sbor, v němž byli zpěváci pro zpěv chorálu též školeni; nazýval se *Schola cantorum*, „škola zpěváků“ (institucionalizoval jej Řehoř I.). Schola sestávala ze 7 zpěváků: první 3 snad vystupovali i sólisticky, čtvrtý (nazývaný *archiparaphonista*, „hlavní spoluzpěvák“) a pátý až sedmý (*paraphonista*, „spoluzpěvák“) zpívali jen sborově, možná i vícehlas (paralelně?). K zesílení zvuku sloužily dětské hlasy (paralelně v oktávě). *Schola cantorum* se stala vzorem, podle něhož se zakládaly školy v celé Evropě; nejslavnější školy byly v Tours, v Metách a v St. Gallen.

### Rozrůstání repertoáru

Ke kodifikovanému římskému chorálu přibývaly ve středověku nové zpěvy: hymny, tropy, sekvence (viz s. 190) a další liturgické zpěvy pro nové svátky. Jednotlivá centra se přitom výrazně lišila. V 16. století Tridentýnský koncil tyto nové zpěvy omezil a inicioval reformované vydání chorálu (*Editio Medicea*,

1614). Ze studia pramenů, které v 19. století podnikli mniši opatství v Solesmes, vzešla dnes používaná *Editio Vaticana* (1905 nn.), zahrnující asi 3000 melodií římského a středověkého repertoáru.

### Ztvárnění textu v gregoriánském chorálu

Rozlišuje se čtení (*accentus*) a zpěv (*concentus*, viz s. 114); co do druhů pak čtení (epistola, evangelium atd.), psalmodie (s. 180), sborový a sólový zpěv. I sólový zpěv slouží výkladu textu, až na několik melismaických zpěvů jako je alelujatický jubilus. Neexistuje dělení na takty ani pravidelná metrika. Rytmus melodie je dán textem; výškový průběh a členění melodie vychází ze smyslu textu, jeho syntaxe a spádu.

Obr. B ukazuje 1. část *Agnus Dei* z 18. mše (12. století) s rytmickými a dynamickými znaménky podle nauky o chorálu. Věta se rozpadá na 3 úseky:

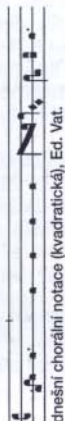
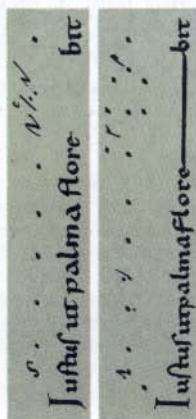
- *Agnus Dei* („Beránku Boží“) s melodickým vrcholem na slově *Dei*: vzestupný sekundový krok a malé „melisma“;
- *qui tollis peccata mundi* („který snímáš hříchy světa“) – vztažná věta ve stejné rovině jako úvodní zvolání, recitovaná na vyšší úrovni tónu a, s melodickou floskulí, jejíž vzestupná tercie f–g a znázorňuje dvojtečku;
- *miserere nobis* („smiluj se nad námi“) – oproti prvním dvěma úsekům samostatný článek. Melodický vrchol h je umístěn na cílovém slově *miserere*, zatímco *nobis* je protaženo jako předtím *Dei* a závěr je zdůrazněn sestupným krokem k fi-nale, zde tónu g.

Celá věta se trikrát opakuje na stejnou melodii, naпослед se slovy *dona nobis pacem* („daruj nám pokoj“) namísto *miserere nobis*. Na slovo *pacem* (pokoj) tak případně melisma slova *nobis* (nám) a přeneseně *Dei* (Boží), což zakládá souvislost těchto tří ústředních pojmů.

Příklad rozvité responsoriální melodie (*concentus*) viz na s. 114, obr. C.

### Vícehlas a doprovod

Gregoriánský chorál (a obzvláště nová chorální tvorba) je základem vícehlasu (doložen od 9. století). I později slouží jako *cantus firmus* nebo zdroj motivů v mešních kompozicích, motetech atd., chorál sám však zůstává nedotčen. Varhany, které se v (západní) církvi objevují v 9. století, jistě doprovázely písně a hymnické zpěvy, možná i chorál. Pouze v *Sixtinské kapli* v Římě zůstal zpěv důsledně a *cappella*, bez varhan.

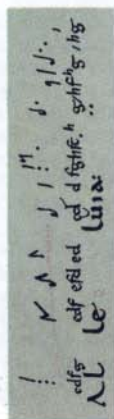


dnešní chorální notace (kvadratická), Ed. Vat.

#### A Adiatematické a diastematické neумы (St. Gallen a Akvitánie)



#### B Neумы na Guidonových barevných linkách (Benevento)



#### C Neумы s písmeny (Montpellier)

- jednoduché neумы
- likvescentní neумы
- složené neумы
- ornamentální neумы

	akcentové neумы (vzestupný a sestupný pohyb)	sanctigal.	métská	severofr.	benevents.	akvitánská	kvadratická	gotická n.
punctum	· (·)	· (·)	·	·	·	·	·	·
virga	/	/	/	/	/	/	/	/
podatus (pes)	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
clivis (flexa)	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
scandicus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
climacus	∪∪∪	∪∪∪	∪∪∪	∪∪∪	∪∪∪	∪∪∪	∪∪∪	∪∪∪
torculus	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪
porrectus	∪∪∪∪∪	∪∪∪∪∪	∪∪∪∪∪	∪∪∪∪∪	∪∪∪∪∪	∪∪∪∪∪	∪∪∪∪∪	∪∪∪∪∪

#### D Osm základních neum v různých podobách

pes subbipunctis	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
torculus resupinus	∩∩	∩∩	∩∩	∩∩	∩∩	∩∩	∩∩	∩∩
porrectus flexus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
epiphonus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
cephalicus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
ancus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪

háčkové neумы akcentové neумы

strophicus	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪	∪∪∪∪
oriscus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
pressus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
trigon	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
salicus	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪
quillisma	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪	∪∪

háčkové neумы (způsob přednesu)

#### E Nejčastější neумы v sanktgallenenské a kvadratické podobě

**Gregoriánský chorál**

byl ve středověku zapisován neumami (*neuma*, řec. pokynutí, posunek, znamení rukou při řízení sboru). Neумы jsou odvozeny z *cheironomie* a ze značek řec. prozodie (s. 170). Písemná fixace melodií naznačuje obtíže při ústní tradici. Nejstarší rukopisy s neumami pocházejí z 9. století (paleofranské neумы), nejmladší ze 14. století (St. Gallen).

Na různých místech postupně vznikly různé písářské školy (viz mapa s. 184); duktus některých z nich srovnává obr. D (několik znaků v jednom políčku představuje varianty). *Sanktgallenská*: jemná čára; *métská*: lehce zvlněná, ostré nasazení pera; *severofr.*: silnější, *beneventská*: široká čára se silnými trámcí; *akvitánská*: ozdobná, sklon k rozpadu na samostatné body.

**Akcentové neумы.** Pro čtení se užívaly *ekfonicke neумы* (členění, kadence atd.), pro zpěvy *melodické* nebo *akcentové neумы* (vzestupný a sestupný pohyb). Na každou slabiku připadá jednoduchá nebo několikatónová *neuma* s výjimkou delších melismat (obr. A, konec řádky). Neумы neoznačují tónovou výšku, jen směr pohybu melodie:

- **Punctum** (bod), pův. antický *accentus gravis*  $\searrow$ , znamená pohyb dolů, tedy nižší tón (ať už o sekundu, tercii, kvartu atd.) nebo setrvání v nízké poloze. Sanktgallenské a métské neумы užívají bod nebo čárku (*tractulus*).
- **Virga** (hůlka), pův. antický *accentus acutus*  $\swarrow$ , pohyb vzhůru, tedy vyšší tón nebo setrvání ve vysoké poloze.
- **Podatus** nebo **pes** (noha), sled nižšího a vyššího tónu. Pes je kombinací puncta a virgy, někde proto sestává ze dvou znamének (Mety, Akvitánie).
- **Clivis** nebo **flexa** (ohyb), sled vyššího a nižšího tónu, pův. antický *accentus circumflexus*  $\wedge$ .
- **Scandicus** a **climacus**, vzestupný a sestupný sled tří tónů.
- **Torculus** a **porrectus**, sled nižšího, vyššího a nižšího tónu a naopak.

Jednoduchá znaménka *spojená* dohromady se nazývají *ligatury*; tak je např. pes dvoutónová, porrectus třítonová *ligatura*. Jednoduchá znaménka *složená* dohromady se nazývají *konjunktury*; *climacus* je třítonová *konjunktura*. Co do interpretace není mezi ligaturami a konjunkturami rozdíl.

K těmto znaménkům přistupují čtyř- a vícetónové složené neумы. Např. *pes subbipunctis* (*pes se dvěma nižšími puncty*) je čtyřtónová *apozice* (*spojení* ligatury a konjunktury, stále na jednu slabiku).

**Háčkové neумы** (obr. E), pojmenované P. WAGNEREM podle apostrofu, jsou notové znaky, které v sobě zároveň nesou informaci o přednesu; dělí se na – *likvescentní neумы*: na semivokálách *l, r, m, n*. Způsob přednesu nejasný (nosově?), – *ornamentální neумы*: *strophicus* (dvou- a třítonový, ve stejné výši) a *oriscus* – oba nejčastěji na tónech *c, b* nebo *f*, tedy nad půltónem (chvění hlasu?), *pressus* (vibrato?), *trigon*, *salicus*, *quilisma* (lehký průchodný tón, *glissando*?).

**Diastematika** znázorňuje intervaly – neумы leží výš nebo níž; z toho vyplynulo i označení tónů: vysoký tón se do té doby nazýval *acutus* (ostrý, špičatý), hluboký *gravis* (těžký, tupý). Písářské školy se značně lišily: obr. A zachycuje *adiastematické* neумы (St. Gallen); melisma na konci řádku nestoupá, jen neумы se při psaní posunuly pro nedostatek místa. Neумы na spodním obrázku jsou *diastematické* (Akvitánie, ligatury se rozpadají na body), někdy byly dokonce psány podél linky vyryté do pergamenu. Kvadratická chorální notace ukazuje skutečný průběh melodie.

**Notová osnova:** Z pokusů o notaci s linkami se prosadil systém GUIDONA Z AREZZA (†1050), uspořádání linek do tercií a barevné odlišení obou linek, pod nimiž leží půltón: linka C je žlutá, linka F červená, linky jsou navíc označeny klíči *c* a *f* (obr. B).

**Písmenná notace** se neosvědčila (obr. C, neумы s písmeny)

**Romanovská písmena** (*litterae significativae*) užívaná v 9.–11. století v métských a sanktgallenských rukopisech označovala způsob přednesu, např. *a=amplius* (volněji), *c=celeriter* (rychle), *m=mediocriter* (středně), nebo výraz: *p=pressio* (sevěně), *f=cum fragore* (hlučně) atd.

**Kvadratická notace** je dodnes užívaná *římská chorální notace*. Vytvořila se od 12. století ze severofr. a akvitánských neum.

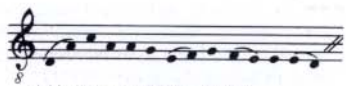
**Gotická** (podkováková) **notace** (něm. *chorální notace*) vznikla ve 14.–15. století v Německu a Nizozemí ze stylizovaných neum.

V Čechách se od konce 13. století nejvíce užívala **rhombická notace**.

**Otázky rytmu** v chorálu nejčastěji nelze na základě notace zodpovědět. Tempo a rytmus závisely na textu a nebyly písemně fixovány.

**Neumová notace** předpokládala, že zpěváci znali přesný průběh melodie z ústní tradice. Právě „nedokonalost“ notační techniky svědčí o vysoké úrovni pěveckých škol.





1. modus, autentický = dórský



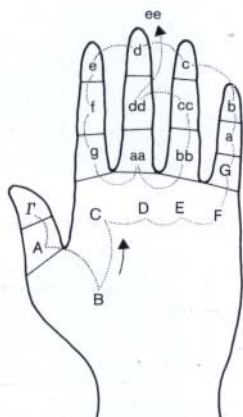
2. modus, plagální = hypodórský

## A Církevní tóniny, melodické modely (J. Affligemensis, rané 12. stol.)

- hexachordum naturale
- h. durum
- h. molle
- dnešní názvy
- celý tón
- půltón

Ut que-ant la - - xis Re- so - na - re fi - bris  
 Mi - ra ge - sto - rum Fa - mu - li - tu - o - rum  
 Sol - ve - pol - lu - ti La - bi - i re - a - tum,  
 San - cte Jo - han - nes.

ut re mi fa sol la



## B Hexachord a solmizační slabiky ve svatojánském hymnu (Guido z Arezza, † cca 1050)

## C Guidonská ruka

graves										acutae							superacutae						
graves					finales					superiores				excellentes									
G	A	H	c	d	e	f	g	a	h/b	c'	d'	e'	f'	g'	a'	h'/b'	c''	d''	e''				
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee				
ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la					
ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la					
ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la					
ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la					
ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la					
ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la						ut re mi fa sol la					

1. h 2. h 3. b 4. h 5. b 6. b 7. h

## D Středověký tónový systém, rozdělení na tetrachordy, oktávy a hexachordy

Gregoriánské melodie se pohybují v rámci diatoniky (tónový materiál v podstatě shodný s bílými klávesami klavíru); *b* a *b* se považují za diatonické varianty téhož tónu: *b rotundum* nebo *molle*, psáno kulatě (*b*), a *b quadratum* nebo *durum*, psáno hranatě (*h*).

Traktát *Musica enchiridias* v 9. století uspořádal tónový materiál podle vzoru řeckých tetrachordů, avšak odlišně a s latinskými názvy: *graves*, *finales* (základní tóny církevních stupnic), *superiores* a *excellentes*. V 11. století vyzdvihl GUIDO Z AREZZA (*Micrologus*, 1025) identitu tónů vzdálených o oktávu. Tónový materiál rozšířený vzhůru rozdělil na *graves*, *acutae* a *superacutae* (obr. D, srovnej s. 198 n.).

### Církevní stupnice

Jednohlasé melodie vykazují určité charakteristické znaky, které umožňují systematizaci do osmi *modů* – církevních stupnic. K těmto znakům patří

- **závěrečný tón (finalis)**, jako cílový bod melodie hraje roli „toniky“;
- **tenor (tuba, repercussio)**, hlavní tón melodie, „dominanta“;
- **rozsah (ambitus)**, obvykle oktáva, často však rozšířená o jeden tón dolů a o dva nahoru;
- **melodické formule** s typickými intervaly a obraty; mají modelový charakter.

**K systematizaci** do osmi církevních stupnic došlo zřejmě až dlouho po vzniku gregoriánských melodií. Nejstarší popisy pocházejí z 9. století (AURELIANUS REOMENSIS, ODO Z CLUNY). Čtyřem finalám odpovídají 4 hlavní tóniny, **autentické módy** (s tenorem na kvintě). K tomu přistupují 4 **plagální módy** – vedlejší tóniny se stejnými finalami, ale s ambitem posunutým o kvartu níž, s jinými melodickými modely a s tenorem na tercií (s výjimkami, viz s. 90). Tóniny byly číslovány řecky:

1. *protus authentus*, 2. *protus plagalis*,
3. *deuterus auth.*, 4. *deuterus plag.*,
5. *tritus auth.*, 6. *tritus plag.*,
7. *tetrardus auth.*, 8. *tetrardus plagalis*.

I latinsky byly církevní stupnice označeny jako 1. až 8. *modus*.

V 9.–10. století byly z tolemaiovské tradice zprostředkované BOËTHIEM († 524) pod vlivem byzantského *oktoechu* převzaty názvy řeckých stupnic. Vinou omylu však názvy církevních stupnic vždy nesohlasí s původními řeckými tóninami; např. řecká dórská stupnice e–e, středověká dórská stupnice d–d (srovnej tabulky na s. 90 a 176).

### Melodické modely

na obr. A uvádí JOHANNES AFFLIGEMENSIS (12. století). Pro 1. *modus* je typická vzestupná kvinta

a další krok k malé septimě, potom sestup, setrvání na tenoru a kadence k finalé d. Typická melodie 2. *modus* klesá až na a, což odpovídá posunutému ambitu plagálního *modus*, pak však krouží kolem finaly d (s charakteristickým výstupem k tenoru na tercií).

### Systém hexachordů

Hexachord (*Sestistrūn*) je řada šesti tónů se stálou intervalovou strukturou: dva celé tóny dole, půltón uprostřed a dva celé tóny nahore. Tento kontext propůjčuje každému tónu určitou „kvalitu“, např. třetí tón má nad sebou vždy půltón. Aby usnadnil zapamatování hexachordu a tím umožnil zpěv neznámých melodií „z listu“, podložil GUIDO Z AREZZA tónům hexachordu slabiky (*Epistola de ignoto cantu*, 1028) pocházející ze svatojanského hymnu z 8. století (melodie je však zřejmě GUIDONOVA): První slabiky veršů *ut, re, mi, fa, sol, la* připadají na tóny *c d e f g a*. Slabiky označují relativní tónovou výšku, takže půltón je vždy mezi slabikami *mi* a *fa*. Hexachord byl postaven na tónu c, g, později i f:

- c: *hexachordum naturale*
- g: *hexachordum durum* (s tónem h)
- f: *hexachordum molle* (s tónem b).

Celý systém pokrylo 7 částečně se překrývajících hexachordů, které si zpěváci pamatovali. Pokud melodie překročila rozsah jednoho hexachordu, bylo nutno včas přejít do jiného (*mutace*). Myšlení v hexachordech a zpěv podle slabik, tzv. solmizace, umožňovaly zpěvákům udržet polohu půltónu nebo ji najít při odpovídající mutaci (obr. D).

GUIDONovi je připisována i tzv. *guidonská ruka*, na jejíchž člancích mohl zpěvák sledovat jednotlivé tóny (obr. C). Mohla sloužit i při výuce a při sborovém zpěvu.

Hexachordální solmizace se udržela až do 16. století, pak byla mírně pozměněna a rozšířena na oktávu: *do re mi fa sol la si do*. Zvláště v románských zemích se užívá dodnes.

**Musica ficta.** Během 13.–14. století se v diatonickém systému objevily chromatické tóny. Např. hexachord d–h vyžadoval tón fis, aby mezi *mi* a *fa* zůstal půltón (mezi f a h by jinak vznikl zakázaný tritón – *diabolus in musica*). Tato zdánlivá chromatika (*musica ficta*, *musica falsa*) v gregoriánském chorálu téměř nemá význam, velkou roli však hraje v nových světských i duchovních skladbách pozdního středověku.

K Y-ri-e e-lé-i-son. iij.

8 Ky-ri-e fons boni-ta-tis, pa-ter in-ge-ni-te, a quo bo-na cuncta pro-ce-dunt, e-le-i-son.  
(Hospodine, studnice dobroty, otče nezrozený, od tebe vše dobré pochází. Smiluj se nad námi)

A Kyriální tropus „Fons bonitatis“, originál (2. Kyrie, Ed. Vat.) a tropus (podle rkp. St. Gallen 383, 13. stol., český text podle Rohova kancionálu, 1541), začátek

Chor I	a	b	c	d		
Chor II		b	c	d		x

melodie opakov. versiklů

B Stavebný princip klasické sekvence

úvodní melodie  
závěreč. melodie

1. dif.

a 1. D I-es i-rae, di-es il-la, Sol-ve-t sae-clum in-fa-vil-la: Teste Da-vid cum Si-býl-la.  
2. Quantus tremor est futúrus, Quando ju-dex est ventú-rus, Cuncta stricte dis-cus-sú-rus!

b 3. Tu-ba mi-rum spar-gens sonum Per se-púl-cra re-gi-ónum, Co-get o-mnes ante thronum.  
4. Mors stu-pé-bit et na-tú-ra, Cum re-súrget cre-a-tú-ra, Ju-dí-cán-ti res-pon-sá-ra.

c 5. Li-ber scriptus pro-fe-ré-tur, In quo to-tum conti-né-tur, Unde mundus ju-dí-cé-tur.  
6. Ju-dex er-go cum se-dé-bit, Quid-que la-tet ap-pa-ré-bit: Nil in-ú-tum reman-é-bit.

2. dif.

a 7. Quid sum miser tunc dictúrus? Quem patrónum rogatúrus? Cum vix justus sit secúrus  
a 8. Rex tremédae majestátis, Qui salvádos salvás gratis, Salva me, fons pietátis.

b 9. Recordáre Jesu pie, Quod sum causa tuae viae: Ne me perdas illa die.  
b 10. Quaerens me, sedisti lassus: Redemisti crucem passus: Tántus labor non sit cassus.

c 11. Juste judex ultionis, Donum fac remissionis, Ante diem rationis.  
c 12. Ingemisco, tamquam reus: Culpa rubet vultus meus: Supplicánti parce Deus.

3. dif.

a 13. Qui Mariam absolvisti, Et latrónem exaudivisti, Mihi quoque spem dedisti.  
a 14. Preces meae non sunt dignae: Sed tu bonus fac benigne, Ne perénni cremer igne.

b 15. Inter oves locum praesta, Et ab haedis me sequéstra, Státuens in parte dextra.  
b 16. Confutáti maledictis, Flammis ácribus addictis: Voca me cum benedictis.

c 17. Oro supplex et acclínis, Cor contritum quasi cinis: Gere curam mei finis.

závěr

d 18. Lacrí-mo-sa dí-es il-la, Qua resúrget ex-fa-víl-la, (19) Ju-dí-cán-dus ho-mo-re-us:  
19.  
20. Hu-ic er-go par-ce De-us. (20) Pi-e Je-su Dó-mi-ne, do-na e-is ré-qui-em. A-men.

C Strofická sekvence, Tomáš z Celana (†1256): Dies irae, sekvence ze mše za zemřelé (Ed. Vat.)

Kyriální tropus, struktury sekvence

**Tropus a sekvence**

Když se v karolinské době rozšířil gregoriánský chorál jako sankcionovaný melodický repertoár církve, vedly snahy o novou tvorbu v církevní hudbě ke vzniku *tropu a sekvence*. Má se za to, že do této vrstvy pronikly i prvky světské hudby. Tropus a sekvence slouží jako zvláštní ozdoba (o svátcích). Užívají se převážně ve mši.

**Tropus**

je formálně neustálený doplněk chorálu, vložený nebo připojený. Způsoby tropování:

- **Textace melismat** (obr. A): Tropus je nový text, *sytabický* podložený existujícím melismatu (na každý tón melismatu případně jedna slabika). Nový text zohledňuje text chorálu: na obr. A tropus rozvádí slovo „Kyrie“.
- **Nový text s novou melodií**: Souvisí s textem chorálu i jeho melodií (tóninou atd.).
- **Ryze melodická interpolace**: Jako ozdoba je do chorálu vsunuto melisma; samo melisma v obr. A již mohlo být melodickým tropem. Vložená melismata lze někdy identifikovat podle stylu a podle pramenů (tradice na určitém území).

**Sekvence**

je zvláštní případ tropu, textace dlouhého melismatu na poslední slabice *aleluja* zvané *jubilus*, *sequentia* nebo *longissima melodia*. Jubilus resp. sekvence se ve mši zpívaly při opakování *aleluja* po žalmovém verši (*aleluja – versus – aleluja*) před evangeliem. Ve mších bez *aleluja* následuje sekvence po tractu.

Z raných dob sekvence pochází známá zpráva, kterou podal NOTKER BALBULUS ze St. Gallen († 912): NOTKER potvrzuje obtížnost učení a zapamatování dlouhých jubilů bez textu. U jednoho uprchlíka z kláštera Jumiège u Rouenu, který zničili Normané roku 851, viděl textované jubily (zv. *prosa*); poté sám skládal „lepší“ texty pro alelujiatická melismata. Z pomůcky na podporu paměti se stala samostatná básnická a brzy i hudební forma.

**Stavba sekvence (obr. B)**

V klasické sekvenci se vždy dva verše zpívaly na tutéž melodii; při tom se střídaly dvě poloviny sborů. Tak vznikla řada *opakovaných versiklů*, uvozená a zakončená jedním společně zpívaným veršem. Délka versů značně kolísá. Existují však i *a-parallelní* sekvence bez opakovaných versiklů nebo s nepravidelnou stavbou, a dále rané tzv. *archaické* sekvence s *dvójitým cyklem*, tj. s opakováním několika versiklů.

Světským protějškem sekvence je *lai* nebo *lejch* a instrumentální *estampida* (s. 192).

**Dějiny sekvence** se dělí na tři epochy:

1. **Klasická sekvence**, cca 850–1050, zvláště v St. Gallen, Reichenau a v klášteře St. Martial de Limoges (východo- a západofranský repertoár). Kromě NOTKERA jsou nejvýznamnějšími autory EKKEHART I. († 973) ze St. Gallen, HERMANNUS CONTRACTUS († 1054), BERNO († 1048) z Reichenau a WIPO BURGUNDSKÝ († kolem 1050).
2. **Rýmovaná sekvence** od 12. století. Délka a rytmus versiklů jsou shodné, rým nahrazuje asonanci, jsou skládány nové nápěvy bez vztahu k *aleluja*. Nejvýznamnějším autorem je augustinián ADAM ZE SV. VIKTORA u Paříže († 1177).
3. **Strofická sekvence** od 13. století, pokračování rýmované sekvence. Autoři: TOMÁŠ Z CELANA († 1256), TOMÁŠ AKVINSKÝ († 1274) atd.

Pro svou oblibu zaujímaly zvláště mladší sekvence v liturgii značný prostor; jejich počet dosáhl cca 5000. Tridentský koncil v 16. století omezil jejich počet v oficiální římské mešní liturgii na čtyři:

- *Victimae pascchali laudes*, velikonoční sekvence připisována WIPONŮVI,
- *Veni sancte spiritus*, svatodušní, připisována ŠTEPHANU LANGTONŮVI (Canterbury, † 1228)
- *Lauda Sion*, ke slavnosti Božího Těla, připisována TOMÁŠI AKVINSKÉMU,
- *Dies irae*, užívána v rekviem, připisována TOMÁŠI Z CELANA.

Roku 1727 byla povolena pátá sekvence,

- *Stabat Mater*, k svátku Sedmibolestné Panny Marie (15. 9.), připisována je františkánovi JACOPONU DA TODI († 1306) nebo SV. BONAVENTUROVI (?).

Obr. C ukazuje celou sekvenci ze mše za zemřelé: Každému versiklu odpovídá trojdílná strofa, vždy 2 strofy mají tutéž melodii (opakovaný versikl), vždy 3 strofy se opakují jako „velká strofa“ (bez opakování versiklu v 17. strofě) a strofy 18–20 tvoří volný závěr. Ponurá dórská melodie bývá stále znovu citována (např. BERLIOZ, *Fantastická symfonie*, LISZT: *Danse macabre*).

**Liturgické drama**

Z tropů vánočních a velikonočních introitů vznikly zpívané dialogy, k nimž se brzy přidala dramatická akce. Tak vznikly malé samostatné duchovní hry, např. *Hra o Danielovi*, a později *miráky*, provozované i mimo liturgii a kostel (v Čechách nejznámější *Mastičkář*).





Středověká světská lyrika se objevuje v poslední třetině 11. století u jihofrancouzských **trubadúrů**; o století později ji na severu Francie přebírají **truvéři** a v německé jazykové oblasti **minnesängři**. Jejich vývoj vrcholil kolem roku 1200 a opadá se zánikem klasického rytmství na konci 13. století.

Tato nová světská tvorba je protějškem tehdejší tvorby duchovní – formálně odpovídá rýmované a strofické sekvenci, hymnu a konduktu, obsah je protějškem mariánské úcty. **Místem jejího vzniku je Akvitánie**, která hraje vůdčí roli i v nové duchovní tvorbě (zvláště St. Martial, viz s. 191 a 201). Tato lyrika byla pěstována zejména v **prostředí šlecht**, dále mezi kleriky a nižšími stavy sloužícími šlechtě.

Jak naznačuje jméno, byli **trubadúři a truvéři** (z provenzálského *trobar*, fr. *trouver, nalézář*) „ vynálezci“ textu a melodie (tedy básníci i hudebníci). Liší se dialektem; hranicí je Loira: trubadúři na jihu užívali *langue d'oc* (provenzálský *oc*, ano), truvéři na severu *langue d'oïl* (starofr. *oil*, fr. *oui*, ano).

### Písňové typy z hlediska formy

Středověká písňová tvorba přinesla nepřehledné množství básnických i hudebních forem. Podle GENNRICHA se dělí na 4 základní typy:

#### 1. Typ litanie:

forma přednesu nejstarších veršovaných eposů, při které se všechny verše zpívají na tutéž melodii:

**a) chanson de geste:** výpravná hrdinská píseň v dlouhých verších členěná nikoli na pevné strofy, ale na volné úseky („*laissez*“); tyto úseky jsou různé dlouhé a končí ustáleným závěrečným obratem (např. *Píseň o Rolandovi*);

**b) lais:** část *chanson de geste*; po několika opakovaných melodie s polovičním závěrem (fr. *ouvert*, otevřený) následuje poslední opakování s celým závěrem (fr. *clos*, zavřený), např. obr. A: 1. řádek – trojí opakování, 2. řádek – závěr;

**c) rotouenge:** **lais** sestávající ze tří až pěti řádků a **refrénu** (obr. A). Strofu zpíval sólista, refrén sbor. *Lais* a *rotouenge* jsou nejstarší francouzské písňové formy.

Menší formou *chanson de geste* je **chanson de toile**. Námět bývá pohádkový nebo milostný, např. o nešťastné královské dceři (obr. A).

#### 2. Typ sekvence:

Tak jako u opakovaných versiklů duchovní sekvence i zde mají vždy dva verše shodný rým a tutéž melodii s polovičním a celým závěrem; dvojverší jsou nestejně dlouhá. Označení: **lai, laich (lejš), descort**, instrumentální verze **estampida**.

Estampidu *Kalenda maya* prý nejprve hráli střídavě dva hráči na fidulu, teprve později byla otextována. Oproti starému principu sekvence se první strofa opakuje, má však jen celý závěr (obr. B).

#### 3. Typ hymnu:

vychází z formy *ambroziánského hymnu*: 4 řádky v jambickém dimetru s prokomponovanou melodií a **bc d** (tzv. **vers**, viz s. 180, obr. E). Opakováním prvních dvou řádek vznikne

**a) canzona:** forma ab ab cd (**barová forma**), „dopěv“ má nejčastěji 3 řádky (ab ab cde, obr. C);

**b) kruhová canzona:** na konci se opakuje závěr prvního dílu (ab ab cdb, srovnej s. 196, obr. B).

#### 4. Typ rondelu:

písňové formy s *refrémem*; snad jsou odvozeny z typu sekvence (*zkrácená lai*), jádro strofy v ballade a virelai se však kryje s *canzonou* (typ hymnu):

**a) ballade:** canzona s refrémem, někdy i předsunutým (obr. C);

**b) virelai:** canzona s refrémem na začátku a na konci strofy; druhá polovina refrénu se objevuje i v „dopěvu“ (obr. C);

**c) rondeau:** střídání sboru (*refrén*) a sóla (tzv. *additamenta*, přídavky); všichni zpívají tutéž dvojdílnou melodií nebo její 1. polovinu podle schématu na obr. C (srovnej př. na obr. D).

Trubadúři užívali kromě raných *prokomponovaných versů* především *typ hymnu* a jednodušší formy, u truvérů převládá *typ litanie, sekvence a rondelu*.

Styl **melodií** je stejný jako u duchovních písní. Tonálně se pohybují v rámci **církevních tónin**, časté je užití kontrafakury. Starší názor přisuzující písním modální rytmus (s. 202) je neudržitelný; stejně jako v melodiích, i v rytmu vládne spíše **mnohotvárnost** orientovaná na deklamaci textu (VAN DER WERF: „deklamační rytmus“). Existuje nicméně několik modálních a menzurálních zápisů.

#### Písňové typy z hlediska obsahu

Středověká lyrika klade důraz na dovedné zpracování tradovaných **topoi**. Umění básníků-hudebníků se neprojevuje ve sdělení osobního prožitku, nýbrž v nápaditosti textové a hudební struktury a v rozmanitosti variací. Tak vznikají určité typy:

– **chanson (canzone, píseň):** milostná píseň, nejčastějším námětem je nenaplněná touha nebo fiktivní naplnění;

– **alba, aube (svítáníčko):** úsvit rozděluje milence;



- **pastorela**: opěvuje nižší lásku (vztah rytíře a rolnické dívky);
- **sirventés**: politické, moralizující, sociálně kritické a jiné písně;
- **chanson de croisade**: popisuje křížovou výpravu nebo k ní vyzývá;
- **lamentation, planch**: smuteční píseň na smrt lenního pána apod.

Mimoto existuje tzv. **jeu parti**, **tenso** nebo **partimen** (rozhovory, hádání), dále **ballades** (taneční písně) atd.

### Stručné dějiny

Prvním známým trubadúrem je VILÉM (GUILLAUME) IX. AKVITÁNSKÝ (1071–1126), zřejmě však měl předchůdce. Ke zprostředkování trubadúřského umění na severu přispěla jeho vnučka ELEONORA AKVITÁNSKÁ, která byla vdána poprvé za francouzského krále LUDVÍKA VII., podruhé (1152) za knížete JINDŘICHA PLANTAGENETA Z ANJOU, který se roku 1154 jako JINDŘICH II. stal anglickým králem. Její dcery dále pěstovaly tradici rytířské služby dámě, zvláště MARIE, provdaná za JINDŘICHA I. Z CHAMPAGNE († 1181), který sídlil v Troyes. MARIE na svůj dvůr přivedla nejvýznamnější trubadúry a truvéry, mezi nimiž byl CONON DE BÉTHUNE, GACE BRULÉ a CHRÉTIEN DE TROYES, zakladatel tradice románů o králi Artušovi a jeho rytířích (Erec, Lancelot, Perceval, Tristan, Yvain a další).

Éra trubadúrů končí v 1. třetině 13. století, částečně v souvislosti s **válkami proti albigenským** (1209–1229) v jižní Francii.

**Obsahy písní**: VILÉMOVY písně ukazují na sponátní přístup k tvorbě, cílem je vznešená dvorská zábava.

**Láska** se stává ústředním tématem v písních JAUFRÉ RUDELA († kolem 1150). Opěvuje především *vzdálenou* milou, tj. nejde mu o přirozené naplnění milostné touhy, ale o udržení napětí, o bolest odvrženého, o stylizaci situace. Dáma nedosažitelná pro svůj vysoký stav (*vyšší láska*, viz níže). JAUFRÉ RUDEL byl stejně jako BERNART DE VENTADORN a mnozí jiní člověkem nižšího stavu sloužícím šlechtě, což zvěšovalo propast mezi jím a opěvovanou dámou.

**Trobar clus**: Duchovní, vzdělání v latinské literatuře, např. PEIRE D'ALVERNHE nebo slavný FOLQUET DE MARSEILLE, pěstovali učené básnictví, v němž byl význam v pozadí, skrytý (*motz serratz e clus*) za obrazy, podobenstvími, narážkami na antickou mytologii a za filosofickými myšlenkami.

**Taneční písně**: Mnoho písní v lidovém tónu opěvuje jaro, tanec, hru atd. Příkladem je májová

píseň *Kalenda maya* RAIMBAUTA DE VAQUEIRAS. Přehledné krátké verše s průběžným rýmem zachycují v rychlém třídobém rytmu lehkost májového tance (s. 192, obr. B, první z pěti strof úplná).

### Generace trubadúrů

Dochovalo se na 450 jmen, téměř 2500 textů a asi 300 nápěvů.

1. (1080–1120): VILÉM IX, kníže akvitánský a hrabě z Poitiers (1071–1126), dochováno 11 textů;
2. (1120–1150): JAUFRÉ RUDEL († kol. 1150), motiv vzdálené milé, 3 nápěvy; MARCABRU († kolem 1140), působil u dvora VILÉMA X. v Poitiers a ALFONSE VIII. Kastilského, 4 nápěvy, *trobar clus*;
3. (1150–1180): BERNART DE VENTADORN (1130–1195), nejznámější trubadúr, dochováno 19 nápěvů včetně *Skřivánčí písně*;
4. (1180–1220): Největší rozkvět kolem roku 1200, PEIRE VIDAL († 1205), RAIMBAUT DE VAQUEIRAS († 1207) u dvora BONIFÁCE II. Z MONTFERRATU (s. 192, obr. B), PEIROL, AIMERIC DE PEGUILHAN, ARNAUT DANIEL († 1210), „největší básník-skladatel“ (podle DANTA), FOLQUET DE MARSEILLE († 1231), učenec, biskup v Toulouse;
5. (pozdní období do roku 1300): GUIRAUT RIQUIER († 1298), poslední trubadúr.

### Generace truvéřů

Prameny udávají nepřehledný počet jmen. Dochovalo se přes 4000 textů a asi 2000 melodií (nejstarší rukopis je *Chansonnier d'Urfé*, kolem roku 1300).

1. (1150–1200): CHRÉTIEN DE TROYES (1120 až 1180), RICHARD LVÍ SRDCE († 1199), BLONDEL DE NESLE (\* 1155);
  2. (1200–1250): CONON DE BÉTHUNE († 1219 na křížové výpravě), GACE BRULÉ († 1220), COLIN MUSET († 1250), THIBAUT IV. Z CHAMPAGNE (navarský král, † 1258), převor GAUTIER DE COINCI († 1236, autor rozšířené duchovní hry *Miracle de la Sainte Vierge* obsahující řadu kontrafakt světských písní);
  3. (1250–1300): JEHAN BRETTEL († 1272), měšťan v Arrasu, a především ADAM DE LA HALLE (1237–1287), minstrel ROBERTA II. z Arrasu, s nímž odešel roku 1283 do Neapole; mj. autor 16 tříhlasých rondeaux (s. 192 obr. D, základní hlas uprostřed, srovnej s. 209) a 18 jeux partis včetně hry *Jeu de Robin et de Marion* s dialogy a 28 písněmi.
- Během 13. století se nositeli vývoje stávají měšťanské pěvecké spolky (**puis**), kde původní funkce písní vystřídalo soutěžení, pravidla a umělost.

**Minnesang**

Kolem poloviny 12. století nastupuje středohornoněmecká lyrika, nazývaná pro svou převážně milostnou tematiku **minnesang** (středohornoněmecky *minne*, láska). Tuto lyriku pěstuje stejně jako ve Francii **šlechta**, **rytřstvo** a nadaní **ministeriálové** (služebnictvo). Se zánikem rytřství a vzestupem měst ve 14. století se z minnesangu stává měšťanský meistersang.

**Teorie o vzniku** se zabývají texty a platí i pro francouzskou lyriku:

- **antická teorie** (nezpochybněna): Vzorem je klasické latinské básnictví (OVIDIUS, HORATIUS);
- **středolatináská teorie** (velmi pravděpodobná): Vzor je spatřován ve středověkých románech (např. *Abelard a Heloisa*), ve vagantské lyrice a duchovní poezii;
- **arabská teorie** (nezpochybněna): arabská milostná lyrika a kult ženy ve Španělsku ovlivnily sousední jižní Francii;
- **teorie lidové písně** (sporná): nedochované lidové písně vystoupily do sféry umění.

**Původ melodií** je nejasný. Může jít o **kontrafakta** či napodobeniny duchovních písní, ale i o původní světskou produkci.

**Formy** byly převzaty ze západu, zejména **barová forma** francouzské **canzony**, z francouzského **lai** (**laich**) princip sekvence. Formy s refrénem jsou naproti tomu vzácné (absence vlivu truverů).

**Melodie** skládali sami autoři textů. Každá píseň má vlastní melodii, přejímání cizích nápěvů však nebylo vyloučeno: mnoho románských melodií bylo pro svou mezinárodní oblíbenost (křížové výpravy, pouť) zpíváno s novými texty. Termín **diu liet** (středohornoněm. *píseň*) označoval původně text (strofickou formu), nápěvy se nazývaly *doene* (tóny). Básnické texty se zásadně nerecitovaly, nýbrž výhradně zpívaly („verš bez hudby je jako mlýn bez vody“, FOLQUET DE MARSEILLE).

Nedostatek pramenů nedovoluje rekonstruovat vývoj nápěvů. 12. a 13. století je jakousi 1. epochou jednohlasu, ve 14. a 15. století vystupuje do popředí durová melodika a ojediněle se objevují vícehlásé úpravy (SALCBURSKÝ MNICH, OSWALD VON WOLKENSTEIN, viz s. 256).

**Rytmus nelze** stejně tak jako ve Francii z chorální notace většiny nápěvů jednoznačně určit. Přepis pomocí stejných notových hodnot je nyní zámínout, protože i tehdejší duchovní písně byly rytmitizovány. Obr. B na s. 196 ukazuje pokus o přepis v *čtyřdobé* rytmicí (LUDWIG) a v rytmicí *modální* podle románského vzoru (HUSMANN).

**Provozovací praxe.** Básníci-hudebníci většinou i sami zpívali, často je však doprovázeli instrumentalisté (*spielleute*, *zongléři*, *žakéři*) na **fidulu**, **loutnu**, **harfu** atd.; někdy se doprovázeli sami. Nástrojům připadly přede hry, mezihry a dohry. Zpěv nebyl doprovázen akordy, ale jistou **heterofonií**: nástroj hrál tutéž melodii s variantami a ozdobami. Doprovod byl improvizován, zápisy neexistují.

**Posluchači.** Autoři psali písně pro určitý kruh známých (šlechta, rytíři, dámy atd.) a v něm je i zpívali. Texty písní se často vztahují k těmto osobám.

**Obsahy písní** až na zvláštní situace souhlasí s trubadúrskými a truveruskými **topoi**. Důraz spočívá na vysoce stylizované formě, v níž jen velcí básníci dospívají k osobní výpovědi.

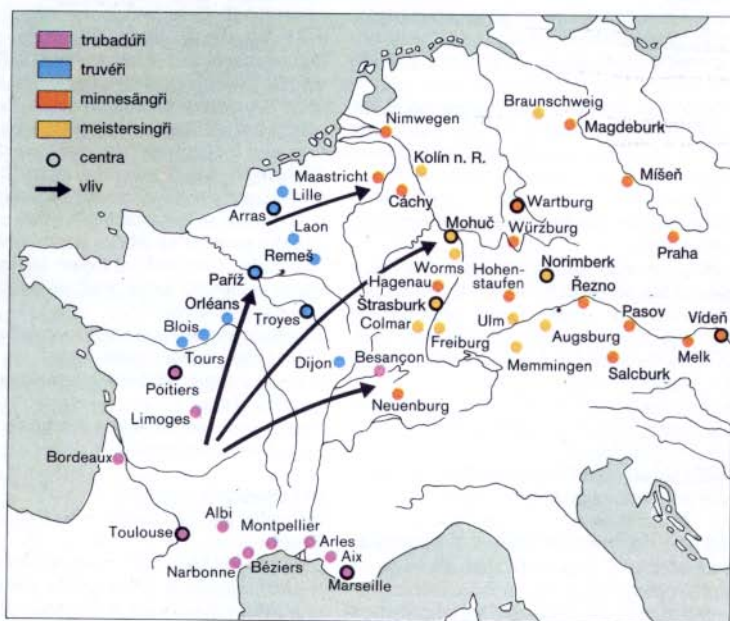
Ze západu importovaný ideál nenaplněné kurtoazní lásky (hóhe minne, *vyšší láska*) má výchovnou hodnotu; jejím protějškem je smyslná *nidere minne*, *nižší láska*.

Písně s jinou než milostnou tematikou se nazývaly **Spruch** (fr. *sirventés*).

**Generace minnesängri**

lze určit jen na základě literárně-historického členění:

1. (1150–1170), **raný podunajský minnesang** (bez západních vzorů?): **5 bezejmenných autorů** milostných písní v lidovém tónu, KÜRENBURGER (užívá strofickou formu Píseň o Nibelunzích), MEINLOH VON SEVELINGEN, DIETMAR VON AIST.
2. (1170–1200), „jaro minnesangu“, silný západní vliv: JINDŘICH VI. (syn FRIEDRICH A BARBAROSSY, † 1197, Messina), HEINRICH VON VELDEKE, FRIEDRICH VON HAUSEN († 1190 na BARBAROSSOVĚ křížové výpravě), RUDOLF VON FÉNISNEUBURG, HEINRICH VON RUGGE.
3. (1200–1230), **vrchol minnesangu**: REINMAR VON HAGENAU († 1205, oplakávání vzdálené lásky), HARTMANN VON AUE († 1215), HEINRICH VON MORUNGEN († 1222, učené písně plné skrytých významů), NEIDHART VON REUENTHAL († kolem 1245, drsné vesnické pastorely) a především WALTHER VON DER VOGELWEIDE (kolem 1170 až 1230), nejvýznamnější minnesänger. *Singen und sagen*, skládat a básnit, se WALTHER naučil v Rakousku, do roku 1198 působil u bábenberského dvora ve Vídni, do roku 1202 u lanckraběte HERMANA DURYNKÉHO, roku 1207 (?) se účastnil pověstné „války pěvců“ na Wartburgu, roku 1212 sloužil u OTY IV. a od roku 1214 u FRIEDRICH A II., který mu udělil léno ve Würzburgu.



A Centra umělého světského zpěvu ve středověku

Jaufré Rudel podle Gennricha

Lan-quan li jorn son—lonc en may—M'es belhs dous—chans d'au—zelhs de—lonh,—

podle Ludwiga

podle Husmanna

Nu al-rest leb ich mir wer-de,—sit min sün-dic—ou-ge—siht.—  
daz rei-ne lant und ouch die er-de den man vil der e-ren giht.

Mirst ge-schen des—ich ie—bat, ich bin—ko—men—an die—stat

da got men-nisch-li-chen—trat.—

hudba	a	b	a	b	c	d	b
rým	a	b	a	b	c	c	c
stavba	štóla	štóla			dopěv		

kruhová canzona

B Walther von der Vogelweide, Píseň o Palestině (kolem 1228), možná předloha (J. Rudel, kolem 1140) a forma

melodické úseky

WALTHER vychází z dvorského ideálu kurtoazní lásky (hóhe minne, *vyšší láska*), v některých písních však živě přitakává opačnému ideálu a nakonec dospívá k milostnému vztahu rovnocenných partnerů (ebene minne, *rovnocenná láska*). Významné jsou jeho polit. a náboženské písně. *Píseň o Palestíně* napsal WALTHER roku 1228 pro 5. křížovou výpravu (jíž se nezúčastnil). Je to jediná úplně dochovaná WALTHEROVA melodie (obr. B). Možná je odvozena z francouzského vzoru (RUDEL), melodické modely církevních modů ale beztak zakládají příbuznost. WALTHEROVA melodie se však zároveň výrazně odlišuje. – Formu (**kruhová canzona**) lze rozpoznat jen na základě nápěvu, nikoli podle textu.

4. (1230–1300): *obrat minnesangu* charakterizovaný přechodem do měšťanských vrstev. KONRAD VON WÜRZBURG († 1287), HEINRICH VON MEISSEN zv. FRAUENLOB († 1318, Mainz), ruzjanský kníže WIZLAV III. († 1325), legendární TANNHÄUSER (působil kolem roku 1250 v Bavorsku).

5. (14. a 15. století), *pozdní minnesang*: vyvíjí se již souběžně s meistersangem. SALCBURSKÝ MNICH HERMAN (14. století), HUGO VON MONTFORT (1357–1423), OSWALD VON WOLKENSTEIN (1377–1445, „poslední minnesänger“).

**Prameny.** Zatímco texty jsou dochovány již z 13. a 14. století (např. *Velký beidelberský zpěvník*, neotovaný *Codex Manesse* z let 1315–1330), zápisy nápěvů (ještě originálnější?) pocházejí teprve ze 14.–16. století. Meistersingři používali melodie minnesängřů, sbírali je a zapisovali. Nejvýznamnější prameny jsou:

– **Münsterský fragment**, začátek 14. století, kvadratická notace, 3 WALTHEROVY melodie s textem, z toho 1 úplná (obr. B).

– **Carmina burana**, kolem 1300 (do roku 1803 v klášteře Benediktbeuern, dnes ve Státní knihovně v Mnichově), částečně s neumami, **latinská a středohornoněmecká světská lyrika** psaná duchovními (PHILIPPE DE GRÈVE, STEPHAN LANGTON atd., ale i DIETMAR VON AIST, REINMAR, WALTHER, HEINRICH V. MORUNGEN, NEIDHART atd.), dále milostné a jiné světské písně (často s přidávanými středohornoněmeckými strofami), pijácké a taneční písně vagantů (zběhlých kleriků a studentů), duchovní hry.

– **Jenský rukopis**, kolem roku 1350, kvadratická notace, 91 melodií;

– **Vídeňský rukopis**, před rokem 1350, melodie REINMARA VON ZWETER, FRAUENLOBOVY atd.,

– **Mondsee-vídeňský rukopis**, kolem roku 1400, 56 melodií, zejména od SALCBURSKÉHO MNICHA;

– **Kolmarský rukopis**, kolem roku 1460, možná tzv. *Zlatá kniha mobučská*, 105 melodií;

– **Donaueschingenský rukopis**, kolem roku 1450, 21 melodií, především FRAUENLOBOVÝCH;

– **Rostocký zpěvník**, kolem roku 1475, 31 melodií.

Jsou 3 stupně jistoty, s jakou lze **přiradit nápěv** k určitému textu:

1. Text a nápěv jsou zapsány společně; velmi řídký výskyt (*Münsterský fragm.*, viz výše).

2. Melodie s jiným textem nese jméno určitého minnesängra, např. (*Herrn Walthers guldin weise*), „zlatý nápěv pana Walthera“ v *Kolmarském rukopisu*, a přesně se kryje s některým jeho textem, v tomto případě s WALTHEROVOU *Tagelied*. Přirazení je však sporné.

3. Melodie z románské tradice se přiřazují ke středohornoněmeckým textům odpovídajícím obsahem i formou (**kontrafaktura**). Čím komplikovanější forma, tím jistější přiřazení.

### Meistersingři

Měšťané, zejména řemeslníci, se po způsobu cechů sdružovali do **pěveckých škol** s pevnými pravidly a stanovami (jako *puis* ve Francii). Dobou rozkvětu bylo 15. a 16. století (Mohuč, Würzburg, Norimberk atd., obr. A). K zániku došlo během 17. století. Texty byly nejčastěji odvozeny z Bible, často politicko-satirické, existovaly však i žertovné a taneční písně.

**Nápěvy (Töne)** jsou modální s dur-mollovou tendencí, sylabické, částečně s melismatickými ozdobami („Blumen“).

Převládá **barová forma** (aab, někdy aaba).

Písně byly shromažďovány do vlastních rukopisů a přísně střeženy; nejznámější je *Zlatá kniha mobučská* (*Kolmarský rukopis*, viz výše).

Při týdenních setkáních představil **pěvec (Singer)** svou novou píseň, kterou „soudci“ (**Merker**) sedící za oponou posuzovali podle své **tabulatury** s mnoha regulemi. Rozlišovali se **žáci**, kteří ještě dělali chyby v pravidlech, **básníci**, kteří zpívali nové texty na staré nápěvy, a **mistrři**, kteří skládali nové texty i nápěvy.

Nejznámějšími meistersingry byli HEINRICH VON MEISSEN zv. FRAUENLOB, zakladatel nejstarší školy v Mohuči (kolem roku 1315, ještě v kontaktu s minnesangem), MICHEL BEHAIM († 1476), HANS FOLZ († 1513) a HANS SACHS (1494–1576, švec v Norimberku, přes 4500 milostných a přes 2000 jiných světských písní a přes 200 her). SACHSŮV známý „Stříbrný nápěv“ (*Silberweise*) vykazuje příbuznost s latinským duchovním zpěvem *Salve Regina* a luterským chorálem.

A Paralelní kvintové organum, prosté a zdvojené (Musica enchiriadis, 9. stol.)

C Aparalelní kvartové organum, sekvence „Rex coeli“ (začátek), Musica enchiriadis, originál a přepis

kvarty  perfektní konsonance  disonance  superiores

B Tónový systém traktátu Musica enchiriadis

D Hexachordy v traktátu Musica enchiriadis

vox principalis (chorál)  celý tón  
 vox organalis (organum)  půltón  
 graves  chorál  
 finales  organum

Spojením chorálu jakožto melického prvku, který byl při christianizaci přesazen ze Středomoří na sever, a hudebních praktik orientovaných na zvukovost (obzvláště varhany) vzniklo v raném středověku napětí mezi horizontálními a vertikálními silami, které nejpozději od 9. století vedlo k vytvoření „artificiálního“ vícehlasu (impulsem byla disonance). Toto napětí u vícehlasu vždy znovu podněcovalo jeho další rozvíjení. Ze stále konfrontace s momentálně dosaženými kompozičními možnostmi vznikla řada vln „nové hudby“, typických pro dějiny západoevropské hudby.

V raném a vrcholném středověku se vícehlas pěstoval v některých katedrálních a klášterních školách; šlo o improvizaci, z níž se dochovalo jen několik příkladů v teoretických traktátech a ojedinělé zápisy. Vícehlas byl vertikální tropus ve smyslu ozdoby. Nazýval se **organum** (řecky *organon*, nástroj, varhany), snad s ohledem na *přesné tónové výšky* varhanních píšťal jako předpoklad souladu více hlasů.

*Score organum - Dimfex*  
*Musica enchiriadis*, anonymní traktát ze severní Francie 9. století, jako první popisuje kromě zpěvu v paralelních oktávách i *kvintové a kvartové organum*. Obojí je vázáno na předem daný (vrchní) základní hlas, *vox principalis* nebo *cantus* (od 13. století *cantus firmus*).

**Kvintové organum:** Cantus je doprovázen organálním hlasem v **paralelních spodních kvintách**. Oba hlasy lze zdvojit v oktávě (obr. A), hrát mohou též nástroje, zvláště varhany s kvint-oktávovou mixturou.

**Kvartové organum:** Neužívají se jen paralelní kvarty, ale i menší intervaly, aby byl vyloučen tritón. *Vox organalis* už není jen zdvojení cantu v jiné poloze; osamostatňuje se. Zde začíná vlastní („artificiální“) vícehlas.

*Musica enchiriadis* uvádí jako příklad kvartového organa sekvenci, jejíž opakované versiky zpívají střídavě sólisté vícehlasně (versikl 1a, 2a...) a sbor jednohlasně (1b, 2b...). Text obou hlasů je zapsán v jedné linkové osnově opatřené značkami tónů (obr. C).

*Vox organalis* nesmí klesnout pod c, nejnižší tón cantu. Začíná v unisonu s cantem, zůstává pak na c (sekunda a tercie – disonance), dokud cantus nedosáhne kvarty f (perfektní konsonance), pokračuje v paralelních kvartách a na konci verše se opět spojuje s cantem v unisonu. Na rozdíl od kvintového organa se tedy *začátek a konec* verše odlišuje od „regulárního“ paralelního pohybu.

## Tónový systém

traktátu *Musica enchiriadis* se člení do 4 tetrachordů se stejnou intervalovou strukturou (půltón uprostřed):

- *graves* („těžké“): hluboké tóny,
- *finales*: základní tóny církevních stupnic,
- *superiores* („horní“): vyšší tóny,
- *excellentes*: „přečnivající“ tóny.

K tomu přistupují *residui* – dva „zbývající“ tóny (obr. B, srovnej s. 188 n.).

Tóny se stejnou polohou v tetrachordu (vzdálené o kvintu) mají stejnou kvalitu (jsou obklopeny týmiž intervaly), a proto i podobnou značku, (řecké *dazejské* znaménko, na obr. B pod notou e, srovnej s. 170, obr. D), která se čtyřikrát mění a obrací. Mimo to se rozlišují 3 hexachordy: c–a, g–e' a f–d'. Vycházejí z tetrachordů *graves*, *finales* a *superiores* rozšířených o celý tón nahoru i dolů (tedy k nejbližšímu půltónu). Organální hlas se pohybuje v těchto **hexachordech**. Překročil-li cantus rozsah hexachordu, vznikl by při paralelních kvartách tritonus – na obr. C na slabice „les“: f–h'. Organální hlas proto včas (už na slabice „Te“ na začátku verše) přeskočí na g, základní tón nového hexachordu. – Takové nenotované operace naznačují sólové provádění kvartového organa, zatímco kvintové organum bylo prováděno sborově.

V době GUIDONA Z AREZZA kolem roku 1000 se staré druhy organa ještě pěstovaly, GUIDO však již popisuje postupné sbíhání hlasů na konci verše (*occursus*) a křížení hlasů.

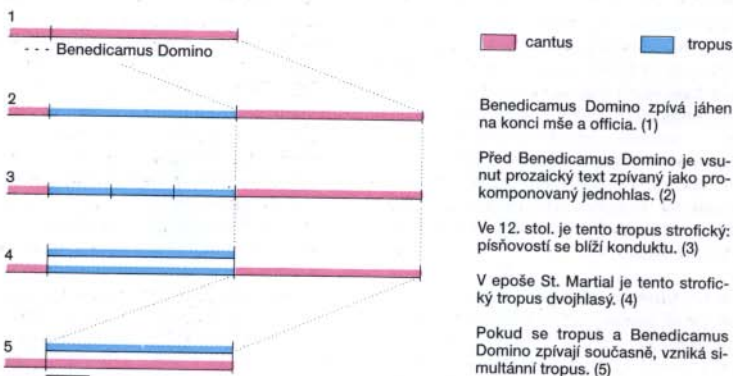
## Winchesterský tropář

(kolem roku 1050) jako nejstarší organální pramen dochovává asi 150 organ (responsoria, sekvence atd.). Sborové partie jsou jednohlasé, sólové dvojhlasé (obr. E). Cantus resp. chorál je pravděpodobně ve vrchním hlase. Hlasy jsou zapsány těžko dešifrovatelnými neumami v oddělených hlasových knihách.

## V organu kolem roku 1100

(JOHANNES AFFLIGEMENSIS, zv. též J. COTTON, Milánský traktát, fragmenty Chartres 109 a 130 atd.) přibývá protipohybu a křížení hlasů se stává součástí nauky, takže organální hlas získává na samostatnosti a často leží výše než cantus. Stává se „discantem“ (doslova různopěv, protizpěv). Střídají se konsonance a disonance; konsonance (oktáva, kvinta, kvarta, prima) připadají na začátky a konce slovních nebo významových celků (obr. F b). Zejména na konci verše může být organální hlas „kolorován“ malými melismaty (obr. F a).





Or-ga-na lae-ti-ti-ae  
 vox so-nat ec-cle-si-ae, fi-li-us-fit fi-li-ae; ver-bum de-i fit in car-ne  
 rex ae-ter-nae glo-ri-ae in-car-nan-di no-vo mo-re,

8 Be - - - - - melisma proti slabice, prodlevová sazba (ne)

#### A Tropus k Benedicamus Domino

8 Vi - de - runt he - ma - nu - - - - - el  
 melisma proti slabice, prodlevová sazba

viderunt [hemanuel...

natum in palacio]

8 na - tum in pa - la - ci o  
 slabika proti slab. melisma proti melismatu  
 diskantová sazba

#### B Tropus k vánočnímu graduale

8 Con-gau-de-ant ca-tho-li-ci le-ten-tur ci-ves ce-li-ci

#### C Píseň ze Santiaga de Compostela, Codex Calixtinus (kolem r. 1140)

V 1. polovině 12. století se objevuje nové stadium vícehlasu. Toto **nové organum** se již neimprovizuje, nýbrž komponuje a zapisuje. Chorál již neleží ve vrchním, ale ve spodním hlase, jako stavebný základ vícehlasé skladby, zatímco organální hlas díky své nové poloze a kvalitě získává hudebně na závažnosti.

Vedoucí školou je klášter Saint Martial v Limoges (jižní Francie), současně je též centrem nového jednohlasu (tropus a sekvence, duchovní písně, s. 191). V jihofrancouzské Akvitánii se paralelně s duchovní písní rozvíjí i nová světská lyrika trubadúrů; ve světské i duchovní tvorbě se někdy užívá těchž melodií (srovnej s. 193).

Nové formy duchovní písně (kromě strofické sekvence) jsou:

- **konduktus** (lat. *conducere*, vést, provázet), píseň užívaná v bohoslužbě mj. před čtením, když jáhen kráčel ke čtecímu pultu. Jako „průvodní zpěv“ zazníval konduktus i při příchodu a odchodu důležitých postav v tehdejších duchovních hrách;
- **tropus k Benedicamus Domino**, vsuvka (původně v próze, pak i strofická) před zpěvem Benedicamus Domino, který od 11. století uzavírá officium a mši (zde alternativně s *Ite missa est*).

Nový dvojhlas byl v Saint Martial aplikován jen na nové písňové zpěvy (*cantus*), nikoliv na starý gregoriánský chorál. Ten byl zřejmě také prováděn vícehlasně, avšak po způsobu starého organa – improvizovaně; ve vícehlasých zápisech se tedy nedochoval.

Prameny často zachycují tytéž písně jedno- i vícehlasně. Jde o 4 saint-martialske rukopisy z doby těsně před rokem 1100 až po začátek 13. století, obsahující téměř 100 dvojhlasých skladeb, dále o Codex Calixtinus ze Santiago de Compostela (severní Španělsko, svatojakubské poutní místo) s 20 skladbami. Organa jsou zapsána jako v partituře, a to neumami na linkách; melodie je tedy jasná, rytmus nikoli. Při jeho výkladu může někdy pomoci rytmus textu.

„Kostru“ nového organa tvoří jako dosud konkordance – prima, oktáva, kvinta a kvarta; součástí kompozice je však kolorování a organální hlas je obohacován melismaty.

V organu epochy St. Martial lze rozlišit různé druhy sazby.

1. **Prodlevová sazba** (*organum* v užším smyslu slova): nad protaženou notou (slabikou) cantu zaznívá melisma organálního hlasu zpívané na

tutéž slabiku. Melisma je rytmicky volné, novou slabiku však zpěváci museli nasadit současně (solistické provádění). V tropu vánočního graduale (obr. B) připadají na slabiky „Viderunt“ (chorál) a „Hema“ (nový tropus ve funkci chorálu) kratší melismata, zatímco slabika „nu“ je zdůrazněna dlouhým melismatem.

2. **Diskantová sazba** (*discantus*, převod raně středověkého označení vícehlasu *diaphonia* – „různozpěv“) – zde stojí „nota proti notě“, přičemž rozlišujeme dva typy:

- a) slabika proti slabice, je-li cantus sylabický. Oba hlasy sledují rytmus textu;
- b) melisma proti melismatu, je-li cantus melismatický. Rytmus je volný, avšak rozmístěním konsonancí a disonancí a opakováním melismatických formulí mohl získat sklon k pravidelnosti (předmodální rytmika?). – Před závěrečnou kvintou na slabice „o“ (obr. B) zaznívá prodleva jako prostředek gradace.

Rozmanitá struktura propůjčuje novému organu značnou pestrost. Obzvláště efektní bylo zřejmě střídání vázaného rytmu s volným rytmem organálním.

Z vícehlasých skladeb jsou zvláště významné *tropy* k Benedicamus Domino. Texty tropů totiž znějí současně s tóny (ne-gregoriánského) chorálu Benedicamus Domino, extrémně protaženými v prodlevové sazbě (obr. A, tón d). V tomto **simultánním tropu** se ohlašuje tvůrčí princip charakteristický později pro moteto: nad liturgickým tenorem zaznívá nový vrchní hlas s novým textem. Rytmus textu zůstal zachován v sylabickém tropu Organa laetitiae (cantus snad ještě z 10. století). Výraz „organum“ se nemusí nutně vztahovat k vícehlasu; může být vyložen i ve smyslu (jednohlasého!) **slavnostního zpěvu**.

#### *Codex Calixtinus*

zachycuje tříhlasou poutní píseň (obr. C). Písňová melodie leží ve spodním hlase, jak to odpovídá novému organu (dolní systém, prázdne noty), nad ní zaznívá nepřilíh melismatický vrchní hlas (horní systém). Třetí hlas byl připojen později (dolní systém, černé noty). Je sylabický a představuje pravděpodobně jednoduchou (kolorování zbavenou?) alternativu k vrchnímu hlasu. Možná se ale jedná o nejstarší doklad komponovaného **tříblasu**.



**Epocha Notre Dame** představuje první vrchol v dějinách vícehlasu. Svě jméno dostala podle pěvecké školy při pařížské katedrále Notre Dame. Epocha se zhruba kryje s dobou stavby katedrály od roku 1163 do poloviny 13. století. Hudba je zde náročným uměním kléru, určeným zejména pro bohoslužbu.

Skladatelé jsou většinou ještě anonymní, anglický teoretik 13. století ANONYMUS 4 však (po roce 1272) uvádí jménem magistra LEONINA († 1201) a PEROTINA (tvořil kolem roku 1200). Nejznámější autor textů (zejména konduktů) je PHILIPPE LE CHANCELIER (též PH. DE GRÈVE, † 1236).

### Modální rytmus a notace

Převládají rychlé třídobé rytmy. Teoretikové je dělí na **6 modů** a snaží se je přiřadit ke starým metrumům (obr. C). Ve skutečnosti mohou mody a ternární rytmus souviset s novou rytmickou latinskou a románskou lyrikou 12. století.

- **1. modus:** Dlouhá–krátká (nota) 2:1, typický modus vrchních hlasů, notován jako ternární ligatura a řada binárních ligatur. Závěrečná pauza (značená svislou čarou) není vždy stejně dlouhá – doplňuje tří- nebo šestidobou metrickou jednotku.
- **2. modus:** Opak prvního, notován jako řada binárních ligatur se závěrečnou ternární.
- **3. modus:** Dlouhá–krátká–dlouhá 3:1:2, tedy jakoby 6/4 (nebo 6/8) „takt“; vždy 2 takty tvoří *dvojitý takt*. Častý modus vrchních hlasů, notován jako řada ternárních ligatur s úvodní *longou* (longa – „dlouhá“, kvadratická nota s nožičkou).
- **4. modus:** Teoretický protějšek 3. modu, prakticky se nepoužíval.
- **5. modus:** Řada *long*, nejčastěji tři s pauzou (dvojitý takt), typický modus tenoru.
- **6. modus:** Řada *breves* (brevis – „krátká“, kvadratická nota), notován jako řada vícetónových ligatur s úvodní brevis; častý modus vrchních hlasů.

Rytmické dělení na menší hodnoty bylo chápáno jako „lámání“ (*fractio*) regulérních modálních hodnot a značeno notami dodatečně vsunutými do ligatur nebo přidávanými rhombami (*currentes*).

Délka tónu není v modální notaci patrná z jednotlivých not, ale z jejich seskupení. Tak může ternární ligatura znamenat sled tónů v poměru 2:1:2 (1. modus), 1:2:1 (2. modus), 1:2:3 (3. modus), 3:3:3 (5. modus) nebo 1:1:1 (6. modus). Notace dává smysl proto, že rytmus se nemění s každou notou, ale jako opakovaný model zůstává delší dobu stejný.

**Hudební druhy epochy Notre Dame** jsou organum, moteto a konduktus.

**Organum** už není jen označení pro vícehlas vůbec, ale i pro vícehlasé **zpracování chorálu**. Epocha Notre Dame opět sahá ke gregoriánskému chorálu, a sice k responsoriálními zpěvům mše (*graduale, alleluja*) a officia (zejména matutina a nešpor). Jen sólové partie byly zpracovány vícehlase a sestaveny do ročního cyklu nazvaného *Magnus liber organi de gradali et de antiphonario* (*Velká kniha organu z graduálu a antifonáře*). Pochází snad od LEONINA, „nejlepšího skladatele organu“ (ANONYMUS 4: *optimus organista*).

LEONINOVO organum je dvojhlasé. Chorál se nazývá *cantus* nebo *tenor*, vrchní hlas *duplum*. Chorál je přitom rozdělen na jednotlivá slova nebo významové celky, tzv. **klauzuly** (*clausulae*, obr. A), které mají různou podobu.

- **Prodlévací partie** (*organum purum* nebo *duplum*): u sylabického chorálu jsou jednotlivé tóny nataženy jako prodléva (*organicus punctus*), nad níž vrchní hlas zpívá rytmicky volná melismata; tak je tomu na obr. A, klauzula 5 *quoniam*: na společných začátcích slabik zní nad chorálními tóny perfektní konkordance.
- **Diskantové partie** (*discantus*): melismatický chorál by byl při natažení každého tónu příliš dlouhý; zde je v tenoru řada volných nebo pravidelných long, jako na obr. A v klauzule *in seculum* (tenor v 5. modu, duplum v 1.).
- **Copula:** rytmicky (modálně) přesně organizovaná a notovaná dvojhlasá prodlévací partie. Od 13. století označuje výraz *copula* i prodlévací „kadence“ na konci diskantových partií.

PEROTINUS, „nejlepší skladatel discantů“ (ANONYMUS 4: *optimus discantor*), rozšířil *Magnus liber* o klauzuly v diskantovém stylu (obr. D: moderní sazba, srovnej zejména tenory), které mohly nahrazovat starší LEONINOVY klauzuly (obr. A, namísto klauzuly „in seculum“). Někdy existuje i více zaměnitelných nebo přiřaditelných klauzul.

Předem dané liturgické chorální melisma je jakožto tenor klauzuly podřízeno rytmické formulí (*ordo*, srovnej s. 130, obr. A). V LEONINOVĚ klauzule *in seculum* je 35 tónů liturgického chorálu rozděleno do 11 skupin po 3 tónech, na poslední 2 tóny připadá závěrečné melisma. PEROTINUS vytvořil 7 skupin po 5 tónech: nový tenor je kratší, proto se opakuje (obr. B). V tomto zacházení s materiálem, kdy je plynulý tok chorální melodie obětován racionálnímu členění, se manifestuje skladatelova vůle osvojit se od tlaku pouhého „upravování“ k autonomnímu komponování.

jednohl. chorál | čtyřhl. klauzula „Mors” | jednohl. chorál

All. X: Christus ..... non moritur, mors  
 All. X: Kristus ..... neumírá, smrt

mors o o o o

A Čtyřhlasá klauzula „Mors”, Perotinus (?), kolem r. 1200, začátek

Dic Chri sti ve ri tas, dic ca ra ri tas.

B Výrazné melismatický konduktus „Dic Christi veritas”, struktura a ukázka

	W <sub>1</sub> : Anglie cca 1240	F: Paříž cca 1250	W <sub>2</sub> : Francie cca 1270
1.	čtyřhl. organa f. 3r-6'	čtyřhl. organa f. 1-13'	čtyřhl. organa (x+y): 1-5
2.	tříhl. organa f. 9-16	tříhl. organa f. 14-47	tříhl. organa f. 6-30
3.	dvojhl. organa ● f. 17-24	dvojhl. organa ●● f. 65-98	tříhl. konduktury f. 31-46(+x)
4.	dvojhl. organa ●● f. 25-48	dvojhl. organa ●● f. 99-146	dvojhl. organa f. 47-62
5.	dvojhl. klauzuly ●● f. 49-54	dvojhl. klauzuly f. 147-184	dvojhl. organa f. 63-91
6.	dvojhl. klauzuly ●● f. 55-62	tříhl. konduktury f. 201-262	dvojhl. konduktury f. 92-122
7.	tříhl. organa f. 63-69	dvojhl. konduktury f. 263-380	tříhl. moteta f. 123-144
8.	tříhl. konduktury f. 85v-94	tříhl. moteta f. 381-398	dvojhl. lat. moteta f. 145-192
9.	dvojhl. konduktury f. 95-176	dvojhl. moteta f. 399-414	tříhl. fr. moteta f. 193-215
10.	jednohl. konduktury f. 185-192	jednohl. písně f. 415-462	dvojhl. fr. moteta f. 216-253
11.	dvojhl. mar. mše f. 193-214	jednohl. rondely f. 463-476	—

● Leoninus ●● Perotinus

C Hlavní prameny epochy Notre Dame, členění obsahu

 Magnus liber organi de gradali et de antiphonario  
 melisma (instr.?)  sylabická strofa

PEROTINOVA generace pokročila od dvojhlasu k tří- a čtyřhlasému organu. Hlasy se nazývají *tenor*, *duplum*, *triplum* a *quadruplum* a pohybují se v „tenorové“ oblasti, tedy v oblasti vyšších mužských hlasů. Středověk měl zálibu v jasném, průzračném zvuku kcipovaném lineárně, na rozdíl od pozdějšího plného, kompaktního zvuku. I nástroje, které mohly zesilovat hlasy, znějí vysoko.

Střetávání a křížení hlasů je vzhledem k úzkému prostoru časté, hlasy se proto příležitostně liší rytmicky.

Příklad A zachycuje začátek klauzuly *Mors*: první dvě ordines tenoru s longami a pauzami (t. 1–3, 4–6; tato rytmická formule je v celé klauzule stejná), duplum je o něco hybnější, triplum a quadruplum v rychlém 1. modu.

V rytmicky významných bodech – na začátku a zpravidla i uprostřed tzv. perfekci (*perfectiones*, na obr. A vyznačeny jako takty) – vytvářejí hlasy *perfektní* konkordance složené z prim, kvart, kvint a oktáv. Mezi těmito body znějí disonance.

Všechny hlasy zpívají vokál „o“ (ze slova *mors*), neboť žádný přidaný text zde není (k otextování vrchních hlasů dojde až později, viz níže moteto). Jde tedy o ryze zvukový doplněk („tropus“) chorálu. Mnohohlasé klauzuly jsou obzvláště efektní. Často zdůrazňují klíčová slova; např. *mors* – přemožená *smrt* ve velikonočním aleluja (obr. A, i v chorálu je zde melisma). Vedle těchto výrazně modálně rytmi-zovaných diskantových partií vyšlo staré *organum purum* z módy; jeho rytmická homogenita, nyní po-citovaná jako monotónní, vzbudila nový zájem teprve na sklonku 13. století.

### Moteto

Melismatickým vrchním hlasům diskantové klauzuly byl (na způsob tropu) podkládán slabický text, který musel být rytmizován a členěn stejně jako duplum. Text byl ve verších a někdy obsahem (občas i rýmem) souvisel se slovem chorálního tenoru (např. *in seculum*, viz s. 202, obr. D a s. 126, obr. A). Textované duplum se nazývalo *motetus* (z fr. *mot*, slovo, resp. *motet*, verš), hudební druh *moteto*. Otextovaná klauzula byla stejně jako netextovaná *úpravou chorálu*, *tropem*, a mohla být libovolně vyměňována. To vedlo k jejímu osamostatnění: moteto se zpívalo i mimo chorál, např. na konci bohoslužby, ale i mimo kostel. Pak již nepotřebovalo klauzulu jako předlohu, nýbrž bylo také komponováno nově. (Druhy moteta viz s. 206, obr. A).

### Konduktus,

jedno- až tříhlasá píseň, je důležitý druh epochy Notre Dame. Obsah je duchovní, ale nikoliv liturgický, později i světský, moralistní, politický atd.; vždy

jde o vážné, sváteční umění kleriků. Roli hlavního hlasu a tenoru hraje v konduktu spodní hlas; není však určen liturgicky tak jako chorální tenor moteta, nýbrž nově složen jako pravidelně stavěná písní-ová melodie. Text je společný pro všechny hlasy (společná deklamace, partiturové uspořádání). Strofičká stavba textu nabízí dvě možnosti zhudebnění:

- v každé strofě nebo dvojici strof se hudba opakuje, nebo
- každá strofa obsahuje hudbu novou, text je *prokomponován*.

Konduktus může být slabický, případně s malými melismaty ve vrchních hlasech (not. př. na obr. B), nebo má delší melismatické partie ve všech hlasech současně, a to zejména na začátku a na konci veršů, takřka jako přede hry, mezihry a dohry strof; tyto partie bez slabického textu (*sine littera*, tj. vokaliza) byly eventuálně prováděny instrumentálně. Takovéto výrazně melismatické konduktusy byly obzvláště slavnostní (schéma na obr. B).

### Rondellus

Vícehlasá věta, založená na výměně hlasů – části melodie a, b, c... jsou uspořádány v tříhlasu takto:

1. hlas abc
2. hlas bca
3. hlas cab

Kromě konduktu existovaly i jednohlasé **taneční písne** (*rondelli*), které tančili a zpívali žáci klášterních škol.

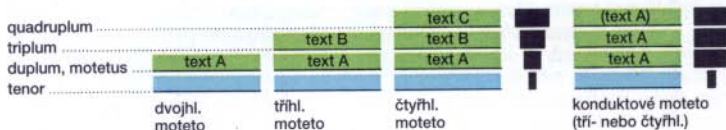
### Prameny

Kompletní notredamský repertoár se dochoval ve čtyřech rukopisech, kde je uspořádán do složek podle druhů a podle počtu hlasů. Tři rukopisy obsahují *Magnus liber organi* (obr. C):

- **Wolfenbüttel** ( $W_1$ ), Herzog-August-Bibliothek. Helmst. 628, polovina 13. století, Anglie;
- **Florencie** ( $F$ ), Bibl. Mediceo-Laurentiana, plut. 29,1, polovina 13. století, Francie;
- **Wolfenbüttel** ( $W_2$ ), tamtéž 1099, pozdní 13. století, Francie;
- **Madrid** ( $Ma$ ), Bibl. nac. 20486, konec 13. století, Španělsko; poněkud odlišný, neobsahuje *Magnus liber*.

Rukopisy začínají jako největší zvláštností čtyřhlasými organy připisovanými PEROTINOVÍ. *Magnus liber* je v nejstarší verzi, nejbližší verzi leoninské, zapísán ve  $W_1$  (složka 3–4, PEROTINOVY náhradní klauzuly ve složce 5–6). Pozdější verzi s vestavenými PEROTINOVÝMI alternativními klauzulami obsahuje  $F$ , nejmladší verzi  $W_2$ . Mnohé klauzuly se prokazatelně staly zdrojem pozdějších francouzských motet.





## A Druhy moteta

Y-po-cri-te pseu-do-pon-ti-fi-ces ec-cle-si-e du-ri car-ni-fi-ces  
 Ve-lut stel-le fir-ma-men-ti ful-gent  
 Et gaudebit

triplum	text B: 1. strofa	2. strofa
motetus	text A: 1. strofa	2. strofa
tenor	Et gaudebit	opakování

I. +3 II. +3

rytmický model

## B Latinské tříhlasé moteto, začátek a struktura

Chorus In-no-cen-ti-um sub Herodis stanci-um fe-ri-ta-te na-to re-ge glo-ri-e  
 In Beth-le-em He-ro-des i-ra-tus  
 In Beth-le-em

## C Konduktové moteto s pozdějším alternativním triplem



Epocha **ars antiqua** („starého umění“) sahá zhruba od roku 1240–1250 do roku 1310–1320. Označení se objevilo kolem roku 1320 jako reakce na pojem *ars nova* (zvláště u JACOBA Z LUTYCHU, před rokem 1324/25). Hranice epoch ars antiqua a Notre Dame je problematická – v obou epochách se pěstují tytéž druhy. Na druhou stranu se ve 13. století prudce rozvíjí rytmus a notace, a jelikož se ars nova kolem roku 1320 manifestovala právě na tomto poli, zdá se vhodné spojit i pojem ars antiqua se vznikem menzurální notace a jí odpovídajícím stadiem hudebních druhů a oddělit jej od modální epochy.

### Hudební druhy epochy ars antiqua

- **Organum** notredamské epochy (*organum duplum, triplum a quadruplum*) se dále provozuje, nová tvorba však stagnuje.
- **Konduktus** zůstává stále v oblíbenosti, postupně je však vytlačován motetem. Základním hlasem duchovních konduktů bývají někdy světské truvérské písně; melodie duchovních konduktů se naopak objevují jako truvérské písně. Kontrafakta jsou tedy běžná. Jelikož je konduktus notován menzurálně, lze zpětně usuzovat na rytmickou podobu truvérských písní (za předpokladu, že se písně při převzetí do konduktů neměnily).
- **Moteto** je hlavním druhem epochy a současně polem inovací a experimentů.
- **Hoquetus**, skladebná technika epochy Notre Dame, se uplatňuje v rostoucí míře (viz s. 209).
- **Rondeau** bývá komponováno ve vícehlasé podobě a stává se předchůdcem pozdější kantilénové věty (viz s. 209).

Největší prostor v hudební praxi stále ještě zaujímá jednohlas (chorál a píseň). Vícehlas je záležitostí specialistů a znalců. Označení ars antiqua a ars nova se vztahují pouze na vícehlas.

### Moteto epochy ars antiqua

vzniklo oteptováním vrchních hlasů diskantových klauzul epochy Notre Dame (srovnej s. 205). Rozhodující bylo vytvoření textu, tj. veršů (*mot, motet*), neboť hudba byla dána předem. Moteto je tudíž nejenom hudebním druhem, ale stejně tak i důležitým druhem literárním. Zprvu je moteto latinské duchovní, prováděné v kostele jako neliturgická ozdoba bohoslužby (nejčastěji na závěr). Neliturgičnost postupně umožnila vznik motetu s francouzskými světskými (dokonce i erotickými) texty. Stále častěji pak byla moteta prováděna mimo kostel. Zpívali sólisté s instrumentálním doprovodem.

Tenor byl vždy bez textu a zřejmě byl prováděn instrumentálně (obr. A). Moteto může být dvo- až čtyřhlasé, nejčastěji se však vyskytuje v podobě tříhlasu; triplum má delší text a je hybnější než motetus (obr. B). Každý z vrchních hlasů má vlastní text, moteto tak mohlo být francouzské, latinské nebo dvojjazyčné.

**Konduktové moteto**, tří- až čtyřhlasé, vrchní hlasy mají tentýž text, proto jsou i rytmicky navzájem přizpůsobené. Na rozdíl od konduktu má tenor pouze textový incipit; nejde o píseň, ale o chorální melisma (obr. C: *In Bethleem*).

Vztah textu a hudby je v těchto strukturách velmi složitý. Skladatelé byli zřejmě zároveň i autory textů, resp. básník musel přesně znát klauzulu, k níž vytvářel motetový text. Většina básníků je anonymní. Texty však byly v důsledku simultánního přednesu prakticky nesrozumitelné, takže hudební moment převažuje. Ve zpracování hlasů se zřetelně projevuje racionálně konstrukční základ moteta.

Stejně jako v diskantové klauzule je tenor tvořen z chorálního melismatu, tedy z liturgického materiálu, a rytmicky upravován. Neplatí to pro několik písňových tenorů zpívaných s textem. Forma mnoha motet je dvojdílná jako klauzuly, z nichž byla vytvořena. Každému dílu odpovídá jedna strofa textu (obr. B):

v tenoru zbývají po osmerém opakování pětitoňového modelu ještě 3 tóny chorálního melismatu – 3 samostatné longy vyznačující konec strofy; následuje opakování tenoru v 2. dílu.

Z mnoha dvojhlasých motet se přidáním moderního, hybného tripla s vlastním textem stala tříhlasá moteta. Nový text se vztahuje k textu původnímu, např. motetus: chvála kněží, triplum: odsudek kněží (obr. B). Takovéto nové triplum se harmonicky přizpůsobuje staré klauzule, rytmicky se však výrazně liší.

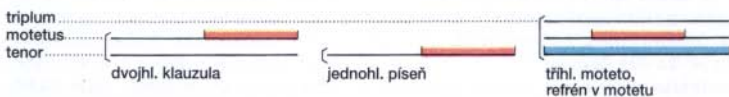
Staré vrchní hlasy se též porůznu nahrazovaly modernějšími. Obr. C zachycuje konduktové moteto ke svátku sv. Mláďátek, přetvořené na latinské tříhlasé moteto: ve starém konduktovém motetu zpívají oba vrchní hlasy týž text „In Bethleem...“, v novém motetu je staré triplum nahrazeno živějším, s vlastním textem (Nevíňátka, která po narození krále slávy trpěla pod krutovládou Herodovou...).

Au-cun ont trou-vé chant par u - sa - ge, mais a moi en donc o - choi - son

Lonc tens me suis te - nus

Annuntiantes

A Petrus de Cruce, tříhl. moteto „Aucun ont - Lonc tens - Annuntiantes“, začátek



car ce - le m'a s'a - mour do - ne - - e qui mon cuer et m'a - mour a...

IN SECULUM

ce - le m'a s'a - mor do - ne - - e qi mon cuer et mon cors a...

(Domi-)NE

B Putující refrény

IN SECULUM

IN SECULUM

C Hoquetus, instr. skladba „In seculum longum“, 13. stol.

tenor -NE      tenor IN SECULUM      refrén „Cele m'a...“      hoquetus

Moteto, hoquetus

### Moteta ve stylu Petra de Cruce

Na konci 13. století vstupuje vývoj moteta do nové fáze, reprezentované PETREM DE CRUCE (kolem roku 1300): triplum obsahuje kratší a rytmicky pestřejší notové hodnoty.

Brevis je dělena nejen na 3 semibreves, ale i dále až na 9 kratších hodnot; ty se sice stále nazývají *semibreves*, ve skutečnosti však již patří do oblasti *minim* epochy ars nova. Délka těchto semibreves se značně různí: u dvou semibreves se uplatňuje alterace druhé z nich, u tří a více je dělení rovnoměrné, tedy na trioly, kvartoly, kvintoly atd. (obr. A). Tyto skupinky semibreves jsou odděleny tečkami (srovnej s. 210, obr. I). Jelikož na každou z těchto kratších not připadá jedna slabika, muselo dojít ke zpomalení celkového tempa oproti FRANKOVĚ době (srovnej s. 211). Struktura kompozice se stále komplikuje.

### Nová vícehlasá písňová sazba

Vícehlasá píseň se ve 13. století dále pěstuje v podobě konduktu (viz výše), u něhož je hlavní melodie umístěna ve spodním hlase. Nyní však existují i písňové skladby, v nichž hlavní melodie opouští tenorovou polohu a vytváří doprovázený střední nebo vrchní hlas. To je první krok k moderní písňové kompozici, která přijde do módy ve 14. století.

Příkladem jsou tříhlasá rondeaux truvéra ADAMA DE LA HALLE (viz s. 192, obr. D). Základní hlas je zde uprostřed; v jiných pramenech se objevuje jako jednohlasá píseň. Tříhlasá sazba je prostá, zvuk plný, harmonie užívá tercie a sexty, které teorie ještě považuje za disonance, zde však jsou spojeny do měkkých „sextakordů“. K tomu přistupuje současné užití dvou zvýšených tónů vyplývajících z melodické linie (*musica ficta*, „chromatika“ 13. století, srovnej s. 189).

### Putující refrény

Některé písně truvéřů byly zřejmě značně rozšířeny a oblíbeny. Jejich melodie se přitom nelišily od duchovních písní, a tak se zejména jejich populární refrény stávaly – jakožto citáty – součástí duchovních a světských motet. Samy ovšem mohly být opět duchovního původu; jednohlasá píseň mohla např. vzniknout z původně netextovaného dupla notredamské klauzuly (*Magnus liber*). Pro uplatnění refrénů v motetech (hlavně francouzských dvojitých motetech) jsou typické 4 způsoby (obr. B):

- úplný citát v motetu nad předem daným tenorem,
- úplný citát v triplu nad předem daným tenorem,
- úplný nebo částečný citát (motetus, pak jako odpověď v triplu nebo obráceně),

- rozdělený citát v motetu, určitý rámec pro další odpověď.

Příklad na obr. B ukazuje refrén „cele m'a s'amour donee...“ („svou lásku mi dala ta, již patří mé srdce a mé tělo“) jako triplum nad známým tenorem *In seculum* (srovnej s. 202) a jako motetus nad tenorem *Ne* (z *Adjuva me Domine*, části graduale na svátek sv. Štěpána *Sederunt principes*). Přiřazení k různým tenorům způsobuje harmonické problémy, ty jsou však vyřešeny malými variacemi v refrénu.

### Hoquetus











Již v epoše Notre Dame (cca od roku 1200) se ve vrchních hlasech organ objevují partie, kde jeden hlas zpívá proti pauze druhého a obráceně. Střídání se obvykle děje rychle a po jednotlivých tónech, takže se slovo hoquetus vykládalo jako „štytavka“ (fr.). Teoretikové označovali hoquetus jako „roztrhání hlasu“ (FRANCO: „truncatio vocis“). Z více hlasů se v hoquetu střídají vždy jen dva, např. na obr. C vrchní hlasy nad pravidelným tenorem. Hoquetové partie představují virtuózní výrazový prostředek, uplatňují se proto na textově a formálně významných místech skladby.

Během 13. století se z této kompoziční techniky stává hudební druh. *Kodex Bamberg* obsahuje netextované, zjevně nástrojům určené hoquetu nad tenorem *In seculum* (obr. C; srovnej s. 212, obr. B).



### Skladatelé a teoretikové epochy ars antiqua:

- JOHANNES DE GARLANDIA, kolem 1190–1272, Paříž, *De musica mensurabili positio*, cca 1240;
- FRANCO KOLÍNSKÝ, *Ars cantus mensurabilis*, kolem 1280 (viz s. 211);
- HIERONYMUS DE MORAVIA, 2. polovina 13. století, Paříž, autor velké kompilace s vlastními dodatky;
- ANONYMUS 4, po 1272, Anglie, *De mensuris et discantu*;
- ADAM DE LA HALLE, kolem 1237–1287 nebo 1306, známý truvéř;
- JEHANNOT DE L'ESCUREL, † 1303, známý mj. jako skladatel písní;
- PETRUS DE CRUCE, 2. polovina 13. století, po-frankovský skladatel, snad učitel JACOBA Z LUTYCHU;
- JOHANNES DE GROCHEO, kolem 1300, Paříž, *De musica*, velmi moderní traktát;
- WALTER ODINGTON, začátek 14. století, Evesham (Anglie), *De speculatione musicis*;
- JACOBUS Z LUTYCHU, kolem 1260–1330, Paříž a Luty, *Speculum musicae* v 7 knihách mezi 1321 a 1324/25, obrana stylu ars antiqua.

DL L B S  
 tvar ve 13. stol.   
 poměr délek 18 9 3 1  
 tvar v 15. stol.   
 dnešní přepis   
 poměr délek 8 4 2 1

L:  =  |  =  |   
 B:  =  |  =  |   
 B Plika C Konjunktury

A Samostatné noty

  |   |   |   ||   ||  |  |  | 

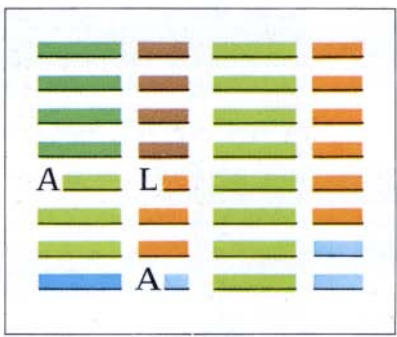
D Ligatury, dvoutónová základní forma (BL) s variacemi a vicetónové ligatury

 |  |  |  |  |  |  |  |   
 5. modus 1. mod. 2. mod. 3. mod.

E Perfekce, imperfekce [↗] a alterace [↓]

 p. divisionis |  p. perfectionis |  |   
 DL L B S

F Punctum



! Způsob zápisu v kodexu Montpellier, f. 278 a 278'

**A** U cun ont trou **L** Onc  
 ve chant par u-sa - ge mes tens me fui te  
 a moi en dounc o choi son nu  
**A** Nun

Petrinská notace. Tříhl. moteto podle Mo, f. 278

 triplum A a B |  tenor A a B |  motetus A a B

- DL duplex longa
- L longa
- B brevis
- S semibrevis

Textování vrchních hlasů klauzulí a diferenciacie rytmů ve 13. století vedly k nutnosti rozvázat řetězce modálních ligatur a určit rytmickou hodnotu samostatné noty. Tak vznikla měřená čili **menzurální notace**, jejímž prvním teoretikem resp. původcem byl FRANCO KOLINSKÝ. Svůj traktát *Ars cantus mensurabilis* napsal kolem roku 1280.

*Cantus mensurabilis*, též *musicā mensurabilis*, je vícehlasá hudba, v níž se tónové délky vztahují k sobě navzájem a jsou „měřitelné“ v systému daném číselnými poměry. Opačný termín *cantus planus* označuje jednohlasý chorál, jehož volná rytmika se vymyká měření a není notována.

**Menzurální notace** se používala cca do roku 1600, kdy se prosadila moderní notace s taktovým schématem. FRANKOVA notace užívala černé noty (*černá menzurální notace*), v 15. a 16. století se tyto noty psaly s prázdnými hlavičkami (*bílá menzurální notace*).

### Samostatné noty (obr. A)

Hlavní jednotkou je **brevis**, jako *metrická jednotka – doba* – nazývaná i **tempus** (čas, doba). Její délku určuje nejkratší tón, na který připadá slabika (FRANCO: „quod est minimum in plenitudine vocis“).

Brevis obsahuje 3 **semibreves**, **longa** 3 breves. Nejdělsí hodnota je **duplex longa** (2 longy); s touto výjimkou je systém ternární: pro svůj symbolický význam (trojjednost) byly trojitě jednotky označovány jako perfektní, jejich délka (délka longy) jako perfekce (*perfectio*).

Menší hodnoty se časem dělily stále dál a jejich tempo se zpomalovalo. Černá semibrevis odpovídá tvarem prázdné rhombě 15. století, tedy dnešní celé notě. Pro správnou interpretaci tempa se však brevis jakožto *doba* přepisuje jako čtvrtová nota (s tečkou), semibrevis jako osminová atd. (redukcce 1:8, obr. A).

### Kombinace znaků

**Plika** je krátká čára vycházející z hlavičky longy nebo brevis. Označuje melodickou ozdabu – vyšší nebo nižší notu, zpravidla poloviční délky (obr. B).

**Konjunktury** jsou skupinky semibreves, jejichž hodnota se odečítá od délky hlavní noty. Dlouhá nota následuje po krátkých notách (obr. C).

**Ligatury** představují *spojené* tóny, které původně připadaly na jednu slabiku. FRANCO jim dává individuální rytmický význam. Východiskem jsou staré vzestupné a sestupné modální ligatury B (revis)–L (onga) (obr. D, 1 a 2, viz s. 202, obr. C a D). Změna na začátku nebo na konci ligatury znamená opačnou rytmickou hodnotu, např.: sestupná ligatura, začátek *bez* nožičky – z B se stává L (obr. D, 1 a 3); vzestupná ligatura, začátek *s* nožičkou – z B se

stává L (obr. D, 2 a 4); *šikmá* sestupná ligatura s nožičkou – z L se stává B (obr. D, 1 a 5); *posunutí* horního znaku doprava – z L se stává B (obr. D, 2 a 6) atd. Nožička směrem vzhůru na začátku znamená 2 semibreves (obr. D, 9–10). Ve vícetónových ligaturách jsou všechny vnitřní noty breves, začátek a konec se čte jako u dvoutónových ligatur (obr. D, 11–14).

### Perfekce, imperfekce a alterace

Longa před longou je vždy perfektní, řada long odpovídá 5. modu (obr. E, 1). Ve sledu L–B se hodnota B odečítá od L – longa je *imperfektována*. Imperfekce ze zadu odpovídá 1. modu, zepředu 2. modu (obr. E, 2 a 3). Ze dvou breves mezi dvěma longami je první nezměněna (*brevis recta*), 2. je prodloužena na dvojnásobek (*b. altera*). Tato *alterace* odpovídá 3. modu (obr. E, 4). Vyskytnou-li se mezi 2 longami více než 3 breves, uplatní se imperfekce a alterace (obr. E, 5–7).

**Tečky** upozorňují na odchylky od těchto pravidel. Tak *punctum divisionis* odděluje 2 breves a zabráňuje alteraci, *punctum perfectionis* za longou brání jejímu imperfektování (srovnej obr. E, 2 a E, 3).

Všechna pravidla pro vztah longy a brevis platí i pro poměr brevis a semibrevis. Jednodobá semibrevis se nazývá *minor*, dvoudobá *major* (obr. G).

**Pauly** mohou imperfektovat, samy ale nemohou být imperfektovány ani alterovány. Každá proskrtnutá mezera odpovídá pauze brevis, tedy 3 mezery = perfektní pauza longa, 2 mezery imperfektní pauza longa atd. (obr. H). V průběhu 13. století se tvary pauly změnily.

### Nejdůležitější rukopisy epochy ars antiqua:

- **Montpellier** (*Mo*), bibl. de la Fac. de Médecine H. 196, Paříž; asi 330 skladeb (hlavně moteta), většinou 2. polovina 13. století, složka 1–6 starý repertoár, 7–8 nový (kolem 1300);
- **Bamberg** (*Ba*), Staatsbibl., lit. 115, kolem roku 1300, severní Francie; 100 motet (99 tříhlásých, 1 čtyřhlásé) uspořádaných abecedně podle začátku textu motetu; v dodatcích 13 kondukus a 7 instrumentálních hoquetů;
- **Burgos** (*Hu*), Monast. de Las Huelgas, začátek 14. století, Burgos; 186 skladeb (organa, moteta, konduky atd.);
- **Turin** (*Tu*), Bibl. Reale, vari 42, kolem 1350, Lutyč; 34 skladeb (konduky, moteta).

Rukopisy mají kvartový formát a jsou uzpůsobeny pro praxi. Hlasy motet jsou zapsány v jednotlivých sloupcích: vlevo triplum, vpravo motetus, dole tenor – vždy tak, že všichni museli obracet současně. Obr. I zachycuje typické rozdělení listu v rukopisu *Mo* (konec moteta B a začátek nového moteta A).





Ve 13. století se vícehlas pěstoval i mimo Paříž; zejména v okrajových oblastech žily staré nebo zcela jiné formy hudební praxe. Velmi samostatná byla Anglie, která měla velký význam pro vývoj kontinentální hudby v 15. století.

### Anglie

znala nejnovější vícehlas: jeden z rukopisů s notredamským repertoárem, *W<sub>1</sub>*, byl napsán v Anglii. *W<sub>1</sub>* však obsahuje i skladby domácí provenience, zvláště k *ordinariu missae*. Jde o dvojhlasé až tříhlasé vsuvky do *Sanctus* a *Agnus Dei*. Kromě toho jsou v 11. složce prosté, převážně sylabické dvojhlasé skladby k mariánským mším: zpracování chorálu bez přísné organizace tenoru a strofické sekvence v konduktové sazbě.

Důležitým pramenem jsou **worcesterské fragmenty** (*Worc*), obsahující zřejmě repertoár tamní katedrální pěvecké školy od začátku 13. do poloviny 14. století. Mezi nimi je opět několik notredamských skladeb, převažují však domácí dvojhlasé až tříhlasé kompozice:

- **moteta**, 54 skladeb, prostší než francouzská; s tenorem se zachází volněji, vrchní hlasy jsou navzájem přizpůsobeny: rytmem, shodným textem (*konduktové moteto*), výměnami hlasů;
- **zpracování chorálu** (*organa*), 23 skladeb, zčásti se sylabicky otextovanými vrchními hlasy (jako raná notredamská organa);
- **části ordinaria**, 10 skladeb, částečně s vlastní základní melodií místo předem daného liturgického cantu firmu;
- **sekvence** v novém stylu, podobné konduktu;
- **pišňové skladby: konduktu, hymny, rondely**; přirozené plynoucí melodika.

Je nápadné, že v Anglii chybí obzvláště umělá a rytmicky „vypilovaná“ francouzská kompoziční technika. Jednoduchost struktury nesvědčí o umělecké zaostalosti, spíše o přirozeném přístupu k hudební tvorbě.

Tomu odpovídá časté užívání **tercií** a **sext**, které i v teorii uznali za konsonance nejdříve Angličané: ANONYMUS 4 a WALTER ODINGTON (začátek 14. století). ODINGTON argumentuje empirií, složité a tudíž „disonantní“ pythagorejské číselné poměry velké a malé terciie (64:81 a 27:32) redukuje na jednodušší (4:5 a 5:6). Terc-sextové souzvuky přijdou v 15. století do módy i na kontinentě jako *fauxbourdon*.

Melodika je rytmicky jednoduchá a často rovněž užívá terciie, čímž získává durový charakter. Proto bývala považována za lidovou.

Zvláštním příkladem anglického vkusu je tzv. **Letní kánon**. Je to vůbec nejstarší dochovaný kánon; po-

chází zřejmě z opatství v Readingu (tzv. *Reading rota*). Jeho datování je nejisté (kolem 1260), odráží však anglickou praxi 13. století (obr. A).

Kánon je šestihlasý: vrchní hlasy tvoří čtyřhlasy kánon z 12 textově i hudebně odlišných dvoutaktů v 6/8 taktu, která se mohou ve všech hlasech libovolně často opakovat. Oba spodní hlasy tvoří tzv. „pes“ (nohu): čtyřtaktovou formuli opakují tak, že vždy 2 takty znějí stejně. Harmonicky celá skladba sestává ze střídání souzvuku „F dur“ a „g moll“, a to vždy po uplynutí jedné longy; výsledným efektem je jistá monotonie (jakoby „vyzvánění“) a zmíněná anglická „lidovost“.

### Německo

zůstává ve 13. století na poli vícehlasu zcela v pozadí. FRANCO KOLÍNSKÝ je doložen jen jako teoretik, nikoliv jako skladatel. V *Kodexu Darmstadt* (začátek 14. století, severní Francie) se ovšem dochovalo tříhlasé latinské moteto „Homo miserabilis – Homo luge“ (triplum – motetus) s pozoruhodným německým tenorem „Brumas e mors, Brumas ist tód, o wê der nô!“ . Někdy je připisováno FRANKOVI.

### Španělsko

je zastoupeno pramenem *Burgos* (*Hu*), který obsahuje repertoár ženského kláštera Las Huelgas v Burgosu. I zde si zaslouží pozornost recepce skladeb notredamské školy, zjevně vnímaných jako „moderní“ hudba, dále častější zhudebnění částí ordinaria (*Magnus liber* obsahuje naopak proprium). Mnohem známější než španělský vícehlas však asi byly jednohlasé mariánské písně 13. století *Cantigas de Santa María*. Jde zřejmě o starší repertoár melodií s novými texty v duchu trubadúrské lyriky (zejména od ALFONSE X. KASTILSKÉHO, † 1284).

### Instrumentální hudba

Nástroje, především fidula (s. 226), mohly hrát spolu s vokálními hlasy. V motech také hrály tenor. *Kodex Bamberg* (*Ba*) obsahuje v dodatcích 7 instrumentálních hoquetů bez textu, jeden s titulem *In seculum viellatoris* („hudcovo In seculum“, obr. B). Několik jednohlasých skladeb z oblasti taneční hudby (nejčastěji improvizované) obsahuje *Chansonnier du Roi*. Nazývají se **ductia** nebo **stantipes** (podle J. DE GROCHEO), též **estampida**. Stavbou se podobají sekvenci (srovnej s. 192, obr. B): sled úseků (*puncta*), které se vždy dvakrát opakují s *otevřeným* resp. *uzavřeným* koncem, tj. s polovičním resp. celým závěrem (obr. C).

A Tenor s červenými notami, Ph. de Vitry, moteto „Garrit Gallus“, podle rkp. Fauv., f. 48 (1316)

perfektní dělení

imperfektní dělení

maxima		maximodus perf. imp.	
longa		modus p. i.	
brevis		tempus p. i.	
semibrevis		prolatio maior minor	
minima			
semiminima			

B Menzurální systém epochy ars nova

C Metrum

D Izoperiodické moteto, Ph. de Vitry, „Garison“, struktura a periodizace

▶ pauza (konec periody)    A, B color tenoru    I, ..., 1.... talea tenoru    ■ tenor

Metrické poměry, izoperiodičita

Epocha **ars nova** („nového umění“) zahrnuje zhruba léta 1320–1380. Je specificky francouzská s centrem v Paříži.

Označení epochy a podněty ke kompozičním a notačním inovacím pocházejí snad od PHILIPPA DE VITRY (kolem 1315). Menzurální systém epochy ars nova představil roku 1321 ve spisu *Notitia artis musicae* JOHANNES DE MURIS, matematik a astronom na Sorbonně. Do sporu o nové umění zasáhl JACOBUS Z LUTYCHU, který v 7 rozsáhlých knihách spisu *Speculum musicae* (1321–24) naposledy shrnul spekulativní hudební teorii středověku; prudce, ale se znalostí věci hájil staré umění (ars antiqua). Nové impulsy se uplatňují především v těchto oblastech:

- **moteto** (izoperiodicita, izorytmie)
- **vícehlasá píseň** (kantilénová věta)
- **menzurální systém**
- **menzurální notace**

Organum a konduktus mizí, světská hudba převažuje. Zde se projevuje vnitřní oslabení církve ve 14. století. Papež JAN XXII. se dokonce roku 1324/25 bulou *Docta sanctorum* z Avignonu obrací proti novému umění (hrozí církevními tresty, bude-li nová hudba prováděna v kostele).

### Menzurální systém a notace

rozšiřují starý FRANKŮV systém. Oficiálně je nejmenší jednotkou minima, kolem r. 1320 už je však dále dělitelná, ovšem pouze na 2, nikoliv na 3 semiminimy. Naproti tomu **maxima** je i ternární. Ternární menzurální systém má tedy 4 stupně (gradus):

- **maximodus**: poměr maxima – longa
- **modus**: poměr longa – brevis
- **tempus**: poměr brevis – semibrevis
- **prolatio**: poměr semibrevis – minima

Vedle ternárního členění je nyní rovnocenné i **binární** (i když se stále nazývá *imperfektní*). Má i 5. gradus: minima – semiminima. Jelikož z not samých není jasné, zda jsou binární nebo ternární, udává se leckdy způsob dělení červenou barvou nebo menzurálním znaménkem.

1. **Červené noty** označují přechodnou změnu menzury (taktu). Nejstarším dokladem je tenor moteta *Garrit gallus – In nova fert* PH. DE VITRY (vynálezce červených not?). Opakují se v něm 2 rytmické modely: černá LBB, červená BBL, dvoudobá pauza, a červená LBB, černá BBL, třídobá pauza (obr. A). Alterací, imperfekcí a změnami taktu vznikají různé rytmické hodnoty.

2. **Menzurální znaménka** se užívají v delších úsecích, zejména pro 4 kombinace tempus – prolatio:

- *tempus perfectum* (B = 3 S) *cum prolatione maiori* (S = 3 M), odpovídá 9/8 taktu;
- *tempus perfectum* (B = 3 S) *cum prolatione minori* (S = 2 M), odpovídá 3/4 taktu;

- *tempus imperfectum* (B = 2 S) *cum prolatione maiori* (S = 3 M), odpovídá 6/8 taktu;
  - *tempus imperfectum* (B = 2 S) *cum prolatione minori* (S = 2 M), odpovídá 2/4 taktu.
- Znaménka jsou: **kroužek** pro *tempus perfectum*, **půlkroužek** pro *tempus imperfectum*, **tečka** pro *prolatio maior*, **chybějící tečka** pro *prolatio minor* (obr. C).

Kroužek se udržel dlouho jako znaménko pro třídobý takt (ještě u BACHA), půlkruh pro celý takt se užívá dodnes.

### Moteto

(zvláště francouzské tříhlasé moteto) je hlavní druh epochy ars nova. Obsah je milostný, politický, společenský atd. Moteto je stále skladbou pro znalce, ale později se stává veřejným uměním. Zvláště **izorytmické moteto** zůstává po 150 let tradičním hudebním druhem velkých slavností. Hlasy jsou vokálně-instrumentální:

- **triplum**, v sopránové poloze, dětské nebo vysoké mužské hlasy, živý rytmus (např. 9/8 na obr. D);
- **motetus**, hlavní hlas v altové poloze, středně pohyblivý;
- **tenor**, „opěrný“ instrumentální hlas v dlouhých hodnotách (velká menzura, např. 3 x 9/8, obr. D). Někdy se přidává stejně utvářený **kontratenor**.

### Podoba tenoru, diminuace a augmentace

Základem tenoru stále zůstává chorální melisma (**color**), upravené podle rytmického modelu. Tento model je nyní delší a nazývá se **talea** (fr. *taille*, úryvek, v poetice metrické schéma básně; viz též izorytmie, s. 217). Na obr. A měří talea 10 taktů a třikrát se opakuje, na obr. D šest velkých taktů a opakuje se čtyřikrát (A–IV). V 2. dílu na obr. D se *opakují tóny tenoru* a menzura se zkracuje z 6 velkých taktů na 2 (B 1–4, v notovém příkladu se z *celých not s dvěma tečkami* f, a atd. stávají *půlové noty s tečkou* f, a atd.). Zkrácení se nazývá **diminuace**, zvětšení **augmentace**. Obojí je zapsáno menzurálními znaménky, tenor není znova notován. Diminuovaný díl má většina motet epochy ars nova (2. díl, viz obr. D).

### Izoperiodicita

Ve snaze vtisknout i vrchním hlasům řád odpovídající tenoru, sladil VITRY jejich periodizaci s průběhem tenoru. Cézury (pauzy) se objevují vždy na téměř místě, např. v obr. D: triplum A I, t. 6 = A II, t. 6 atd.; motetus B 1, t. 3 = B 2, t. 3 atd. Malé odchylky jsou možné. Rozdělení na stejné periody nebere ohled na melodický materiál, někdy ani na text; je to absolutně hudební způsob utváření.

A G. de Machaut, tříhl. moteto „Trop plus - Biauté - Je ne suis“, struktura a rondeau v tenoru

## B Způsob zápisu různých forem diskantové písně

## C Štola jedné z Machautových tříhlasých ballad

hoquetus	zpěv	..... text	a, a', b ... textový rým
pauza	nástroje	← kadence	A, B, C ... hud. díly
tenor	(sborový) refrén		I, II, III ... tallea

**Izoperiodicitá** (pokračování)

Jiný příklad izoperiodicity je MACHAUTOVO moteto *Trop plus – Biauté – Je ne suis* (triplum – motetus – tenor). Tenorem není chorální melisma, ale (zřejmě MACHAUTOVO) rondeau. Refrén zní:

„Je ne suis mie certains d'avoir amie, mais je suis loyaus amis“ (*Nejsem si jist, zda mám přítelkyni, ale jsem věrný přítel*).

Díl A vychází od f a končí polovičním závěrem na c. Díl B míří zpět k f. Díl A přitom sestává ze dvou podobných motivů (tentýž motiv lehce pozměněn i v dílu B, př. na obr. A).

Celkové ustrojení tenoru přesně odpovídá formě rondeau („ad modum rondelli“): AB = talea I, A = talea II, A = talea III, AB = talea IV, AB = talea V (srovnej obr. A a B, rondeau).

Tenor určuje délku, strukturu, tóninu a obsah moteta. Text a vrchní hlasy jsou utvářeny s ohledem na tenor. Motetus (zde jako kontratenor) a triplum (zde jako cantus) mají různé strofické formy: triplum je sdružené rýmovaných lejh, motetus laisová strofa s rýmem aaaa...; triplum má výrazně delší text než motetus – 10 dvojverší oproti 12 veršům. Oba texty komentují tenor: chválí krásu zbožňované a její ctnost.

Moteto má 3 díly zakončené hoquetovými partiemi:

- díl 1: talea I, poměr počtu veršů tripla a motetu 5:3,
- díl 2: talea II a III s připojením, poměr počtu veršů 7:4,
- díl 3: talea IV a V, poslední úsek tenoru tvoří zvláštní závěr.

Kadence a pauzy se v obou vrchních hlasech opakují se stejnou periodou, takže mezi cantem a kontratenorem je těsný vztah.

**Izorytmie** je racionální organizace tenoru; v rytmu jde dále než izoperiodicitá: shodná není jen délka period, ale i jejich rytmus; ten je dán opakováním rytmické řady zv. *talea*. Nezávisle na rytmu je přitom organizována i melodie daná opakováním melodického modelu zv. *color*; délka coloru se zpravidla nekryje s délkou taley. Izorytmie se nejčastěji uplatňuje v tenoru izorytmického moteta, které představuje vrchol racionálního strukturování gotické hudby. Izorytmie je protívahou výrazné melodie a vystupňované harmonické bářvitosti (tercie, chromatika). Na vrcholu epochy ars nova se izorytmie někdy uplatňuje i na vrchní hlasy (**panizorytmie**).

Izorytmie se z oblasti moteta rozšířila i na části mše a na kantilénové věty. Příkladem je zde *Agnus Dei* MACHAUTOVY mše (s. 218). VITRY a MACHAUT psali izorytmická moteta už na počátku 14. století.

**Diskantová píseň** (lat. *cantilena*) má vokální vrchní hlas a 1–3 doprovodné instrumentální hlasy. Páteří struktury je dvojhlasá diskant-tenorová konstrukce (písňová melodie a doprovodný hlas), někdy s kontratenorem jako vyplňujícím hlasem v tenorové poloze. Tytéž skladby jsou často dochovány dvoj- i tříhlasné. Občas se vyskytuje i 4. hlas v sopránové poloze (triplum).

Pod označením **kantilénová věta** vystupují především formy s refrémem – ballade, rondeau a virelai (srovnej s. 192). Způsob zápisu jasně ukazuje, jak z několika málo stavebních prvků vznikají různým opakováním a textací komplikované písňové útvary (obr. B):

- **Ballade** (fr. *baler*, tančit) má obvykle 3 strofy s refrémem a posláním (*envoi*). V MACHAUTOVĚ balladě na obr. B je refrén melodicky shodný se štílou, chybí i *envoi*, notována je tedy jen část formálně odpovídající canzoně. Další text je jako obvykle zapsán jinde, ne pod notami. – Ballade je nejčastější formou kantilénové věty (odtud LUDWIGŮV termín *Balladensatz*). Ze 42 MACHAUTOVÝCH notovaných ballad (*ballades notées*; dále existuje 204 nenotovaných textů) je jen 1 jednohlasá, 15 je dvojhlasých, 23 tříhlasých, 3 čtyřhlasé; některé ovšem mají v různých pramenech různý počet hlasů. Na obr. C je 1. díl MACHAUTOVY tříhlasé ballady. Nad klidným instrumentálním základem plynou volné koloratury hybného cantu.

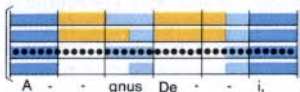
- **Rondeau**, „kruhový zpěv“; v jednohlasé formě má sborový refrén, ve vícehlasé nikoliv. Má jen dva melodické články, které se opakují tak, jak naznačuje sled veršů 1–8 (obr. B). Z 21 MACHAUTOVÝCH rondeaux je 8 dvojhlasých, 11 tříhlasých a 2 čtyřhlasé; v tom jsou započítány i zvláštní případy (kánonické, číselné a rýmové hříčky).

- **Virelai** (fr. *virer*, točit se, a *lai*, lejh) je vzácnější než rondeau a ballade; po refrénu A následuje canzona BBC a opět refrén A. Díly A a C mohou být melodicky shodné. Na rozdíl od ballady a rondeau jsou verše nestejně dlouhé. Ze 34 MACHAUTOVÝCH virelais (*chansons balladées*) je 26 jednohlasých, 7 dvojhlasých a jen 1 tříhlasá.

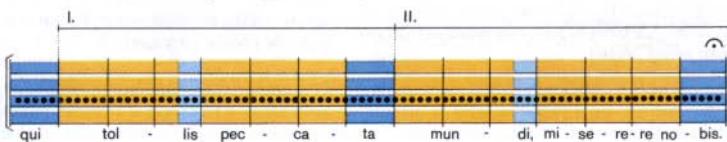
**Hoquetové partie** jsou ve 14. století častější než ve 13. století. Objevují se vždy na kompozičně významných místech, např. na konci motet a jejich dílů. MACHAUT složil delší instrumentální hoquetus nad tenorem *David*; v dějinách hudby je to unikátní skladba.



triplum  
motetus  
tenor  
kontratenor



závěry  
izorytmie  
liturg. tenor  
odchylky (colores)



triplum  
motetus  
tenor  
kontratenor

I.

II.

Guillaume de Machaut, čtyřhl. mše, Agnus Dei, 1. díl - izorytmie

Izorytmie

**Chasse** (fr., také *chace*, hon) je tříhlasý kánon v primě; text někdy líčí jarní nebo lovecké scény, přičemž stíhání zvěře má paralelu v kánonickém sledu hlasů zvaném též *fuga* (lat. útěk).

Latinské označení pro kánon je *rota*, tzn. kolo; to souvisí s kruhovým pohybem hlasů i s kruhovým zápisem některých kánonů.

Princip kánonu se připravuje v technice výměny hlasů, zejména vrchních hlasů anglických motet 13. století (na kratších úsecích již v klauzulách epochy Notre Dame).

### Mešní ordinaria

Ve 14. století se namísto *propria* v rostoucí míře vícehlasu upravují části ordinaria: **Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus Dei**. Obvykle je zpíval sbor jako jednohlasý chorál. Tento sbor, kostelní *schola cantorum* a nyní častěji *dvorská kapela*, zpíval i vícehlasé ordinarium. Komponovaly se jednotlivé části ordinaria, nikoliv celý cyklus, a tak byly také shromažďovány v rukopisech, počínaje kompozicemi Kyrie. Rovněž i způsob kompozice těchto částí je výrazně odlišný:

- 1. Zpracování chorálu:** zejména u částí s dlouhým textem (Gloria, Credo). Chorál je umístěn v tenoru, rytmicky je však volný; všechny hlasy mají týž text; sazba je prostá, nejčastěji akordicko-sylabická.
- 2. Motetová věta:** především u Kyrie a Agnus Dei. Chorál je v tenoru, rytmizován jako v motetu, ostatní hlasy se pohybují různě, mají však stejný text jako tenor, jen zřídka vlastní jako v motetu; vícetextovým motetem je ale **Ite missa est**, které se ještě dlouho bude upravovat do podoby vícehlasu a bude tvořit závěr cyklu ordinaria.
- 3. Kantilénová věta:** části s dlouhým textem, bez chorálu, s výrazným, nově komponovaným vrchním hlasem (jako u světské balady, odtud LUDWIGŮV termín *Balladenmesse*), nebo s parafrází chorálu ve vrchním hlase.

I nejstarší **cykly ordinaria** představují volný sled vět, nikoliv tedy hudební cykly. Kromě tříhlasých mší z Toulouse (fragment) a Besançonu jsou známe zejména 2 mše:

- **Mše z Tournai**, tříhlasá, začátek 14. století, z rukopisu *Tournai*, jednotlivé části jsou z různých epoch: staré modální rytmy ve zpracování chorálu, v Gloria a v Credo i nové binární dělení, závěr tvoří tříhlasé latinsko-francouzské moteto s tenorem *Ite missa est*;
- **Machautova mše**, čtyřhlasá, Kyrie, Sanctus, Agnus a *Ite missa* jsou motetové věty, Gloria a Credo kantilénové věty.

Na s. 218 je 1. díl Agnus Dei. Tenor je vzat ze XVII. mše. Zpěv slov *Agnus Dei* má 3 závěry – na začátku, uprostřed a na konci (t. 1, 3, 5–6). Ve 4. taktu mají vrchní hlasy stejný rytmus jako v 2. taktu, ale jiný tónový materiál: hlasy jsou zde tedy *izorytmické*.

Izorytmie „ve velkém“ se projevuje v úsecích I a II, které současně odpovídají dvojímu opakování taley tenoru). Izorytmii lze v ostatních hlasech snadno vypořádat: rytmicky shodné takty jsou v notovém příkladu přesně pod sebou (systém I a II). Tak se v obou rádcích kontratenoru objeví pauza, 3 půlové noty, pauza, 2 půlové noty, celá nota atd.; na slova *tollis peccata* připadají tóny a f e d a g a atd., avšak na slova *mundi, miserere c' f g a c' b* a atd. Existují určité odchylky; vystupují jako ozdoby v menších hodnotách (*colores*).

Nejvíce částí ordinaria obsahují rukopisy *Ivrea* a *Apt*, které zachycují repertoár papežské kapely v Avignonu (zde sídlili papežové v letech 1309–1377; za velkého schizmatu v letech 1378–1415 zde sídlil jeden ze vzdoropapežů).

Rukopis *Apt* kromě toho obsahuje i **tříhlasé hymny** s hlavní melodií ve vrchním hlase a se stejným textem ve všech hlasech.

V oblíbenosti moteta a diskantové písně ve 14. století se odráží průlom nového, světského hudebního citění. Tematika a obrazy textů jsou přitom spíše „romantické“ (vysoce stylizované staré pocity a formy, stará mytologie). Tomu odpovídá umělá melodička písně a moteta i vycizelovaná rytmika epochy ars nova. Osobnost skladatele jako tvůrce vícehlasého uměleckého díla vystupuje do popředí; je to jeho čin, co zajišťuje nové hudbě estetickou soběstačnost. Oba nejznámější skladatelé už nebyli anonymními služebníky, jejichž hudba slouží, nýbrž zároveň básníky a světa znalými a vysoce uznávanými osobnostmi:

**PHILIPPE DE VITRY** (1291–1361) z Vitry v Champagne, básník, hudebník a politik v Paříži, **PETRARČŮV** přítel, od roku 1351 biskup v Meaux.

**GUILLAUME DE MACHAUT** (kolem 1300–1377) z Machaut, Champagne, od roku 1323 sekretář českého krále JANA LUCEMBURSKÉHO, dlouhé cesty po celé Evropě, od roku 1340 kanovník při katedrále v Remsi; obsáhlé básnické dílo, dále 23 motet, 18 lai, na 100 písní, 1 mše aj. – **MACHAUT** nechal svá díla shromáždit do několika rukopisů uspořádaných podle hudebních druhů: svědectví o osobním tvůrčím činu, který našel široký ohlas.



V Itálii se ve 14. století vyvinul svébytný vícehlas. Jde o umělou světskou píseň pro vysoké mužské hlasy a instrumentální doprovod. Nastupuje o něco později než francouzská ars nova, překonává ji však co do melodické vevy a jasnosti harmonie. Proto nedosahuje jejího racionalistického strukturování a rytmické komplikovanosti.

Nositelům vícehlasého písňového umění trecenta je aristokracie: asi do roku 1350 v severoitalských městech, pak hlavně ve Florencii. Důležitými dvory v severní Itálii byly:

- **Milán:** signorie VISCONTIŮ (LUCCHINA A GIOVANNIHO) a SFORZŮ
- **Verona:** rody DELLA SCALLA (ALBERTO a MASTINO II.);
- **Mantova:** GONZAGOVÉ;
- **Padova:** rody SCALIGHERI a CARRARI;
- **Modena a Ferrara:** rod D'ESTE.

Zhudebňovaly se především texty PETRARKOVY (1304–1374), BOCCACCIIOVY (1313–1375) a SACCHETTIHO (1335–1400).

**Vznik** hudby italského trecenta je sporný. Itálie prožívá ve 13. a 14. století rozkvet jednohlasé písně (*lauda*). Nový vícehlas se proto odvozoval z provenzálských vlivů a z francouzského konduktu. Novější teorie předpokládají, že v Itálii existovala ve 13. století velká vícehlasá (především dvojhlasá) chrámová hudba, kde byl vrchní hlas hlavní, a že se ve skladbách trecenta projevila bohatá improvizáční praxe zpěváků a instrumentalistů.

K 1. generaci skladatelů (asi 1330–1350) patří:

- JACOPO DA BOLOGNA
- GIOVANNI DA CASCIA (G. DA FIRENZE), působil mj. v Miláně a Veroně;
- DONATO DE FLORENTIA, VINCENZO DA RIMINI, PIERO DI FIRENZE, GHERARDELLO DE FLORENTIA.

Hlavními druhy trecenta jsou **madrigal** (dochováno asi 178), **caccia** (asi 26) a **ballata** (asi 420, v 1. generaci téměř výlučně jednohlasé).

**Madrigal** rozvíjí téma pastýřských idyl a pastorel, lásky (zašifrované, někdy drsně komickým způsobem), morálky a satiry (k názvu viz s. 125). Básnická forma zahrnuje 2–3 strofy a ritornel (s. 124, obr. A). Strofy mají stejnou, ritornel novou melodii. Sazba je dvojhlasá (později i tříhlasá) s hlavní melodií ve vrchním hlasu a se stejným textem v obou resp. všech hlasech. Tenor je volný (nově komponován, bez francouzské racionální konstrukce), oba hlasy jsou výrazně melodické a zvláště ve vrchním hlasu se uplatňují dlouhá melismata (koloratury). – Přeřadovou formou (madrigal – caccia) je **kánonický madrigal**, někdy i tříhlasý s kánónem ve vrchních hlasech.

V madrigalu GIOVANNIHO DA FIRENZE *Angelson biancho* (obr. A) je milostný text rustikálně stylizován (milá jako bílé jehně atd.). Hudební závěry se kryjí s konci veršů. 1. verš se opakuje (závěr až při opakování). Každý verš začíná a končí melismatem (viz text). Na schématu A (přibližně 1 mm = 1 takt) je vidět, že melismata zaujímají víc prostoru než textované partie: převažuje „čistá“ hudba.

Madrigal má zálibu v tónomalbě: „belando“ (*bečeni*) vytváří hoquetus, který se při opakování ještě prodlužuje.

Ritornel je v poměru k celému madrigalu krátký (př. na s. 124).

Přes převahu dokonalých konsonancí (prima, kvinta, oktáva) obsahuje skladba i mnoho tercií, které oživují strukturu měkkostí a plností zvuku. Dominantní je přitom stále melodická linie jednotlivých hlasů; z ní zřetelně vyplývají kadence do oktávy (t. 3–4) a kvinty (t. 7–8).

**Caccia** (it., hon) vypráví stejně jako francouzská chasse o lovu a jiných bouřlivých scénách doprovázených citoslovci. Později existují i milostné texty atd.

Caccia má zpravidla 2 živé, kánonické vrchní hlasy (kánon v primě) přednášející text a klidný, volný instrumentální spodní hlas. U některých skladeb tento spodní hlas chybí. – Caccia je nejčastěji dvojdílná: po dlouhém 1. dílu následuje krátký ritornel.

Caccia magistra PIERA *Chon brachi assai* (obr. B) má v 1. dílu velký odstup mezi nasazeními hlasy (8 taktů), v ritornelu naopak malý (1 takt, viz př.). V ritornelu se může uplatnit i volná imitace.

**V rytmicke a notaci** trecenta (obr. C) je základní jednotkou **brevis**. Jejím dělením (*divisio*) na třech úrovních vznikají různé takty:

**na I. stupni** se brevis dělí na 2 nebo 3 díly („čtvrté noty“), tedy do sudého nebo lichého taktu, které jsou rovnocenné;

**na II. stupni** se dále dělí na 4, 6 nebo 9 dílů („osminy“), přičemž 6 může znamenat 2x3 (senaria imperfecta = 6/8) i 3x2 (s. perfecta = 3/4). Tato dělení odpovídají čtyřem menzurám francouzské ars nova (srovnej s. 214, obr. C);

**na III. stupni** se brevis dělí na 8 nebo 12 dílů (šestnáctiny).

Užívá se šestilinkový systém a francouzské tvary not i (petronské) punctum divisionis pro skupinky breves. Dělení brevis se udává písmennou zkratkou, např. **q** = quaternaria atd. (obr. C).



## A Typy tříhlasé sazby

díly formy	refrén	štóla	štóla	dopěv	refrén
it. název	ripresa	pieđe	pieđe	volta	ripresa
text (rým)	aa	bc	bc	ca	aa
řádek	1.	2.	3.	4.	5.
hudba	AB	CD	CD	AB	AB

	(prima pars)	secunda pars	1	2
notace	AB	CD	:	:
text	1.5. ....	2. ....	3. ....	4. ....

## B Struktura a způsob zápisu ballaty



1.5. Piu bel-la don-n'al mon-do m'a non fi - - - - -  
4. Che den-tro nel-la men-te son ra-col - - - - -

- a, Se non re-gnia pie-ta - - - - - te Che lla  
- ti, Per ch'io non ve-gio an-cho - - - - - ra Ne ri -

bil-ta t'a-dor r'e le-gia - - - - - dri - - - - - a.  
re- quell' o-ra che sia-te pi - - - - - a.

2. Gli ochi à lu-cen-ti pien di va-ghi ra-ci Gli a-ti le-gia -  
3. Che spes-so sol per gli o-chi so' sel - - - - - vag-gi Mi fano spar-ger

dr'e cha-pe'bion-d'e fol - - - - - ti.  
gran pian-ti e sos-pir mol - - - - - ti.

## C Francesco Landini, ballata „Piu bella donn'al mondo“, 1. strofa

2. generace skladatelů sahá zhruba od roku 1350 do roku 1390. Patří k ní BARTOLINO DA PADOVA, LAURENTIUS DE FLORENTIA, NICCOLO DA PERUGIA, PAOLO TENORISTA a ústřední postava hudby trecenta,

FRANCESCO LANDINI (i LANDINO, kolem 1335 až 1397), narozen ve Fiesole, již v dětství oslepl, působil jako básník, skladatel a varhaník dómu ve Florencii. Dochovalo se 154 děl, z toho 141 ballat (91 dvojhlasých, 50 tříhlasých, z toho v 8 je 3. hlas pozdější dodatek), 11 madrigalů (9 dvojhlasých, 2 tříhlasé), 1 tříhlasý kánonický madrigal, 1 tříhlasá caccia.

Centrum hudby trecenta se geograficky posunuje ze severní Itálie jižněji do medicejské Florencie, ale i do Pisy, Luccy a Perugie.

### Ballata

je hlavní formou 2. generace. Přibližně od roku 1365 je zpravidla dvojhlasá, později i tříhlasá a vylučuje madrigal. **Dvojhlasá sazba** je stejná jako u madrigalu, tj. oba hlasy mají týž text a jsou koncipovány vokálně. Jsou však možné i kombinace vokálního hlasu a doprovodného instrumentálního hlasu. **Tříhlasá sazba** se naproti tomu různí:

- **typ I:** 2 vokální hlasy – *cantus* a *tenor* (2 vysoké mužské hlasy) a instrumentální *contratenor* (hluboký nebo střední hlas);
- **typ II:** všechny 3 hlasy vokální;
- **typ III:** vokální hlas (*cantus*) doprovázený dvěma instrumentálními hlasy, snad nápodobá francouzské kantilénové věty.

Vždy mohou účinkovat i nástroje (i u typu II), takže výsledkem je smíšený vokálně-instrumentální zvuk.

**Forma ballaty** odpovídá francouzské **virelai**. Strofa sestávající ze dvou štól (piedi) a dopěvu (volta) je uvedena a ukončena refrénem (ripresa). Každý z těchto dílů zpravidla odpovídá dvěma rýmovaným veršům. Ripresa (1. dvojverší) sestává ze 2 melodických frází A B, právě tak jako piedi C D. První piede (2. dvojverší) ústí do polovičního závěru (*verto*), druhé (3. dvojverší) do celého (*cbiuso*). Volta (4. dvojverší) se zpívá na stejnou melodii jako ripresa. Na konci (5. dvojverší) se ripresa opakuje (obr. B).

LANDINIHO ballata *Più bella donn'al mondo* byla považována za jednu z nejkrásnějších milostných písní (refrén a 1. strofa v plném znění na obr. C). Vrchní hlas dominuje, spodní doprovází (může být i instrumentální, ačkoli počet not přesně odpovídá počtu slabik); zvláště ve 3. taktu je zřetelný jeho podpůrný, doprovodný charakter vzhledem k hybnějšímu vrchnímu hlasu: kroužení kolem oktávy F, plný zvuk

sexty f–d', lineárně daný zvýšený tón cis' (synkopa zdůrazňuje slovo „non“), kvinty a znovu koloratury.

Hlasy postupují nejčastěji v protipohybu. Melodické kroky i rytmus jsou vysloveně kantabilní. Nápadně je proto kvasi-hoquetové místo na začátku závěrečného melismatu (8. a 9. takt 2. dílu). Harmonicky začíná 2. díl na „dominantě“ a směřuje zpět k základnímu tónu d: raný náznak moderní tonality.

Závěrečná floskule se synkopami a terciovým krokem h–d' je typickým obratem trecenta (*landinovský závěr*).

Písemná fixace skladeb neodráží zcela **praxi**. Tak nelze z not vyčíst podíl **nástrojů**; prameny se liší i v počtu a umístění **koloratur**. Tyto ozdoby nebyly jen záležitostí nástrojů, hojně je používali i zpěváci. I notované koloratury svědčí o vysoké **zpěvní** a **hlasové kultuře** (již ve středověku snad italská specialita). Přes harmonickou plnost a měkkost zvuku s „předtonálními“ rysy chybí i v italském vícehlasu basová oblast. Vokální hlasy jsou prováděny sólovými tenory, zvuk tak zůstává průzračný a světlý.

Zhruba od roku 1360 získává v Itálii vliv francouzská ars nova. Politicky to souvisí s vládou francouzských knížat v některých italských městech a s návratem papeže a jeho kapely z Avignonu do Říma roku 1377. Itálie přebírá moteto s jeho izorytmií a vícetextovostí, kantilénovou větu, francouzské způsoby notace a někdy i francouzské texty. To se týká hlavně **3. generace** trecentistů (GRATIUSUS a BARTOLINO DA PADOVA, PAULUS a ANDREAS DE FLORENTIA, MATHEUS DE PERUSIO, MAGISTER ZACHARIAS, CASERTOVÉ aj. – pozdní období 1390–1420, srovnej s. 225)

Nejnámějšími teoretiky trecenta jsou MARCHETTO DA PADOVA (*Lucidarium* a *Pomerium* 1325) a PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS (Padova, začátek 15. století).

### Prameny

(přes 30 rukopisů) obsahují asi 650 skladeb; nejvýznamnější jsou:

- **Kodex Rossi** (*RS*), Řím, Bibl. Vat., Rossi 215, kolem roku 1350 a dříve; 1. pramen k hudbě trecenta, 37 skladeb, z toho 30 madrigalů;
- **Kodex Squarcialupi** (*Sq*), Florencie, Bibl. Mediceo-Laur., Palat. 87, 1. polovina 15. století (záznam o majiteli: *Antonio Squarcialupi*, varhaník ve Florencii, 1417–80); bohatě iluminovaná sbírka, přes 350 skladeb, z toho 226 ballat, 114 madrigalů a 12 caccií.



The image shows a musical score for 'Manýristická notace'. The top part is the original manuscript notation, featuring a single staff with various symbols including diamonds, squares, and circles, some with stems and flags. The bottom part is a modern transcription of the same piece, showing a single staff with standard musical notation, including notes, rests, and a treble clef. The transcription includes a key signature of one flat and a time signature of 8/8.

A **Manýristická notace**, sklonek 14. stol., podle rkp. Mod A, f. 39, originál a přepis

triplum  
motetus  
kontratenor  
tenor

The image shows a musical score for Johannes Ciconia's Gloria. It features four parts: triplum, motetus, kontratenor, and tenor. The notation is in a four-part setting with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The lyrics are: su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram. su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram. su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.

Legend:

- diskantový duet (kánonický n. imitační)
- harmonická kostra (instr., bez c. f.)
- imitace
- souzvuky tihnoucí k rozvodu
- kvint-oktávový souzvuk

B **Johannes Ciconia**, uspořádání hlasů a ukázka harmonické kostry cacciového moteta; úryvek mešní kompozice (Gloria)

The image shows a musical score for 'Intabulace moteta epochy ars nova'. It features two parts: varhany (organ) and moteto (vocal). The organ part is a lute tablature with a key signature of one flat and a time signature of 3/8. The vocal part is a moteto with a key signature of one flat and a time signature of 3/8. The lyrics are: Ad - - - e - - - (sto)

Alleluja Benedictus

C **Intabulace moteta epochy ars nova (Vitry?) pro varhany**, Anglie, 14. stol.

**Francie.** V dějinách hudebních druhů dovršuje ars nova dosavadní vývoj: MACHAUTOVO a VITRYHO **izorytmické moteto** představuje svou promyšlenou vyvážeností formy a výrazu konečnou fázi vývoje moteta od období Notre Dame. I **diskantovou píseň** dovedl MACHAUT na nejvyšší možnou úroveň. Jelikož po MACHAUTOVĚ smrti roku 1377 chyběly nové impulsy, pokračují skladatelé dále ve starých kolejkách. Nastává **francouzské pozdní období** (BESSELER), ve kterém se ars nova stupňuje a vzniká **ars subtilior** („jemnější umění“, GÜNTHEROVÁ); tak chápala sama doba svou hudbu a notaci: jako nuancovanou, ušlechtilou, jemnou hudební kulturu.

Izorytmie a vícetextovost se zavádí i do kantilénové věty a dále pokračuje vývoj na poli rytmu a jeho notace. Menzurální systém se rozšiřuje i „za“ semiminimiu, počítací doba se znovu zpomaluje. Manýristický rytmus s častými změnami menzury, duolami, triolami, synkopami atd. vede k **manýristické notaci** (APEL) s nejmenšími hodnotami *fusou* a *dragmou*; mají různé tvary s dvěma nožičkami, praporky a prázdnými hlavičkami (obr. A).

Většina skladatelů byla ve službách *dvorních kapel*, především francouzských v Paříži. (KAREL V., 1364 až 1380; KAREL VI., 1380–1422).

**K 1. generaci** cca do r. 1400 patří: F. ANDRIEUX (MACHAUTŮV žák?), JEAN CUVELIER, JEAN GALIOT, SOLAGE, JEAN SUSAY, JEAN VAILLANT aj.

**K 2. generaci** cca od roku 1400 patří: JOHANNES CARMEN (Paříž), JOHANNES CESARIS (Anger), BAUDE CORDIER (Remes), NICOLAS GRENON (Paříž a Burgundsko), RICHARD LOCQUEVILLE (Cambrai), TAPISSIER (Burgundsko) aj.

**Itálie.** Zatímco se ve Florencii po LANDINIHO smrti roku 1397 ještě držela tradice trecenta a na jihu kolem Neapole (PHILIPPUS a ANTHONELLO DE CASERTA, NICOLAS DE CAPUA) se provozovala světská hudba pod francouzským vlivem, došlo na severu (JOHANNES CICONIA, kolem 1335–1411) postupně k obratu, který připravoval nizozemský styl. Přibývá duchovních skladeb, mění se vedení hlasů a harmonie. CICONIA pocházel z Lutychu (fr. vliv). Je prvním známým „Nizozemcem“ (*Franko-Vlámem*), který odešel do Itálie. V Itálii působil přechodně již v 60. letech, od roku 1403 až do smrti žil v Padově jako katedrální kantor.

CICONIA vytváří z *tenoru* a *kontratenoru* čtyřhlasé věty *harmonickou kostru* bez cantu firmu. Charakteristické jsou kvintové a oktávové skoky. Oba hlasy jsou instrumentální (obr. B).

*Triplum* a *motetus* jsou nad touto kostrou navzájem přízpůsobeny technikou *kánonu* a *imi-*

*tace*. Výsledkem je **cacciové moteto** ve vyvážené, zvukově plné sazbě. Imitaci CICONIA v (duchovních) vokálních dílech rozšířil na všechny hlasy, např. v tříhlasém Gloria na obr. B. Pozoruhodné jsou zde i souzvyky úhnoucí k rozvodu, který již připomíná pozdější tonalitu.

**V Anglii** se vícehlas pěstuje hlavně v duchovní hudbě. Izorytmické moteto se objevuje jen zřídka, diskantová píseň nebyla převzata vůbec. Přednost mají jednodušší anglické typy sazby.

V pramenech se dochovaly tyto hudební druhy 14. století:

- **části ordinaria:** Chorál je v tenoru, tj. uprostřed nebo vespod, jen zřídka nahoře jako v analogických francouzských skladbách diskantového stylu;
- **magnificat:** z anglické mariánské tradice, zpracování chorálu;
- **hymny:** tříhlasá sazba s hlavní melodií ve vrchním hlase;
- **konduktus:** v Anglii se stále zpívá; prostá, sylabická sazba;
- **carols:** pokračování konduktu na konci 15. století; dvojhlasé až tříhlasé vánoční duchovní písně s refrémem.

‘‘Všeobecně se Anglie jeví oproti francouzské hudbě epochy ars nova jako tradiční. Starý smysl pro zvukovost a plný zvuk vede k častějšímu užití tercií a sext – i v řetězcích „akordů“ s kvint-oktávovým závěrem (faburden, srovnej s. 213).

**Německo.** OSWALD VON WOLKENSTEIN (1377 až 1445) z Tyrolska píše vedle jednohlasých písní poprvé i dvojhlasé a tříhlasé skladby:

- podle vzoru kantilénové věty; přeložil a se změnami převzal dokonce některé francouzské diskantové písně,
- s písňovou melodií v tenoru, nad kterou vytvořil relativně prostý instrumentální hlas (viz s. 256, obr. A). V tříhlasé sazbě k tomu přistupuje ještě instrumentální spodní hlas.

I Mondsee-vídeňský rukopis (začátek 15. století) obsahuje několik dvojhlasých a tříhlasých skladeb, jejichž autorem je SALCBURSKÝ MNICH. Písňové melodie leží v cantu.

Z nové **instrumentální hudby** se v Anglii dochovala první varhanní nebo clavicembalová tabulatura: tříhlasé (VITRYHO?) moteto bylo přepsáno do *tabulatury* (*intabulováno*). Jindy oddělené hlasy jsou zde zapsány v 1 systému not a písmen. Levá ruka nebo pedál hraje tenor (dlouhé noty), pravá vrchní hlasy, přičemž přidává množství ozdob (*colorování*; obr. C).



A Harfa,  
11. stol.



B Gotická harfa,  
14. stol.



C Lyra



D Crotta



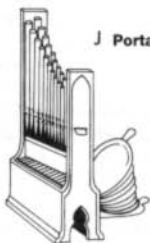
E Psalterium



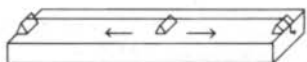
G Loutna se zalomeným  
krkem  
F Smyčcová loutna  
(rebabový typ)



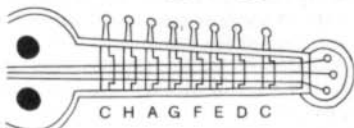
H Fidula



J Portativ



K Modely monochordu



L Ninera pro dva hráče, vytahovací tangenty

Strunné nástroje, portativ

Středověk v podstatě přebírá starověký instrumentát. Ve středověku však neexistuje cílevědomý vývoj ani ustálené normy pro stavbu nástrojů. Odtud pestrá mnohotvárnost a různé formy jednotlivých typů i jejich nejednotné označování. Až se vznikem samostatné instrumentální hudby a zapojením basové oblasti v 15. a 16. století se formují rodiny nástrojů a jejich teoretická systematizace (vrcholem je VIR-DUNGOVA *Musica getutscht*, 1511 a PRAETORIOVO *Syntagma musicum*, II, 1619).

Zvuk středověkých nástrojů byl vysoký, světlý, pronikavý, v sopránové až tenorové poloze. Bas chybí. Neexistuje orchestr s velkým zvukovým objemem, jen malá, individuální seskupení sólistů, nejčastěji se smíšeným zvukem strunných, dechových a bicích nástrojů.

Nástroje slouží k doprovázení zpěvu (zejména strunné – drnkáním i smyčcem), k tanci a průvodům (zejména dechy). Téměř vždy jde o improvizaci podle modelu, jen ve vícehlasu hrají nástroje vlastní nebo vokální partie z hlasových knih. Čistě instrumentální hudba je vzácná, a i tehdy jde nejčastěji o původně vokální druhy (*boquetus*, srovnej s. 208, *intabulace motet*, srovnej s. 224).

S výjimkou varhaníků byli hráči ve službě dvorů (*minstrelové*) nebo potulnými hudebníky (současně žongléři, šašci atd.) účinkujícími na jarmarcích a při slavnostech.

**Strunné nástroje** (prameny viz s. 271)

**Harfa**, doložena od 8. století, rámová v širším románském, od 14. století v užším gotickém tvaru (obr. A, B), irsko-anglická specialita (*cythara anglica*, dodnes v irském státním znaku).

**Lyra** – starověká lyra a kithara se objevuje v mírně změněné formě: lyra z Oberflachtu (alemanské pohřebiště, 5. a 6. století) se štíhlými rameny a 6 kolíky; podobně v Mnichovském žaltáři (10. a 11. století) s 5 strunami a ladicím klíčem (obr. C).

Kromě toho existují oblé lyry bez příčky (*cythara teutonica*, 7.–9. století), v 9. století i s hmatníkem, kobylkou a 3 strunami. Tato *hmatníková citera* se již v 9. století objevuje se smyčcem jako *crwth*, *crotta*, německy *rotta*, zvláště v Irsku jako nástroj bardů (obr. D).

**Psalterium**, doloženo od 9. stol., předchůdce citery (obr. E), příbuzné s cimbálem (srovnej s. 34). Ve 13. a 14. století z něj vestavěním úhohové mechaniky vzniklo *cymbalum* (*clavicembalo*). Zvláštní formou psalteria bylo tzv. **české křídlo** (*ala bobemica*).

**Loutna – s dlouhým krkem** (srovnej s. 160, obr. B), podle vzoru arabského *tanburu*, doložena od 10. století; s **krátkým krkem**, ve tvaru arabského *rebabu*, s malým hruškovitým, vypouklým korpusem přecházejícím plynule do

krku, s 3–5 strunami a plochou hlavicí, drnkací i smyčcová (*smyčcová loutna*, *rubeba*, *rebec*, staročesky *rybábka*), opírá se libovolně o rameňno nebo koleno (obr. F); **se zalomeným krkem** a velkým korpusem, mnoha strunami a hlavicí svírající s krkem ostrý úhel (kvůli většímu tahu strun); z Arábie pronikla na Sicílii a do Španělska (obr. G).

**Fidula** (*viella*, *viola*, i *lyra*), zmiňována už v OTFRIDOVĚ evangelii (9. století), s plochým dnem, luby a samostatným krkem, teprve od 11. a 12. století výkroje různých tvarů pro smyčec (oproti hruškovitému rebarbovému typu), 3–6 strun, někdy s bordunem (srovnej s. 38); opírala se nejčastěji o levé rameno (obr. H) nebo se držela příčně před tělem.

**Niněra** (*organistrum*), od 9. století, 3 struny (později až 6) rozeznávané současně otáčejícím se kolem; větší nástroje, určené pro 2 hráče, byly dlouhé až 180 cm (obr. L, plastika v Santiagu de Compostela, 13. století); vytahovací tangenty (táhla nad písmeny na obr. L, otevřená skříně podle kresby z 13. století) se při vtažení dotýkají všech strun; při kvint-oktávovém ladění strun (d–a–d') tak vznikají paralelní souzvuky jako ve starém organu (proto *organistrum*). Tangenty mohou být stavěny i jinak a dotýkat se jen 1 struny (melodie), zatímco ostatní struny znějí beze změny (bordun).

**Monochord**, jednostrun s posuvnou kobylkou, sloužil k demonstraci intervalových proporcí 1:2:3 atd.; místo posuvné kobylky se užívalo i několika pevných kobylek, zvedaných klávesami (obr. K); tak vznikl *klavichord* (srovnej s. 36); jako *polychord* měl i více strun.

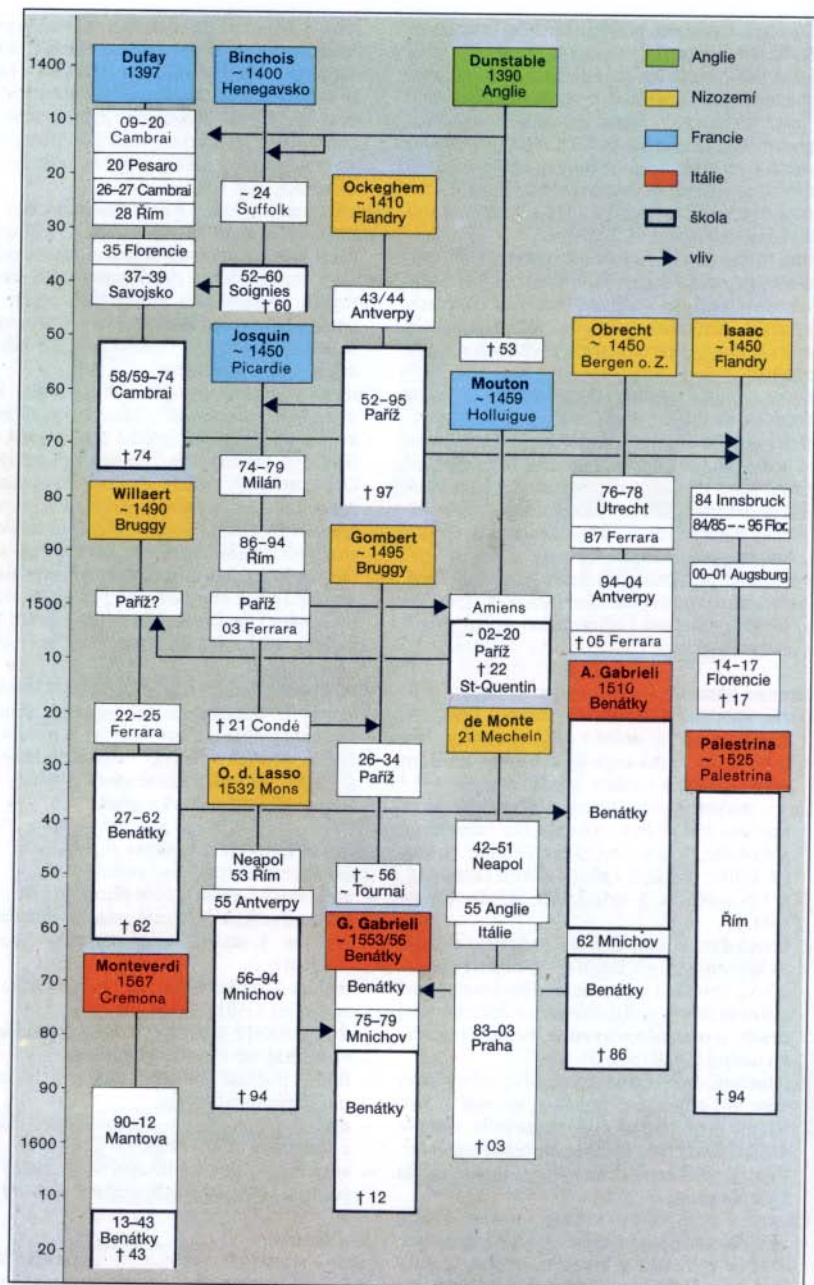
**Dechové nástroje a varhany**

oproti starověku téměř beze změny:

- **roh** (římský *cornu*), malý přirozený roh z kovu nebo zvířecího rohu (*bugle*, starohornoněmecky *berborn*, 9. století, viz s. 48) nebo slonoviny (**olifant**);
- **trubka** (římská *tuba*), se snízcem jako **pozoun** (viz s. 50);
- **dvojplátkové nástroje: šalmaj a vzdušnicový šalmaj**, od 15. století **bomhart**;
- **fletny**: podélná (zobcová), příčná a dvojitá, *syrix*, jednoruční píšťala;
- **dudy**, od 9. století, s 1–2 melodickými píšťalami a bordunem (s. 54, obr. D);
- **varhany**, v západní Evropě od 8. století jako pozitiv a přenosný portativ (obr. J; viz s. 59).

**Bicí nástroje**

jako ve starověkém Středomoří: tamburíny, bubny, kotle, talíře, kastaněty, triangl, zvony, chrasůtka, řehtačky.



*Původ, centra tvorby a rozsah vlivu nejdůležitějších skladatelů*

V 15. a 16. století nepřetržitě probíhá intenzivní vývoj kompozičních technik a postavení hudby vůbec. Centrální postavení zaujímá vícehlasá vokální hudba. Vrcholu dosáhli ORLANDO DI LASSO a PALESTRINA.

Instrumentální hudba jako protiváha převládající vokální hudby poprvé usiluje o své osamostatnění.

Centrum tvorby se přesouvá z Francie přes franko-vlámské území a burgundskou „pravlast“ do Itálie, která v 16. století přebírá vůdčí postavení. Pro začátek tohoto vývoje je významná Anglie s DUNSTABLEM a Itálie v době CICONIOVÉ kolem roku 1400.

Období 15. a 16. století bylo nazýváno epochou **nizozemské vokální polyfonie**, ale vůdčí osobnosti tohoto období nepocházejí pouze z Nizozemí, nýbrž z dnešní severní Francie, Henegavska, Belgie atd. Proto je vhodnější hovořit o hudbě **franko-vlámské**. Ostatně probíhala čilá mezinárodní výměna: většina skladatelů cestovala do vzdálených zemí a větší část svého života prožila v Itálii jako *oltramontani* (ti z druhé strany hor).

### Renesance a humanismus

Pojem renesance byl zaveden roku 1550 malířem VASARIM a po roce 1860 je užíván díky BURCKHARTOVÍ pro umění 15. a 16. století.

*Renaissance* znamená *znovuzrození* člověka z uvědomělého styku s antikou. Tehdy se člověk stal měřítkem všech věcí. Znovu se tak orientuje na sebe samého. Zde se setkávají renesance a humanismus (lat. *humanitas*, lidství). Paralelně s „objevováním“ člověka probíhá novověké objevování přírody a světa. Takto vypadá konec středověku:

- KOLUMBOVO objevení Ameriky 1492, první obeplutí zeměkoule 1519–1521;
- rozmach novověkých přírodních věd, mj. KOPERNÍK (†1543), GALILEO GALILEI (†1642), KEPLER (†1630);
- GUTENBERGŮV vynález knihtisku, Mohuč kolem roku 1455, a HAHNŮV (HANŮV) vynález nototisku, Řím 1476.

Nový obraz člověka vede též ke vzniku nového typu umělce (předchůdci ve 14. století): *génia*, který se identifikuje jako tvůrčí síla v rámci všeobjímajícího božského řádu. Zároveň se nové sebevědomí člověka projevuje *církevními nepokoji* a *náboženskými boji*, početnými *koncily* v 15. století, v *reformním díle* především MARTINA LUTHERA, v *protireformaci* a *Tridentském koncilu* (1545 až 1563).

### Ve stavitelství

vede orientace na antiku k **nové jednoduchosti** linie, formy a proporcí (BRAMANTE, MICHELANGELO). Zde nabývá vrchu italský jih nad gotickým severem (pozdní gotika ještě v 16. století).

### Malířství

usiluje o **přirozenost**, rozvíjí **perspektivu** a člověk se opět stává hlavním objektem zobrazování (MICHELANGELO, RAFFAEL SANTI, LEONARDO DA VINCI, GRÜNEWALD, DÜRER; bratři VAN EYCKOVÉ, BRUEGHEL).

### Sochařství

vytváří volně stojící postavu (DONATELLO).

### Hudba

sice v 15.–16. století nehledala orientaci na antiku, avšak i zde se objevují renesanční prvky. Ty, na rozdíl od středověku, vedou postupně v 16. století k **humanizaci** hudby:

- nizozemská vokální polyfonie převádí vysoce **různorodý zvuk** gotiky do **plného** renesančního **zvuku**;
- polyfonním vrstvením linií je vytvořen **akord**;
- postupné komponování hlasů (sukcesivní) ustupuje opacnému způsobu – komponování hlasů **najednou** (simultánní);
- statické kvint-oktávové zvuky jsou doplněny jemnými **terciemi** a **sextami**;
- připravuje se funkční **trojzvuková harmonie**;
- ideálem se namísto zdobné gotické linie stává **jednoduchá melodie**, členěná podle potřeb lidského dechu;
- **živá** pulsace změkčuje komplikované gotické rytmy;
- hudba se vzdává předepsané tenorové kostry, komplikované racionality a konstruktivismu izorytmie ve prospěch **jednoduchých forem** a **proporcí**;
- do hudby nově vstupuje požadavek **přirozenosti** (GLAREANUS, ZARLINO): hudba má napodobovat přírodu, vokální hudba tak napodobuje text (*imitar le parole*), tzn. reprodukuje jeho afektový a výrazový obsah.

Pozůstatky pozdní gotiky se projevují v číselné mystice a v nizozemském kánonickém umění.

### Generace hudebníků (obr.)

- I. (1420–1460): DUNSTABLE, DUFAY, BINCHOIS;
- II. (1460–1490): DUFAY, OCKEGHEM, BUSNOIS;
- III. (1490–1520): OBRECHT, ISAAC, JOSQUIN, MOUTON;
- IV. (1520–1560): WILLAERT, GOMBERT, CLEMENS NON PAPA, JANEQUIN;
- V. (1560–1600): A. GABRIELI, DE MONTE, LASSO, PALESTRINA.

Poslední generace již stojí u zrodu nové epochy baroka: G. GABRIELI, SWEELINCK, GASTOLDI, GESUALDO, MARENZIO, MONTEVERDI.

Centra: **Cambrai** (DUFAY), **Paříž** (OCKEGHEM, MOUTON), **Benátky** (WILLAERT, A. a G. GABRIELI, MONTEVERDI), **Mnichov** (LASSO) a **Řím** (PALESTRINA).

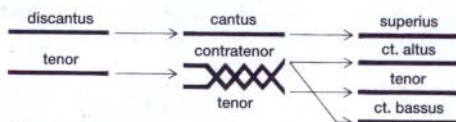


Vos qui se-cu-ti es-tis me

fauxbourdon qui se-cu-ti es-tis me

tenor

**A Nejstarší dochovaný kontinentální fauxbourdon,**  
G. Dufay, „Missa S. Jacobi“, postcommunio (1427)



kvartové paralely

části formy vírejai

**B Vývoj 4hl. sazby**

tenorová klauzule      sopránová a tenorová klauzule      klauzule se spodní tercíí

1. na způsob fauxbourdonu
2. kadence dvojitého ctitivého tónu
3. vzestupný skok kontratenoru
4. sestupný skok kontratenoru
5. závěrečný souzvuk bez tercie
6. tenor stoupající k tercii

**C Nejdůležitější klauzule**

14.–15. stol.  
3hl. sazba

15. stol.  
3hl. sazba

15.–16. stol.  
4hl. sazba

1.      2.

3. kvarta      4. kvinta      5. kvarta      6. V-I

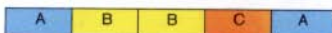
**D Vývoj tonální kadence**

L'hom-me, l'hom-me, l'homme ar-mé, l'homme ar-mé, l'homme ar-mé doibt on doub-ter,

doibt on doub-ter. On a fait par-tout cri-er  
Que chas-cun se viegne ar-mer D'un haubre-gon de fer.

Fine      D.C. al Fine

**E „L'homme armé“,** podle Pietra Arona,  
Il Toscanello, Rimini 1523



Vedení hlasů, nejznámější dobová předloha (c. f.)

Vícehlas je v renesanci stále ještě doslovně chápán jako kontrapunkticky utvořený souhrn jednotlivých hlasů (tradovaný v hlasech, nikoli v partiturách). Přizpůsobování hlasů se uskutečňuje tzv. vokalizací: všechny party nabývají vokální charakter („humanizace“ hudby, viz výše). Hlavními prostředky jsou plynoucí melodie a proimitování v rámci sazby. Zvukový ideál renesance se dále mění dosažením basové polohy (čtyřhlasá sazba jako norma), barevnými terciovými a sextovými souzvuky (fauxbourdon) a pretonální trojzvukovou harmonií (kadence). Na konci tohoto vývoje stojí akord jako materiální základ epochy generábasu.

### Fauxbourdon

znamená řetěz sextakordů, které se rozvádějí do kvint-oktávového souzvuku. Jeho původ se zřejmě vztahuje k anglickým vlivům (faburden, s. 234).

V kontinentální tříhlasé sazbě znějí pod hlavní melodií ve vrchním hlasu (melodizovaný a rytmizovaný chorál) 2 spodní hlasy. Aby bylo možné obejít kompoziční zákaz kvartových paralel, je notována pouze dvojhlasá sazba. Střední hlas, probíhající v paralelních kvartách k vrchnímu, tedy „chybně“, doplňují interpreti podle příkazu „à faux bourdon“, „na způsob nesprávného basu“. Fauxbourdon se objevuje na kontinentě od cca 1430, současně s faburdenem v Anglii.

MARTIN LE FRANC se na to pravděpodobně odvolává v básni *Champion des dames* cca 1440, když píše, že DUFAY a BINCHOIS vytvářeli „frisques concordances“ (svěží konsonance) podle anglického způsobu DUNSTABLOVA.

Nejstarším kontinentálním dokladem je DUFAYOVO postcommunio ze svatojacobské mše z roku 1427 (obr. A). Textový úryvek „Vy, kteří jste mne následovali...“ se odráží ve sledu paralelních souzvuků.

### Čtyřhlasá sazba

se stává normou na konci 15. století. Východiskem byla kdysi dvojhlasá sazba s tenorem a vrchním hlasem (discantus). Do tříhlasé sazby později přibyl kontratenor v tenorové poloze, který se často s tenorem kříží. V 15. století se kontratenor rozštěpuje na vysoký (altus) a hluboký (bassus), a názvy hlasů tedy zní:

- diskant (discant/us/) nebo soprán (sopran/us/
- „nejvyšší“), většinou melodické vedení;
- kontratenor (contratenor) altus nebo alt, většinou harmonicky výplňový hlas;
- tenor, často hlas nesoucí c. f.;
- contratenor bassus nebo bas, nejhlubší hlas nesoucí harmonii.

### Vývoj tonální kadence

Závěr má zvláštní význam pro tonalitu skladby. V jednohlasu je závěrečný tón (finalis) základním tónem tóniny. Je většinou dosažen sekundovým postupem shora, řidčeji zdola (obr. C, tenorová klauzule). Poslední 2 až 3 tóny mohou být jen nepatrně variovány. Vytvářejí formule pro závěr, tzv. **klauzule**. Nejdůležitější závěry nacházíme v dvojhlasé sazbě (obr. C):

- **tenorová klauzule**: tenor dosahuje finálu celotónovým postupem shora, jako v jednohlasu; púltón pouze při frygickém závěru;
- **sopránová klauzule**: soprán stoupá sekundově v protipohybu k tenoru, většinou púltónem (citlivý tón). V častých klauzulích se spodní tercie neboli „Landinových“ je tento krok pozdržen terciovým skokem zdola.

V tříhlasé sazbě stoupá střední hlas sekundovým krokem k závěrečnému souzvuku (obr. D, 1). Působivost závěru může ještě zesílit púltónové zvýšení vrchních tónů. Ve 14. a 15. století se často vyskytuje kadence se dvěma citlivými tóny (obr. D, 2). V 15. století se pak objevují dvě perspektivní varianty této kadence:

- kontratenor začíná nikoli ve střední, nýbrž ve spodní poloze. Skáče o oktávu výš nebo o kvintu níž do závěrečného souzvuku (obr. D, 3 a 4). V prvním případě se nacházejí nejhlubší tóny obou posledních akordů ve vztahu vzestupné kvarty, v druhém se jedná o sestupnou kvintu: v obou případech odtud plyne pořadí základních tónů dominanta – tonika (V.–I. stupeň).

Ve čtyřhlasé sazbě 15. a 16. století se stává normou spíše vzestupná kvarta postupu D–T, přičemž sazebný základ ještě stále představuje kostra diskant – tenor (v obr. D: tenor prázdnými notami). Závěrečný souzvuk zůstává až do 16. století bez tercie.

Na konci 16. století přebírá v kadenci stěžejní funkci bas kvartovým nebo kvintovým skokem (obr. D, 5 a 6). Tenor postupuje o sekundu výš k tercií (obr. D, 6, plný trojzvuk). Až do 18. století zůstává tato závěrečná tercie i v „mollových“ skladbách stále velkou (*pikardská tercie*), snad kvůli nečistému kmitočtu malé tercie ve středotónovém systému.

Liturgický chorál jako c. f. často nahrazuje světská písňová melodie. Velmi často, asi v 30 zpracováních, je využita píseň *L'homme armé* (obr. E, formově podobné virelais).

Ke stylovým znakům renesance patří **parodie**, jako předloha slouží také celé vícehlasé kompozice, např. chansonsy (parodická mše, viz s. 244). Teprve Tridentický koncil (1545–1563) se staví proti parodujícím postupům.



V 15. a 16. století získávají největší váhu duchovní kompozice, především mše a moteto.

Proces vokalizace (přizpůsobení lidskému hlasu) je nejpřehlednější v diskantové písni (viz s. 217) a motetu. V prvním případě se vrchní melodický hlas a podpůrné instrumentální hlasy stávají vyrovnanými, hladšími a dobře zpívatelnými. Totéž pak platí i pro tenor a ostatní hlasy moteta. Sazební struktura se přitom stává průhlednější a jasnější po vertikální (homofonní úseky) i horizontální stránce (vytváření úseků). Toto se neděje náhle, ani nepostupuje rovnoměrně, ve všech skladatelských generacích naopak existuje mnoho protiproudů.

### Duchovní žánry

**mešní ordinarium:** převládá tvorba cyklu s pomocí c. f., společného všem částem (také parodie, s. 244), nebo shodných počátečních motivů;  
**mešní proprium:** jednotlivé části mají různé c. f. (podle chorálních předloh);

**kompozice officia:** početná magnificat, hymny a antifony;

**moteto:** převládá duchovní text (Bible); méně běžná světská moteta jsou slavnostní a vážná; Výstavba moteta se zcela změnila: žádná více-textovost, žádná izorytmie. Cílem nového vývoje je volná tvorba oddílů se vždy novým, imitačně zpracovávaným motivem (16. stol.).

### Světské druhy

**francouzský chanson:** potomek diskantové písně, vrchol v tzv. *pařížském chansonu* v 16. stol.;

**italský madrigal 16. století:** stal se nejmělečtější kompozičním druhem 16. století se silným výrazovým obsahem;

**německá tenorová píseň:** instr.-vokální smíšený zvuk jako diskantová píseň, s c. f. (písňová melodie) v tenoru;

**lidovější formy:** italská frottola, balletto, villanella (španělské villancico) ad., se silnou homofonní složkou.

### Prameny

K velkým rukopisným sbírkám 15. století patří **Old Hall (OH)** – St. Edmund's College, repertoár 1360–1440 Anglie, cca 150 skladeb od anonymů, DUNSTABLA, POWERA ad.;

**Tridentské kodexy (Tr 87–93)** – Trident, dómská kapitula, rukopisy 87–92 a kapitulní archiv, repertoár 1420–1480 dvorní kapely FRIEDRICH III. (1440–1493), severní Itálie, Trident, celkem 1864 kompozice DUNSTABLA, DUFAYE, BINCHOISE ad.

Rukopisnou tradici v 16. století stále více nahrazovaly tisky.

### Bílá menzurální notace

Po zvětšení rukopisných formátů v 15. století na folio (papír) bylo vyplňování hlaviček velkých not černým inkoustem nepraktické. Přešlo se proto pouze ke kreslení obrysů. Tato tzv. *bílá* menzurální notace vycházela z principů černé (s. 210, 214).

**Soubor not a pomlk** je rozšířen o semiminimu, fusu a semifusu. Všechny poměry kromě nižších hodnot mohou být binární a ternární. Pro přepis se nabízí poměr 1:4 (obr. A).

**Ligatury** odpovídají černé menzuru (obr. B, srovnej s. 210, obr. D). Prostřední noty jsou breves, začátky a konce ligatur se však mění: obr. C ukazuje formy pro L, B a S v rámci sestupných („nahore“) a vzestupných („dole“) ligatur; v 1. př.: sestupná ligatura, začátek „nahore“ čtverec s nožičkou vlevo, tedy B, střední B, konec „dole“ bez nožičky, tedy L atd. Také v ligaturách mohou být uplatněny body.

**Tempus a prolatio** (obr. D) jsou i nadále základem všech druhů taktů (s. 214, obr. C). Téměř všude se v pramenech vyskytuje označení menzury, event. také číslo proporce.

**Kolorování, většinou začernění** notových hlaviček, dovoluje rytmické zvláštnosti:

– **trioly:** 3 černé noty jsou stejně dlouhé jako 2 bílé;

– **střídaní taktů:** bez označení menzury, jako při vytváření triol – obrácení dvoudobého na třídobé dělení a opačně (obr. E – vztaženo k brevis jako k taktové jednotce);

– **hemioly:** černá B ztrácí oproti bílé třetinu své hodnoty. Tři černé B tak spojují 2 takty do vyšší jednotky;

**Princip proporcí** spočívá v tom, že menzurální notace udává nikoli absolutní, nýbrž relativní hodnoty. Teprve vnější určení (označení menzury) stanoví trvání noty. Označení menzury (tempus, prolatio) stanovuje tzv. *úplné hodnoty (integer valor)* not. Základní časová jednotka (*tactus*, „taktovací doba“) je tu reprezentována semibrevis (noty se čtou *alla semibreve*). Předpisem proporcí – poměrů vyjádřených zlomky – se docílují změny zapsaných hodnot v určitém poměru. Obr. F ukazuje řadu možností: semibrevis je v *prop. dupla* (2/1) dvakrát, v *prop. tripla* (3/1) třikrát rychlejší. *Tactus* je zde tedy vyjádřen brevis (*alla breve*). Na obr. F u *prop. sesquialtera* (3/2) se trvání tři následujících S (čítatel) rovná dvěma uplynulým S (jmenovatel).

V proporcích se projevuje pozdně gotické racionální hudební myšlení. Objevují se v mešních kompozicích, motetech (diminuční díl, kontrastní úseky) a v kánonech (s. 118, obr. E).

(pax homi-)ni - bus bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau - da - mus te.  
ni - bus bo-nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

A Anglické kolorování (zdební) diskantu, J. Dunstable, Gloria (chorál IX. mše)

M T Q

Accordis in sight a in voce

vic - ti - mae pa - scha - li lau - des

anglický faburden

B Anglický sight-system a faburden

M T Q F Cn Ca

Sféry rozsahu

Q T M počáteční souzvuk

i - bi dabo - ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ja.

Staré paralelní organum a mladší podoba s faburdenovými prvky

i - bi dabo - ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ja.

D J. Dunstable, 3hl. moteto „Quam pulchra es“, závěr

M mene	F faburden	■ chorál	→ pohyblivé souzvučky	↓ počáteční a závěrečný souzvuk
T treble	Cn countir n.	■ představa	→ statické souzvučky	
Q quatreble	Ca countir a.	■ zvuk	→ výrazně lineární	

Zpracování chorálu, sight-system, nová zvuková podoba

V anglickém vícehlasu leží též v 15. století největší váha na **duchovní hudbě**: převažují mešní části a mariánské kompozice, duchovní moteta, hymny a carols (vánoční písně, s. 225).

Typicky anglické jsou prosté, lidově znějící melodie, přehledné rytmy a barvitě harmonie, které upřednostňují plný souzvuk (s terciemi a sextami). Anglická hudba – spíše starobylá než moderní – se poněkud paradoxně stává podnětem a vzorem pro novou přirozenost, která se prosazuje ve francouzském pozdním období.

**Kolorování diskantu.** V Anglii se rozvíjí zvláštní druh zpracování chorálu. V tříhlasé kompozici je chorál umístěn do vrchního hlasu (mešní ordinaria, srovnej s. 225) a jeho tóny jsou zasazeny do jednoduchého rytmu (většinou 3/4) a ozdobeny vložení několika dalších tónů. Výsledkem je přirozeně plynoucí melodie s dechovými odsazeními odpovídajícími textu a se skrovnými melismaty.

Obr. A demonstruje chorálovou předlohu a pod ní variovaný diskant. Chorál (vrchní řádek) je transponován z tenorové polohy o kvartu výš do diskantové.

Toto melodické zpracování je protikladem k francouzské tradici, kde tenor byl úryvkem chorálu.

**Anglický diskant a „sight-praxis“.** Jako protějšek starého kontinentálního diskantového zpracování „spatra“ („discantus supra librum“, ještě v 18. stol.) existuje v Anglii v 15. století improvizovaný liturgický vícehlas, tzv. **angl. diskant**. Je založen na **paralelním zpěvu imperfektních konsonancí** (až 5) mezi kvint-oktávoými „sloupy“. Chorál je umístěn ve spodním hlasu nebo uprostřed (u *faburdenu*, viz níže).

Místo notace byl používán určitý představový systém (*sight-system*). Zpěváci si prohlédli každý notovaný chorální tón, ke kterému si podle pravidel představovali pevně stanovené intervaly (*accordis*; *in sight*, „na pohled“, obr. B: hnědé puntíky), ty byly však zpívány transponovaně (*in voice*, obr. B: modré puntíky):

- **mene** (*blavní* protihlas), transponováno o kvintu výš, zvuková oblast (*degree*, obr. B): až oktáva nad chorálem;
- **treble** (*triplum*), transponováno o oktávu výš, zvuková oblast: kvinta až duodecima;
- **quatreble** (*quadruplum*), transponováno o duodecimu výš, zvuková oblast: dvě oktávy (chlapec-ké hlasy);
- **faburden**, transponován o kvintu níž, zvuková oblast: až tercie pod chorálem;
- **countir in natural sight** (*cn, přirozený* protihlas), transpozice o kvintu níž, až oktáva pod chorálem;

– **countir in alterid sight** (*ca, změněný* protihlas), transpozice o duodecimu níž, až dvě oktávy pod chorálem.

Obr. B zobrazuje povolené *accordis* hlasů (puntíky). Při počátečním souzvuku si zpěváci sami představují chorální tón, z čehož poté podle transpozic vzniká kvint-oktávoový souzvuk (obr. B: černé puntíky). Úseky vytvořené podle veršů a smyslu jsou ohraničeny těmito souzvuky.

U **faburdenu** je chorál umístěn uprostřed, tzn. v hlasu *mene*, který byl také nazýván *burden*. Pod ním zní *faburden* jako hluboký protihlas *burdenu*, nad ním *treble*; viz obr. B, velikonoční sekvence *Victimae paschali laudes*, představované a znějící tóny.

Improvizovaná praxe anglického diskantu je popsána L. POWEREM, R. CUTELEM, PSEUDO-CHILSTONEM aj. v 1. polovině 15. století.

Na pozadí takové souzvukové řady stojí ještě stará praxe organa. Strnulé kvint-oktávové souzvuky na významných místech melodické linie, které připomínají staré paralelní organum (s. 198), jsou však, s pomocí tercií a sext, chromatiky a citlivých tónů, uvolněny do *zvukově citlivého, barevného a kupředu spějícího* pohybu (obr. C).

Kompozice anglických hudebníků se dochovaly především v *rukopise Old Hall* a v *Tridentských kodexech* (viz s. 233, druhy viz s. 225). Vůdčí skladatelskou osobností je

**JOHN DUNSTABLE** (cca 1380–1453) – kanovník

a hudebník VÉVODY Z BEDFORDU, jehož prostřednictvím se v Paříži seznamuje s pozdně gotickou francouzskou a burgundskou, ale také italskou hudbou. DUNSTABLE reaguje na podněty, píše však především podle anglického vkusu:

- **mše**, nejprve jednotlivé části ordinaria, často s převzatým tenorem, pak s volnými tenory resp. chorálem z diskantu (obr. A); později stejný tenor pro 2 části ordinaria, např. Gloria a Credo („mešní páry“), nakonec stejný tenor ve všech částech; tím se stává liturgický mešní cyklus cyklem hudebním, tenorovou mší (např. *Missa Rex coelorum*). Tenor je v jednotlivých částech variován. Nemusí být bezvýhradně liturgický.
- **moteta**, tříhlasá, lat., duchovní, z 30 je 12 izorytmických. Spodní hlas je tenor. Občas přistupuje zespu jako 4. hlas kontratenor. – Obr. D přináší závěr moteta podle Písně písní. Spodní hlasy mohou být provedeny instrumentálně. Harmonicky se zde střídají statické počáteční a závěrečné souzvuky s pohyblivými úseky. Na závěr zní nad aleluja kadencující vokaliza.
- **chansony**, tříhlasé, fr., it., angl., světské, vliv diskantové písně, velmi rozšířené, např. *O rosa bella* (autorem BEDINGHAM?).



(cantus)

Nous vous verens bien ma - le - bou - - - che N'il en-veux tenir vous

(tenor a kontratenor)

(cantus)

plais Et ser-vir de vous en-tre-mais Le derri-en sur vi-re rou - - - cè.

(tenor a kontratenor)

A Burgundský chanson, G. Binchois, 3hl. rondeau

1. Con - di - tor al - me si - de - rum, Ae - ter - na lux cre - den - ti - um,  
3. Ver - gen - te mun - di ves - pe - re U - ti spon - sus de tha - la - mo  
5. Te de - pre - ca - mur a - gi - e Ven - tu - re ju - dex sae - cu - li

2. Qui con - do - lens in te - ri - - tu Mor -  
4. Cu - jus for - ti po - ten - ti - - æ Ge -  
6. Laus, ho - nor, vir - tus, glo - ri - - a De -

kt.: „Faulx bourdon“

tenor

B Fauxbourdonová věta, G. Dufay, adventní hymnus (cca 1430)

(cantus)

Se la face ay pa - - - le, la cause est a - mer

(kontratenor)

C G. Dufay, 3hl. ballade, prokomponováno, začátek

instrumentální  
vokální

vokální duet diskant-tenor,  
melodie chansonu v tenoru

### V Burgundsku

se vytváří nové politické a kulturní centrum. Na jihu zahrnuje Franche Comté a Bourgogne s hlavním městem **Dijonem** a na severu ho uzavírá Lotrinsko, Lucembursko, severovýchod Francie (Picardie, Henegavsko), dnešní Belgie a Holandsko (Flandry, Brabant atd.). Sídelními městy burgundského severu jsou **Brusel** a **Lille**.

Burgundský dvůr, především za vlády FILIPA DOBRÉHO (1419–1467) a KARLA SMĚLÉHO (1467 až 1477) přitahuje mnoho umělců (dvorní malíři bratři VAN EYCKOVÉ atd.).

Dvorní kapela (cca 17 zpěváků) je pod vedením BINCHOISE téměř celá francouzská, teprve v druhé polovině 15. století zde převládají Nizozemci (kolem roku 1500: 36 zpěváků). Mezi ně patří: NICOLAUS GRENON, HAYNE VAN GHIZEGHEM, PHILIPPE DE LA FOLIE, PIERRE FONTAINE, Angličan ROBERT MORTON, GILLES JOYE, CONSTANT DE TRECHT, JACQUES VIDE, RICHARD LOCQUEVILLE, ANTOINE BUSNOIS a především

GILLES BINCHOIS (cca 1400–1460), z Mons (Henegavsko), kapelník FILIPA DOBRÉHO, mistr *burgundského chansonu*.

### Ars nova okolo 1430

Obrat od francouzského pozdního období k nové hudbě renesance se děje kolem roku 1430 (srovnej s. 229). V této době je DUNSTABLE na vrcholu slávy, do vývoje však zasahuje mladá generace okolo DUFAYE a BINCHOISE. Jelikož hudebníci hodně cestují, hlavně do Itálie, dochází k rozšíření vlivu francouzské gotiky a k promísení s anglickými a italskými prvky. Nový styl je prezentován především v díle mladého DUFAYE.

MARTIN LE FRANC hovoří v básni *Champion des dames* kolem roku 1440 o *anglickém přístupu* („contenance angloise“), který si osvojili mladí skladatelé, a o *nové praktice vytváření svěžích souzvuků* („la nouvelle pratique de fere frisches concordances“). To se týká na jedné straně tercie, sexty a fauxbourdonu (BESSELER), na druhé straně nového pojetí disonance (BUKOFZER; uvedení a rozvedení viz obr. C, t. 5).

JOHANNES TINCTORIS (cca 1435–1511), brabantský hudební teoretik a skladatel, novou hudbu označuje od cca 1430 jako *ars nova*. Jmenuje Angličany s DUNSTABLEM jako její původce, DUFAYE a BINCHOISE v první, OCKEGHEMA, BUSNOISE a CARONA v druhé generaci jako její kontinentální zástupce (CS IV, 154 b, předmluva k *Portionnale* z roku 1477).

TINCTORISOVA poznámka, že teprve od cca 1437 existuje *hudba k poslechu* („auditu dignum“, CS IV, 77 b, *Ars contrapuncti*, 1477), se

zřejmě vztahuje ke smyslově prožitkové kráse a lidsky výrazové síle nové hudby.

Charakteristickými znaky nového stylu jsou jednoduchost a prostota (srovnej s. 229):

**melodie:** zaokrouhlenější, dechem inspirované frázování, jasné rozvržení, časté „durové“ tercie a trojzvukové útvary (viz *cantus* obr. B, t. 1–3, *tenor* obr. C);

**rytmus:** primární vliv tance a pohybu, jednoduché proporce, častý třídobý takt (3/4, *tempus perfectum*, obr. B, C);

**harmonie:** vedle kvint-oktávového souzvuku mnoho tercií, trojzvuků a sextakordů (*fauxbourdon*, obr. B), velký zvukový účinek basové oblasti s funkčně harmonickými tendencemi, především dominanta – tonika (viz *kontratenor* obr. A, C). DUFAYE příkladně uskutečňuje princip fauxbourdonu ve svých adventních hymnech z roku 1430 (obr. B). Jsou strofické a střídají jednohlas a tříhlas. Písně působící melodie hymnu leží v diskantu, protihlasem je tenor. Kontratenor se pohybuje v kvartových paralelách s diskantem. Je zpíván podle návodu „faulx bourdon“ spatra (v př. B doplněn).

**počet hlasů:** tříhlas, od poloviny 15. století čtyřhlas jako norma, příležitostně pětihlas;

**výstavba:** volná tvorba úseků, imitace a variace materiálu, zvukové kontrasty střídáním dvoj-, tří- a čtyřhlasých oddílů.

### Francouzský a burgundský chanson

Protože hlavní mistr chansonu 1. generace BINCHOIS působil na burgundském dvoře, hovoříme s ohledem na něj o *burgundském chansonu*, čímž je ovšem míněna pouze lokalizace obecného francouzského chansonu. Formálně chanson spadá do truverké tradice a k MACHAUTOVÉ *ballade*, *rondeau* (obr. A: refrén AB, additamenta: CA) a *virelai* (*bergerette*), často je však nyní také prokomponován. Sazba je tříhlasá, rytmus taneční (často 6/8). Písně melodie leží v cantu neboli diskantu. Instrumentální doprovod zajišťuje tenor a kontratenor (sazba diskantové písně, obr. A).

Tenor je však často vytvořen písně, stejně jako cantus (duet diskant – tenor, obr. C). Občas se znovu objevuje jako c. f. ve mších a motetech. Kontratenor je harmonickým výplňovým hlasem, zpravidla instrumentální.

U DUFAYE se písně melodie často vyskytuje v **tenoru**, k němuž je přidán vokální diskant (opět duet diskant-tenor). Také kontratenor je zde stále instrumentální harmonickou výplní, vyznačuje se velkým rozsahem a velkými, kadencujícími skoky (kvarty, kvinty, oktávy, obr. C).

28 taktů

Nuper rosarum flores ...

28

Terribilis est locus iste ...

I.  $\text{O} = 6/4$

28

Terribilis ...

III = 2/4

28

Terribilis ...

IV = 3/4

28

Terribilis ...

vir - gi - num, tu - us te F lo - ren - ti - æ, de - vo - tus

Ter - ri - bi - lis

men.

Ter - ri - bi - lis est lo - cus iste. A . . .

**A G. Dufay, moteto k vysvěcení dómu, Florencie 1436,**  
celkové rozvržení, podoba tenoru a úryvek

3 (SE LA FACE AY PALE)

Ky - ri - e

- cantus a kontratenor, prokomponováno, izomelle
- tenor a tenor secundus, 4x opakováno, metricky pozměněno
- 4hl. sazba, verše chansonu jako prodlévý v tenoru (dlouhé hodnoty)
- 2-3hl. sazba bez tenoru, proměnlivá kombinace hlasů
- motivická „hlava“, opakovaně užitá v průběhu mše

## 1. Kyrie

## 2. Gloria

## 3. Credo

## 4. Sanctus

## 5. Agnus

$\text{O}$ Kyrie	$\text{C}$ vers 1–7	$\text{C}$ Christe	$\text{O}$ Kyrie	8–10
$\text{O}$ Et in terra	1–10	$\text{C}$ Qui tollis	$\text{O}$ Cum Sancto	1–10
$\text{O}$ Patrem	1–10	$\text{C}$ Et iterum	$\text{O}$ Confiteor	1–10
$\text{O}$ Sanctus 1–3	$\text{O}$ Pleni	$\text{O}$ Osanna 4–7	$\text{O}$ Benedictus	Osanna 8–10
$\text{O}$ Agnus I	1–7	$\text{C}$ Agnus II	$\text{O}$ Agnus III	8–10

**B G. Dufay, 4hl. tenorová mše „Se la face ay pale“,**  
celková výtavba s citáty veršů chansonu a začátkem Kyrie

**Moteto.** Vícetextovost je od poloviny 15. století zrušena. Také dominance tenoru a izorytmie jsou pokládány za zastaralé (ještě snad pouze ve slavnostních motetech, viz níže). C. f. je obsažen nadále v tenoru, ale postupuje volně v dlouhých notách. Rušení c. f. a zavádění imitační techniky má přispět k přizpůsobení tenoru ostatním hlasům. Moteto má většinou 2 velké části s rozdílnou menzurou (3/4, 4/4). Sazba je obvykle čtyřhlasá, s mnoha členícími kadencemi, homofonními úseky (syلابická deklamací) a střídáním počtu hlasů po oddílech.

Vedle duchovních vznikají v raném 15. století ještě světská slavnostní moteta (např. svatební). Poté se světské moteto zcela vytváří.

V 15. století se ještě vyskytuje malé **písňové moteto**, v němž vládne vrchní hlas, tříhlasé, s kostrou diskantu – tenor jako v chansonu.

Příkladem reprezentativního slavnostního moteta je DUFAYOVO *Nuper rosarum flores* k vysvěcení florentského dómu roku 1436 (obr. A). Základ čtyřhlasého moteta tvoří oba tenory, které jsou pouze 1x notovány (obr. A: tenor I celý), ale 4x zaznějí: odtud se rozvíjí celek, jehož přísná architektura je symbolem tvůrčího pořádku.

Menzurová označení přitom určují vzájemný poměr 4 rozdílných velkých proporčních částí: I:II:III:IV = 6:4:2:3, přičemž po 1. části následují 3 *diminuční*.

Každá část je uvedena bicími vrchních hlasů. Obr. A dokumentuje, jak hodně se od sebe liší vrchní a spodní hlasy, což bylo znakem tradice. Moderní postup variuje ve vrchních hlasech nad tenorovými úseky částečně stejný melodický materiál (*izomelie*).

Biblické resp. žalmové texty jsou zhudebňovány jako mešní *propria* a části *officia* (antifony, *magnificat* atd.).

**Mše.** V sazbě bez c. f. je vůdčí vrchní hlas (*volná diskantová mše*). Většinou je ale k dispozici c. f., a síce v diskantu nebo v tenoru:

**Diskantová mše:** chorál ve vrchním hlasu je pomocí melodických formulek parafrázován, později podle vzoru diskantového kolorování (s. 234) utvářen do podoby písňové melodie. Cyklus vzniká zpracováním stejného chorálu, resp. variováním jeho začátků.

Komponovány jsou nejdříve jednotlivé části ordinaria, jako ve 14. století, poté jejich dvojice a cca od 1420/30 celé cykly (vzorem DUNSTABLE?). Jedním z nejstarších cyklů je DUFAYOVA *Missa sine nomine*.

**Tenorová mše:** c. f. se nachází v tenoru. Může to být chorál nebo světská píseň. Cyklus je vytvářen na stejný c. f. ve všech částech a pomocí stejných motivických hlav v diskantu.

Obr. B znázorňuje výstavbu tenorové mše (DUFAY, *Missa Se la face ay pale*, cca 1450). Základem je chanson (ballade) *Se la face ay pale* (s. 236, obr. C). Kyrie uvádí chanson jednou celý (na text *Kyrie eleison*), v obou krajních oddílech ho však rozděluje: střední *Christe* nemá c. f. a vytváří nepatrný kontrastní úsek v sudodobé menzuře. V Gloria a Credo zní celý chanson třikrát. Sanctus a Agnus pracují opět s jeho rozdělením a kontrastními oddíly.

Obr. B zobrazuje dlouhé noty v tenoru, harmonicky podpůrnou funkci spodních hlasů (srovnej GICONIA, s. 224) a motivickou „hlavu“ ve vrchním hlasu, který se v jednotlivých částech objevuje ve variované podobě.

**Čtyřhlasá tenorová mše** se stává hlavní formou nizozemské vokální polyfonie. Provádí se sólisticky s nástroji, které hrají některé hlasy (kontratenor, snad tenor), často však i čistě vokálně.

GUILLAUME DUFAY (patrně 1397–1474) – narozen v Beersel les Bruxelles, vůdčí hudební osobnost 15. století. Jeho život plný změn (podle BESSELERA) je typickým příkladem toulavého života franko-vlámských hudebníků. Hlavní působíště (střídaná krátkodobými pobyty):

1. **Cambrai 1409–1420**, chlapecký zpěvák u RICHARDA LOCQUEVILLA;
2. **Rimini, Pesaro 1420–26**, na dvoře MALATESTŮ, francouzský pozdní styl, slavnostní moteta a svatební balada *Resvelléís vous*;
3. **Cambrai 1426–27**, pro Bolognu: *Missa S. Jacobi* s *fauxbourdonem* (s. 230), 1427 vysvěcení na kněze v Bologni;
4. **Řím 1428–33**, zpěvákem v kapele MARTINA V., pětihlasé moteto *Ecclesiae militantis* (k volbě EVŽENA IV. papežem, 1431), cyklus hymnů (s. 236);
5. **Savojsko 1433–35**, jako „nejlepší kapelník na světě“ u vévodky LUDWIGA a vévodkyně ANNY;
6. **Florence, Bologna 1435–37**, s papežem EVŽENEM IV., moteto k vysvěcení dómu roku 1436 (obr. A);
7. **Savojsko 1437–39**, moteto *Magnanimae gentis* pro Bern a Freiburg,
8. **Cambrai 1440–58**, kanovníkem v Cambrai a Monsu (BINCHOIS), cesty, k bažantímu banquetu v Lille 1454 (k záchraně křesťanské Konstantinopole před Turky) smuteční moteto *O très piteulx*, mešní cykly (obr. B);
9. **Cambrai 1458/59–1474**, pozdní styl s c. f. a široce plnoucí melodikou, čtyřhlasá mše *Ecce ancilla Domini*, mše *Ave regina coelorum* a stejnojmenné čtyřhlasé moteto (zkomponováno pro vlastní „smrtnou hodinku“), † 1474, smuteční zpěvy od OCKEGHEMA, BUSNOISE aj.



## 2. období

franko-vlámské vokální polyfonie reprezentují především pozdní DUFAY (s. 239) a JOHANNES OCKEGHEM (viz níže). Jako reakce na novou renesanční průzračnost anglického a italského původu se znovu objevuje mystický prvek francouzské gotiky, zvláště u OCKEGHEMA.

V OCKEGHEMOVĚ sazbě do sebe hlasy natolik zasahují, že cézury a kadence jsou zamaskované a jasně rozčleněné úseky překryté pokračujícím plynutím hlasů. Obr. A ukazuje takové znepřehlednění cézur v novém nasazení slova *eleison* (t. 2/3) a druhého *Kyrie* (t. 6).

## Melodie

je rovněž komplikovanější: prostoupená menšími, nepravidelnými rytmickými hodnotami a synkopami (obr. A, především soprán a alt; obr. B).

## Rytmus

je oproti DUFAYOVU tanečně třídobému pohybu měkčí a těžavější. Také rvtvením různých menzur (např. *tempus perfectum* 3/4 a *tempus imperf.* 2/4, obr. B) dokumentuje spíše melodicky-horizontální než akordicky-vertikální myšlení.

## Druhy

druhého období jsou stejné jako u předchozího:

- Mše**, převážně 4hl., vedoucí druh, ve 4 podobách:
  - **tenorová**, c. f. většinou chansonová melodie; motivický materiál c. f. se objevuje ve všech hlasech, především v imitaci začátku oddílu; c. f. může být také sám rozdělen do různých hlasů, např. 1. verš chasonu v tenoru, 2. v altu atd. (putující c. f.);
  - **diskant-tenorová**, s c. f. v tenoru a písňově uzpůsobeným vrchním hlasem; občas je také jako parodie použit vícehlasý chanson, přesněji: jeho diskant-tenorová kostra (viz s. 236, obr. C);
  - **diskantová**, s c. f. v diskantu je nemoderní a vzácná.
  - **volná**, bez předlohy c. f., resp. s vlastním c. f., např. OCKEGHEMOVA *Missa mi mi* (solmizační slabiky, viz s. 188).

**Moteto**, duchovní, většinou čtyřhlasé, dvoudílné, c. f. v tenoru nebo diskantu; počátky proimitování.

**Chanson**, tříhlasý, francouzská tradice.

## Umělosti kontrapunktu

Ovládní kompoziční techniky na základě učení o kontrapunktu nebylo nikdy problémem, ale u některých obzvláště umných konstrukcí založených na mystice a symbolice se zdá být samoučelným.

- **vedení hlasů**: nově 4 základní možnosti – *původní směr* neboli *základní tvar*, *inverze*, *rak* a *inverze raka* (viz s. 118).

- **technika kánonu**: kánony všeho druhu, především *proporční kánony*, které jsou možné pouze v menzurální notaci (s. 118). – OCKEGHEMOVA *Missa prolationum* je tedy notována jen ve 2 hlasech, ostatní vyplývají z přidavných označení menzury (obr. B); v *Sanctus* např. z perfektní do imperfektní menzury ve volném kontrapunktu ve vysokém kontratenoru, v *Pleni* jako septimový kánon v 2/4 a 3/4 taktu (obr. B), v *Hosanna* jako dvojitý kánon se 4 menzurálními vrstvami při současném nástupu hlasů.

Kánonické návody jsou často zakódované (*bá-dankový kánon*).

OCKEGHEM byl znám svým kontrapunktickým uměním. Napsal dokonce jeden 36hlasý kánon (9x4hlasy). V celku jeho díla však kánony hrají vedlejší roli. Kánonická umění nabízejí nejširší hudební souvislosti a ovlivňují dokonale přízpůsobení hlasů v procesu jejich zrovnoprávnění v rámci sazby a *cappella*.

## Hudebníci 2. období (kromě DUFAYE):

JACQUES BARBIREAU (1408–1491, Antverpy), ANTOINE BUSNOIS († 1492, Bruggy), PETRUS DE DOMARTO, GUILLAUME FAUGHES, JEAN PULLOIS, JOHANNES REGIS (†1485), JOHANNES TINCTORIS (kolem 1435–1511, viz s. 237), španělský hudební teoretik RAMOS DE PAREJA (1440–1491) a především

JOHANNES OCKEGHEM (kolem 1410–1497), z Termonde (východní Flandry), zpěvák v Antverpách, pravděpodobně se učil u BINCHOISE, od 1452 kapelník francouzského krále v Paříži, navíc od 1459 pokladník opatství sv. Martina v Tours, vysoce uznávaný díky své výrazově působivé hudbě, mnoho cest, zemřel v Tours. – Dochovalo se asi 17 mší, jedno requiem (nejstarší vícehlasé), 7 motet a 22 chansonů.

## Skladatelé 3. období

franko-vlámské vokální polyfonie jako OBRECHT, JOSQUIN, ISAAC ad. (viz s. 243) prosazují opět novou jasnost, jednoduchost a přehlednost sazby, spojenou s jemností harmonie. Prostředky k jejich dosažení:

- početné kadence v textových i významových úsecích;
  - zvukově plně paralelní vedení hlasů (obr. C: sexty, decimy a tercie ve střídavé kombinaci hlasů);
  - jednodušší melodie a hladší rytmus (obr. C).
- OBRECHT byl jedním z mála mistrů, kteří pocházeli skutečně z Nizozemí (Bergen op Zoom). Přátelil se s ERASMEM ROTTERDAMSKÝM, který v jeho hudbě obdivoval prostotu a klasickou umírněnost.



Část mše	Začátek c. f.	Tónina	Závěr
Kyrie	ut (c)	jónská	dórská
Gloria	re (d)	dórská	dórská
Credo	mi (e)	fyrgická	dórská
Sanctus	fa (f)	lydická	dórská
Agnus I	sol (g)	mixolydická	dórská
Agnus II	la (a)	aiolská	dórská

- jónská, závěr c. f.,  
kadence na c
- modulace,  
kadence na d
- párová imitace

A Josquin, „Missa L'homme armé super voces musicales“,  
výstavba mše a závěr Kyrie

Vyjádření tónů solmizačními slabikami

Her - cu - les Dux Fer - ra - ri - e  
re ut re ut re fa mi re

Výklad čísla „3“

ter - ti - a di - e, se - cun - dum

Symbol Nejsv. Trojice

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

Příklady ze mše  
„Hercules dux Ferrarie“  
a z Credo mše  
„De Beata Virgine“

B Tónová symbolika u Josquina

Vir - go sin - gu - la - - - ris, sin - gu - la - - - ris, in - ter om - nes mi -  
Vir - go sin - gu - la - - - ris, in - ter om - nes mi - -  
Vir - go sin - gu - la - - - ris, in - ter  
Vir - go sin - gu - la - - - ris, in - ter om - nes mi -

C Stavba biciní u Josquina, moteto „Ave maris stella“, 2. díl, začátek

Tvorba cyklu, tónová symbolika, párová imitace

OBRECHT psal především **tenorové mše**, často s homofonními vsuvkami, aby zdůraznil důležitá místa v textu akordickou deklamací, např. „et incarnatus est“ v Credo (tradice až do 19. století). Z OBRECHTOVA pera zřejmě pocházejí první vícehlasé Matoušovy pašije v motetovém stylu, v nichž jsou i party jednotlivých postav zhudebněny polyfonně (*motetové pašije*, srovnej s. 138).

Osobností převyšující ostatní hudebníky tohoto období byl JOSQUIN DESPREZ. JOSQUIN pocházel ze severní Francie, ale působil také v Itálii (viz níže). Hudbu povýšil na významné, textem inspirované umění, avšak s průhlednou, jasnou hudební sазbou. V jeho díle převažují mše, moteta a chansony.

**Mše:** JOSQUIN užívá ještě c. f. v dlouhých hodnotách v tenoru, c. f. ale často putuje po úsecích různých hlasů.

– Z c. f. také často vzniká 2hl. **kánovnícká kostra**, většinou mezi tenorem a sopránem (stará disant-tenorová konstrukce).

– Vedle dosavadních typů c. f. JOSQUIN objevuje také **volné řady tónů**, většinou se symbolickým obsahem. Tak získává c. f. jedné mše pro ferrarského vévodu, v níž každé slabice jména *Hercules Dux Ferrarie* přiřazuje solmizační slabiku stejné samohlásky (obr. B).

– Ve mši se stupňuje také možnost čistě hudebního **vytváření cyklu**. V *Missa l'homme armé super voces musicales* začíná c. f. v každé části o tón výš: od Kyrie na *ut* (c) k Agnus II na *la* (a) v přirozeném hexachordu. Každá věta sice začíná a končí dórsky, c. f. však nasazuje vždy o tón výš (obr. A). Zpětná modulace zároveň dokumentuje JOSQUINOVU výraznou **sekvenční techniku**, která přispívá k průhlednosti a zvukové kráse jeho stylu (obr. A).

Počet **motet** opět stoupá, jsou duchovní (texty propria a jiné biblické texty), dvoudílná (*prima* a *secunda pars*, také zde ještě často se změnou menzury), s cantem firmem i bez něj.

**Proimitování.** V motetech, stejně jako ve mších, především volných bez c. f., se uplatňuje tzv. proimitování, tzn. motivický materiál je rozdělen do **všech** hlasů vzájemnou imitací, většinou na začátku oddílu. Jako raný příklad úplného proimitování slouží JOSQUINOVA *Missa Pange lingua*. Motivicko-imitační spojení lze zjistit ostatně i mezi hlasy (obr. A: v modulačním oddílu; obr. C: běžná imitace začátku). Imitaci ucho lehce rozezná. Možnost smyslového prožitku a krása patří k ideálům JOSQUINOVY hudby.

**Stavba bicinií.** Jasná, renesančně formovaná výstavba v jednoduchých proporcích a úsecích se objevuje také v proměnlivých kombinacích dvoj-, tří-

a čtyřhlasé sazby, což vytváří živé zvukové kontrasty a zřetelnou vícesborovost. Často jsou dva hlasy spojeny (**bicinium**) a postaveny proti dvěma ostatním nebo proti všem čtyřem. Hlasové páry se přitom vzájemně imitují (*párová imitace*, obr. C).

**Tónová symbolika.** Na JOSQUINOVI obdivovali současníci kromě kompozičního umění jeho hudební výraz. Zde je patrné, jak se renesanční hudba oproti středověké velmi subjektivizovala. Výrazový obsah se řídí textem (především výklad jednotlivých míst). Rostoucí úlohu má přitom také **tónová symbolika**. Posluchač musel znát význam těchto symbolů, jinak by jim nemohl rozumět. Např. v Credo se objevují na místě *tertia die* (*třetího dne*) trioly, které zároveň symbolizují Nejsv. Trojici v *Qui cum Patre et Filio simul adoratur (který... s Otcem i Synem je zároveň uctíván*, obr. B). Tónová symbolika a výrazový výklad textu jsou v 16. století dále zdokonalovány.

**K hudebníkům 3. období** patří ALEXANDER AGRICOLA (1446–1506), PHILIPPE CARON (2. pol. 15. stol.), LOYSET COMPIÈRE (1450–1518), ANTOINE DIVITIS (1475 – po 1526), ANTOINE DE FEVIN (1473–1511/12), JEAN GHISELIN (VERBONNET, cca 1460–1535), HEINRICH ISAAC (kolem 1450–1517, viz s. 257), JEAN MOUTON (1458 až 1522, Paříž), PIERRE DE LA RUE (1460–1518, především kánovnícké umělosti v mešních kompozicích), theoretik PIETRO ARON (1489–1545), FRANCHINO GAFFURI (1451–1522), GIOVANNI SPATARO (1458–1541) a

JACOB OBRECHT (1450–1505), z Bergen op Zoom, kapelník v Utrechtu, Bergenu, Bruggách, Antverpách atd., zemřel ve Ferrare; velké množství mší (PETRUCCI, 1503 nn.) a motet, 14 světských kompozic.

JOSQUIN DESPREZ (chybně DES PRÉS, kolem 1440–1521), narozen u St-Quentin (Picardie), 1459–74 v kapele Sforzů v Miláně, 1486–99 v papežské kapele v Římě, do 1505 v Miláně a Ferrare, zemřel v Condé. – Dílo: přes 30 čtyřhlasých mší (v rukopisech, pak v raných tiscích PETRUCCIHO: 5 [1502], 6 [1505], 6 [1514], ad.), moteta (nejprve v PETRUCCIHO *Odbeccatone*, 1501, ad. sbírky), francouzské chansony (mj. u SUSATA, 1545 a ATTAINGNANTA, 1549).

**Tiskaři** mší, motet, chansonů atd. (hlasové sešity, loutnové a varhanní tabulatury atd.): OTTAVIANO PETRUCCI (1466–1539), Benátky 1501 nn., OEG-LIN († 1520), Augsburg 1512 nn., PETER SCHÖFFER ml., (cca 1480–1547) Mohuč 1513 nn., PIERRE ATTAINGNANT († cca 1552), Paříž 1527 nn., TYLMAN SUSATO († mezi 1561–1564), Antverpy 1543 nn.

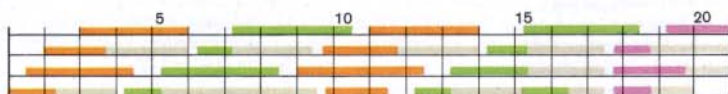
S  
A  
A  
T  
B

10 20 30 40

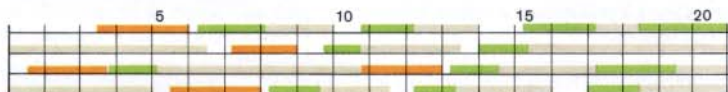
Salvator noster dilectissimi hodie natus est. Gaudeamus.

Sal - va - tor noster dilec - tis - si - mi, di - lectissi - mi,  
Sal - va - - tor noster dilectissi - mi,  
Sal - va - - tor noster dilectis - si - mi, di - lec - tis - - - - si - mi, sal - va -  
Sal - va - tor noster dilec - tis - - - - si - mi, sal - va -  
Sal - va - - tor noster dilec - tis -

A Clemens non Papa, moteto „Salvator noster“, pořadí nástupů v 1. části a začátek



Cadeac: kostra tenoru a sopránu ve 4hl. sazbě



Gombert: volná imitace (Kyrie I)

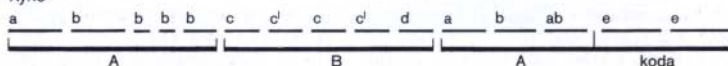
Je suis dé - hé - ri - té - e  
Ky - ri - e e - lei - son

motiv a  
motiv b  
motiv c  
volný kp.

Chanson



Kyrie



B N. Gombert, parodická mše „Je suis déshéritée“ podle chansonu P. Cadeac

Struktura moteta, parodování

Hlavními druhy tohoto období jsou ve světské oblasti chanson, píseň, villanella a nový madrigal, v duchovní oblasti moteto jako určující vokální druh epochy vůbec, mše, dále hymny, lamentace, magnificat, pašije atd.

### Moteto

Staré moteto s c. f. se objevuje stále méně. Nové moteto bylo koncipováno zcela volně. Text tvoří páteř celé výstavby. Je zhudebněn *po úsecích*. Každý úsek má nový motiv, který byl imitován všemi hlasy (*proimitování*). Zvuková plnost narůstá: pětihlasá a šestihlasá sazba se stává normou.

4. období opouští JOSQUINOVU jasnou průzračnost. Sazba je hustší, vedení linií a zvuková působivost fantastičtější. Výrazněji než doposud ustupuje čistě hudební architektura nadřazenému *textovému výrazu*.

Obr. A přináší začátek moteta CLEMENSE NON PAPA. Tento druh pětihlasu působí iracionálně: všechny hlasy sice imitují stejný motiv, ale jejich nástupy jsou nepravidelné. Smazquinovské vytváření bicinií je zde ještě patrné, ale znejasněné: nástupy alt/tenor jsou jinak vzdáleny než soprán-alt/bas. Schéma obr. A znázorňuje nepravidelnost ve vzdálenostech jednotlivých nástupů v 1. části moteta. Tato část obsahuje 3 oddíly s rozdílnými motivy (*Salvator...*, *hodie...* a *Gaudeamus*, vánoční moteto *Dnes se narodil náš milovaný Spasitel. Radujme se.*).

Tyto oddíly jsou natolik vzájemně propojeny, že jasné dělkové poměry vytvářející jejich základ (20:10:10 taktům) jsou smazány (21:13:12). Druhý díl moteta stojí k prvnímu v poměru 3:2, což opět vyvolává dojem fantastičnosti a zastřešenosti (64:42 taktům).

Moteto obsahuje něco temného, mystického, což se projevuje také v kráse mnohovrstevného vedení linií a v přibývajícím plnosti zvuku. V motetu vynívají působivě zejména biblické texty, které bývají v této formě upřesněny.

### Mše

Mše prezentují stejné kontrapunktické umění jako moteta. Oblíbenou formou byla tzv. **parodická mše**. Jako předlohu používala *vícehlasou větu* – duchovní moteto nebo světský chanson, madrigal apod. Parodický postup se v zásadě objevuje již v tenorové mši se světským cantem firmem – písňovou nebo chansonovou melodií. V 15. století již mohla vycházet z vícehlasé kompozice. Raná parodická mše dokonce velmi často užívala pouze jeden hlas z vícehlasé předlohy. Rozšířené převzetí dokumentuje diskant-tenorová mše, která spočívá na vícehlasých předlohách. Předlohy, pokud nejsou výslovně uvedeny, často není možné rozpo-

znat. Nový je však nyní postup, který byl pojmenován speciálním termínem *parodická mše*: převzetí celé vícehlasé věty. Existuje mnoho variant, mj.

- převzetí celé kompozice, obvykle v každé mešní části jednou, u Gloria a Credo i vícekrát;
- využití pouze začátku předlohy, většinou v každé mešní části, čímž vzniká hudební cyklus;
- rozdělení kompozice a její proložení volnými vsuvkami;
- zrušení jednoho nebo více hlasů nebo přikomponování nových.

Obr. B ukazuje strukturální rozdíly v originálu, chansonu *Je suis désbérítée* („Jsem vyděděna“) od CADEACA a v příslušné parodické mši od GOMBERTA. Základ chansonu tvoří kánonická kostra diskantu a tenoru, jež je doplněna imitujícím nebo volně vedeným basem a altem. GOMBERT zdánlivě přebírá tuto kostru, uvolňuje ji však volnou imitací. Trojnásobnému zvolání Kyrie zůstávají vyhrazené motivy *a* a *b* (základní články chansonu), v Christe motivy *c* a *d* (závěrečné strofy chansonu), opakující se pozměněné Kyrie končí motivem *e* (koda chansonu). Nové oitextování s sebou přináší nepatrnou změnu motivů: v motivu *a* jsou na několika slabkách noty spojeny (obr. B).

Parodický postup dokumentuje přebírání světských prvků do duchovní hudby. Čím byl zpracováván chanson nebo taneční věta známější, tím byla parodie nápadnější. Nikdy nedošlo k opačnému postupu, tedy od duchovního k světskému. Zákaz parodických mší a světských cantů firmů v mešních kompozicích, vyhlášený Tridentským koncilem, neměl trvalý výsledek.

Hlavní zástupci 4. období:

NICOLAS GOMBERT (cca 1495 – cca 1560), z Brugg, JOSQUINŮV žák, působil mj. v dvorní kapele KARLA V.; mše, moteta.

JACOBUS CLEMENS NON PAPA (kolem 1512 až 1555/56), z Middelburgu, „non Papa“ jako rozlišení od básníka JACOBA PAPY z Yper; mše, moteta, chansony a tříhlasé nizozemské žalmové písně (*Souterliedekens*, 4 svazky, Antverpy 1556/57).

ADRIAN WILLAERT (cca 1480–1562), z Brugg (?), MOUTONŮV a JOSQUINŮV (?) žák, od 1527 kapelníkem u sv. Marka v Benátkách (s. 251); z díla mj.: madrigaly, villanely, chansony, 8 parodických mší (4–6hl., na MOUTONOVA moteta aj.), *Musica nova*, Benátky 1559 (nové ztvárnění textu plně obrazů a expresivity, moteta částečně ještě se starým cantem firmem nebo kánonickou kostrou), tříhlasé instrumentální *ricercary* (s. 260).

Sbor I: u - na can-zo-na Per-chè? Per-chè si? Per-chè no?  
Sbor II: u-na can-zo-na Per-chè? Per-chè si?

- dux (I. sbor)
- comes (II. sbor, ozvěna)
- zpěváci
- dechy
- smyčce
- spinet na stole

A O. di Lasso, kánon s efektem ozvěny pro 2 sbory (1581), úryvek

4/4 10 2/4 20 30 40 50

tuba tibia jocus saltus cantus et discantus  
peribunt omnia et cythara risus

In hora ultima  
Výstavba moteta

1 tu - ba, tu - ba, tu - ba, tu - ba, tu - ba, tu - ba,  
2 et cy - tha - ra,  
3 ri - sus  
4 sal - tus  
5 can - tus

1 pozouny (imitace sboru jeho rozdělením, šestihlas),  
2 kytara, 3 smích, 4 skok, 5 zpěv

B Tónomalba u O. di Lasso, moteto „In hora ultima“, výstavba a příklady



C Bavorská dvorní kapela pod vedením O. di Lasso, podle H. Mielicha (1570)

Dvojsborová technika, šestihlasé moteto, obsazení kapely



V 5. období dosahuje franko-vlámská vokální polyfonie vrcholu, a sice především v díle ORLANDA DI LASSO. Hudba slouží *textovému výrazu* a znázornění *afektového obsahu*.

- Hlavní formou je stále **moteto**: latinské, většinou duchovní, po úsecích proimitované; mešní části jsou pojaty také motetově.
- Hlasy, většinou 5–6, jsou navzájem vyrovnané; ve všech případech se projevuje vedoucí role vrchního hlasu, zatímco bas obsahuje jako harmonická opora v přibývajícím dur-mollové tonalitě kadenční skoky (časté kadence D–T, méně časté „vedlejší trojzvuky“).
- Trendu vyrovnávání hlasů vyhovuje provedení *a cappella* (obrazové doklady bohoslužebné hudby), často však současně hrají nástroje.
- Je dosaženo syntézy mezi JOSQUINOVSOU architektonickou jasností a temnějšími strukturami GOMBERTOVY doby.

Podněty italské světské hudby, jejich villanel a madrigalů s *homofonními úseky* a *tanečními rytmy*, jsou přetaveny v kontrapunktickém umění. Obrátne vedení hlasů se opět stává kompozičním základem veškeré kvalitní hudby.

U evropských dvorů jsou sice ještě zaměstnáni franko-vlámská a holandská mistři, stejně úrovně však dosahují národní skladatelé.

Kromě ORLANDA DI LASSO do 5. období patří:

PHILIPPE DE MONTE (1521–1603), císařský kapelník ve Vídni a Praze; JACOBUS DE KERLE (1531/32–1591), JACOBUS VAN WERT (1536 až 1596), H. WAELRANT (kolem 1517–1595), CHR. HOLLANDER, JOH. DE CLEVE, A. UTENDAL a další.

Tvorba tohoto období je formována vlivem **Tridentského koncilu**. Zvláště pro Nizozemí to je krvavé období vlády španělského krále FILIPA II. a regenta VĚVODY Z ALBY. Hudba odráží protireformační duch doby četnými **kajičnými žalmy** a velkými, působivými **motety** na biblické texty.

### Orlando di Lasso (1532–1594)

vlastně Roland *de lassus* (francouzsky *tam sesbora*, totiž z hornatého Mons v Henegavsku) přišel již jako člen chlapeckého sboru FERDINANDA GONZAGY, sicilského vicekrále, do Mantovy, Milána, na Sicílii a především do Neapole (od roku 1550), kde poznal villanelly, moresky, tedesky aj. s jejich pestrými směsicí dialektů a vtipnou živostí *commedie dell'arte*. LASSO komponoval v tomto stylu často.

**Píseň s efektem ozvěny** ze sbírky z roku 1581 (obr. A) obsahuje typická zvolání, lehký, taneční akcentovaný rytmus, který směřuje k baroknímu principu taktu, jednoduchou harmonií s jejími

překvapivými postupy. Celek je vystaven jako kánon s odstupy v délce motivu zvolání. Projevuje se zde zkušenost s rafinovanými zvukovými efekty benátské vicesborovosti. Zdánilivě lidový text je důmyslnou hravostí hudby povýšen na vysoké umění.

V Neapoli se LASSO pohyboval v humanisticky vzdělaných aristokratických kruzích (básník G. B. D'AZIA DELLA TERZA). Roku 1553 se LASSO, tak jako později PALESTRINA, stal kapelníkem v kostele S. Giovanni in Laterano v Římě, odkud pochází řada mší v GOMBERTOVSKÉM stylu. V letech 1555/56 žil v Antverpách a vydal zde svá raná moteta (u SUSATA).

Roku 1556 se stal tenoristou bavorské dvorní kapely VĚVODY ALBRECHTA v **Mnichově** a v letech 1564–1594 byl pak jejím kapelníkem. LASSOVA sláva přivábila do Mnichova mnoho žáků (LECHNER, ECCARD, G. GABRIELI).

K jeho služebním povinnostem patřila tvorba slavnostních mší, tafelmusik a hudby ke slavnostem pro oficiální i soukromé příležitosti. HANS MELICH namaloval dvorní kapelu v jejím typicky smíšeném obsazení – zpěváci, instrumentalisté, 3 chlapi pro sopránové party a sám LASSO u spinetu uprostřed (obr. C, z rkp. *Kajičných žalmtů* z let 1565–1570).

Ke světským kompozicím ORLANDA DI LASSO patří kromě **villanel** (villanesky) přes 200 italských **madrigalů** (texty od PETRARKY, ARIOSTA aj.), přes 140 francouzských **chansonů**, přes 90 německých **píseňových kompozic**. Na vrcholu duchovní tvorby stojí latinská **moteta**, mj. v tisících z let 1556, 1574, 1582, především ale v *Magnum opus musicum* s 516 motety, vydaném jeho syny roku 1604 (obr. B: č. 414). K tomu musíme připočítat přes 70 **mší** (mnoho *parodických*), 100 **magnificat**, 4 **pašije** (kompozice z pozdního období), **litanie** atd. Proslulost získaly jeho **Kajičné žalmy** z roku 1565 v dvojsborovém rozvržení a v afektovém stylu *musica reservata* (viz s. 255).

Šestihlasé moteto *In bora ultima* (obr. B) nemá žádný cantus firmus. Je vytvořeno volně: výstavba a výraz se řídí textem. V 1. dílu zní *In bora ultima* (v *poslední bodině*) jako slavnostní připomenutí tříkrát. Následují živě deklamované *peribunt omnia* (vše zabyne) a poté řada hudebních obrazů: *pozouny* (typické akordické souzvučky dvojsborovým způsobem), *flétna*, *kytara* (ozdoba), *vtip*, *smích* (opakování), *skok* (vzestupný kvartový pohyb), *zpěv* (beze slov) a *dvojpěv*.





Pod pojmem *římská škola* rozumíme skupinu skladatelů, kteří působili v 16. století v papežské kapele. Hlavním zástupcem je PALESTRINA. Jejich tvorba se vyznačuje:

- převahou duchovní hudby, hlavně mši a motet;
- spojením franko-vlámské polyfonie s italskou zvukovostí a melodikou;
- stylem *a cappella*; v Sixtinské kapli také obsazením *a cappella*;
- poklidně plynoucím rytmem;
- přednostním používáním gregoriánského chorálu jako *cantu firmu*.

*Římská škola* splnila požadavky protireformační duchovní hudby, jež byly formulovány na Tridentuském koncilu (Trident 1545–63). Koncil i přes navrhovaný zákaz povolil provozování vícehlasé (*figurální*) hudby v chrámu, vyžadoval však

- *srozumitelnost textu*; byla dosažena v homofonně deklamovaných úsecích s „hustým“ textem, zatímco v pasážích s méně rozsáhlým textem (jako *Sanctus* nebo *Amen*) byl zachován polyfonní styl;
- *vážnost ve výrazu*; směřovala proti madrigalovému kompozičnímu stylu, který překypoval afekty;
- *vytlučení světského c. f. a parodie* ze mše; tento požadavek byl uplatňován pouze zpočátku (četné parodické mše u PALESTRINY, LASSA ad.).

V jednání koncilu o figurální hudbě hráli důležitou roli JACOBUS DE KERLE se svými *Preces speciales* (1561) a PALESTRINA se mší *Missa Papae Marcelli* (1567). PALESTRINŮV styl, podpořen protireformací, se stal ideálem a vzorem vícehlasé katolické duchovní hudby.

Jako reakce na vzrůstající autonomizaci hudebního uměleckého díla v chrámové produkci byla požadována reforma gregoriánského chorálu a jeho častější používání. PALESTRINA, ANERIO, SURIANO ad. spolupracovali na této reformě (zkracování melismat atd.). Nová *Editio Medicea* spatřila světlo světa 1614. Byla používána až do vzniku *Editio Vaticana* roku 1907.

K římské škole patřili před PALESTRINOU: C. FESTA (†1545 Řím), G. ANIMUCCIA (kolem 1500 až 1571 Řím), CHR. MORALES (1500–1553 Madrid), B. ESCOBEDO (1500–1563 Madrid);

**současně s PALESTRINOU:** V. RUFFO (cca 1508–1587 Řím), C. PORTA (1528/29–1601 Milán), G. ASOLA (1524–1609 Řím), G. INGEGNERI (1547–1592 Cremona), J. DE KERLE (1531/32–1591);

**po PALESTRINOVĚ:** G. M. NANINO (†1607 Řím), A. STABILE (†1604 Řím), F. ANERIO (†1614), FR. SURIANO (†1621), FR. GUERRERO (1528 až 1599 Sevilla), T. L. DE VICTORIA (kolem 1548 až 1611 Madrid).

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (kolem 1525 až 1594), z Palestriny, 1544 varhaníkem v Palestrině, 1551 zpěvák v kapele u sv. Petra v Římě, 1561 kapelníkem v kostele S. Giovanni in Laterano, 1567 kapelník KARDINÁLA D'ESTE, 1571 druhý kapelník u sv. Petra; přes 90 mší (mnoho parodických), přes 500 motet, lamentace, hymny, magnificat, přes 100 světských a duchovních madrigalů.

PALESTRINOVŮ dílo bylo pokládáno za vrchol vokální polyfonie a jeho styl, který spojuje kontrastní umění s melodickou a harmonickou uhlazeností, za ideál sazby *a cappella* (*stile antico, ecclesiastico, grave*). Znaky:

- samostatnost hlasů v polyfonním předivě, vyrovnané střídání s homofonními úseky;
- zpěvné melodie, převážují sekundové postupy, po skocích následuje změna směru v sekundách (obr.: soprán, t. 6–7);
- klidný pohyb, různorodé rytmy jednotlivých hlasů dohromady vytvářejí rovnoměrný průběh (*komplementární rytmus*, např. čtvrtová nota v t. 8);
- vyvážená harmonie při převaze konsonantního, plného trojzvuku, jehož základní tón leží většinou v basu (obr.: spodní rádek);
- mnoho „vedlejších trojzvuků“ na II., III. a VI. stupni (charakter církevních tónin), ale účelově kadence na tektonicky důležitých místech (např. t. 8, 10);
- obezřetné užívání disonancí: vždy uvedeny připraveně a rozvedeny stupňovitě dolů, často *portamento*, resp. *předjímka* (t. 3), také na průchodných (t. 6) a střídavých tónech (t. 5, 10);
- převážující 5–6hlasá sazba: plný zvuk, seskupování hlasů za účelem střídání zvukové podoby;
- gregoriánský chorál často jako c. f. (v tenoru);
- ve skladbách bez c. f. dodává gregoriánský chorál tematický materiál: každý úsek je *sogetto* („téma“), které je připraveno především rytmicky (obr.), a které v rámci věty imitačně prochází jednotlivými hlasy. Kontrapunkt pracuje s (obměňovaným) materiálem *sogetta*;
- racionální jasnost a řád sazby jsou zahalovány. Pořadí nástupů 5 hlasů je symetricky uspořádáno okolo I. tenoru, odstup jednotlivých nástupů však není stejný (obr.). Sazba je naplněna životem a fantazií.

PALESTRINOVSKÝ styl byl zprostředkováván kontrastními naukami (BERARDI, *Arcani musicali*, 1690; FUX, *Gradus ad Parnassum*, 1725, viz s. 92). 19. století přineslo PALESTRINOVSKOU renesanci, která, podněcována heidelberským právníkem THIBAUTEM (*O čistotě hudebního umění*, 1825), vedla WITTA k založení **Cecilského spolku** „pro zvelebení duchovní hudby“ roku 1868 v Regensburgu.

1. sbor	2. sbor	3. sbor	4. sbor
S <sub>1</sub> 1	4-8	-	H, C
S <sub>2</sub> -	-	1-3	-
A 1	4-8	libovol.	H, Z
T <sub>1</sub> 1	4-8	libovol.	Va, P
T <sub>2</sub> 1	-	-	libovol. H, K
T <sub>3</sub> -	-	-	libovol. P
B 1	4-8	-	libovol. Va, P
			libovol. S, P, F
+ chitarrone 1. varhany	+ nástroje	+ v tenoru 2. varhany	+ 3. varhany

- koncertantní sbor
  - vysoký sbor
  - hlavní sbor
  - hluboký sbor
  - velká tercie
  - malá tercie
- H housle  
C cink  
K krumhörn  
Va viola  
P pozoun  
S smyčcový bas  
F fagot  
↓ stejný text

A Čtyřsborové obsazení podle L. Viadany, Benátky 1612

div. harmonica      div. arithmetica

dur      moll

1. sbor      2. sbor      1. + 2. sbor

1      2      1+2

1 2 1 2      1 2 1 2      1+2

1/2      1/2      závěr 1/2 x

B G. Zarlino, teorie trojzvuků (1558)

C Přednes žalmů a vícesborovost

30      40      50      60

Cappella

di-mi-sit      di-mi-sit i-na      nes:susce-pit Is-ra-el

et di-vi-tes      di-mi-sit      di-mi-sit i-na      nes:

et di-vi-tes      di-mi-sit i-na      nes:

D G. Gabrieli, třísborové Magnificat (1597), úryvek

V 16. století se v Benátkách rozvíjel zvláštní styl založený na **vícesborovosti** a **koncertantním principu**.

Za zakladatele *benátské školy* je považován Nizozemec ADRIAN WILLAERT, kapelník u sv. Marka od 1527 do 1562. Jeho nástupci zde byli C. DE RORE (1563), G. ZARLINO (1563–1590), B. DONATO (1590–1603), G. CROCE (1603–1609), C. MARTINENGO (1609–1613), CL. MONTEVERDI (1613 až 1643).

Kromě toho zde na obou varhanách u sv. Marka zároveň působili slavní varhaníci, mj. CL. MERULO (†1604) a oba GABRIELOVÉ. Varhany byly umístěny na protilehlých empórách. Střídává hra obou varhaníků je doložena již z doby PADOVANA (od roku 1552).

### Technika cori spezzati

Provozování hudby střídajícími se sbory je velmi staré a zakládá se mj. na přednesu žalmů. Sbory, jedno- i vícehlasé, se střídají po každém verši a spojují se v závěrečné doxologii (obr. C). FRA RUFFINO D'ASSISI, kapelník dómu v Padově, napsal cca 1510–20 poprvé osmihlasé žalmy *a coro spezzato*, tj. pro rozdělený sbor, resp. pro dva čtyřhlasé sbory. U něho se právě překrývá střídání žalmových veršů s výměnou po slovech nebo smysluplných úryvcích ve verši samotném. Zde má kořeny vlastní technika *coro spezzato* (obr. C). WILLAERT tuto techniku dále rozpracoval především ve svých osmihlasých *Salmi spezzati*, Benátky 1550.

Nové pojetí prostoru v 16. století – zkoumání pohybu Země a planet, rozvoj prostorové perspektivy v malířství, účinek prostoru v architektuře atd. – vytvářelo nové dimenze také v hudbě:

- odděleným rozmístěním sborů je akusticky objeven **prostor**. Rozličné empory sv. Marka napomáhaly těmto experimentům, ale nebyly jejich prvotní podstatou;
- odlišná obsazení sborů, včetně nástrojů, přinesla mnoho nových **zvukových barev** a stala se předchůdcem principu barokního **koncertování**.

Rozvoj barevně skvostné hudby v prostoru vyhovoval také vzrůstající potřebě okázalosti, prezentace moci, silného smyslového účinku hudby. Počet sborů vzrostl až na čtyři a více (podle VIADANY, *Salmi a 4 cori per cantare e concertare*, Benátky 1612):

1. **koncertantní sbor**: nejlepší zpěváci, sóla, bez nástrojů (event. jen strunné), s generálbasem;
2. **hlavní sbor (cappella)**: početné obsazení, s nástroji (smyčce, pozouny apod.) a cembalem;
3. **vysoký sbor**: libovolné menší obsazení, s houslemi, cinký atd., vrchní hlas nebyl pro svou výšku zpíván, nejhlubším hlasem byl tenor (doprovázen 2. varhanami);

4. **hluboký sbor**: menší obsazení, k tomu pozouny, smyčce atd., bas hrály také 3. varhany (obr. A).

Sbory mohou být ještě zdvojeny, kromě toho podle libosti rozmístěny do prostoru, všemu dává znamení rukou jeden kapelník. Prostorového účinku bylo možné dosáhnout i s jediným sborem, a sice rozeštěním hlasů *per coros*, tzn. odděleně. Polyfonie byla přerušována rozsáhlými akordickými pasážemi, které dominovaly především na konci století.

Trísborové *Magnificat* G. GABRIELIHO obsahuje typické střety a splývání souzvuků (obr. D). Posouvání nástupů stejných textových úseků vytváří imitační a ozvěnové efekty, např. na začátku mezi vysokým a hlavním sborem (viz schéma D) nebo v t. 59/60 mezi hlavním a hlubokým sborem. Současné vyslovování zase přináší masivní spojení sborů a kadence s velkým účinkem v závěru (t. 63 nn.).

### Zarlínův duální princip trojzvuku

Zatímco ještě GLAREANUS (*Dodekachordon*, Basi-lej 1547) připojil k církevním tóninám *aiolskou* a *jónskou* (s. 90), ZARLINO (*Istituzioni harmoniche*, Benátky 1558) se snaží v odpovědi na rostoucí význam akordu převést všechny trojzvuky na tvrdé (dur, c–e–g) a měkké (moll, d–f–a) jakožto duální protiklady. Harmonické a aritmetické dělení intervalových proporcí dur a moll je mu důkazem jejich přirozenosti (obr. B). ZARLINO formuloval základní požadavek doby na *imitazione della natura* (napodobení přírody) a viděl ho také uskutečněn v nové harmonii trojzvuků.

ZARLINO současně doporučil, aby byl bas jako základ souzvuků obsazen zdvojeně a hrán zároveň na varhanách (*basso per organo, basso seguente*). Vrchní hlas k němu vytvářel protilhas. Tento vývoj směřoval k monodii doprovázené generálbasem.

Kromě běžných žánrů vokální hudby, jako jsou mše, moteta, magnificat, žalmy, hymny, villanelly, madrigaly atd., se v Benátkách rozvíjela samostatná **instrumentální hudba** (s. 264). Hlavními skladateli jsou:

ADRIAN WILLAERT (kolem 1480–1562), viz s. 245; CIPRIANO DE RORE (1516–1565) z Mecheln, známý autor madrigalů;

GIUSEPPE ZARLINO (1517–1590), zároveň vůdčí teoretik;

ANDREA GABRIELI (1510–1586), Benátčan, rozsáhlá produkce, mj. *Kajicné žalmy*, 1587;

GIOVANNI GABRIELI (1555–1612), synovec A. GABRIELIHO, 1575–1579 u LASSA v Mnichově, nejvýznamnější zástupce *benátské školy*; tisky: *Sacrae symphoniae I*, 1597, *II*, 1615 (duchovní vokální a instrumentální hudba).

délka (d)	6	6	6	4	4	4	6	+ 10
hudba	:  A B :   B C C' D A + E							
verš	1.	2.	3.	4.	_____	1.	_____	
rým	a	b	b	a	_____	a	_____	
verš	1.	2.	3.	4.	5.	6.	_____	1.
rým	c	d	d	a	_____	a	_____	

- refrén
- strofa
- oblast d
- oblast F
- kvinty (perf.)
- tercie (imperf.)
- hlavní hlasy
- vedlejší hlasy

Formové schéma (podobné ballatě)

Se ben hor non sco - pro el fo - co Nel-la - ma - ra pe-na mi - a

tónina: F F B C F F B Es (c) d G C

stupeň: I I IV V I I IV VII V VI V

A Mantovská frottola, B. Tromboncino, „Se ben hor“, formové schéma a začátek

Occhi miei os-cu-rat' el nos-tro so - le Ond'havean'un tempo e vit' e'l lu - me

stupeň: V - - - - VI VII - I - V I II I V - I - - - V I

vrchní hlas e' f g g f e'

s kvintovými paralelami a b c C d a

stupeň: V - - - VI VII - I V IV V I I

B Villanella, D. da Nola, „Occhi miei“, 1. strofa

Quand me sou-vient de ma tri - - ste for-tu - ne, tri - ste

C Francouzský chanson, Th. Crecquillon, zpěvní hlas s doprovodem loutny

Frottola, villanella, chanson

Ve 14. století převažovala světská hudba: v Itálii písňové umění *trecenta* (LANDINO), ve Francii moteto a diskantová píseň *ars novy* (MACHAUT). Poté vícehlasá vokální hudba v Itálii značně ustoupila, zatímco ve Francii a Burgundsku se udržela díky chansonu.

Až na konci 15. století se v Itálii rozvinula nová světská vícehlasá vokální hudba, která přetrvala i v 16. století.

Duchovní hudba zastoupená mší a motetem je převážně latinská a tudíž mezinárodní. Franko-vlámští skladatelé zde pěstovali svůj vyvážený vokální styl, který duchovní hudbě naprosto vyhovoval. Světská hudba se naopak rozvíjí v národních jazycích: francouzský *chanson*, italská *frottola*, *villanella*, *madrigal* atd., španělské *villancico*, německá *Lied*, anglický *ayre*. Jedná se o společenské umění, které prostřednictvím tisků 16. století nachází široké uplatnění především v měšťanských kruzích. Obsazení je proměnlivé: *a cappella*, dále sólový hlas s doprovodem loutny, vokálně-instrumentální kombinace a dokonce i čistě instrumentální souboj.

Francouzské a italské druhy mají silný vliv i za svými národními hranicemi. Konkrétně:

**Canto carnascialesco**, karnevalová píseň pro maškarní slavnosti a průvody ve Florencii koncem 15. století, především za vlády nádherního Lorenza Medici (†1492), který dal dokonce svůj vlastní text ISAACOVÍ ke zhudebnění. Obsah těchto písní sahá od veselé satiry až k mnohoznačným alegoriím, hudební sazba je tří- až čtyřhlasá, lidově jednoduchá, převážně homofonní s vedoucím vrchním hlasem. Velký počet slok je zpíván na stejnou melodii.

**Frottola** (it. *bouf* podivností), zdánlivě prostá vícehlasá písňová forma aristokratických a měšťanských kruhů konce 15. a začátku 16. století ve střední a severní Itálii (centrum: Mantova). Rozšíření napomohly četné tisky (PETRUCCI, 11 knih 1504–1514; poslední tisk Řím 1531). Frottola byla nahrazena villanelou a madrigalem.

Zhudebňuje převážně milostnou poezii. Básnické formy navazují na ballatu: *canzona*, *capitolo*, *oda*, *sonetto*, *strambotto* nebo *barzeletta* s refrénem (*ripresa*), strofami (*mutazioni*) a dopěvem (*volta*, obr. A).

Sazba je čtyřhlasá, převážně homofonní, později částečně polyfonní. Soprán je vůdčím hlasem, jako jediný je otextován, bas vytváří tonální protihlas, alt a tenor výplňové hlasy (obr. A). – Harmonie je jednoduchá s tonálními kadencemi ve sledu V–I nebo dokonce I–IV–V–I (obr. A, 1. polovina řádku).

Existují početné loutnové tabulatury. Loutnísté frottole také improvizovali (řada slok se stejným basovým nebo melodickým schématem).

Nejznámější skladatelé jsou MARCHETTO CARA z Verony (†1525) a BARTOLOMEO TROMBONCINO z Mantovy (†1535; obr. A, Benátky 1504).

**Villanella** (it. *villano*, venkovan), strofická píseň neapolského původu (*canzone alla Napoletana*), taneční píseň jako příbuzné **balletto**. Zpočátku tříhlasá homofonní sazba s vedoucím vrchním hlasem používala často trojzvukové a kvintové paralely na způsob lidového „kvintování“ (postupy v paralelních kvintách), což bylo v přísné kontrapunktické větvě zakázáno (obr. B). Později se sazba mění na čtyřhlasou a stává se komplikovanější (přiblížení madrigalu). Tisky villanel vycházejí 1537–1633. Jejich následovníky jsou *canzonetty*. Skladatelé villanel: A. SCANDELLO (†1580), G. D. DA NOLA (†1592), B. DONATO (†1603), v Německu J. REGNART (†1599).

### Chanson

Na začátku 16. století je francouzský *chanson* ve Francii a u franko-vlámských skladatelů v Itálii hlavním druhem. Nejstarší tisk: PETRUCCI, *Odhecaton* 1501.

V homofonních, živě deklamovaných úsecích je hned patrný vliv italské frottole.

Převážně homofonní je také měšťanský *parížský chanson*, který se díky svým svižným textům a melodiím stal vévodícím druhem chansonu od cca 1530. Oblíbené jsou tisky P. ATTAINGNANTA (50 sbírek 1528–52) a četné loutnové úpravy (obr. C). Francouzský *chanson* přijímá během 16. století madrigalové vlivy s expresivním zhudebněním textů a výraznou chromatikou.

Skladatelé mj.: TH. CREQUILLON (†1557), CLÉMENT JANEQUIN (kolem 1485–1558), CL. DE SERMISY (†1562), J. ARCADELT (†1568), P. CERTON (†1572), O. DI LASSO (†1594), CLAUDE LE JEUNE (†1600), G. COSTELEY (†1606).

Zhudebnění textu částečně vykazují tónomalebne rysy, lze proto v těchto případech hovořit o **programním chansonu** (u JANEQUINA: křik ptáků, lovecké scény, bitevní obrazy).

Jako odrůda chansonu se v 2. polovině 16. století ve Francii objevuje **vaudeville** (*voix de ville*, *blas města*), který směřuje k **air de cour**. Sazba těchto prostých strofických písní je jednoduše homofonní (Le Roy, *Airs de cours*, Paříž 1571).

Vedle toho existují umělecké antikvizující chansony s „vers mesurés“ básníků tzv. Pleiády z *Académie de poésie et de musique* (1570, RONSARD, BAÏF). Doba rozkvětu francouzského chansonu končí závěrem 16. století.




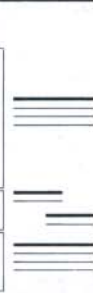


Vrchní hlas (C. de Sermisy, 1528) ozdoben (A. P. Coclico, 1552)



typická „hlava motivu“,  
N. Liégeois, „Noch weet ick een“

### A Francouzský chanson

Volný sled nerýmovaných veršů	Počet slabik	Harmonie ve verši	4hl. sylabická sazba
			
Madonna, per voi ardo, ■	7	g-g	
E voi non me'l credete, ■	7	g-d #	
Perchè non pia quanto bella <b>sete.</b> ■	11	d-d	
Perchè non pia quanto bella <b>sete.</b> ■	11	d-g	
Og'n hora mir'e guardo ■	7	d-F	
Se tanta crudeltà cangiar <b>volete</b> ■	11	B-d	
Donna, non v'accorgete ■	7	B-d #	
Che per voi mor'e ardo,	7	d-g	
Che per voi mor'e ardo,	7	g-g	
E per mirar vostra beltà infinita, ■	11	c-d #	
E voi sola servir bramo <b>la vita.</b> ■	11	d-g	
E voi sola servir bramo <b>la vita.</b> ■	11	d-g ♭	

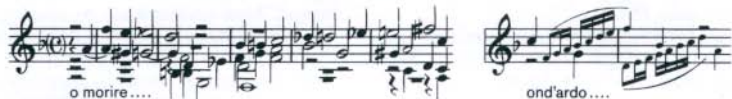
■ melisma  
■ cézura  
■ oblast  
Fis dur



### B Italský madrigal, Ph. Verdelot, „Madonna per voi ardo“ (1540)



vzdálená tónina pro nedosažitelnou pomoc (bramata aita)



chromatika pro smrtelné útrapy

rychlý pohyb pro zázor. plamenů

### C Madrigalismy, C. Gesualdo da Venosa, „Dolcissima mia vita“ (1611)

**Francouzský chanson** (pokračování). Improvi-zační moment tehdejší provozovací praxe zaznamenal také francouzský chanson. Dochoval se vrchní hlas jednoho SERMISYHO čtyřhlasého chansonu, který příkladně ozdobil ADRIAN PETIT COCLICO (obr. A, originál: nožičky dolů). Francouzský chanson byl napodobován v dalších zemích, především ve vlámsko-nizozemské oblasti. Typický byl počáteční sled dlouhá – krátká – krátká, většinou s opakovaním tónů (obr. A).

### Italský madrigal

16. a počátku 17. století vznikl okolo roku 1530 v okruhu PIETRA BEMBA (1470–1547, od roku 1539 kardinálem) ve snaze o umělečtější a jemnější výraz, než jaký poskytovala běžná frottola, strambotto atd. Nový směr se přitom orientoval především na cituplnou a obraznou řeč PETRARKOVU a na jeho madrigaly. Po hudební stránce neexistuje žádný vztah k madrigalu trecenta.

Obsah nového žánru svou vysoce stylizovanou milostnou poezií vyhovoval tehdy obnovenému kultu ženy i dobovým manýristickým tendencím, ale brzy se uchýlil též k satíře či humoru.

Nové madrigalové texty vznikaly v různých, někdy i přísných formách (např. sonet), většinou však to byly tzv. *rime libere* (volné verše) bez pevného uspořádání rýmů a počtu veršů (6–16), v oblíbené strídání 7 a 11 slabik (obr. B).

Z hudebního hlediska byl na madrigal přenesen nizozemský motetový kompoziční postup:

– prokomponování textu po úsecích, motivická imitace, homofonní pasáže, vybraný textový výraz.

Madrigal se stává světským protějškem moteta.

**Musica reservata:** hudba, *rezervovaná* pro znalce, sociologicky zároveň pro aristokracii a vzdělané měšťanské vrstvy, které měly k tomuto umění přístup a zároveň o něj projevovaly zájem. Tento pojem se objevuje poprvé u WILLAERTOVA žáka A. P. COCLICA (ve spisu *Compendium musices* a jako název čtyřhlasých žalmových motet *Musica reservata*, obojí Norimberk 1552) a vztahuje se na výrazově bohatou světskou i duchovní hudbu ozvláštňenou chromatikou, enharmonikou, disonancemi atd. Poslední doklad: 1625.

V historii madrigalu se rozlišují 3 období (srovnej s. 127):

#### 1. Raný madrigal (1530–1550)

je čtyřhlasý, kombinuje homofonii s polyfonií, prokomponovaný, většinou v sudém taktu.

Obr. B, řádek 1 („Má paní, pro vás hořím“) ilustruje zhudebňování textu: předtaktí, protažení hlavní slabiky ve zvolání „Madonna“, bolestný púltónový krok d–es–d.

Na konci řádku najdeme cézury: kadence, v t. 5 s osminovou pomlkou. – Melisma ještě nemá charakter interpretace textu, ale posiluje působivost konce verše. Opakování 3. a posledního verše je podmíněno hudebně (tanečně stylizovaná periodičnost podle vzoru frottoly). Harmonie je jednoduchá. Čtyřhlasá sazba s vůdicím vrchním hlasem je prokládána dvojhlasými úseky.

Skladatelé 1. období: PHILIPPE VERDELOT (1490 až 1552) z Orange; COSTANZO FESTA (1480–1545), Ital; JACQUES ARCADELT (1500–68) z Lutychu (?), jeho 1. kniha čtyřhlasých madrigalů z r. 1539 se dočkala 36 vydání (do roku 1664); ADRIAN WILLAERT (viz s. 245); CIPRIANO DE RORE (1516–65).

#### 2. Klasický madrigal (1550–1580)

je pětihlasý stejně jako soudobé moteto (také šestihlasý). Jeho textem inspirovaná výrazovost se v dobové estetice řadí na první místo. Tato hudba je považována za přirozenou (ZARLINO, 1558, viz s. 229 a 251), i když zároveň projevuje manýristické znaky: objevují se tónomalebné ptačí hlasy, kdákání slepic, zvony, bitevní vráva atd., a dokonce efekty **viditelné** pouze v notách (*hudba pro oči*, např. začernění not pro *noc* nebo 5 bílých semiminim pro 5 *perel*).

Skladatelé tohoto období: ještě WILLAERT (*Musica nova*, 1559, madrigaly a moteta), CIPRIANO DE RORE, ORLANDO DI LASSO (viz s. 247), PHILIPPE DE MONTE (1521–1603) z Mecheln, působil v Neapoli a od roku 1568 jako dvorní kapelník MAXMILIÁNA II. a RUDOLFA II. ve Vídni a Praze, napsal přes 1100 madrigalů; PALESTRINA (viz s. 249), distancoval se od světských madrigalů svého raného období, později ale opět nějaké napsal: 2 knihy, 4hl., 1555 a 1586, k tomu 2 knihy **duchovních madrigalů**, 5hl., 1581 a 1584; A. GABRIELI (1510–86), B. DONATO (kolem 1530 až 1603).

#### 3. Pozdní madrigal (1580–1620)

ještě stupňuje výrazovou interpretaci textu. Věta je prostoupena těmito tzv. **madrigalismy**:

V GESUALDOVĚ *Dolcissima mia vita* (*Můj nejsladší životě*, obr. C) nacházíme nečekané obraty do vzdálených tónin (z a moll do Fis dur) jako výraz pro vzdálenost vytvořené *pomoci* (*aita*); pomlka zdůrazňuje tázavé zvolání do prázdna; slovo *morire* (*zemřít*) je vyjádřeno působivou chromatikou; plameny vystupující vzrušený stav duše jsou vizuálně zobrazeny jako rychlé vzestupné běhy.

Vůdčí osobnosti pozdního období: LUCA MARENZIO (1554–1599, Řím), CARLO GESUALDO, KNÍŽE Z VENOSY (kolem 1560–1613, Neapol), GIACHES DE WERT (1535–1596), LUZZASCHIO LUZZASCHI (1545–1607), CLAUDIO MONTEVERDI (1567 až 1643).



Wach auff, mein hort, es leucht dort her von o - ri - ent der liech - te tag,

A O. z Wolkensteinu, 2hl. píseň, „Wach auff, mein hort“ (~ 1400)

15. stol.



Bicinium

16. stol.



kostra kánonu

15. stol.



3hl. tenorová píseň

16.–17. stol.



diskantová píseň

15.–16. stol.



4hl. tenorová píseň

16.–17. stol.



quodlibet

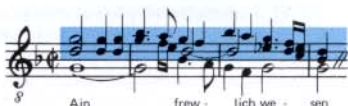
16. stol.



putující c. f.

instrumentální charakter  
 písněvá melodie (c. f.)  
 protihlas (kp.)

### B Písněvé struktury

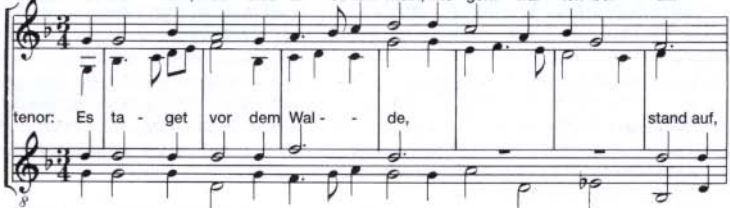


C H. Isaac,  
stará tenorová  
a moderní diskantová píseň



Inns - bruck, ich muß dich las - sen

soprán: O Els - lein, lieb - stes Ei - se-lein mein, wie gern wär' ich bei dir.



D L. Senfl, dvojitá píseň (1544)

Mein Gmüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart; / Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ  
bin ganz und gar verirret, mein Herz, das kränkt sich hart.

E H. L. Hassler, „Mein Gmüth ist mir verwirret“ (1601)

Na německojazyčném území existovaly vedle komponovaného 1hl. zpěvu, tzv. Meistersangu (viz s. 197), jednod. jednoduchá lid. píseň a závažnější tzv. dvorské nápěvy. Rané sbírky (obsahují též vícehlas!):

- *Lochamer Liederbuch* (*Lochamský zpěvník*), cca 1460, Norimberk, napsán pro WOLFEINA Z LOCHAMU;
- *Schedelsches Liederbuch* (*Schedelův zpěvník*), cca 1460–67, Norimberk, Lipsko, od HARTMANNA SCHEDELA;
- *Rostocker Liederbuch* (*Rostocký zpěvník*), cca 1470–80;
- *Glogauer Liederbuch* (*Hlobovský zp.*), cca 1480.

První německé dvoj- až tříhlasé písňové skladby pocházejí od tzv. SALCBURSKÉHO MNICHA a OSWALDA Z WOLKENSTEINU (obr. A): písňový nápěv v tenoru, instrumentální vrchní hlas (fidula?) doprovází.

Z 15. století se dochovaly četné německé mešní a písňové kompozice v *Tridentských kodexech* (s. 233) a ve výše jmenovaných zpěvnících. Německá tvorba sleduje franko-vlámský vzor. Typická je čtyřhlasá

**tenorová píseň**: původně sólová s instr. doprovodem, vyvíjí se do vyvážené sazby a cappella (až do roku cca 1530). Písňová melodie se nachází v tenoru, v diskantu již brzy vznikají obzvláště krásné melodie (diskant-tenorová kostra).

Nejvýznamnějším skladatelem tohoto období je HEINRICH ISAAC (kolem 1450–1517), z Flander, okolo r. 1480 varhaník ve Florencii, 1484 u arcivévodě ZIKMUNDA v Innsbrucku, od 1494 na dvoře MAXMILIÁNA I. v Augsburgu, od 1514 ve Florencii; píseň a mše, *Choralis Constantinus* (sbírka mešních proprií círk. roku pro kapitulou kostnického dómu, 1508, dokončeno SENFLEM, vytištěno 1550). – Na obr. C raná 3hl. tenorová píseň. Svou známou píseň *Innsbruck, ich muß dich lassen* (*Innsbrucku, musím tě opustit*) ISAAC zhudebnil 2x – jako tenorovou píseň a jako tehdy moderní diskantovou větu (písňová melodie v diskantu, homofonní faktura, obr. C).

Další skl. tohoto období (odpovídají 3. nizozemské generaci okolo JOSQUINA): ADAM Z FULDY (kol. 1445–1505), Torgau; HEINRICH FINCK (kol. 1445 až 1527); mladší: PAUL HOFHAYMER (1459–1537), s ISAACEM společně v Innsbrucku, v Augsburgu varhaník MAXMILIÁNA I., Salcburk; THOMAS STOLTZER (kol. 1480–1526).

Rané tisky písní: OEGLIN, Augsburg 1512; AICH, Kolín nad Rýnem 1512; SCHÖFFER, Mohuč 1513.

### Píseň v 16. století (Senflova doba)

Tradičním zákl. typem je ještě stále **polyfonní píseň** s c. f. Přesto však vznikají podle vzoru niz. moteta varianty, jež ústí do vytvoření řádného **písňového moteta**. Písňová melodie se může nacházet v tenoru, ale může být také rozdělena mezi všechny hlasy (*putující c. f.*, obr. B) nebo vystupovat jako **kostra kánonu** (obr. B). Je rozšířena i sazba pro 4–5 hlasů s vedoucím diskantem (obr. B a C, E). Zvláštností je **dvojtitá**

**píseň** neboli **quodlibet** (obr. B a D: homofonní sazba, různé písňové nápěvy v T a S). – Nástroje mohou hrát současně se zpěvem nebo hlasy nahrazovat.

Skladatelé mj.: LUDWIG SENFL (kolem 1486–1542) z Curychu, ISAACŮV ŽÁK, v Innsbrucku, Mnichově atd., mše, moteta, přes 300 písní (obr. D); THOMAS SPORER (kolem 1485–1534); SIXT DIETRICH (kolem 1490–1548); LAURENZ LEMLIN (†1495), Heidelberg; o něco mladší: CASPAR OTHMAYR (1515 až 1553); dále LE MAISTRE, ST. ZIRLER, JOBST V. BRANDT a JOHANN WALTER (1496–1570), TORGAU. **Tisky písní** u OTTA, Norimberk 1534; EGENOLFFA, Frankfurt 1535; FORSTER, Norimberk 1539–56.

Na místo staré písně s c. f. nastupuje během 16. století vícehlasá píseň, se všemi hlasy vytvořenými nově, ovlivněná **villanello** a **madrigalem**. Tyto písně byly strofické nebo madrigalově prokomponované, také tónomalebné, chromatické a taneční.

Vůdčí sklad. osobnosti: ANTONIO SCANDELLO (1517 až 1580), Drážďany; JAKOB REGNART (1540 až 1599), Praha; ORLANDO DI LASSO (1532 až 1594), Mnichov; JAKOB HANDL (1550–1591); JOHANNES ECCARD (1553–1611) a HANS LEO HASSLER (1564–1612), Norimberk, varhaník u FUGGERŮ v Augsburgu, pak v Norimberku atd., ŽÁK A. GABRIELIHO v Benátkách, mj. *Neue teutsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalen und Canzonetten 4–8 vocum* (Nové něm. zpěvy na způsob vlášských madrigalů a canzonet 4–8 hl.), Augsburg 1596 a *Lustgarten neuer teuscher Gesäng, Balletti, Gaillarden u. Intraden* (Veselá zahrada nových něm. zpěvů, baletů, gagliard a intrád), Norimberk 1601, zde světská milostná píseň *Mein Gmüth ist mir verwirret* (Má mysl je zmatená, obr. E), duchovní parodie jsou: *Herzlich tut mich verlangen* (text KNOLL, 1599) a *O Haupt voll Blut und Wunden* (P. GERHARDT; BACH, viz Matoušovy pašije).

**Protestantská chrámová píseň**. Luther zavedl píseň („**chorál**“) do bohoslužby: jako jednohlasý zpěv obce nebo jako vícehlasou sborovou větu chrámového sboru (Kantorei, viz s. 299), a sice

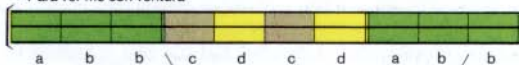
- v **homofonní sazbě** s chorálem ve vrchním hlasu (**kancionálová věta**), např. u OSIANDERA (viz níže) nebo HASSLERA („chrámový zpěv ... zkomponovaný *jednodušeji*“, 1608);

- v **motetové sazbě** s různým zpracováním c. f., např. **píseňová moteta** od LASSA, LECHNERA, ECCARDA, PRAETORIA nebo HASSLERA („žalmy a křesťanský zpěv se 4 hlasy komponovanými na melodie *fugově*“, 1607).

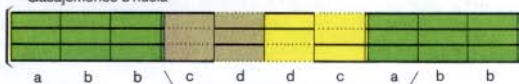
Rané protestantské zpěvníky s jedno- i vícehlasými písněmi vytvořili

- JOHANN WALTER, Wittenberg 1524 (32 skladeb);
- GEORG RHAU, Wittenberg 1544 (123 skladeb);
- LUCAS OSIANDER, *Fünffzig geistl. Lieder und Psalmen* (50 duch. písní a žalmů), 1586, ve 4hl. kancionálové sazbě, inspirován jednoduchými hugenotskými žalmy od CL. GOUDIMELA (1565; něm. překlad od A. LOBWASSERA, 1565).

»Para ver me con ventura«



»Gasajémonos d'husia«



estribillo

strofy

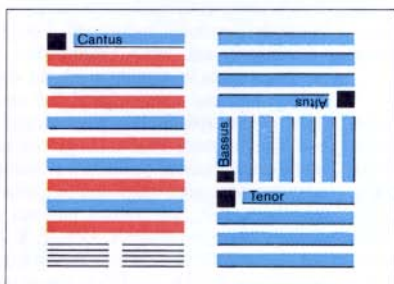
text. strofa

a, b.. rým

loutna

zpév

A Juan del Encina, 2 španělské villancicos, výstavba a příklad estribilla



Uspořádání hlasů v tisku z roku 1597 ke společnému zpívání

B J. Dowland, „Come again“ z: The First Booke of Songs or Ayres (1597)

## Španělsko

Vícehlasá hudba byla pěstována v katedrálách a klášterech. Po dlouhou dobu je zde patrný francouzský vliv, především ars antiqua. Vedle toho existují královské dvorní kapely, jejichž význam v rámci hudebního života 15. a 16. století vzrůstá, zvláště za vlády ISABELY I. KASTILSKÉ (†1504), KARLA V. (1516/19–1556) a FILIPA II. (1556–1598). Vedle španělské tradice s antikizující jednoduchostí v sazbě a formě zde díky vztahům s Nizozemím v 16. století nastupuje silně franko-vlámský hudební vliv, ovšem bez jeho extrémní kontrapunktické techniky. Vůdčí skladatelské osobnosti: PEDRO ESCOBAR (†1535), JUAN DE ANCHIETA (†1523), JUAN DEL ENCINA (†1529/30);

CRISTOBAL DE MORALES (kol. 1500–53), 1535 až 1545 v papežské kapele v Římě, později v Toledo, Seville a Malaze; dílo: přes 20 mší a přes 80 motet v předpalestrinovském stylu;

FRANCISCO GUERRERO (1527–1599), MORALE-SŮV žák v Seville;

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548–1611), PALESTRINŮV žák a nástupce v Římském úřadu, předtím od roku 1587 v Madridu; mše a moteta zcela v PALESTRINOVSKÉM stylu;

JUAN PABLO PUJOL (1573–1626), působil v Katalánsku, především v Barceloně, příslušník mladší generace.

## Světská vícehlasá vokální hudba

je zastoupena osobitou tradicí, která částečně stylisticky odpovídá italským villanellám a frottolám: **villancicos**, **estrabotos**, **romances**, pozdní pokračovatelé trubadúrské lyriky, vícehlasé, od 2. poloviny 15. stol., sebrané v rukopisných písňových sbírkách (např. *Cancionero musical del Palacio*, konec 15. stol., obsahuje 400 skladeb, z toho 66 od JUANA DEL ENCINA).

**Villancico** (šp. *villano*, venkovan) pojednává lidová témata ve stylizované řeči.

**Villancico** má zvláštní kombinovanou refrénovou formu (s mnoha variantami): po čtyřveršovém **refrérovém dílu** (*estribillo*, obr. A: 3 verše a b b) následuje strofa (*copla*) se 2 nebo více **dvojveršími** (*mudanza*) na nové melodii (obr. A: c d c d nebo c d c) a **dopěv** (*uelta*; obr. A: a b b). *Vuelta* refrénově přebírá melodii *estribilla*, ale teprve v posledním nebo předposledním verši do něho ústí textově. – Strofa jakožto střední část (*copla*) často obsahuje kontrastní zvukové proměny dosažené různými kombinacemi hlasů (obr. A: tvorba biciní: c d d c). Obr. A nabízí typickou homofonní sazbu *villancica* s jasnými kadencemi, písňovou melodií a tanečním střídáním taktů.

**Villancico** se často objevuje i s **duchovním textem**, čímž částečně odpovídá italské laudě, později duchovnímu madrigalu.

## Anglie

V 15. a 16. století zde vládne především duchovní hudba, pěstovaná v katedrálách a vzorově v **Chapel Royal**, londýnské dvorní kapli. Pro Anglii je typický **mobutný sborový zvuk** (až 60 zpěváků), avšak bez složité racionální franko-vlámské konstrukce.

16. století přináší nový rozmach díky kontinentálním vlivům a reformaci. CHR. TYE (†1573) a TH. TALLIS (†1585), později W. BYRD (1543 až 1623) zhudebňují za vlády JINDŘICHA VIII. (1509 až 1547) vedle běžných latinských mší, magnificat apod. také anglické texty pro anglikánské bohoslužby. Zvláště oblíbené byly **anthemy** (moteta) a **canticals** (písně).

V 2. polovině 16. století začíná vzrůstat podíl světské hudby a celý proces ústí do velkého rozkvětu anglické hudby v letech **1590–1620** v době ALŽBĚTY I. (1558–1603) a SHAKESPEARA (1564 až 1616). Druhy byly podle italského vzoru **madrigaly**, **canzonetty**, **balletti** atd., anglické **songs** a **ayres** a **hudba pro virginal** (s. 262). Nejstarší sbírku italských madrigalů s anglickým překladem vydal 1588 NIC. YONG pod názvem *Musica Transalpina* (MARENZIO, GASTOLDI ad.), **anglické madrigaly** poprvé uveřejnil TH. MORLEY 1594. Anglický madrigal je méně propracovaný než italský: jednodušší v textu, prostší v harmonii, v melodickém vedení více písňový.

Typicky anglickým druhem se stává sólová píseň s loutnovým doprovodem, inspirovaná kontinentálními španělskými loutnovými písňemi DONA LUISE MILÁNA (1535) a francouzskými *Airs de cour mis sur le luth* (dvorské písňe doprovázené loutnou, Paříž 1571, LE ROY).

Nejznámější sbírkou jsou *Songes or Ayres* od J. DOWLANDA (1597). Kromě loutnového doprovodu vrchního hlasu ještě dodatečně obsahují 3 nižší vokální hlasy (A, T, B) pro současné zpívání, pokud je k dispozici více než 1 zpěvák. Hlasy jsou v tisku uspořádány tak, že mohou být, ležíce na stole, viděny ze všech stran (obr. B). Příklad na obr. B dokumentuje poměr vokální sazby k loutnovému doprovodu, který je často úpravou vokální sazby.

Ayres svou prostou melodikou a přirozeným rytmickým průběhem patří k největším pokladům anglické hudby. Hlavní představitelé:

- WILLIAM BYRD (1542–1623), stejně proslulý svými duchovními, světskými i instrumentálními skladbami;
- THOMAS MORLEY (1557–1603), BYRDŮV žák, skládal především madrigaly;
- JOHN DOWLAND (1562–1625), především písňe;
- THOMAS WHEELKES (1570/80–1623); THOMAS TOMKINS (1573–1656); JOHN WILBY (1574 až 1638); ORLANDO GIBBONS (1583–1625).



nejstarší typ úpravy písně (Vratislav 1425)

K. Paumann, „Eiend, du hast umfangen mich“ (1452)

vzorce diminuci

## A Rané varhanní skladby

takt 6

- Soggetto a  
Soggetto b  
Soggetto c  
Soggetto d
- kontrapunktická figura  
příklad hmatu  
pedál

## B Varhanní tabulatura, A. Illeborgh (1448)

Preambulum in C, začátek

Hmatník

Tabulatura a přepis

## C Italská loutnová tabulatura, Petrucci (1507)

F. Spinacino, ricercar, úryvek

## D A. Willaert, 3hl. ricercar (1552), osnova výstavby (začátek) a příklad

Instrumentální hudba měla až do období baroka značně improvizaci charakter. Nebyla provozována samostatně, nýbrž jako doprovod k tanci a zpěvu, jako podmalování a rozptýlení.

Samostatná instrumentální hudba se rozvíjela teprve v 16. století přenesením vokálních druhů resp. jejich kompozičních postupů do nástrojové sazby ve specificky instrumentálním pojetí. Tak vznikly první *ricercary*, *toccaty*, *canzony*, *sonáty* atd.

### Varhany a klávesové nástroje

mají až do 18. století shodný repertoár.

V 15. stol. se v Německu vytváří osobitá varhanní tradice s tabulaturami a učebnicemi (*fundamenta*). Ty obsahují návody a příklady pro

1. **přesazení:** vokální skladby musely být přepsány z hlasových knih do přehledného systému, *tabulatury*, a upraveny podle techniky hry.

2. **zpracování cantu firmu:** duchovní zpěvy a světské písně byly přednášeny zdoobeně. Vzorce ozdob a diminuací bylo nutné se naučit pro všechny intervaly (obr. A, 3; vzestupné kvarty, zde jako tečkované půlové, dokresleny dodatečně: c–f, d–g atd., podle PAUMANNA, 1452). Typické jsou běhy, obaly, trylky atd. Podle této praxe zdobení či *kolorování* (*color*, lat. barva) byli němečtí varhaníci nazýváni též **koloristé**.

Chorál a píseň mohly být rovněž zpracovány na vícehlas. Nacházejí se jako c. f. v dlouhých rytmických hodnotách v tenoru. Nad tím hraje pravá ruka formulkovitě figurovaný vrchní hlas, časově ve dvojhmatech (obr. A, 1: *Vratislavský fragment*, 1425, úryvek). Rozdíl mezi hlasy se později zmírnil: c. f. se změnil z nepoddajně táhlého na zpěvný, nahoře k němu zněl protihlas (obr. A, 2, začátek).

3. **preludování:** ve volné formě, většinou běhy nad prodlevami (obr. A).

4. **taneční improvizace:** zejména pro klávesové nástroje (s. 262).

**Varhanní tabulatury** jsou praktickým zřehledněním hlasů na notové osnově písmeny nebo čísly. Liší se podle jednotlivých zemí:

- **starší německá varhanní tabulatura** (15. až 16. stol.): nahoře 6–8 klíči označených linek s menzurálními notami, dole písmena (obr. B: písmena C a G leží daleko od sebe jako nohy na pedálu?), ale znějí současně; přepis podle APELA);
- **novější německá varhanní tabulatura** (16. až 18. stol.): všechny hlasy zapsány písmeny;
- **další varhanní tabulatury: španělské:** noty a čísla; **italské:** nahoře 6–8, dole 5–6 linek; **anglické:** po 6 linkách; **francouzské:** po 5 lin-

kách (tato podoba od cca 1700 až dodnes v celé Evropě).

Významní němečtí varhaníci a prameny varhanní hudby:

- ADAM ILEBORGH ze Stendal, *Orgeltabulatur* 1448 (obr. B);
- KONRAD PAUMANN (kolem 1400–1473, slepý varhaník z Norimberku), *Fundamentum organisandi*, 1452 (obr. A, 2, 3), dochováno v *Lochamském zpěvníku*;
- *Buxheimer Orgelbuch* (Buxheimská varhanní kniha), cca 1470, přes 250 intabulací (DUNSTABLE, DUFAY), úprav, preludií apod.;
- ARNOIT SCHLICK, Heidelberg, *Zrcadlo varbanářů a varbaníků*, 1511;
- PAUL HOFHAYMER, Innsbruck, Mnichov atd. (viz s. 257), VIRDUNG, Basilej, KLEBER, Göppingen, KOTTER, Fribourg, BUCHNER, Kostnice.

V 16. století přebírá vedení **Itálie** se svými varhaníky u sv. Marka v Benátkách, jsou to především A. PADOVANO, A. WILLAERT, CL. MERULO (†1604), A. a G. GABRIELIOVÉ. Pěstovali následující formy:

- **toccat** (it. *toccare*, dotýkat se – klávesy), volná forma, běhy, figurace, akordy; od MERULA doplněna imitačními úseky (viz s. 140);
- **preludium**, **preambulum** aj., volné formy, s běhy apod.;
- **ricercar**, nejdříve volný, pak s polyfonní sazbou podle motetového principu: proimitování po úsecích, vždy nové „téma“ (*soggetto*, obr. D). Ricercar je předchůdcem fugy;
- **fantazie**, na způsob *ricercaru*, imitační;
- **canzona**, intabulovaný chanson, jeho úprava nebo napodobení.

Ve střídání s obcí nebo scholou hrály varhany také chorál v osobitěm zpracování (**varhanní mše**).

### Loutna

je v 16. století hlavním domácím nástrojem. Hrál se na ni vše: doprovod k sólovému i ansámblóvému zpěvu, intabulované vokální skladby, preludia, *toccaty*, variace atd.

**Loutnová tabulatura** je zápisem hmatů: linky představují 6 strun, přičemž nejhlubší struna na hmatníku odpovídá vrchní lince (obr. C). Čísla mezi taktovými čarami uvádějí pražec, praporky délku tónu, aniž by ho mohly rozlišit v akordu (př. na obr. C: vedení hlasů musí být interpretováno). Také loutnové tabulatury se liší podle zemí.

Významní loutnísté v Itálii: FRANCESCO DA MILANO (*Intavolatura de Lauto di Ricercare, Madrigali e Canzoni francesce*, 1536 nn.), v Německu: H. GERLE (†1570 Norimberk), H. NEWSIEDLER (†1563 tamtéž).

Pavana

Gagliarda

A Dvojice tanců, tisk Paříž 1530, Attaignant

Passamezzo antico

4-5tónové  
basové  
úryvky

Passamezzo moderno

Romanesca

Folia

B Italské a španělské modely variací (ostinato)

1. 2. 10. 15. 22.

C Španělský loutnový repertoár, L. Narváez, 22 diferencias (1538)

1. 7. 12. 17. 22. 27.

D Anglická virginalová tvorba, J. Bull, z variací na melodii Walsingham

Tanec, ostinátní variace, virginalová tvorba

**Tance a variace**

V 16. století vyšlo tiskem velké množství tanců. Jedny z nejvýznamnějších vydal v letech 1528–1550 PIERRE ATTAINGNANT ve formě **tabulatur** pro klávesové nástroje a loutnu (s intabulovanými vokálními skladbami, preludii atd.).

Již brzy se začínají vytvářet **dvojice** tanců (obr. A). Stejný materiál obsahuje klidná pavana ve 4/4 taktu a živá galliarda ve 3/4 taktu (srovnej s. 150).

Základ mnohých tanečních improvizací tvoří **taneční basy**. Dochované taneční basy z 13. a 14. století pronikají v 16. století také do umělecké tvorby, do tzv. **ostinátních variací** (*ostinato*, it. umíněný: bas resp. harmonický sled se *umíněně* opakuje). Nejznámější basové modely (zvané též *aria*, srovnej s. 110) nesou názvy podle tanců, např. *passamezzo*, krajů, míst atd. (obr. B). Základem celkové symetrie jsou taneční kroky.

Skupina prvních 4 tónů míří k polovičnímu závěru na dominantě, druhá jako kontrastní figura k celému závěru opět na tonice (obr. B). Z každého tónu je obvykle vytvořen jeden takt. Díky shodným čtyřtaktům jsou tak basy částečně příbuzné (barvy v obr. B).

V tradici bassa ostinata vznikly ještě *ciacconové* a *passacagliové* basy HÁNDELA a BACHA (např. *Goldbergovy variace*). V 15. a 16. století vytvářejí basy rovněž základnu pro improvizaci zpívaných písňových strof (*strofický bas*; srovnej s. 110).

**Varhanní a loutnová hudba ve Španělsku**

Nejvýznamnějším španělským varhaníkem 16. století je ANTONIO DE CABEZÓN (1510–1566), dvorní varhaník KARLA V. a FILIPA II., s nímž v letech 1554–1556 navštívil Londýn (vliv na anglické virginalisty).

Španěle pěstovali dva ojedinělé druhy:

- **tiento** (z *tañer*, dotýkat se, podobně it. *toccatè*), většinou čtyřhlasá varhanní skladba s imitací po úsecích jako *ricercar*. Pro své imitační zpracování bylo *tiento* nazýváno též *fuga* (CABEZÓN).
- **diferencias**, variace v cyklech, nad písňovými melodiemi a ostinátními basy, pracují také s italskými basy známými po celé Evropě (obr. B). – Diferencias existují rovněž pro loutnu, např. raný cyklus LUISE DE NARVÁEZE z roku 1538. Zde zní nad šestitaktovým ostínatem (obr. C, 1, všechny hlasy) 22 variací s akordy, běhy (2, 15, zde 2 takty) a nápaditými figuracemi (10, 22). Bas a harmonie zůstávají neměnné.

Teoretiky španělské varhanní hudby jsou JUAN BERMUDO (*Spiegazione degli instrumenti*, 1549) a TOMÁS DE SANTA MARIA (*Arte de tañer fantasia*, 1565). TOMÁS příznačně doporučil instrumentalis-

tům, aby se učili polyfonní vedení hlasů a bezchybný kontrapunkt *napodobováním vokálních skladeb*. Teprve po tomto přísném školení následuje volná improvizace.

**Anglická hudba pro virginal**

V Anglii koncem 16. a začátkem 17. století vytvářejí tzv. *virginalisté* hudbou pro klávesové nástroje výjimečnou epochu dějin anglické hudby. Vedle varhan je hlavním nástrojem **virginal**, v Anglii velmi oblíbený spinet (viz s. 36).

Toto období vplynulo z anglické varhanní tradice. Její převážně liturgické skladby (úpravy chorálu) se dochovaly především v *Mulliner Book* z cca 1550. Angličané zachycují v 2. polovině století italské a španělské podněty, např. CABEZÓNOVU variační techniku (viz výše).

**Hlavním pramenem** skladeb pro virginal je *Fitzwilliam Virginal Book* ve Fitzwilliam Museum v Cambridgi, skvostný rukopis z počátku 17. století s téměř 250 skladbami z doby 1570–1625. – Nejstarším tiskem je *Parthenia or the Maidenhead* z roku 1611.

Repertoár virginalistů zahrnuje

- **intabulace** vokálních skladeb jako madrigalů, chansonů atp.;
  - **preludia** ve volné formě;
  - **fantazie**, silně imitační;
  - tance: pavany, gagliardy, allemandy, couranty aj.; skládají se z řady menších úseků, které jsou zde opakovány a přitom zdobený a variovány (princip *estampidy*, viz s. 192);
  - **skladby s programními názvy** jako *The Bells* (zvony) od W. BYRDA;
  - **variace nad ostinátními basy**, tzv. *grounds*;
  - **variace** na známé **písni** jako melodie Walsingham, která se mj. dochovala v BULLOVĚ variačním zpracování jako 1. skladba *Fitzwilliam Virginal Book*;
- Osmitaktové téma zazní nejprve jako prostá melodie (obr. D, 1, začátek), poté následuje 20 variací. Téma je zdobeno rozložením do akordů (7), figur (27), arpeggií (12), běhů (22), opakováním atd. Zazní také jako c. f. v polyfonních variacích, např. s druhým hlasem v osminách a s třetím v šestnáctinách jako figurativní doprovod, takže vznikne živě vrstvený menzur (17). Walsinghamské variace dokumentují virtuózní duchaplný klávesový styl virginalistů.

Nejvýznamnější skladatelé jsou JOHN BULL, WILLIAM BYRD, GILES a RICHARD FARNABY, ORLANDO GIBBONS, THOMAS MORLEY, JOHN MUNDAY a PETER PHILIPS, vesměs známí též jako varhaníci a skladatelé vokální hudby.



[Dou - ce me moi - re en plaî - (sir)]

možná basová diminuce violy

A Způsoby provedení vokální sazby pomocí violy a cembala, podle D. Ortize (1553)

1. h.  
2. h. via vc.

B W. Byrd, Fantazie pro kvartet viol, závěr

■ akordicky      ■ imitačně

S-cink  
S-pozoun  
A-pozoun  
B-pozoun

hluboký sb.  
A-housle  
T-pozoun  
T-pozoun  
B-pozoun

12      24      30      42

f      p      f      p

expozice sborů      I. střední díl      II.

56      71      81

f      p      f      p      f      p      f      p

III.      IV.      závěrečný díl

63

(p)

C G. Gabrieli, „Sonata pian e forte“, dvojsborová, Benátky 1597



Tvorba pro instrumentální ansámbl se zrodila teprve koncem 16. století, nástroje se však již dříve podílely na provozování vokální hudby. Názvy odpovídajících tisků frotol, villanell, madrigalů atd. proto většinou znějí *per cantare e sonare*, tedy „ke zpěvu a hře“. Podíl nástrojů byl různý:

- nástroje hrály spolu s hlasy, které byly zpívány (*colla parte*);
- nástroje hrály výslovně doprovodné hlasy určené pro ně samotné, např. kontratenor v diskantové písni;
- nástroje nahrazovaly některé zpěvní hlasy;
- vokální skladba byla provedena pouze nástroji (obr. A).

Instrumentální hudba přitom od hudby vokální přejala zpěvné linie, melodickou hru, dechu odpovídající frázování a hru na způsob mluvy. Vokální druhy se staly vzorem:

- **moteto pro ricercar**;
- **francouzský chanson pro canzon da sonar, canzon (alla) francese**. Přenesení originálu vyústilo do nové kompozice ve stejném stylu. Pro canzon je typický vstupní motiv s opakováním tónů (viz s. 254), živý rytmus a střídání homofonních a imitačních úseků.

Samostatnost v instrumentální koncepci rozvíjejí instrumentální úvody k vokálním skladbám a tance: **intrády** (stále dvoudílné: pavanově pomalé a galiardově rychlé), **ritornelly** (často s navracejícím se základním basem, používány také jako mezihry a dohry), **symfonie** atd.

Zvláštností je provedení vokálních skladeb *sólovým nástrojem s doprovodem klávesového nástroje*. Španěl DIEGO ORTIZ tomu věnoval úvod ve své učebnici pro violu (*Tratado de glosas*, Řím 1553). Vyučoval nejen hru na violu, ale také stylově správné provozování hudby a improvizaci, takže uváděl žáky též do dobových kompozičních a hudebních nauk. Speciálně pro basovou violu ORTIZ ukazuje variování nad ostinátními basy, poté diminuci (zdobení) při hře chansonu nebo madrigalu:

1. Klávesový nástroj přitom přebírá vokální sazbu jako doprovod, zatímco basová viola sólisticky obohacuje basový hlas (srovnej obr. A, basový hlas partu klávesového nástroje a spodní systém).
2. Dále od originálu se lze vzdálit, když basová viola volně improvizuje další hlas (srovnej obr. A, vrchní systém).

Způsob provozování vícehlasých vokálních skladeb sólovým nástrojem s doprovodem klávesového nástroje vyústil v barokním období do sólové hry s generálbasem.

Specificky **instrumentální ansámblová hra** se rozvíjí v *benátské škole*. Nástroje znějí ve vokálních sborech nebo jako čisté instrumentální sbory při střídání s ostatními, tak jako se mohly střídát varhany se zpěvem. Nakonec byly komponovány vlastní instrumentální skladby. Jejich názvy jako *symphonia*, *sonata* nejsou z druhově a formově historického hlediska ještě zcela speciální.

Nejranější tisky ansámblové hudby se objevují, pomineme-li úpravy PIERRA ATTAINGNANTA, teprve na konci 16. století: 1584 *Canzoni a sonare* od F. MASCHERA, posmrtné dílo z roku 1615 *Canzoni e sonate* od A. a G. GABRIELIŮ, s údaji o obsazení.

V posledně jmenované sbírce se nachází *Sonata pian e forte* v dvojsborové sazbě s vysokým a nízkým sborem a četnými ozvěnovými efekty. Sonata je třídílná s *expozicí* sborů, členěným *středem*, skvostnými imitačními pasážemi a kontrapunkticky hustým imitačním *závěrem*. Ná-kres na obr. C ukazuje barvitě střídání *piana* a *forte*, notový příklad zase v blocích proti sobě postaveně, táhlé souzvuky (A dur, d moll, G dur, C dur s kadencí do F dur, respektive do B dur, pak Es dur). Zde se realizuje nové, barokní hudební citění ve vícesborovém *koncertantním* střídání.

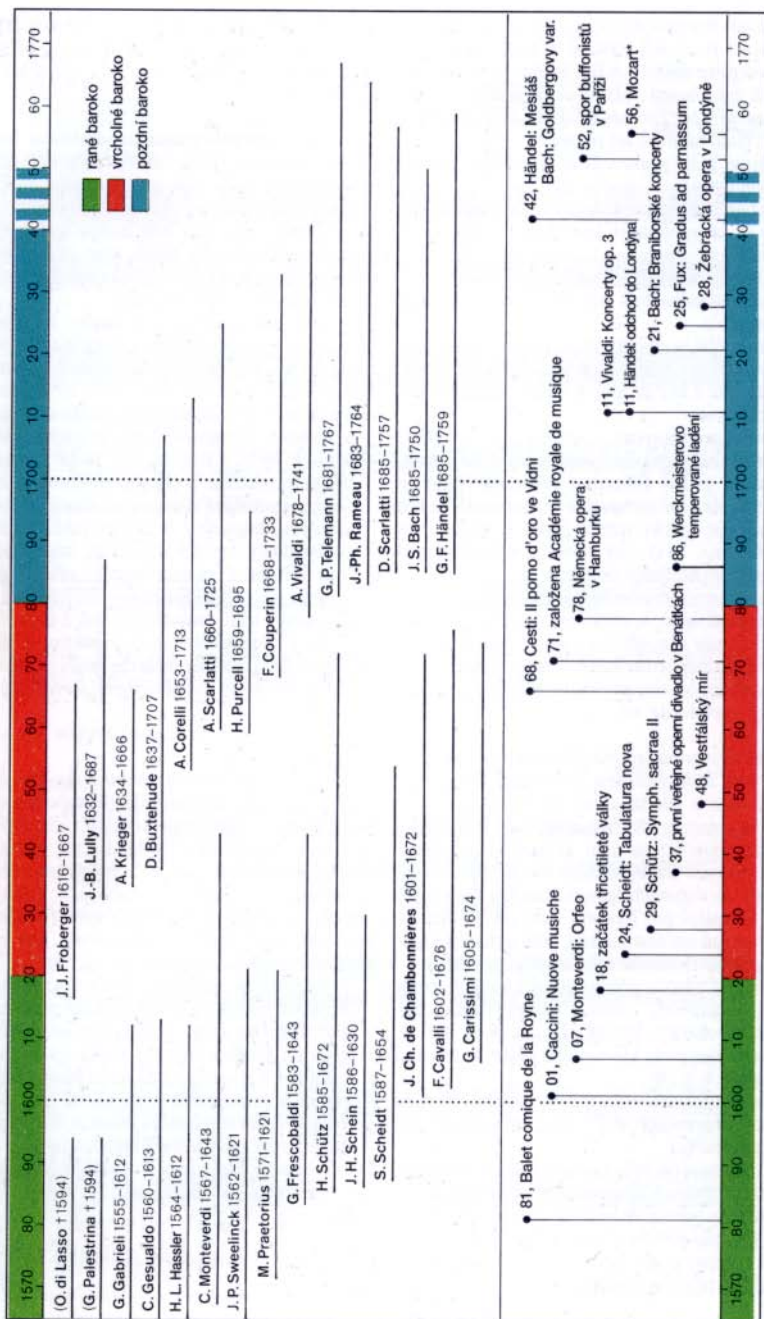
## V Anglii

vznikají v 16. století četné fantazie a skladby „In nomine“ (motetové instrumentální kompozice s cantem firmem *In nomine* podle čtyřhlasého Benedictus JOHNA TAVERNERA z roku 1528). Tyto a čisté vokální skladby byly v 16. a 17. století prováděny instrumentálními *consorts*: soubory z příbuzných (*whole consorts*) a rozdílných nástrojů (*broken consorts*, např. dechy, smyčce, event. také zpěvní hlas).

Nejkrásnějším příkladem *whole consort* (skladby se nazývaly stejně) jsou fantazie pro kvarteto viol. Takováto *fancy* je vystavěna motetově, členěna do (kontrastujících) úseků s vlastními tématy, která jsou imitována všemi hlasy. Již brzy je zde užita rovnoprávná hra nástrojů jako později v klasicistním smyčcovém kvartetu. Obr. B přináší závěrečné taktý jedné BYRDOVY fancy.

Dalšími autory fancy jsou T. MORLEY, v následujícím století pak H. PURCELL ad.





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 *nepravděelných 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 uměleckou 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.

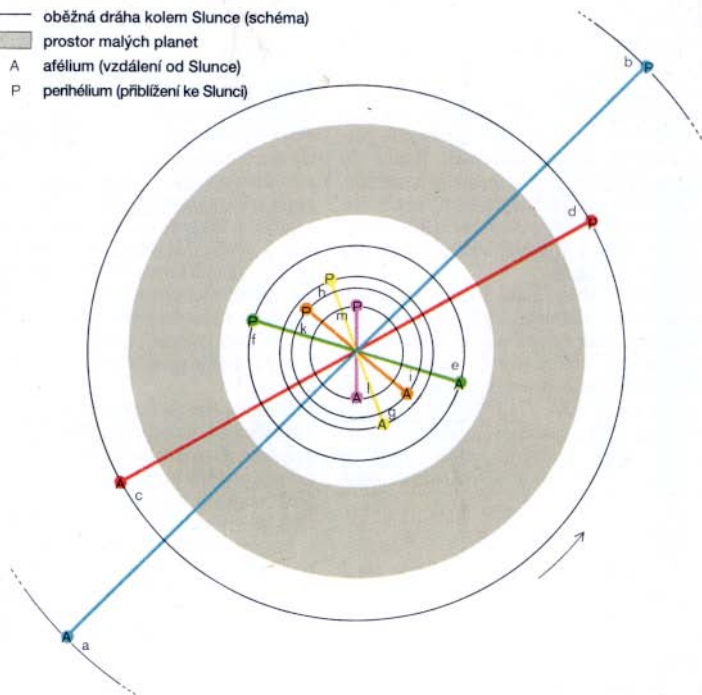
### Politická a sociální skutečnost

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** (písňe, 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

divergence konvergence

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

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

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

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

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

### zdánlivé denní pohyby

<b>Saturn</b>	afélium	1 46 a	mezi
	perihélium	2 15 b	a
<b>Jupiter</b>	afélium	4 30 c	mezi
	perihélium	5 30 d	a
<b>Mars</b>	afélium	26 14 e	mezi
	perihélium	38 1 f	a
<b>Země</b>	afélium	57 3 g	mezi
	perihélium	61 18 h	a
<b>Venuše</b>	afélium	94 50 i	mezi
	perihélium	97 37 k	a
<b>Merkur</b>	afélium	164 0 l	mezi
	perihélium	384 0 m	a

### harmonie u jednotlivých planet

1 48	4	veiká tercie
2 15	5	
4 35	5	malá tercie
5 30	6	
25 21	2	kvinta
38 1	3	
57 28	15	půltón
61 18	16	
94 50	24	diesis
98 47	25	
164 0	5	oktáva s m. tercií
394 0	12	

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 umělém 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 a 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.

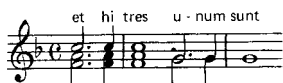
#### **Musica practica**

rozdlišuje 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

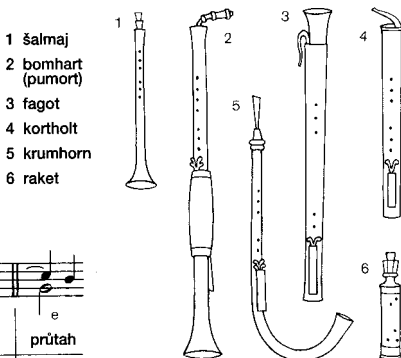
### A Symbolika tónů

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)



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 retoriku 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 púltón vyjadřuje utrpení a bolest (b), nenadálé paazy 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 alla B		
proportio dupla		
tactus alla S		
normální		
tactus alla M		
tactus C6		

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

integer valor      tactus major  
 pohyb dirigent. ruky      tactus minor

○3, C3, ϕ3, ϕ3 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 o oktavovém, kvintovém nebo terciovém poměru;
- bas je základem celé skladby, obsahuje instrumentální oktavové, 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:

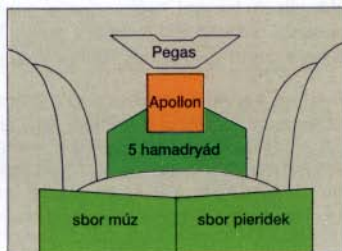
- dvoudobý takt: *těžká* ( / - )
- třídobý takt: *t - l - l* ( / - - )
- čtyřdobý takt: *t - l - středně těžká - l* ( / - / - )
- šestidobý dvoudílný takt: */ - - / - -*.

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 (trioly atd.). Mnohé zůstává ponecháno interpretační praxi (např. *tempo rubato*; s. 82).



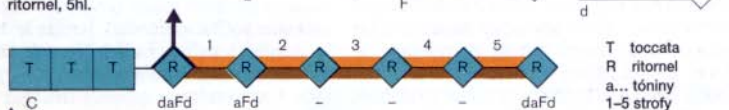
I. harmonie sfér



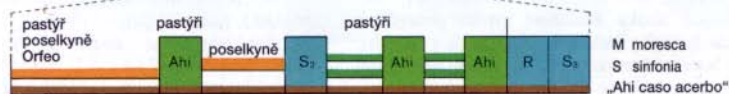
II. spor sborů

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   
 ■ zpěv   
 ■ 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 rozvinutí 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* (Florencie 1581).

Rané monodické kompozice obsahuje sbírka GIULIA CACCINIHO (cca 1545–1618) *Nuove musiche* (Florencie 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 ritonelem. Stejný ritorel (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-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 *písne* 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.

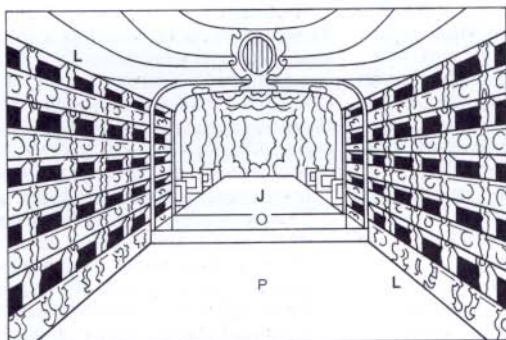
Detailní rozdělení hlasů je věcí kapelníka. Opisovač opsal hlasy pro provedení z partitury (*provizovací materiál*). Také dnes musí být stará operní partitura upravena dirigentem, který se navíc musí rozhodnout, zda chce použít historické nebo moderní nástroje (obr. B).

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 ansámbľů.

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

L'al - ma fi - ac - ca sva - ní, la ví - ta, ohi - mě, spi - ro,

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

Largo

Men.: Lascia-te mi, las - cia - te mi mo - rir stel - le cru - de - lil

orch.

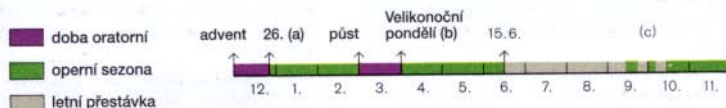
1. 2. 3. 1.

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

stýl belcanto (nezdobený)  
basso ostinato (12x)

Allegro

D C. F. Pollarolo, Il Faramondo, 1699, heroický stýl (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):

- **lóže** 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 1. pořadí (*dvorní lóže*).
- **orchestrístě** 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* (Florencie 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 oblíbě 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.

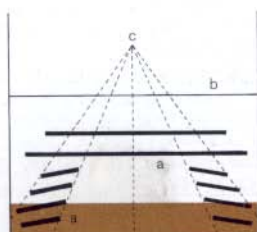
Libreta raných římských *oper buffa* pocházejí z pera kardinála GIULIA ROSPIGLIOSIHO: *Chi soffre spera* (1639); hudba V. MAZZOCCHI, MARAZZOLI, *Dal male il bene* (1653); hudba ABBATINI, MARAZZOLI). V r. 1652 vzniká první veřejná operní scéna. V oblíbě je honosná výprava a velké sborové a orchestrální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

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

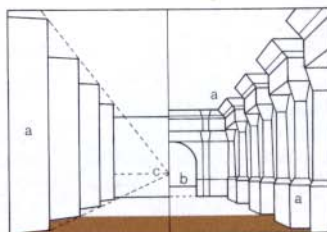
Neapol si libuje v bohaté a pečlivě vypracované orchestrální partitūře. První významný skladatel:

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

U.  
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, sloupové) 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 kačenčími 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 přehraha 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. JOMELLI (1714–74); T. TRÄTTA (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 měšťanského 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

g-B B-c c-d d-B g  
C R C R C R C R C  
g  
B c d g g t  
i p s d d t

G F g G G  
pastýři  
prélude, sbor

G G  
pastýři  
nymfy  
řada tanců

air

Armide  
rec. (monolog)

simf.

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

- sólo
- orchester
- generálbas
- citováno v Bachových Matoušových pasijích, č. 26 „So schlafen uns're C couplet“
- balet
- sbor
- refrén
- R ritornel

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;

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;

B J.-B. Lully, Isis, 1677, monolog to, fr. recitativ s aríosními 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. Ustředním 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 *vpad 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 CROMWELLOVÉ 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 znavené 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 HÁNDELOVÉ.

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 potíží 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 širokocodechým 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

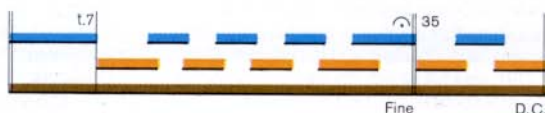
fl.  
sopr.

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  
vlna

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), *Herzigid* a *Sinnigulda* (dámy). STADEN komponoval vesměs strofické písně (nazvané *árie*); 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. STEFANIHO 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).

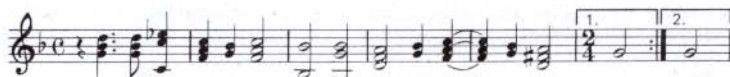
Hamburské divadlo uvádělo četné novinky, ale také překlady, popř. úpravy it. a fr. oper. Často byly přeloženy nebo nově zkomponovány pouze recitativy, árie se zpívaly v řeči originálu. Největší rozkvět zažila hamburská opera přibližně v letech 1686–1710; svoji činnost ukončila roku 1738. Další hudebníci: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



C.: 1. A - ni - ma mia che pen - si, per - chè do - glio - sa sta - - i? - i?  
 1. Du - še má, co mys - liš, proč ty jsi zar - mou - ce - ná? dich? dich?  
 A.: 2. Vorrei riposo e pace ... [Toužím po klidu a odpočinku ...]

C.: 11. Terra, perchè mi tiri pur alla terra? [Země, proč mne táhneš k zemi?]

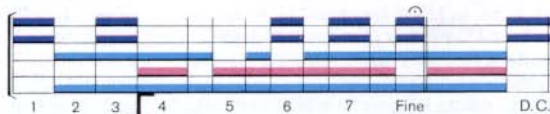
A Dialogická lauda „Anima e Corpo“, anonym 1577, střídání strof

B E. de' Cavalieri,  
 La rappresentazione  
 di anima e di corpo, 1600

rec.: Jephtha

C G. Carissimi, Jephtha, 1645, recitativ a sbor

concerto grosso  
 concertino (2 h.)  
 Herodes  
 b. c.



1-7: kombinace  
 hlasů

- zdvojeně
- sólisticky
- sólový zpěv

D A. Stradella,  
 S. Giovanni  
 Battista, 1676,  
 árie Herodesse

V Itálii existovalo v duchu protireformace silné hnutí nové zbožnosti, které si mimo mši a ostatních bohoslužeb vytvořilo vlastní neliturgický prostor. Laikové a kněží se setkávali v *oratoriu* (oratoři, modlitebně, kapli) kláštera či kostela, aby se oddali duchovním úvahám a cvičením (*esercizi spirituali*). Vzorem pro ostatní se staly exercizi sv. FILIPPA NERIHO od roku 1558 v oratoriu římského kláštera S. Girolamo della Carità a od roku 1575 v klášteře S. Maria in Valicella rovněž v Římě jako *Congregazione dei preti dell'oratorio* (laická bratrstva, filipini).

Protože zde nebyla vazba na liturgii, bylo možno utvářet tato setkání zcela volně. Vedle modliteb, kázání a čtení z Bible se zpívaly duchovní písně: jednohlasé i vícehlasé **laudy** (*laudi spirituali*; umělecky zpracované G. ANIMUCCIIOU, 4–8hlasé, také PALESTRINOU, pětilhasé duchovní madrigaly, 2 svazky, 1581). Laudy byly lyrické nebo epické, ale také *dialogizované*, což připomíná duchovní drama a dramatické části pozdějšího oratoria.

V jedné takové anonymní dialogické laudě z roku 1577 spolu rozmlouvají *Anima* (duše) a *Corpo* (tělo) o ctnosti, neřesti a cíli své existence. Jednoduchost v melodii, tříhlasá sazba a strofická výstavba svědčí o laickém provozování (obr. A).

Vlastní **oratorium** vzniká přenesením kantátové, madrigalové a operní monodie do *esercizi oratorii*.

CAVALIERI, který ve Florencii zkomponoval operu *Euridice*, napsal v Římě *Rappresentazione di anima e di corpo* (cca 1600) na text zmiňované dialogické laudy s monodickými recitativy.

Srovnání ukazuje pozměněnou melodiku, která sleduje rytmus a vnitřní vývoj textu a je doprovázena generálbasem. Názorné a s přesvědčivým výrazem naříká tělo nad svou smrtí a uložením do hrobu (obr. B).

Titul poukazuje k původnímu druhu *rappresentazione* z 15. století. Monodie a (pravděpodobně) scénické provedení z ní však vytvářejí *duchovní operu*, podobně jako později AGAZZARI: *Eumelio* (1606) a LANDI, *Il Sant' Alessio* (1634).

Monodie proniká také do *dialoghi*, bezprostředních předchůdců oratoria s náměty ze Starého Zákona, rolí vypravěče (*testo, historicus*) a dramatickými vstupy. Nová jsou sólová čísla v *monodickém* stylu a vícehlasé kusy pro sóla a sbor podle motetového a madrigalového vzoru. Nejznámější je sbírka G. F. ANERIA *Teatro armonico spirituale di madrigali* (Řím 1619).

Pojem **oratorium** se objevuje teprve přibližně od roku 1640. Rozlišuje se latinské *oratorio latino* a italské *oratorio volgare*. CAVALIERIHO *Rappresentazione* je již pravé oratorio volgare.

## Oratorio latino

Dějiny latinského oratoria se v podstatě omezují na 17. století. I zde tvoří textový základ Starý Zákon, ale je značně změněn a obsahuje volné básnické dodatky. Celek, stejně jako italské oratorium, není liturgický. Vedle F. FOGGII a B. GRAZIANIHO je jeho hlavním představitelem

GIACOMO CARISSIMI (1605–1674), Řím, od roku 1626 kapelník u S. Rufina v Assisi, od roku 1629 kapelník u S. Apollinare (Collegio Germanico Ungarico) v Římě; učebnice *Ars cantandi*; dochováno 16 lat. oratorií, prováděných většinou v poslední době v oratoři u S. Marcella v Římě. Rozvržena jsou do 3 částí, s kázáním mezi 2. a 3. dílem.

Part vypravěče může být zkomponován motetově jako duet nebo sbor, ale též jako monodický recitativ nad generálbasem, podobně jako v opeře (obr. C). Vyskytují se zde také dramatické sólové vstupy. Sbořry představují důležité komentující nebo dramatické partie, u CARISSIMIHO znějí v široce založené homofonii, jež dává vyzní textu (nikoli v komplikované polyfonii, viz obr. C). Většina CARISSIMIHO oratorií pojednává látky ze Starého Zákona (*Jonas, Jephtha, Abraham* atd.), několik málo z Nového Zákona (*Judicium extremum* aj.).

CARISSIMIHO stylový vliv byl velký, latinské oratorium však zůstalo zcela omezeno na Řím. Výjimku tvoří CARISSIMIHO žák M.-A. CHARPENTIER se svými 24 latinskými oratorii.

## Oratorio volgare

je rozšířenější, historicky trvalejší a vyvíjí se paralelně s operou ve vzájemném působení a ovlivňování. Mimo Řím (STRADELLA) se objevuje v severní Itálii, především v Bologni (COLONNA) a Modeně (BONONCINI). Je dvoudílné, pravděpodobně s kázáním uprostřed.

ALESSANDRO STRADELLA (1644–82), Řím, zavražděn v Janově; zpěvák, houslista, skladatel; výrazově bohatá melodika; komorní hudba, chrámová hudba, opery (s. 279); oratoria, mj. *S. Editta* (Řím 1665), *S. Giovanni Grisostomo, Susanna* (Modena 1681), *S. Giovanni Battista* (Řím 1675).

STRADELLA ještě více propracovává orchestrální složku a do doprovodu árií dokonce zavádí koncertantní stylový princip koncerta grossa (*tutti*) a concertina (*solí*), jak ukazuje Herodesova árie da capo: zpěvák (bas) je doprovázen b. c., concertinem (zde 2 housle) a concertem gressem, a sice v rozmanitých kombinacích: výsledný tvar je umělecky zdařilý a barvitý (obr. D).

Dalšími skladateli jsou v 17. století MARAZZOLI, ROSSI, PASQUINI (Řím, libretista: A. SPAGNA), DRAGHI ve Vídni, kde se rozvíjela zvláštní forma oratoria: **oratorio santo-sepolcro** pro provádění ve velikonočním týdnu v císařských rodinných hrobkách.





V rámci barokní záliby v dramatickém předvádění chce **oratorium** účinně působit na posluchače, chce je emocionálně oslovit a dojmout. Potud má také církev zájem na *nové* hudbě, jež těchto účinnů dosahuje lépe než hudba stará: na moderním recitativu, sólové árii, koncertantním madrigalu.

V recitativě zůstávají biblické texty; k nim přistupují lyrická reflexe (*accompagnata*, *sbory*), ztvárnění afektů (*arie*, *madrigalové sbory*) a reflexivní, mravoučné texty (*accompagnata*, *sbory*).

Hudba však stále vytváří posluchači oratoria prostor, v němž se mohou rozvinout jeho emocionální schopnosti ve smyslu *esercizi spirituali*, duchovních cvičení. Oratorium je proto veskrze katolickým hudebním druhem, ale možnostmi výkladu textu zcela odpovídá také evangelickému myšlení.

V Německu se pojem *oratorium* objevuje až v 18. století, druh byl však znám již dříve jako *historia*, *dialog* nebo *akt*. Tyto skladby provozují *collegia musica* (WECKMANN, Hamburk 1660) a *Abendmusiken* in Lübecku (TUNDER, BUXTEHUDE). Historii Zmrtvýchvstání zhudebnili např. SCANDELLUS (1568), ROSTHIUS (1598) a SCHÜTZ (1623), stejně tak byla v oblibě vánoční historie (s. 299) aj. Stylisticky sem patří také **pašije** (s. 136).

V 18. století určovala styl oratoria neapolská škola. Stejně jako v opeře, i zde se redukovalo bohatství forem na recitativo secco, recitativ *accompagnato*, árii da capo, sbory; zřídka duety nebo dokonce větší ansámblы. A. SCARLATTI, hlavní osobnost neapolské školy, napsal 15 oratorií, především pro Řím.

Ob. B ukazuje propracovanou strukturu tercetu ze SCARLATTIHO raného období s výrazové zatíženou chromatikou. Patopoetický púltónový postup a-b-a je imitován nejen zpěvními, ale také instrumentálními hlasy. Ve SCARLATTIHO tvorbě prostupuje motivika v absolutně hudebním smyslu vždy celou strukturu hudební věty.

Téměř všichni doboví operní skladatelé komponují též oratoria: VINCI, LEO, PERGOLESI, JOMELLI, PORPORA, PADRE MARTINI (Bologna), HASSE (Drážďany), CALDARA, FLUX, LOTTI (Videň, spolu s libretisty ZENEM a METASTASIEM, jež, jako již v 17. stol. SPAGNA, přibližuje oratorium opeře: *ducbovní opera*), především však HÁNDEL.

V Německu jsou v oblibě přebásnění biblických příběhů s volnými básnickými vsuvkami. Takové příklady najdeme u MENANTA (pseudonym C. F. HUNOLDA): *Der blutige und sterbende Jesus (Krvácející a umírající Ježíš*, Hamburk 1704, hudba KEISER) a B. H. BROCKESE: *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Pro hrůchy světa umučeny a umírající Ježíš*, Hamburk 1712, hudba KEISER, TELEMANN, HÁNDEL ad.). Později je také jako oratorium zhudebňován a označován *čistý biblický text* s volnými vsuvkami, příkladem je BACHOVO *Vánoční oratorium*.

HÁNDEL píše v Itálii pod vlivem A. SCARLATTIHO a neapolské školy it. oratoria *Il trionfo del tempo e del disinganno* (Řím 1707, přepracováno 1737, 1757) a *La resurrezione* (Řím 1708).

Po operním období komponuje HÁNDEL v Londýně **anglická oratoria**, jež jsou považována za vrchol barokní oratorní tvorby (zejména *Mesiáš*). V Anglii byla prováděna nepřetržitě až do konce 19. století. Jejich úspěch spočíval nejen v kvalitě, ale také v aktuálnosti obsahu (navzdory textům ze Starého zákona): v osvícenských idejích spravedlnosti, svobody myšlení a nové důstojnosti člověka.

*Mrzelo by mne, kdybych své posluchače pouze pobavil, rád bych je totiž učinil lepšími* (HÁNDEL po jednom provedení *Mesiáše*).

HÁNDELOVÝM prvním angl. oratoriem je *Esther* (1720, přepracované 1732), pak *Deborah*, *Athalia* (1733); *Il Parnasso in festa* (1734, hudba z *Athalia*); *Alexander's Feast* (1736); *Il trionfo del tempo e della verità* (1737, pův. znění 1707); *Saul, Israael v Egyptě* (1739); *L'Allegro* (1740). Provedení se konala během posítného období v Haymarket Theatre, spolu s HÁNDELOVÝMI varhanními improvizacemi a koncerty mezi jednotlivými akty (s. 327).

**Messiah** (Dublin 1742, Londýn 1743 a poté každoročně ve Westminsterském opatství v obrovitém sborovém a orchestrálním usazení) je na rozdíl od oper napsán pro široké publikum. Vedle pouhých 16 árií obsahuje 19 velkých sborů. Tyto sbory ve své zvukové nádhře spojují anglickou sborovou tradici (PURCELL), francouzský patos a německý kontrapunkt a hloubku. Známé *Hallelujah* je mnohotvárné ve výstavbě, plné kontrastů, ale přece lehce srozumitelné; témata se vyznačují jasnou deklamací, částečně symetrickou stavbou a energickým vedením melodie (kvarta jako interval zvolání). *Mesiáš* je stejně jako všechna HÁNDELOVA oratoria třídlínný. HÁNDEL ukazuje *Mesiáše* ve smyslu 18. století: jako pozitivního hrdinu a mocného krále, který se zjevil kvůli pokroku lidstva, jeho sjednocení a vykoupení. *Mesiášovo* utrpení a smrt jsou zmíněny jen krátce (rec. č. 32) a vzápětí jsou proměněny v triumf (arie č. 33). Dokonce i tonální vztahy „ve velkém“ poukazují ke spasení (E dur; smrt naproti tomu v e moll) a nebeské moci (D dur sborů).

Následují: *Samson* (1743); *Semele*, *Joseph* (1744); *Hercules*, *Belsbazzar* (1745); *Occasional Oratorium* (1746); *Judas Maccabaeus* (1747); *Josbua*, *Alexander Balus* (1748); *Susanna*, *Solomon* (1749); *Theodora* (1750); *The Choice of Hercules* (1751, jako 3. jednání k *Alexander's Feast*); *Jephtha* (1752); *The Triumph of Time and Truth* (1757, angl. verze it. *Il trionfo*, 1707/37, viz výše).

Sal-ve, Re-gi-na, ma-ter mi-se-ri-cor-di-æ: Vi-ta,

Sal - ve, re-gi - na,

Sal - ve re-gi - na, re-gi - na, ma-

b. c.

V<sub>1</sub> V<sub>2</sub> V<sub>3</sub> V<sub>4</sub>

A L. Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, 1602, mariánská antifona Salve regina

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei	chorál
					b. c.
					motetově
					madrigalově
					koncertantně
					instrumentálně
					vokálně

Gloria a 7 concertata  
2 h., 4 vly (poz.)

Crucifixus a 4  
Et resurrexit a 2, 2 h.  
Et iterum a 3, 4 poz. (vly)

Cru-ci-fi-xus e-ti-

T<sub>2</sub>: Cru-ci-fi-xus e-ti-

T<sub>1</sub>: Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis

Cru-ci-fi-xus e-ti-am

b. c.

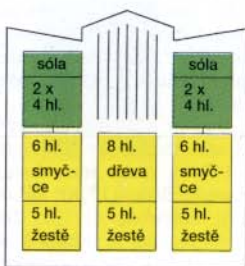
+B: Cru-ci-fi-

et a-scen-dit in cae-lum

2 S ascen - dit,

2 h.

2 S et ascen-dit, et ascen - dit

B C. Monteverdi, *Missa a 4 da cappella*, 1641, s náhradními částmi ad lib.

tutti	sóla	sólo
2 zdvojené sbory, 6 instr. sborů 2 varhany b. c.	vícehlas, b. c. „Et incarnatus est“ 3 hl., sól. h., b. c.	1 hl., b. c.

C H. I. F. Biber, *Slavnostní mše pro salcburský dóm*, 1682 (?), obsazení Římský kolosální styl, přenesení varhanní registrace na sbor a orchestr, mnohonásobné obsazení hlasů

Stylové inovace, římské kolosální baroko

Cílem katolické duchovní hudby (*musica sacra*) je zvýšit důstojnost a slavnostnost liturgie a posílit mysl věřících.

Podle tradice stojí na prvním místě jednohlasý **gregoriánský chorál**. Tridentský koncil nařídil obnovu chorálu; výsledkem bylo *Editio Medicea* z roku 1614 (s. 185). Chorál, jež zpívala *schola*, byl v chrámu doprovázen varhanami, případně se střídá s vícehlasou hrou varhan (*canto misto, canto spezzato* místo *canto puro, c. fermo*).

Vedle chorálu existoval v katolické duchovní hudbě **vícehlas** ve starém (*a cappella*) i novém (*monodickém, concertantním, s gb.*) stylu, dále **varhanní hudba, duchovní píseň** zpívaná obcí věřících a jiné duchovní skladby jako oratoria, concertí ecclesiastici, kantáty atd.

Mezi vícehlasé druhy patří mše, moteto, žalm, Te Deum, magnificat, antifona, sekvence.

Tridentský koncil prohlásil PALESTRINŮV styl za vzor *stile ecclesiastico (chrámového stylu)*. Pro baroko (i pozdější epochy) z toho vyplývá, že stará vokální polyfonie (**palestrinovský styl**) je nadále pěstována v oblasti duchovní hudby vedle všech hudebních inovací, tzn. i nově komponována.

K inovacím patří zejména **monodie a concertantní styl**. Ten se pěstoval především v chrámu sv. Marka v Benátkách, zatímco monodie byla přenesena do duchovní hudby ze světské oblasti (oper). První duchovní sólové zpěvy s doprovodem gb. píše LODOVICO VIADANA (cca 1560–1627), mj. kapelník v mantovském dómu, *Cento concerti ecclesiastici a 1–4 voci con il basso continuo per sonar nell organo*, Benátky 1602 (Sto duchovních koncertů pro 1–4 hlasy s varhanním contínuem).

VIADANA si stěžuje, že 5–8hlasá moteta bývají pro nedostatek zpěváků často prováděna torzovitě (vynechané hlasy). Proto komponoval *sólové zpěvy pro malý počet hlasů* s varhanním doprovodem. Jeho cílem byla libozvučnost a půvab melodie. Napsal tedy 40 jednohlasých a 60 2–4hlasých skladeb ve *starém motetovém duchu*, ale v moderní generálbasové struktuře.

Pro své *Salve Regina* vzal VIADANA za základ jednohlasou chorální verzi. Místo starého antifonnálního způsobu přednesu jsou zde verše zpívány střídavě vícehlasým concertantním a jednohlasým chorálním stylem (obr. A). Sólové hlasy se vzájemně střídají, přičemž původní chorální melodie získává kadenční obraty a ozdoby (*regina*: cis–d). Gb. se kadenčními skoky místy odděluje od tenorového hlasu (3/4 takt; akordy jsou pozdějším gb. doplněním).

VIADANOVY *Concerti* nalezly napodobitele, např. SCHÜTZ, *Kleine geistliche Konzerte*.

Nejvýznamnějším přínosem pro kat. duchovní hudbu raného baroka se stala tvorba **Monteverdiho**:

– mše a samostatné concertantní věty;

- cykly nešpor a magnificat, concertantní žalmy a hymny;
- starší vícehlasá a novější sólová moteta;
- duchovní madrigaly, např. *Lamento d'Arianna* jako *Pianto della Madonna* (1641).

V jeho skladbách se vedle sebe vyskytují starší *stile molle, temperato, da cappella* (měkký, umírněný, a *cappella*) a nový *stile concitato, da concerto* (vzrušený, concertantní).

Ve 4hl. mši *a cappella*, vydané tiskem roku 1641, dává možnost nahradit některá místa částmi v moderním stylu, které mohou být zařazeny dle libosti (obr. B).

Např. je zde k dispozici druhé Gloria s rozšířeným počtem hlasů a concertantními nástroji, jež vyjadřuje nádhru a barvitost textu zcela novým způsobem.

V Credo je pak možno nahradit prosté homofonní *Crucifixus* moderním *concertem* pro 4 sólové hlasy a gb., vyjadřujícím utrpení kříže prostřednictvím *lamentové figury* a nápadné chromatiky.

Pro triumf Zmrtvýchvstání (*Et resurrexit*) a z návratu (*Et iterum*) jsou rovněž k dispozici concertantní úseky (tentokrát radostně pohyblivé).

V prvním z nich líčí nyní nanebevstoupení Krista (*ascendit*) 2 soprány a 2 housle výraznou *vzestupnou figurou* v *concertantním* střídání s *zrychlení pohybu* – oproti akordickému vztupu motetové verze (př. B, tečkovaný rytmus při opakování).

**Římské monumentální baroko.** Zvuková plnost benátské vícesborovosti se v baroku dále rozvíjí, obzvláště v Římě. PALESTRINOVYMI následovníky jsou zde NANINO, ANERIO, SORIANO, BENEVOLI, ALLEGRI (jehož devítihlasé *Miserere*, pečlivě strážené před kopisty, slyšel v *Sixtinské kapli* mladý MOZART a z paměti je zapsal). Anerio opatřil PALESTRINOVU šestihlasou *Missu Papae Marcelli* dalšími čtyřmi hlasy, aby ji provedl s barokní okázalostí.

Velmi náročná je **Slavnostní mše** pro salcburský dóm od BIBERA (nebo HOFERA?; dříve připisovaná BENEVOLIMU), snad z roku 1682. Má 53 hlasů. Základ tvoří gb. a nad ním čtyřhl. sazba. **Zvuková plnost** vzniká vícenásobným obsazením každého hlasu (tak jako je možné na varhanách ke každému hlasu vytáhnout doplňkové rejstříky). Tak lze zdvojit celé sbory a rozmístit je odděleně do prostoru k dosažení mnohotvárného zvukového účinku (doloženo je dvanáctisborové rozmístění; obr. C). K tomu přistupuje *concertantní princip*. Střídají se zde

- **tutti**: sbory jednotlivě a společně;
- **sólové ansámblly**: sólisté s b. c., např. v *Et incarnatus* pro 3 sól. hlasy, sól. housle a b. c. (sólistické obsazení tohoto úseku se stává tradicí, viz s. 356, obr. C);
- **sólové partie**: jednohlas s b. c. (obr. C).

A M.-A. Charpentier, Te Deum, 1690, Prélude

1. kánon: Sanctus  
 5 – 8 – 5, vzestupně  
 2. kánon: Hosanna  
 4 – 8 – 4, vzestupně  
 3. kánon: Benedictus  
 4 – 8, sestupně

- lamentový bas
- motiv a
- interval nástupu
- disonance
- konsonance
- opěrný tón

I.	II. mol. a	III. b	IV. c	V. d	VI. e	VIII. f
Úvod	Crucifixus...	etiam...	passus...	Crucifixus...	sep.	sep.
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	

B J. S. Bach, Mše h moll, Crucifixus, 1748

D G. Pergolesi, Stabat mater, 1736, začátek dueta (orch. colla parte)

C J. J. Fux, Missa di S. Carlo, 1716, kánonická; Sanctus

**Moteta** jsou v 17. století často opatřována orchestrálním doprovodem a vstupní sinfonií.

P. LAPPI komponuje v Brescii moteta a **mše** (1613), sborově koncertantním způsobem se střídáním homofonních tutti a polyfonního sboru sólistů (princip *concerta grossa*).

Další chrámoví skladatelé jsou:

ADRIANO BANCHIERI (1568–1634) s dvojsborovými *Concerti ecclesiastici* (1595); ALESSANDRO GRANDI († 1630); TARQUINIO MERULA († 1665); GIOVANNI ROVETTA († 1668); MONTEVERDIHO nástupce u sv. Marka v Benátkách); BONIFAZIO GRAZIANI († 1664), CAVALLI (s. 279). Ve Vídni: ANTONIO BERTALI (1605–1669); MARC ANTONIO ZIANI (cca 1653–1715). U DRAGHIHO (s. 287) nalezneme *Et incarnatus* jako altové sólo nad kvartetem viol, jímavý, niterný skvost uprostřed mešní kompozice. – J. K. KERLL (1627–1693), Mnichov, Vídeň, písničci fantazijně malebnou hudbu (tremola).

**Francie:** LULLY (s. 283); MICHEL-RICHARD DELALANDE (1657–1726); MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1645/50–1704), Paříž, v Římě žákem CARISIMIHO, od r. 1684 kapelníkem v St.-Louis, od r. 1698 v Ste-Chapelle; varhanní mše, v nichž je chorál zčásti zpíván a zčásti hrán varhanami, později orchestr místo varhan.

*Prélude* z jeho *Te Deum* (1690) se proslavilo jako znělka Eurovize. Přímou září v barokní velkoleposti; původně pro 4 trubky (což je francouzské nevojenské obsazení, vojenské je tříhlasé, obr. A); *Te Deum* samotné obsahuje recitativy, árie a sbory.

## V 18. století

má *neapolská škola* vliv také na chrámovou hudbu. A. SCARLATTI komponuje přes 200 mší pro sbor (či dvojsbor) a vedle toho neliturgické duchovní kantáty. Všichni neapolské operní skladatelé píší též duchovní hudbu, do níž tak proniká mnoho operních prvků (recitativ, árie, pojednání sboru i orchestru). Text mše je zhudebňován po jednotlivých úsecích, Gloria nebo Credo tudíž mohou obsahovat řadu árií (*číslová* nebo *kantátová mše*): znamená to možnost subjektivní interpretace jednotlivých článků věrouky, zároveň rozmanitou formu, ale také značnou délku mší. Ve Vídni dovádí FUX přísně kontrapunktickou tradici, orientovanou na palestrinovský stylový ideál, až hluboko do 18. století. JOHANN JOSEPH FUX (1660–1741), varhaník, dvorní skladatel (od 1698) a kapelník ve Vídni, napsal nauku o kontrapunktu, podle níž se učil ještě BEETHOVEN: *Gradus ad Parnassum* (lat. Vídeň 1725, něm. Lipsko 1742).

*Missa di S. Carlo* sestává pouze z kánonů (obr. C). Hvězdičky označují nástupy hlasů, čísla intervaly nástupů (kvarta-oktáva-kvarta: 4-8-4). Ve FUXOVĚ tvorbě nacházíme ještě mše s c. f., paro-

dické mše, ale také střídání sazby a cappella s instrumentálním doprovodem a moderní neapolský styl.

ANTONIO CALDARA (1670–1736, od r. 1716 ve Vídni) komponuje kantátové mše se sborovými i sólovými pasážemi. Orchester pojednává vůči sborové větě samostatně; četná ariosa, chromatické afekty a dynamické kontrasty. CALDAROVA *Missa dolorosa* (1735, vytištěna teprve 1748) silně zapůsobila na skladatele klasicismu. Obsahuje dueta, zřídka se principu da capo, uplatňuje obligátní nástroje a opakuje fugu z Kyrie na konci v *Dona nobis pacem*.

Zvláštní roli zde hraje PERGOLESI, který i ve své chrámové hudbě vykazuje gestičnost a živost, směřující k ranému klasicismu.

Bolestný výraz v jeho *Stabat mater* (obr. D) je vyvolán vzestupnými sekundovými střety, které dosahují vrcholu po 3 taktech subdominantního harmonického napětí. Kadence s trylkem v terciích a s osminovým rytmem (t. 6) působí jako předjímka mozartovské elegance.

## Bachova mše h moll






má v textu některé luteránské obraty a nepatří tedy do přísného rámce katolické liturgie. Až na *Sanctus* (1724 a 1727) nebyla za BACHOVA života nikdy provedena, ale díky své závažnosti a kvalitě zaujímá zvláštní postavení. BACH ji psal v roce 1733 pro drážďanský katolický dvůr (*Kyrie a Gloria*), ale sestavil ji dohromady teprve kolem roku 1748. Je to kantátová mše s 24 sbory, áriemi a duety.

*Credo* BACH zhudebnil v 8 částech: *Credo, Patrem, Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit a Confiteor* jako sbory; *Et in Spiritum* jako basovou árii; *Et in unum* jako duet (S, A).

Základem *Crucifixus* je lamentová figura jakožto basso ostinato (13krát opakovaná). V motivické práci a rozvržení textu rozpoznáváme 7 úseků, včetně úvodu bez sboru. BACH neustále mění harmonizaci chromaticky sestupujícího basu, utrpení a bolest jsou vyjádřeny silnou chromatikou celé věty. Stálý osminový rytmus sestupujícího basu působí jako neodvolatelný zákon. Teprve na konci BACH obrací bas opět vzhůru, proměňuje harmonii e moll na blažené G dur, krácející rytmus nechává dojít klidu v celé notě s fermatou, zatímco sbor dozívá a cappella v hluboké poloze: vše odpovídá spočítutí v hrobě (obr. B).

*Credo* v sobě skrývá spoustu číselné symboliky: slovo *credo* (*věřím*) zazní 49krát (7 krát 7, posvátné číslo), *in unum Deum* 84krát (7 krát 12, 12 apoštolů), fuga *Patrem omnipotentem* čítá 84 takty (od BACHA na okraji vlastnoručně poznamenáno), *Et incarnatus* zní 19krát (7 + 12, Duch svatý a Mariino člověčenství), v *Crucifixus* stojí 12 akordů (12 apoštolů) nad basem, čítajícím 24 not.



<b>Introitus</b>	něm. žalm. verš, DP (de tempore)	 ordinarium, zpěv obce věřících
<b>Kyrie</b>	něm. nebo DP, „Ach Gott vom Himmel sieh darein“	
<b>Gloria</b>	něm. nebo DP, „Allein Gott in der Höh“	
Epištola		
Alleluja	se sekvencí	
<b>Graduale</b>	od 1528, něm. nebo DP, „Nun bitten wir“	 proprium, zpěv obce věřících podle církv. roku (de tempore)
Evangelium		
<b>Credo</b>	něm. nebo DP, „Wir glauben all“	 duchovní píseň (DP), protest. chorál, c. f. c. f.
Kázání		
<b>Offertorium</b>	DP, děk. ob. píseň	
<b>Sanctus</b>	něm. nebo DP, „Jesaja dem Propheten“	 opakující se motiv z c. f.
<b>Agnus Dei</b>	něm. nebo DP, „Christe du Lamm Gottes“	
<b>Communio</b>	DP, „Verleih uns Frieden gnädiglich“	 motetový c. f. imitace
Závěr. píseň	DP, „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“	

## A Německá mše (Luther 1526), s dodatky a příklady písně

Lat. Hymnus



Ve - ni re - dem - ptor gen - ti - um, os - ten - de par - tum vir - gi - nis,  
O Herr, Er - lö - ser al - - les Volks, komm, zeig uns die Ge - bur -t deins Sohns,

Münzerův překlad



Lutheraova podoba písně

Nun komm der Hei - den Hei - land, der Jung - frau - - en Kind er - kannt,



S<sub>1</sub>: Nu komm der Hei - den Hei - land, der Hei - den Hei - land, der Hei - den Hei - land

S<sub>2</sub>: Nu komm der Hei - den Hei - land, der Hei - den

B: Nu komm der Hei - den Hei - land

## B M. Praetorius, Musae Sioniae IX, 1610, č. 32, chorální tricinium a předlohy



T O sü - ßer, o freund - li - cher, o gü - ti - ger Herr Je - su Chri - ste,

b. c.

tonina B Es G | C F A d (Es) F B Es F B

zvolání, stupňování stupňované zvolání vrchol kadence: intenzita, klid

## C H. Schütz, Kleine geistliche Konzerte I, 1636, SWV 285 pro T a b. c.

Zatímco jiní reformátoři vystupovali také proti hudbě, LUTHER jí přidělil centrální postavení v životě církve a věřících (často ho prý „osvětila a ulevila mu od velkých nesnází“).

Pro LUTHERA jsou věřící *církví*, spolu s knězem a zpěváky se aktivně podílejí na bohoslužbě. Proto vzniká překlad liturgie do němčiny (*deutsche Messe*) a některé části liturgie jsou nahrazeny něm. *duchovními písněmi* stejného obsahu (obr. A).

**Duchovní písně** (protest. *chorály*) pocházejí zčásti ze starých latinských písní (*hymnů*), které měly být uchovány novým otextováním a rytmizací.

THOMAS MÜNZER přeložil ambrosiánský hymnus *Veni redemptor gentium*, takže jej obec věřících mohla zpívat německy na starý nápěv (*chorálně*: jednohlase, rytmus podle textu). LUTHERŮV překlad je volnější, rovněž veršovaný, melodie lehce pozměněna (vyzdobena), dórský modus zůstává zachován: vznikla nová píseň (př. B).

Další kontrafakta ke stejné melodii jsou: *Verleih uns Frieden gnädig, Erhalt uns Herr bei deinem Wort*. Jiné příklady přepracování: *Veni Creator Spiritus – Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist; Sanctus – Jesaja dem Propheten*. Také *světské písně* jsou opatřovány novými *duchovními* texty (kontrafaktura, *parodie*, viz s. 301). LUTHER zkomponoval nejméně 20 vlastních písní, mj. *Ein' feste Burg, Vom Himmel hoch, Aus tiefer Not*.

Obec věřících zpívala Ihlasně, též ve strofickém střídání s varhanami (*alternativně*), od 17. stol. rovněž s gb. doprovodem (varhany), např. v *Praxis pietatis melica* JOHANNA CRÜGERA (Berlín 1647, zde mj.: *Nun danket alle Gott*). Nejstarší zpěvníky: – Achtliederbuch (Norimberk 1523/24?); – Erfurter Enchiridion (1524; 25 písní); – Straßburger Kirchenampt (1524); – *Geystliches gesangk Buchleyn* (Wittenberg 1524, J. WALTER, LUTHEROVA předmluva); – Babstsches Gesangbuch (Lipsko 1545).

### Starší motetový kompoziční styl

Duchovní píseň (*chorál*) byla jednoduše upravena do 4hl. sazby s melodií ve vrchním hlasu (s. 257). Tak mohli věřící zpívat s sebou. Nástroje buď sledovaly zpěv, anebo hrály samostatně přehledy, mezihry a dohry.

**Písněové moteto.** Komplikovanější sazbou (určenou pro chrámové zpěváky) s motetovými imitacemi atd. vzniklo *písněové moteto* s duchovní písní v c. f.

PRÆTORIUS vydal ve své sbírce *Musae Sioniae* (9 svazků, 1605–1610) 1244 vícehlasých kompozic vytvořených na duchovní písně a biblické texty. Písněové moteto *Nun komm der Heiden Heiland* (př. B) je tříhlasé (*tricinium*), chorál se nachází v basu jako c. f., oba soprány se navzájem imitují s motivy c. f.

**Moteto s citátem.** Východiskem pro motetovou kompozici může být rovněž text (*citát*) z Bible (žalm, evangelium), který je hudebně vysvětlován. Písněová moteta i moteta s citátem, též dvojsborová, jsou většinou komponována *a cappella*, přesto s jednotliv. hlasy často hrají nástroje. Taková provedení jsou určena pro mše, svatby, pohřby (*pohřební moteta*).

Repertoár evangelických chrám. sborů (*Kantoreien*, viz s. 299) 17. stol. je zaznamenán ve sbírce *Florilegium Portense* (2 díly, Lipsko 1618 a 1621, vyd. E. BODENSCHATZEM †1636), obs. 365 motet od 58 skladatelů. Sbírkou byla užívána až do BACHOVY doby.

### Modernější duchovní hudba v koncertantním stylu

Nový italský monodický a koncertantní styl nabízí možnost individuálně vyložit a působivě přednést duchovní text. Obojí vychází vstříc baroknímu protestantismu. Vzory pro nový styl jsou *concerto ecclesiastico* (VIADANA), *sólový madrigal a sól. concerto* s koncertantními nástroji (MONTEVERDI) a *sólový recitativ* v operním stylu.

Nové skladby nesou názvy *duchovní koncert, concerto, sinfonia, aria* a později *kantáta*.

**Obsazení:** proměnlivé, 1 nebo více zpěváků, též sbor nebo dvojsbor, vždy s b. c., často 1–2 nebo více nástrojů.

**Struktura hudební věty:** volné a mnohotvárné rozvíjení vrchních hlasů na generálbasovém základě, koncertantní, imitační, kontrastní, pečlivě deklamující text (většinou biblický), občas homofonně sylabické, většinou polyfonní, avšak jen mírně melismatické (málo koloratur); hudba jako *řeč tónů* (MATTHESON), skladatel jako kazatel neboli vykladač biblického textu.

K raným německým dílům patří SCHEINOVA *Opella nova* (Lipsko 1618–26), sóla a duety s 1–2 nástroji a b. c.; dále SCHÜTZOVY *Kleine geistliche Konzerte* (1636, 1639) a *Symphoniae sacrae* (viz s. 305).

SCHÜTZOVO zhudebnění odpovídá termínu *musica poetica* a jejím figurám (př. C, též viz s. 271). Ve zvolání *O süßer* (ó, sladký) skladatel prodlužuje akcentovanou slabiku a posouvá ji naléhavě o půltón výš a zároveň z Es dur do G dur; zvolání umocňuje pomlka. *O freundlicher* (ó, laskavý) se na zvýšeném stupni jeví ještě naléhavěji, rytmicky přesně deklamováno (tečkovany rytmus), stoupající až k jasnému A dur. Vrcholem je třetí zvolání *o güterer* (ó, dobrotivý) s nejvyšším tónem es<sup>7</sup> a subdominantou (Es dur). Poté SCHÜTZ přináší u slov *Jesu Christe* úplnou kadenci, jež sestupuje k tonice a dlouhými rytmickými hodnotami vyjadřuje klid a důvěru v Krista.

**Sled vět:** jednotlivé skladby, později vícedílné popř. vícevěté. Počet vět roste spolu s připojením volných lyrických nebo komentujících textů k textu biblickému. Odtud se vyvíjí okolo poloviny 17. stol. **kantáta** (s. 120 n.).



**Historie.** Evangelia o velkých svátcích (a pašije, s. 137) byla zhudebnována pro velké obsazení se sóly, sborem a orchestrem. Celek byl rámován vstupním a závěrečným sborem na dodatečně zveršovaný text.

Ve *Weihnachtsbistorie (Vánoční příběh)* dává SCHÜTZ evangelistovi možnost volby mezi obvyklým liturg. recitativem (v chorální notaci) a novým recitativem s gb. Nářek Ráchel zde zní v bolestné chromatické; nástroje gb. téměř opakují její slova jako nařikavá ozvěna (př. A).

Nástroje zesilují úvodní a záv. sbor. Do vyprávění evangelisty jsou vsunuty charakterizující koncerty (*intermedia*): anděl přinášející zvěstování je představován sopr. sólem a dvěma houslemi, velebnější (basy) slavnostními fanfárami pozounů, Herodes královskými trubkami (obr. A).

**Oratorium.** Pašije a historie jsou v 18. stol. budovány podobně jako oratoria (rec., arioso, árie, sbory, chorály; viz s. 116). Už *Matoušovy pašije* od J. THELEHO (1673) obsahují árie (na volný básnický text) a instr. ritornely. Později je také často několik kantát sestavováno do většího celku (BACHOVO *Vánoční oratorium*, s. 132).

**Moteta** byla nadále provozována jako staré umění sborového kontrapunktu a jenom v menší míře nově komponována. Slavná je SCHÜTZOVA *Geistliche Chormusik* (s. 305). BACH napsal pouze 7 motet, z toho 4 dvojsborová, vesměs jde o moteta pohřební.

BACH zhudebňuje FRANCKŮV chorál *Jesu meine Freude* jako 5hl. moteto (1723), na začátku v homofonní sborové sazbě (*stille semplice*, strofa/1. verš), poté s větším důrazem na ztvárnění textu, např. bojovné *Trotz, trotz* (navzdory) a „svévolné“ chorální synkopy (3. verš), krátké *Weg, weg* ( pryč) spodních hlasů k chorální melodii v S (4. verš, př. B). 6. verš se shoduje s veršem 1. (oblouková forma). Mezi tím se objevují citáty z epistolů k Římanům na způsob moteta: 5hl. imitace, 3hl. vysoký sbor, dvoudílná dvojitá fuga (střed celé skladby), 3hl. hlubší sbor, opakování začátku (symetrie, obr. B). Fugové téma A zdůrazňuje slova *fleischlich* (tělesný, synkopa), *sondern* (nýbrž, melodický vrchol) jako poukaz na rozpor těla a duše, a *geistlich* (duchovní, koloratura jako symbol pro vodní proud a ducha, př. B).

Anglie si vytvořila vlastní moteto, **anthem** (řec. *antiphona*) jako anglickou (nikoli lat.) sborovou skladbu anglikánské církve a jako (národní) chvalozpěv; proimitovaný, s mnoha homofonními úseky, zvukově plný a textově srozumitelný (TALLIS, WHYTE, MORLEY ad.):

– **full anthem** pro sbor a *cappella*;

– **verse anthem**, kde jednotlivé verše přednášejí střídavě sbor a sóla.

Naproti tomu v období restaurace zde sílí vliv it. koncertantního stylu: objevují se anthemy na způsob kantáty pro sóla, sbor a orchestr (PURCELL).

Oba hl. druhy anthemů (full i verse) zůstávají oblíbeny i v 18. stol. (HÄNDEL).

**Kantorei** je dobrovolný chrám. sbor (a instr. sbor) složený z žáků lat. škol a doplněný měšťkými hudebníky a hudbymilovnými občany. Sbor se též nazýval *Currende* (lat. *currere*, běžet), neboť o vánocích a jiných svátcích zpíval písně na ulicích. Nejznámější sbory tohoto druhu působily při Kreuzkirche v Drážďanech a ve svatotomášském chrámu v Lipsku. **Kantor** vyučoval zároveň v lat. škole. Téměř všichni skladatelé evang. duchovní hudby byli kantory nebo zaměstnanci dvora, mj.:

CHRISTOPH DEMANTIUS (1567–1643), Freiberg;  
MICHAEL PRAETORIUS (cca 1571–1621), Wolfenbüttel, *Synagoga musicum*, 1. díl *Musicae artis analecta* (1614/15, všeobecná hudební teorie), 2. díl *De organographia* (1618/20, nauka o nástrojích), 3. díl *Termini musici* (1619);  
HEINRICH SCHÜTZ (1585–1672), viz s. 305;  
JOHANN HERMANN SCHEIN (1586–1630), od 1616 v Lipsku, kantor u sv. Tomáše, SCHÜTZŮV přítel (*Pohřební moteto*), *Cantional- oder Gesangbuch* (1627, 4–6hl.).

SAMUEL SCHEIDT (1587–1654), *Cantiones sacrae* (1620, moteta), *Tabulatura nova* (s. 308), *Neue Geistliche Concerten* (2–3hl., 4 sv. 1631 nn.), *Liebliche Krafft-Blümlein aus des Heyligen Geistes Lustgarten abgebrochen* (*Libezně mocné květiny utržené v zabraďe letobrádku Svatého Ducha*, 1635, 2hl. koncerty s b. c.), *Tabulaturbuch* (Zhořelec 1650, 4hl. skladby podle círk. roku);

A. HAMMERSCHMIDT (1611/12–1675), Žitava;  
M. WECKMANN (1619–1674), Hamburk;  
J. ROSENMÜLLER (1619–1684), Wolfenbüttel;  
CHRISTOPH BERNHARD (1628–1692) – Drážďany, SCHÜTZŮV žák, *Geistliche Harmonien* (1665), dochované 3 traktáty (nedat.) o hud. teorii a rétorice: *Tractatus compositionis augmentatus, Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien, Von der Singekunst oder Manier*, D. BUXTEHUDE (1637–1707), viz s. 309;  
F. W. ZACHOW (1663–1712), Halle;  
J. S. BACH (1685–1750), viz s. 329;

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767), Magdeburg, Lipsko (*Collegium musicum*, později vedl BACH), 1712 Frankfurt, 1721 Hamburk (Musikdirektor 5 hlavních kostelů), 1. něm. hud. časopis *Der getreue Musicmeister* od 1728 (s J. V. GÖRNEREM), 45 oper, 15 mší, 23 ročníků kantát, 46 pašijí, 6 pašijových oratorií (*Seliges Erwängen des Leidens und Sterbens Jesu*, 1728; RAMLEROVO *Tod Jesu*, 1755/56), 5 oratorií, cca 1000 orchestrálních suit; koncerty, kom. hudba, varh. skladby. TELEMANN vychází z principů barokního kontrapunktu, ale dává již přednost galantnímu způsobu kompozice a předjímá invenčně bohatý styl předklasického období.



Viel schöner Blüme-lein jetzt und von neuen in kühlen Maien hervor-ge-wach-sen sein.

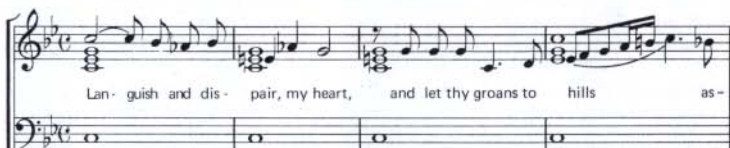
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
S	T	S	S	S	S	S
S	T	T	S	h., fl.	S	
B	T	B	poz., fag., vc.			gb.
cembalo nebo loutna ad lib.						

zpěv  
 melodické nástroje  
 akordické nástroje

7 možností obsazení

A J. H. Schein, *Musica boscareccia*, 1626


Der Mensch hat nichts so eigen, so wohl steht ihm nichts an, als daß er Treu er-zei-gen

B H. Albert, *Arien und Melodeyen*, 1640, č. 10 (text: S. Dach)


Lan-guish and dis-pair, my heart, and let thy groans to hills as-

C J. Wilson (1595–1674), *Air*


1. La bergè-re que je sers, Ne sait rien de mon mar-ti-re, La ber-gè-  
2. On a pris dans mon troupeau De mes bre-bis la plus bel-le; J'ay bri-sé

Gb.

takty	4	4	4	4
harmonie	g	g	B-D	B-g
strofa	perioda a	perioda a	dopěv	refrén

double: zdobené provedení 2. strofy

D Francouzská brunette, anonym, tištěno v Paříži 1703



Také v oboru písně se okolo roku 1600 skutečně je stylová proměna od *polyfonní* (objektivní) sborové sazby k novému (subjektivnímu) **sólovému zpěvu s b. c.** Nová píseň je

- *jednoduchá*, strofická, sylabická, s akordickým gb., který je cca od roku 1750 nahrazen vypracovaným klavírním doprovodem;
- *náročnější*, prokomponovaná, ariosní, na způsob kantáty, také s koncertantními nástroji, ritornely, předehrami, mezihrami a dohrami.

**Kontrafaktura.** Oblíbené melodie jsou často nově otextovávány (*kontrafaktura*). Tímto způsobem se objevuje ISAACOVO *Innsbruck, ich muß dich lassen* (1495, přesídlení dvora císaře MAXMILIÁNA z Innsbrucku do Vídně, s. 256) jako *Christe eleison II* v jeho *Missa carminum* (písněová mše, 1496), poté s duchovním textem *O Welt, ich muß dich lassen* (J. HESSE, 1555), *In allen meinen Taten* (P. FLEMING, 1630), *Nun ruben alle Wälder* (P. GERHARDT, 1655) a konečně jako *Der Mond ist aufgegangen* (M. CLAUDIUS, 1778). Melodie přežila proměny doby i stylu.

### Píseň jako zrcadlo doby

Obsahy písníových textů odrážejí realitu barokního života: bída, válka, nemoc, mor, smrt, láska, tanec, příroda, morálka, úzkost před světem a útek ze světa. Rozvoj písníové tvorby jde ruku v ruce s rozkvětem německého básnictví v 17. století. Písně jsou určeny pro soukromé provozování doma, mezi přáteli, studenty (*collegium musicum*), pro slavnostní příležitosti (svatby, pohřby), k poučení a pobavení. Duchovní i světské myšlenky se zde nacházejí těsně vedle sebe; často se vyskytuje kontrafaktura a parodie.

**Píseň lidová a umělá**, obě jsou *komponované*, liší se stylem. Většina písní období baroka je určena pro hudební amatéry a patří spíše k typu lidové písně.

### Skladatelé a písně sbírkové v Německu

J. H. SCHEIN (s. 299), *Venus Krantzlein* (Wittenberg 1609, 5hl.), *Musica boscareccia oder Wald-Liederlein, auff Italian-Villanellische Invention* (3 díly, Lipsko 1621, 1626, 1628, 50 3hl. písní). – Píseň z př. A je zkomponována proti *vnějšímu utváření textu*, hudba vyjadřuje *vnitřní obsah*: rytmus převažuje a nutí text do tanečního pohybu (na textu nezávislá sekvenční motivika). SCHEIN doporučuje rozmanitá obsazení.

A. HAMMERSCHMIDT, *Weltliche Oden* (Freiberg 1642, 1643).

J. ROSENMÜLLER (cca 1619–84), *Welt ade, ich bin dein müde* (1649), *Alle Menschen müssen sterben* (1652), zčásti 5hl. smyčcová sazba.

HEINRICH ALBERT (1604–51), SCHÜTZŮV bratranec a žák, v Královci byl spolu s básníkem SIMONEM DACHEM (1605–59, *Anke von Tharau*) členem básnické společnosti *Kürbisbütte* (Kürbis,

dýně jako bibl. symbol rychlého zrodu i zániku: za *jednu noc*, Jonáš 4, 10), *Arie*, 8 dílů, 1638–50, duchovní a světské písně, též vícehlasé (př. B ze 2. dílu, generálbas vypracován dodatečně): *třídobá mensura* symbolizuje dokonalost věrnosti, *melodie* je prostá (interval, rytmus, motivy).

ADAM KRIEGER (1634–66), Drážďany, SCHEIDTŮV žák, *Arien* (1657), 2. vydání 1667 s 5hl. ritornelou, často vlastní texty (*Nun sich der Tag geendet hat*).

P. H. ERLEBACH, Rudolstadt, *Harmonische Freude* (1697/1710), *Gott-gebeiligte Sing-Stunde* (1704).

G. P. TELEMANN, *Singe-Spiel- und Gb.-Übungen* (1733).

BACH/SCHEMELLI, *Mus. Gesang-Buch* (1736).

SPERONTES, *Singende Muse an der Pleiße* (Lipsko 1736–54).

V. RATHGEBER, *Obren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect* (Augsburg 1733/1746).

### Anglie

Kromě písně s doprovodem loutny (*air*) se zde cca od roku 1630 objevuje píseň s gb. (který je také možno hrát na loutnu). Strofické písně jsou většinou jednodušší než písně s volným madrigalovým textem. Italské vzory nabývají anglický kolorit.

Typickým příkladem je WILSONŮV *air* (př. C). Celé noty v basu navozují klid, melodie postupně přechází z bolestného prolévání do rychlejšího pohybu, střídání dur a moll vyjadřuje duševní tíseň, stejně tak jako zmenšená kvarta e-as a půltón as-g u *my heart*.

Skladatelé kromě J. WILSONA: N. LANIER, W. a H. LAWES, J. BLOW, H. PURCELL.

### Francie

V 17. stol. zde dominuje *air* s dopr. loutny nebo gb. jako *air de cour*, částečně umně ztvárněný. Gb. je občas rovněž otextovaný (duet). Druhy:

- *air sérieux*, velká, vážná písníová forma;
- *air tendre*, jednoduchá, taneční píseň;
- *air à boire*, pijácká píseň.

Přibližně od roku 1700 jsou *airs* nazývány též **brunettes**, jako je tomu v *Ballardově* sbírce (1703):

Melodie z př. D má charakter gavotty. Ve 2. sloce je opakována s ozdobami, podobně jako v *doub- le taneční suity*. Povaha melodie a jejího zdo- bení svědčí o precízním duchu epochy. Strofická vý- stavba v pravidelných čtyřtaktových periodách, v závěru 1. dílu a na začátku 2. dílu (refrén) har- monie vybočuje do paralelní dur, podobně jako je tomu ve větších suitách.

Vedle známých jmen komponují písně také LAMBERT, LE CAMUS, DE LA BARRE.

**Vaudeville**, tzn. chanson lehčího charakteru (s. 253), je v 18. století často opatřován novými texty.



liturgie nešpor	B	L	Monteverdiho Marián, nešporý	vok.	instr.	Žalmová intonace	círk. tónina	dur moll
Ingressio	•	•	1. -Domine ad adjuvandum-	6hl.	6	(tonus rectus)		D
antifona	•		(antifona ad lib.)					
Žalm 109 └─A	•	•	2. -Dixit Dominus-	6	R	4.	hypo- frygická	E, a
└─A	•		3. Concerto -Nigra sum-	1				G
Žalm 112 └─A	•	•	4. -Laudate Pueri-	1-8		8.	míxo- lydická	G
└─A	•		5. Concerto -Pulchra es-	2				G
Žalm 121 └─A	•	•	6. -Laetatus sum-	6		2.	hypo- dórská	g
└─A	•		7. Concerto -Duo Seraphim-	3				g
Žalm 126 └─A	•	•	8. -Nisi Dominus-	2x5		6.	lydická	F
└─A	•		9. Concerto -Audi coelum-	1+6				d
Žalm 147 └─A	•	•	10. -Lauda Jerusalem-	7		3.	frygická	e
čtení			11. Sonata sopra S. Maria	1	9			G
hymnus	•	•	12. -Ave Maris stella-	2x4	R		dórská	d
Magnificat			13. Magnificat I	7	7	1.	dórská	B, g
modlitby požehnáni	•	•	Magnificat II	6		1.	dórská	B, g
závěr, vers								

B, L proved. bez nástrojů

L přísně liturgicky

R ritornel

č. 1

č. 3

Voce sola

A Mariánské nešporý,  
1610

chorál

sóla

starý/nový styl

nástr./b. c.

figura boje tanec helmic

Testo

kvartet smyčců

B Combattimento, 1624, tónomalba, smrt Clorindy (závěr)

Monteverdi: liturgie a stylové inovace

CLAUDIO MONTEVERDI (pokřtěný 15. 5. 1567 v Cremoně, † 29. 11. 1643 v Benátkách) se učil u M. A. INGEGNERIHO (kapelník cremonskeho domu), od r. 1590 působil v **Mantově** jako zpěvák a violista na dvoře V. GONZAGY, oženil se r. 1599 se zpěvačkou CLAUDIÍ CATTANEO (†1607), 1601 se stal GONZAGOVÝM kapelníkem a v r. 1613 získal jako nejvyšší ceněný hudebník své doby místo kapelníka u sv. Marka v **Benátkách**.

MONTEVERDI spolu se svými současníky na rozhraní 16. a 17. stol. uskutečnil hudebně historický zvrat. Výchozím bodem a základnou byla stará polyfonie (*palestr. styl*). MONTEVERDI tento styl nazýval *prima pratica* (předmluva k 5. knize madrigalů, 1605) a postavil proti němu jakožto moderní kompoziční způsob tzv. *seconda pratica*, což byl koncertantní styl jednoho nebo několika (sól.) hlasů s doprovodem b. c. Tento styl dovoluje jisté volnosti sazby ve prospěch silného **citového výrazu a tónomalby** (disonance, rytmus; odtud ARTUSIHO útok proti MONTEVERDIMU), především při zhudebnění **textu**: nová hudba bere ohled na *vnější podobu textu* (rytmicky správná deklamace), na *obrazy a symboly* (pomocí figur, s. 270), na *obsah textu* (smysl a city). Básnický text tak určuje hudbu, která ho pozvedá: *Řeč necht' je vládkyní, nikoli služkou harmonie* (MONTEVERDI).

Ve srovnání se starým *objektivním* sborovým stylem působí nový sólistický koncertantní styl *subjektivně*. Po „zlidštění“ hudby v renesanci (*vokální hudba, sbor*) přichází nyní lidský *jedinec*, aby hudebně vyjádřil city a řeč (*monodie, concerto*).

V centru MONTEVERDIHO tvorby stojí **madrigal** (8 knih), především klasický 5hl. v kp. sazbe *a cappella*, od 5. knihy potom *koncertantní s b. c.* V **opere** nachází MONTEVERDI nespočet možností pro ztvárnění afektů ve vok. i instr. složce. Zde píše v divadelním *stile rappresentativo* (s. 274 n.) a rozvíjí vzrušené *stile concitato*.

V novém stylu je komponováno *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, jakési scénické oratorium (Benátky 1624), text podle TASSOVA *Osvobozeného Jeruzaléma*. Vypráví o křesťanském rytíři Tancredovi a pohanské dívce Clorindě, kteří se do sebe zamilují. V nočním boji Tancred Clorindu nepozná, probodne ji a krátce před jejím skonek ji pokřtí.

Objevuje se zde množství tónomalebných figur: *tremolo* (prudký pohyb, vzrušení, boj), *pizzicato* (úder, poskakování, tanec helmic v boji), *trotto del cavallo* (rytmus koňského cvalu dlouhá–krátká–dl.–kr.). Nad vším ale dominuje čistě hud. fantazie: zde např. po prostém vyprávěcím stylu (*stile narrativo*) vyprávěče (*testo*) nastupují ve scéně Clorindiny smrti jako doprovod pro jasně souzvučky stoupající vzhůru a přednášené (andělským) sborem viol (př. B).

V **duchovní tvorbě** MONTEVERDI pěstuje starý a nový styl souběžně, zčásti dokonce i s možností volby (s. 292, obr. B). V tomto smyslu zařazuje do *Mariánských nešpor* vedle *žalmy* zhudebněných ve starém stylu (sbor. sazba v č. 1, př. A) nejmódnější *sólové koncerty* (č. 3, př. A) a čistě *instr. kusy* (č. 11). Takovéto samostatné využití nástrojů patří také k novému stylu.

Pro přísné liturg. provedení (části ze sloupku „I.“ v obr. A) dává MONTEVERDI k dispozici druhé *Magnificat* bez koncertantních částí a bez nástrojů, pouze s dopr. varhan (č. 13, II). *Mariánské nešpory* jsou zkomponovány tak, že mohou být provedeny v případě nutnosti bez nástrojů, ale také s moderními koncert. částmi (v tabulce sloupek „B“). Otázkou zůstává, zda jsou liturg. *antifony* zpívány chorálně, zda se na jejich místa vkládají nové *koncerty*, anebo zdali má zaznít obojí. Ke starému, psalmodickému (akordicky deklamovanému) sbor. stylu na začátku zaznívá současně instr. fanfára domy Gonzagů, která otevírá také *Orfeu* (př. 1, srov. s. 320, zde transponováno do D dur).

V Benátkách MONTEVERDI nepsal jen duchovní hudbu, ale pokračoval také v komponování světských děl, *madrigalů, baletů, oper* atd. pro šlechtické domy v Benátkách, Mantově apod. Většina z nich je ztracena.

K pozdní tvorbě náleží 3 velké opery pro Benátky, které vykazují nejvyšší stupeň MONTEVERDIHO charakterizačního umění (s. 277).

**Dílo** (výběr):

*Sacrae canticulae* (1582, 3hl., lat.); *Madrigali spirituali* (1583, 4hl., it.); *Canzonette a tre voci* (1584); vše napsáno ještě v Cremoně.

*8 knih madrigalů*: Cremona I. 1587; 2. 1590; Mantova 3. 1592; 4. 1603; 5. 1605, 5hl., pak nový styl (viz výše); posledních 6 madrigalů s b. c., poslední 9hl. s nástroji (*sinfonia*); Benátky 6. 1614; 7. 1619, *concerto*, 1–6hl. s b. c.; 8. 1638, *Madrigali guerrieri et amorosi* (*Madrigaly válečné a milostné*, také *Combattimento*); *Scherzi musicali*, 1607, 3hl. s nástroji a b. c.; *L'Orfeo*, 1607, tištěné libreto 1607, partitura 1609, viz s. 274 nn.; *L'Arianna*, 1608, dochováno pouze *Lamento* (s. 110), jako madrigal (s. 126) a jako nářek Marie (v *Selva*, viz níže).

*Ballo delle ingrate*, 1608, otištěn v 8. knize madrigalů 1638, *in genere rappresentativo* (viz s. 277); GOMBERTOVA mše *In illo tempore* (6–7 hl.) a *Mariánské nešpory*, 1610; *Tirsi e Clori*, balet, Mantova 1616 (otištěn v 7. knize madrigalů 1619); *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, Benátky 1624 (otištěno v 8. knize madrigalů 1638); *Selva morale e spirituale*, 1640, sbírka duchovních skladeb, také mše (s. 292 obr. B); 3 poslední *oper*y, 1639–1642 (s. 277).

**Souborné vydání díla** G. F. MALPIERO, 16 svazků, Asolo 1926–1942, reprint Vídeň 1966–1968 (se 17. svazkem dodatků).

I. Concerto „Nacktet bin ich von Mutterleibe kommen“, 1. část

- |  |                         |  |                         |  |         |
|--|-------------------------|--|-------------------------|--|---------|
|  | sbory                   |  | zvolání                 |  | imitace |
|  | sóla                    |  | cll                     |  |         |
|  | gb.: varhany            |  | stupňování              |  |         |
|  | Me mezzosoprán          |  | opakování               |  |         |
|  | S1 soprán: Serafim 1    |  | vrchol: ich a dich      |  |         |
|  | S2 Serafim 2            |  | kadence: Ruhe, habe     |  |         |
|  | Ba baryton: Beata anima |  | hermiola: ich/dich-habe |  |         |

2 via nebo poz.

A Musikalische Exequien, 1636

B Auferstehungshistorie, 1623, obraz kříže

C Symphoniae sacrae II, 1647, něm. Magnificat (gb. věta od Schütze)

HEINRICH SCHÜTZ (SAGITTARIUS) \* 14. 10. 1585 v Köstritz u Gery, † 6. 11. 1672 v Drážďanech, jako chlapec od r. 1598 zpěvákem v dvorní kapele v Kasselu a zároveň žákem školy *Collegium Mauritianum*. Od 1608 studium práv v Marburgu (stipendistou hraběte jako všichni chlapečtí zpěváci, kteří odešli z jeho kapely po mutaci), od 1609 studium varh. hry a kompozice u G. GABRIELIHO († 1612) v Benátkách, 1613 dvorním varhaníkem v Kasselu, od 1617 dvorním kapelníkem v Drážďanech. 1628–29 druhá cesta do Itálie, nákup nástrojů, další vzdělávání (Benátky, MONTEVERDI). 1629 Drážďany, válečné nepokoje, cesty (mj. do Kodaně 1633–35), velký okruh přátel a žáků, mj. BERNHARD, SCHEIN, SCHEIDT, ALBERT, KRIEGER, WECKMANN.

SCHÜTZ vychází z něm. tradice evangelické duchovní hudby šlechtických dvorů a městských chrám. sborů (*Kantoreien*), tak jak ji v 16. stol. založili LUTHER a WALTER. Pro humanisticky vzdělaného SCHÜTZE je hudba vrcholným vědním a uměním. Jeho hud. řeč se podstatnou měrou zformovala v Itálii. Tam poznal nový *koncertantní styl* na základě b. c. Moderní ztvárnění textu a afektu a kontrastníka starého stylu se spojily v geniální hudbu na spolehlivém řemeslném základě. Schütz přenesl nový it. vokální styl na půdu něm. jazyka, po mladých hudebnících však výslovně vyžadoval, aby nejprve „rozlouckli tvrdý oříšek kontrastníka“ (předmluva ke *Geistliche Chormusik*).

Volnost sazby i celek kompozice slouží výrazu textu, jeho subjektivní interpretaci, obrazům a afektům. Na základě pravidel *musica poetica* přitom vzniká dílo, jehož hodnota spočívá v tom, že je nedílným celkem – *opus* – a jež přetrvává a činí skladatele slavným (opusová čísla jsou původní).

Až na malé výjimky zhudebňoval SCHÜTZ duchovní texty. Jakožto věřící hudebník se zasazuje všemi prostředky svého umění o výklad těchto textů a jejich zpřístupnění posluchači, který má být hudbou *pohnut a dojat* stejně jako slovy kazatele. Dílo: **Madrigaly**, 1611, op. 1, it., 5hl., tehdy moderní žánr (srovnej s. 125), vytištěny v Benátkách jako „tovaryšský kus“.

**Psalmen Davids** (Davidovy žalmy), 1619, op. 2, 26 vícehl. skladeb, až 20hl., ale také moderní styl (žalm 121 a *voce sola*).

**Auferstehungshistorie** (Historie zmrtvýchvstání), 1623, op. 3, harmonie evangelí, violy da gamba doprovázejí evangelisty, obrazně působivá hud. řeč:

*Obraz kříže znázorněn průběhem melodie a posuvkou gis* (obr. B).

**Cantiones sacrae**, 1625, op. 4, 40 čtyřhl. lat. motet, gb. na přání nakladatele.

**Psalmen Davids**, 1628, 2. vyd. 1661, op. 5, přeloženy teologem BECKEREM, Lipsko (BECKERŮV žaltář), něm. rýmy, 158 4hl. skladeb, mezi nimi 12 starých melodií (pro obec věřících).

Druhá it. cesta stojí na počátku nového období tvorby, které je výrazněji poznamenáno koncertantním stylem a užíváním b. c.:

**Symphoniae sacrae I**, Benátky 1629, op. 6, 1–3hl. lat. moteta; nové jsou instr. hlasy v malých, po každé jiných obsazeních (s. 318, obr. A). Hud. nástroje charakterizují osoby a situace, např. Davidův nárek nad Abšalomem se 4 pozouny.

**Musikalische Exequien**, 1636, op. 7, něm. zádušní mše za zemského knížete JINDŘICHA POSTHUMA Z REUSSU (texty kníže předem vybral spolu s SCHÜTZEM a dvorním kazatelem). 3 části:

**I. Concerto**, citáty z Bible, písňové texty (*něm. krátká mše*), liturg. intonace, pak střídání sóla a sboru (*cappella*; obr. A). – **II. Moteto** na bibl. text, jenž je základem pohřebního kázání, dvojsborové; zvolání *Herr!* je zhudebněno dlouhou notou a pomlkou, soprán zvolání opakuje (zdůraznění), další těžiště na slově *dich* je vícekrát zopakováno a vystupňováno, až na vrcholu znějí slova *ich* (volající) a *dich* (Pán) současně (jsou sjednoceni, př. A). – **III. Canticum Simeonis**, koncertantní pro 5hl. sbor (přátelé na zemi) a 3 sólisty: *Kterýmžto nápadem ... chce autor uvést a naznačit radost zemřelých blažených duší v nebi / ve společnosti nebeských duchů a svatých andělů*; zdvojení sboru a jeho oddělené rozmístění v prostoru *mobou efekt díla neméně znásobit* (předmluva).

**Kleine geistliche Konzerte I/II**, 1636/39, op. 8/9, 1–5hl., s b. c., skladby motetového i volně koncertantního a monodického charakteru (s. 296).

**Die 7 Worte Jesu am Kreuz** (7 Ježíšových slov na kříži), 1645, na způsob oratoria, part evangelisty si mezi sebou přebírají S, A a T, 1hl. i vícehl. s b. c., Krista doprovázejí 2 nástroje (violy, pozouny, cinky?).

**Symphoniae sacrae II/III**, 1647/50, op. 10/12, něm., 3–5hl./5–8hl. koncerty s nástroji.

Nástroje *hrají* spolu s vok. hlasy, jak to bylo běžné ve starém stylu, *střídají se* s nimi (což je nové, imitace, př. C, začátek) nebo mají vlastní *samosvatnou strukturu* (nové: osamostatnění nástrojů, viz takty 3–5; vypracování číslovaného basu v př. C je pův. SCHÜTZOVO).

**Geistliche Chormusik**, 1648, op. 11, 5–7hl. něm. moteta, bibl. texty, vzniká od r. 1615, odtud rozdílné styly (*nejkrásnější sbírka motet 17. stol.*, SPITTA). **Weihnachtshistorie**, 1664 (s. 298); **pašije** podle Lukáše, Jana a Matouše (do r. 1666; s. 138).

SCHÜTZ dále napsal mj. 6 něm. madrigalů (1620–30), texty od OPITZE a první něm. operu: *Dafne* (s. 287, dochoval pouze text).

SV od PH. SPITTY, 16 sv., Lipsko 1885–94; nové SV vydává Mezinár. společnost H. Schütze, Kassel 1955 nn.; *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* 1971 nn.; katalog děl (SWV) od W. BITTINGERA, Kassel 1960; A. B. SKEI, *H. S. A Guide to Research*, New York 1981.

B. J. Ch. de Chambonnières, Chaconne jako rondo, cca 1650

Canzona

11	2	4	5	4	4	4	3	5	5	6	4	2	5	4	3	2	
C	12/8	8/12					12/8	C	3/2	C				6/4	4/5		
C	12/8	8/12					6/4	C	3/2	C			12/8	8/12	6/4	4/8	
t.1	12	14	18	23	27	31	35	38	43	48	54	58	60	65	70	74	77

Toccata IX  
A. G. Frescobaldi, Toccata a Canzona, 1637

C. J. P. Sweelinck, Echo-Fantasia, úryvek

D. Couperin, Pièces de clavecin III, 1722, Le Rossignol en amour a double (♯)



„Klavírní hudba“ znamená v baroku obecně hudbu pro klávesové nástroje: *cembalo*, *spinet* i *klavichord*, ve zvláštních případech i pro *varhany*.

*Klavichord* zní velmi tiše, oduševněle, s možností dynamického odstínění, *cembalo* naproti tomu spíše okázale, koncertantně, bylo používáno také varhaníky k domácímu cvičení. Hranice mezi klavírní a varh. literaturou jsou plynulé, ale přesto existují:

- výslovné vymezení: např. *per organo, für Orgel*;
  - druh a obsah: *duchovní* hudba je určena především varhanám, *světská* (tance apod.) cembalu;
  - technické rozdíly: cembalo nemá varh. pedál (jen zřídka se vyskytovala *pedál. cembala*), varhany mohou držet dlouhé tóny, cembalo nikoliv (odtud repetované údery a trylky), rejstříkování a terasovitě dynamiky jsou schopny oba nástroje.
- Cembalo a varhany nabývají v baroku centrální postavení (jež ještě v 16. stol. zaujímal loutna), a to kvůli možnosti provádění *gb.* (akordická hra) a vícehlasé *koncertantní hry*.

Jednotlivé národy si vytvářejí své styly: Itálie *virtuózní sonátu* (SCARLATTI), Francie *suitu* (COUPERIN), Anglie *variance* (virginalisté). Německo přebírá a slučuje všechny tyto styly (*stile misto*, QUANTZ).

V období raného baroka se v **Itálii** zrodil první velký skladatel, který zavedl v instrumentální hudbě nový afektivní výrazový styl, podobně jako MONTEVERDI v hudbě vokální:

GIROLAMO FRESCOBALDI (\* 1583 Ferrara, † 1643 Řím), žák chrám. kapelníka L. LUZZASCHIHO (benátské tradice), od roku 1608 varhaníkem u Sv. Petra v Římě.

Názvy jeho děl ještě poukazují k benátským druhům:

*Toccate e partite d'intavolatura di cembalo*, 2 sv., Řím 1615, 1627, 2. vyd. 1637 (př. A). Toccaty jsou krátké předehry (*intonazioni*, s chorálem nebo bez) nebo větší samostatné útvary (často k pozdvihování, *alla levazione*). MERULO ještě psal jednoduché toccaty s *volnými* preludiovými a *vázanými* ricercarovými úseky, FRESCOBALDI je rozšiřuje ve vícedílné, afektivní útvary plné kontrastů:

Imitace (s melod. ozdobou, t. 1), akordy (t. 33), figurace v basu (t. 59), běhy (t. 60), paralely (t. 77). Jednotlivé části se prudece a dramaticky střídají vždy po několika málo takttech (viz celkový rozvrh, př. A). „Taktovými označeními“ jsou ještě stará *proporzí čísla*: stavějí pokadě následující skupinu not na roveň skupiny předcházející (6 osmin v t. 36 je stejně dlouhých jako 4 osminy v t. 35). *Konce nelze dosáhnout bez námahy*, poznamenává Frescobaldi v závěru.

FRESCOBALDI vyžaduje vedle vrcholné techniky především výrazově bohatou hru s nápaditou registrací a *tempo rubato* (podle rozpoložení duše, srov. MONTEVERDIHO citát ze s. 273).

*Partity* z roku 1615 jsou řadami variací nad baso-

vými modely jako *aria della romanesca, folia-aria* ad. (s. 262, obr. B). – FRESCOBALDIHO fantazie, *ricercary*, *canzony* a *capriccia* jsou podle dobového zvyku „fugované“, ale zpracovávají již jen *jedno* téma podobně jako pozdější fuga (*Capriccio sopra un soggetto*, 1624). Canzona je nazývána ještě *alla francese* kvůli chansonové tematice (obr. A, srov. s. 254, obr. A). *Dux* (tónika F dur, kvinta f–c) a *comes* v tonální odpovědi (dominanta C dur, kvarta c–f) jsou stejné jako později ve fuze.

Za hlavní FRESCOBALDIHO dílo jsou považovány pozdní *Fiori musicali* (1635), varhanní a cembalové kusy, např. variace na melodii *Bergamasca*.

**Nizozemí.** V Amsterdamu působil JAN PIETERSZON SWEELINCK (1562–1621), učil se pravděpodobně u ZARLINA v Benátkách; komponoval *italské* toccaty, fantazie, *ricercary* a chorálové a písňové variace ovlivněné *anglickou tradicí*.

Jeho *Echo-Fantazie* zní ve svém koncertantním prostorovém účinku *benátsky* a svou chromatikou ukazuje nový afektivní styl baroka (př. C).

**Francie.** Ve Francii má dominantní postavení cembalo (*clavecin*). Skladby pro clavecin vykazují vliv *loutnové hudby* v *lívivé melodice* ve vrchním hlasu, v *charakteru nástrojové hry* a volnosti *sazby* s množstvím rozložených akordů (*style brisé*).

Hlavním druhem je *suita (ordre)*, volná řada tanců a skladeb pro cembalo (*Pièces de clavecin*), často s programními nebo poetickými názvy (s. 112, obr. A).

Na clavecin se hrálo subtilně a graciózně a nikdy tak, jak bylo psáno v notách: v oblibě byla *jeu inégale (notes inégales)*, nerovnoměrná hra s nepatrnými rytmy, pozdržením, zrychlením, agogickými odstíny, improvizací povahy a proto notačně nezachytitelná. JACQUES CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES (1601/02

až 1672), na dvoře LUDVÍKA XIV., *Pièces de clavecin* (1670): v *chaconne* uvolňuje přísnou formu variací nad basovým tématem (zde pouze třikrát 4 t. s chaconnovým basem) pomocí kontrastních kupletů až do rondové formy (obr. B).

JEAN-HENRI D'ANGLEBERT (1628–91); NICOLAS LEBÈGUE (1631–1702); LOUIS COUPERIN (1626 až 61); FRANÇOIS COUPERIN LE GRAND (1668 až 1733), synovec LOUISE C., dvorní varhaník a clavecinista v Paříži:

Učebnice *L'art de toucher le clavecin* (1716), 4 sv. suit (*Ordres*, 1713–40) s tanci, volnými a charakteristickými skladbami vysoce poetického obsahu, často se složitými variacemi při opakování (*double*, př. D).

Varhaníci: JEAN TITTELOUZE (1562/63–1633), Rouen; NICOLAS DE GRIGNY (1672–1703), Remeš, *Livre d'orgue* (1699); LOUIS MARCHAND (1669 až 1732), Paříž; LOUIS-CLAUDE DAQUIN (1694 až 1772), Paříž.



nový způsob tabulatura  
 nový způsob hlasy

V 1 V 3 V 6 V 12

B S. Scheidt, Tabulatura nova, 1624, chorální zpracování „Warum betrübst du dich“

C J. Pachelbel, Chorální předehra „Ach Herr, mich armen Sünder“

D D. Buxtehude, Toccata in F, cca 1680, Formální rozvrh a fugová témata

a preludium a fuga  
 b malá toccata

1. lan. char. →  
 2. instr. char. →  
 3. vok. char. →

chorál  
 možná záměna  
 volně  
 fuga

Husum: Bruhns ●  
 Lübeck: Tunder, Buxtehude ●  
 Hamburg: Weckmann, Reincken, Scheidemann, J. Praetorius ●  
 Brémy ●  
 Lüneburg: Kerfla ●  
 Böhlm ●  
 Hannover: Schildt ●  
 Wolfenbüttel: M. Praetorius ●  
 Magdeburg ●  
 Halle: Scheidt, Zachow ●  
 Erfurt: Pachelbel ●  
 Vymar: Walthar ●  
 Naassau: Zittlau, J. Krieger ●  
 Lipsko: Bach ●  
 Freiberg: Dráždany: Bernhard ●  
 Praha: Seger, Cernohorsky ●  
 Norimberk: Staden, Pachelbel ●  
 Kindermann ●  
 Rastatt: Fischer ●  
 Maursmünster: Muffat ●  
 Strassburk ●  
 Ebersmünster ●  
 Freiburg (Rekonstr.): Kerll, Murschhauser ●  
 Salcburk: Eberlin ●  
 Vident: Froberger, Poglietti, Reutter, Fux ●

■ Praetoriový varhany, rané baroko  
 ◆ Schnitgerovy varhany, vrcholné baroko  
 ▲ varhany A. a G. Silbermannů, pozdní baroko

A Německé varhanní školy v 17.–18. stol.

V Německu v 17. století existují různé styly varhanní a klavírní hry.

**Jižní Německo.** *Katolický* jih užívá méně varh. hry v rámci bohoslužby, zato však více pěstuje komorní hru pro klávesové nástroje, suitu (fr. vliv), toccatu, capriccio (it. vliv). Malé využití varhanního pedálu.

**Severní Německo.** V *protestantském* prostředí stř. a sev. Německa se může varhanní hra bohatě rozvíjet především v chorálních úpravách, jakož i v preludii a fugách. Je zde silný vliv SWEELINCKŮV (Niz., s. 306) a angl. virginalistů. Varhaníci si libují v barvitěm střídání a kombinacích **rejstříků**, které vyznačují individuální *dispozici* každého nástroje (charakt. hlavní stroj, horní stroj, prsní positiv atd.). K tomu přistupují jasné **sól. hlasy**, především nasální jazýčkové rejstříky (hoboj); vrcholem je patetický **zvuk celého nástroje (plénium)**. Tak se vyvíjí virtuózní koncertantní hra plná kontrastů s rozvinutou ped. technikou, jasným předivem melod. linií a hutnými akordickými bloky. Bohatě zvukové fantazii odpovídá zdůrazňovaný afektivní obsah.

**Střední Německo.** Mísení všech vlivů, přičemž ve varh. hudbě převládají elementy severoněmecké a v cembalové hudbě vlivy jihu Německa.

**Varhany** dospívají v baroku ke své **stavební dokonalosti**, na níž není později co vylepšovat, na nejvyšší dochází ke změnám (orch. barvy v 19. stol., restaurování barokních varhan ve 20. stol.). 3 typy:

- raně bar. **Praetoriiový varhany** (popsané PRAETORIEM v *Syntagma musicum II*, 1618, a poté rekonstruované ve Freiburgu), orientované ještě na renes. zřetelnost melod. linií s ostře diferencovanými rejstříky, čistými barvami a zákazem kombinace rejstříků stejné stopové výšky (ekvální); např. Halberstadt (1586); hudba: SCHEIDT;
- **Schnitgerovy varhany** vrcholného baroka (ARP SCHNITGER, 1648–1719, Hamburk), severoněm., vyvážená plnost zvuku s alikvotami a jazýčky, až 4 manuály, ideál barokních varhan; např. Hamburk: St. Nicolai (1687); hudba: BUXTEHUDE;
- pozdně bar. **silbermannovské varhany**. Bratři SILBERMANNOVÉ, st. ANDREAS v Alsasku, např. Maursmünster (1710), ml. GOTTFRIED v Sasku, např. Freiberg (1714); velké množství zákl. hlasů, málo jednotl. alikvot a jazýčků, složitá registrace; hudba: BACH.

#### Druhy

**liturgické:** chorální předehry a dohry, chor. úpravy, chor. variace (chor. partita, obr. B), chor. fantazie (obr. C: chorál v pomalém tempu ve vrchním hlasu); **ostatní:** preludium, toccata, canzona (zřídka), ricercar (zřídka), fuga, fantazie, skladba s efektem ozvěny, capriccio, suita, písňové variace, chaconna, passacaglia, sonáta (jednovětá).

Na **severu** působí P. SIEFERT (1586–1666), M. SCHILDT (1592/93–1667), H. SCHEIDEMANN

(cca 1595–1663), všichni tři jsou žáky SWEELINKA, dále M. WECKMANN (1619–74), ADAM REINKEN (1623–1722), především však:

DIETRICH BUXTEHUDE (cca 1637–1707), nástupce TUNDERA v chrámu P. Marie v Lübecku, pravidelné koncerty, zv. *Abendmusiken*. BUXTEHUDE rozšiřuje formální i hráčské dimenze a rozvíjí nový útvar *toccaty s fugami*: dvoudílný jako toccatu, resp. preludium a fugu, třídílný jako malou toccatu s fugou jakožto stř. dílem (takto později běžně) a pětídílný útvar, jakým je např. *Toccatu in F* se 3 fugami odlišenými jak tematikou, tak charakterově: *taneční* na způsob gigue ve 12/8 t., *instrumentální* s figurami a tečk. rytmem a *okální*, velmi lineární (obr. D).

Dále: V. LÜBECK (1654–1740); G. BÖHM (1661 až 1733); N. BRUHNS (1665–1697).

Ve **středním Německu** žil nejvýznamnější varhaník německého raného baroka:

SAMUEL SCHEIDT (1587–1654), SWEELINCKŮV žák, od r. 1603 v Halle: chrám sv. Mořice, od 1608 dvorní varhaník, od 1620 kapelník (srovnaj s. 299).

Hlavní díla: *Zbořelecká kniha tabulatur* (Görlitzer *Tabulaturbuch*, 1650) a *Tabulatura nova* (1624). Druhá z nich odráží veškerou dobovou praxi hry na kláv. nástroje. Název napovídá, že tisk nevyšel ve staré varh. tabulatuře (s písmennou notací basu), nýbrž v *blasech* (obr. B), což odpovídá polyfonii většiny skladeb. Z liturg. kompozic dokumentují chorální úpravy SCHEIDTOVU nápaditou variační techniku.

V 1. verši se nachází písňová melodie (*chorál, c. f.*) ve *vrchním hlasu* (př. B), ve 3. verši v *tenoru*; 6. verš je *biciniem* (dvojhl. kp. skladbou) ve *dvojitém kontrapunktu* (zelené noty neznejí současně: označují začátek hlasů po jejich kp. výměně); 12. verš *zdobí c. f.* drobnými výplňovými notami (*diminucemi*).

Významní varhaníci středoněm. oblasti: J. KRIEGER, KUHNAU, TELEMANN, BACH (srov. s. 299).

Na **jihu** působí JOHANN JAKOB FROBERGER (1616 až 1667), učil se u FRESCOBALDIHO v Římě, byl dvorním varhaníkem ve Vídni; tvůrce něm. klav. suity: kol. 1650 se v jeho suitě (ovlivněné fr. hudbou) prosadilo čtyřvěté jádro: *allemande, courante, sarabande, gigue* (gigue ještě často na 2. místě); tendence k vytváření cyklů (pro všechny věty stejná tónina).

Dále: J. K. KERLL (1627–93), GEORG MUFFAT (1653–1704), jeho syn GOTTLIEB THEOPHIL MUFFAT (1690–1770) a především:

JOHANN PACHELBEL (1653–1706), Norimberk, *Hexachordum apollinis* (1699). V jeho typu chorálních zpracování se objevuje c. f. v dlouhých notách v sopráně (př. C), ostatní hlasy ho přejímají (t. 1).

t. 144

David vrhá kámen                      Goliáš padá

A J. Kuhnau, *Biblické historie*, 1700, sonáta č. 1: „Souboj Davida a Goliáše“

B J. S. Bach, *Toccata (a fuga) d moll, BWV 565*, 1709

t. 1

(Va - ter                      un - ser                      im                      Him-)

C J. S. Bach, *Chorální zpracování „Otče náš“*, BWV 682, (Clav.-Úb. III, 1739), 5hl.

pořadí variací

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

téma

pedál                      5                      4t.                      4t.                      5

- souvisí.
- osa
- chorál, kánon v oktávě
- variováný chorál a kp.
- intervalové proporce
- volný bas

D J. S. Bach, *Passacaglia (a fuga) c moll, BWV 582*, 1716/17

**Varhanní hudba** dosahuje v baroku svého vrcholu. Jasný, velkolepý zvuk varhan odpovídá baroknímu hudebnímu citění: plná, koncertantní reprezentace, silné afekty a nadosobní spekulativní náboženský obsah. Subjektivní výraz *citového slohu* způsobil posleze ústup varhanní hudby.

Varhany, jejichž zvuk je v baroku charakterizován silnými principály, zářivými mixturami, ostře skřípavými jazýčky, jakož i terasovitou dynamikou a zvuk. barvami, se stávají *nástrojem všech nástrojů*, protože v sobě obsahují *téměř všechna ostatní Instrumenta Musicalia* (PRAETORIUS 1618).

**Volné druhy:** ricercar, canzona, pastorale, variace, passacaglia, toccata, preludium, fuga, fantazie, trio, koncert. **Druhy svázané s chorálem (chorální zpracování)** se 3 úkoly: *preludium*: chorální předehra (s. 141); *doprovázet*: většinou 4hl., jednoduše; *alternovat*: strofické střídání varhan a zpěvu obce nebo sboru. **Varhanní chorál** s úplnou písňovou melodií je hlavním liturgickým druhem. Díky vsuvkám mezi verši a volnému zpracování se stává **chorální fantazií** (BUXTEHUDE). V **chorální partitě** po sobě následovaly strofy chorálu jako variace (viz *písňové variace*, s. 308, obr. B).

Rozdíl v něm. stylu 17. stol. se v období pozdního baroka vyrovnávají. J. C. F. FISCHER (cca 1665 až 1746), fr. vyškolený kapelník v Rastattu, píše *Ariadne musica* (1713) s 20 preludií a fugami téměř ve všech tóninách (před BACHOVÝM *Dobře temperovaným klavírem*). BACHŮV předchůdce, kantor u sv. Tomáše, J. KUHNAU (1660–1722) přenesl ve svých *Frische Clavier-Früchten oder 7 Suonaten* (*Čerstvé klavírní plody neboli 7 sonát*, 1696) italskou triovou sonátu do sazby klávesového nástroje.

V *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten* (*Hud. předvedení některých bibl. příběhů v 6 sonátách*, Lipsko 1700) hudba líčí program: *Goliášovo útočení a umíněnost / Chvění Izraelitů* atd. Zřetelně je slyšet vržení kamene i pád (obr. A).

### Bachova varhanní díla

BACH se v letech 1695–1700 seznamuje u bratra JOHANNA CHRISTOPHA se středoněmeckou a jihoněmeckou tradicí (PACHELBEL, FROBERGER, FRESCOBALDI). V LŮNEBURGU (1700–03) slyší SCHÜTZOVA žáka J. J. LÖWEHO (chrám sv. Mikuláše) a severoněmeckého REINKENOVA žáka G. BÖHMA (sv. Jan). Poté se stává varhaníkem v **Arnstadtu** a **Mühlhausenu** (s. 329). Zde vznikají chorální přede hry, fantazie a fugy, dále chorály, preludia, fugy, toccaty a fantazie v severoněmeckém stylu.

*Toccata d moll* obsahuje toccatu a fugu, jež jsou obě navzájem tematicky svázané (kvintový sestup). Svědčí o velkolepé fantazii a plastičnosti utváření. Silně afektivní začátek s oktavovými sestupy, pauzami a korunami představuje již v notovém zápisu barokní obraz (př. B).

Ve **Výmaru** (1708–17) BACH poznává it. hudbu. Přepřacovává VIVALDIHO (houslové) koncerty pro varhany, ze studijních důvodů píše canzonu, fantazii a pastorale a přebírá it. koncertantní prvky do všech žánrů. Nejpозději zde vznikají velká varh. díla jako *Passacaglia a fuga c moll*:

Její přísně vystavěná téma s kvintovým začátkem, narůstajícím napětím, cesurou uprostřed, kadencí a kvintovým sestupem ukazuje, stejně tak jako řada 20 variací seřazených do skupin v *harmónických číselných proporcích*, jak dalece jsou fantazie, afekt a virtuozita formálně spoutány (obr. D).

V **Orgelbüchlein** (1712–17, 45 chorálů) BACH spojuje bohoslužbu, umění a nauku: *Nejvyššímu Bobu k počtě a chvále / Blížnímu k poučení* (předmluva). Vedle pedálových cvičení ukazuje také, jak se má chorál *zpracovávat*, aby byl vyjádřen jeho obsah (*Slovník Bachovy hudební řeči*, A. SCHWEITZER).

**Textový obsah** chorálu (duch. písňe) vstupuje do hudby ve *výkladu*, jenž postupuje po řádcích nebo strofách. Tento výklad sahá od jednoduché hry přes mnohotvarou obraznou řeč *hudební rétoriky* až k vrcholnému stupni *zduchovnění* BACHOVY hudby, v níž je pochopitelně skryta hluboká **symbolika** a **metaforika**. BACH např. nechává zazní pohřební chorál v rytmu vyjadřujícím *blaženost*, a převádí tak křesťanskou víru v život věčný, která je útěchou ve smrti.

V obr. C vyvolávají lombardské tečkované rytmy (*patos*), prudce zvlněné linie (*trýzeň*) a výrazná chromatika (*bolest*) obraz člověka sklíčeného utrpením, jenž hledá útěchu v modlitbě *Otče náš*.

3 hlavní typy zpracování chorálů:

- c. f. v dlouhých hodnotách v sopráně (pachelbelovský typ; jako př. C, t. 11);
- c. f. koncertantně ozdobené a doprovázené v sopráně (böhmovský typ; jako př. C, t. 1);
- kánonické zpracování c. f. (př. C, t. 13/14 a schem. nákres).

V Lipsku (od r. 1723) má BACH jako kantor pro ulehčení k dispozici 2 varhaníky. Sám hraje jako znalec varhan při zkouškách nových nástrojů a na koncertech. Vzniká zde mj.:

- 6 triových sonát: přenos it. triové sonáty na varhany, 3hl., třívětě, koncertantní a virtuózní;
- *Klavierübung* III. díl (1739) s preludiem Es dur, varhanními chorály k bohoslužbě (*varh. mše*, obr. C), fugou Es dur, 4 *duety* (dle fr. varhanního způsobu);
- *Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht Lied. Vom Himmel hoch* (1746–47), ke vstupu do *mizlerovské Společnosti hudebních věd* (s. 119).

BACHOVY lipské varh. skladby se vyznačují tendencí k vytváření cyklů a zároveň vyváženou krásou zvukové podoby a duchovního obsahu.

invento (nápad) 2hl. kp.: c" h" c" d" transpozice inverze sekvence úryvek motivu kadence prodlevové tóny

## A J. S. Bach, Invence č. 1, cca 1720, nápad a rozpracování

„obloukový“ motiv

basové téma (opěrné tóny)

var. 18 kánon v sextě („Bourrée“)

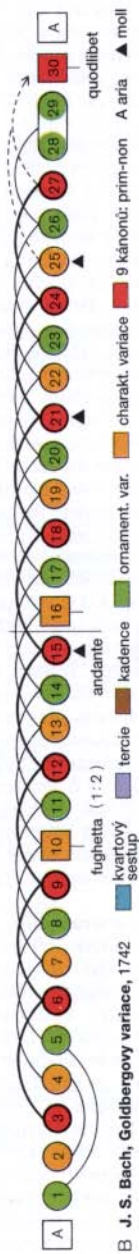
fughettové téma

var. 25

## figura 1

var. 30 Quodlibet

♦ 1. píseň, kán. v okt. \* 2. píseň, kán. v kvintě



## B J. S. Bach, Goldbergovy variace, 1742



Z barokních klávesových nástrojů měl BACH raději *klavichord* než *cembalo*, především pro „množství tónových odstínů“ (FORKEL). To dovoluje učinit závěry pro interpretaci BACHOVÝCH klavírních děl na moderním nástroji. **Klavichord** byl výrazově bohatý a kantabilní, ale tak tichý, že se hodil pouze ke hře v soukromí.

U **cembala** počítá BACH většinou s jednomanuálovým nástrojem, pouze pro *It. koncert*, *Fr. ouverturu* a *Goldbergovy variace* požaduje 2 manuály (sól. hlasy, virtuózní hra).

Až do výmarského období včetně (1717) píše BACH preludia, fugy, toccaty, capriccia, mezi jinými také jedno na odchod bratra do švédské armády.

V **Köthenu** (1717–1723) komponuje jako dvorní kapelník a učitel klavíru většinu svých světských sólových a komorních skladeb pro klávesové nástroje, mj.:

- *Malá preludia a fugbetty*.
- *Dobře temperovaný klavír*, 1. díl (1722), 24 preludií a fug (s. 140 n.).
- po 6 fr. a *angl. suitách* (s. 150 n.).
- *Invence a Sinfonie* (1723).

Posledně jmenované kompozice umožňují nahlédnout do barokního (BACHOVA) způsobu vyučování, nástrojové hry a kompozice:

„Uprímný úvod, jímž je ctitelům *clavieru*, ale především učení lačným jedincům zřetelně ukázáno nejen (1) jak čistě hrát 2 hlasy, nýbrž (2) také jak náležitě a správně postupovat při dalších *pokrocích* se třemi *obligátními party*, a také nejen jak dostat dobré *nápady*, ale jak je správně rozvést, především ale jak dosáhnout *kantabilního* způsobu hry a skrze něj doopravdy vychutnat *kompozici*“ (BACHOVA předmluva).

Každý hráč se tedy má také naučit improvizovat, event. komponovat. Kompoziční způsob je typický pro baroko: začíná *nápadem (inventio)*. Ten však není nejdůležitější a může obsahovat konvenční postupy (běh, tercie, viz př. A). Následuje vypracování (viz s. 271), většinou kp. s přidáním druhým hlasem, motivickou hrou, kadencemi atd. (obr. A). V celkovém rozvržení (zde: 3 díly) dbá skladatel na proměnlivost, mnohotvárnost i jednotu celku.

V **Lipsku** (po r. 1723) vznikají mj. 4 *Klavierübungen* (cvičení ve smyslu praktického provádění, hry), *cembalové koncerty* pro domácí potřebu a pro Collegium musicum (s. 327) a 2. díl *Dobře temperovaného klavíru* (1738–42). Klavierübungen jsou jedny z mála děl, která dal BACH sám vyusknout:

- **Klavierübung 1. díl** (1731): 6 partit
- **Klavierübung 2. díl** (1735): *Concerto nach it. Gusto a Ouverture nach fr. Art. Italský koncert* je třívětvý, má strukturu sólo/tutti (p/f) a virtuózní instrumentální tematiku à la VIVALDI.
- **Klavierübung 3. díl** (1739): chorální předehry a dueta (viz s. 310 n.).

– **Klavierübung 4. díl** (1742): *Aria mit verschiedenen Veränderungen*, zkomponovaná pro hraběte KEYSERLINGA v Drážďanech a jeho komorního cembalistu GOLDBERGA (*Goldbergovy variace*).

Tuto arii obsahuje již 2. *Knížka pro Annu Magdalenu* (1725). Název *aria* ukazuje na it. basové variační modely (s. 262, obr. B). Vlastním *tematem* je bas. Podobně jako v *ciacconě* nebo *passacaglii* zůstává zachován se svými opěrnými tóny, jež určují harmonii, ve všech 30 variacích. BACH jej ovšem prodlužuje na neobvyklou délku 32 taktů, sestávajících pouze ze sestupných kvartových kroků a kadencí (př. B). Také motiv vrchního hlasu obsahuje kvartový sestup a kromě toho též tercie (viz „obloukový“ motiv). Kvarta symbolizuje 4 živly a svět, tercie Nejsv. Trojici a Boha, který je oduševňuje a převyšuje. Obloukový motiv se nachází obměněný v *árii* (viz t. 3) a ve variacích. V nich se odráží veškerá barokní hudební praxe. BACH kombinuje navzájem 3 řady:

- **figurální variace** tvořené běhy, arpegii atd. podobně jako v preludiích a toccatách, vystavené v duchu stupňující se italské virtuosity.
- **charakteristické variace** v různých formách a druzích, jako je *triová sonáta* (var. 2), *tanec* (var. 4), *siciliano* (var. 7), *fuga* (var. 10), *sól. koncert. árie* (var. 13, 25), *fr. ouvertura* (16), *quodlibet* (30).
- **kánony**, dvojhlasé nad volným basem *arie* (viz s. 118, obr. C) v intervalech, jež se postupně zvětšují: v primě (1. kánon, var. 3), v sekundě (2. kánon, var. 6) atd. až po nonu (9. kánon, var. 27: 2hl., bas se zde stává hlasem kánonu; basový kvartový sestup ve vrchním hlase je již v 18. variaci, jež má charakter bourrée, viz příklad).

BACH proporcně rozděluje celou variační řadu vsunutím zvláštních variací: var. 10 (10 : 20 jako 1 : 2, oktávová proporce) je 4hl. *fugbetta*, jejíž téma je odvozeno z kvartového sestupu (viz př.), dále *andante* jako 1. mollová var. a *fr. ouvertura*, která otevírá 2. polovinu. Před závěrem se objevuje kadencí rozšíření virtuózních variací (28/29). Jako 30. var. zazní místo očekávaného kánonu v *decimě quodlibet* se 2 lidovými melodiemi (*Ich bin so lang nicht bei dir g'west a Kraut und Rüben haben mich vertrieben*) uvedenými kánonicky nad basem *arie* (viz př.). – BACHOVA lineární chromatika občas připomíná svou harmonickou smělostí 19. stol. (25. var: WAGNERŮV *tristanovský* akord, viz př.).

Na závěr – po všech variacích, jež jsou metamorfózou stále téhož – zazní *aria* v původní podobě: začátek a konec se uzavírají, symbol pro koloběh přírody a jednotu barokního obrazu světa.



var. I/II (p./l. r.)      var. III/IV (p./l. r.)      var. V (p. r.)

narůstání tempa

konstant.

Air

A G. F. Händel, Grobschmiedovy variace z 5. suity, cca 1720 (prelud.-allem.-cour.-air)

: ab ab a+b a'+b' cb'a' cb'a' de d'e' e'' : → : B F : : B F : B :

sled motivů v 1. dílu

Sonata bipartita

a) 3 polohy      (b) běh a tercie      (a) l. r.

(d) trioly, hemioly      (e) repeticie

(c) staccato

2dílná forma s var. repírouz  
kontrastní střední díl  
zde: 6/8 siciliana

B D. Scarlatti, Sonáta B dur, cca 1736

gracieusement      hardiment

t. 14

t. 24

gracieusement

C J.-Ph. Rameau, Nouvelles suites, 1736, L' Enharmonique

D D. Gaultier, La Rhétorique des Dieux, cca 1650 (taneční sbírka pro loutnu), modus sous-ionien

chromatický půltón      celý tón      neúplný střední hlas/bas

diatonický půltón      7 - [1] 6 - 5      přidávané tóny

C [B] d

G. F. HÄNDEL psal pro cembalo oblíbené suity: 8 *Suites de pièces pour le clavecin*, I (1720), 9 *Suites*, II (1733), včetně chaconny G dur, dále 6 fug pro varhany nebo cembalo (1735).

V tzv. *Grobscbmiedových variacích* (z I, 5) nechává HÄNDEL zaznít jednoduchou písňovou melodii ve vrchním hlasu. Variace reprezentují starý styl virginalistů a moderní italský vliv (SCARLATTI). Stupňují virtuozitu a tempo (až k čtyřicetinám, obr. A).

**Itálie** dává po starých ricercarech a canzonách přednost virtuózní hudbě v tzv. *brilantním stylu*: variace, capriccia (občas s programními názvy), partyty a sonáty. Skladatelé: A. POGLIETTI (†1683, Vídeň); B. PASQUINI (1637–1710, Řím); především ale

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757), syn ALESSANDRA, kapelníka u sv. Petra v Římě, od roku 1721 dvorní cembalista v Lisabonu a od roku 1729 ve stejné funkci v Madridu.

Od SCARLATTIHO se dochovalo přes 500 jednovětých sonát (*Esercizi*). Vyrostly z italských toccat, canzon, capriccii a stupňují jejich virtuozitu a zvukovost do extrému: velké skoky, rychlé opakování tónů, řetězení tercií a sext, oktávy, trylky. Sonáty jsou většinou dvouhlasé (*p. r.* a *l. r.*) a dvoudílné (*bipartita*). Nápaditý sled většinou krátkých motivů a jejich kombinace zajišťují bohatství proměn v převážně rychlé hře.

Mnohé motivy mají původ v technice hry: střídání poloh přes tercie a akordy (př. B, a), běh (b), 2hl. staccato (c), „pohodlné“ trioly (d). Začátek 2. dílu je zde rozšířen do samostatného středního dílu, nikoli prováděcího jako v pozdější sonátové větě, nýbrž kontrastujícího (obr. B).

SCARLATTI někdy sdružuje sonáty do dvojic, čímž předjímá pozdější *sonátové cykly*. Jižní hráček a výrazové umění působí v pozdním baroku oproti účinnému severskému kontrapunktu moderně.

**Francie.** Nejoblíbenějším druhem fr. pozdního baroka je *charakteristický kus*, bohatý ve výrazu citů, nálad a charakterů, hudebně nápaditý. Skladby tohoto typu byly většinou sestavovány do sbírek a volných suit.

RAMEAU vydal své *Nouvelles suites de Pièces de clavecin* v Paříži okolo roku 1728. Chromatické zvraty v př. C působí odvážně. Teoretik RAMEAU objasňuje v předmluvě celý tón v t. 15–17 jako součet *chromatického tónu cis'* (enharmonicky zaměnitelného na *des'*) a *diatonického* půltónu c. Překvapivý je také klamný závěr v t. 28.

Tato kompozice napodobuje ve své harmonické rafinovanosti komplikované duševní afekty: subtilní pozdní projev epochy, zároveň předchůdce *citovosti 2. pol.* 18. století.

### Hudba pro loutnu

Loutna je ještě okolo roku 1650 velmi oblíbeným

nástrojem pro domácí muzicírování, předtím, než její místo obsadilo cembalo. Slouží k doprovodu písní a jako kontinuový nástroj v komorní i orchestrální hudbě, zde především zvukově plnější theorby a chitarrony.

**Druhy a formy** loutnového repertoáru odpovídají *volným formám* cembalové hudby, především tance, preludia, toccaty, variace, ale také *vázané formy* jako *ricercar*, *fantazie*, *fuga* a transkripce vokálních skladeb. Na strunách loutny, jejichž zvuk velmi rychle doznívá, však polyfonie působí vždy jisté potuže.

**Francie.** Nejvýznamnějším loutnistou Francie je DENIS GAULTIER (cca 1600–1672, Paříž), ze široce rozvětvené fr. rodiny loutníků. Jeho loutnový styl silně ovlivnil francouzské clavecinisty (*style brisé*). GAULTIER vystupoval v pařížských salonech, jeho repertoár se odráží v rukopisné sbírce pro jeden z těchto salonů *La Rhétorique des Dieux (Rétorika bohů)* s 62 stylizovanými tanci pro loutnu, uspořádanými podle 12 antických resp. církevních modů.

Skladba přidělená modu *sous-ionien* na obr. D je v paralelní tónině a (moll) k jónské C (dur). Její sazba je *pseudopolyfonně* 3hlasá, neboť střední hlas a bas nejsou důsledně vypracovány a kromě toho jsou zde přidávány další tóny jako akordická výplň. Vše slouží spíše volnému doprovodu vrchního hlasu (melodie). Tečkovaný taneční rytmus přejímá ve 3. taktu bas, vrchní hlas je opatřen melodickými ozdobami, takže vzniká živý celek připomínající improvizaci.

Fr. loutnový styl se vyhýbá pevným obrysům sazby a dává přednost akordickým rozkladům (*style brisé*, viz výše) i mile nedůsledným melod. liniím. Barvy jsou jemné a lomené, souzvuky působí vzdušně i afektovaně, styl této hudby je předchůdcem galantního stylu.

**Anglie.** Doba rozkvětu loutnové hudby odpovídá konci *alžbětinské epochy* cca 1600–1610 (srovnej s. 258).

**Německo.** Vrcholné období 16.–17. stol. s příbývajícími fr. vlivem. E. REUSNER (1636–79), Berlín, vydal *Neue Lautenfrüchte* (1676). V Drážďanech působil S. L. WEISS (1686–1750). BACH napsal jen několik málo loutnových skladeb (prel., partita), přepracoval však svou *5. violoncellovou suitu* pro loutnu (BWV 995).

**Itálie.** Rozkvět v 16.–17. století. K nejvýznamnějším loutnistům patří V. GALILEI (s. 275), později J. H. KAPSBERGER (†1651, Řím) se svými 4 svazky tabulatur (1604, 1616, 1626, 1640).

**Španělsko** má bohatou tradici (s. 263). Španělská loutna 16.–17. stol. se nazývá *viuela de mano* (viuela = *viola*); okolo roku 1700 je vytlačena kytarou.

1. 3. 5. 6. 7. 8. 12.

f'' e'' d'' c'' b''

e'' d'' c'' b'' a''

fis' e' d' c' b' a'

e-struna d-struna

Lamento

h.

gb. (varhany)

A H. I. F. Biber, *Mysterien-Sonaten*, cca 1675, příklady scordatury a začátek 6. sonáty

Allemande

Double

B J. S. Bach, *Partita I*, cca 1721, akord a linie

- běžné ladění
- scordatura
- not. zápis (hmat)
- zní jako

C Houslová technika, arpeggio, bariolage, ondeggiando (př. Vivaldi)

Trillo del diavolo

A → d D → g E → a A → d A → (d)

D G. Tartini, sonáta *Đáblův trylek*, po 1735

h.

b. c.

E J.-M. Leclair, *Houslová sonáta op. 5, č. 12*, 1734, Adagio

Nástrojová technika, polyfonie a výraz

Houslová hra a stavba houslí dosahují v baroku vysoké úrovně (AMATI, STRADIVARI, s. 41).

**Itálie. Houslová hra** se okolo roku 1600 odděluje od violové, přičemž v technice hry, figurací a motivickém utváření se přibližuje ke *kvintovému ladění strun a bmatníku bez pražců*. MONTEVERDI (z Cremony, města houslařů) byl ještě hráčem na violu na mantovském dvoře. Požaduje již 4. polohu (e<sup>3</sup>, *Mariánské nešpory*, 1610). UCCELLINI jde až k 6. poloze (1649). Brzy se za účelem programního znázornění objevují také efekty jako *pizz.* (MONTEVERDI 1624, s. 302), *col legno, sul ponticello, glissando*. (FARINA 1627).

Od počátku 17. stol. se rozvíjí **orchestrální houslová literatura** (bez komplikované techniky), **komorní hra** pro několik houslí, především triové sonáty, a **hra sólová**; také zde máme sonáty a skladby s programním obsahem.

**Skladatelé:** G. P. CIMA (*Sonata per violino e violone*, 1610, je pokládána za 1. sól. houslovou sonátu), MARINI, CASTELLO, GRANDI.

A. CORELLI svými 12 sonátami pro housle a b. c. (*Sonate a violino e violone o cimballo*, Řím 1700) vytváří standardní dílo houslové literatury, které shrnuje tehdy běžnou techniku hry v pomalejších dvojhmatech a figuracích a jež patřilo až do konce 19. stol. k základnímu studiu každého houslisty. Jsou to chrámové a komorní sonáty a variace (č. 12 *La Folia*), vše ve vytříbeném, kantabilním stylu.

CAZZATI, G. B. VITALI (1632–92) Modena; syn T. A. VITALI (1663–1745) Modena, [nejistá] *Ciaccona* pro housle a b. c.; A. VERACINI (1690–1768); T. ALBINONI (1671–1750); E. F. DAL'ABACO (1675–1742), violoncellista, 24 houslových sonát; P. A. LOCATELLI (1695–1764), žák CORELLIHO, *Capricci* op. 3 (1733); především pak

ANTONIO VIVALDI (1678–1741, Benátky). Přináší nové možnosti techniky hry a figury, počítá s velkým rozpětím levé ruky (12. poloha, př. C, ukázky z koncertů). Jeho motivická invence je rytmicky pregnanantní, z hlediska funkční harmonie jasná, dobře hratelná a koncertantní (srovnej s. 326).

K virtuózním skladatelům následujícího období patří spolu s BONPORTIM, MANFREDINIM, GEMINIANIM, SOMISEM a NARDINIM také G. TARTINI (1692–1770, Padova): sonáta *Ďáblův trylek*.

Trylek, podle něhož je skladba pojmenována, se nachází na typicky polyfonním a barokně sekvencujícím místě této sonáty (obr. D).

**Německo.** Houslová hra v Německu v 17. stol. je méně virtuózní. Přejímá tradici písňových a tanečních variací, obsahuje programní skladby, canzony, sonáty. Typická je polyfonní hra (dvojhmaty).

Skladatelé: W. BRADE (†1630, Hamburk), B. MARINI (s. 352), J. VIERDANCK, D. SPEER, J. H. SCHMELZER (cca 1623–80, Vídeň); především HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644–1704, Salcburk).

BIBEROVY chrámové sonáty zčásti zrcadlí určité reflexe: je to například 16 tzv. *Růžencových* sólových sonát (nazývají se též *Pašijové sonáty*), v nichž barokní hudební řeč rozeznává mimohudební obsah prostřednictvím figur, tónomalebých obrazů a afektů.

Téměř ke každé sonátě nechává BIBER naladit housle jinak než v obvyklých kvintách (*scordatura*), takže např. místo *g-d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>* vzniká pořadí *as-es<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>* (obr. A, 1. a 6. sonáta). Potom napíše běžnou kvintu *d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>*, tedy dobře znějící prázdné střední struny, a díky scordatuře zazní stejně příjemná tercie *es<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>* (při příliš silné změně se horší kvalita zvuku), v př. A, t. 1. Aby zachoval pro kompozici v c moll (*c dórská*) důležitě *es<sup>2</sup>*, píše jako předznamenání *f<sup>2</sup>*, které na E-struně přeladěné na *d<sup>2</sup>* zní jako *es<sup>2</sup>*, zároveň potřebuje předznamenání *fis<sup>1</sup>*, aby zachoval *g<sup>1</sup>* na D-struně přeladěné na *es<sup>1</sup>* (viz schéma A).

V Drážďanech: J. J. WALTHER *Hortus chelicus* (1688); J. P. v. WESTHOFF (1656–1705) Suita (1683); J. G. PISENDEL (1687–1755). Ovlivňují J. S. BACHA, jehož 6 sonát a partit pro sólové housle z köthenského období představuje vrchol barokní houslové literatury.

Jsou to 3 *chrámové sonáty* se 2 pomalými kantabilními a 2 fugovými rychlými větami, dále 3 *partity* s běžnými tanečními větami. Sonáty a partity se navzájem střídají (řada tónin: g, h, a, d; C, E).

BACH píše polyfonicky a lineárně, akordy jsou rozvinuty do linií a arpeggií a naopak v melodické linii prosvitá skrytá polyfonie. Tak zůstávají v lineární variantě v double (př. B) zachovány hlavní tóny melodie a důležité tóny harmonie.

K 2. partitě d moll se připojuje známá *Chaconne* (s. 156).

Po BACHOVÍ je nutno zmínit ještě TELEMANNA a jeho *Fantazie* pro sólové housle (1735).

**Francie.** Houslovou tradici, především v orchestrální podobě, zakládá LULLY, sám houslista. V 17. stol. pod vlivem suity a charakteristického umění clavicinistů má houslová literatura 18. stol. za vzor především VIVALDIHO. Také ve Francii se píšou *sonáty* a *koncerty*, virtuos J.-P. GUIGNON (od 1725 v *Concerts spirituels*); J.-J. MONDONVILLE (*flageolet*; také sóly 1735), J. AUBERT (také sonáty pro 2 h. bez b. c.); JEAN-MARIE LECLAIR (1697–1764, na 50 sonát, 12 h. koncertů) studoval v Turíně ještě u CORELLIHO žáka SOMISE a zprostředkoval it. umění předklasické generaci (Gaviniès).

č. 1, 2	4, 5	10	3	6	8	11, 12	13, 14	15	16, 17	18	19, 20
2 h.	1 h.	2 fl. (h.)	2 cinky (hob.)	1 cink (h.)				1 cink (h.)			1 cink 1 trp. (cink)
		1 fag. (poz.)					4 poz.	1 poz. (vla)		3 poz. (vly)	
1 B	1 B	1 B	1 B					1 fag. (vc.)	3 fag. (vc.)		1 fag.
S	T	T, B	A	B	2 T	S, T, B	B	S, T	S, A	2 S, T	2 T, B

A H. Schütz, *Symphoniae sacrae I*,  
1629, obsazení

konc. nástroje zpěváci b. c.

Adagio

B J. Pezel, *Věžní sonáta*, 1670, pro 2 cinky (h.), 3 pozouny (vla, vc.)

h. fl. hob. vla h. fl.  
h. fl. hob. vla h. fl.

varhany, cembalo, loutna  
vc., kb., fg.

3hl. sazba 4 hráči 2 melod. nástroje a b. c.

Grave

1 h.

2 h.

gb.

C *Triová sonáta*, sazba  
př.: A. Caldara, op. I/7, 1693

Grave 6 t., C	Allegro 15 t., C	Grave 4 t., C	Allegro t., 2/4	Adagio 2 t., C	Allegro t., 2/4	Grave 3 t., C
------------------	---------------------	------------------	--------------------	-------------------	--------------------	------------------

D B. Marini, *Sonata „La Gardana“*, pro h. nebo cink a b. c., 1617

t. 4

E J. J. Quantz, *Adagio pro flétnu a b. c.*, 1752

italské ozdoby

**Viola:** v baroku téměř výhradně *orchestrálním nástrojem*; v 17. století ještě různé velikosti.

**Violoncello:** kontinuový nástroj; *sólové sonáty* píše jako první D. GABRIELI (před 1680), *koncerty* G. JACCHINI (1701). J. S. BACH napsal v Köthenu *6 suit pro sólové violoncello*, 5. se scordaturou (C-G-d-g), 6. pro vc. s 5 strunami (+ e').

### Komorní hudba

je veškerá hudba pro jednoho hráče nebo pro menší *solistická* obsazení, tedy dua, tria, kvarteta atd., v baroku především sonáty pro 1–2 melodické nástroje a basso continuo (obr. C, D). Tyto skladby začaly vznikat krátce po roce 1600, kdy byl monodický zpěvný princip přenesen do instrumentální sazby (GABRIELI, MARINI, ROSSI).

Hlavním barokním komorním druhem je *triová sonáta*. Její sazba je tříhlasá (většinou 4 hráči). Ustálené obsazení vrchních hlasů: 2 housle (CORELLI, HÄNDEL), také 2 flétny, hoboj, violy nebo smíšené sestavy (obr. C; s. 148, obr. B).

Pokud se triová sonáta obsadí početněji (2 a více nástrojů v každém hlasu), mění se ze *sólové* komorní hudby na *šborovou* orchestrální hudbu: stane se z ní *concerto (grosso)*.

Triová sonáta se vyvinula z benátské *canzony, sonaty, sinfonie*, vícedílných útvarů jako raná *Sonata a tre* od G. P. CIMY (1610) a první dochovaná sonáta pro housle nebo cink a b. c. je od MARINHO (obr. D). Až okolo roku 1700 se vytvořily 2 běžné typy: **chrámová** a **komorní sonáta** (s. 148 n.). Chrámová sonáta používá varhany jako kontinuový nástroj (s violoncellem nebo fagotem). Př. C dokumentuje vznešený styl úvodního Grave.

ARCANGELO CORELLI (1653–1713), Fusignano, od 1671 Řím, zveřejnil 12 chrámových a 12 komorních sonát op. 1–4 (1681, 1685, 1689, 1694), dále 12 houslových sonát op. 5 (1700); 12 *concerti grossi* op. 6 (postum 1714). CORELLIHO styl je širokodedečný, vznosný, vyvážený. Barokně kolosálních účinků docílil tím, že obsazoval chrámové sonáty a *concerti grossi* až 150 smyčci.

Triové sonáty psali mj. BUXTEHUDE (op. 1, 2), HÄNDEL (op. 2, 3), BACH (*Hudební obětina*), PERGOLESÍ (třívěté), SAMMARTINI.

Vrchní hlasy, zejm. v pomalých větách, byly bohatě zdobeny (př. E: QUANTZ: *Pokus o návod...*).

### Dechové nástroje

**Flétna:** baroko má v oblibě měkký, pastorální, ale také ohebně virtuózní zvuk zobcových fléten (*flûte à bec, fl. douce*). Existuje bohatá literatura, především sonáty a koncerty (VIVALDI, TELEMANN, BACH, HÄNDEL). V 18. stol. však stále více převládá výraznější příčná flétna (*fl. d'Allemagne*), která v rámci *citového* stylu od cca 1750/60 zobcovou flétnu zcela vytlačuje. Školy hry na příčnou

flétnu od HOTTETERRA (1707) a J. J. QUANTZE (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen – Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*, Berlín 1752, obr. E) dokazují vysokou hráčskou a hudební úroveň. K významným milovníkům příčné flétny patří pruský král BEDŘICH VELKÝ.

**Hoboj** je zastoupen četnými sóly v orchestrální hudbě, ale také v komorní hudbě baroka.

**Cink**, spíše v početnějších seskupeních, v pozdním baroku je nahrazen lesním rohem.

**Pozouny** jsou k dispozici v celém šboru (S, A, T, B), uplatňují se pouze ve větších ansámblech.

**Trubka** zná v baroku dva způsoby hry: zvukově oslnivý v orchestru, v tuti i v sólu, ve fanfárách a koncertech, a vedle toho jemný zvuk napodobující zpěv, jako je tomu např. v mnoha skladbách PRAETORIOVÝCH a SCHEIDTOVÝCH.

**Fagot**, kontinuový nástroj, v orchestru nebo v menších ansámblech (obr. A).

**Lesní roh**, lovecký roh, není užíván jako sólový nástroj, od LULLYHO dob v orchestru (1664).

### Raná ansámblová seskupení

V 17. století, jež je vůbec raným stádiem instrumentální hudby, se ještě objevují velmi rozmanitá ansámblová seskupení a neexistují žádné normy pro obsazení. Typický příklad nabízí SCHÜTZ ve svých *Symphoniae sacrae* podle benátského vzoru (GABRIELI). Na základě b. c. hrají nástroje koncertantně sólisticky. Vyjadřují zde text, např. 4 pozouny smutek při nářku *Mi fili Absalom* (obr. A, č. 13).

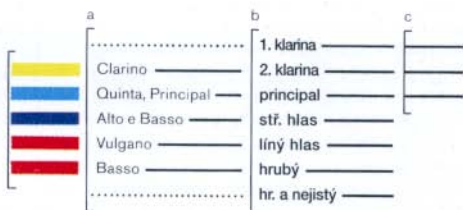
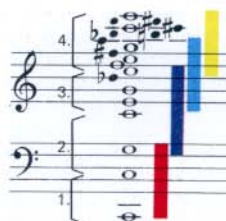
### Věžní trubači

Solistický dechový ansámbl se v renesanci a baroku využíval pro tzv. **odtrubování** nebo **věžní hudbu**. Odtroubení byl úkol věžného, později městských hudebníků. Zmínovány jsou *píšťaly, zakřivené rohy, cinky, šalmaje* (Trevír 1593), *pozouny* (Lipsko 1670, 1694). Zněly signály, fanfáry, chorály, taneční kusy a věžní sonáty. Hrál se v určitých hodinách, ve 3, 11, 19, v sobotu ve 13 hodin (Halle 1571), 10 hodin (Lipsko 1670). V tehdejší tichu bylo velmi působivé, když „hlasité pozouny troubily z věže duchovní píseň“ (KUHNAU 1700). Dochovány jsou mj. chorální bicinia od WANNEMACHERA (1553), *Hora decima* (1670) a *Fünfstimmige blasende Musik* (1685) od J. CHR. PEZELA.

Chorální sazba pro 2 cinky a 3 pozouny (A, T, B) nebo odpovídající smyčcové obsazení (originální vydání) pochází z *Hora decima* (obr. B).

G. REICHE, BACHŮV trumpetista, napsal *24 neue Quatritzenien* (1696). Ještě BEETHOVEN komponoval *3 Equale* (od *voces aequales*, tzn. stejné hlasy nebo nástroje) pro 4 pozouny ke svátku Všechny svatých 1812 pro trubače v Linci.





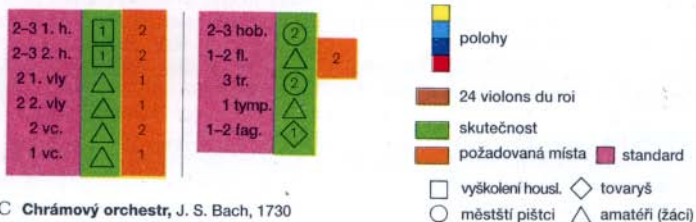
C. Bendinelli, 1614, improvisace



C. Monteverdi, Orfeo, 1607, toccata

A **Ansámbl trubačů**, 16.–17. stol. (a), D. Speer 1687 (b), Bach, Händel (c)

smýčce	5 hl. (fr.)	4 hl.	dřeva	žestě
	Dessus 6 (6)	1. h.	1. hob., 1. fl.	1. tr., 1. les. r.
	Haute 4 (4)	2. h.	2. hob., 2. fl.	2. tr., 2. les. r. sopr. poz.
	Taille 4 (4)	via		3. tr. alt. poz.
	Quinte 4 (3)			tenor. poz.
	Basse 6 (5)	[ vc.	fag.	2 tymp. bas. poz.
	(2)	kb.		

B **Dvorní a operní orchestr**, sazba, obvyklá instrumentaceC **Chrámový orchestr**, J. S. Bach, 1730

V 17. stol. vzniká spolu se samostatnou instr. hudbou také **orchestr**. Společná hra většího počtu nástrojů nebyla dříve tolik svazována pravidly (viz s. 265). Také v raném baroku udávali skladatelé většinou pouze *blasové polohy* (S, A aud.). Teprve v průběhu 17. stol. pracovali s typickými *technickými možnostmi a zvukovými barvami* přesně určených nástrojů.

Pojem *orchestr* je pro označení instrumentalistů použit teprve v 18. stol. (MATTHESON, 1713, srov. s. 65). PRAETORIUS (1619) užívá termín *chorus instrumentalis*, LULLY *symphonie*, Italoové *concerto*, v případě většího obsazení *concerto grosso*. Jakožto ustálené **ansámbly** existovaly:

- *soubor trumpet*, 5hl., u dvora, lovy, válečná tažení (polní trubači), slavnosti;
- *sbór lesních robů*, u dvora, na lovech atd.;
- *bobojový sbor*, 12 hobojistů u fr. dvora;
- *sbór pozounů*, S, A, T, B, především pro chrámovou hudbu;
- anglický *consort* (s. 265).

**Ansámbl trubačů** tvořilo 5–7 hráčů v příslušných polohách *řady přirozených tónů* (obr. A): 2 v hluboké poloze s *oktávou* (*basso*), u SPEERA *brubý*, *zřídka* též o oktávu nižší *základní tón* jako *brubý a nejistý*) a s *kvintou* (*vulgano*), vzhledem k chybějícím dalším tónům v této oblasti hráli oba dlouhé prodlevy (*liné hlasy*), občas zesíleny 2 tympány: odtud ladění tympanů do toniky a dominanty a jejich tradiční příslušnost ke skupině žesťů. Následují stř. hlasy (*alto e basso*) s *možnostmi trojzvuků*, dále bohatší *quinta* nebo *principal* jako hl. hlas, nad ním 1–2 trubky ve vysoké poloze (*clarino*) s úplnou *diatonickou škálou*. Pouze *principal* (*sonata*) byl notován, všechny ostatní hlasy se improvizovaly (př. A).

MONTEVERDI použil takovou trompetovou větu, pravděpodobně fanfáru domu GONZAGŮ, v *toccatě* k operě *Orfeo* (př. A, srov. s. 275, 302).

### Nástrojové změny, utváření orchestru

Baroko usiluje o výraz citu a proto dává přednost nástrojům se schopností tohoto výrazu a s dynamickými možnostmi; starší nástroje jsou odpovídajícím způsobem přestavovány.

Hl. nástrojem se stávají housle; flexibilnější violoncello vytlačuje gambu s jejími nepoddajnými pražci; hoboje, flétna, lesní roh jsou nyní zvukově plnější (viz s. 51 nn.).

Základ **barokního orchestru** tvoří b. c. a smyčce, k nimž popř. přistupují další nástroje. Baroko opouští ostré barvy a jasné linie renesančního ansámblu a místo toho vytváří *orchestr* jako zvukové těleso s *možnostmi rejstříkování* (s. 292, obr. C) a jemného *odstínování*. Barokní orchestr se objevuje jako

- **dvorní orchestr**, reprezentace (recepce, slavnosti), zábava (hudba k hostinám, tanec), dvorní opera, dvorní kaple; počet hudebníků podle finančních možností a zálib dvora (většinou malý), v případě potřeby rozšířen posilami z okolí; častá je

dvojitá role služebnictva: dvorní zahradník hraje v orchestru na fagot; hudebníci jsou sloužícími (v livreji, ještě HAYDN jako kapelník na úrovni služebního personálu).

- **operní orchestr** veřejných operních divadel, velikost dle možnosti.

- **chrámový orchestr** měst a kongregací, v případě potřeby rozšířen (amatéři).

Dále sem patří **collegium musicum**, studentský a měšťanský okruh (často v prostorách kaváren) a v městských službách zaměstnaní **městští pištiči** a **vyškolení houslisté**.

S it. hudbou, především s operou, se rozšířil do Evropy také *it. provozovací styl*. Nové impulsy pak přinesl LULLY se svým orch. obsazením a hráčskou disciplínou. Fr. dvůr si mohl dovolit stálý soubor 24 smyčců (*violons du roi*), k tomu 12 hobojistů (viz výše), trubače a hornisty, kteří se ve své službě střídali.

LULLYHO **orchestrální sazba** byla 5hl. Často zapsal jen to nejpodstatnější: vrchní hlas a bas. Střední hlasy psali jeho pomocníci. Vnější hlasy byly obsazeny odpovídajícím způsobem ve větším, střední v menším počtu (obr. B).

Ve zbytku Evropy se uplatňovala 4hl. orch. sazba s 2 rovnocennými vrchními hlasy a s b. c. Viola tvořila výplň (obr. B). Ke smyčcové sazbě byly přidávány dechy *na způsob varb. rejstříků*: hrály společně se smyčci v odpovídajících polohách (*colla parte*), zejména hoboje s 1. a 2. houslemi a fagoty s b. c. Ze staré trumpetové věty (obr. A) se v orchestru udržely vysoké polohy klarin, neboli 1. a 2. trubka (*colla parte* s 1. a 2. houslemi), event. 3. trubka v altové poloze, navíc 2 tympány (tonika a dominanta, viz výše). K tomu přistupují ještě pozouny (často jako celý sbor) a lesní rohy.

V pozdním baroku přibýlo vypsání, často koncertantních dechových hlasů.

Většina drnkacích nástrojů renesance v 17. stol. vymizela, až na cembalo a loutnu pro provádění b. c.

Ve Francii bylo od dob LULLYHO v oblibě zcela určitě *střídání rejstříků* (barva, dynamika): 5hl. orchestr se střídal s 3hl. dechovou větou (*trio* 2 hoboje a 1 fagotu, typické pro 2. menuet, po kterém se opět opakoval 1. menuet).

Pro srovnání **přehledy orch. hráčů** v některých centrech:

Berlín: 11 h., 2 vly, 5 vc./kb, 4 hob., 3 fag.;  
Hamburk: 8 h., 3 vly, 3 vc., 3 kb.; po 5: hob., fl., fag.;  
Londýn (HÄNDEL): po 6 h. (1./2.), 3 vly, 3 vc., 2 kb.;  
4 hob., 4 fag.; 2 les. r., 2 tr., 2 tymp.

BACH předal radě města Lipsko standardní plán „náležitě zaopatřeného chrámové hudby“, která potřebovala vedle vokalistů též instrumentalisty. Obsazení, které měl k dispozici, bylo chabé: několik málo profesionálních hudebníků a pár žáků. BACHOVY skromné požadavky na počet hudebnických míst odrážejí typický stav nouze a BACHOVY spory s městskou radou (obr. C).



**Druhy orchestrální hudby** se zpočátku vyvíjely jen pozvolna. Z opery, baletu, tance vyrostly *předehra, operní sinfonie, ritornel, tance a suity*, a také skladby s programním obsahem (RAMEAU). V chrámu hrál orchestr k pozdvihování a přijímání (*canzony, sinfonie, sonáty*). Ve světských prostorech zněl orchestr při slavnostních shromážděních (*intráda*), k tanci, k zábavě. Konkrétně:

- **canzon da sonar**, imitační zpracování hlavního motivu vokální canzony (*chanson*), časem se z něho stává fugovaná věta;
- **concerto** („společná hra“), nejprve zpěv a nástroje, poté koncertantní princip nad *bassem continuum* (324 n.);
- **intráda** (lat. *intrare*, vstoupit), krátká otevírací a uvozovací skladba ohlašující příchod osobností, začátek divadelního představení, opery, baletu, s tymphány a trubkami („tuš“, *toccata*);
- **ritornello**, předehry, mezihry a dohry většinou ke zpěvu;
- **sinfonia, symphonia** („harmonický souzvuk“), souhrnný název pro skladby se zpěvem a nástroji (GABRIELI, SCHÜTZ) nebo pouze instrumentální, bez pevné formy (s. 153). V 17. stol. se vyvíjejí *benátská* a *neapolská operní sinfonie* (s. 136). Také triové sonáty pro orchestr a vstupní části suit se nazývají *sinfonia*.
- **sonáta** („souznění“), volná instrumentální skladba (namísto vokální *kantáty*; s. 149).

**Orchesterální suita.** Taneční sbírky pro instrumentální soubor a orchestr jsou určeny pro dvorskou zábavu a stále širší měšťanské publikum (mnoho tisků). It. a fr. kompozice se přitom jeví jako umělečtější a angl. a něm. jako „lidovější“ (spíše akordické věty namísto polyfonní imitace). Stylisticky mají tyto věty blízko k dobovým vokálním nebo smíšeným tiskům (*taneční písně*, s. 257). 4–5hl. skladba ponechává otevřený problém obsazení, přičemž je třeba počítat s violami v různých polohách (housle, violy, gamby), zobcovými flétnami, cinky, drnkacími nástroji atd. Příklad:

VALENTIN HAUSSMANN, *Neue 5st. Paduanen und Galliardien auff Instrumenten, fürnehmlich auff Violen lieblich zu gebrauchen*, Norimberk 1604.

Běžné je vytváření dvojic tanců pomalý-rychlý (s. 151), oblíbené jsou taneční cykly.

J. H. SCHEIN, *Banchetto musicale*, Lipsko 1617, obsahuje 20 pětilh. suit s pořadím vět jako na obr. A, k tomu další *intrády* a *paduany*. SCHEIN zaměňuje pořadí *courante* a *allemande*, ale suitu začíná pomalu a uzavírá ji rychle (obr. A). 5 částí hudebně propojuje tím, že „si navzájem příjemně odpovídají v tónu a invenci“, tzn. že všechny části suity jsou napsány ve *stejně tónině* a užívají obdobný hudební materiál (angl. vliv, W. BRADE ad.).

PAUL PEUERI, *Neue Padouan, Intrada, Dántz unnd Galliarda*, Norimberk 1611. V těchto čtyřvětých suitách se nacházejí staré dvojice tanců, tónina zůstává stejná, stejně jako tematická substance, často ovšem pouze v obou úvodních větách (*variáční suita*, př. C).

Němečtí skladatelé orchestrálních suit:

- do r. 1635: HASSLER, HAUSSMANN, STADEN, SCHEIN, SCHEIDT;
- do r. 1680: s. úvodem (*sinfonia*) HAMMERSCHMIDT, SCHOP, ROSENMÜLLER;
- do r. 1740: fr. vliv (*ouvertura*): KUSSER, ERLEBACH, MUFFAT, TELEMANN, BACH, HÄNDEL.

**Francouzský balet a ouverturová suita.** Francie pěstuje především balet.

Balet začíná **ouverturou** a následným recitativem, v němž je pozdraveno publikum a naznačen většíou alegorický nebo heroický obsah kusu (obr. B). Následuje vlastní balet: sled scén s dialogy, zpěvem a tancem. Každá scéna se nazývá *entrée* (*výstup* hlavní postavy). Velký tanec (**grand ballet**) s účastí všech postav i publika vše uzavírá.

Kromě těchto baletů existovalo mnoho *tanečních* a *baletních vloček* ve fr. operách.

**Francouzská orchestrální suita** navazuje na oba druhy: u dvora bylo v oblibě opakování baletní hudby z oper a baletů bez tance při slavnostech a zábavách u dvora i mimo něj. Fr. orchestrální suita většinou postrádá ustálený sled tanců *allemande-courante-sarabande-gigue*, běžný v loutnových a cembalových suitách; začíná **fr. ouverturou** a po ní následují stylizované aktuální fr. tance jako *air, gavotte, bourrée, menuet* a netaneční části jako *prélude, passacaille, chaconne*. Hlavními autory byli LULLY a RAMEAU.

### Pozdní období

J. S. KUSSER (1660–1727) uvedl jako první fr. ouverturovou suitu, také nazývanou jednoduše **Ouvertüre**, do Německa (6 suit „suivant la méthode française“, 1682). Významným se stalo *Florilegium* G. MUFFATA, 2 sv. (1695/98), 4–5hl., fr. způsob zpracování smyčcové sazby.

BACH zkomponoval 4 orch. suity (*Ouvertüren*) pro lipské *Collegium musicum*, 2. pro koncertantní příčnou flétnu, 3. a 4. se slavnostními tymphány a trubkami (obr. D). Známý *Air* je součástí 3. suity (srovnej s. 150).

HÄNDELOVA *Vodní hudba* obsahuje 3 suity rozdílných tónin a obsazení (obr. D), byla zkomponována pro 3 královské plavby JIŘÍHO I. na Temži (s cca 50 hudebníky na jedné lodi, podle *Daily Courant* z 19. července 1717; viz s. 331). HÄNDELOVA *Hudba k obňostrojí* byla při premiéře pod širým nebem obsazená velmi početně (12 hobojů pro vrchní hlas; obr. D), později na koncertě již obvykle.

- žestě
- dřeva
- smyčce
- concertino
- tutti
- b. c.
- ripieno

Violino I  
conc. e rip.Violino II  
conc. e rip.

Viola rip.

vc. c. e rip.  
cembalo

A A. Corelli, Concerto grosso č. 1, D dur, op. 6,  
1714, 1. věta, úryvek

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
trubka		I				
les. roh I, II	1, 1					
flétna I, II		I		I, I	I	
hoboj I, II, III	1, 1, 1	I				
fagot	I					
violino picc.		I				
violino princ.				I	I	
housle I	•	•	I, II, III	•	•	
housle II	•	•		•		
viola	•	•	I, II, III	•	•	I, II
gamba						I, II
violoncello	•	•	I, II, III	•	•	I •
violone	•	•	•	•	•	•
cembalo		•	•	•	I	•

obsazení

Allegro	Adagio 3/4 hob., h.	Allegro	Menuet 3/4 6hl.	Trio 2 hob. fag.	Menuet d. C.	Polacca 3/8 4hl.	Menuet d. C.	Trio 2 les. r. hob.	Menuet d. C.
italské concerto			francouzská suite						

I. Braniborský koncert, pořadí vět

I, 1: motivy loveckých rohů

II, 3: fugové téma (trubka in F)

B J. S. Bach, Braniborské koncerty, 1721

**Concerto** se stává teprve v polovině 17. století čistým, typicky barokním *instrumentálním drubem* (s. 123). Již v raných *canzonách*, *sonátách*, *sinfoniích* se *mistry* vyskytovalo **střídání** celého ansámblu (*tutti*) se skupinami sólistů (*solí*, *concertino*). Fr. hudba měla v oblibě **střídání rejstříků** celého orchestru s *dechovým trém*, především 2 hob. (fl.), fag. (s. 321). Obojí vedlo ke vzniku *concertina* se smyčci nebo dechy.

Centry koncertantního instrumentálního stylu byly Modena, Bologna a Benátky. Starý, **vicesborový koncertantní styl** (bez sólistů) se vyvinul v nové **concerto grosso** (více sólistů) a **sólový koncert** (jeden sólista). Skladatelé:

ALESSANDRO STRADELLA (1644–82); LORENZO GREGORI (poprvé označení *concerto grosso*, 1698). ARCANGELO CORELLI (1653–1713), od 1682 *concerti grossi* v Římě (také triové sonáty sborově, s. 319). Jeho 12 *concerti grossi* op. 6 (tisk 1714) platily za běžné kusy (*concertino*: 2 housle, vc.). Formálně následuje 8 koncertů chrámové sonáty (č. 8: *Vánoční koncert*) a 4 koncerty komorní sonáty (s. 149).

Př. A dokládá typickou strukturu CORELLIHO *concerta grossa*: **concertino** (1. h., 2. h., vc: „*concertato*“) a **tutti** („*ripieno*“) hrají ze stejného partu. Střídání *tutti-solí* je ve skladbě naznačeno (s. 122, obr. A). Nejdůležitější jsou oba vrchní hlasy a bas (*faktura triové sonáty*). Viola vyplňuje harmonii v *tutti*, pauzuje stejně jako kb. (a cemb.) v *concertinu* (zde není gb. číslován; někdy bývá ale notován, např. v HÁNDELOVĚ op. 6). Střídání se týká jak tempa, tak také charakteru: po závažném *adagio*vé úseku (*tutti*) následuje živá *passáž* v *allegro* s imitacemi typických smyčcových krátkých motivů v obou houslích a s *figuracemi* v basu. Hudba působí velkolepým, citově přesvědčivým, energickým a jasným dojmem.

Dále: TORELLI, ALBINONI, MANFREDINI, GEMINIANI, LOCATELLI, A. SCARLATTI a především ANTONIO VIVALDI (s. 327); namísto CORELLIHO častých střídání vět a temp píše VIVALDI delší, vyvážené věty; přes 90 koncertantních *sinfonií* (*vicesborové*, bez sóla) a *concerti grossi*, 81 koncertů pro 2 a více sólistů.

*Concerti grossi* podle it. vzoru vznikají v 1. pol. 18. stol. v celé Evropě, mj. HÁNDELOVY londýnské *op. 3* (6 koncertů, 1733, tzv. „*hobojové*“) a *op. 6* (12 koncertů, 1739), *concertino* vždy tvoří 2 h. a vc. Instrumentální koncerty zněly také v chrámu: při příchodu a odchodu, při přijímání, o Vánocích (*vánoční koncerty*, *koncerty u jesliček*). V průběhu 17. stol. nahradily starší chrámové sonáty, *canzony* a *sinfonie*. Celkově si baroko oblibilo početná obsazení. TORELLI prováděl své koncerty v boloňském chrámu *S. Petronio* se 120, CORELLI v Římě v paláci švédské královny KRISTINY dokonce se 150 hu-

debníky (s. 319). Instrumentální koncerty byly provozovány také před oratorii nebo mezi jejich akty (HÁNDEL). Vedle smyčců dávali Italové v *concerto grosso* přednost hobojům, trubkám a lesním rohům, Němci flétnám, hobojům a fagotům.

Také 6 **Braniborských koncertů** J. S. BACHA jsou koncertantní *grossi* (*Concerts avec plusieurs instruments*, *Koncerty s více nástroji*), věnovány 1721 markraběti CHRISTIANOVÍ LUDWIGOVÍ z BRANDEMBURGU, který si je u BACHA objednal. Odrážejí praxi köthenské dvorní kapely v době BACHOVA působení (1717 až 23), s přibližně 17 *hudebníky* (BACH: *vla* nebo *cemb.*).

Č. I, **F dur**, pro zvláštní příležitost; zesílené obsazení: *violino piccolo* (o tercii výš), 2 lovecké rohy, 3 hob.; 1. věta původně jako *sinfonia* bez *violino picc.* (1713) mj. též jako úvod ke kantátě BWV 52 (1726). Motiv loveckých rohů s trojzvuky a *repeticemi* tónů zabarvují celou větu (př. B). I. koncert je komponován ve starém stylu: bez skutečných sólistů koncertují všechny nástroje ve skupinách (*sborech*) nebo *jednotlivě* jako v *benátské* *sinfoni*. Koncert bývá proto řazen k *vicesborovým* nebo *skupinovým koncertům* (*concertantním sinfoniím*). 2. větu utvářejí sóla hobja a sóla housle a jemně doprovázející *tutti* (*piano sempre*; BACHOVY interpretační pokyny jsou jinak vzácné). – Pořadí vět kombinuje *it. concerto* a *menuet fr. suity*, jenž je rozšířen o 3 tance s proměnlivou zvukovou barevností (obr. B).

Č. II, **F dur**, *concerto grosso* s neobvyklým *concertinem*: trp., fl., hob., h. (trp. *in F* ve velmi vysoké poloze: *clarina*, vysoké c<sup>3</sup> zní ještě výše: f<sup>3</sup>, viz př. B); prostřední věta bez trp. a *tutti*; poslední jako koncertantní fuga („fanfárové“ téma př. B).

Č. III, **G dur**, *skupinový koncert*, bez dechů, smyčce rozdělené do 3 skupin nad b. c. Místo prostřední věty pouze *fyrgická kadence* ze 2 akordů s korunou (*adagio*, a moll/H dur) s možností *improvizace* *cembalisty* nebo koncertního *mistra* (1. h.).

Č. IV, **G dur**, *concerto grosso* s virtuózně koncertantními houslemi a 2 zobcovými flétnami jako *concertinem* (od BACHA také úprava v F dur s *cembalem* místo houslí).

Č. V, **D dur**, *concerto grosso* s houslemi, příčnou flétnou a *cembalem* jako *concertinem*; na *cembalo*, tehdy nový nástroj od markraběte CHRISTIANA z Berlína, hrál sám BACH. *Cembalový part* zde natolik dominuje (sólová kadence), že toto *concerto grosso* směřuje k *sólovému koncertu*.

Č. VI, **B dur**, *skupinový koncert*, bez dechů a houslí, ve starých temných zvukových barvách s děleními violami a *gambami* (kníže LEOPOLD Z ANHALT-KÖTHENU hrál na gambu).





Z koncerta grossa a paralelně s ním se v poslední třetině 17. století vyvíjí **sólový koncert**. V 17. století bylo běžnou praxí nechat hrát obtížná místa instrumentálních skladeb sólisty, především v chrámovém orchestru, kde často účinkovali amatéři (TORELLI, předmluva k op. 8, 1709).

Vznikají dvojkonzerty (2 sólisté, duetovým způsobem), trojkonzerty i čtyřkonzerty.

Rané sól. koncerty pocházejí z pera TOMASA ALBINONIHO (1671–1750), Benátky, *Sinfonie e concerti*, op. 2 (kol. 1700); GIUSEPPE TORELLIHO (1658–1709), Bologna, op. 8 (1709), č. 1–6 concerti grossi, č. 7–12 virtuózní sól. koncerty; především ale

**Antonio Vivaldi** (1678–1741), Benátky, 1703 kněžské svěcení (*il prete rosso*, „ryšavý kněz“ pro barvu vlasů), 1703–40 učitel houslí a dirigent orchestru v sirotčinci *Ospedale della Pietà* v Benátkách; okolo 770 skladeb, z toho 46 oper, ale především 477 **koncertů** pro různé nástroje (443 dochovaných), mj. pro *bousle* (228), *violu d'amore* (6), *vc.* (27), *příčnou fl.* (13), *zobc. fl.* (3), *bob.* (12), *fag.* (38), *mandolínu* (1); **dvojkonzerty**: 2 *b.* (25), *b. + vc.* (4), 2 *bob.* (3), 2 *les. r.* (2), několik pro 2 *vc.*, *violu d'amore + loutnu*, 2 *mandolíny*, 2 *př. fl.*, *bob. + fag.*, 2 *trp.*; **koncerty pro 3** a více nástrojů a **komorní koncerty**, na nichž se sólisticky podílejí všechny nástroje.

VIVALDI vytvořil třívěté schéma koncertu, převzal prvky operní árie (*lamento* jako vzor pro pomalé věty), zdokonalil techniku hry (12. poloha, nové druhy smyků; palcový hmat u violoncella).

Píše rozsáhlé, přehledné a virtuózní krajní věty, figurace rostoucí z povahy nástroje, krátká, sekvenčně založená témata, počítá s improvizací a zdobením (s. 82, obr. D). Velmi známý je jeho op. 3 *L'estro armonico* (*Hud. inspirace*), psaný od 1700, tisk 1711: 12 concerti grossi, dvojkonzerty a sólové koncerty pro h. (až 4) a vc. (BACH přepracoval 6 těchto koncertů pro cembalo nebo varhany).

Ve *Čtveru ročních dob* (č. 1–4 z 12 housl. koncertů op. 8, kol. 1725) na 4 sonety (od VIVALDIHO?) popisuje 1. sonet příchod jara, bublání potůčků, šumění větru (*zefiretti*), bouřku a zpěv ptáků. V tomto koncertu líčí obě první tutti-myšlenky (pokaždé 6 taktů) radostné pocity na počátku jara; obě se vracejí jako ritornely (R 1 a R 2) a mezi ně jsou vkládány programní scény, dílem jako sólové, dílem jako tutti-epizody. Tímto způsobem se bez obtíží spojují program a čistě hudební ritornelová forma (obr. A).

Všechny 4 koncerty přinášejí množství různých nálad a obrazů.

Pomalá věta Zimy líčí scénu u krbu: *Passar al fuoco i di quieti e contenti/Mentre la pioggia fuor bagna ben cento* (*Prožít u ohně poklidně a radostné dny / Zatímco venku vše smáčí*

*dešť*) (př. A). Prostá melodie v trojzvukcích vyjadřuje pohodu (h. sólo), pizzicata dešťové kapky (h. I/II), ležící tón ticho (vla), rovnoměrnost a harmonie generálbasu svět spočívající v Božích rukou.

Typ it. sólového koncertu se rozšířil do celé Evropy. Skladatelé:

MANFREDINI, DALL'ABACO, MARCELLO, VERACINI, VITALI, ALBERTI, TESSARINI, BONPORTI, LOCATELLI, PERGOLESI, TARTINI;

BOISMORTIER a LECLAIR ve Francii;

PISENDEL (VIVALDIHO žák, Drážďany), TELEMANN, GRAUN aj. v Německu.

**J. S. Bach** přepracoval 16 koncertů (mj. 10 VIVALDIHO h. koncertů) pro cembalo nebo varhany, aby si osvoji nový hud. druh. Později napsal houslové koncerty, zčásti též přepracované pro cembalo: 2 h. koncerty in *a* (BWV 1041) a *E* (BWV 1042) a dvojkonzert pro 2 h. in *d* (BWV 1043). Zkomponoval také první cembalové koncerty: 7 pro 1 cembalo, 3 pro 2, 2 pro 3, 1 pro 4 (všechny 1727–37). BACH zastírá VIVALDIHO průzračnost hustým kontrapunktickým předivem, motivickými imitacemi, rozdělením ritornelů atd. Prohlubuje hudební obsah: jeho hudba působí oproti it. méně jasně a méně vzletně, je však myšlenkově bohatá, fantastická, vzrušující.

Ritornel v 1. větě h. koncertu E dur (obr. C, t. 1–11) obsahuje 6 motivů (a–e, u VIVALDIHO 1–2), orchestr a sólista se rozmanitě a nepravdělně střídají. Prostřední věta vypadá jako árie nad chitonnovým basem; finale je „řetězové“ rondo (s. 108, obr. B).

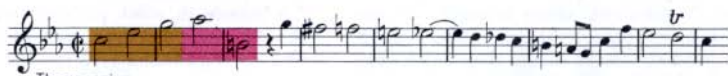
Baroko nerozlišuje přísně mezi cembalovým a varhanním koncertem (varhanní koncerty se omezují převážně na *manuálovou hru*, it. způsob).

**G. F. Händel** uváděl od 1735 **varhanní koncerty** mezi jednotl. akty svých oratorií. Oblíbené byly jeho improvizace a zdobení sól (ve varh. hlasu je mnoho míst *ad lib.*). Napsal 2 x 6 koncertů pro cemb. nebo varhany op. 4 (1738) a op. 7 (1740/51).

HÄNDEL používal varh. pozitiv it. typu (bez pedálu). Koncerty mají 3–4 věty. Rychlé věty jsou fugované nebo mají ritornelovou formu: dialogická struktura této formy je přítom obměňována rozdrobením na malé články (časté střídání tutti-sólo po 2 taktech) a improvizací (obr. B).

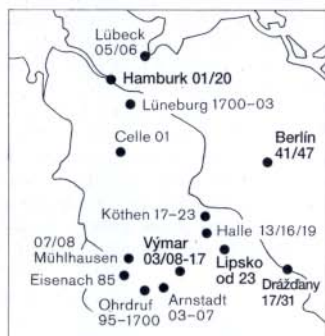
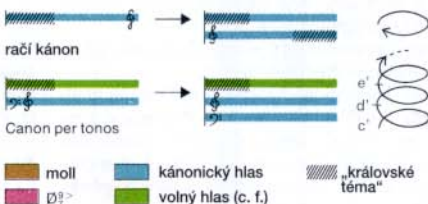
Utváření témat působí italsky: hl. téma A ve 4. koncertu s jednoduchými trojzvukými figurami, hravé, veselé (jako sbor v opeře *Alcina* je opatřeno textem: *Questo è il cielo di contenti – Toto je nebe blažených*). K tomu se dobře hodí trylková epizoda připomínající ptačí švitoření (téma B).

Koncert op. 4,3 má sborové Finale (meziaktní hudba k *Trionfo*); op. 4,6 byl původně určen pro harfu (*Alexanderfeast*).



Thema regium

- I. ricercar (fuga), 3hl.  
 II. 6 kánonů, 5 s c. f.  
 1 fuga canonica, 3hl.  
 III. ricercar, 6hl.  
 IV. 2 kánony, bez c. f.  
 V. triová sonáta, fl., h., b. c.  
 VI. zrcadlový kánon, 2hl. a b. c.

1. posláni  
2. posláni

## B Místa Bachova pobytu

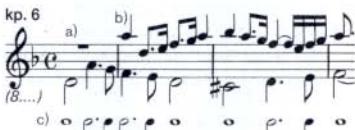
směr pohybu: dux comes

jednoduchá fuga:

fuga v protipohybu:

zrcadlová fuga:

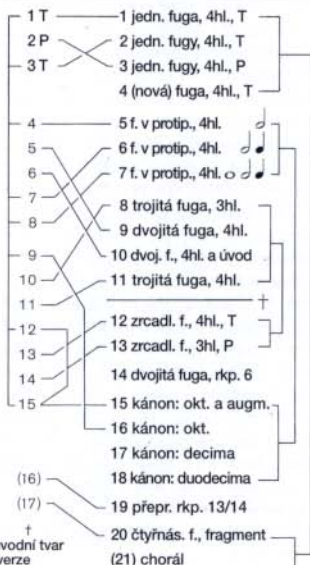
typy fug

fuga v protipoh. ve 2 ryt.. proporcích (kp. 7 ve 3)  
 a) základ. podoba, b) diminuce, c) augmentace

## C Umění fugy, 1745-50



rpk. první vydání 1749/50

T původní tvar  
P inverze

## JOHANN SEBASTIAN BACH

\*21. 3. 1685 v Eisenachu, † 28. 7. 1750 v Lipsku, pochází z hudebnického rodu (16. stol.), naučil se podle „řemeslné“ tradice hrát na smyčcové a dechové nástroje (otec městským hudebníkem v Eisenachu); latinská škola v Eisenachu; jako sirotek odešel 1695 k bratrovi JOH. CHRISTOPHOVI (varhaník v Ohrdrufu); od 1700 škola při chrámu sv. Michala v Lüneburgu.

**Varhaník v Arnstadtu/Mühlhausenu 1703–08**  
1703 houslistou na výmarském dvoře, od podzimu 1703 varhaníkem v Arnstadtu (*Neue Kirche*); 1705/06 (říjen–únor) pěšky za Buxtehudem do Lübecku, poté zorepě v Arnstadtu („v chorálu dělal mnoho podivných variací, míchal do něj mnoho nezvyklých tónů, až z toho byli věřící zmateni“); od 1707 varhaníkem v Mühlhausenu (*St. Blasien*), tam spor pietistů a ortodoxních ohledně chrám. hudby (pietisté vystupovali *proti* chrám. hudbě); 1707 svatba se sestřenicí MARIÍ BARBAROU (1684–1720), 7 dětí, mj. W. FRIEDEMANN (\*1710) a CARL PHILIPP EMANUEL (\*1714). – BACH převzal staré formy duchovní vok. hudby (kantáty: *duchovní koncerty*) a varh. hudby (*canzony* ad.), které však svou fantazií a přesvědčivostí výrazu v mnoha ohledech překonal.

**Dvorní varhaník ve Výmaru 1708–17**

1708 se stal dvorním varhaníkem a komorním hráčem (housle, cembalo) ve Výmaru, 1714 koncertním mistrem; kantáty, varh. skladby; testování varhan. Jelikož zde nebyl povýšen na kapelníka, dal výpověď.

**Dvorní kapelník v Köthenu 1717–23**

Nejvyšší postavení, dobré pracovní možnosti ve službách knížete LEOPOLDA (*měl jsem laskavého a hubdy stejně milovného jako znalého knížete; domníval jsem se, že u něho zůstanu až do konce života*, dopis 1730); málo chrám. hudby, mnoho hudby světské: *Invence*, *Dobře temperovaný klavír I*, suity, sonáty, partity, (*Braniborské*) koncerty, ouvertury, cca 40 světských kantát. – 1721 se oženil s ANNOU MAGDALENOU (1701–1760), 7 dcer a 6 synů, mj. JOH. CHRISTIAN (\*1735). Po boku druhé („amúžické“) kněžny „u řečeného knížete zájem o hudbu poněkud ochabl“. BACH odešel do Lipska (možnost studia pro syny).

**Kantor u sv. Tomáše v Lipsku 1723–50**

a) **Tvůrčí období do 1740.** BACH byl *kantorem a directorem musicis* v hlavních městských kostelích: pokles z pozice dvorního kapelníka, proto se BACH *zpočátku vůbec nechtěl stát z kapelníka kantorem* (dopis 1730); bohatá tvůrčí činnost, především duchovní hudba. Díla: kantáty, oratoria, pašije, *Klavierübungen*, koncerty, části *Mše b moll* pro drážďanského kurfiřta (1733, proto 1736 titul *dvorního kapelníka*), varhanní skladby.

b) **Pozdní dílo.** *Umělecké* a zároveň *didaktické* kompozice, kontrapunkticky komplikované, cyklicky uzavřené, obsahově závažné:

- *Goldbergovy variace* (1742, viz s. 312);
- *Dobře temperovaný klavír II* (1742);
- *Kánonické variace* (1746–47, viz s. 311);
- *Hudební obětina* (1747);
- dokončení *Mše b moll* (1748);
- pozdní kánony a varhanní chorály;
- *Umění fugy* (1745–50), nedokončené.

BACH nepohlížel na svou tvorbu romanticky jako na výkon génia, nýbrž jako na řemeslné umění, podložené píli, nasazením, možností učit se i vyučovat jiné a pevně zakotvené v celku světa, jehož osou je Bůh. Jeho duchovní a světská díla proto nejsou v protikladu, ale spočívají na stejném základě (viz citát s. 101; časté užití *parodie*). BACH přijal tradice, které sahají až k nizozemské a středověké polyfonii, a naplnil je barokním patosem a afektem Kontrapunktické umění, chromatická harmonie, hudební řeč plná symbolických významů a velká „učinnost“ BACHA nakonec izolovaly od moderních dobových proudů, hlásajících přirozenost. Teprve 19. stol. BACHA znovu „objevilo“.

**Hudební obětina:** téma měl údajně dát BACHOVI k improvizaci FRIEDRICH II. při návštěvě Postupimi (1747; typické prvky: trojzvuk, dominantní napětí, chromatický sestup a kadence: nasazení, vrchol, vyznění). Toto téma je základem všech částí. *Ricercar* je zde významný jako akrostichon *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonice Arte Resoluta*. V ráčím kánonu zní hlas zároveň odpředu i odzadu. *Canon per tonos* stoupá v každém opakování o tón výš (symbol stoupající královské slávy).

**Umění fugy:** Dochovaly se BACHŮV rukopis a první vydání. BACH ještě zkontroloval tisk do č. 11, provedl přitom změny ve fugách a jejich pořadí (nová koncepce cyklu). Kontrapunktická obtížnost stoupá od jednoduché fugy přes fugy v protipohybu (comes v inverzi, viz obr. C) až k zrcadlovým fugám (fuga *b* vzniká z fugy *a* úplným zrcadlovým pohybem). *Stupňování* vykazují i jednotlivé skupiny, např. metrické hodnoty 3 fug v protipohybu (př. kp. 6; srov. menzurální kánon s. 118, obr. E). Závěr tvoří čtyřnásobná fuga č. 20. Je přerušena po 3. dílu, poté, co v kp. *zazní b-a-c'-b* (vla). Zřejmě zde byla plánována kombinace všech témat se zjednodušeným pův. tvarem tématu (symbol spasení), jež nastupuje klidně, vyváženě a bez *chromatického* napětí (ne jako *b-a-c-b*, symbol pro hřích a utrpení) hl. tématu (př. C: hl. téma 1. řádek, převrat 2., původní tvar 3.). C. PH. E. BACH připojil na tomto místě BACHŮV poslední chorál (text *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, s. 270, A).

**Díla** dochována v rukopisech, resp. opisech, málo vtištěno, polovina (?) ztracena; staré SV: Bachgesellschaft (PH. SPITTA), 46 sv., Lipsko 1851–99; nové SV: Bach-Institut Göttingen a Bach-Archiv Lipsko 1954 nn.; *Bach-Werke-Verzeichnis* (Seznam Bachových děl, BWV) od W. SCHMIEDERA, Lipsko 1950.



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

\*23. 2. 1685 v Halle, † 14. 4. 1759 v Londýně; rodina lékáře; latinská škola; učil se u FR. W. ZACHOWA, varhaníka v halské Marktkirche. Studium práv v Halle, zároveň varhaníkem v (reformovaném) dómu a zámeckém kostele.

**Hamburk 1703–06.** Halle a povolání varhaníka byly pro HÄNDELA příliš těsné. Roku 1703 odešel k hamburské opeře, zpočátku jako houslista, od 1704 cembalista. J. MATTHESON (společná cesta k BUXTEHUEDEMU 1703) později soudil, že HÄNDEL *byl vynikajícím varhaníkem, lepším než Kubnau, podivínsky brál fugy a kontrapunky bez přípravy; ale dřív, než přišel do hamburské opery, tobo věděl velmi málo o melodii* (1740). Na rozdíl od kontrapunktu středoněmeckých protestantských kantorů se zde jedná o novou, velkorysou melodiku it. belcanta, kterou se chtěl HÄNDEL naučit v Itálii (opery viz s. 277).

**Itálie 1706–10.** Začátek cesty koncem r. 1706:

- Florencie: v domě MEDICEJŮ; *Rodrigo* (1707);
- Řím (1707/08): v básnické akademii *Arcadia*, ke které patří také PASQUINI, A. SCARLATTI a CORELLI, provádí CORELLI HÄNDELOVO oratorium *Trionfo del tempo*;
- Neapol (1708): ant. mytologie v prosluněné krajině; pro svatbu vévody Alvy HÄNDEL komponuje serenitu *Acì, Galatea e Polifemo*, v níž přerouává námět od sicilské Etny do blízkosti Vesuvu;
- Benátky (1709): velký úspěch opery *Agrippina*; nikdo prý *nikdy předtím neslyšel všechny sly harmonie a melodie, svázané navzájem tak těsně a tak silně* (MAINWARING/MATTHESON, 1761).

**Hannover/Londýn 1710–12.** STEFFANI zprostředkovává HÄNDELOVI r. 1710 místo kapelníka v Hannoveru. Ještě 1710 cestuje skladatel přes Düsseldorf do Londýna, kde jeho opera *Rinaldo* vyvolala poč. 1711 nadšení, a HÄNDEL u cembala byl nazván *Orfeem našeho století*. Vrací se do Hannoveru, ale již na podzim 1712 zůstává definitivně v Londýně.

**Londýn 1712–19.** Začíná období slávy (opery viz s. 285). V příležitosti Utrechtského míru zní v katedrále sv. Pavla HÄNDELOVO *Utrechtské Te Deum* a *Jubilate* (1713, jen instrumentalistů bylo 150) jako produkt národní hudby v purcellovské sborové tradici. 1714 se stává hannoverský kurfiřt anglickým králem (GEORG I.). HÄNDEL pro něho komponuje **Vodní hudbu** pro slavnostní plavby na Temži: suity F (1715?), D (1717) a G (1736?).

Menuet č. 7 přináší velkorysou trojzvukovou melodiku lesních rohů, s imitacemi, paralelním vedením hlasů a krátkými periodami: vše přehledné a jasné (př. B, srovnej s. 323).

VÉVODA Z CHANDOSU zve HÄNDELA na zámek Cannon blízko Londýna (1717–1720). Zde vzniká mj. 8 klavírních suit, sborové žalmy (*Chandos Ant-hems*), *Acis and Galatea* (přepr.) a *Esther* (1. angl. oratorium, 1718, rozšířeno 1732).

**Londýn 1719–28.** Velké operní období na *Royal Academy of Music* (s. 319). HÄNDELOVY opery se hrají po celé Evropě.

Ke korunovací JIŘÍHO II. 1727 vznikají 4 *Korunovační anthemy* (národní proslulost). Roku 1728 bankrot Královské akademie.

**Londýn 1728–41.** Nadále 1–2 it. opery do roka (s. 285); oratoria, mj. *Deborah* (1733, s. 291); 1737 záchvat mrtvice, lázeňská kúra v Cáchách; koncerty (s. 325); *Óda na sv. Cecílii* (1739).

Opera *Xerxes* vykazuje typickou výstavbu opery seria a semiseria, tzn. řadu scén (obr. A, horní čísla) složených z recitativů a árií v různých tóninách a afektech, jedné sinfonie a malého počtu sborů: 3 jednání s 53 hud. čísly. – Slavné *Largo (Larghetto)* líčí antického hrdinu v pastorálním F dur, širokém rytmu, jednoduché harmonii a velkém gestu (př. A).

**Londýn 1741–51.** HÄNDEL se po 40 it. operách zcela obrací k *angl. oratoriu*, které se setkává s ještě větším ohlasem: hudebně oživuje *angl. sborovou tradici*, obsahově se blíží *puritánství*, politicky se ve vyvoleném lidu Izraele odráží Anglie jako *světová velmoc*. – *Mesiáš (Messiah)*, 1741, započat 22. 8. a dokončen po 24 dnech, zakládá tuto händelovskou oratorní tradici s jejími slavnostními koncertními produkcemi.

Prostota a velkost se v *Mesiášovi* spojují k neobyčejnému účinu. Po fr. ouvertuře v temném e moll navozuje tenor v několika málo tónech nad doprovodem, který jej podpírá, pocit bezpečí a spásy. It. belcanto vztýžilo nad angl. stylem (př. C).

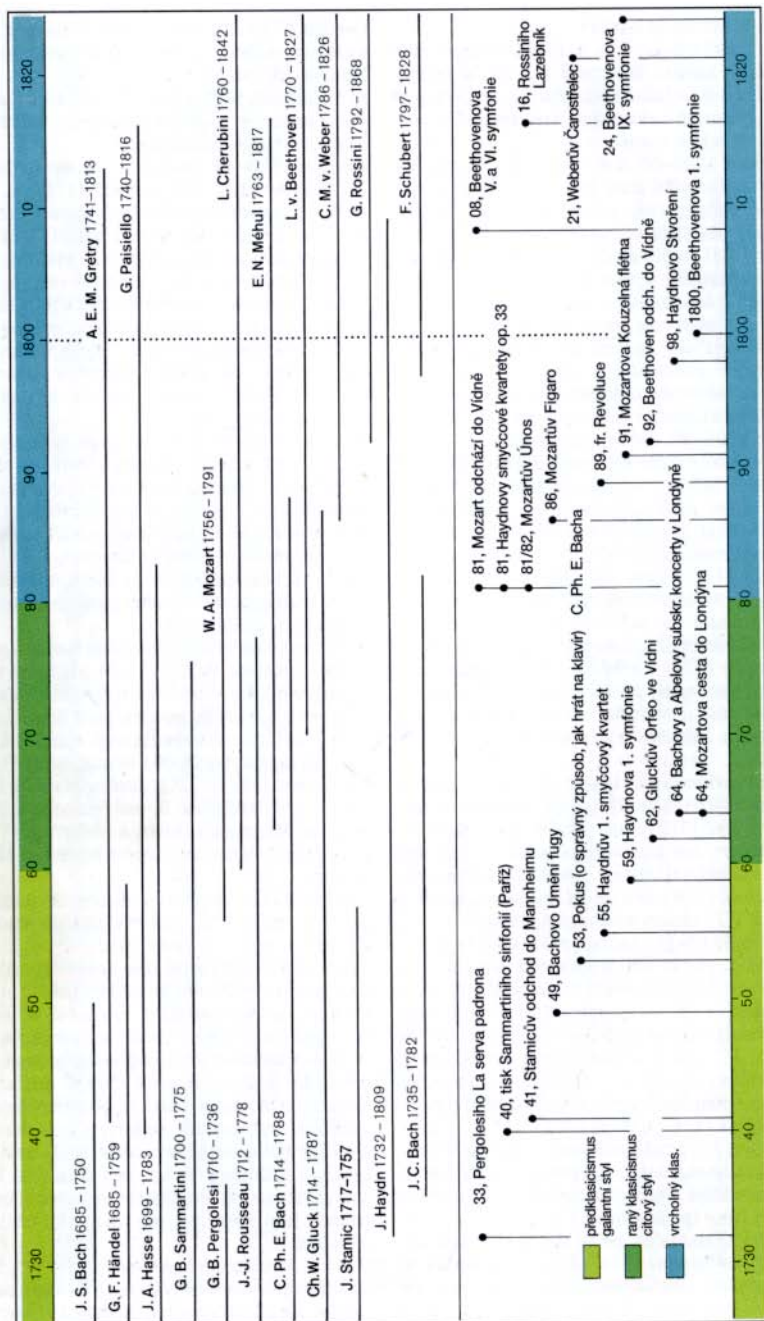
HÄNDEL napsal přes 20 ód a oratorií (s. 291). Dále 6 varh. koncertů (s. 327), *Dettingenské Te Deum* (1743) k vítězství Jiřího II. nad Francouzi u Dettingenu nad Mohanem a *Hudbu k obňostroji* (1749), pro londýnskou národní slavnost k uzavření cášského míru.

**Londýn 1751–59.** Pozdní období již charakterizuje klid. Roku 1757 ještě HÄNDEL přepracovává své dílo z mládí: *Trionfo* (angl., s. 291). 1757 oslepl, zemřel 1759 a byl jako vysoce vážená osobnost pohřben ve Westminsterském opatství.

Evropsky vzdělaný HÄNDEL zapůsobil ve světové metropoli Londýně na svobodnou a osvěcenou měšťanskou společnost především svými oratorii. Aristokratický duch opery seria zůstal v měšťanském oratoriu zachován, ale stal se prostším, srozumitelnějším, byl doplněn velkými sbory: humánní obsah ve *velké* formě pro *velké* publikum. HÄNDELOVO oratorium se tak bez přerušení kontinuity stává vzorem pro klasicismus a romantismus, zatímco jeho opery ad. byly znovu oživeny až ve 20. století.

SV od S. ARNOLDA, 36 sv., Londýn 1787–97; SV od FR. CHRYSANDERA, 99 sv., Lipsko 1858–1902; nové SV od nové HÄNDELOVY společnosti Halle 1955 nn.; dále katalog děl od B. BASELTA (*HWV*), Lipsko, 1978 nn.





Pod pojmem **klasicismus** rozumíme v hudební historii období a styl tří velkých vídeňských mistrů HAYDNA, MOZARTA a BEETHOVENA (*videňský klasicismus*). Pojmenování epochy, k němuž došlo po BEETHOVENOVĚ smrti, bylo podníceno dokonalostí obrazu hudební věty, výsostným humanitním obsahem a ideálem krásy především hudby MOZARTOVY. – Pojem *klasický* znamená obecně tolik co vzorový, pravdivý, krásný, naplněný souměrností a harmonií, přitom jednoduchý a srozumitelný. Síly citu a rozumu, ale také obsah a forma nalézají rovnováhu v utváření uměleckého díla. Výsledek je nadčasový. WINCKELMANN nazval *klasickým* umění *antiky*, na němž ve shodě s ideály své doby obdivoval „vznešenou prostotu a tichou velikost“ (1755).

### Osvícenství a přirozenost

18. století je obdobím *osvícenství*, skrze něž člověk pomocí rozumu a kritického úsudku dospívá k samostatnosti a zralosti (KANT). Osvícenství vede k rozbití starých pořádků a k nové představě důstojnosti, svobody a štěstí člověka; tj. mj.

- k vyhlášení lidských práv (USA, 1776 nn.);
- k rozbití staré stavovské společnosti fr. revolucí (1789);
- ke zrušení nevolnictví; volání po náboženské toleranci; sekularizaci.

Na místo dvorské kultury, jejímiž centry a zároveň místy provozování hudby byly kostel a zámek, nastupuje postupně kultura měšťanská se soukromým domem, salonem, kavárnou, sálem (bez centra; SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, „Ztráta středu“).

Víra v (rozumové) schopnosti člověka s sebou přináší optimistickou vizi pokroku. DIDEROT a D'ALEMBERT vydávají *Encyklopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Encyklopedie neboli výkladový slovník věd, umění a řemesel, Paříž 1751–72) jakožto základ tehdejšího obecného vědění lidstva. ROUSSEAU sem napsal část hudebních hesel.

Proti baroknímu životnímu stylu, nabubřelosti, patosu, ceremoniálnosti a vyumělkovanosti se staví touha po jednoduchosti a přirozenosti. ROUSSEAU formuluje tuto **kritiku kultury** roku 1750 ve své představě prvotního blaženého stavu lidstva žijícího mravně a svobodně (s. 379). V tomto smyslu je mluvena výzva *zpět k přírodě*. Do „přírody“ je zahrnuta také **antika**, neboť ta ještě věřila v uskutečnění všech humanitních ideálů (GOETHE). Jelikož se nedochovalo téměř žádné prameny antické hudby, mohla se na antiku orientovat všechna umělecká odvětví právě s výjimkou hudby.

Předmětem uctívání se stal také **lid (národ)** a jeho jednoduché životní formy (HERDER, *Stimmen der Völker in Liedern*, „Hlasy národů v písních“, 1778 n.).

Pohled na původ a vývoj učinil hlavním tématem 18. století **výchovu** v teorii i praxi (LESSING, SCHIL-

LER; PESTALOZZI), ve výchovných románech (VOLT-AIRE, GOETHE), či v hudebních učebnicích (C. PH. E. BACH, QUANTZ, L. MOZART). Jako přirozený a nezkažený se však jeví především tvůrčí člověk, umělec, **géníus** (*originální géníus*). Jde o *vyslovení nevyslovitelných věcí* (LAVATER), o *prapůvodní sílu a tvořivou schopnost* (HERDER), o *umění jako zjevení, hudbu a poezii jako blas přírody* (HAMANN). Géníus opovrhuje učeností (barokního) umění a jeho pravidly jako překážkou a falešnou oporou: „homérský básník je odvrhuje“ (Young).

V nové **měšťanské hudební kultuře** s domácí a salonní hudbou, veřejným koncertem a operou, anonymním publikem, nakladateli a hudební kritikou se musí hudebník prosadit jako *svobodný umělec*.

### Hranice epoch

Přechod od baroka ke klasicismu (BACH †1750) probíhá ve více vrstvách. Nové proudy začínají kolem roku 1730 fr. *galantním stylem* a it. *novým tónem* v operě buffa, sonátě a sinfonii. Formují hud. *rokoko* jako předklasický styl kol. 1750/60 a vedou přes *Empfindsamkeit* (*citový sloh*) a hudební *Sturm und Drang* (bouře a vzdor) ke klasicismu.

BEETHOVENOVOU smrtí 1827 by mohl klasicismus končit, ovšem v této době zde již dávno působí romantické proudy (WEBER †1826, SCHUBERT †1828).

**Galantní sloh** je spíše kompozičním stylem než označením epochy. Vznikl jako protiklad k učenému, kontrapunkticky přísně *vypracovanému* a p - lyfonně *vázanému* stylu (BACH, HÁNDEL) již v pozdním baroku jako *volný kompoziční styl*, především pro cembalo a komorní hudbu (COUPERIN, D. SCARLATTI, TELEMANN). Je půvabný, lehcě srozumitelný a zábavný, a obrací se proto spíše na amatéry než na znalce, upřednostňuje zpěvnou melodiku, křehkou ornamentiku, uvolněný doprovod bez pevného počtu hlasů a přehledné formy (tance).

**Citový sloh** staví proti baroknímu afektu a patosu bezprostřední vyjádření osobního citu v souhlasu s obecnými dobovými proudy let 1740–80, k nimž patří angl. vliv YOUNGOVA světobolu a touhy po smrti (*Night Thoughts*, 1742 nn.), STERNEHO nového hlasu citu (*Sentimental Journey*, 1768), ale také KLOPSTOCKOVY obrazy duše (*Messias*, 1748 nn.) a podněty LESSINGA, HAMANNA a HERDERA. – Patří sem dále **mannheimská škola** a její výrazové manýry i neobyčejný vzlet (*vzdechy, rakety*), GOSSEC, SCHOBERT a BECK v Paříži, ale především C. PH. E. BACH se svou zcela osobitou hudební řečí. **Videňská škola** zaujímá výjimečné postavení tím, že spojuje vážné a zábavné (MONN, WAGENSEIL, raný HAYDN), zatímco **berlínská škola** a její barokní tradice předvádí *školometství, vzdálení od přírody a úzkostlivé zápolení s uměním* (SCHUBERT, 1775).



Osvobozující se člověk se projevuje ve všech oblastech současně. V roce 1781, prvním vrcholu klasicismu, vznikají HAYDNOVY smyčcové kvartety op. 33, MOZARTŮV *Únos ze Serailu*, SCHILLEROVI *Loupežníci*, KANTOVA *Kritika čistého rozumu*.

V renesanci pronikly do hudby duch a dech, v baroku lidské afekty; v klasicismu to bylo lidské jednání, gesto, bezprostřední projev schopností: živě reagující city a bdělý rozum, vše vyvážené v intuitivní celistvosti, která tihne k objektivitě.

Fiordiligi vyjadřuje velkými skoky, akcenty a dramatickými pauzami vášeň a velikost duše (k symbolům *větrů* a *bouře*, př. A). Vokální charakter vykazují i nástroje (KV 467), které téměř *hovoří*: na figury vzdechů v klavíru se táže soprán „ty vzdycháš?“ (KV 505, psáno pro NANCY STORACE, MOZARTOVU Zuzanku, a jeho samotného; př. A).

*Nový tón* v hudbě již není pateticky důstojný, ale radostně přirozený (více *dur* než *moll*). Od *smíšeného vkusu* (QUANTZ 1752) směřuje klasicismus k nadnárodní hudbě z evropských prvků (primárně instrumentální) jakožto k univerzální řeči lidstva.

*Má řeč je srozumitelná celému světu* (HAYDN). Klasickými ideály jsou prostota a jednoduchost; téma př. B působí jako lidová píseň, klasicky vyvážené v melodii (2 takty nahoru, 2 takty dolů), rytmu (kroky, zastavení) i harmonii. Ve variacích se pak ukazují bohatství nápadů, dovednost a historické vědomí, které se za tím vším skrývá: od barokní polyfonie (4. variace) až k téměř romanticky znějícím harmonickým disonancím (koda).

Klasická je rovněž ideální podoba hudby, která se vymaňuje z účelovosti a služebnosti tance, zábavy, slavnostní okras a chrámu, aniž by se stala izolovanou specialitou pro znalce. Hudba pozvedá sebe samu i člověka na vyšší stupeň. Její veskrze duchovní podstata mohla v sobě nést náročný etický obsah. Hudba vrcholného klasicismu se stala *významuplnou* a oslovovala všechny lidi. Duch a cit přitom zůstaly stejně vyvážené jako obsah a forma, i když počínaje BEETHOVENEM do hudby pronikla *poetická kvalita*. Teprve romantismus přesunul důraz na mimohudební obsah (problém *forma – obsah* v 19. století). Klasicismus rovněž trval na určitém omezení prostředků ve struktuře, harmonii, instrumentaci a tak dále. I zde překročili rámeček teprve romantikové.

BEETHOVEN podržuje v zásadě klasické tóniny (pouze horní oblast kvintového kruhu), zároveň však rád vyhledává i vzdálenější, např. terciové příbuzné tóniny jako kontrast (vždy s návratem). V prostředních větách klavírních koncertů, též ke konci v závěrečných větách (jsou to vesměs

ronda) zároveň duchaplně a rytmicky překvapivě obměňuje téma, aniž by porušil formu (př. C; již MOZART, KV 451).

### Definice hudby

V období racionalismu platí, že hudba je stejně tak *vědou* jako *uměním* a má svá pravidla (MATTHESON 1739, Marpurg 1750), že je harmonická a krásná: *Hudba je umění kombinovat zvuky způsobem příjemným pro ucho* (ROUSSEAU 1768; *příjemné pro uši*, MOZART 1782, viz s. 425). Období *citovosti* přináší definice směřující k romantismu: hudba vyjadřuje vášně a city (AVISON 1752, SULZER 1771, KOCH 1802), podněcuje fantazii a otevírá cestu k vznešenosti (MICHAELIS 1795). Namísto dosavadních obrazů a mýtů se objevují rovněž pokusy o racionální teoretické uchopení původu hudby: jakožto *řeč citu* se hudba vrací zpět k samotné řeči (ROUSSEAU, HERDER).

### Hudební estetika

Platónské učení o tom, že v hudbě se vyjevuje *míra*, *číslo* a *řád* a tudíž objektivita, platí stále jako základ. Ke klasickému ideálu krásy patří harmonie. Tomu odpovídá také HEGELŮV novoplatónský pojem *smyslového zdání idejí* v kráse. Duchovní obsah a vnější tvar se ztotožňují, smyslově uchopitelný charakter krásy je ve své podstatě duchovní povahy. Tvůrčí člověk, umělec tvoří jako součást přírody, napodobuje ji (*teorie nápodoby*). Hudebník tak činí *přímo* tím, že napodobuje zvuky přírody (programní hudba, u ROUSSEAU *musique imitative*), a *nepřímo* tím, že napodobuje tvůrčí princip přírody (svěbytná neboli absolutní hudba, *musique naturelle*). *Přirozený* výraz přitom často vyžadoval *umělecké* zkrášlení.

V *Únosu ze Serailu* překračuje Osminův hněv *veškerý pořádek, míru a záměr* (MOZART). Není tudíž možná realistická nápodoba, pouze nápodoba idealizovaná, neboť *...ani nejprudší vášně nesmějí být nikdy vyjádřeny odpudivě a hudba má zůstat stále hudbou a ani na nejstrašlivějších místech nesmí urážet sluch, nýbrž mu labodit...* (dopis otci z 26. 9. 1781, přel. FR. BARTOS).

Na jedné straně se ideálem přirozenosti argumentuje proti *vyumělkovanosti* a *zmatenosti* baroka, jež *zatemňuje přirozenou krásu*, ve víře, že krásu dává umění teprve příroda (SCHEIBE 1740). Na druhé straně platí, že příroda v sobě nezahrnuje všech, co zakládá krásu a vysoký nárok umění (BAUMGARTEN 1752). Umělec a hudebník převyšují přírodu výběrem a uspořádáním podle estetických zákonů.

**expozice**

1. téma  
figurence 10  
C dur  
tonika  
modulace

2. téma  
figurence 20  
G  
dominantna

30  
g d  
a D G  
ST (D) D

**provedení**

figurence 30  
d d  
S

40  
d ~~~~~  
sekvence

50  
F B  
oblast subdominanty

60  
F C d DG C  
tonika

70  
d G C  
D T

**repríza**

1. téma  
figurence 50  
oblast subdominanty

2. téma  
figurence 60  
tonika

70  
d G C  
D T

Legend:

- 1. téma
- doplnění 1. tématu
- 2. téma
- doplnění 2. tématu
- harmonické napětí
- vrchol napětí
- cesura
- lehká-těžká
- těžká-lehká

W. A. Mozart, klavírní sonáta C dur, KV 545, 1788, 1. věta

V období klasicismu prožívá člověk sebe sama jako jedináčičího jedince (*Na počátku byl čin*, GOETHE: *Faust*), který prociťuje a utváří okamžik, a to dramaticky, nikoli epicky (s. 350, obr. B). Svět zažívá vpád vědomí času (GEBSER). Odtud všude nové gesto, nová intenzita, jež je vzápětí zřejmá:

srov. začátek *Vánočního oratoria* a *Malé noční hudby* (kvartový skok, ale zcela nový rytmus); viz také prvních 5 tónů předehry k *Figarově svatbě*.

Nové vědomí času mění kvalitu veškerého duševního a tělesného prožívání a klade nové na místo starého:

- zaniká barokní b. c., komplikovaná harmonie, polyfonie;
- vše spočívá nyní v melodii, dokonce i harmonie; právě v melodii se projevuje člověk, jednoduše a přirozeně;
- stylizovaný jednotný afekt a rytmus uvolňují místo kontrastu, a to i na nejmenší ploše (*diskontinuita* hudební věty).

### Struktura a kvality utváření

MOZARTOVA pozdní sonáta C dur KV 545 razí novou hudební řeč vzorovým způsobem a zároveň v klasičtém omezení prostředků (viz obr.). Vše se tu zdá být navzájem spřízněno, jedno vychází z druhého, a přitom je vše prozářeno stále novými nápady, kontrasty, stále novým životem.

Oba úvodní motivy v t. 1 a 2 tvoří samostatný, vyhraněný tvar s vlastním impulsem a vůlí (proto pomlka), stejně jako jejich kontrastující varianty v t. 3 a 4. Oba vytvářejí 1. téma pomocí symetrie, kontrastu, kadence v C dur a „koberce“ doprovodných osmin; k němu jsou přiřazeny běhy (t. 5 nn.). Druhé téma kontrastuje s prvním: *sestupný* trojzvuk, *rychlá* výměna nad *šestnáctinami*. Přidáním arpeggiá a trylkové epizody (bravurní *kadenční perioda*, GALEAZZI 1796) vzniká nejbližší vyšší jednotka: expozice. – Pro klasicismus je typická *motivická* nebo *tematická práce* v provedení. MOZART k tomu často používá motivy z kódy expozice nebo z předávků k tématům, tak jako zde. Na rozdíl od barokní kontrapunktické motivické práce se zde jedná o kontrasty charakterů, rozmanitost myšlenek, překvapení, dramaticčnost a výraz, vše v celistvém tvaru, bez zlomů. Formové jednotky se stále zvěšují: také provedení a repríza tvoří takovou jednotku, ta spolu s expozicí 1. věty a tato pak s ostatními větami celou sonátu (s přibývajícím provázaností u pozdního MOZARTA, pozdního HAYDNA a u BEETHOVENA).

### Časové prožívání

Celek je uchopitelný v představě, ve vzpomínce posluchače a v tvůrčím úmyslu skladatele nebo interpreta. Skladatelé klasicismu vícekrát dosvědčují,

že mají skladbu před zapsáním v hlavě jako celek, tzn. bez časového průběhu, názorně, ale nikoli jako strnulou architekturu nebo konstrukci (jako obr. s. 336), nýbrž živoucí.

Klasicismus přináší nový způsob prožívání a ztvárnění času. Skrze normu časového průběhu, jež je duchovně ustálena v metru (*moderní takt*, viz značky v barevném poli nad notami), vzniká v posluchači časový prostor, naplněný určitým očekáváním. Skladatel pak tuto normu neustále prolamuje individuálními rytmickými tvary konkrétně znející hudby (noty v barevném poli) a její vnitřně kontrastní podobou jako takovou (*tónový diskurs*, RIEMANN).

Namísto starého krácejícího generálbasu pulsují nyní v basu nebo ve středním hlasu téměř neustále osminy nebo šestnáctiny, jež zpřítomňují metrickou normu a zvýrazňují pohyb. Čas se zde poprvé vědomě jeví jako niternost, dynamika, energie, napětí, pohyb, motorika (GEBSER), neboli jako proměnlivá intenzita na pozadí smyslově zprostředkované a vnitřně dotvářené normy, *taktu*. Tomu odpovídá úplně nové vztahení pojmu prostor a čas k subjektivnímu nazírání (poprvé KANT 1770).

Podívejme se v této souvislosti, jak hravě a přitom nanejvýš komplikovaně MOZART na vrcholech kombinuje metra, rytmy, motivy a pohyb (př. t. 22). Struktura hud. věty se stává znamením nové duchovní svobody člověka (GEOR- GIADES).

### Formy a druhy

Oblíbě se těší *menuet* ve svém takřka tělesně symetrickém utváření (taneční kroky), zároveň je průběžským kamenem pro skladatele (s. 396). Do centra se dostává *sonátová forma* ve své dramatickosti a ztvárnění protikladných charakterů, a to jako první věta v komorní hudbě a symfonii, i jako finale (jinak většinou rondo). Termín *sonátová forma* se objevuje teprve cca od roku 1840, stejně tak jako termíny *expozice* (z teorie dramatu), *provedení* (*motivická práce*) a *repríza* (dříve: každé opakování). Místo o 1. a 2. tématu se hovořilo o  *motivech* (GALEAZZI 1796), nebo o *mateřských, blavních a vedlejších myšlenkách* (REJCHA 1826). Klasičtým kompozičním principem je permanentní variace (jednota a rozmanitost). Ta vytváří také v sonátové formě mnohdy více než 2 témata.

### Vokální hudba – instrumentální hudba

V chrámové hudbě a v opeře dovádí klasicismus novou individualitu člověka (zpěvní hlas) k plnému lesku (sóla) a k všeobjímající harmonii (ansámblu). K tomu přistupuje čistě instrumentální hudba, především smyčcový kvartet. – Vzorem pro nástroje je lidský hlas: vyhledávána je schopnost výrazu, proto oblíba klarinetu, houslí a kladívkového klavíru.



B	6	3	21	6	3	30	Fine	16
C	3/8	C	Allegro	3/8	C	Allegro		D.C.
	Largo			Largo				

Risoluto (Allegro) t. 9 Largo

An.: Pren-di, pren-di quel fer-ro o Bar-ba-rol ppp Fi-glio, ben mi-o,

A L. Leo, *L' Andromaca*, 1742, aria parlante

	totožné
	sinfonia
	recitativ secco
	árie da capo
	sbor (sóla)

t. 18

b.c. er-ra-va-no in-dí-stin-ti | i for-ti, | i vi-li, | i vin-ci-to-ri, | i vin-ti.

B Opera seria (schéma); J. A. Hasse, recitativ secco z opery *Ezio*, 1730, Marpurg 1763, text P. Metastasio

	(Adagio)	Larghetto	Allegro	
sólo	10	15	20	25
orch.	f p	p	f f p f p	f p f

(Larghetto) Allegro

Ah! Ti ri-scuo-ti dal tuo le-tar-go gl-fin! Van-ne,

t. 19 *f* *f* *p*

C N. Jommelli, *Fetonte*, 1768, dramatický recitativ accompagnato

t. 16 a - - - ma - - - to be - - - ne

D J. A. Hasse, *Leucippo*, 1747, aria patetica, ozdoby od J. A. Hillera, 1778

**Opera seria** je *vážná*, velká italská opera 18. stol., kterou razila neapolská škola. V jejím centru stojí hudba: it. pěvecká kultura belcanta. Jako barokní druh opera seria navzdory všem reformám v klasicismu zaniká. Je operou starého režimu (*ancien régime*), maskou a zábavou, leskem a oslavou aristokracie:

- alegorie, myšlenkové bohatství a iluzivnost, předvádění morálky (spravedlnosti, velkomyšlnosti), ale i vášně a lásky;
- antická mytologie, vznešené náměty, vzdálené od současnosti (opera buffa: každodenní život);
- hrdinství a patos, jednotlivé osudy, monology (slovové árie), virtuozita, okázalost, ustálené typy místo charakterů.

Hlavním libretistou je METASTASIO (s. 281): umně vycizelované děje s maximálně 6 postavami (s. 340), intrikami a šťastným koncem.

**Recitativ**, v libretu velmi důležitý, je zhudebňován jen zřídka, zčásti je dokonce improvizován přímo na scéně (*secco* s doprovodem cembala a cella). Parádními hudebními čísly opery jsou árie. Opera seria ustrnula jako sled scén, budovaných stále stejným způsobem (obr. B): dialogy zhudebněné jako recitativy a v závěru jakési shrnutí, přinášející určitý afekt. To je pak zhudebněno jako árie (podobně jako chór řecké tragédie, CALZABIGI).

Recitativ *secco* zhudebňuje text podle určitých pravidel a formulí, které znal i básník (METASTASIO vymýšlel své recitativy tak, že seděl u cembala a zpíval): větné členy jsou odděleny pomlčkami, přízvukně slabiky připadají na těžké taktové doby, počet slabik určuje počet tónů, časté repetice tónů a malé intervaly prozrazují blízkost řeči, větné členy jsou k sobě melodicky a harmonicky vtaženy, např. *i forti (stateční)*, *i vili (zbabělí)* jako pohyb nahoru a dolů a jako dominant a tonika, stejně tak *i vincitori (vítězové)*, *i vinti (poražení)*, př. B). Tím je dána tonální „těkavost“ recitativu, modulujícího od árie k árii (s. 330, obr. A).

**Árie** uzavírají scény, zpěvák po nich většinou opouští jeviště; pokaždé může následovat potlesk a případně opakovaní závěrečného dílu árie. Dramatická návaznost je druhořadá. – V závěru opery zaznívá sbor nebo ansámbl sólistů, na začátku neapolská operní sinfonie (s. 135).

Kolem poloviny století je opera seria podrobována stále větší kritice z nového pohledu přirozenosti, jednoduchosti a svobodného výrazu citu. Na operu seria ostře útočí již B. MARCELLO (*Il teatro alla moda*, Benátky 1721) a stejně tak hrabě F. ALGAROTTI (*Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1755):

Opera se musí vrátit ke svým základním principům, především k přirozenosti. Příroda znamená totéž co antika (s. 333), proto i nadále antic-  
ké náměty.

GLUCKOVA operní reforma ukazuje stejným směrem: k přirozené dramatickosti (viz s. 347). Akční árie (s dějem, *aria di azione*) nebo árie s bohatým textem (*aria parlante*) přináší ovšem již LEO:

*Andromaca* hovoří hněvivě a s odporom k vrahovi, který se chystá zabít jejího synka, a naopak se obrací něžně a s láskou k synkovi. Tato změna nálady a postoje je vyjádřena hudebně (obr. A): prudké střídání temp; dramatické a patetické odmlky (fermáty); střídání dynamiky: *f-pp*; proměny melodiky: patetické kvinty a oktávy proti terciovým a sekundovým vzdechům; změna tóniny a doprovodu.

Tento **princip kontrastu** pak z dramatické oblasti proniká do hudby, včetně hudby čistě instrumentální, a spoluvytváří hud. řeč klasicismu.

Proti dramatickému průběhu děje stojí ještě repetiční forma árie da capo (s. 110). LEO stále ještě barokně typicky stylizuje vnitřní a vnější pohyb do uzavřeného obrazu, neboli čísla (obr. A). Vůdčím skladatelem opery seria je

JOHANN ADOLF HASSE (1699–1783), Hamburk, Neapol, od 1733 v Drážďanech; *Didone* 1742, *Solimano* 1758; jeho manželkou byla zpěvačka FAUSTINA BORDONI.

HASSEHO patetická árie (obr. D) ještě ukazuje barokní postoj. Zpěvák umně a s přesvědčivým výrazem zdobí několik málo dlouhých not (nožičky nahoru). HILLER podává vzor tohoto umění ozdob, jež bylo r. 1778 již zastaralé: harmonií ozvláštňuje disonantními průtahy (t. 16, 18), melodii zdobí synkopami (t. 17) a tečkováním (t. 18) a linii přetěžuje a nahrazuje běhy (t. 16 n.) a figurami (t. 18).

Moderní dramatický spád má JOMMELIHO rec. *accompagnato* z opery *Fetonte*. *Phaeton* v tomto monologu zjišťuje, že černošský kníže *Orcana* chce unést jeho milou *Lybii*. Z počátečního klidu přechází až k zuřivosti (*Ach! Prober se konečně ze své netečnosti! Vzbůru!*). JOMMELLI stupňuje odpovídajícím způsobem tempo, impulsivně mění dynamiku, staví proti sobě zpěvní partie bez doprovodu a čisté orchestrální vstupy nebo dramatické akordy. Nejdůležitějšími skladateli opery seria jsou: LEO, PORPORA, PERGOLESI, HÄNDEL; dále HASSE, JOMMELLI, GLUCK, TRAFETTA; později GALUPPI, PICCINI, PAISIELLO, MOZART.

MOZARTOVY opery seria: *Mitridate, rè di Ponto* (Milán 1770), *Ascanio in Alba* (Milán 1771), *Il sogno di Scipione* (Salcburk 1772), *Lucio Silla* (Milán 1772), *Il rè pastore* (Salcburk 1775), *Idomeneo, rè di Creta* (Mnichov 1781), *La clemenza di Tito* (Praha, 6. září 1791, u příležitosti korunovace LEOPOLDA II. českým králem; MOZARTOVA poslední opera, doba vzniku července/srpen 1791).

Mattei 1781		Mozart 1784		
Opera seria	Titus	Opera buffa	Così fan tutte	Don Giovanni
1. Primo uomo	Sextus, dram. soprán	1. Primo buffo caricato	Ferrando	Don Giovanni
2. Prima donna	Vitellia, kolor. soprán	2. Prima buffa	Fiordiligi	Donna Anna (seria)
3. Secondo uomo	Annius, dram. alt	3. Primo mezzo carattere	Don Alfonso	Don Ottavio (seria)
4. Seconda donna	Servilia, lyrický soprán	4. Secondo buffo caricato	Guglielmo	Leporello
5. Qualche re (Il tenore)	Titus, hrdinský tenor	5. Seconda buffa	Dorabella	Donna Elvira (mezzo caratt.)
6. Ultima parte (Persona della corte)	Publius, bas	6. Secondo mezzo carattere	-	Komtur, Masetto
		7. Terza buffa	Despina	Zerlina

### A Obsazení opery seria a opery buffa v Mozartově době

(Andante)

Lyrics: // Ti pia-ca, iud-di-ol // Tra-col-lo mi-o, // Tra-col-lo mi-o,

Chords: D<sup>7</sup> T D<sup>5-</sup> 9<sup>-</sup> 8 - 7 D

### B G. Pergolesi, intermezzo „Livietta e Tracollo“, 1734, árie Livietty

Lyrics: G.: „ec - ci“ S.: „ah“ B.: „Oh che can-to è questo“ G.: „ec ci“ S.: „ah“

### C G. Paisiello, Lazebník sevillský, 1782, tercet Giovinetta, Svegliata, Bartola (kýchání, zívání, koktání)

- rovnoměrný pohyb
- kontrastující gesta
- změněné předtaktí
- prodloužený takt

**Opera buffa** (it. *komická opera*) je celovečerní, měšťanský, lehký protějšek k operě seria, náležící rovněž k neapolské škole. Jestliže opera seria vládne přibližně v letech 1720–1780, opera buffa se vyvíjí po časném úspěchu PERGOLESIOHO intermezza *La serva padrona* (1733) od poloviny století především díky GALUPPIMU a PICCINIMU až k vůdčímu opernímu druhu klasicismu. Jako *hubdební komedie* je opera buffa svou podstatou spjatá s předklasickou a klasickou hudbou. Vrcholí u **Mozarta** a končí **Donizettim** v letech 1830/40.

### Předchůdci opery buffa

Operě buffa historicky předchází:

- komické scény a postavy (*parti buffe*) ve vážných operách 17. stol., především v Benátkách (srovnej s. 276, obr. B);
- komická intermédia (*intermezzi*) jako veselá odlehčení mezi akty opery a činohry;
- neapolská komedie s hudbou, v dialektu, s měšťanskými, fraškovitými náměty z každodenního života, s typy *comédie dell'arte* a parodií opery seria. Zde vznikl nový neapolský styl buffo, slavná je PERGOLESIOHO *La serva padrona*.

Také PERGOLESIOHO intermezzo *Livietta e Tracollo* (Neapol 1734) vykazuje tento nový styl: pohyb a afekt jsou zprvu ještě *jednotné* a tudíž zcela barokní. Smyslově živoucí (nikoliv už barokně učené a symbolické) ztvárnění textu ale vzápětí způsobí pronikavou změnu obou.

Livietta se nemůže nadechnout, proto zpívá v krátkých výkřicích, přerušovaných pomlkami: *Ti placa!* (Upokoj se!) *Addio! Addio!* Tomu odpovídá klidný, rovnoměrný pohyb. Poté náhle přichází zvolání: *Tracollo mio!* se změnou gesta, jež je nyní velké a rozmáchlé. Proto se změní také hudba: plná orchestrální sazba, ligatury přes 2 takty, velké gesto v oktavovém skoku f<sup>2</sup>–f<sup>1</sup>, harmonická změna: vybočení přes mimotonální dominantu C dur do dominanty F dur, harmonicky ozvláštěně alteracemi – sníženou kvintou ges a nonou des<sup>2</sup> jako typicky neapolskými obraty sloužícími stupňování výrazu (srov. neapolská sexta, s. 98). Toto vše potom převezme *citový slob* (obr. B).

Hudba nabývá jakési *tělesnosti* a odpovídá hereckému gestu, které zrcadlí vnitřní a vnější pohyb.

### Náměty oper buffa

jsou brány z každodenního života (viz výše, sluha, lazebník atd.), komické až jímavě sentimentální. Vedle toho zde hraje roli *commedia dell'arte*.

*Commedia dell'arte* je komicko-burleskní improvizovaná komedie ze 16. století, přičemž pořadí scén a obsah byly pevně stanoveny, avšak

v jednotlivostech bylo provedení ponecháno na hercích, většinou přímo spatra.

Postavy jsou typovými charaktery, hrají ve stále stejné masce a kostýmu. Patří k nim *Pulcinella*, *Harlekýn*, *Pantalone* a *Brighbella*, *Isabella*, *Kolombína*, *kapitán Spavento*, *dottore* (lékař, právník) a především dvojice pána a sluhy: *Magnifico* a *Zanni* (šásek; *Don Giovanni* a *Le-porello*).

Teprve GOLDONI v libretu jednotlivé typy individualizoval a učinil z nich živoucí charaktery s jemně odstíněnými a smíšenými rysy.

Opera buffa používá hovorovou řeč, často dialekty, útržky cizích řečí (latiny), citáty, parodie, hbité parlando, kýchání, zívání, koktání.

Ve scéně z PAISIELLOVA Lazebníka Figaro omámil oba Bartolovy sluhy. Ti proto nemohou Bartolovi souvisle vysvětlit, co se přihodilo. Tato scéna je vtipná a vícevrstevná. Hudba ji kopíruje a dává jí přitom nové rozměry.

Svegliato (it. svegliarsi = probudit se) zívá na dlouhou notu *Ab!*, v orchestru k tomu zní prodlevy. *Giovinetto* (it. mladíček) kýchá na předtakt, s máchnutím na *ci!* (*bepeč!*), poté s opakovaným nasazením *e* (3 osminy, oddělené pomlkami). Bartolova rychlá brebentivá otázka *ó, co je to za zpěv!* je umístěna přesně do taktu. Orchestr k tomu přináší nervózní osminový pohyb (př. C).

### Standardní obsazení

Libretista i skladatel v operě buffa stejně jako předtím v operě seria museli počítat s kombinací postav a představitelů, která byla k dispozici téměř ve všech divadlech. Dokonce i počet a typy árií byly básníkovi předem dány. Opera seria čítala většínou 6 postav, a to převážně vysoké hlasy. Ještě S. MATTEI popisuje v roce 1781 těchto 6 typů v operě seria jako 4 ženské hlasy (nebo kastráti), 1 tenor (*král* a *podobně*) a 1 většinou hluboký hlas (*poslední part, postava od královského dvora*). Tomu odpovídá MOZARTŮV plán rolí v *Titovi* (obr. A).

V intermédiu vystupují většinou pouze 2 postavy v realisticky přirozené hlasové poloze (soprán, bas). Opera buffa počítá se 7 (nebo 6) postavami v přirozené poloze, bez kastrátů.

Např. MOZART sestavuje pro svou nedokončenou operu buffa *Lo sposo deluso* (1783) seznam osob se 4 muži a 3 ženami, přičemž muži jsou zčásti jako smíšené charaktery mezi komickým a vážným oborem (*mezzo carattere*). *Così fan tutte* má 6 osob, *Don Giovanni* zahrnuje role opery seria a má osm představitelů (kontura a Masetta zpíval v Praze jeden a týž zpěvák).



rozdělení scény

t. 454

Don Giov.: (k Zerlině) Pojď jen se mnou, můj ži-vo-te, pojď, ó jen pojď!

Masetto (k Leporellovi): Nech mě být! Ach ne! Zěr - lino!

A W. A. Mozart, Don Giovanni, 1787, finale I, 20, taneční scéna

(Allegro) (Otevřou se dveře) Hrabě: „Zu-zan-ko!“ Hraběnka: „Zu-zan-ko!“

Es dur kvinta, oktáva

Es dur → c moll → F dur →

tercie, sestupná sekunda; pomilky

I. II.

- I. zlost hraběte: rozmáchlý pohyb
- II. úžas, strnutí: nepatrný pohyb, změna situace: modulace Es-B
- III. triumf žen: parodie menuetu, drobné krůčky, poklona

B W. A. Mozart, Figarova svatba, 1786, finale II, 9, hudba a gesta

9. scéna Molto andante Zuzanka: „Můj pane!“

B-dur vzestupná sekunda

III.

Rytmičké vrstvení gesta

**Tradice druhů**

V divadle existují od dob antiky tyto druhy, určené obsahem, formou a scénou:

- *tragédie*: osudy vládařů; veršová forma; palác, chrám, sloupová.
- *komedie*: rodinné příběhy; próza; dům, ulice, tržiště.
- *satira*: venkovský život, *pastorála*; zpěv; les, jeskyně, mořské pobřeží.

Pozdější *historie* zpracovává historická témata (SHAKESPEARE). Opera vychází z *pastorály* (*Dafne*, *Orfeo*), později je protějškem *tragédie* a *historie* v *opeře seria* a *komedie* v *opeře buffa*.

**Duch pospolitosti a ansámblu**

V *opeře buffa* se vyskytují recitativy, písně, malé a větší árie. Typickým znakem druhu však nejsou tyto sólové zpěvy, nýbrž ansámblu a finale.

Podstata *opeře buffa* jakožto *komedie pospolitosti* vychází vstříc *vícehlasé* hudbě. Na divadle hovoří postavy pouze po sobě (*dialog*), ale v *opeře* může více osob zpívat současně (*ansámblu*). V ansámblu zaznívají rozdílné charaktery a přesto vytvářejí harmonii a jednotu. Toto vícehlasé společenství, při němž se občas ztrácí srozumitelnost řeči, odpovídá také čistě hud. principu instrumentální hudby. Takto se v 18. stol. navzájem ovlivňují *opera buffa* a instrumentální hudba a vedou k *hudbní gestice klasicismu*.

MOZARTOVA *Figarova svatba* obohacuje satiricko-revoluční ráz své literární předlohy o lyrické prvky i o plastičtější charakterokresbu. MOZART libreto *inscenuje*.

Když místo Cherubina překvapivě vystoupí z pokojíku Zuzanka, odráží hudba veškeré vnější i vnitřní dění: zlost hraběte se projevuje prudkými, sestupnými 3hl. figurami. Jeho údiv nad Zuzankou promlouvá z pomlk, náhle zdrobnělých gest, obratu melodického pohybu v *p*. Změnu a to, co znamená, odráží modulace. Zuzančino B dur převažuje nad Es dur hraběte. Zuzanka triumfuje vskrytá a tiše, půvabně a tanečně. Hudba *hovoří* do ticha místo ní ještě předtím, než ona sama s předstíranou nevinností pozdraví (obr. B).

V *Donu Giovannim* MOZART dokonce vrší na sebe celé ansámblu: v taneční scéně hrají v důmyslném metrickém a rytmickém vrstvení současně 3 orchestry 3 různé tance, náležející 3 společenským vrstvám (obr. A).

**Finale**

*Opera buffa* je čím dál více dramatizována: finale se prodlužují. Většina oper má 2 finale, která ale trvají přibližně čtvrtinu celkového času. DA PONTE nazývá finale dramatem v dramatu, v němž musí vystoupit všechny postavy a zpívat v ansámblu. Tak vzniká dramatické crescendo s dovedně rozmístěnými ritardandy. Skladatelé zhudebníjí finale odpovídajícím způsobem jako proud dram. hudby, zároveň se

však pokoušejí dát celému finale nadřazenou čistě hud. formu. Nejjednodušší je *vaudeville* (s. 348), bohatší a kontrastnější *řetězové finale*, vrcholně komplikované *rondové finale* (poprvé u PICCINNIHO: *Buona figliuola*, 1760; proslulé je 2. finale z MOZARTOVY *Figarovy svatby*, viz s. 130, obr. B).

**Skladatelé opery buffa**

LEONARDO VINCI (1690–1730), Neapol, *Lo cecato fauzo* (1719, v neapolském dialektu).

LEONARDO LEO (1694–1744), Neapol.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710–36), Neapol (s. 281); *opera buffa* *Lo frate 'nnamorato* (Zamilovaný mnich, Neapol 1732, komedie v dialektu), *La serva padrona* (*Služka paní*, intermezzo, vkládáno do jeho *opeře seria* *Il prigionier superbo*, Neapol 1733, světový úspěch, mj. Paříž 1746 a 1752, viz s. 379); *Livietta e Tracollo* (intermezzo k *opeře seria* *Adriano in Siria*, Neapol 1734).

BALDASSARE GALUPPI (1706–85), Benátky, 1741–43 Londýn, od 1748 kapelníkem u sv. Marka v Benátkách, 1765–68 Petrohrad; spolupráce s GOLDONIM – *Il mondo della luna* (*Svět na Měsíci*, Benátky 1750, tento námět také u PICCINNIHO, HAYDNA, PAISIELLA), *Il filosofo di campagna* (*Vesnický filosof*, Benátky 1754).

GALUPPIHO benátský styl působí více barokně a zemité; styl nové neapolské generace je svěží a akční:

NICCOLÒ JOMMELLI (1714–74), Neapol, žák LEA, mj. 1753–68 ve Stuttgartu.

NICCOLÒ PICCINI (1728–1800), Neapol, žák LEA; *La cecchina ossia La buona figliuola* (Řím 1760, text GOLDONI); *I viaggiatori* (Neapol 1774); od 1776 v Paříži (s. 347).

GIOVANNI PAISIELLO (1740–1816), Neapol; *Il barbiere di Siviglia* (*Lazebník sevillský*, Petrohrad 1782), *La Molinara* (*Mlynářka*, Neapol 1788), *Nina* (1789).

PASQUALE ANFOSSI (1727–97), Neapol, Řím; *La finta giardiniera* (*Nepravá zadržnice*, Řím 1774).

DOMENICO CIMAROSA (1749–1801), Neapol, Vídeň; *Il matrimonio segreto* (*Tajné manželství*, Vídeň 1792).

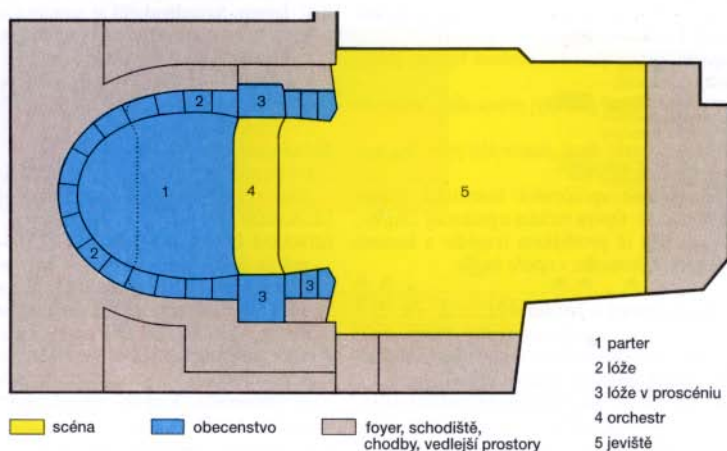
**Mozartovy opery buffa**

*La finta semplice*. *Opera buffa* (Vídeň 1769); *La finta giardiniera*. *Dramma giocoso* (Mnichov 1775); *L'oca del Cairo* (1783, fragment); *Lo sposo deluso* (1783, fragment);

*Le nozze di Figaro*. *Opera buffa* (Vídeň 1786), text LORENZO DA PONTE (podle BEAUMARCHAISE, *Bláznivý den*, 1784);

*Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*. *Dramma giocoso per musica* (Praha 1787), text DA PONTE; *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*. *Opera buffa* (Vídeň 1790), text DA PONTE.





A Pařížská opera v Palais Royal, 1770 (vyhořela 1781), schéma půdorysu

Al - lons dan - ser sous les or - meaux, a - ni - mez vous jeu - nes fil - le - tes,

sólo	sbor	sólo		sólo	sbor		sólo	sólo	sbor	
R	R	1. kuplet		R	R		2. kuplet	R	R	R ritornel

B J.-J. Rousseau, *Le devin du village*, 1752, píseň Coletty

Il é - tait u - ne fil - - le, u - ne fil - le d'hon - neur, qui plai - sait fort

C B. de la Borde (text: Favart), *Annette et Lubin*, Paříž 1762, air (arie) Annetty

(Andante)  
// Peut on af - fli - ger ce qu'on ai - me, peut on cher - cher à le fá - cher?

D P.-A. Monsigny, *Le déserteur*, 1769, air (arie) Louisy

### Velká opera

V polovině století je vliv staré velké opery, tj. tragédie lyrique a opéra-ballet, ještě silný. Velká opera stojí proti jinak vládnoucí italské opeře seria (teprve u pozdního RAMEAU se objevují árie da capo) jakož i proti nové opeře buffa. Stejně jako opera seria je i ona reprezentativním uměním aristokracie: opera vysokého stylu s hrdinskými náměty z mytologie a historie, vzdálená od všedního dne, a proto nádherná, zábavná, racionálně uměřená v zobrazení vášně, konfliktu a rozřešení, plná více či méně vyprázdňeného patosu.

Paříž měla řadu operních domů, které již svou výstavbou s širokými foyery a schodišti poskytovaly bohatě dekorované společnosti příležitost k předvedení.

Operní dům v Palais Royal byl otevřen roku 1770 a již v roce 1781 znovu vyhořel. Obr. A vychází z rytiny od BÉNARDA (1772 v Encyklopedii). Prostor jeviště, ve srovnání s italskými operními domy nezvykle hluboký, sloužil nákladné výpravě.

Vedle velké opery jakožto opery starého režimu (ancien régime) nastupuje kolem roku 1750 oblíbená, měšťanská:

### Opéra comique

Odráží aktuální měšťanské látky z každodenního života a poměry na venkově. Vedle komických a satirických rysů přibývají i momenty závažnější, později též romantické. Opéra comique nebyla hrána v budově Grand opéra, nýbrž do roku 1752 pouze na tržištích v Saint-Germain a Saint-Laurent. Později získala svoji vlastní budovu. Vedle SEDAINA a MARMONTELA byl hlavním básníkem CHARLES SIMON FAVART (1710–1792), který vyvinul charakteristické libreto jako protiklad ke *Comédie mêlée d'ariettes*, neboli staré komedii se chansony.

Opéra comique sestává z mluvených dialogů a hudby, především písní (*ariettes*).

Refrénová píseň Coletty je vystavěna jednoduše se sólovými i sborovými opakováním refrénu a 2 sólovými slokami Coletty (1. a 2. kuplet). Prostá melodie se vzdává koloratur a obtížných skoků, přináší jednoduchou harmonii a pastorální 6/8 takt (př. B).

Čistý strofický air je píseň Annetty (př. C).

K tomu sbory, ansámby, finale, tance, programní instrumentální čísla (bouřka aj.).

Zvláštností jsou *vaudevilly*: refrénové písně na známé melodie, tištěné v rozsáhlých sbírkách a zpívané v mnoha komediích. Přibližně od roku 1765 bylo komponováno stále větší množství nových melodií. Dlouho zůstalo běžné spojit na konci opery comique všechny zpěváky ve vaudevillu. Každý zazpíval jednu sloku a všichni dohromady refrén, který vět-

šinou obsahoval morální poučení (podobně německý singspiel, viz MOZART, s. 348).

### Spor buffonistů

1752 došlo v Paříži u příležitosti provedení PERGOLESIOHO *La serva padrona* italskými operními společnostmi k tzv. sporu buffonistů (*querelle des bouffons*). Měšťanské prostředí bylo v té době natolik zralé, že bylo třeba jen takového podnětu, aby se doopravdy uvedl do pohybu vývoj opery comique.

Stoupenci francouzské opery, aristokraté, tradicionalisté a přátelé RAMEAU se postavili proti pokrokově smýšlejícím milovníkům italské opery buffa, především proti ROUSSEAUOVI, GRIMMOVI a DIDEROTOVI. Mladší generace zde našla dlouho hledanou přírozenost a bezprostředně vyjádřený cit namísto staré vyumělkovanosti a stylizace.

ROUSSEAU poté napsal ještě roku 1752 intermezzo *Le devin du village* (*Vesnický věštec*). Toto dílko se záměrně nesnaží o vysoké umění, nýbrž je pastorální s jednoduchými charaktery a dějem, s mluvenými činoherními dialogy (na místě recitativů) a písněmi (na místě árií).

Dokumentuje snahu o jednoduhost a přírozenost melodiky, doprovodu a výstavby písní (obr. B) a instrumentálních čísel, neboť od instrumentální hudby ROUSSEAU vyžadoval, aby byla příjemná na poslech a lehká (*ni forcé, ni baroque*, ani nucená, ani barokní). *Le devin du village* se dočkal mnoha napodobení (MOZARTŮV *Bastien a Bastienka*).

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712–78), kritik společnosti a kultury, básník a hudebník, na soutěžní otázku dijonské akademie, zda kultura a pokrok polepšily lidstvo, napsal proslulý *Discours sur les sciences et les arts* (Rozprava o vědách a uměních, 1750, oceněno). Rozvinul zde myšlenku o šťastném, přirozeném prvotním stavu lidství, ještě nerozbitém vědou a kulturou, z něhož odvodil ideály přírozenosti s vysokými etickými hodnotami, jako je nevinnost, ctnost, svoboda atd. ROUSSEAUOVA kritika současnosti směřovala k revoluci, jeho únik do historie a do snu však připravoval také iracionalitu romantismu.

ROUSSEAU napsal hudební hesla do Encyklopedie (vydávána 1751 nn.). O ně se pak opírá jeho *Dictionary de musique* (Hudební slovník, 1768).

Ve svých *Lettres sur la musique française* (Listy o francouzské hudbě, 1753) tvrdí, že francouzský jazyk není vhodný pro umělecký zpěv. Jeho *Pygmalion* (Lyon 1770) s mluveným textem podmalovaným hudbou je prvním *melodramem* (*monodram*) 18. století.

Další skladatelé opery comique: E. R. DUNI, F. A. PHILIDOR; P.-A. MONSIGNY (1729–1817) – jednoduchá melodika a diferencovaná orchestrální sazba (př. D).

Euridice: Or - phé - el oh ciell je meurs ...

Orphée: Oh ma chère Eu - ri - di - ce ... Mal-heu-reux

Scéna smrti Euridice

Andante con moto C-dur	Rez. acc. G-dur	Tempo I C-dur	Rez. acc. c-moll	Tempo I C-dur
---------------------------	-----------------------	------------------	------------------------	------------------

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce, Do - ve an - drò sen - za il mio ben?  
J'ai per - du mon Eu - ri - di - ce, rien n'é - ga - le mon mal - heur;  
Tvo - ji ztrá - tu, Eu - ry - di - ko, ne - na - hra - dí ni - kdy nic!

Orfeův nárek

I. pastýřská idyla hrob Eurydiky	II. podsvětí duchové, Orfeus, Eur.	III. podsvětí Orf., Eur., Amor	pastýřská idyla Amorův chrám
--	--	--------------------------------------	---------------------------------

2. scéna	3. scéna	balet se 7 čísly						
rec. tercet	sbor, sóla	gracieux	gavotte	air vif	menuet	maestoso	tres lentement	chaconne

celkové rozvržení a podoba závěru jako fr. opéra-ballet

A Ch. W. Gluck, Orphée, 1774

zpěv tanec  
orchestr

Allegretto

B A. E. M. Grétry, Richard Lví srdce, 1784, předehra, začátek

Operní forma

Spor buffonistů roku 1752 končí vypovězením italské operní společnosti z Paříže. Stará francouzská opera sice zvítězila, ale co do oblíbenosti a životnosti zaostávala za novou francouzskou opéra comique. Teprve v 70. letech se díky GLUCKOVI dočkala nového rozmachu.

### Gluckova operní reforma

postihla shodně jak strnulost francouzské velké opery, tak také italské opery seria, z níž GLUCK vycházel. Svou reformu zahájil ve Vídni společně s intendantem hrabětem DURAZZEM a básníkem CALZABIGIM.

V návaznosti na antiku, resp. florentskou cameratu (srov. ALGAROTTI, s. 339) psal CALZABIGI dramatické texty s přehledným dějem, jasnou výstavbou a přesvědčivými myšlenkami. Rozhodující hudební inovace:

- hudba se podřizuje textu a výrazu duševního i vnějšího dění;
- hudba charakterizuje postavy a situace. Nestojí zde sama pro sebe jako belcanto, ale líčí to, co se *podobá pravdě* (předmluva k *Donu Juanovi*);
- strofické nebo prokomponované písně na místě árie da capo. GLUCK chce být jednoduchý a přirozený (nová nápodoba přírody). Krása se nemá ukazovat na nesprávném místě (kritika pěveckých manýr a falešného patosu);
- dramaticky utvářený recitativ accompagnato doprovázený smyčcovým orchestrem nahrazuje recitativ secco;
- sbor se zapojuje do děje, podobně jako v antickém dramatu;
- také balet se podílí aktivně, jako sbor, pantomima, nebo jako tanec (obr. A);
- předehra souvisí s dějem a nestojí tedy už před operou jako nezávazný instrumentální kus;
- nadále už nemají existovat žádné „národní“ styly, nýbrž hudba má být internacionální. Objevují se v ní nejrozmanitější prvky: benátské italské accompagnato a arioso, francouzský balet a francouzská pantomima, anglická a německá píseň, francouzský chanson a vaudeville atd.; a to nikoli jako pestrá směsice, nýbrž jako nový klasický celek.

GLUCK a CALZABIGI začínají s baletem *Le festin de Pierre* (*Kamenná hostina*, *Don Juan*, 1761; s. 422, obr. B). Následovaly it. opery *Orfeo ed Euridice* (1762, *azione teatrale*), *Alceste* (1767), *Paride ed Elena* (1770).

Překladaťel, upravovatel a zprostředkovatel do Francie je markýz LE BLANC DU ROULLET, francouzský diplomat ve Vídni. Pro Paříž vznikly opery: *Orphée* (Paříž 1774) a *Alceste* (1776), obojí nepatrně pozmeněné překlady původních italských verzí; *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777, text

QUINAULT), *Iphigénie en Tauride* (1779), *Echo et Narcisse* (1779).

Pro Paříž mění GLUCK italský altový part *Orfea* na tenorový (ve smyslu přirozenosti). Některá čísla připojuje nově, celkové rozvržení však zůstává zachováno, především závěrečný francouzsky ovlivněný balet (obr. A). Stejně jako *Orfeo* MONTEVERDIHO, také GLUCKŮV *Orphée* končí idylicky, nikoli tragicky.

GLUCKOVA hudba je plná dramaticčnosti a vrcholného patosu. Scéna smrti Eurydiky (její definitivní smrt poté, co se za ní Orfeus proti příkazu ohlédne) přináší pateticky tečkované rytmy, deklamaci inspirovanou textem, pomlky plně napětí, vzrušený orch. doprovod, výraznou chromatiku (zmenšené dominantní akordy A dur, D dur k tonice g moll, klasické tónině utrpení a smrti), postupné umlknutí zpěvu (pomlky, prodleva na jednom tónu, př. A).

Způsob, jakým Orfeus projevuje zármutek, je klasický. Svůj nářek vyjadřuje prostou písní, jejíž durová melodie bolest vysoce stylizuje (př. A). Již HANSLICK (1854) tvrdil, že tato melodie by mohla vyjadřovat i nejvyšší štěstí (např. k textu: *Ach, nalezl jsem ji*), a že se tudíž pozvedá nad specifický projev bolesti nebo štěstí a stává se rytmem hnutím duše. Mezi jednotlivými strofami naproti tomu zaznívají Orfeovy vzdechy v recitativu accompagnato.

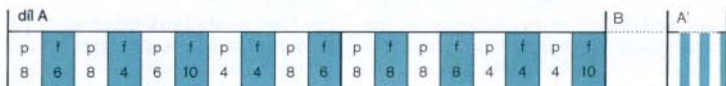
GLUCKOVA přirozenost, hrdinský tón a klasický patos působily na francouzské skladatele až do počátku 19. století. Roku 1774 došlo ke sporu *gluckistů* (v čele s ROUSSEAUEM) a *piccinnistů*, stoupenců it. belcantové opery. PICCINI sám si GLUCKA vážil, jeho opery dokazují GLUCKŮV vliv.

A. E. M. GRÉTRY (1741–1813) rozšířil okruh námětů o historické látce, např. v opeře *Richard Coeur-de-Lion* (*Richard Lví srdce*, 1784), přičemž spojil prvky opéra comique v její přirozené lidskost s vysokým patosem velké opery gluckovského stylu. Již předehra začíná bouřlivými figuracemi (př. B).

Další skladatelé: LEMOINE, GOSSEC, CHERUBINI, PAER, MÉHUL, LESUEUR, CAEL, BERTON, SPONTINI.

### Revoluční opera neboli opera hrůzy

líčí – většinou s překvapivou záchranou – hrůzy revoluce, nesené původně vysokými ideály ctnosti, svobody a lidské důstojnosti. Vznikla kolem roku 1800 z měšťanské aktualizace opéra comique a vysokého etického nároku velké opery. K charakteristickým prvkům, které se zde pravidelně objevují, patří: energický pochodový rytmus (*élan terrible*), výbušná dynamika, sborová zvolání, signály, fanfárové akordy, tremolo bubnů, hrůza, patos, melodramatické úseky. Příklady: L. CHERUBINI, *Les deux Journées* (*Vodař*, 1800, fideliovský námět).



předehra, turecký kolorit

2 fl., 1 pikola  
2 hob., 2 klar., 2 basetové rohy, 2 fag.  
2 les. r., 2 trp.  
2 tymp., 1 vel. buben, 1 činely, 1 triangl  
smyčce

turecká hudba

A expozice

B střední dil

A' repríza

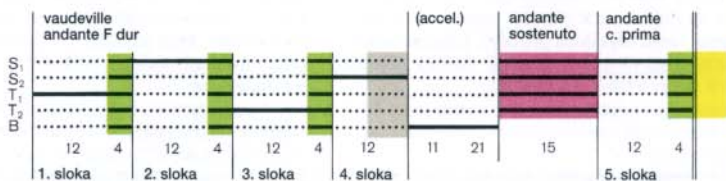
obsazení orchestru



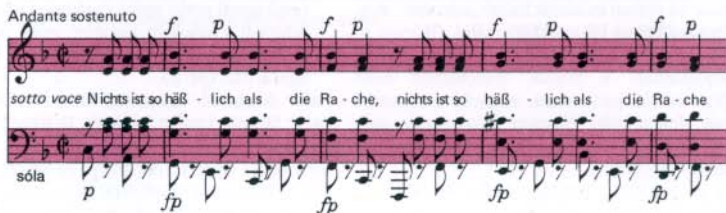
Blonde: Wel - che Won - ne, wel - che Lust regt sich nun in mei - ner Brust,  
Ach, to bla - ho už je zas, ži - vot jas a pln je krás

flétnový koncert, KV 314, 1778, 3. věta a árie Blondy

(překl. P. Eisner)



S<sub>1</sub>, S<sub>2</sub>: Wer so viel Huld ver - ges - sen kann, den seh'man mit Ver - ach - tung an.



vaudeville a závěrečný sbor

W. A. Mozart, Únos ze serailu, 1781/82

refrén

allegro assai, a moll

morální naučení, vrchol

závěrečný sbor (Janičáři)

S<sub>1</sub> KonstanzeS<sub>2</sub> BlondeT<sub>1</sub> BelmonteT<sub>2</sub> Pedrillo

B Osmin

### Italská opera v Německu

V 18. stol. převládá v německé jazykové oblasti it. opera. Neexistuje zde žádný německý protějšek k opeře seria, pouze ojedinělé pokusy (viz níže); protějšek opery buffa, singspiel, se vyvíjí teprve později. To způsobuje úpadek (uzavření) *veřejné* opery v období cca 1720/30 do 1770/80, zatímco dvory pěstují it. operu jako oblíbený druh zábavy.

It. opery byly u dvora většinou hrány k určitým příležitostem, k svatbám, narozeninám, uvítání hostů atd. Jednodušší a levnější bylo zazpívat *holdovací kantátu*, případně ji *scénicky* provést jako *serenata teatrale* nebo *serenata drammatica* (druh *malé opery*). – Pro it. opery byli kromě cestujících společností povoláváni it. *skladatelé* (dvorní kapelníci jako GALUPPI ve Stuttgartu nebo SALIERI ve Vídni) a it. *zpěváci*, méně často it. instrumentalisté. Také něm. skladatelé samozřejmě psali it. opery, zvláště HASSE, GLUCK (s. 347), HAYDN, MOZART (srovnej s. 338 nn.).

### Německá velká opera

Pro vážnou něm. operu typu it. opery seria, tzn. s něm. recitativy (secco) a áriemi, s antickými náměty atd., chyběla pěvecká kultura srovnatelná s it. *belcantem*; navíc dvory nebyly v kulturním ohledu německé, nýbrž spíše francouzské (Berlín) nebo italské (Vídeň). Pokusy:

- A. SCHWEITZER, *Alceste* (Výmar 1773), *Rosamunde* (Mannheim 1780), obě libreta od CHR. M. WIELANDA.
- I. HOLZBAUER, *Günther von Schwarzburg* (Mannheim 1776), libreto A. KLEIN.

### Melodram

ROUSSEAUŮV melodram *Pygmalion* (Lyon 1770) napodobil v něm. jazyce SCHWEITZER (Výmar 1772). Celovečerní melodram, zvaný též monodram (tam, kde šlo o jednoho herce), byl vzácný, např. J. BENDA, *Ariadne* (Gotha 1775) a *Medea* (Lipsko 1775). Častější jsou zato melodramatické scény (s. 350, B).

### Singspiel

Podněty přicházející z angl. ballad opera a fr. opéra comique byly zprostředkovány překlady a kočovnými divad. společnostmi. COFFEYŮV *The Devil to Pay* (Londýn 1731, po *Žebrácké opeře*) nadchl něm. publikum jako *Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber* 1743 v Berlíně (snad s orig. melodiemi), dále 1752 v Lipsku ve WEISSOVĚ verzi (hudba STANDFUSS) a 1766 v Berlíně (hudba HILLER).

J. A. HILLER (1728–1804), považován za zakladatele něm. singspielu s *mluvenými dialogy, písněmi, malými áriemi, ansámblly*, v závěru s *vaudevillem*. S. se stává módou. Dokonce i GOETHE píše libreta jako *Erwin und Elmire*, „veselohru se zpěvy“ (1773/74, obsahuje *Das Veilchen*), nebo *Der Zauberflöte*

2. Teil (*Kouzelné flétny 2. díl*, 1794). Další skl.: J. BENDA (*Der Dorfjarmarkt*, Vesnický jarmark, 1775; *Romeo und Julie*, 1776); J. ANDRÉ (*Entführung*, Únos, 1781); C. G. NEEFE (*Adelheid von Weltheim*, Adéla z Weltheimu, 1780); J. F. REICHARDT (*Amors Guckkasten*, Kukátko lásky, 1773).

Ve Vídni, kde JOSEF II. založil 1778 *Národní singspiel* a slavnostně ho otevřel UMLAUFOVÝMI *Bergknappen* (*Havíři*), vzniká svěbytná tradice. Ve víd. singspielu nezpívali činoherci, ale operní zpěváci. To umožňovalo vysokou hud. úroveň. Náměty byly směsicemi pohádek, zázraků, kouzel, sentimentality, komiky, idealismu. Skladatelé: HAYDN (*Der krumme Teufel*, 1758), GLUCK, VRANICKÝ, MÜLLER, DITTERSDORF (*Doktor und Apotheker*, 1786).

### Mozartovy singspiely

– *Bastien und Bastienne* (*Bastien a Bastienka*, 1768), libreto podle FAVARTOVÝCH *Les amours de Bastien et Bastienne*, 1753 (parodie na ROUSSEAUŮV *Le devin du village*), překlad WEISKERN.

– scén. hudba ke GEBLEROVĚ hře *Thamos, König in Ägypten* (1773/79; nejedná se o singspiel).

– *Zaide* (1779), text SCHACHTNER, fragment.

– *Die Entführung aus dem Serail* (*Únos ze serailu*), Nationaltheater 1782, text STEPHANIE M' (podle BRETZNERA), na dobově oblíbený turecký námět: Belmonte se spolu se svým sluhou Pedriem pokouší osvojit svou nevěstu Konstanci a její komornou Blonde ze zajetí paši Selima a strážce jeho harému Osmina. To se nepovede; přesto jim ale paša místo pomsty velkoryse odpouští.

Pruddé střídání *p-f* na malých plochách v ouvertuře působí velmi komicky (s. 134). Ke klasicismu orchestru přibývají v *Unosu*: pikola, 2 klarinetu, 2 baset. rohy, bicí nástroje (*turecká hudba*, obr.)

Pro MOZARTA musí být *poezie poslušnou dcerou hudby*, a rovněž to, co je ve skutečnosti ošklivé, se musí stát krásným, tzn. *hudbou* (s. 335).

Gesto a vnitřní obsah tématu krátké árie Blondy č. 12 prozrazuje blízkost vokální a instr. hudby v klasicismu: rozeznáváme v něm totiž rondové téma z flétnového koncertu (1778, příklad).

Kolorатурní árie Konstance *Martner aller Arten* je vystavěna ve velkém neapolském operním stylu. Do něm. singspielu vlastně nepatří, byla však stejně jako vše ostatní určena pro konkrétní vídeňské pěvce, zde *věnována hbitému hrdlu* (sopranistky) *Cavalieri* (MOZART).

Závěrečný vaudeville hlásá klas. humanitní ideál. Zlý Osmin je vyhnán (*all. assai*, viz obr.) a poté zazáří kvartet sólistů (*andante sost.*) v ničím nezkalené harmonii: melodie se ztrácí v čistých souzvucích nad basy, které díky pomlčkám ztratily veskerou tíži. Zduchovnělá smyslovost této hudby dává zaznít ideálnímu obsahu v téměř nadpозemské kráse (příklad).



Bald prangt, den Mor-gen zu ver-kün - den, die Sonn auf gold-ner Bahn  
Hle, den a z lú - na tmy jde zá - ře a slun - ce vze - jde

3 pachelota, finále II. aktu, symbolika č. 3 (překl. P. Eisner)

(„Ach Gott vom Him - mel sieh da - - rein“)  
T, B Der, wel - cher wan - dert die - se Stra - ße voll Be - schwer - den,  
Hle, kdo jak rek tou krá - cí dra - hou od fi - ká - ní

zpěv ozbrojenců, II, 28, chorálová sazba (překl. P. Eisner)

zpěv ozbrojenců, II, 28, chorálová sazba

Královna noci	Sarastro	chorál
3 dámy	3 kněží, 2 ozbrojenci	figury vzdechů
(3 pachelota) →	3 pachelota, od II, 15	barokní kontrap., imitace
Monostatos, od II, 11 ←	(Monostatos)	temnota, zlo, záhuba
(Pamina) →	Pamina	světlo, moudrost, dobro, ctnost
→ Tamino →	Tamino	
(Papageno) →	Papageno, Papagena	

postavení a proměna osob oproti 1. dějství

A W. A. Mozart, *Kouzelná flétna*, 1791, symbolika, tradice a osoby

(Rocco sestupuje. Leonora stojí...) R.: Ty se chvěješ, bojíš se snad?  
L.: Ó nikoli, jen je chladno. Andantino  
R.: Tak pokračuj, při práci ti již bude teplo.

melodram Rocco, Leonore, II, 2, úryvek

Leonore: o Gott, o Gott, welch ein Au-genblick!  
(Da stie - gen die Men - schen, die Men - schen ans Licht )

B L. v. Beethoven, *Fidelio*, 1805, melodram a finále II. aktu, scéna osvobození

**Mozartovy singspiely (pokr.):**

– *Der Schauspieldirektor* (*Divadelní ředitel*, Vídeň 1786), text G. STEPHANIE ml.

– *Die Zauberflöte* (*Kouzelná flétna*, Vídeň 1791), text E. SCHIKANEDER.

I přes cizokrajný námět je *Kouzelná flétna* první velkou německou operou (*Velká opera ve 2 aktech*), singspielového rázu v mluvených dialogích a buffo-partiích. Text je směsicí pohádky, kouzel, frašky a idealismu. Pronikají sem ideje zednářství (SCHIKANEDER a MOZART byli členy stejné zednářské lóže). *Zednáři* (dodnes činná tajná organizace s humanitním posláním) budují štěstí lidstva: kult člověka a přátelství s mnoha rituály a symboly (např. trojí poklepnání).

TAMINO má zachránit Paminu, dceru Královny noci unesenou Sarastrem, přičemž mu pomáhají průvodci: kouzelná flétna a ptáček Papageno s Panovou flétnou a zvonkohrou. Tamino však nachází u Sarastra moudrost a humanitu, k nimž se pak spolu s Paminou též přihlásí.

Během kompozice *Kouzelné flétny* roku 1791 se ve Vídni objevila podobná opera s kouzelným námětem: *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither*. Možná, že poté MOZART a SCHIKANEDER svou operu změnili (*teorie zlomu* v mozartovské literatuře), neboť zde existují rozpory:

1. akt, který byl již hotový, zůstal zachován; ve 2. aktu se z dobré Královny noci stává zlá královna, ze zlého Sarastra dobrý kněz; 3. pachtolata zpočátku patří ke Královně noci, později (bez odůvodnění) k Sarastrovi; Pamina je na začátku *unesena*, později *zachráněna*; Monostatos, jako mouřenín symbol zla, přechází od Sarastra ke Královně noci; Tamino se dobrovolně přihlašuje k Sarastrovi, stejně tak i Papageno.

Proti teorii zlomu hovoří skutečnost, že v pohádkové a kouzelné opeře nemusí být vše logické. Obrat k dobru v Sarastrově říši světa se zdá být od samého počátku cílem ideálního lidství. Tři pachtolata jsou ve své čistotě posly dobra, pomáhají Taminovi bez ohledu na to, ze které strany přicházejí. Naproti tomu Královna noci musí tragicky zahynout, neboť na rozdíl od Sarastrova světého, osvětleného lidství představuje starý řád s jinými a nyní už zlymi měřítky, jako je krevní msta atd. Na konci stojí ideální lidský pár v ideálním světě (obr.).

Hudba charakterizuje postavy a situace různými stylovými prostředky: písňové útvary, lyrické árie, kolorатурní árie (Královnu noci charakterizuje stará, aristokratická opera seria), recitativy acc., ansámblly, sbory, dramatická finale.

Na mnoha místech rozeznáváme symbolické obsahy. Číslo 3 zaznívá jako znak zednářství i sekularizované představy božské Trojice ve 3 slavnostních akordech přehledy i ve slunečním zpěvu 3 pachtolat (3hl. sazba, 3b).

Tento sluneční zpěv působí svou písňově jednoduchou melodií, slavnostním a přítom lehkým kráčejičím rytmem a prostou periodicitou jako *klasický chorál* (př. A).

Ozbrogenci naopak vyjadřují starobylost a přisnost nápisu ve starých stylech:

– melodii tvoří luterský chorál (*Ach Gott vom Himmel sieh darein*) v pevných oktávách (na způsob organa);

– doprovod je barokní: kráčejičící bas podobný generálbasu, kp. imitace, figury vzdechů vyjadřující úzkost a stůsněnost.

MOZART přesahuje ve své klasické hudbě idealistický obsah textu. Opera a její nadšené přijetí (kterého se MOZART ještě dožil) zůstaly ojedinělé.

Následovala řada jednoduchých vídeňských singspielů (s pohádkovými a kouzelnými motivy) a v 19. stol. vídeňská opereta.

Naproti tomu další velkou něm. operu ovlivňuje fr. revoluční opera a opera hrůzy:

BEETHOVEN, *Fidelio*, text J. F. SONNLEITHNER, 1. verze Vídeň 1805, 3 akty (přehled viz s. 388), bez úspěchu; 2. v. Vídeň 1806, zkrácená, 2 akty, pouze 2 představení; 3. v. Vídeň 1814, textová revize režiséra TREITSCHEHO, 2 akty, velký úspěch.

Jako předloha posloužilo fr. libreto J. N. BOUILYHO, *Léonore ou l'amour conjugal* (Leonora aneb manželská láska), zhudebněné mj. P. GAVEAUXEM, Paříž 1798 a F. PAÈREM, Drážďany 1804. Opera se sice odehrává v 18. stol., zrcadlí však i atmosféru napoleonských válek.

Pizarro chce zavraždit neprávem vězněného Florestana, čemuž se snaží zabránit Florestanova žena *Leonora*, přestrojená za žalárníkova pomocníka *Fidelia*. V poslední chvíli přináší záchranu příchod spřízněného guvernéra (signál trubek). Opera je zakončena hymnem na svobodu a manželskou lásku.

Také BEETHOVEN ve své hudbě mísí různé stylové prostředky (kromě mluveného dialogu z tradice singspielu). Ve vězeňské scéně se objevuje melodram:

Leonora má pomáhat Roccovi při kopání Florestanova hrobu. Hudba navozuje hrůzoplňnou situaci, ilustruje režijní pokyny (např. Leonorino chvění pomocí dvaatřicetin) a dialog (př. B).

Stejně jako v MOZARTOVÉ *Kouzelné flétně* i zde se hudba svým výrazem, pohybem a harmonií staví za ideálně pojatou lidskost.

Když např. Leonora uvolňuje Florestanova pouta, zpívá přerývané, v hlubokém pohnutí nad akordy orchestru, tvořícími úplnou harmonickou kadenci; orchestr zde přejímá téměř vůdčí roli a prostřednictvím melodického citátu z rané BEETHOVENOVY kantáty hlásá vzestup lidstva z temnot ke světu nové osvětlené humanity (př. B).

- pašije
- dodatek
- píseň
- rec. acc.
- árie
- sbor
- chorál
- c moll

Obraz I, č. 1

vyprávění biblického pašijového příběhu

melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“  
4hl. sbor a věřci

č. 2

sborová fuga s homofon.  
středním dílem

č. 3

rec. accompagn.  
nato pro sóla

č. 12

reflexe  
árie, sóla,  
duety

Závěr obrazu

bíseň  
melodie: „Nun ruhen alle Wälder“  
4hl. sbor a věřci

Chri - stus hat uns ein Vor - bild ge - las - sen

A K. H. Graun, **Der Tod Jesu**, text Ramler, Berlín 1755, vystavba I. obrazu a témata dvojitěs fugy ze IV. obrazu

(č. 1) t. 80

und Gott sprach: es wer - de Licht, und es ward  
(a Böh rekt: bučil světlo, a bylo a světlo)

světlení světla

Presto *ff*

16 lev

kuň

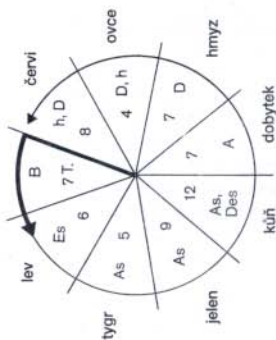
Andante *ff*

Stacc. p

dobýtek

B J. Haydn, **Stvoření**, 1798, tónomalba

auf daß wir sol - len nach - fol - gen sei - nen Fuß -

č. 21, rec. accompagnato  
Rafael, biblické vyprávění

Východiskem pro oratorium období klasicismu je kolem roku 1750 it. oratorium neapolské školy, HÁNDELOVO angl. oratorium a něm. sentimentální oratorium období citovosti (RAMLER).

### Italské oratorium

METASTASIOVA idea oratoria jakožto duchovní opery k sobě těsně váže stylový vývoj opery a oratoria. It. oratorium je určeno pro sólové zpěváky a téměř beze sboru. Základ tvoří *biblický text*, který je předveden stejně jako děj opery v *recitativu secco*; jako *arie da capo* pak zaznívají vložené *úvaby* (neboli volně veršované strofy).

Všichni skladatelé italské, resp. neapolské opery píší proto také odpovídající it. oratoria, přičemž se také přiměřeně přibližují k nastupujícímu svěžímu stylu buffy. Oratoria jsou zapotřebí v adventní a postní době, kdy opera nehrála, přičemž zvláštní postavení zde má velikonoční pašijové oratorium ve Svatém týdnu.

K první skupině skladatelů it. oratoria patří J. A. HASSE v Drážďanech (*Pellegrini al sepolcro*, Poutníci u hrobu, 1742, a mnoho dalších).

Ke generaci klasiků se řadí: N. PICCINI (pozdní dílo *Giornata*, 1792), F. L. GASSMANN (*La Betulia liberata*, text METASTASIO, Vídeň 1772 k zahájení koncertů Tonkünstlersozietät), J. HAYDN (*Il ritorno di Tobia*, Návrat Tobiašův, Vídeň 1775), G. PAISIELLO, A. SALIERI, W. A. MOZART (*La Betulia liberata*, Padova 1771), F. SEYDELMANN ad.

### Německé oratorium

Stejně jako v operě projevuje se i v oratoriu okolo 1750 duch nové doby. Kritizuje se barokní strnulost a hledá se nová jednoduchost, citovost, přirozenost. Pro libreto to znamená potlačit předem daný biblický text ve prospěch vlastních myšlenek a pocitů. Nová básnická generace se vydává za osvěcenou, samostatnou a citlivou interpretku křesťanské věrouky i celého světa. Velkého ohlasu dosáhl KLOPSTOCKŮV *Mesiáš* (1748–73). V pašijových oratoriích již nejsou smrt a zmrtvýchstání předváděny s barokní velikostí, nýbrž novou citovostí, od TELEMANNOVA *Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu* (1728) až k RAMLEROVÉ *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* ve zhudebnění C. PH. E. BACHA (1787) a F. ZELTERA (1808).

Nejslavnějším se stalo RAMLEROVO oratorium *Der Tod Jesu* (Ježíšova smrt) zhudebněné GRAUNEM (Berlín 1755, viz s. 135). Pašije jsou rozděleny do 6 obrazů s uzavřenými hudebními čísly, budovaných obdobně jako I. obraz (obr. A): biblický text je vyprávěn (recitativ), 4hl. sbor a obec věřící se účastní se známými chorály (č. 1). Následuje sborová fuga (č. 2), poté recitativ *accompagnato*, v němž se vypráví biblický text (č. 3). RAMLEROVY meditativní vsuvky tvoří *arie* a *dueta*. Každý obraz je zakon-

čen básní pro 4hl. sbor a věřící, např. I. obraz uzavírá *Wen hab ich sonst als dich allein* (Koho jiného mám než jen tebe) na melodii *Nun ruben alle Wälder* (Když všechny lesy spočinou).

Sborová fuga ze IV. obrazu, dvojitá fuga s tématy *Christus hat uns ein Vorbild gelassen* (Kristus nám zanechal příklad) a *auf daß wir sollen nachfolgen seinen Fußstapfen* (abychom následovali jeho šlépěje) byla standardním kusem 18. a 19. století. Kontrapunktická struktura je barokní, avšak témata již vykazují jednoduchost nového stylu (př. A).

Vedle běžných vánočních, pašijových a velikonočních bibl. příběhů se objevují další, jako HERDEROVO *Kindheit Jesu* (Ježíšovo dětství) a *Auferweckung Lazarus* (*Lazarovo vzkříšení*). V nové svěbytnosti oratorní tematiky se zároveň ukazuje proces osvěcenské sekularizace. K těmto novým tématům patří: konec světa, stvoření, líčení přírody, idyla. Provedení těchto oratorií se částečně vymaňují z chrámové vázanosti a získávají koncertní charakter (naopak bylo ojediněle zakázáno uvedení HAYDNOVA *Stvoření* v kostele). Jejich obsahová hloubka je na druhé straně pozvedá nad konfesijní hranice směrem ke křesťanské, ale tolerantní světské zbožnosti.

Oratorium období klasicismu vrcholí v HAYDNOVÉ *Stvoření* a jeho *Ročníků dobách* (srovnej s. 133). HAYDN zažil v Londýně velká provedení HÁNDELOVA *Mesiáše* ve Westminsterském opatství. Z Anglie si do Vídně přivezl text *Stvoření*, napsaný původně pro HÁNDELA (podle MILTONOVA *Paradise lost*), který mu pak přeložil VAN SWIETEN (srovnej s. 397). HAYDN spojuje händelovskou oratorní tradici (sbory, fugy, monumentalita) s vyzrálou hudební řečí klasicismu, na jejímž rozvoji se sám podílel zejména ve svých symfoniích. Hudební témata jsou plastická, svěží a klasicky krásná. Text a obsah jsou zhudebněny nápaditě a živě.

Náhle vpádající *C dur* v zářivě vzestupných plných akordech (*ff* po šepotu sboru) je např. obrazem stvoření světla. Orchester líčí tónomalebne celou řadu míst, např. východ slunce nebo jednotlivá zvířata: krátké, charakteristické úseky v pestrém sledu tónin (obr. B).

V idealismu klasicky chápané víry klade HAYDN na vrchol stvoření člověka a lidský pár, jenž je věrným obrazem Božím:

*Oděný do důstojnosti a vznešenosti,  
obdarovaný krásou, silou a odvahou,  
proti nebi vzpřímený stojí člověk,  
muž a král přírody.*

Do pozadí obou těchto HAYDNOVÝCH velkých úspěchů ustupují ostatní dobová oratoria, mezi nimi i BEETHOVENŮV *Christus am Ölberge* (*Kristus na boře Olivetské*, 1803). Teprve romantismus přichází s něčím zcela novým.

## Kyrie

Kyrie	Christe	Kyrie
Adagio 4/4		
11	5	9

## Gloria

Gloria	Amen
Allegro 3/4	
18	12

## Credo

Credo	Et incarnatus	Et resurrexit	Amen
All. 4/4	Adagio 3/4	Allegro 3/4	
10	36	22	14

## Sanctus mit Benedictus

Sanctus
Allegro 6/8
30

Benedictus
Moderato 4/4
71

Osanna
Allegro 6/8
14

## Agnus Dei

Agnus I	Agnus II	Agnus III
Adagio 3/4		(pp)
13	13	47

celkový rozvrh

 sbor, orchestr
  sól. soprán, orch., koncertantní varh.

Allegro (di molto)

h. I, II

Gra - ti - as a - - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

Do - mi - ni Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, qui

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - - i, Fi - li - us

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - - lun - ta - tis, lau - da - mus

vc., kb., varhany

Gloria, začátek, vrstvení textu

A J. Haydn, *Missa brevis St. Joannis de Deo* („Malá varhanní mše“), cca 1775

Chri - ste e - - le - i - son.

gregoriánský chorál na Velký pátek, 1794, harmonizovaný

Cre - do in u - num De - - um Pa - trem om - ni - po - ten - - tem.

intonace Credo, rytmizovaná a sekvencovaná, *Missa S. Francisci*, 1803

B M. Haydn, úpravy gregoriánského chorálu

Především v **katolické chrámové hudbě** období klasicismu se na pozadí křesťanské víry prosazuje dobový optimistický náhled na svět, který rozšiřuje horizont chrámového hudebníka a jeho stylu. MOZARTOVY mše se navenek hudebně neliší od jeho oper, *Benedictus* z Mariázejské mše J. HAYDNA (1782) se dokonce vrací k árii z jeho opery buffa *Il mondo della luna* (1777). Tento parodický postup (jako u BACHA) odpovídá tradici chrámové hudby a zároveň nenalomenému životnímu pocitu klasicismu. Člověk je naplněn ideály, jeho vlastní existence a svět jsou pro něho prodchnuty nábožnou harmonií, ne však v církevním smyslu, nýbrž v konfesionálně založeném humanismu, jehož křesťanskost je jeho výrazem, nikoli účelem o sobě.

Teprve když se v romantismu tento idealismus a víra v harmonii světa vytrácí, nastupuje kritika životní radosti a světskosti klasičké chrámové hudby (s. 429).

Světská zbožnost klasicismu nechává do chrámové hudby přirozeným způsobem vplynout všechny prvky, které slouží vyjádření kladného životního postoje a náboženskému sebeuvědomění. Proto onen jas a vroucnost klasičké chrámové hudby. Katolická duchovní hudba přitom vyniká díky HAYDNOVI, MOZARTOVI a BEETHOVENOVÍ.

**Protestantská chrámová hudba** naopak zaostává. Racionalismus, pietismus a privátní zbožnost přinášíjí po BACHOVI pouze bezvýznamná díla: k oživení dochází až v 19. století (MENDELSSOHN, BRAHMS). Protestantská chrámová hudba období klasicismu zrcadlí dobovou sentimentalitu. Jejímí centry jsou Berlín a Hamburk. Druhy:

- duchovní píseň: nenáročná *chorální věty*; *nový typ písne* se sentimentálními texty C. F. GELLERTA (*Geistliche Oden und Lieder*, 1757), KLOPSTOCKA aj.; skladatelé: C. PH. E. BACH, HILLER, KITTEL ad.;
- kantáta: od konce baroka upadá;
- oratorium: zůstává v oblibě (RAMLER, s. 352).

### Druhy katolické chrámové hudby

Jednohl. *gregoriánský chorál* nehraje v klasicismu velkou úlohu. Občas se objevují pokusy včlenit ho do vícehlasé kompozice, ale postupuje se přitom značně nehistoricky.

Ve své mši na Květnou neděli (1794) používá M. HAYDN chorál jako melodii vrchního hlasu a podkládá ji dobovými funkčními harmoniemi. Chorál se takovému zpracování vzpírá, neboť jeho církevní tonalita je určena čistě melodicky. HAYDN nechává zaznít řadu „mimotonálních“ dominant k souzvukům, které nekrouží kolem žádné jednoznačné toniky. Expresivní chromatika vede k tvrdým přičnostem a překvapivým obrátům. Nevhodná je také závěrečná kadence (VII.) – D – T.

Chorál se může také proměnit v klasičké téma: může být rytmizován (t. 1–6) a sekvenčně a kadencně rozšířen do podoby klasičké předvěti a závěti (od 7. t., př. B).

**Mše.** Mše je centrálním druhem *vícehlasé* chrámové hudby. Existuje ve 2 typech:

- **Missa brevis**, *krátká* mše pro běžnou neděli, se všemi částmi nebo také pouze s Kyrie a Gloria, řidčeji také s Credo;
- **Missa solemnis**, *slavnostní* mše pro zvláštní příležitosti, stále se všemi částmi.

Označení *solemnis* se vztahuje k délce, charakteru a většímu obsazení (s. 356, obr. A). Přívlastek *solemnis* mohou mít i jiné druhy, např. *vesperae solemnis*.

Missa brevis byla německou specialitou. MOZART si roku 1776 stěžoval PADRE MARTINIMU, že německá chrámová hudba se velmi liší od italské (kde vesměs zaznívaly celé koncerty): úplná mše *včetně* moteta a chrámové sonáty, dokonce i *solemnis*, směla trvat jen 3/4 hodiny.

V dlouhých, textově bohatých částech Gloria a Credo užívají skladatelé části vrstvení textu, takže je text liturgicky úplný, ale stačí mu k tomu jen málo taktů (př. A). Zato je tam, kde to jen trochu jde, zpracován čistě hudebně: *Amen* v HAYDNOVĚ varhanní mši je nezvykle dlouhé oproti samotnému Gloria. Celkový rozvrh je vyvážený. Získaný čas využívá HAYDN k tomu, aby nechal v Benedictus volně koncertovat soprán a varhany; varhanní sólo dalo mši její název (obr. A).

**Moteto.** Ve mši je umístěno po lekcí (epištola) jako moteto ke *Graduale* nebo po Credo jako moteto k *Offertoriu*. Klasicismus zná dva velmi rozdílné druhy:

- *sborové moteto* (s orchestrem) na latinský duchovní text (starý nizozemský motetový způsob). Známým příkladem je MOZARTOVO *Ave verum* (KV 618, 1791 na Boží tělo): palestrinovský styl v klasicizujícím výkladu.
- *italská sólová kantáta* na latinský duchovní text se 2 áriemi, 2 recitativy a závěrečným Alleluia. Příklad: MOZARTOVO *Exultate* (KV 165, Milán 1773) pro sopránistu (!) RAUZZINIHO.

**Chrámová sonáta:** v klasicismu jednovětá skladba (sonátová věta, allegro), která byla hrána ke čtení (lekcí) resp. ke *Graduale* (*Sonata all'epistolata*). Obsazení je stejné jako v barokní triové sonátě: 2 h., bas a varhany (např. MOZART KV 241, Salcburk 1776), pro *slavnostní* mše i s dalšími nástroji (např. 2 hob., 2 trp. a tymp. v MOZARTOVĚ KV 278, 1777).





**Druhy (pokr.)**

**Nešpory** patří do *officia*, byly však slouženy též veřejně a proto občás zhudebněovány vícehlas (MONTEVERDI, MOZART). Obsahují 5 žalmů a Mag-nificat.

MOZART napsal dvojce nešpory, kterých si sám vy-soce cenil: *Vesperae de Dominica* (KV 321, 1779) a *Vesperae solemnes de confessore* (KV 339, 1780).

**Litanie** (lat. *litanía, litaníae*) prosebný zpěv (vý-chodního původu, od 5.–7. stol. také na západě) sestávající ze zvolání předzpěváka a opakovaných sborových modlitebních formulí, jako např. *Kyrie eleison, Ora pro nobis* nebo *Amen*. Známé jsou lita-nie *Loretánské* (mariánské), litanie ke *Všem sva-tým*. Vícehlasé zhudebněné litanie byly prováděny při pobožnostech jako chrámové koncerty.

MOZART zhudebnil 4 litanie, mj. *Loretánské* KV 195 (1774) a litanie Nejsvětější svátosti KV 243 (1776) s 10 částmi, přičemž téma č. 2 *Panis vivus* se znovu objevuje v *Tuba mirum* z jeho Requiem.

**Obsazení (obr. A)**

**Sbor:** 4hl., střídají se sborové a sólové úseky (starý barokní princip *concerta*), přičemž 4 sólisté buď pocházejí ze sboru (často chlapi) nebo jsou zvlášť sjednání. Podle vídeňské a salcburské tradice hrají se 3 spodními sborovými hlasy altový, tenorový a basový pozoun (pozouny *colla parte* jako podpora a zvuková barva). Chybí v HAYDNOVÝCH mších pro Eisenstadt a Mariazell (*Cecilská mše*, obr. B). Vrchní hlasy jsou doprovázeny hoboji a smyčci.

**Sóloví zpěváci:** dle potřeby, např. v HAYDNOVÉ malé varhanní mši pouze sólový soprán; většinou 4 sólisté (*kvartet*).

**Orchestr:** Základ tvoří smyčce. Bas (vc., kb., fag.) a varhany hrají spolu jako v b. c. V tzv. *videňském chrámovém triu* chybí viola (triová sonáta). Při slavnostních příležitostech (*solemnis*) se obsazení rozšiřuje. Ve staré partiturově jsou zpěvní hlasy umístěny hned nad (g.) basem, housle naopak zcela na-hoře (ještě u MOZARTA).

**Otázky stylu**

It. operní skladatelé přenesli **neapolský operní styl** také do chrám. hudby: převaha hudby nad textem, vyjádření afektu, recitativ a árie, koncertantní nástroje, vše v co možná největší časové rozloze (jména viz s. 338 nn.)

HAYDNOVA *Cecilská mše* (*Missa Sanctae Caeciliae*) je stylově takovouto *neapolskou operní mší*. Samotné Gloria je složeno z 8 kontrastních samostatných čísel značné délky (obr. B).

Vedle toho vznikají chrám. skladby ve **starém kon-trapunktickém stylu** pod vedením PADRE MARTI-NIHO (1706–84). Boloňská *Accademia filarmo-*

*nica* (zal. 1666), již vedl MARTINI, přijala po řádné zkoušce z kontrapunktu také čtrnáctiletého MO-ZARTA (1770). MARTINI vydal též učebnici kontra-punktu (*Saggio di contrappunto*, 1774).

V jižním Německu a Rakousku převládá **smíšený styl** (*stile misto*). Na místo velkých it. sólových úseků nastupuje sbor a sólový kvartet. Čistě hudební stránka sice převažuje, přesto však je zde stále více zdůrazňován textový obsah.

Credo z MOZARTOVY Korunovační mše získává svou formu skrze čistě hudební prvek: rondové se opakující, umíněnou figuru smyčců (obr. C). Na příkladu *Et incarnatus* je možno zřetelně ro-zeznat mozartovský přístup k textu: pádící allegro se zastaví a kvartet sólistů ohlašuje pomalými, prostými souzvuky Kristovo vtělení; téměř nezna-telečně, v nepatrném pohybu (chromatika) se uskuteční překrásná modulace, znamení promě-ny Boha v lidskou bytost. Přitom je obzvláště zvy-razněna Maria (napětí na subdominantě, melo-dický vrchol), jejímuž milostivému, přede všemi korunovanému obrazu je mše věnována. MO-ZART opakuje a utvrzuje slovo *homo*: vážnost to-hoto okamžiku náleží člověku, jemu připadá no-vá ušlechtilost.

**Centra a skladatelé**

**Drážďany:** HASSE; **Mannheim:** RICHTER, HOLZ-BAUER, ABBÉ VOGLER (1749–1814); **Salcburk:** dvorní a chrámový kapelník J. E. EBERLIN (1702 až 1762), LEOPOLD MOZART (1719–1787), A. C. ADLGASSER (1729–1777); **MICHAEL HAYDN** (1737–1806, bratr JOSEPHA), W. A. MOZART (1756–1791).

**Vídeň:** kapelník u sv. Štěpána: GEORG REUTTER a jeho syn JOHANN GEORG R. (1708–1772), FLORIAN L. GASSMANN (1729–1774), JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER (1736–1809, *Gründliche Ein-leitung zur Komposition*, Zevrubný úvod do kom-poziice, 1790, BEETHOVENŮV učitel); dvorní ka-pelník G. C. WAGENSEIL (1715–1777); HAYDN, MOZART, BEETHOVEN.

**Josefínské reformy**, jež znamenaly vpád raciona-lismu a přednapoleonského procesu sekularizace, dočasně ochromily bohatou vídeňskou a rakouskou tradici chrámové hudby. JOSEF II. vydal svá nařízení 1782. Obracela se proti tzv. „plytvání“ (byly např. stano-vyeny příležitosti, při nichž směly být v jednotlivých kostelích užívány trubky, i kolik jich smělo být) a ve školách zavedla namísto lat. mše *německý národní školní zpěv* (mešní kompozice v němčině, jakož i lu-terské chorály). Německou liturgii psali ještě M. HAYDN a SCHUBERT. MOZART ve Vídni nedostal kvůli těmto císařským nařízením žádnou oficiální ob-jednávku na chrámové dílo, J. HAYDN reagoval 14le-tou odmlkou v tvorbě latinských mší. Po JOSEFOVI II. († 1790) byla tato reforma opět zrušena (1796).

S Allegro

A Kyrie eleison

B Kyrie eleison

1.5 p

cresc.

qua re sur get ex fra vil la ju di ca nus ho mo re us

(s pozouny)

Kyrie eleison

Rec., timidamente, s úzkostí

Alt sólo

A gnus De i, qui tol lis pec ca ta mun di

Allegro assai

trubky *pp*

smýčce, *p* colla voce

tympany

B L. v. Beethoven, *Missa solemnis*, 1823, Agnus Dei, prosba za mír, dramatický recitativ

1. Requiem, Adagio, d

Kyrie, Allegro, d

2. Dies irae, Allegro assai, d

3. Tuba mirum, Andante B

4. Rex tremendae, Grave, g

5. Recordare, Andante, F

6. Confulatus, Andante, a

7. Lacrimosa, Larghetto, d

8. Domine Jesu, Andante, g

9. Hostias, Larghetto, Es

Quam olim, Andante, g

10. Sanctus, Adagio, D

11. Benedictus, Andante, B

12. Agnus Dei, Larghetto, d

Lux aeterna (= Requiem)

Cum sanctis (=Kyrie)

Mozart

nejohná instrumentace,  
doplňli Süßmayr

Süssmayr

A W. A. Mozart, *Requiem*, 1791

**J. Haydn**

napsal mimo jiné 14 mši, 2 *Te Deum*, *Stabat Mater* (1767), *Die sieben letzten Worte* (Sedm slov Vykupitelových, orchestrální verze z roku 1785) pro kanovníka z Cádizu. *Sedm slov Vykupitelových* existuje také jako smyčcový kvartet (1787) a jako oratorium ve FRIEBERTOVĚ přepracování (1796). Většina chránové hudby vznikla pro Eisenstadt (Esterházu).

Po smrti JOSEFA II. a po pobytu v Anglii zkomponoval HAYDN šest velkých pozdních mši. Spojuje zde tradici chránové hudby (výstavba, kontrpunkt), vliv velkých hánelovských oratorií (sbory, účín) a univerzální hudební řeč svých pozdních symfonií (orchestr, zvukové barvy, výraz). Sbor, kvartet sólistů a orchestr reprezentují ideální lidské společenství. Mše (Hob. XXII: 9–14) nesou tyto názvy:

- *Paukenmesse: Missa in tempore belli*, C dur (1796);
- *Heiligmesse: Missa S. Bernardi von Offida*, B dur (1796);
- *Nelsonmesse: Missa in angustis*, d moll (1798), po NELSONOVĚ vítězství u Abukiru (fanfáry v Benedictus);
- *Theresienmesse*, B dur (1799);
- *Schöpfungsmesse*, B dur (1801);
- *Harmoniemesse*, B dur (1802).

**W. A. Mozart**

komponoval chránovou hudbu téměř výlučně v Salcburku a pro Salcburk. 20 mši, mezi nimi *Spatzenmesse (Vrabčí mše)* KV 220 (1775) a *Krönungsmesse (Korunovační)* KV 317 (1779), ve Vídni pouze *Mše c moll* KV 427 (1782/83): Kyrie, Gloria, Sanctus a Benedictus úplné, Credo fragment, Agnus chybí; neapolská operní mše s recitativy a áriemi, Kyrie a Gloria užity v kantátě *Davidde penitente*, dále Rekviem (viz níže).

Čtery litanie (1771–76), dvoje nešpory (viz s. 357), moteta, chránové sonáty, oratorium, kantáty, Zednářská smuteční hudba (sekulární) a další kompozice.

Také MOZART spojuje v chránové hudbě různé dobové styly. Náboženská víra je jakoby zbavena všeho institucionálního, obrací se do nitra a – jako vše u MOZARTA – proměňuje se v ryzí hudbu.

*Korunovační mše* a *Così fan tutte* představují vzácný případ zesvětšující parodie. Kyrie z této mše totiž MOZART převzal do recitativu a árie Fiordiligi *Come scoglio*. Obraz skály (*scoglio*) vyjadřuje myšlenku na apoštola Petra a jeho zradu a hudba Kyrie současně s ním nevědomou prosbu Fiordiligi o smilování a odpuštění její pozdější nevěry.

*Requiem* (KV 626, 1791) bylo objednáno člověkem, kterého MOZART neznal (poslem hraběte WALSEGGA). MOZART zemřel během kompozice části *Lacri-*

*mosa*. Jeho žák SUSSMAYR dokončil instrumentaci (podle MOZARTOVA particellu) a chybějící části, přičemž – jak bývalo běžné – v závěru znovu použil hudbu Kyrie (obr. A, viz také s. 128, obr. C).

Temné barvy (pozouny, basetové rohy), vážný charakter (d moll, nápadná chromatika, připomínka scén s komturem z *Dona Giovanniho*) a barokní prvky (fugované a polyfonní úseky) se v gestu a výrazu dokonale pojí s MOZARTOVÝM pozdním stylem.

*Kyrie* jako *dvojitá fuga* pracuje s oběma tématy *Kyrie* a *Christe*, přičemž téma *Kyrie* cituje HÁNDELOVA *Mesiáše* (sbor č. 22 *Jebo ranami jsme uzdraveni*). Pozoun v *Tuba mirum* zní velmi působivě. Party basetových rohů v *Recordare* připomínají violové party, jež MOZART připsal do duetu *Kde je, ó smrti, osten tvůj* v HÁNDELOVĚ *Mesiáši*. V části *Lacrimosa* zvolna stoupá z hloubky tónová řada d moll, zprvu prokládána pomlčkami, pak v úzkých chromatických krocích: obraz člověka, obtíženého hříchy, který vstává z hrobu k Poslednímu soudu. Na tomto místě končí MOZARTŮV rukopis, jsou to poslední tóny, které zkomponoval (př. A).

**L. v. Beethoven**

napsal pouze 2 mše: C dur, op. 86 (1807) a *Missa solemnis* D dur, op. 123 (1819–23) a dále oratorium *Christus am Ölberge (Kristus na hoře Olivetské)*, 1803).

*Missa solemnis* byla pův. zamýšlena k uvedení arcivévody RUDOLFA na olomoucký arcibiskupský stolec (1820). Motto, které stojí v čele: *Od srdce – necht rovněž dojde k srdci* ukazuje, jak zde BEETHOVEN oslovuje lidstvo a svět (namísto barokního *k větší sláve Boží*).

BEETHOVEN vychází z textového obsahu, který nově a osobitě vykládá. Vzniklo tak mohutné dílo, srovnatelné s finale 9. symfonie, prováděné koncertantně po částech jako *hymny* (premiéra celé mše: Petrohrad 1824, první provedení v rámci bohoslužby 1830 ve Varnsdorfu). BEETHOVEN dokonce uvažoval o překladu textu do němčiny.

BEETHOVEN zde přejímá tradice chránové hudby, například sborové fugy na závěr Gloria a Credo, a zároveň je překračuje rozsahem, formou i obsahem. Dramatické a programní úseky na druhé straně ožřejmují dění: v Agnus Dei, které je nadepsáno *prosba za vnitřní i vnější mír*, téměř jakoby zvenčí vpadají válečné trubky, pochodový rytmus a válečná vřava, a alt „s úzkostí“ – jakoby ve scénickém recitativu nad tremolem smyčců – prosí o mír: prožitá a hudebně ztvárněná skutečnost.

BEETHOVENOVA interpretace úseku *Et homo factus est* je vyznáním víry v lidskou důstojnost, které znovu uskutečňuje a zpřítomňuje v tónech Boží vtělení v člověka a připomíná momenty vykoupění a apoteózy ve *Fideliovi*.

Laškovně, nevinně

Ona: Als mich heut Ma - ma  
Häns-chen küs - sen sah, straf - te sie mich ab; //

A K. H. Graun, *Das Töchterchen...* (Hagedorn), *Lieder der Deutschen I*, vyd. Krause, 1767, dialog ona-on (Söhnchen); 6 strof s velmi jednoduchou výstavbou: a a b c c d

1	2	3	4	5
-	1. strofa	2. strofa	-	3. strofa
předehra	květ fialky	pastýřka	dohra	milostný žal fialky
prostě	skromně, mile	radostně, svižně	zpěv, doprovod	smutek, ach!
6 t., G dur	6, G	8, D	4, D	8, g - B
melodie a recitativ		recitativ a písňový styl		árie

6	7	8	9
4. strofa	5. strofa	6. strofa	-
milostný žal fialky	pastýřka pošlape květ	smrt fialky	dodatek: „ubohý kvítek“
touha	dramatická scéna	umírání, radost	hodnocení
8, B - g	9, Es - (D <sup>7</sup> )	9, c - G	5, G
píseň	rec. acc.	árie	rec. a začátek

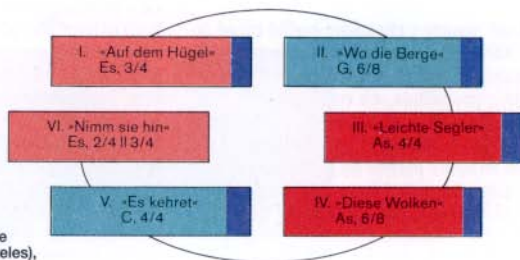
B W. A. Mozart, *Das Veilchen* (Goethe), 1785, píseň jako sled obrazů, prokomponovaná

1. Es war ein Kö-nig in Thu-le, gar treu bis an das Grab,  
2. Es ging ihm nichts dar-ü-ber, er leert ihn je-den Schmaus;

1. dem ster-bend sei-ne Buh-le ei-nen gold-nen Be-cher gab.  
2. die Au-gen gin-gen ihm ü-ber, so oft er trank dar-aus.

C C. F. Zelter, *Der König von Thule* (Goethe), 1813, 6 strof

- motiv a
- kadence b
- Es dur
- As dur
- G, C dur
- attacca



D L. v. Beethoven,  
*An die ferne Geliebte*  
(Vzdálené milé, Jeitteles),  
op. 98, 1816

Strofická píseň, „scéna“, cyklus

### 1. berlínská písníová škola

Její vůdčí osobností je CHR. G. KRAUSE (1719–70), berlínský právník, který odmítal příliš vysoký uměl. nárok v písni ve shodě s dobovou touhou po jednoduchosti a přirozenosti. KRAUSE vydal 2 sv. *Oden mit Melodien* (Ódy s nápěvy, 1753/55). Zde vyzvedá jako vzor ve smyslu ROUSSEAUOVĚ fr. ariettu (s. 300), jež je záměrně jednoduchá, lid., určená laikům. Podstatná je melodie, doprovod je druhořadý. Skladatelé v KRAUSEHO *Ódách* jsou C. PH. E. BACH, QUANTZ, GRAUN. Následují Krauseho *Lieder der Deutschen mit Melodien* (Písne Němců s nápěvy, 4 sv., Berlín 1767/68).

Jako příklad z této sbírky se nabízí GRAUNOVO *Das Töchterchen – das Söhnchen* (Dceruška – synáček), duet (*ona – on*) s nejjednodušší durovou melodikou, téměř bez nápadů, s repetice-mi a jednoduchým doprovodem (gb. se omezuje na kadenční kroky, př. A).

Hodnotnější jsou *Geistliche Oden und Lieder* (Duch. ódy a písne, 1758) C. PH. E. BACHA na GELLERTOVY texty. Zmínit je třeba také NEEFEHO a jeho *Klopstocks Oden* (1776) a *Serenaden beim Klavier zu singen* na HERDEROVY texty (1777) a HILLERA v Lipsku s měšťanský uhlazenými a sentimentálními sbírkami *Písne přátelství a lásky* (1774), *Písne citlivé duše* (1784), *Písne moudrosti a ctnosti* (1790) aj.

### 2. berlínská písníová škola

se stejným zaměřením, přece však částečně s uměleckými výsledky. HERDEROVO pojetí lidové písne a sbírky lidových písni, jakož i básně GOETHOVY a SCHILLEROVY inspirovaly mnoho hudebníků:

JOH. ABRAHAM PETER SCHULZ (1747–1800), *Písne v národním tónu*, 3 sv., (1782–90, viz s. 124, obr. D); také sbory se sóly atd.

JOH. FRIEDRICH REICHARDT (1752–1814) směřoval především ve zhudebnění GOETHOVÝCH textů k uměl. písni (melodika, klav. doprovod).

CARL FRIEDRICH ZELTER (1758–1832), pův. zednický mistr; skládal sbory, písne, balady; od 1800 ředitel *Berlínské pěvecké akademie* (zal. 1791 FASCH), získal humanist. vzdělání, chtěl realizovat vědu a umění také v hudbě (*bud. výchova*); prováděl díla J. S. BACHA; 1809 založil 1. něm. *Liedertafel* s 24 členy (vzor: rytíři okolo krále Artuše), počátek tradice mužských sborů; MENDELSSOHNŮV učitel; přítel GOETHŮV (korespondence).

**Goethovo pojetí písne.** GOETHOVÝM ideálem je strofická písne. Její básnická kvalita spočívá v jednotě obsahu, nálady a formálně uzavřeného poetického tvaru. Hudebník nesmí tuto jednotu porušit tím, že jednotlivé strofy *prokomponuje*, nýbrž musí nalézt *jedinou* melodii, která činí zadost jednotě básně ve všech strofách. Hudba má básně povznášet podobně jako plyn balón.

Vzorovým příkladem takového zhudebnění je ZELTERŮV *Král z Thule*: melodie je velmi zdařilá, jednoduchá, jímavá a krásná (př. C, psána pro bas, který zároveň obsahuje na způsob generálbasu celou harmonii).

3. *berlínská písníová škola* (včetně MENDELSSOHNŮ) spadá do 19. století.

K **švábské písníové škole** patří CH. F. D. SCHUBART (1739–91) a J. R. ZUMSTEEG (1760–1802). Zvláštní postavení zaujímá CH. W. GLUCK: jeho pozdní *Klopstockovy ódy a písne* (Vídeň 1785/86) vnášejí do drobné formy písne s klavírem nádech antické monumentality.

### Vídeňská písníová tradice

Skladatelé vídeňského *národního singspielu* (STEFFAN, HACKL, PARADIS, KRUFFT) vydávali také písne, lehké, žertovné ariety i náladové obrázky.

HAYDN napsal 48 písni, 57 kánonů, 133 4hl. písni s klavírem, 445 úprav angl. lidových písni pro zpěv a klavír (s h. a vc. ad lib.). – Pod dojmem hymny *God save the King*, kterou slyšel v Londýně, napsal 1797 ve Vídni ohrožené válkou písne *Gott erhalte Franz den Kaiser*, jež se s textem HOFFMANNŮVON FALLERSLEBEN (1841, *Deutschland, Deutschland über alles*) stala roku 1922 německou národní hymnou.

MOZART. Některé z jeho cca 30 písni jsou obzvlášť zdařilé, např. *Abendempfindung* (*Večerní nálada*, 1787) nebo *Das Veilchen* (*Fialka*, 1785).

*Das Veilchen* pochází z GOETHOVA singspielu *Erwin und Elmire*. MOZART zhudebnuje strofickou báseň jako malou dramatickou scénu v 7 obrazech s hudbou, která průběžně zrcadlí dram. dění. Za prostou maskou pastýřské hry a personifikovaného květu fialky se naplňuje tragický osud. Předehra a 1. strofa představují květek. Poté přichází pastýřka (jásavá tónina D dur). Smutek a touha květku jsou v 5. a 6. obrazu vylíčeny v árii (g moll – jako Pamína) a v písni (B dur). Dramatický recitativ acc. předvádí, jak je květ pošlapán (7. obraz, vrchol, koruna). V 8. obrazu pak v klasicko-idealistickém duchu proměňuje po způsobu árie jeho umírání (tragické c moll, srov. smrt komtura) v radost (umírá *pro ni*, G dur). MOZART připojuje ke GOETHOVU textu svůj vlastní: *ubohý květek* (obr. B).

BEETHOVEN napsal 91 písni, mj. *Adelaide* (1795/96), a „písníový kruh“ *An die ferne Geliebte* (*Vzdálené milé*, 1816). V tomto prvním významnějším písníovém cyklu se v každé písni mění charakter a tónina. Jednotlivé písne jsou pak propojeny modulujícími přechody (obr. D). K dalším cyklickým momentům patří opakované uvedení motivů a začátku cyklu v závěru. Styl těchto umělých písni určuje vysoký a oduševnělý tón zpěvního hlasu a náročný klavírní part.



Allegro

t.4

na způsob generálsbasu

albertiovské basy

A D. Alberti, Sonáta F dur, před 1740, opakování motivu a struktura basu

Adagio *tr*

I Adagio II Allegro III Adagio IV Allegro

B B. Galuppi, Sonáta D dur, 1754

A Allegro

C t.36

A B A' C A'' B' A''' AD koda

C C. Ph. E. Bach, rondo, 5. sbírka, 1785

z t.3

t.1 Velmi smutně a zcela pomalu

zvukový prostor

barokní typ hud. věty

pozměněná repríza

tematické kontrasty

volně, bez taktových čar

vázaný úsek

D C. Ph. E. Bach, fantazie, 1787

Figury, rostoucí potřeba výrazu

Nový tón v hudbě 18. století vytváří také nové druhy a struktury klavírní hudby. To, co se hledá, je výraz, který je kladen do melodie. Doprovod je druhořadý. Místo barokní polyfonie s několika rovnoprávnými hlasy je nyní vůdčí vrchní hlas nad homofonním doprovodem s novými rytmickými a motivickými prvky v levé ruce. Harmonická rozmanitost generálbasu ustupuje v *galantním a virtuózním stylu* jednoduché harmonii. Teprve *citový sloh* přináší chromatické vystupňování.

### Klavírkový klavír (Hammerklavier)

Nový styl přináší také přechod od cembala ke klavírkovému klavíru (všeobecně rozšířen cca od 1800). Navzdory tomu, že ještě dlouho zůstávají omezeny technické možnosti jako repetice tónů, rovnoměrnost a spolehlivost mechaniky, plnost a barva zvuku, vede *forte-piano* k novému, kontrastnímu a živému způsobu výrazu a kultuře úhozu. Stává se hlavním nástrojem klasicismu a 19. století (domácí muzicírování, virtuozita).

Stylový vývoj vede také k rozdělení varhanní a klavírní literatury. Varhany v klasicismu naprosto ztrácejí svůj význam (neohebnost tónu, barokní plnost zvuku). Teprve 19. století se k nim opět vrací.

### Galantní a virtuózní styl

Ve Francii a Itálii nedochází okolo poloviny století k žádnému přelomu ve vývoji hudby pro klávesové nástroje, nýbrž spíše k přechodu od baroka přes rokoko ke klasicismu. Přispívá k tomu stejnou měrou živost a spontaneita opery buffa jako rozvoj oslnivě virtuózní instrumentální hry. Již v pozdním baroku zde proti sobě stojí homofonně melodické myšlení jižních románských národů proti polyfonně harmonickému myšlení severu Evropy.

Typickým příkladem je 8 klavírních sonát DOMENICA ALBERTIHO (cca 1710–1740, Benátky, Řím) v *homofonním stylu*. K odlehčené melodice se snadno zapamatovatelným motivickým opakováním v pravé ruce hraje levá ruka (g.) basy bez akordů: F dur, C dur, d moll, F dur jsou ostatně jasné tak i tak. Důležitý je naopak rytmický průběh: osminy, potom šestnáctiny. (Gb.) akordy se objevují od t. 4 arpeggiovane. Jako tzv. *harfové* nebo *albertiovské basy* se brzy vyskytují téměř všude (obr. A). Rytmicky jim odpovídají tzv. *murky* (basová oktávová tremola).

Jemný a něžný tón se objevuje v 51 sonátách B. GALUPPIHO (1706–85, viz s. 343). Mají 1–4 věty dvoudílné stavby a proměnlivého charakteru, a jsou tak pokračováním chrámové sonáty (obr. B). GALUPPI zde kombinuje „citovou“ melodiku a křehké figurace se snadno hratelnou pseudopolyfonií (střední hlas) nad klidným bas. základem (př. B). Výraz a pohybový charakter jeho sonát jsou naplně-

ny bezprostředním lidským jednáním (GALUPPI byl operním skladatelem).

### Citový sloh

Hravá rokoková ornamentika je zde nahrazena expresivní melodikou. Figury vzdechů, rychlé střídání dur a moll či vzdálené tóniny přinášejí silný citový a fantazijní náboj. Vyrůstá zde paralela lit. hnutí *Sturm und Drang*. Vůdčí osobnosti je

CARL PHILIPP EMMANUEL BACH (1714–88), od 1740 cembalistou FRIEDRICH A II. v Berlíně, od 1768 hudebním ředitelem v Hamburku (po TELEMANNOVI); rozsáhlé dílo.

Jeho sonáty jsou většinou třívěté (bez tanců), přičemž první věta se skládá z 1. dílu (expozice), středního dílu (jakési provedení) a reprízy. Jen malý počet sonát vyšel tiskem: 6 *Pruských sonát* (1742), 6 *Württemberských sonát* (1744), 6 sonát v *Návodu* (1753, viz níže), 6 *Amaliiných sonát* se změněnými reprízami (1760).

Ronda a fantazie vyšly ve sbírkách *pro znalce a diletanty* (1779–1787). Přehledná, často symetrická vícedílnost ronda přináší mnoho kontrastů, přičemž opakování rondových dílů jsou nápaditě obměňována (obr. C). Také samotná témata jsou plná vnitřního neklidu.

Srovnej např. „rozběh a výskok“ v tématu A (př. C), synkopický doprovod, dramatické přerывy a pomlky (t. 2 a 3, staccato), dynamické extrémy a harmonická zhuštění (zmenšené akordy, takt 3 a 4). Střední téma C je kontrastní (t. 36).

Tato hudba je vysoce subjektivní. Skladatel svou hudbou promlouvá: tento „princip promluvy“ (*redendes Prinzip*) se uplatňuje ve volných úsecích na způsob recitativu, především v rapsodické formě fantazie (improvizace).

BACH si stěžuje, že publikum vyžaduje fantazie, aniž by se staralo o to, zda je k tomu klavírista v příslušném okamžiku dostatečně disponován nebo ne (1753). To jsou nové momenty: subjektivita a utváření okamžiku.

Jedna z fantazií se dokonce jmenuje *City C. Ph. E. Bacha* (1787). Začíná ve vzdálené fis moll, ale ještě v pevném taktu; poté proud citů rozbije pevné metrum: na 2 následujících stranách není jediná taktová čára. Už notový zápis působí extrémně (př. D).

C. PH. E. BACH se vymanol ze vzoru svého otce (jehož si velmi vážil) a vytvořil vlastní styl. Jeho doba rozuměla pod jménem BACH právě jeho, nikoli JOHANNA SEBASTIANA. Cenným dokumentem dobové hudby a interpretační praxe je jeho učebnice *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (*Pokus o správný způsob hry na klavír*, 1753). Následují ji klavírní školy G. S. LÖHLEINA (1765 až 81), D. G. TÜRKA (1789) a A. E. MÜLLERA (1804).

Minuetto

A J. Schobert, Sonáta Es dur, před 1767, menuet

Allegro

B J. Ch. Bach, Sonáta G dur, op. 17, IV, před 1782, začátek

I. Allegro con spirito

II. Andante un poco adagio

III. Rondeau, Allegretto grazioso

C W. A. Mozart, Sonáta C dur, KV 309, 1777, I. věta, začátek; II. věta „Rose Cannabich“; III. věta, finale

Andante	Adagio	Presto	Tempo primo	Presto	T.p.	Allegretto	(T.p.)
C, d, 11 T.	C, d, 22		9		10	2/4, D, 32	21

Andante (arpeggio) Adagio

t. 12

D W. A. Mozart, Fantazie d moll, KV 397, 1782, výstava a začátek

zpěvně allegro	mannheimská manýra	tempově uvolněné, kadece
začátek v unisonu	rytmicky pevné úseky	

Vývoj hudební věty a stupňování výrazu

Na jihu, zvláště ve Vídni, vzniká osobitý styl s it. vlivy: zábavný suitový a divertimentový charakter ve vylehčené, brilantní klavírní sazbě.

**Georg Chr. Wagenseil** (1715–77), FUXŮV žák, dvorní skladatel a učitel klavíru členů císařské rodiny ve Vídni; tiskem vyšly mj. *Divertimenti* pro cembalo (1753, 1761). Do svých sonát převzal menuet ze suity, většinou jako závěrečnou veselou větu.

**J. Haydn** složil do r. 1795 přes 50 klav. sonát, k tomu další klav. kusy, variace atd. Přejímá různé stylové vlivy, experimentuje v rovině techniky, formy i obsahu.

Jeho rané sonáty nesou ještě název *partity* a patří se svým menuetem jako poslední nebo předposlední větou do vídeňské tradice nenáročného cembalové hudby. Sonáty cca od roku 1770 zrcadlí *citovost* (mollové tóniny, volnější formy). V sonátách 80. let tušíme vliv MOZARTŮV (melodika). Pozdní sonáty cca od roku 1790 charakterizuje bohatství myšlenek v rámci neustále obměňované sonátové formy.

HAYDNOVO klavírní dílo má díky kompoziční mnohotvárnosti, vyříbené zpěvné melodice i nápaditěmu a technicky dosti náročnému pojednání nástroje veliké rozpětí (takřka mezi D. SCARLATTIM a BEETHOVENEM).

Jiným směrem se ubírá klavírní hra v Mannheimu a Paříži, ovlivněná orchestrální tradicí.

**Johann Schobert** (cca 1740–67), WAGENSEILŮV žák, od roku 1760 komorní cembalista u prince DE CONTIHO v Paříži. Vytváří jakýsi *symfoničtý* klavírní styl, který se vyznačuje plností zvuku (basy, tercie, sexty) a umírněnou polyfonií (př. A).

Silný vliv na klavírní styl doby klasicismu měl

**Johann Christian Bach** (1735–82), nejmladší syn J. S. BACHA; po jeho smrti žil u C. PH. E. BACHA v Berlíně, 1756 odešel do Milána (jako kapelník), studoval u PADRE MARTINIHO v Bologni, konvertoval a 1760 se stal varhaníkem v *milánském* dómu. Vedle chrám. hudby vytvořil úspěšné opery v italském stylu. Od roku 1762 žil v *Londýně*. Tam pořádal s gambistou C. E. ABELEM r. 1764 veřejné koncerty (s. 427); napsal opery, oratoria, přes 90 sinfonií, koncerty, komorní, klavírní a chrámové skladby (vliv na MOZARTA, s. 391).

Charakteristické je BACHOVO *zpěvné allegro*: líbezná, italsky zabarvená melodika. V př. B dodává předtaktů a synkopa vzlet a lehkost melodii, jež je nesena pulsujícím doprovodem.

**W. A. Mozart** byl jedním z nejlepších klavíristů své doby. Dával přednost klavírovému klavíru před cembalem. Jako cvičební a cestovní nástroj mu sloužil malý klavichord.

MOZART byl znám svými *improvizacemi*. Komponované fantazie, variace, preludia, capriccia

a zčásti dochované kadence k jeho klavírním koncertům nám ještě dnes umožňují učinit si o tom představu.

*Klav. skladby* zahrnují 18 sonát, 3 ronda, 3 fantazie, variace; sonáty a variace pro čtyřruční klavír, sonátu pro 2 klavíry D dur (KV 448, 1781: jako brilantní koncert), fugu c moll (KV 426) aj.

MOZART byl díky cestování a literatuře obeznámen se všemi dobovými klavírními styly. MOZARTOVI vlastnili např. 12 svazkovou HAFNEROVU sbírku klavírních sonát (1760) obsahující kompozice známých italských skladatelů – SCARLATTIHO, SERINIHO, SAMMARTINIHO, PEROTTIHO, PESCETTIHO, RUTINIHO, PAMPANIHO, GALUPPIHO atd.

Prvních 6 MOZARTOVÝCH sonát (KV 279–284, Salcburk a Mnichov 1774/75) vykazuje vlivy suity, starší typ techniky a inspiraci v HAYDNOVI, SCHOBERTOVI a J. CHR. BACHOVI, jehož *zpěvné allegro* MOZART sám v Itálii zažil jakožto melodický charakter.

6 *mannheimských* resp. *pařížských* sonát (KV 309 n., 1777/78, tamtéž) přináší *mannheimské manýry*. Typický je jakoby orchestrální začátek v unisonu a dynamické kontrasty na malém prostoru v KV 309 (př. C). Střední věta půvabně charakterizuje ROSU, dceru skladatele CANNABICHA. Sonátu uzavírá hravé rondové Finale (př. C, srov. s tématem z př. B).

3. skupina, opět 6 sonát, avšak se značnými časovými odstupy (KV 457, 533, 545, dodat. 135 a 138a, 570, 576, 1784–89), odráží tendenci k samostatnosti každé z těchto sonát a MOZARTOVU vzrůstající zálibu v kontrapunktické práci (především v KV 570 a 576).

MOZARTOVY *fantazie* v sobě spojují vídeňský styl a vystupňovanou expresivitu C. PH. E. BACHA.

Ve Fantazii d moll z r. 1782 překračují kadenčně uvolněné epizody rámeček vícedílné a kontrastně založené formy.

Pochmurný charakter úvodních akordů, arpeggiovanych na způsob bachovských preludií (v př. D jsou oproti originálu zčásti notovány v plyných akordech), naplňuje barokní hru souzvuků romantickým výrazem, předjímá BEETHOVENA a byl velmi oblíben v 19. století.

Bolestnému tématu d moll s figurami vzdechů věnuje MOZART velký prostor, fantazii ale uzavírá zadržovaným, ale přesto osobodivým dur jako v opeře: posluchači přece nemohou na konci zůstat v tragickém rozpoložení.

MOZART zkomponoval téměř všechny klavírní skladby, stejně jako houslové sonáty a klav. tria (s. 370) pro sebe jako interpreta. Nenáviděl jak mechanickou virtuozitu (běhy, tercie atd.), tak také příliš rychlou hru. Vše směřuje ke zpřítomnění harmonického, bytostně živoucího ideálu krásy.

expozice		provedení		repríza	
Largo	Allegro	Largo	Allegro	Largo...	Allegro
A, C motiv 1 (2) 3	oblast I d (4) 5 (6) 3	t. 41 II a (4) 5 (6) 1	t. 11 z I a II modulace (3) 7	A - d, C - f 1 rec. (2)	vsuvka modulace akordy (4) 5 (6)
					t. 171 II d (4) 5 (6)
					t. 219 koda d akordy

sextový motiv

prothlas

osový tón a jeho  
„obalování“

metricky uvolněné  
úseky, recitativ

I. Largo

pp

Ped.

t. 143 Largo (instrumentální rec.)

con espresso - ne e semplice

Allegro

II. Adagio

p

III. Allegretto

sf

L. v. Beethoven, sonáta „Bouře“, op. 31,2, 1802, formální plán 1. věty, motivické vztahy a recitativ

Známí klavírní virtuosové a skladatelé:

J. W. HÄSSLER (1747–1822)

MUZIO CLEMENTI (1752–1832), od 1766 v Londýně, též nakladatel, 106 klav. sonát, velmi ctěn BEETHOVENEM, měl mnoho žáků (CRAMER, FIELD), klavírní škola *Gradus ad Parnassum* (1817).

IGNAZ PLEYEL (1757–1831), HAYDNŮV žák, stavitel klavírů a obchodník v Paříži.

J. L. DUSÍK (1760–1812), Praha, Londýn, Paříž atd. J. B. CRAMER (1771–1858), Mannheim, Londýn.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778–1837), Vídeň, od 1819 ve Výmaru, MOZARTŮV žák.

JOHN FIELD (1782–1837), *Nocturnes* (1812 nn.).

F. RIES (1784–1838), BEETHOVENŮV žák.

E. KUHLAU (1786–1832), Kodaň.

CARL CZERNY (1791–1857), BEETHOVENŮV žák, velké množství etud.

### Ludwig van Beethoven

byl již ve své době vyhlášeným pianistou, improvizátorem a skladatelem klavírních kompozic. Jeho výrazová vůle a klav. styl podstatně ovlivnily klav. hru 19. století.

**Improvizace:** *fantazie* – volné formy; *kadence* ke klav. koncertům; *variacie* – podle jednotl. typů (s. 156) i daleko mimo jejich rámec, téma často na přání. – Mnohé z toho přešlo i do kompozic, někdy naprosto zřetelně, jako např. *Sonata quasi una fantasia* (op. 27). Svě kadence ke koncertům BEETHOVEN zapisoval.

**Kompozice:** 32 sonát; klav. skladby – ronda, tance, *Pro Elišku* (1810); Bagately op. 33 (1802), op. 119 (1820/21), op. 126 (1823); 22 variací (kromě variací v sonátách), zvl:

*Variacie Eroica* Es dur, op. 35 (1802), 15 variací a fuga. Toto téma se objevuje 4krát:

– v *kontratanci* (*Contretanz*) č. 7 pro orchestr (1800–01);

– ve finale baletu *Die Geschöpfe des Prometheus* (*Stvoření Prométheova*) op. 43, (1801); zde je zřejmý heroicko-poetický obsah tématu;

– ve *variacích* op. 35 (viz výše; str. 432, př. B);

– v závěrečné větě symfonie *Eroica* (1803; s. 421).

32 *variací* c moll (1806), chaconna nad osmitaktovým tématem.

33 *variací* na *valčík A. Diabelliho* op. 120 (1819–23); DIABELLI jako nakladatel vydal sbírku variací na vlastní téma od různých skladatelů (těž od SCHUBERTA), BEETHOVEN však dalece překročil pův. podnět a vytvořil rozsáhlý cyklus (má charakter pozdního díla).

### Mimohudební obsah

BEETHOVENOVA tvůrčí fantazie je čistě hudební, ale často je podnětána mimohudebně. V klav. tvorbě odpovídá víceméně oblasti čisté hudby, např. Sonáta op. 2 č. 1 a její klasická forma (s. 106, obr. C;

s. 148, obr. C). Mimohudební prvky se naproti tomu objevují např. v Sonátě op. 31 č. 2 z období „nové cesty“ (1802), jež zde může posloužit jako příklad toho, jak mimohudební obsah spolu s čistou hud. myšlením vytvářejí nový, individuální tvar.

Na SCHINDLERŮV dotaz po klíči k sonátám op. 31, 2 a op. 57 prý BEETHOVEN odpověděl: *Přečtěte si jen Shakespearovu Bouři!* Odtud nese op. 31, 2 název *Bouře*, sonáta op. 57 však byla nazvána *Appassionata*.

BEETHOVENOVA odpověď se odvolává na obecný mimohudební obsah, na poetickou ideu v hudbě, nikoli na speciální program.

Hudební tvar sonáty připomíná jen vzdálené sonátovou formu (s poněkdyjšími pojmy expozice, provedení a repríza). Překvapuje zde naopak velké množství kontrastujících myšlenek (motivů), které však spolu variačně souvisejí. Všude vládne klasická jednota myšlenek. Úvodní Largo odpovídá sice tradici druhu, vzápětí ji však proměňuje (antiteze *largo – allegro*). Novinkou je také opakování Larga v rámci první věty sonáty v podobě volných, fantazijních vložek. To podtrhuje jeho význam; úvodní Largo také skutečně *in nuce* obsahuje celou sonátu.

BEETHOVEN zde exponuje motivicko-tematický materiál. Vstupný sextový motiv 1 se znovu objevuje v hl. myšlenke 3. Kontrastující a korespondující motiv 2 svou čtvrtovou řadou s předtaktím určuje 2. díl hl. myšlenky 3 (t. 22: kroužení kolem tónu a' jako melod. osy). Ale také osminový rytmus s předtaktím z motivu 2 se znovu objevuje v motivu 4 v tematickém okruhu II (v dominantní oblasti, quasi 2. téma, kroužení kolem osového tónu jako doprovod). Také motivy 5, 6 a 7 vykazují spojitost s úvodem (viz př., sextový motiv, půltónový obal). To platí dokonce pro hl. motivy II. a III. věty (č. 8, 9, 10: sextové struktury a tvrdošjně opakované „obalování“ osového melodického tónu). Čím těsnější je tato souvislost, tím silnější je účín zvláštního místa, jež pokračuje hranice instrumentální sonátové formy:

Před nástupem vlastní reprízy, neboli v přechodovém úseku, směřujícím ke zlomu, zaznívá *instrumentální recitativ*. Zde se onen mimohudební aspekt vyjevuje obzvlášť zřetelně: to, co se pozvedá z akordu pod pedálem, je takřka *lidský hlas*, sice bez textu, ale jako by zde téměř byl text přítomen (př. t. 143 nn.).

Samotný instr. recitativ není od dob C. PH. E. BACHA žádnou novinkou (s. 363), BEETHOVEN zde ovšem jeho zapojením stupňuje dramaticčnost klasické sonátové věty a nechává tak její charakterystiky vystoupit do popředí „výmluvným způsobem“.

Odkaz na SHAKESPEAROVU *Bouři* jako na autentický klíč k dílu prokazuje onen dramatický moment také skladatelovými slovy. Hudba ovšem oslovuje fantazii dramatickým způsobem i tehdy, když posluchač tuto souvislost nezná.





Centrální postavení má v BEETHOVENOVĚ tvorbě jeho 32 **klavírních sonát**. Sledujme zde jejich vývoj na vybraných příkladech:

**op. 2, 1–3:** bonnské skici, věnované HAYDNOVI, klasické co do čtyřvětosti a celkového tvaru (s. 106–148). Sonata č. 3 ukazuje BEETHOVENA jako klavírního virtuosa, v terciích, oktávách a sexta-kordových pasážích, téměř koncertní kadenci v 1. větě, romanticky vzdálených tóninách (2. věta: terciové E dur) a v brilantních řetězech trylků v závěrečné větě.

**op. 13:** c moll, dostala název *Patetická* již v orig. vydání (od skladatele samotného?), především kvůli 1. větě a jejímu pomalému úvodu, v němž je tečkovaný rytmus fr. ouvertury – jakožto ztělesnění barokního patosu a důstojnosti – přenesen do klasických dimenzí.

**op. 14, 1–2:** č. 1 BEETHOVEN upravil také jako smyčcový kvartet (F dur, 1801–02).

**op. 26:** V rámci hledání nových forem nahrazuje BEETHOVEN obvyklou 1. větu sonáty variacemi. Na místě pomalé věty se nachází známý *Marche funèbre sulla morte d'un eroe* (Smuteční pochod na smrt hrdiny). Klavír napodobuje zvuk orchestru s tremoly tympánů a fanfárami (BEETHOVEN tuto větu 1815 sám instrumentoval).

**op. 27, 1–2:** Obě sonáty jsou označeny jako *Sonata quasi una fantasia*. Rostoucí potřeba výrazu a fantazie zde překračuje klasický formální svět a určuje směr novému století (doba vzniku: 1800–1801). Charakteristické je pojmenování **op. 27,2** *Mondscheinsonate* (Sonáta měsíčního svitu), jehož původcem je L. RELSTAB, který si k tónům 1. věty představoval *Vierwaldstättské jezero za měsíčního svitu*, a tím spojil BEETHOVENOVU sonátu s mimohudební ideou. LISZT nazýval střední větu *květinou mezi dvěma propastmi*, a existují četné spekulace o tom, že BEETHOVEN v této sonátě líčí nešťastnou lásku ke své žačce GIULIETTE GUICCIARDI, již je sonáta věnována. BEETHOVENOVA hudba ve skutečnosti podněcuje fantazii a poukazuje k jiným, ostatně stěžejním pojmenovatelným sférám. 1. věta jinak připomíná scénu smrti komtura v MOZARTOVĚ *Donu Giovannim* s téměř stejnými akordy (rovněž trioly, *alla breve*).

**op. 31, 1–3** (včetně sonáty *Bouře*) viz s. 366 n.

**op. 57** (*Appassionata*): BEETHOVEN zde stupňuje na nejvyšší míru kompoziční rozměry a zvukové možnosti tehdejšího klavíru. Opouští platné estetické kategorie a zaměřuje tradiční krásu za nový druh výrazu.

Srov. např. onu nejvyšší možnou zvukovou masu, která náhle vpadá do úvodního *pp*: tematická linie i atmosféra je prudce přerává širokými vzestupnými akordy f moll, jež postupují synkopicky neklidně vůči basu (př. B). Zároveň je však zajištěna souvislost: z protipohybu k pochmurnému, sestupnému začátku 1. tématu (f moll)

vyrůstá něžné, vzestupné 2. téma (As dur, dolce; př. B).

**op. 81 a** (*Les Adieux*): patří k programním sonátám: *rozloučení* v 1., *nepřítomnost* ve 2. a *návrat* ve 3. větě. Hlava tématu povstává z deklamace slov „Lebe wohl!“ (Sbohem), zapsaných nad notami (zároveň 2hl. motiv poštovských rohů). 2. v. je pojata jako jímavý žalozpěv, 3. v. jako nová chuť do života. Sonata vznikala ve válečných zmatcích mezi květnem 1809 a lednem 1810 během evakuace císařské rodiny z Vídně. Pův. název: *Der Abschied* (Rozloučení; přeškrtnuto), podtitul: *Das Lebewohl – am 4ten Mai – gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S. K. H.* (Sbohem – 4. května – věnováno a ze srdce připsáno Jeho Císařské Výsosti /tj. arcivévodovi RUDOLFOVI; srov. *Missa solemnis*/).

Posledních 5 sonát, počínaje **op. 101** (1816), je zařazováno do *pozdního díla* (obr. A). Všechny pozdní sonáty úhnou k polyfonnímu myšlení. Jako krajní případ se jeví velká sonáta *für das Hammerklavier* (pro kladívkový klavír, až do té doby užívá BEETHOVEN stále označení *per il clavicembalo*) **op. 106**, která je po prvních třech větách symfonických rozměrů zakončena velkou fugou. Tato fuga naplňuje kp. tradici dobovým výrazem a přetváří ji do nové podoby (*con alcune licenze*, „s některými odchylkami“). Podobně postupuje BEETHOVEN v závěrečné fuze Sonáty **op. 110** s vloženým citátem z pomalé věty. Střední věta **op. 110** představuje *Klage-Recitativ* (nářek v podobě recitativu) s vlivy belcanta (*messa di voce*).

Poslední sonáta, **op. 111**, má pouze 2 věty, sonátovou větu c moll s pomalým úvodem a fugovanými úseky a variační větu C dur.

Základem variací je nanejvýš prosté téma, *arietta*, jež přináší rovněž takřka písňově vroucí promluvu, vyzpívanou v 9/16 taktu s měkce nasazujícím předtaktům (př. C).

Variace přecházejí jedna do druhé bez přerušení. První 3 realizují princip stupňování ve všech rovinnách: v rovině tempa (při změnách taktů zůstává osmina zachována jako základní doba), rytmu (tečkování), dynamiky, zvuku.

Po vrcholu se ve 4. var. objevuje vrstvení zvuku v *pp* s téměř impresionistickými rysy, jež ohlašuje příchod nové epochy. K tomu se přidává pletivo melod. linií (polyfonie). V kadenci mezi 4. a 5. variací přenáší BEETHOVEN téma v řetězu trylků do krajních poloh (odstup 5 oktáv mezi vrchním hl. a basem) jako výraz mezního lidského citění a bytí (př. C).

Průzračná a přesto živě gradující 5. var., jemně předivou trylků v posledních obměnách tématu a prostá koda sonátu uzavírají. S ní zároveň dospívá k závěru centrální hudební druh klasicismu.

klavír  
 housle  
 violoncello  
 samostatný

klavírní sonáta      houslová sonáta      cellová sonáta      klavírní trio

A Rané klavírní sonáty s doprovodem h. (fl.) a vc.

t. 30 Allegro *tr* *tr* *tr* *p* t. 35 *fp* *fp*

h. hrají s p. r. (melodie) s l. r. (doprovod)

B W. A. Mozart, Sonáta op. 1,6, KV 306, 1778, 3. věta

Adagio sostenuto *f*  $\rightarrow$  *p* *fp* *cresc.*

C L. v. Beethoven, Kreutzerova sonáta, op. 47, 1803, začátek

(Adagio sostenuto) *(cresc.)* *f* *p* *pp* t. 12 *sfp*

D L. v. Beethoven, Sonáta pro violoncello a klavír op. 5,1, 1796, 1. věta

**Komorní hudba** dostala svůj název podle místa, kde byla provozována: nikoli chrám nebo divadlo, nýbrž dvorská „komora“ (neboli komnata), k níž v průběhu 18. stol. přibývá také měšťanský pokoj. Její obsazení bylo vždy sólistické. Od klasicismu se kom. hudba vymezuje rovněž vůči nově vznikající koncertní hudbě pro sbor, orch. a velké publikum. Stejně jako v baroku se ve své podstatě obrací k úzkému kruhu znalců a milovníků hudby. Proto také kom. styl dovozuje *více propracovanosti a umění ... než styl divadelní* (QUANTZ 1752). – Sól. literatura se obvykle do kom. hudby nepočítá, neboť jí chybí ona příznačná kom. *vzájemnost*.

## Housle

**Itálie** má v 18. stol. živou houslovou tradici, jež se vyznačuje vzrůstající virtuozitou, typickými nástrojovými figuracemi a lahodnou melodikou. Existují celé generace žáků jako G. TARTINI (†1770, Padova) – P. NARDINI (1722–93: sólové sonáty, capriccia) – A. LOLLÍ (1730–1802) nebo *piemontská houslová škola*: G. B. SOMIS (†1763, Turín) – G. G. PUGNANI (1731–98, Turín) – G. B. VIOTTI (1755–1824, Turín, Londýn, Paříž). – Velmi vlivný byl F. GEMINIANI (1680–1762, Lucca) a jeho houslová škola *The Art of Playing on the Violin* (Umění houslové hry, Londýn 1751, fr. Paříž 1752, něm. Vídeň 1785) obsahující mj. systematická cvičení různých druhů smyků.

**Francie.** Paříž se v období klasicismu stává centrem housl. hry díky četným koncertům a díky konzervatoři, založené r. 1795. Vůdci osobnosti houslové hry: J. J. MONDONVILLE (1711–72), flažolet;

PIERRE GAVINIÉS (1728–1800), od 1796 na konzervatoři; jeho *Vingt-quatre matinées* (1800) platí za standardní etudy;

G. B. VIOTTI (viz výše) vzbuzoval pozornost od svých koncertních vystoupení v sezóně 1782/83;

P. RODE (1774–1830), VIOTTIHO žák, 24 capricci ve všech tóninách;

R. KREUTZER (1766–1831), působil ve Versailles a na konzervatoři, proslulá didaktická díla *Méthode de violon* (1803, s RODEM a BAILLOTEM), a *40 Etudes ou caprices* (kol. 1807); BEETHOVEN mu věnoval Sonátu op. 47.

Pro utváření stylu moderní houslové hry byl také důležitý vynález TOURTEOVA smyčce (s. 40, obr. B), který umožňoval pružnou smyčcovou techniku.

**Německo/Rakousko:** v 18. stol. přicházeli do záp. Evropy houslisté z Čech – FRANZ (FRANTIŠEK) BENDA (1709–86), bratr autora singspielů GEORGA (JIRÍHO) BENDY, od 1733 v kapele FRIEDRICH A II. v Neuruppinu a Berlíně; rovněž JOHANN STAMITZ (JAN STAMIC), Mannheim (s. 415) a jeho synové CARL a ANTON. V Salcburku napsal LEOPOLD MOZART (1719–87) svůj *Versuch einer Gründlichen Violinschule* (Důkladný návod k houslové hře, 1756), který zprostředkoval starší it. houslovou techniku (TARTINI, LOCATELLI).

Četné jsou houslové kompozice J. Haydna: sonáty pro h. a klavír; dua pro 2 h., h./vlu nebo h./vc.; tria pro 2 h./vc.; aj.

**W. A. Mozart** zkomponoval již 1762–66 16 sonát pro klavír a housle, KV 6 nn. (jeho první tišžené skladby: op. 1, Paříž 1764). Klavírní part dominuje, podle dobových zvyklostí doprovázel otec LEOPOLD svého syna na housle. Jsou to vlastně klav. (resp. cembalové) sonáty s houslemi ad libitum: *Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon* (v op. III dokonce h. nebo fl. a vc. ad lib., obr. A). Typické jsou HÜLLMANDELOVY sonáty op. 6 pro klav. a h. ad lib. (1782) a op. 9 pro h. obliqé (1787). Roku 1778 věnoval MOZART v Mannheimu falcké kurfiřtce 6 sonát pro cembalo nebo klavír s doprovodem houslí, KV 301–306).

Housle zde ještě hrají často *colla parte* s p. r. klavíru, občas doprovázejí ve spodních sextách (př. B, t. 30), nebo doplňují doprovod l. ruky (t. 35), oba nástroje však také často vytvářejí rovnocenné duo. V pozdějších MOZARTOVÝCH sonátách sledujeme stále větší zrovnoprávnění či „soupeření“ obou partů, stejně tak jako tihnutí k polyfonii (KV 454, 526). MOZART napsal také dueta pro housle a violu (G dur a B dur, KV 423, 424; 1783), vesměs třívětá, stejně jako h. a klav. sonáty.

**Beethoven** zkomponoval 10 h. sonát pro dva rovnoprávné partnery: op. 12 (D, A, Es, 1797–98), op. 23 (a, 1800), op. 24 (F, 1801, *Jarní*), op. 30 (A, c, G, 1802), op. 47 (A, 1803, *Kreutzerova*), op. 96 (G, 1812).

Pomalý úvod *Kreutzerovy* sonáty začíná velkým h. sólem, jemuž odpovídá sólový klavír: orch. plnost zvuku (př. C); jako ve *velkém koncertu* (BEETHOVEN).

Z BEETHOVENOVA pera pochází duet c moll *mit 2 obligaten Augengläsern* (se 2 obl. brýlemi) pro violu a vc. (1798).

## Violoncello

se v 2. pol. 18. stol. vymnilo z gb. role a vyvinulo se v sólový nástroj. Mezi violoncellisty vynikají:

LUIGI BOCCHERINI (1743–1805), Lucca, Madrid; mnoho skladeb pro FRIEDRICH A WILHELMA II. v Berlíně. Dále:

JEAN LOUIS DUPORT (1749–1819), Paříž, mj. vc. škola *Essai sur le doigtier du violoncelle et la conduite de l'archet* (Pojednání o vc. prstokladu a vedení smyčce, 1770).

JEAN PIERRE DUPORT (1741–1818), bratr předešlého, 1. violoncellista u berlínského dvora.

BEETHOVENOVY sonáty op. 5, 1–2 in F a g (1796) jsou věnovány J. P. DUPORTOVI.

Vc. se zde ještě částečně váže na klavírní bas, suverénně si však pohrává s jeho jednotliv. tóny a pokračuje samostatně dále (př. D).

BEETHOVEN napsal pro vc. variace, dále sonáty op. 69 A dur (1807), op. 102, 1–2 v C a D (1815), poslední s finální fugou.

Andante

1. h.

vc.

A J. Haydn, Klavírní trio G dur, 1795, začátek

klav. p. r., 8... a<sup>1</sup> f<sup>p</sup>

Allegro vivace e con brio stacc.

ff

vc., 8... A f<sup>i</sup>

klav., l. r., 16... A<sub>1</sub> f

Expozice, unisono všech nástrojů (přes 3 oktávy), pak vcellové sólo

t. 6 *dolce*

p

harmonická proměna, téma vc., h., h. a vc.

t. 74 *pp*

pp

provedení, začátek

B L. v. Beethoven, Klavírní trio op. 70,1, 1808, sazba

housle

violoncello

klavír



**Klavírní trio**

*Klavírní trio* pro klavír, housle a violoncello zaujímá v komorní hudbě s klavírem standardní postavení. K předchůdcům tohoto triového obsazení patří v baroku houslová nebo flétnová sonáta s obligátním cembalem. V pozadí stojí triová sonáta (s. 148, obr. B). Klasické klavírní trio však vychází bezprostředně z klavírní sonáty, kterou bylo možno ad libitum rozšířit na duo nebo trio, v němž hrály housle s pravou rukou a violoncello s levou rukou.

HAYDNOVA první klavírní tria (50. léta) se ještě nazývají *Clavier-Sonaten mit Begleitung einer V. und Vc.* (Klav. sonáty s doprovodem houslí a vcella; srovnaj s. 370, obr. A).

Violoncello bylo na tuto roli zvyklé z generálbasu. Dlouho také spoluúčinkovalo kvůli posílení zvuku (ještě u MOZARTA), neboť basy tehdejšího klavíru byly slabé. Teprve BEETHOVEN přisuzuje violoncelu a houslím úplnou samostatnost.

To, že bezprostředním předchůdcem je právě klavírní sonáta (nikoli barokní triová sonáta), se projevuje také v trívětosti klav. tria, teprve u BEETHOVENA je čtyřvěté (s. 148, obr. A).

Velké množství takovýchto klavírních sonát s doprovodem ad libitum napsali předklasičtí autoři jako TOËSCHI, RICHTER, SCHÖBERT, L. MOZART či BACHOVA synové, především C. Ph. E. BACH.

41 klavírních trií J. HAYDNA (též s fl.) svědčí o velkém vývoji, ale i tak pozdní trio jako např. G dur Hob. XV: 24 (1795) zčásti ještě váže housle na p. r. a violoncello na l. r. klavíru (př. A).

HAYDNOVA raná tria jsou svým charakterem ještě převážně určena k zábavě: milá a napaditá divertimenta, odpovídající jihoněmecko-rakouské tradici. I pozdější tria ještě vykazují mnohé z těchto rysů.

Klav. tria W. A. MOZARTA vznikala s výjimkou divertimenta KV 254 (1776) ve Vídni: 1783 fragment d moll (KV 442); 1786 tria G dur, B dur (KV 496, 502); 1788 tria E dur, C dur, G dur (KV 542, 548, 564); jistou kuriozitou je *Kegelstattské* („kuželkové“) trio pro klarinet, violu a klavír Es dur (KV 498; 1786, údajně vzniklo při *bře v kuželky*).

MOZARTOVO označení *Terzette* naznačuje rovnoprávné postavení nástrojů, ve skutečnosti však *vede* klavír (MOZART psal tato tria pro sebe jako pianistu, většinou pro vystoupení v kruhu mecenášů a přátel).

BEETHOVEN dává útvaru klav. tria novou dimenzi. První 3 tria vydal jako op. 1 (1800) teprve poté, co je ve Vídni často hrál. Zdánilivě neskomrný titul *Velká tria* vychází z fr. označení *Grand trio*, v němž je zahrnuto velké, virtuózní gesto, u BEETHOVENA pak také směřování od zábavnosti k umělecky závažné hudbě.

Op. 1, č. 3 c moll nese rysy dramatického napětí. Ze všech raných BEETHOVENOVÝCH děl se nejvíce vzdaluje HAYDNOVU vzoru.

Trio op. 11 B dur (1789) zkomponoval BEETHOVEN pro klarinet, jehož part však přepracoval také pro housle. Po dlouhé odmice vznikají tria D dur a Es dur op. 70 (1808), představující nový stupeň smyslu pro zvukovou složku, soustředěnosti kompoziční práce a přesvědčivosti umělecké výpovědi.

Op. 70,1 začíná rázným unisonem (*ff, stacc.*), které se rozpíná přes 3 oktávy (4 hlasové polohy) od kontra A do f<sup>3</sup> (obr. B). Na vrcholu přebírá vedení cello (*sólo*). BEETHOVENOVA idea směřuje ke zniternění zvuku a navození vnitřní dimenze hudebního dění přímo v jednotlivém tónu. Výrazová a harmonická proměna (z d moll do B dur/E dur) a přechod k tématu *dolce* se odehrává ještě v rámci celového tónu f<sup>3</sup>. Kontrast mezi 1. a 2. tématem v sobě obsahuje dokonce již samo hlavní téma. Harmonická úroveň dominanty, jež je obvyklá pro 2. téma, je dosažena téměř jako koda této sevřené expozice teprve v t. 43. Téma *dolce* přednášejí smyčcové nástroje, nejprve každý zvlášť a potom spolu v oktávách (t. 7 nn.). Kontrastní 4hlasou kontrapunktickou práci houslí, violoncella, pravé a levé ruky klavíru předvádí rovněž začátek provedení (př. B).

Trio sestává ze tří částí. Název *Geistertrio* (Trio duchů) souvisí s tlumenými tremoly ve středním dílu. E. T. A. HOFFMANN napsal na toto trio nadšenou recenzi (AmZ 3. 3. 1813):

(toto trio) *respektuje rozdílný charakter všech 3 nástrojů, dosahuje nejvyšší umělecké úrovně, jakožto čistá instrumentální hudba nemezotovaná výslovně otevřená nekonečný prostor pro fantazii, a proto je typicky romantické.*

14 BEETHOVENOVÝCH klavírních trií a variací vrcholí v triu B dur, op. 97, věnovaném arcivévodovi RUDOLFOVI (1811). Rozměr, fantazie a výraz jeho 4 vět předjímají velká klavírní tria 19. století (s. 450, obr. D).

**Klavírní kvartety**

rozšiřují klavírní trio o violu. V klavírních kvartetech C. Ph. E. BACHA lze někdy housle zaměnit za flétnu. MOZARTOVY klav. kvartety vznikly pro HOFFMEISTEROVU subskripční koncertní řadu, ale HOFFMEISTER nakonec shledal Kvartet g moll (KV 478; 1785) pro publikum příliš těžkým. Kvartet Es dur (KV 493; 1786) MOZART tudíž nepsal na zakázku, nýbrž pro vlastní produkci u hraběte THUNA v Praze. Tendence ke klavírnímu koncertu je zde nepopíratelná.

BEETHOVENŮV jediný Klavírní kvartet op. 16 je originální úpravou jeho dechového kvintetu op. 16 (1796). Také zde obsahuje klavírní part kadence a virtuózní pasáže.



I. Presto B	II. Menuetto B	III. Adagio Es	IV. Menuetto B	V. Presto B
-------------	----------------	----------------	----------------	-------------

A J. Haydn, Smyčcový kvartet op. 1,1, 1755, pořadí vět a témata

Andante cantabile

B R. Hoffstetter, tisk 1767 jako J. Haydn, op. 3,5, 2. věta

Fuga a due Soggetti

C J. Haydn, op. 20,6, 1772, finále

Allegro moderato, cantabile

začátek

tvarové kvality hlavního tématu

prováděcí technika

D J. Haydn, op. 33,2, 1781

směry

korespondence

motivy a/b

Rostoucí diferenciacce hlasů a kvalita hudební věty

Komorní hudba pro smyčce bez klavíru, především smyčcový kvartet, patří k nejtypičtějším projevům hud. klasicismu. Smyčcové kvartety, jež mají zpočátku ještě divertimentový charakter, se na konci této epochy tyčí v podobě pozdních děl Beethovenových jako pevný základ vrcholné umělecké tradice.

Ve sm. kvartetu se spojují individualita a charakter jednotlivých hráčů v harmonický celek, v němž pak onen jednotlivec na vyšší úrovni znovu nalézá sebe sama, počínaje vícehlasým akordem, který se nerozezná tak jako na klavíru pod rukama jednoho hráče, nýbrž – v náležitém odstínění – úsilím čtyř hráčů, a konče celkovou interpretací. Specifičnost sm. kvartetu spočívá právě v této celostní kvalitě. Tato komorní hudba odpovídá ve své kontrastní i harmonické vzájemnosti ideálnímu vidění světa a vznešenému obrazu člověka v epoše klasicismu.

Tato zkušenost je tak rozšířena v průzračném smyčcovém triu a ve zvukově sytém sm. kvintetu (později též sextetu).

### Smyčcové trio

zahrnuje housle, violu a violoncello (k triové sazbě viz s. 378). HAYDNOVA sm. tria zůstávají stejně jako jeho barytonová tria divertimenty, rovněž tak MOZARTOVY KV 563 (1788) a BEETHOVENOVY op. 3, op. 8 (serenáda) a op. 9 (všechny před 1800). Tato sazba, jež počítá se 3 hráči, je podivuhodně zvukná (dvojhmoty, s. 398, obr. A).

### Smyčcový kvartet

vzniká z barokní triové sonáty. Když na konci baroka odpadl gb., bylo nutno prokomponovat střední hlas (*obligátní doprovod* namísto p. r. cembalisty). Viola, která jinak pouze zdvojovala, získala nový význam (srovnej s. 148, obr. B). Vynecháním cembala vystoupila do popředí čistá smyčcová sazba. Ještě dlouho se však v klasicismu objevují číslované basy (dokonce i v MOZARTOVÝCH klav. koncertech).

**J. Haydn** svými 70 smyčc. kvartety (1755–1803) podstatnou měrou určil tento druh. Rané kvartety op. 1 a 2 (po šesti) byly vytvořeny pro domácí potřebu svobodného pána z FÜRNBURGU ve Weinzierlu, kde kromě HAYDNA hráli farář (2. h.), správce (vla) a pozdější skladatel a teoretik ALBRECHTSBERGER (vc.).

Pořadí vět připomíná serenádu: 5 vět, 2 menuety; samotné věty jsou krátké (kromě pomalé věty s koncertantními 1. h.), Finale je rychlá taneční věta bez kontrastních témat. – V 1. větě jsou patrné kontrasty, jež jsou typické pro nový sloh: střídání *f-p*, výstavba z drobných článků, začátek v unisonu s předtaktům, jež je zachováno i v dalším průběhu; 2. téma s kontrastním, rychlým sestupným pohybem začíná ovšem překvapivě na těžké taktové době (obr. A).

Op. 3 nepochází od HAYDNA, nýbrž od mnicha ROMANA HOFFSTETTERA. Známějšímu HAYDNOVI byl připsán ve vydavatelském prospektu 1767, což byl tehdy typický postup (přišlo se na to teprve 1962).

Tento kvartet je psán zcela dle dobového vkusu, zvláště zastaveníčko s prostou melodikou (1. h. s dusítkem) nad pizzicaty ostatních nástrojů imitujících kytaru (př. B).

Následují op. 9 (1769), op. 17 (1772) a op. 20 (1772, *Sluneční kvartety*) – po 6 kvartetech, 4véte s menuetem, vzácnější, citově zjitřenější. Kvartety op. 20 končí zcela barokně fugami a dvojitými fugami (stylový zlom, následovala kvartetní odmlka). Šestice *Ruských kvartetů* op. 33 (1781), věnovaných ruskému velkoknížeti PAVLOVI, obsahuje místo menuetu scherza (odtud nazývané též *Scherzi* a také *jungfernquartette* – Panenské) a je vytvořena, jak HAYDN napsal knížeti, *zcela novým, zvláštním způsobem, neboť jsem 10 let žádné nenapsal*. HAYDN má na mysli *tematickou práci*, kterou zde poprvé přenesl ze symfonické oblasti do smyčcového kvartetu.

*Tematická* nebo *tematicko-motivická práce* znamená práci s daným materiálem bez uvádění stále nových témat a motivů. Cílem je zhuštění, souvislost, vyvážení různých aspektů a živoucí rozvinutí charakterů. Vzorem je kp. práce monotematické barokní fugy. Nový styl musí ovšem toto umění teprve znovu získat: technicky v kp. tematickém ohledu a obsahově jako proměnu podstaty, to vše ale bez barokizování, nýbrž v novém, osobitě gestu.

Na začátku op. 33, 2 zazní hl. téma v 1. houslích nad pulsujícím zvukovým koberecem ostatních smyčců. Rozvíjí se pouze ze 2 motivů, které určují rytmus a melodii: a) předtaktů ze 2 šestnáctin nebo 1 osminy, melodicky proměňované jako kvarta, tercie nebo dokonce jako půltón; b) následující celý takt, melodicky variovaný jako kvinta, trojzvuk nebo tercie.

Téma vytváří vyvážené korespondence: vzestupu v předvětí odpovídá sestup v závětí (t. 3), oba úseky si přitom odpovídají rytmicky (obr. D). Tematická práce je nejzřetelnější v provedení: všechny nástroje přinášejí motivy tématu ve stále nových pozicích a variantách (t. 44 nn.). Obtížná harmonie, překvapující *sf* i stále se měnící sdružování hlasů jsou znaky intenzity hud. projevu.

V HAYDNOVÉ kvartetní tvorbě následuje 6 kvartetů op. 50 pod MOZARTOVÝM vlivem (melodika; 1784–87), *Sedm slov* (1787, viz s. 359), po 3 kvartetech op. 54/55 (1789), 6 *Tostquartette* op. 64 (1790), po 3 *Apponyiovských kvartetech* op. 71/74 (1793), 6 *Erdödyovských kvartetů* op. 76 (1797, odtud č. 3 s variacemi na *Gott erhalte Franz den Kaiser*), 2 kvartety op. 77 (1799) a poslední, dvouvětý kvartet op. 103 (1803): skladatel přiznává, že jeho tvůrčí síla je pryč.



**Mozart.** Rané kvartety z let 1770–73 vznikly v Itálii (KV 155–160; vzorem byl SAMMARTINI) a ve Vídni (KV 168 nn.; vzorem HAYDN). Stejně jako u HAYDNA, následuje odmlka až do r. 1782. Šestice *Haydnových kvartetů* vychází z HAYDNOVA op. 33 a je HAYDNOVI věnována jako *frutto di una lunga e laboriosa fatica* (plod dlouhého a namáhavého úsilí, Vídeň 1785): G dur, KV 387 (1782); D moll, Es dur, KV 421, 428 (1783); kvartet B dur *Lovecký s hornovým motivem*, KV 458 (1784); A dur, KV 464, „Disonantní“ kvartet C dur, KV 465 (oba 1785).

Disonance zaznívají v pomalém úvodu (př. A). Tonika C dur zůstává dlouho neurčitá: vc. začíná sólo na c, vla. k tomu přináší as, příjemně znějící sextu, která připomíná f moll nebo vzdálenější As dur. MOZART potvrzuje As dur (es<sup>1</sup> v 2. h.). 1. h. ale poté překvapivě pokračuje příčností a<sup>1</sup> (proti as), kterou viola zmírňuje na g. Disonantní souzvuk je pojat jako předjímka střídavě dominanty D dur, která je dosažena chromatickým vedením hlasů ve 2. h. es<sup>1</sup>–d<sup>1</sup> a viole g–fis a rozvedena do G dur. Takty 3 a 4 utvrzují G dur, jež se tak jeví jako nová tonika, avšak MOZART ztemňuje v 1. h. dur na moll (b<sup>2</sup>; příčnosť k h ve vc., vle a 2. h.), v 5. t. dokonce s des<sup>3</sup> v 1. h. jako sníženou kvintu, příp. b moll nebo Ges dur. Tento postup se sekvencovitě opakuje přes B do As. – Chromat. pletivo hlasů vytváří disonantní harmonii, jež kolísá mezi dur a moll: bolestnou a tázavou.

Následuje kvartet D dur, KV 499 (1786), poté 3 *Pruské kvartety* pro FR. WILHELMA II. (cellista). Vc. part je zde bohatý (*vcellové kvartety*): D, KV 575 (1789), B, F, KV 589, 590 (1790); původně jich mělo být šest.

**Beethoven.** Jeho smyčkové kvartety lze rozčlenit do 3 skupin:

6 **raných kvartetů** op. 18 F, G, D, c, A, B (1798–1800), zčásti jsou zde využity bonnské skici.

5 **kvartetů ze středního období**, op. 59 (1805–06), harfový kvartet Es dur op. 74 (1809) a f moll op. 95 (1810).

Pro 3 *Ruské* či *Razumovské kvartety* op. 59, F, e, C (věnované ruskému vyslanci ve Vídni, hraběti RAZUMOVSKÉMU) převzal BEETHOVEN 2 melodie ze *Sbírký ruských lid. písní* IVANA PRAČE (př. B). BEETHOVEN zde ponechává co největší prostor fantazii, avšak zároveň ji spoutává do klasického tvaru: v Andante kvartetu C dur se např. po vzdálené Es dur zdánlivě romanticky ztrátí (1. h. až g<sup>3</sup>, vc. až Cis), ale namísto mlžných dálek se vzápětí ocitá na pevné půdě, na tonice a moll a v repríze (t. 127–137). Finale je razantní fugou: *Právě tak jako se zde vrháš do víru společnosti, právě tak je možné psát opery*

*navzdory všem společenským překážkám – nechť tvá bluchota není žádným tajemstvím – ani v umění* (skici).

5 **pozdních kvartetů** op. 127 Es dur (1822/24 až 25), objednávka knížete GALICINA, op. 132 a moll (1824–25), op. 130 B dur s *Velkou fugou*, op. 131 cis moll (1825–26) a op. 135 F dur (1826). Jelikož se při premiéře nakladateli ARTARIOVI zdála fuga příliš dlouhá, napsal BEETHOVEN nové rondové finale (svou poslední kompozici). *Velká fuga* vyšla jako op. 133.

Napsat fugu není podle BEETHOVENA žádné umění. Fuga v jeho době však musí být naplněna novým poetickým obsahem: a právě takové jsou obzvláště fugy v jeho v pozdním díle.

*Velká fuga* pracuje se 4 tématy, která jsou jakožto 4 různé varianty 1. tématu, předem exponována v „ouvertuře“ (obr. C). Jednotlivé díly fugy, jež plynule přecházejí jeden do druhého, jsou vždy určeny charakterem jednoho z těchto témat. Ve své protikladnosti působí samy jako sled vět v některém z pozdních sm. kvartetů (vliv sonáty). Před posledním Allegrem se stejně jako před finální 9. symfonií objevují reminiscence na to, co předcházelo, zde témata 3 a 4. Celá fuga je jako posedlá jedinou ideí fixe (stálou myšlenkou, společným základem všech témat, tečkovaným rytmem).

Z vět kvartetu op. 130 dále vysoko vyniká *kavatina*, podle BEETHOVENA *koruna všech kvartetních vět* (př. C).

Protějškem nebývalé volnosti formy a výrazu v pozdních sm. kvartetech (4–7 vět, změny temp uvnitř vět aj.) je přísná 4hlasá struktura. Souvislosti jsou dány motivickými příbuznostmi. Mimohudební podnět působí např. v Adagiu kvartetu a moll: *děkovný zpěv tobo, který se uzdravuje, v lydičské tónině* (F dur bez b).

Hlubší smysl má i zdánlivě profánní původ hl. tématu kvartetu F dur: *Musí to být? – Musí to být!* s odpovídající intonací (s. 398, obr. D).

BEETHOVENOVY pozdní sm. kvartety spojují polyfonní tradici, dramatickosti sonátové věty a poetiku nové epochy v koncentrované formě kom. hudby. To je dovádí k vyšším a výlučností, k nimž se přiblížil teprve závěr 19. století.

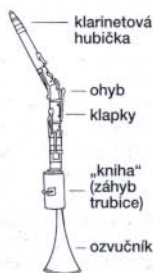
### Smyčkový kvintet

nabízí větší plnost zvuku. Violoncellista BOCCHERINI napsal 125 kvintetů, z toho 113 s 2. vc., avšak 1. vc. ve vyšší (violové) poloze, 12 s 2. violou. Také MOZART přibírá 2. violu. Z pozdních kvintetů C a g (KV 515, 516; 1787), D a Es (KV 593, 614; 1790/91) je zvláště výrazově silný kvintet g moll. BEETHOVEN napsal 1 smyčkový kvintet: C dur op. 29 (1801, 2. vla).

	fl.	hob.	klar.	fag.	les. r.	h.	vla	vc.	kb.	klav.
dechový kvartet		1	1	1	1					
	1		1	1	1					
	1	1	1	1						
dechový kvintet	1	1	1	1	1					
dechová harmonie		2	(2)	2	2					
flétnové trio	1						1	1		
flétnový kvartet	1					1	1	1		
klarinetový kvintet			1			2	1	1		
septet			1	1	1	2	1	1		
oktet			1	1	1	2	1	1	1	
smýčcové trio				1	2	1	1	1	1	
smýčcový kvartet				1	2	2	1	1	1	
smýčcový kvintet				1	2	2	2	1	1	
				1	2	2	1	2	1	
smýčcový sextet						2	2	2		
klavírní trio						1		1		1
klavírní kvartet						1	1	1		1
klavírní kvintet						2	1	1		1
						1	1	1	1	1
dechy + klav.	} kvartet } kvintet		1	1	1					1
		1	1	1	1					1

**A Obsazení**

plenérová hudba
  smýčcový kvartet
  až asi do 1770  
přidáv. ad lib.

**C W. A. Mozart, Divertimento pro 3 basetové rohy B dur, KV 439 b, 1783****B Basetový roh, cca 1800****D W. A. Mozart, Klarinetový kvintet A dur, KV 581, 1789, nástrojové rejstříky**

Komorní hudba byla ještě do cca 1770 hra-  
telná i pro laiky, přičemž často jen 1. hlas (h., fl.)  
kladl vyšší požadavky; teprve později se stává obtíž-  
nější a je koncipována pro profesionální hudebníky.  
Tituly jako *Grand trio*, *Trio concertant* atd. značí,  
že party všech hráčů jsou obtížné. Vůdčí roli zde  
hrála Paříž okolo roku 1780 (CAMBINI) se stupňo-  
váním ke *style brillant* od cca 1800. Kom. hudba  
navzdory svému názvu směřovala k veřejnému kon-  
certnímu provozování.

### Proměny sazby

Období kol. 1750 zná 2 druhy triové sazby:

- sazbu starší it. triové sonáty se 2 rovnocennými  
vrchními hlasy a gb.;
- novou 3hl. sazbu, v níž vede vrchní hlas (1. h.)  
a ostatní doprovázejí (2. h., bas). Po zániku gb.  
existuje tato nová sazba také ve 4hl. podobě jako  
*quadro* s prokomponovaným stř. hlasem (vla).  
Skladatel myslí ještě v hlasech, ne v obsazení, po-  
dobně jako v triové sonátě. Tomu odpovídají tituly  
jako *Divertimento a tre parti* (3hl.) nebo jedno-  
duše *a tre*, resp. *Divertimenti a quattro* (HAYD-  
NOVY rané sm. kvartety). Pro kvartet z toho plyne  
velký rozdíl mezi 1. h. a doprovodnými 2. h. (s vlou  
a vc.).

### Obsazení ad libitum

O obsazení není tedy zatím řečeno téměř nic. STA-  
MICOVA Tria op. 1 mohla být prováděna *sólově* jako  
kom. hudba nebo obsazena *sborově* a hrána jako  
hudba orchestrální (viz rané sinfonie, s. 415). Pří-  
ležitostně se vyměnily housle za fl. (fl. trio, kvartet).  
Podobně jako v barokním gb. se ještě cca do 1770  
podle starého zvyku přidružovaly k triové, kvartetní  
nebo kvintetní sazbě libovolně další nástroje: fagot  
a kontrabas k vc. (skladatelé zčásti počítali s oktá-  
vovým zdvojováním), lesní rohy ke střední poloze  
(opěrné tóny tvořící harm. výplň), řídicí fl. nebo  
hoboj k vrchnímu hlasu (obr. A). Smyčcový sextet  
vycházel ze záměrného rozšíření smyčcového zvuku  
a toto obsazení *ad lib.* již nezná.

Pokud chce skladatel vyloučit změny nebo vypuštění  
některého hlasu, poznamená k němu: *obligato* nebo  
*concertante*. Vývoj směřuje k vystupňování ná-  
roků na hlasy a k velké koncertantní komorní hud-  
bě (viz výše).

Ještě dlouho zde hraje cembalo nebo klavír *ad lib.*  
generálbas, což je *zlozvyk* (PETRI, 1782).

### Dechové harmonie

patří vlastně k hudbě provozované pod širým ne-  
bem. Ve 2. pol. 18. stol. jsou velmi oblíbeny v již.  
Německu a Rakousku jako vícevěté (5věté) decho-  
vé divertimento (*partita*, *partia*, *Feldpartie*). Ob-  
vyklé byly 2 hob., 2 les. r., 2 fag., k tomu 2 klar., ja-  
ko např. v BEETHOVENOVĚ dech. oktetu z r. 1792  
(otištěn teprve 1830 jako op. 103), který byl na-

psán jako hudba k hostině (tafelmusik, *parthia*)  
pro kurfiřta a ve Vídni přepracován jako smyčcový  
kvintet op. 4. Dechové harmonie zní také jako tafel-  
musik v *Donu Giovannim* (citát z *Figara*) a jako  
zahradní hudba v *Cosi fan tutte*. Existuje nesčetné  
množství úprav, pro harmonii byly upraveny dokon-  
ce i celé opery (MOZARTŮV *Únos ze Serailu*, dopis  
20. 7. 1782).

Dechová harmonie nedílně patřila ke dvoru, přiče-  
mž se stávalo, že např. dvorní zahradník hrál  
2. fagot. Byla placena z pokladny kavalerie a po  
r. 1800 se plynule proměnila ve vojenskou hudbu:  
všechny hlasy byly obsazeny dvoj- nebo trojná-  
sobně a byly přidány bicí (vojenská kapela, it.  
*banda*).

### Standardní obsazení

nahrazují od cca 1780 obsazení *ad libitum*. Existu-  
jí *dua* pro 2 fl. (oblíbené také úpravy pro toto ob-  
sazení, např. *Don Giovannim*). **Flétnová tria**,  
**fl. kvartety** (C. PH. E. BACH, MOZART) jsou kombi-  
nována se smyčci (fl. místo 1. h.; řídicí hob.).  
V **klarinetovém kvintetu** se přidává klarinet k pl-  
ně obsazenému sm. kvartetu (obr. A).

MOZARTŮV pozdní kvintet A dur využívá všechny  
režistky a zvukové barvy klarinetu od temných  
hloubek až k zářivým výškám pro výrazově silnou  
a proměnlivou hru (př. D).

MOZART měl zálibu v experimentování s klarinet-  
ty a basetovými rohy (stará forma, obr. B). Tak  
vzniklo 5 divertiment KV 439b (př. C). Poprvé  
užívá basetového rohu v *Gran partitě* B dur KV  
361 (1783–84; s. 146, obr. C). Pro klarinet na-  
psal také *Kegelstattské trio* (s. 373).

V BEETHOVENOVĚ **Septuoru** se přidává les. roh,  
klavír a fagot ke sm. triu s kb., v SCHUBERTOVĚ **ok-  
tetu** ke sm. kvartetu s kb. (obr. A). **Dechový kvar-  
tet** vychází z dechové harmonie: je sólisticky obsazen  
a má náročnou literaturu. Takový dech. kvartet  
spojuje MOZART s klavírem v *Kvintetu* Es dur, KV  
452 (1784), jehož si sám velmi cenil a jenž se pak  
stal vzorem pro BEETHOVENŮV op. 16 (s. 373).

Dechový kvartet se vyskytuje také s flétnou místo  
hoboje nebo jako ansámbl pouze dřevěných de-  
chových nástrojů bez les. rohu. (obr. A).

**Dechový kvintet** (s les. r.) vznikl v Paříži cca  
1810, především díky  
ANTONÍNŮ REJCHOVI (1770–1836), Praha, Bonn,  
od 1808 v Paříži, napsal 28 dech. kvintetů, 24  
hornových trií (pro 3 les. r.) aj.

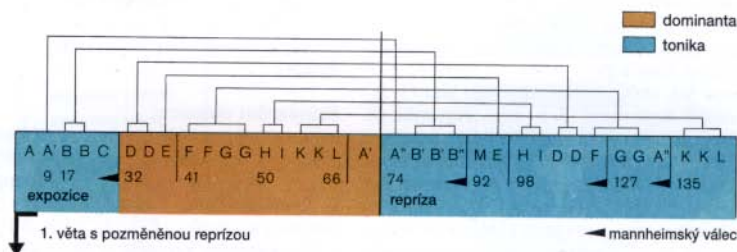
Ve zde známých děl velkých mistrů existuje velké  
množství kom. hudby (také pro kytaru, harfu  
apod.) od menších, tehdy ale často proslulých sklada-  
telů, jako je VAŇHAL, HOFFMANN, VRANICKÝ,  
KRAMÁŘ, DEFORGES, J. SCHMITT, BERBIGUIER,  
GABRIELSKI, KUHLAU, KÜMMER, KRUMPHOLC, RO-  
SETTI, KUFFNER, NIC. SCHMITT, DANZI, GEBAUER,  
ONSLAW aj.



andante

2 fl., hob. 3  
via vla 2 les. r. 2 les. r. h. 1, 2 2 fl. hob. vc. 2 les. r.

A G. B. Sammartini, Sinfonia G-dur, kolem r. 1740, 2. věta



t. 1 (A) t. 74 (A')

hlava tématu pokračování

variabilní struktura témat

vsuvka

t. 26, Mannheimský váleček

smyčce 2 hob. 2 les. r. 2 les. r. cresc. mf f ff

B J. Stamitz, Sinfonia Es-dur, kolem r. 1750, celkový rozvrh a příklady struktury

h. 1 h. 2 fl. 2 les. r. vla 2 les. r. vc. fag. kb.

C. Ph. E. Bach, Sinfonie č. 2

h. 1 h. 2 vla 2 les. r. Hob. les. r. vc.

J. Haydn, Sinfonie č. 1

pizz. fl. h. 1 h. 2 vla, vc. kb. 2 les. r. fag.

L. v. Beethoven, 1. symfonie

## C Instrumentace

Severní Itálie, Mannheimská škola, zvukové barvy

Italská **sinfonie** jako čistě orchestrální skladba začínala v pozdním baroku v kostele (např. před kantátami), v divadle (před operou, baletem), v zámeckých prostorách (bez účasti veřejnosti) a na tzv. *akademických*, neboli (veřejných) koncertech. Z ní se v 18. stol. vyvinula symfonie klasicismu.

Sinfonie začala být také hojněji provozována v měšťanském prostředí, a to malými orchestry, složenými z hudbymilovných laiků (*Liebbaber*) a několika hudebníků z povolání. Obsazení: sm. kvartet (s kb.) posílené dechy (2 les. r., 2 hob., 2 fl.). Tyto kusy byly snadné, zato však početné. V letech 1720–1810 vzniklo jenom v **Itálii** asi 20 000 sinfonií, jejichž autory byli operní skladatelé.

Podobně jako v opeře (*opera buffa*) existoval zhruba od r. 1740 také v sinfoniích nový tón: melodický, snadno srozumitelný, temperamentní, rytmicky pulsující. Sinfonie má tři věty: rychle-pomalou-rychle (s. 152, obr. A).

Oblíbené byly sinfonie GIOVANNIHO BATTISTY SAMMARTINIHO (1700–75, Milán), tištěné v Paříži 1742. Nad sm. základem hraji 2 fl. a 2 hob. téma, složené z drobných metrických článků, nepřilíš výrazné, ale přitom sladce líbivé (předtaktů, tečkované rytmy, synkopy, tercie), k tomu přistupují imitace a střídání dechů a smyčců (t. 4 n.). Les. rohy zesilují střední polohu. Hudba je kantabilní, dynamická a bohatá na kontrasty.

J. CHR. BACH napsal přes 60 sinfonií v it. slohu, s motivickými kontrasty v oblasti hl. tématu, zpěvně a v melodice ryze italské (srovnej s. 365).

### Berlínská škola, severní Německo

Dvorní kapela FRIEDRICH A II. (1740–86) setrvala ještě dlouho v barokní tradici trívěté sinfonie, tzn. bez menuetu, který jakožto tanec patřil do suity a nikoliv do sinfonie. Sazba je zde kontrapunktická, charakter vážnější než na jihu. Skladatelé: bratři J. G. GRAUN (1702–71), K. H. GRAUN (1703/04 až 59), FRANZ BENDA (1709–86), BACHOVI synové.

### Mannheimská škola, jižní Německo

Dvorní kapela falckého kurfiřta KARLA THEODORA (1742–99, od 1778 i s dvorem v Mnichově) dosáhla evr. věhlasu jako moderní orch. předklasického období. Ke starší generaci patří:

JOHANN STAMITZ (1717–57) z Čech, houslista, od r. 1741 v Mannheimu, od 1745 koncertní mistr dvorní kapely; vývojově důležitá jsou *Orchesterální tria* op. 1 pro 2 housle a bas, obsazená komorně *sólisticky* nebo *vícenásobně* orchestrálně, a 4hl. sinfonie (s dechy).

FRANZ XAVER RICHTER (1709–89) z Moravy, od r. 1747 v Mannheimu, později kapelník dómu ve Štrasburku; – IGNAZ HOLZBAUER (1711–83) Vídeň, 1753 Mannh.; – C. G. TOESCHI (1731 až 88) Itálie, 1752 Mannh.; – ANTON FILTZ (1733 až 60) 1754 Mannheim.

Téměř všechny mannheimské inovace mají it. vzory, jež jsou však světybně rozvinuty. Mannheimští uchvacovali přirozenost, vzletnost a bezprostřednost hud. projevu, vyvolávající neopakovatelnou náladu. Znaky:

- vše ovládá melodie (gb. už není určující);
- sudé taktové členění (2, 4, 8), jasná, přehledná, taneční periodicitata;
- variabilní struktura témat složených z drobných motivických článků, připouštějící zároveň různé vsuvky a krácení jakožto *motivické varianty*, jež nemění celkový charakter příslušného tématu (viz zkrácený tvar A' v repríze, př. B);
- úvodní věta sestávající z většího počtu krátkých článků s množstvím nápadů a motivů (A–L, obr. B), k tomu variované reprízy: vše je v neustálém pohybu;
- kontrasty namísto barokní jednoty afektu („vpád“ citu; 2 protikladná témata ve vstupní větě, „2. téma“ na dominantě; obr. B); provedení;
- *mannheimské manýry: crescendo* při neměnné harmonii a figuracích namísto barokní terasovité dynamiky (*mannheimský válec, raketa*, př. B), rozložené akordy, tremola, motivické „vzdechy“ (*mannheimský vzdech*), nečekané generální pauzy, mordent se svrchní sekundou (*ptáček*, napodobuje ptáč zpěv);
- prudká změna *f/p* na malé ploše (působí dramaticky);
- neobyčejná disciplinovanost orchestru;
- samostatné vedení dechů, zvl. dřev; kultivace klarinetu; les. rohy hrající vydržované tóny (jako *orchestrální pedál*);
- menuet na třetím místě sinfonie; reprezentuje jasnost členění a krásu, a jako tanec zároveň podporuje přirozený výraz člověka v pohybu.

Následovníci jsou v letech 1760–78 STAMICOVI synové CARL (1745–1801) a ANTON (1750–76), FRANZ BECK (1730–1809), CHRISTIAN CANNABICH (1731 až 98), od 1758 STAMICŮV nástupce v Mannheimu. Móda se brzy stává manýrou. *Mannheim – krásná škola co do provedení, nikoliv však co do vynalézavosti. Vládné zde jednotvárnost vkusu* (SCHUBART 1775).

Paříž má veřejné orchestrální koncertní řady. Mannheimský vliv odráží F.-J. GOSSEC (1734–1829).

### Instrumentace

C. PH. E. BACH používá ještě starou barokní sazbu: sdružování nástrojů do párů, v *těsné* poloze, dřeva nad smyčci, na způsob varh. rejstříků.

HAYDN již upřednostňuje *širokou* polohu všech nástrojů a vsunuje přitom dechy mezi smyčce; tím vznikají světlejší barvy a míšení orch. skupin namísto „rejstříků“.

BEETHOVEN zachází s dechy vyzrálým způsobem, staví je na roven smyčcům, v paralelních zdvojeních je často vede nad nimi: oslnivé orch. barvy, silný účín.

I. Adagio, All.	II. Adagio	III. Adagio	IV. Menuetto	V. Finale, All.
h. I., 2. h., vc.	h. I.	h. I., vc. I.	vc. I.	fl. I., h., vc.
2 hob., les. r., fag.	2 hob.	2 fl.	2 hob., 2 les. r., 1 fag.	
smýčce	(„rec.“)	(„árie“)		

A. J. Haydn, Symfonie č. 7 (Poledne), 1761

B. J. Haydn, Symfonie č. 45 (Na odchodnou), 1772, začátek

	raný klas. -1780	Stam- mic 1742	Gossec Paříž 1769	Haydn Víděň -1780	Mozart raný 1773	Haffner 1782	Es 1788	g 1788	C 1788	1. symf. 1800	3. 1803	5. 1808	9. 1824
pik.													
fl.	2	2	2	1-2	2	2	1	1	1	2	2	2	2
hob.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
klar.			2		2	2	2	2	2	2	2	2	2
fag.	1-2	1-2	2	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2
křag.												1	1
les. r.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	4
trb.			2		2	2	2		2	2	2	2	2
poz.													
tymp.													
h.-kb.	4hl.		2	2	2	2	2		2	2	2	2	2
									5hl.				

C Obsazení

žlutá: sóla, koncertantně  
zelená: tutti

tmavě zelená: základ  
červená: alternativně  
světle zelená: ad libitum

modrá: vídeňské unisono  
fialová: přidáno později  
hnědá: v. b., činely, triangi; sóla, sbor

**Obsazení (obr. C)**

Orchestr této doby čítal asi 30 hudebníků, mohl být však také podstatně menší. Většinou se počítalo se 4hl. smyčcovým aparátem (s kb.) k tomu 2 hob. nebo 2 fl. (stejný hráči), při obzvláštních náročích fl. i hob. současně; k tomu jako samozřejmost (bez zvl. vyznačení) vždy 2 les. r. a 1–2 fag. kvůli zesílení zvuku (HAYDN až cca do r. 1710: *Fagotte sempre col basso*). Mannheimská dvorní kapela čítala:

smyčce: 22 h., 4 vly., 4 vc., 1 kb.;

dřevo: 2 fl., 2 hob., 2 klar., 2 fag.;

žestě: 2 les. r., 2 tr., 2 tymp.

Stejně bohatě byly obsazeny orchestry v Paříži (GOSSEC) a také v Londýně. HAYDN v Eszterháze a ve Vídni pracoval zpočátku ještě s menším obsazením (srov. operní orch. s. 394, obr. D): měl k dispozici vždy jen 2 les. r. a 2 hob., fl. až cca do r. 1780 (jen občás), klar. až v *Londýnských symfoniích*. Často se vyskytuje oktávové zdvojení fag./fl./hob. (*vidénské unisono*).

U MOZARTA se obsazení mění podle příležitosti a místa. Někdy dodatečně doplňuje příslušné nástroje, jako fl. a klar. v krajních větách *Haffnerovy symfonie* (psána pro Salcburk 1782) pro provedení ve Vídni 1783. Ještě v posledních 3 symfoniích není obsazení dechů ustálené, přičemž v *symfoniích Jupiter* jsou kb. vedeny nezávisle na vc.

BEETHOVEN podstatně rozšířil orchestrální těleso. Z malého orchestru předklasických divertiment a sinfonií se stal velký symfonický orchestr.

**Vídeňská škola**

Také vídeňští skladatelé – podobně jako skladatelé mannheimští – převzali kol. r. 1740 menuet ze suity a divertimenta do sinfonie. Svědčí to o tom, že v celé jižní Evropě byla žvėta it. sinfonie svým charakterem blízka divertimentu.

*Pečlivost bez pedanterie, půvab celku a ještě více jednotlivých částí, převládající radostný kolorit, velké porozumění pro dechové nástroje, snad až příliš komického koření – to je charakter Vídeňské školy.* (SCHUBART 1775).

Skladatelé starší generace jsou J. G. REUTTER ml. (1708–72), G. CH. WAGENSEIL (1715–77), M. G. MONN (1717–50), F. ASPELMAYR (1728–86), potom J. HAYDN, později MOZART, BEETHOVEN.

**J. Haydn**

HAYDNOVA 1. sinfonie z roku 1759 (s. 429) ještě nemá menuet. Co do charakteru představuje jasné, vylehčené, radostně jásavé rokoko. Jako nový kapelník knížete ESZTERHÁZYHO napsal HAYDN v 60. letech asi 40 sinfonií, (s. 394, obr. A). V jeho orchestru působilo několik dobrých sólistů, jako TOMASINI (h.) a WEIGL (vc.). Pro oba napsal HAYDN koncertantní sinfonie se sól. party. *Koncertantní struktura* prozrazuje vliv barokní tradice, stejně jako tehdejší HAYDNOVA záliba pro kp. sazbu.

3 symfonie č. 6–8 mají programní názvy: *Le matin (Ráno)*, *Le midi (Poledne)*, *Le soir (Večer)*. Líčí východ slunce, dopolední hodinu zpěvu, bouřku atd. V *Le midi* se vyskytuje instr. recitativ a árie (na místě II. věty, obr. A). Ve všech větách se různě střídají sóla (včetně užití na způsob *concertina*).

Za knížete NIKOLAUSE byl po r. 1762 na zámku Eszterháza pro zvýšení lesku tamějšího okázalého života zřízen větší orchestr. Sinfonie č. 31 *Lovecká (Jagdsinfonie)* se 4 les. rohy a eszterházyovskými loveckými signály to dokládá stejně, jako několik sinfonií v zářivém C dur s trubkami a kotli, prozrazujícími tradici barokních intrád (*Intraden-Sinfonien*, např. č. 48).

Sinfonie 70. let odrážejí citový sloh i hnutí *Sturm und Drang*. Mnohé jsou v moll, jako už č. 39 g moll (1766), *Smuteční symf.* č. 44 e moll (*Trauersinf.* 1773), č. 46, c moll (cca 1770).

Sem také patří č. 45, fis moll (1772). Nezvyklá tónina, synkopovaný začátek, neklidná tematika vyjadřují vášň a vzrušení (př. B). Název *Symfonie na odchodnou (Abschiedssinfonie)* získala pro své vtipné finale, ve kterém jeden hudebník po druhém odchází ze scény, čímž HAYDN demonstroval přání členů orchestru odejít na dovolenou (s. 395).

Nový, přirozený způsob výrazu se nesnáší s barokním kontrapunktem. V symf. č. 42 (1771) nahrazuje HAYDN jedno složitě kp. místo jednoduchou melodií a poznamenává, že *to byla hudba pro příliš učené uši*. Namísto toho rozvíjí v těchto symfoniích princip *tematické práce*, který r. 1781 přenáší také na smyčcové kvartety (s. 375).

V 80. letech vzniká pro *Concerts de la Loge Olympique* v Paříži 6 tzv. *Pařížských symf.* č. 82 až 87 (1787–88). Francouzi jim přiřkli jména jako *La reine (Královna)*, č. 85; MARIE ANTOINETTE), s variacemi na píseň *La gentille et belle Lisette* (2. věta).

V 90. letech píše HAYDN pro *Solomonovy koncerty* v Londýně 12 *Londýnských symfonií* č. 93–104. 6 jich vzniklo pro 1. cestu 1791–92 (Hob. I: 93–108), dalších 6 pro 2. cestu 1794–95 (Hob. I: 99–104). HAYDN je v Londýně provedl s velkým úspěchem.

Nalezneme mezi nimi č. 94, G dur *S úderem kotlů (mit dem Paukenschlag* s. 152, s. 334); č. 98, B dur s chorálním *Adagio cantabile* – po zprávě o MOZARTOVĚ smrti (partituru později vlastnil BEETHOVEN); č. 100 *Vojenská symf. (Militär-S.)* s velkým bubnem, činely, trianglem; č. 101, D dur *Hodiny (Die Uhr)*; č. 103, Es dur *S vřetením kotlů (mit dem Paukenwirbel)*.

Sazba, instrumentace, výraz a obsah zde kulminují v charakteristické instrumentální hudbě vrcholného klasicismu. HAYDNOVY *Londýnské symfonie* jsou zároveň východiskem pro symfonie BEETHOVENOVY.

The image displays a musical score for the finale of Mozart's Symphony KV 554 "Jupiter". The score is divided into two main sections: the first section (measures 19-210) is marked "Molto Allegro" and the second section (measures 210-402) is marked "Allegro con brio".

**Thematic Structure:**

- Measures 19-135:** "expozice, oblast hl. t." (exposition, main theme area). Sub-themes: a (19-36), abc (36-53), b (53-64), dec (64-74), d (74-94), a (94-115), b (115-135).
- Measures 135-210:** "provedení" (development). Sub-themes: a (135-158), b (158-172), a (172-189), b (189-210).
- Measures 210-402:** "repriza, obl. hl. t. obl. vedl. t." (reprise, main theme area, side theme area). Sub-themes: a (210-225), bcd (225-253), d (253-272), c (272-292), d (292-313), a (313-334), b (334-356), ae (356-402).

**Tonal Analysis:**

- Legend:**
  - tonika C (blue)
  - dominanta G (orange)
  - modulace (green)
  - kánony aj. kp. (grey)
  - 5hl. fugato (black)
  - utvrzování toniky (dark blue)
- Diagram:** A tonal path diagram showing the sequence of chords: (D) S, D, ST, D, D, D, D, D, T. The numbers 1 through 6 are placed below the chords, and arrows indicate the progression.

**Thematic Analysis:**

- téma a (t. 388):** The main theme is presented in various instruments: fl. (flute), h. (horn), ll. (clarinet), h. ll. (oboe), fag. (bassoon), vc. (violin), fag. I (bassoon I), kb. (cello), fag. II (bassoon II), and a (bass).
- kombinace témat a-e:** A section where themes a through e are combined.

**Source:** A W. A. Mozart, Symfonie KV 554 „Jupiter“, 1788 Finale

**Source:** B. L. v. Beethoven, 1. symfonie, op. 21, 1800, 1. věta

**Mozartovy** rané symfonie odpovídají it. typu. Jeho první symfonie KV 16 (1764–65) vznikla pod vlivem sinfonii J. CH. BACHA v Londýně, je třívětá a má zkrácené reprízy. Poté přicházejí vlivy vídeňské školy (WAGENSEIL, MONN) a začlenění menuetu. Jak jsou si tehdy ještě blízké *koncertní a operní symfonie*, ukazuje symfonie KV 45, kterou MOZART r. 1768 použil jako ouverturu k opeře buffě *La finta semplice*.

V Itálii a v Salcburku pak Mozart dále pokračuje v konvenční symfonické produkci: 5 symf. 1770, po 8 symf. v l. 1771/72, 7 symf. 1773. Poslední skupina vykazuje nový stupeň kp. umění a novou citovost (vliv C. PH. E. BACHA a J. HAYDNA) zvl. v tzv. „malé“ Symfonii g moll KV 183. Na této úrovni navazují Symfonie A dur KV 201 a D dur KV 202 (1774).

Následuje čtyřletá přestávka, ve které místo sinfonii vznikají divertimenta, serenády a koncerty, téměř výhradně na salcburské objednávky: hudba k slavnostním příležitostem v měšťanských i biskupsko-knižecích kruzích, k svatbám, k oslavám na konci školního roku (*Finalmusiken*) aj. (s. 146).

Pro *Concerts spirituels* napsal MOZART v Paříži roku 1778 třívětou, tzv. *Pařížskou symfonii* (bez menuetu) D dur KV 297. Mannheimské vlivy, jako užití klarinetů, stupnicovitě „rakety“ a velké dynamické kontrasty stojí vedle pařížských manýr, jako např. *premier coup d'archet* neboli tutti smyčců na počátku finale; výpňným způsobem přichází MOZART s touto místní zvyklostí teprve po začátku v *pp*, kdy všechno nespokojeně syčelo, až pak při nástupu *ff* všechno tleskalo. – Předtím, než MOZART odešel definitivně do Vídně, napsal ještě (3–4?) symfonie v Salcburku. *Haffnerova symfonie* KV 385 (Viedeň 1782) vznikla zkrácením *Haffnerovy serenády* č. 2 (pro Salcburk, s. 146, obr. A).

*Lineckou symfonii* C dur, KV 425 (1783) napsal MOZART během 4 dnů v Thunovském paláci v Linci pro hudební akademii. Vzorem je zde podle všeho HAYDN: pomalý úvod, *Poco adagio* v 6/8 taktu jako 2. věta, všude ovšem vládne mozartovská chromatika. – *Pražská symfonie* D dur KV 504 (1786), bez menuetu, pochází z doby mezi *Figarem* a *Donem Giovannim* (prem: 19. 1. 1787 v Praze). Strídání *pf/v* v pomalém úvodu první věty ještě stále poukazuje na mannheimský vliv.

Poslední 3 symfonie č. 39–41 napsal MOZART v létě 1788 (během 6 týdnů, vedle mnoha jiných děl):

- Es dur, KV 543 (dokončena 26. června);
- g moll, KV 550 (dokončena 25. července);
- C dur, KV 551 (dokončena 10. srpna).

Jsou to navzájem vyloučeně rozdílná, individuální díla. Netvoří sice žádný cyklus, přesto však spolu v hlubší rovině souvisí. MOZART je komponoval bez objednávky, pravděpodobně pro vlastní koncerty. Neví se, zda zažil jejich premiéry. Pouze sym-

fonie Es dur má pomalý úvod. V symf. g moll vyběly zpočátku klarinety, MOZART je přidal až později. Vypuštění tymp. a tr. jen zesiluje temné a bolestné barvy.

*Symfonie Jupiter* získala své jméno až později pro svůj jásavě vzletný charakter v intrádové tónině C dur (s. 383) a světlé barvy dechů (clariny, tzn. vysoké trubky).

Studium barokní polyfonie vede ve Finale *Symfonie Jupiter* k syntéze starého kp. a nového stylu. MOZART kombinuje nanejvýš duchaplně vícehlasou sazbu a neustávající vitální elán. Tomu pak odpovídá celková koncepce Finale v klasické *sonátové formě* s expozicí (vedlejší téma na dominantě), provedením (modulační neklid), reprizou (vedlejší téma na tonice) a kódou; k tomu všude nesmírně složitá kontrapunktická práce s kánony, imitacemi, těsnami, převraty atd. (obr. A).

Baroko a klasicismus se spolu prolínají už v hlavním tématu (a), které začíná stejně jako staré téma fugové charakteristickou, chorálně jednoduchou „hlavou“. Barokní by bylo dále kp. rozprádání v 2. tématu, což také MOZART skutečně činí v přísném fugatu t. 35 nn. Jakožto klasické téma je zde ovšem tato úvodní myšlenka hned na začátku vybavena typickým osminovým doprovodem a kontrastujícím závětem: čtvrtvá pauza (t. 5), rytmické překvapení a uvolněné gesto (t. 6), „písnový“ závěr (t. 7 n.), vše nad pokračujícím pulsem osmin v střední poloze a imitujícím (t. 5) a kadencujícím basem (př. A).

MOZART pracuje celkem s 5 tématy (a–e). V expozici se objeví hned 5hl. fugato ve starém slohu ve všech smyčcových hlesech (kb. samostatně), s hl. tématem a barokním kontrapunktem (viz výše). V Kodě se naproti tomu objevuje struktur- ní vrchol v 5hl. fugatu, v němž se navzájem kombinuje všech 5 témat (a–e, po vzoru dvojité fugy, zde tedy pětinasobné fugy, která ale v baroku neexistovala, př. t. 388). Vedení hlasů a celkové gesto působí na tomto místě jako mnohomluvný ansámbl charakterů a postav opery buffa: klasická dramatizace instrumentální hudby.

**Beethoven.** První Symfonie C dur stojí na počátku nového století, které dovede funkční tonalitu až na hranice jejího rozkladu. Téměř symbolický charakter v sobě skrývá pomalý úvod, který se po mnoho taktů vyhýbá tonice a vybočováním do jiných stupňů ji obchází (obr. B). Hlavní téma pak o to přesvědčivěji toniku upevní. Toto téma ukazuje jedno z typických BEETHOVENOVÝCH gest: jeden a týž tón (zde c) je tvrdošíjně opakován ve stále kratších odstupech a se stále větší naléhavostí: akt vůle zakódovaný v hudebním tvaru.



	vznik	prem.
I. C op. 21	1799 – 1800	1800
II. D 36	1801 – 02	1803
III. Es 55	1803 – 04	1805
IV. B 60	1806	1807
V. c 67	1804 – 08	1808
VI. F 68	1807 – 08	1808
VII. A 92	1811 – 12	1813
VIII. F 93	1811 – 12	1814
IX. d 125	1822 – 24	1824

Tutti začátek

vc. p cresc.

2 les. r. FP  
smyčce f  
repríza (t. 398) fp, vc.

vrstvení tónin před nástupem reprízy

t. 529

rytmické struktury

tonika Es/domin. B  
synkopy

A symfonie I – IX

B III. symfonie

1. věta  
smyčce, 2 klar.

1. téma ff

h. II. vla h. I.

p vc.

t. 59, 2 les. r.

2. téma ff sf sf sf

p dolce

vc., kb.

3. věta

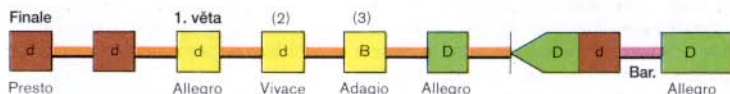
vc., kb. PP témata

t. 19, 2 les. r.

vc., kb

C V. symfonie, motivické souvislosti

„lomená“ práce



t. 241 Allegro assai

8 Bar.: Freude, schön-er Göt-ter-fun-ken, Tochter aus E-ly-si-um

D IX. symfonie, začátek finale

chaos, zoufalství  
reminiscence  
téma Ódy na radost  
instr./vok. rec.

Beethoven: zvuková fantazie, motivická práce, rozšíření formy

BEETHOVEN pokračuje v symf. tradici HAYDNOVÉ (méně MOZARTOVÉ). Rozšiřují se obsah i forma, věty se spojují do cyklu, živé scherzo vytlačuje menuet a finale nabírá na závažnosti.

**I. a II. symfonie.** Obě zřetelně vykazují HAYDNUV vliv (s. 385).

**III. symfonie (Eroica)**, podnět k napsání vzešel od fr. vyslance ve Vídni, generála BERNADOTTA; nadpis *Sinfonia grande intitolata Bonaparte* (1804) BEETHOVEN stáhl poté, co se NAPOLEON sám korunoval na císaře, a zevšeobecnil ho na *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo* (Hrdinská symfonie, složená k uctění památky velkého člověka). Rozsah, struktura i obsah jsou zcela nové. K tomu 3 příklady:

– Na začátku zazní 2 krátké tutti akordy: nekonvenční energické gesto. Pak následuje jednoduchá trojzvuková melodie, stejná jako v MOZARTOVÉ ouvertuře k inspirované *Bastien a Bastienka*. Zde však ve violoncellech působí velmi závažně, doprovázena vzrušeným tremolem a synkopami (MOZART: jasný zvuk houslí, jednoduchý doprovod). Plná vnitřního napětí pak setrvá na cis (př. B), místo aby nerušeně plynula dále: všude vládne vůle k závažné výpovědi.

– Před nástupem reprízy se nad smyčcovým tremolem v B dur tiše, jakoby z dálky nese hlavní téma ve 2. les. r. v Es dur (bitónálně). Tento „falešný“ zvuk má mimohudební odůvodnění (dálka atd.). Poté nabývá prude na síle samotné tremolo (2 takty odpovídají dvěma počátečním tutti akordům) a začíná repríza.

– Před nástupem Kodý naruší BEETHOVEN neobvykle tvrdšími synkopami (variantami úvodních akordů) metrickou normu: opět burčující akt vůle.

2. věta je často hraný *smuteční pochod*, 3. věta je Scherzo, Finale přináší variace na téma z baletu *Stvoření Prometeova* (s. 432).

**IV. symfonie.** Velká, absolutní hudba plná fantazie a krásy.

**V. symfonie (Osudová symfonie).** Počáteční motiv (*Tak buší osud na dveře*, BEETHOVENOVÁ sdělení SCHINDLEROVI) je spíše gestem než melodií, jeho rytmus je pro BEETHOVENA typický. Smyčce vrší osudový motiv imitačně na sebe, až z něho vznikne 1. téma (*lomená práce*: 2. h., vly, 1. h., př. C).

2. téma je odvozeno z tématu prvního: fortissimo-vým signálním horen odpovídá melodie ve smyčcích (*p dolce*) s osudovým motivem variovaným v basu (př. C). Všude jsou patrné souvislosti. 3. věta scherzového charakteru obměňuje rytmus osudového motivu (3/4 takt, metrický posun), ještě zřetelněji od t. 19 (př. C; srov. oproti tomu s. 106, obr. C). Stretta převádí dění z moll do jásavého Finale v dur. Morální idea je jednoznačná: nocí ke světlu, bojem

k vítězství (viz dále kritika E. T. A. HOFFMANNA, s. 403).

**VI. symfonie (Pastorální)** vznikala paralelně s V. symf., což dokládá dualismus, typický pro BEETHOVENOVU tvůrčí uvažování: na jedné straně hrdinské gesto, absolutní hudba, na straně druhé idylický prožitek přírody; program (s. 152 n.) odpovídá symfonii J. H. KNECHTA *Tongemälde in Natur* (1784). Pastorální tónina F dur. BEETHOVENŮV skepticismus: *tónomalba v instrumentální hubbě, pokud je dovedena příliš daleko, ztrácí účinnost* (skici). Proto je zde tónomalba zastoupena poměrně málo (ptačí zpěv, bouřka, s. 142).

**VII. symfonie.** Prométheosko-dionýské přitakání životu, především prostřednictvím rytmu (*Apoteóza tance*, WAGNER).

**VIII. symfonie.** Vznikala současně se Symf. č. VII. V BEETHOVENOVÉ symf. tvorbě pak následuje desetiletá odmlka.

**IX. symfonie.** Po náčrtcích k I. větě a ke Scherzu 1817/18 práce přerušena kvůli Misse solemnis, vlastní kompozice pak od léta 1822. Symfonie začíná základními intervaly (kvinta, kvarta, oktáva), jakoby se měl tvar tématu teprve zrodit z jakési pralátky (podobně jako později u BRUCKNERA). Tónina d moll v sobě skrývá hloubku, vážnost a dramaticitost. Scherzo a pomalá věta pokračují v náladě a obsahu úvodní věty (pořadí vět s. 152, obr. B). Sóla a sbor ve Finale rozšiřují symfonii jakožto hud. druh o oratorní prvky. SCHILLEROVU *Ódu na radost* chtěl BEETHOVEN zhudebnit už v Bonnu, roku 1812 potom plánoval ouverturu se sborem (z čehož vznikl op. 115 bez sboru, 1815). Prostá melodie „ódy“ (př. D) vykazuje jistou podobnost s vokálním tématem *Fantasia* op. 80 (1808), které se zase vztahuje k písni *Gegenliebe* ze sbírky *Seufzer eines Ungeliebten* (1795, BÜRGER).

Úvod k Finale začíná dramatickou orchestrální částí (presto, d moll), do které jsou začleněny instrumentální recitativy (vc.) a citáty z prvních tří vět (souvislost, cyklus; obr. D). Jako 4. věta pak zaznívá vstupní téma ódy (v dur) s recitativem a pak znovu od začátku. Je však přerušeno: chaoticky a zoufale sem vtrhne počáteční presto (d moll). Potom konečně přijde ke slovu baryton („O Freunde, nicht diese Töne!“), zapívá celé téma ódy a otevře tak sborové Finale. BEETHOVEN zhudebnil výběr z SCHILLEROVY Ódy v 5 variacích s tureckou hudbou a vystupňovanou Kodou. Prem. 7. 5. 1824 přinesla kromě ouvertury op. 124 ještě *Kyrie, Credo a Agnus Dei* z Missy solemnis, označené jako *hymny*. Idealizovaný duch antiky, náboženská vrócnost, spojení se svobodou víry a myšlení a optimistickým humanismem zde dospívají ke klasickému vrcholu. SCHINDLER napsal hluchému BEETHOVENOVU o nadšeném publiku: *přemožení a zdrcení velikostí Vašeho díla* („zerdrückt, zertrümmert über die Größe Ihrer Werke“).

An-dante	42		181	205	282
Allegro			Adagio	Tempo I	
úvod	1., 2. téma expoziční	as b ff	Es-C	1., 2. téma repríza	koda

	žalátní scéna
	sonátová věta
	dram. hudba
	vrchol
	triumf stretta

10	57	156	246	392	443	530
Adagio	Allegro			c. p.	Presto	
úvod	naděje	žal	dram. vývoj	trp.	stretta	

9	37	120	192	272	378	404	514	638
(-20)	(-16)	(-18)	(-66)	(+55)			(+37)	
Adagio	Allegro			colla parte	Allegro		Presto	
úvod	1. téma C expoziční	2. téma E	provedení	trubkový signál	1. téma C repríza	repríza C	stretta	koda

Florestanův žal (III, t. 9) 2. akt

téma osvobození (III, t. 278) 2. akt

A L. v. Beethoven, *Ouvertura Leonora I* (1805) a její přepracování II a III (1805 a 1806)

1. scéna před komturem v domě Sinfonie, Allegro 1. Andante grazioso: výstup Dona Juana 2. – 6. zastaveníčko, souboj, smrt komtura	2. scéna banketní sál Dona Juana 7. Gavotta tance 8. – 13. kamenný host a jeho pozvání	3. scéna hřbitov Moderato, Presto: výstup Dona Juana 24. – 30. komtur přichází pro Dona Juana Allegro, tanec fúrie
---	---	--

1. Andante grazioso

10. Moderato (Menuett) *tr tr*

5. (t. 16)

(souboj)

31. Allegro ma non troppo

B Ch. W. Gluck, *Don Juan*, 1761. Baletní pantomima

taneční sál noční scéna

## Ouvertura

Novým rysem je obsahový vztah ouvertury k operě. Po RAMEAUOVI (předjímání témat v operě *Castor et Pollux*, 1737, líčení v operě *Nais*, 1749) přichází GLUCK (1767) jako první s programovou předehrou, která popisuje obsah opery. Programové ideje uskutečňovali též Italové, poté MOZART, poprvé v *Idomeneovi* (1781) a pak v *Únosu* (s. 134). Formálně se nejčastěji jedná o sonátovou větu (*sonata*), s občasnými programovými vsuvkami. Ouvertura ke *Kouzelné flétně* sleduje starou fr. ouverturu s pomalým úvodem a rychlým fugatem.

BEETHOVENOVY 4 ouvertury k *Fideliovi* odrážejí rozdílné nároky na ouverturu v době klasicismu.

- programový vztah k operě,
- čistě hud. forma (sonátová forma),
- účín na publikum a délka.

Ouvertura *Leonora I* spojuje sonátovou větu s programem – pochmurná žalární scéna jako úvod, dramatický vpád a vrchol jako provedení a triumfální stretta jako koda. Při předběžném nevěřejném provedení se jevila příliš krátká a příliš lehká. V *Leonore II* se skladatel zřekl sonátové formy a přišel s programní hudbou plnou dramatického napětí s vrcholem v podobě trubkového signálu a rychlým závěrem (1805). Její spíše romantická volnost však zřejmě neodpovídala BEETHOVENOVÝM klasickým formálním a strukturním nárokům. Přepracoval ji tak (*Leon. III*; 1806), že zestručnil úvod, vrátil se k ideji son. formy a vytvořil vyváženou, velkou symf. stavbu, v níž trubkový signál jakožto vrchol zazní na centrálním místě. Jako předehra k operě je však *Leonora III* příliš dlouhá (od té doby se hraje samostatně v koncertních sálech, po vzoru MAHLEROVÉ pak před závěrečným obrazem *Fidelia*). K víd. provedení r. 1814 pak BEETHOVEN napsal krátkou Ouverturu E dur, která uvádí 1. scénu a která od té doby platí za ouverturu k *Fideliovi*. BEETHOVEN psal také hudbu k činohrám s ouverturami, např. ke *Coriolanovi*, *Egmontovi* (s. 267), ke KOTZEBUOVÝM hrám *Zříceniny atbénské*, *Král Štěpán* op. 113, 117 (1811), dále jednotlivé ouvertury jako op. 115 k *císařským jmeninám* (*Namensfeier* 1809/14–15) *Zasvěcení domu* (*Die Weihe des Hauses*) op. 114 (= 113, 6) otevření Josefstädter Theater ve Vídni (1822).

## Balet

Baroko podporovalo v baletu taneční virtuozitu a umění. Stejně jako v operě vede i v baletu nový duch *přirozenosti* kol. r. 1750 k reformě, především díky choreografům J.-G. NOVERROVI a G. ANGIOLINIMU. Reformní úsilí směřuje k dramatizování ustrnulého, samoúčelného baletního projevu a k jeho proměně v dějovou baletní pantomimu (*ballet d'action*): drama beze slov, zpracovávající látku velkých vášní. Balet je především záležitostí choreografie a tance. Pro NOVERRA zůstala hudba

sekundární (MOZART pro něj napsal bal. hudbu *Les petits riens*, 1778). U ANGIOLINIHO, pro něhož pracoval GLUCK, však hrála hudba velkou roli.

První GLUCKOVA baletní pantomima byla *Le festin de Pierre* (podle MOLIÉRA, něm. jako *Don Juan oder Der steinerne Gast* (*Don Juan aneb Kamenný bost*, Vídeň 1761). Tento jednoaktový kus obsahuje 3 scény po 6, 16, a 9 hud. větách. Celek otevírá ouvertura (Sinfonie, obr. B). Charakter hud. vět se těsně přimyká k jednott. postavám a situacím – graciózní postoj *Dona Juana* v 1. andante (č. 1), dekorativní noblesa v menuetu na plesu (č. 10), dramatické tremolo při tanci furií v d moll (č. 31) a tónomalebne zobrazení rychlých záblesků dyky při souboji s pauzou po smrtelném zásahu a poté tragicky tiché dozvuky (č. 5, př. B).

Následuje *Alessandro* (Vídeň 1764) a *Semiramis* (Vídeň 1765). *Don Juan* se pak ve Vídni hrál ještě přes 40 let.

Dodnes se udržely klasické balety *Cupidovy náklady* od V. GALEOTTIHO s hudbou J. LOLLEHO (Kodaň 1786) a *La Fille mal gardée* od J. DAUBERVALA s fr. písniemi a operními nápěvy (Bordeaux 1789).

BEETHOVEN napsal jeden jediný balet: *Stvoření Prométheova* (*Geschöpfe des Prometheus*) pro choreografa S. VIGANÒ (1800–01, viz s. 367).

## Tance

Na místo dvorských tanců období baroka nastupují tance měšťanské. Udržel se pouze menuet, zvl. v Německu. Oblíbené byly angl. společenské tance, jejichž kroky byly považovány za přirozené. Souhrnný název pro tyto tance je *country dance* a patří sem tzv. *longway* (řadový tanec) a *round* (kolový tanec). Ze Skotska pocházel *ecossaise* (fr. též *anglaise*, rychle, 2/4). Ve Francii se tyto tance nazývaly souhrnně *contre danse* a zahrnovaly:

- *čtverylku* (*quadrille*): 4 páry ve čtverci, s 5–6 opakováními po 32 taktech, 4/4 nebo 6/8 takt;
- *cotillon* (fr. spodnička): 4 páry, kolový tanec, entrée a refrain (opakování), v 19. stol. se spojuje s jinými tanci;
- *anglaise*: angl. vzor, mnoho párů, dvojitá řada, 2/4 takt.

V Německu byl rovněž znám angl. *country dance* jako *Kontra Tanz* (*Kontertanz*). Sociálně níže stál *Německý tanec* (*Deutscher*), rychlejší, hrubší krouživý tanec v 3/8 taktu (viz taneční scéna v MOZARTOVÉ *Donu Giovannim*, s. 342, obr. A). K tomu přistupují valčík, polka, ländler aj. (s. 342). Oblíbené byly úpravy tanců z dobových oper a koncertních skladeb. Např. roku 1787 slyšel MOZART v Praze melodie z Figara *předělané na samé „kontertance“ a německé tance „teutsche“*.

**Serenády, divertimenta** atd. patří k zábavným hudbním druhům klasicismu (s. 147).

II., t. 40 sólo

III. t. 241

2 hob., fag. fl., 2 hob. fl., 2 hob. 2 fag. 2 hob.

dialog dechů

A W. A. Mozart, Klavírní koncert d moll, KV 466, II. a III. věta, struktury

sólo	A	B	B'	C
	8	8	2	2
	2	2	1	1
	4	2	2	1
	1	1	8	10
	2	2	2	2
orch.	5	5	2	2
	2	2	1	1
	2	2	1	1
	5	2	2	2

kontrast setrvání vyrovnání

Tutti *f sempre stacc.*

*due e poi tre corde*

*ff*

t. 6 sólo

*molto cantabile, pp (una corda)*

Andante con moto

B L. v. Beethoven, Klavírní koncert č. 4 G dur, 1805/06, II. věta

Allegro ma non troppo

dřeva *p dolce*

timp.

C L. v. Beethoven, Houslový koncert D dur, op. 61, 1806, začátek

dřeva	piano	kadence	zvukový „pošťár“
klavír	forte	metrum	

Klasicismus přejímá z baroka *sólový koncert* (zvl. klavírní a houslový). *Skupinové koncerty* jsou vzácné (s. 393). V sólovém koncertu vystupuje v souladu s dobou do popředí jedinec, který vyjadřuje své city, vzbuzuje účast, a svým nadáním, uměním a virtuozitou vyvolává v publiku nadšení.

### Houslový koncert

Vedoucí postavení zaujímají it. a fr. houslisté (s. 371). V oblasti jižního Německa a Rakouska se objevují sólové housle v orchestrálních serenádách (s. 146). Rokokový divertimentový charakter přechází i do houslového koncertu. Koncerty píše mj. pozdější mladší představitel Mannheimské školy, DITTERSDORF, HAYDN.

MOZARTOVY houslové koncerty vznikly r. 1775 v Salcburku: B (KV 207), D (KV 211), G (KV 216), D (KV 218) A (KV 219). Koncert A dur je obzvláště obsahově závažný a v závěrečném rondu pracuje s typickou písňovou tematikou a oblíbeným tureckým koloritem.

Od BEETHOVENA pocházejí dvě Romance pro housle a orchestr, G dur op. 40 (1801–02) a F dur op. 50 (1798?), jakož i jedinečný Houslový koncert D dur, op. 61 (1806):

Začíná 4 údery tympánů (metrum, atmosféra). Nad podvědomě pokračujícím tepem čtvrtovým hodnot pak zaznívá téma dřev v široce menzurovaných pílových notách (zadržovaná síla a uvolnění, př. C). Často zde vznikají nové orchestrální barvy (dechy, tymph. a h.). Z množství motivů nakonec vystoupí do popředí vlastní písňové hlavní téma (s. 398, C).

### Klavírní koncert

C. PH. E. BACH napsal téměř 50 koncertů, všechny pro cembalo. J. CHR. BACH zkomponoval přes 30 koncertů, mezi nimi op. 1 (1763) a op. 7 (1770). Jeho italská melodika je vzletná a půvabná. Autory četných dalších klavírních koncertů jsou mj. ASPELMAYR, STÄRZER, HOFFMANN, DITTERSDORF, VAŇHAL, PICHL, DELLER, WAGENSEIL, RAUPACH, HONAUER, SCHOBERT, ECKARD, J. S. SCHRÖTER (6 koncertů op. 3, Paříž 1778), J. HAYDN (zvláště D dur, Hob. XVIII: 11).

**Mozartovy klavírní koncerty** zaujímají jedinečné postavení. Téměř všechny si napsal MOZART pro vlastní vystoupení. Spojují vrcholné hudební nároky s dokonalou virtuozitou, která se nikdy nestává samoúčelnou. Všechny koncerty jsou pro pianoforte, už nikoliv pro cembalo. Orchestr se jen zřídka zcela podřizuje sólovému nástroji (př. A, nahoře), většinou se účastní tematického dění (dokonce i dialogicky, př. A, dole). Obzvláště bohaté a krásné jsou partie dechových nástrojů.

Sólový hlas (p. r.) se často vznáší nad hebkým zvukovým polštářem smyčců; dialog dechů ukazuje partnerství: obojí je obrazem svobody a zároveň vazby, líbezná a suverénní.

Všechny koncerty jsou třívěté s Andante (nikoliv Adagiem) jako střední větou a finálním rondem (kromě KV 453 a 491: var.).

Přehled koncertů:

– **Rané úpravy (Pasticcii)**. 1767: 4 úpr. (KV 37, 39–41) podle sonát RAUPACHA, HONAUERA aj.; 1771 (KV 107) 3 úpr. podle J. CHR. BACHA (Sonáta op. 5).

– **Salcburské koncerty**. 1773 D (KV 175) s kp. finale, nové finale jako rondo až Vídeň 1782 (KV 382); 1776: B (KV 238); Koncert F dur pro 3 klavíry (KV 242, pro rodinu LODRONŮ); C dur (KV 246); 1777: Es dur (KV 271); 1779: Koncert Es dur pro 2 klavíry (KV 365).

– **Vídeňské koncerty**.

1782: F, A a C (KV 413–415);

1784: Es, B, D (KV 449–51), od KV 450: *velké koncerty* (MOZARTOVO označení). G (KV 453) B (KV 456), F (KV 459, 2. *Korunovační koncert* s tymph. a tr.; s. 397);

1785: d, C, Es, (KV 466, 467, 482);

1786: A, c, C (KV 488, 491, 503);

1788: D (KV 537, 1. *Korunovační koncert*);

1791: B (KV 595).

Své první vídeňské koncerty MOZART charakterizoval: *nejsou ani příliš těžké ani příliš lehké – jsou velmi brilantní – příjemné pro uši – přirozené, aniž by upadly do prázdnoty – tu a tam – mohou i znalci nalézt uspokojení – ale přece s nimi musejí být spokojeni i nezalci, aniž by věděli proč* (dopis otci 28. 12. 1782).

Jen 2 koncerty jsou v moll, plně vážně (d) a tragicky (c). U Koncertu d moll dávalo 19. století přednost kadencím od BEETHOVENA a CLARY SCHUMANNOVÉ. Nápadně „zářivý“ je virtuózní Koncert C dur KV 503. Téma finale z KV 595 použil MOZART jako dětskou píseň *Komm lieber Mai* (KV 596, viz s. 108, obr. B). MOZARTOVY kadence se zčásti dochovaly: nápadité, cituplné, virtuózní a ne příliš dlouhé.

**Beethovenovy klavírní koncerty** začínají tradičně, opusem 15 C dur (prem. 1795; rev. 1800) a op. 19 B dur (1793–95/98; prem. 1795; pův. s rondem B dur WoO 6). – 3. koncert c moll hledá ve výrazu a celkové koncepci nové cesty (možný vzor MOZART – KV 491). – 4. koncert G dur, op. 58 spojuje brilantní virtuozitu s lyrickou vřelostí.

Střední věta utváří programní ideu: Kontrast a vyrovnání, protiklad dvou charakterů (Orfeus a Euridice apod.). Kontrast je co možná nejsilnější: tutti oproti sólu, *f* oproti *p*, stacc. oproti legato, vzorné gesto oproti měkké melodice. Klavír pokračuje nerušeně dál, zatímco orchestr postupně slabne, připodobňuje se klavíru co do tónu a nakonec umlká (díl B'). Teprve nyní se pozvedá klav. sólo v neobyčejně svobodné kadenci (trylky, gestický charakter). Věta končí v *pp* a finální rondo následuje *attacca*.

Pátý a poslední Koncert Es dur, op. 73 (1809), vyzařuje imperiální velikost.



t. 31 sólo

I. Allegro

A W. A. Mozart, Flétnový koncert G dur, KV 313, 1778, stylizovaný pochodový rytmus

II., t. 17

ff

harfa f

B W. A. Mozart, Koncert pro flétnu a harfu, C dur, KV 299, 1778, ukázka struktury

III. Rondo

III. (Rondo) Allegro

C W. A. Mozart, Koncert pro lesní roh Es dur, KV 417 a 447, 1783, lovecká motivika

dvojkoncerty				trojkoncerty			koncerty pro 4 nástroje
Mozart				Mozart		Beethoven	Mozart
KV 190	299	364	365	242	320*	op. 56	297
h.	fl.	h. *	klav.	klav.	h. *	h.	fl. *
h.	harfa	vla	klav.	klav.	vla	vc.	hob.
(duo)	(duo)	(duo)	(duo)	klav.	(smyčcové trio)	(klavírní trio)	les. r., fag. (dechový kvartet)
orchestr							

D skupinové koncerty klasicismu, příklady obsazení

■ sólo    ■ tutti  
\* koncertantní symfonie

Nástrojové charaktery, skupinové koncerty

**Sólové koncerty**

se v klasicismu vyskytují také pro violoncello (BOCCHERINI, DUPONT, HAYDN), méně pro violu (ROLLA), kontrabas (SPERGER, DRAGONETTI), mandolinu, kytaru (CARULLI, GIULIANI).

**Flétna:** po QUANTZOVI, TELEMANNŮVI a HASSEŮVI píší četné koncerty pro příčnou flétnu mannheimští skladatelé, J. CHR. BACH, HOFFMEISTER, DANZI, aj. MOZARTŮVY koncerty G, D (KV 313, 314) vznikly r. 1778 v Mannheimu.

Oblíbené byly stylizované pochodové rytmy jako je tomu v úvodním tématu KV 313 (př. A).

Koncert D dur komponoval MOZART pův. pro hoboj (C dur), avšak přepsal ho pro flétnu, aniž by tím celek jakkoliv utrpěl. Motivika, způsob hry a charakter jednod. nástrojů nejsou ještě vyhraněny, tak jako později. Téma finálního ronda zní odlehčeně, jasně: MOZART jím později podkládá árii Blondy (Kaiky) *Welche Wonne, welche Lust*, čímž pojmenovává jeho charakter (s. 348).

**Hoboj:** Koncerty píše LEBRUN, EICHNER, FASCH, HAYDN, MOZART; volba nástroje zčásti ještě závisí na interpretovi: hob., fl. nebo housle.

**Klarinet:** pro raných koncertech TELEMANNŮ, MOLTERA a J. STAMITZE napsal C. STAMITZ (s. 381) 11 koncertů, virtuózních, ale obsahově poněkud prázdných. Prohloubení přináší MOZART v pozdním Konc. A dur, KV 622 (1791, jeho *poslední* koncert vůbec) s bohatými barvami ve všech rejstřících, měkkou melodikou a charakterem vycházejícím z povahy nástroje; pův. pro hlubší, tzv. *basetový* klarinet (*b. rob.*; viz s. 55).

**Fagot:** pro fagot vzniklo koncertů málo (EICHNER, STAMITZ, MOZART: KV 191; 1774).

**Trubka:** Přestože v pobarokní době umění hry na clarinu téměř zaniklo, existovalo i v klasicismu někteří vynikající virtuósové na trubku. Pro Vídeňana WEIDINGERA napsal J. HAYDN Koncert Es dur, Hob. VIIe (1796) s chromatikou (trubka s klapkovým zařízením) a vysokými polohami. Extrémně vysoký tón požaduje M. HAYDN – a<sup>3</sup> (24. přirozený tón trubky in D).

**Lesní roh:** Koncerty, nejčastěji v Es dur, přinášejí veskrze lovecké motivy, především ve finale: typické jsou kvarty a tercie (př. C). Chromatika je omezena (přirozený roh).

**Skupinové koncerty**

označované v baroku jako *concerto grosso* se v klasicismu dále nerozvíjejí. Vyskytují se tzv. *koncertantní symfonie* se sóly, jako HAYDNOVA trojice symfonií (*Ráno – Poledne – Večer*, s. 383) nebo MOZARTŮV KV 364 in Es (1779), jakýsi dvojkonzert podobně jako *Concertone* in C, KV 190 (1774). V *dvojkonzertech* hrají 2 sólisté – např. MOZARTŮV KV 365 in Es (1779; obr. D).

V Koncertu pro flétnu a harfu pojednává MOZART oba nástroje podle jejich charakteru, staví tedy např. flétnovou melodii proti arpeggiu harfy (př. B). V *trojkonzertech* mohou hrát buď stejné sólové nástroje (MOZART KV 242, s. 425), nebo nástroje různé, jako v BEETHOVENŮV op. 56 in C (1803–04).

**Koncertní praxe**

V 18. století vznikaly postupně privátní hudební nebo koncertní společnosti, které se pravidelně scházely. Ve 2. polovině století existovaly také téměř všude veřejné subskripční koncerty. Podnikatelé, většinou hudebníci jako J. CHR. BACH v Londýně, uzavírali smlouvy se skladateli a virtuosy a organizovali sborové a instrumentální koncerty, tzv. *akademie*. Při malém počtu posluchačů nabývaly tyto koncerty komorní charakter. MOZART počítal při své první akademii ve Vídni se stovkou subskribentů.

Koncertní řady mj.:

Londýn: *Academy of Ancient Music*, 1710–92; BACHŮVY a ABELOVY koncerty, 1765–82;

Paříž: *Concerts spirituels*, 1725–91, 1807 nn.; *Concerts des amateurs*, 1769 nn.;

Lipsko: *Großes Concert*, od 1743, později pod názvem *Gewandhaus-Konzerte*, od 1781;

Berlín: *Musikausübende Gesellschaft*, 1749 nn.; *Berliner Singakademie*, 1791 nn. (s. 361).

Doprovázející orchestry byly obvykle jen slabě obsazené. Mědirytina klav. koncertu v curyšské *Gesellschaft auf dem Musiksaale* z roku 1777 zobrazuje klavír umístěný typicky uprostřed, za ním 2 housle a 2 flétny (part 1. a 2. h.), o něco dále 2 drobné přirozené lesní rohy (obstarávaly harmonickou výplň namísto viol a zněly pokaždé příliš silně); 1 kontrabas hraje společně s levou rukou klavírního partu (tradice gh.). Ještě MOZARTŮVY koncerty KV 413–415 požadují pouze smyčcový kvartet a dechy ad lib. Dirigenta není zapotřebí. Často dirigoval koncertní mistr (1. h.) nebo kapelník od klavíru.

Publikum stojí nebo sedí, jak kdo chce. Teprve až orchestrální pódium odděluje hráče a narůstající počet posluchačů. Sály jsou jasně osvětleny lustry, společnost je oděna do veselých a pestrých barev.

Potlesk byl spontánní, orchestr vyjadřoval uznání tak jako dnes klepáním smyčců do pulťů. Hráči na dechové nástroje pak povstali a zahráli tuš, často každý v jiné tónině, k tomu tympány.

Programy představovaly pestrou směsí a trvaly dlouho (často několik hodin). BEETHOVENOVA první vlastní akademie (*v jeho prospěch*) ve vídeňském dvorním divadle (Hofburgtheater) 2. 4. 1800, v 19.30 hod., přinesla tento program:

- 1) *Velká symfonie* od MOZARTA
- 2) *Árie* z HAYDNOVA *Stvoření*
- 3) *Velký koncert pro pianoforte, zabraný a zkomponovaný panem LUDWIGEM VAN BEETHOVENEM* (op. 15 nebo op. 19)
- 4) *Septet zkomponovaný panem LUDWIGEM VAN BEETHOVENEM, co nejpouhověji věnovaný Jeho Veličenstvu císařovně*
- 5) *Duet z HAYDNOVA Stvoření*
- 6) *Pan LUDWIG VAN BEETHOVEN bude improvizovat na pianoforte*
- 7) *Nová velká symfonie s kompletním orchestrem* od BEETHOVENA (op. 21).

	symfonie aj.	symfonie aj.	Videa
1755–59	smyčcové kvartety op. 1, 1–4, 6 „divertimenta“ op. 2, 1–6	symfonie aj. č. 1, D dur (1759)	Videa
1760–62	op. 1, 5	č. 3, G-dur č. 6–8 „Ráno“, „Poledne“, „Večer“	
1769	op. 9, 1–6	(cca 40 symfonií)	
1771	op. 17, 1–6	č. 42, D dur	
1772	op. 20, 1–6 „Sluneční“	č. 45 „Na odchodnou“ (cca 25 symfonií)	
1781	op. 33, 1–6 „Ruské“	č. 73 „La chasse“	
1784	op. 50, 1–6		
1785	(op. 51, 1787)	7 slov pro orch.	
1785–86	op. 54, 1–3, op. 55, 1–3	č. 82–87 „Pařížské“	
1789	op. 64, 1–6 „Tost“	č. 88 „Oxfordské“ (cca 22 symfonií)	
1790			
1791–92	op. 71, 1–3	č. 93–98 „Londýnské“	
1793	op. 74, 1–3 „Apponyi“		
1794–95		č. 99–104 „Londýnské“	
1796–1802		6 mší	
1797	op. 76, 1–6 „Erdödy“	Stvoření	
1798	op. 77, 1–2	Roční období (1801)	
1799	op. 103 (1803)		
1801/03			

A Smyčcové kvartety a symfonie

## II. Poco adagio. Cantabile

## B Císařský kvartet, op. 76,3, 1797



trio: „Stará žena“

## C Barytonové trio Hob. IX: 82, 1770, 3. věta, Menuett



D Operní orchestr v Eszterháze (Eisenstadt), 1775

JOSEPH HAYDN, \*31. 10. 1732 v Rohrau nad Litavou (Rakousko), † 31. 5. 1809 ve Vídni; pochází z rodiny koláře, od roku 1740 choralista v chrámu sv. Štěpána ve Vídni (za J. G. REUTTERA ml.), od roku 1749 se po mutaci několik let „bídne protloukal“, živil se vyučováním, hraním a skládáním; žil u N. PORPORY, u něhož poznal italský zpěv a it. kompozici a také hudebníky, jako byli MONN, WAGENSEIL, GLUCK.

Roku 1759 se HAYDN stal kapelníkem u hraběte MORZINA na zámku v Lukavici u Plzně. Zde vznikla jeho *1. symfonie*, která byla dlouho připisována A. FILTZOVI. HAYDN byl tehdy ještě neznámý, naopak později mu byl pod opusovým č. 3 připisován cizí smyčcový kvartet (s. 374, obr. B). Ještě téhož roku 1759 byl orchestr rozpuštěn. HAYDN se bez místa vrátil zpět do Vídně.

Roku 1761 se HAYDN stal vedle G. J. WERNERA 2. kapelníkem knížete P. A. ESTERHÁZYHO. Jeho následovník, kníže NIKOLAUS (od r. 1762), který byl po vzoru LORENZA MEDICEJSKÉHO (LORENZO IL MAGNIFICO) nazýván *Nádběrymilovný*, vzápětí orchestr zvětšil. Sám také hrál na baryton (*viola di bordone*, s. 39).

HAYDNOVA četná *barytonová tria* jsou čtyřvětá, lehčího rázu, někdy i programní, jako v př. C (naříkavý pultónový krok, vleklý pohyb). 1764–66 stavěl kníže NIKOLAUS nový zámek *Eszterháza* na Neziderském jezeře (*Neusiedler See*; vzorem byly *Versailles*) s operním domem a loutkovým divadlem, přičemž zde umění a příroda měly být spojeny *nanejvýš uslechtilým a nádběrymilovným způsobem, všude milý úsměv přírody, radost a nadšení*. To je vnější rámeček HAYDNOVY hudby a také podstatný rys jejího charakteru. HAYDN přitom mísí barokní a koncertantní elementy s novým, působivým elánem své doby (it. melodika, mannheimská expresivita, český temperament). Galantní styl 50. let nabývá u něho v 60. letech větší hloubku a zároveň vnější lesk.

Roku 1766 zemřel WERNER, a HAYDN se stal hlavním kapelníkem. Jeho pracovní penzum je enormní: vedle chrámové hudby jsou týdně dvě operní představení, dva orchestrální koncerty a k tomu četné komorní produkce na zámku i v parku. Léto a postupně stále větší část roku trávil dvůr na zámku Eszterháza, zimu pak ve Vídni (v městském paláci, zimní rezidenci). Hudebníci žili ostatně v Eszterháze, ve společném domě bez rodin, které zůstávaly ve Vídni (důvod vzniku *Symfonie na odchodnou*, s. 383). HAYDN ale obdržel zvláštní výsady, větší byt a postavení knížecího úředníka. Všichni hudebníci nosili samozřejmě livrej knížecího služebníka. HAYDN v ní obvykle také komponoval. Svoboda a krása jeho hudby tím nikterak neutrpěla.

V 70. letech, kdy vrcholí *citový slob* a hnutí *Sturm und Drang*, se i v HAYDNOVÝCH dílech objevuje

vlna expresivity a vášně (časté moll, vzrušená tremola, synkopy, sforzata).

HAYDN se značně vzdaluje od starého barokního ideálu hustě *proporované* hudební kontrapunktické sazby: *„Dříve jsem domníval, že čím černější papír, tím lépe“* (srovnej s. 383).

V symfoniích 70. let rozvíjí HAYDN také techniku tzv. *tematické práce*, která místo kontrapunktického přediva rozděluje *motivy* tematického materiálu mezi jednotlivé hlasy zdánlivě polyfonním, ovšem charakteristickým způsobem (s. 375). Je to doba, kdy skladatel nepíše žádné kvartety, zato ale četné opery, mj. také k oficiální návštěvě císařovny MARIE TEREZIE (1773).

80. léta jsou považována za dobu zralosti. V roce 1781 vycházejí *Ruské kvartety* op. 33. Co do obsahu a techniky představují jeden z prvních vrcholů klasicismu a zapůsobily silně mj. také na MOZARTA (s. 374, 376). HAYDN poznal MOZARTA osobně roku 1784. Nechal se po jistou dobu ovlivnit jeho kantabilní melodikou a expresivní chromatikou. HAYDNOVA pověst se mezitím rozšířila daleko za hranice. Pro *Concerts de la Loge Olympique* napsal na objednávku 6 tzv. *Pařížských symfonií* (obr. A).

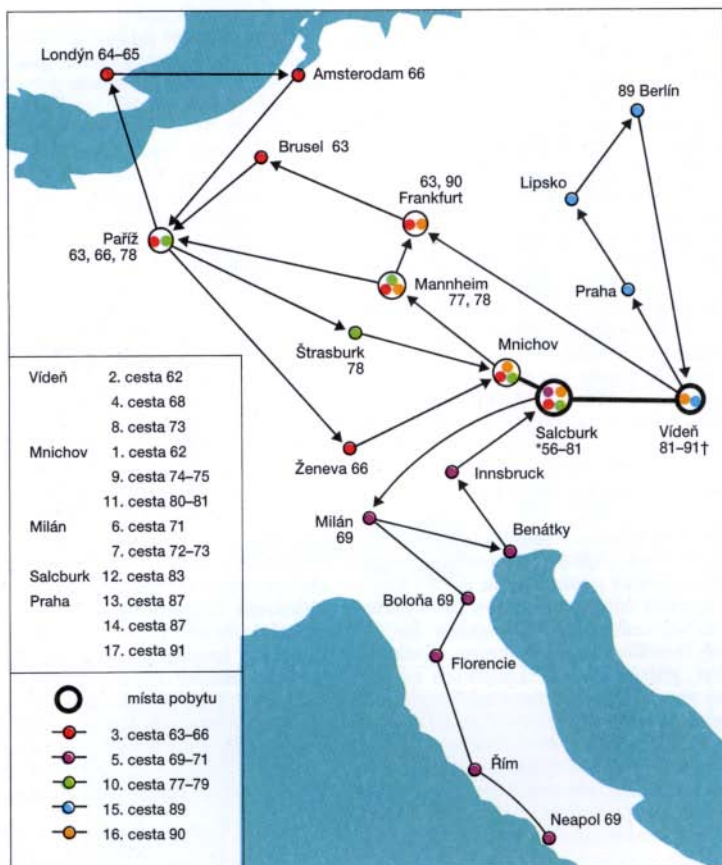
Díla vzniklá v 90. letech už jsou považována za pozdní. Na podzim 1790 zemřel kníže NIKOLAUS. Jeho následovník rozpustil kapelu. HAYDN, který byl finančně dobře zabezpečen, se odstěhoval do Vídně. Na pozvání houslisty a koncertního agenta SOLOMONA podnikl dvě cesty do Londýna:

- prosinec 1790–92: zde vzniká prvních 6 *Londýnských symfonií*. HAYDN obdržel čestný doktorát Oxfordské univerzity, kde jako poděkování zazněla symfonie č. 92 (*Oxfordská*, vznik 1788).
- 1794–95: zde vznikly mj. *Londýnské symfonie* 7–12.

Ve válečném roce 1797 píše HAYDN ve Vídni píseň *Gott erhalte Franz den Kaiser*, která vešla do *Adagia* Smyčcového kvartetu op. 76, č. 3. Píseň příkladně ukazuje HAYDNOVY melodické kvality: jednoduché intervaly, klasická prostota a klid, vyrovnanost pohybu, niterný výraz. Také doprovod je v tomto kvartetu vyříbený (př. B; německá národní hymna od r. 1922, na text HOFFMANN VON FALLERLEBEN, 1841; viz s. 361).

V Anglii získal HAYDN podněty k provádění HÁNDELŮVCH oratorií, a také libreto k oratoriu *Stvoření* (Vídeň 1798; viz s. 352). *Roční období* následovala roku 1801. – Ve Vídni vzniklo také 6 pozdních mší (s. 359). Posledním HAYDNOVÝM dílem je dvouvětý Smyčcový kvartet op. 103 (1803). V HAYDNOVĚ osobě zemřel skladatel, který byl vysoce ceněn v celé Evropě.

SV: Lipsko 1907 nn., nové SV vyd. Haydnovým institutem Köln, 1958 nn. Seznam děl: vyd. A. V. HOBOKEN, Mohuč 1957–78.



A Mozartovy umělecké cesty

**B Menuett, KV 1, Salcburk 1761/62, frázování a harmonie**

Mozart: cesty, KV 1

WOLFGANG *Amadeus* (pův. pokřtěn *Theophilus*) MOZART, \*27. 1. 1756 v Salcburku, †5. 12. 1791 ve Vídni; otec LEOPOLD (1719–87), z Augsburgu, byl vícekapelníkem u salcburského arcibiskupa; ze 7 dětí se dožili dospělosti jen WOLFGANG a MARIA ANNA (*Nannerl*, 1751–1829), dobrá klavíristka. MOZART už velmi záhy vykazoval výjimečné nadání: neobyčejně jemný (absolutní) sluch, mimořádnou paměť, intuitivní smysl pro to, co je podstatné, fantazii, potřebu sebevyjádření, silný hravý a tvořivý pud, senzitivní nadání pro nástrojovou hru. LEOPOLD MOZART zapsal do notové knížky pro NANNERL (od r. 1759) skladbu 3–5letého chlapce (př. B).

Už šestiletého WOLFGANGA otec spolu s NANNERL ukazoval na cestách světa, který ve své zvědavosti vůči originálním geniím a novým lidským ideálům přijal zázračné dítě MOZARTA s nadšením. Všichni obdivovali jeho virtuozitu, jeho skladby, improvizace (klavírní kusy, árie, doprovody), a k tomu ještě „cirkusové“ kousky, jako byla hra na zakrytých klávesách atd. Zároveň ale MOZART poznával nejlepší dobové hudebníky, jejich umění a styl.

### Salcburské období

Po raných salcburských letech směřovaly první dvě MOZARTOVY umělecké cesty roku 1762 do Mnichova a Vídně (císařská rodina). 1763–66 následovala velká cesta do Paříže a Londýna, která vedla mnohými městy jako např. Schwetzingen (Mannheimský dvůr), Frankfurt n. M. (GOETHE) aj. V Londýně (1764/65) měl na MOZARTA velký vliv J. CHR. BACH. Zpět do Salcburku (konec r. 1766) vedla cesta přes Haag (4 měsíce, nemoc), Amsterdam, Paříž (s. 371), Ženevu, Curych aj. – 4. cesta vedla r. 1768 opět do Vídně (*Bastien a Bastienka*). R. 1769 se stává MOZART v Salcburku koncertním mistrem. Následují 3 cesty do Itálie:

1. cesta, prosinec 1769 – březen 1771, s otcem, přes Milán (PICCINI, SAMMARTINI), Bolognu (výuka kp. u PADRE MARTINIHO, poznává MYSLIVEČKA) do Říma. V Sixtinské kapli slyší MOZART ALLEGRIHO 9hl. *Miserere* a zapaměti ho potom zapisuje do not. Vrací se přes Řím (papežské vyznamenání, titul „cavaliere“ – rytíř), Bolognu (příjezd do *Accademia filarmonica*), Milán (opera *Mitridate*, 1770).
2. cesta, podzim 1771. Milán (opera *Ascanio in Alba*).
3. cesta, zima 1772/73, Milán (opera *Lucio Silla*). V následujících salcburských letech vznikla komorní hudba, symfonie, koncerty, sonáty aj. Druhou větší cestu do Mannheimu nastoupil MOZART v září 1777 s matkou. V Mannheimu poznal mj. CANNABICHA a nešťastně se zamiloval do zpěvačky ALOYSIE WEBEROVÉ. V březnu 1778 pokračoval do Paříže. Zde však nebyl nyní již 22letý MOZART úspěšný, nado 3. 7. 1778 zemřela jeho mat-

ka. Vrací se přes Mnichov, dvůr KARLA THEODORA (s. 381), zato 1781 *Idomeneo*.

### Vídeňské období (1781–91)

Na jaře 1781 došlo k rozrůzce a k následnému MOZARTOVU propuštění z arcibiskupských služeb. MOZART se pak usadil jako svobodný umělec ve Vídni, živil se vyučováním, koncerty a komponováním, zvl. oper, což při nadvládě it. opery (dvorní kapelník A. SALIERI) a četných intrikách nebylo snadné. 1781–82 vznikl úspěšný singspiel *Únos ze serailu*. V srpnu 1782 se oženil s KONSTANCÍ WEBEROVOU (1762–1842, sestrou ALOYSIE, sestřenicí C. M. v. WEBERA, 6 dětí).

Velký vliv mělo na MOZARTA přátelství s J. HAYDNEM a návštěvy v domě barona VAN SWIETEN, pro jehož provádění děl BACHA a HÁNDELA MOZART přepracoval 4 HÁNDELOVA oratoria (*Mesiáš*, 1788). Od r. 1784 byl MOZART členem zednářské lóže (s. 351). *Figarova svatba* (1786), vzbudila ve Vídni kvůli sociálněkritickým narážkám protichůdné reakce, zato v Praze naprostý úspěch. Pro Prahu pak vzniká *Don Giovanni* (prem. 29. 10. 1787 v Nosticově divadle). V Praze ve vile Bertramce byl MOZART hostem F. X. DUŠKA a jeho ženy JOSEFINY, pro kterou složil árii *Bella mia fiamma, addio*. Roku 1789 cestoval MOZART s knížetem LICHTENOWSKÝM přes Drážďany a Lipsko (Tomášský kaplan DOLES, seznámení s BACHOVÝMI díly) do Berlína (FR. WILHELM II., kvartetní objednávka). V říjnu 1790 hrál MOZART ve Frankfurtu k císařské korunovaci LEOPOLDA II. (klav. koncerty KV 459 a 537). V létě 1791 vznikla *Kouzelná flétna* a pro Prahu *La clemenza di Tito* (s. 339). Pronásledován temnými předtuchami umírá MOZART během práce na *Requiem*.

MOZART komponoval neustále, vedle ostatních činností: *víte, že já v hubě takřikajíc vezím – že se jí zaobírám celý den – že rád spekuluji – studuji – rozvažuji* (dopis 1778). Poté následoval rychlý notový zápis: *musím psát velmi překotně – zkomponováno je už všechno, ale napsáno není ještě nic* (30. 12. 1780). Předehru k *Donu Giovanni*mu napsal během jediné noci (před premiérou). MOZARTOVA hudba je při veškerém etickém obsahu vědomě „samoúčelným“ (tzn. svobodným) výrazem nitra a vrcholnou *kulturou*. Všude, v drobných skladbičkách stejně jako ve velkých operních charakterech, míří k jedinečnosti okamžiku, k živocímu člověku z masa a kostí a zároveň k ideální kráse.

MOZARTOVA díla zahrnují všechny hudební druhy. Staré SV, Lipsko 1876–1905 (69 sv.), nové SV, Salcburk, Kassel 1955 nn. (10 sérií), k tomu dopisy aj. (7 sv.); Seznam skladeb: L. RITTER v. KÖCHEL, *Chronolog.-themat. Verzeichnis* (KV), Lipsko 1862, 6. vyd. Wiesbaden 1964.



I. Marcia   Adagio   II. Menuetto   III. Adagio   Scherzo   IV. Polacca   V. Andante   Marcia

I. Marcia. Allegro

V. Andante quasi Allegretto

A Triová serenáda D dur, op. 8, kolem r. 1796/97

■ rychle   ■ pomalu

úvod: téma v basu

B „Prométéovské“ téma, Var. op. 35, 1802

■ předvěti / závěti  
■ střední díl

I., t. 43, dřeva

C Houslový koncert op. 61, 1806, písňový charakter hlavního tématu

D Smyčcový kvartet F dur, op. 135, 1826, Finale „těžce vydobyté rozhodnutí“

■ mimohudební myšlenka   ■ substance doplňující tematický tvar

Beethoven: raná komorní tvorba, střední období a pozdní dílo

LUDWIG VAN BEETHOVEN \*17. 12. (křest) 1770 v Bonnu, †26. 3. 1827 ve Vídni. Jeho otec byl tenoristou v kurfiřtské kapele v Bonnu (vlámsko-brabantská rodina); Dvorní varhaník C. G. NEEFE, který vlastnil opis BACHOVA *Dobře temperovaného klavíru*, zprostředkoval BEETHOVENOVÍ solidní základy. Od roku 1783 působil BEETHOVEN jako cembalista v dvorní kapele. V dubnu 1787 byl krátce MOZARTOVÝM žákem ve Vídni (studium ukončeno kvůli matčině úmrtí).

1792, rok po MOZARTOVĚ smrti, odchází BEETHOVEN definitivně do Vídne, a to k HAYDNOVI. Nepravidelnou výuku u HAYDNA doplňují lekce u SCHENKA (kp.), ALBRECHTSBERGERA (kp.), a SALIERIHO (italská vokální kompozice). Od 1794 se zcela osamostatňuje a živí se vyučováním, koncerty a vlastními skladbami, které mecenáši a nakladatelé dobře platí. Hrabě WALDSTEIN ho doporučil vídeňské šlechtě zvučných jmen, jako LICHNOWSKI (jemuž je věnován op. 1), ERDÓDY, ESZTERHÁZY, BRUNSWIK (se sestrami *Theresou* nebo *Josephinou* coby „nesmrtelnou milenkou“); LOBKOWITZ, KINSKY a arcivévoda RUDOLPH (BEETHOVENŮV žák v kompozici v l. 1805–12) mu od roku 1809 vypláceli rentu.

BEETHOVENOVA sluchová choroba začala už roku 1795, zhruba od r. 1808 se stal silně nedoslýchavým a asi r. 1819 ohluchl úplně (400 konverzačních sešitů). Postupně se stále více odvracel od společnosti: musí se vzdát i veřejného vystupování jako klavírista a dirigent. Ranám osudu vzdoruje nezlomnou bojovnou vůlí, úsilím o dokonalost a hudbou:

*... jen umění mě zadrželo. Ach zdálo se mi nemožným opustit svět dřívě, než nevytvořím vše, k čemu se cítím povolán ... než přes všechny překážky přírody přec ještě učiním vše, co je v mých silách, abych byl přijat mezi velké umělce a velké lidi (Heiligenstadtská zázvěť, 6. 10. 1802).*

Izolace v důsledku sluchové choroby byla vyvažována mohutnou fantazií a vnitřní představivostí. Ze spojení s nevšední uměleckou tvořivou silou, v něm vyrůstá nové vědomí o poslání umělce v 19. století:

*Není nic vyššího, než přiblížit se k božství více než ostatní lidé a z něho pak šířit jeho paprsky mezi lidské pokolení.*

Umělecký ideál, mravně etické postoje a ideje svobody, bratrství a lásky k lidem, které utvářejí BEETHOVENOVŮ dílo (*Fidelio*, 5. symfonie), vedou zároveň k překračování všech norem a propůjčují mu dosud nebyvalou pronikavost právě tam, kam nedosahují slova: v čistě instrumentální hudbě (E. T. A. HOFFMANN, s. 387). BEETHOVEN, současník HÖLDERLINA, HEGELA a něm. idealismu, vkládá do své hudby nejen klasickou míru, ale také vysokou vnitřní závažnost. Jeho vliv na celé

19. stol. (až dodnes), ale též za jeho života, byl opravdu mimořádný. Přispěl k tomu i jeho svérázný, silný, téměř svévolný charakter, který zároveň ochraňoval jeho mimořádně citlivou duši. GOETHE po prvním setkání s BEETHOVENEM v Teplicích poznamenal:

*Ještě nikdy jsem neviděl sevřenějšího, energičtějšího a niternějšího umělce. Velmi dobře chápu, že se musí světu jevit velice podivínským (19. 7. 1812).*

Nepočítaje rané bonnské období (cca 50 skladeb), lze v BEETHOVENOVĚ tvorbě rozlišit 3 periody:

– **První vídeňské období** zhruba do r. 1802. BEETHOVEN zde navazuje na tradici, což ukazuje vícevěté Smyčcové trio op. 8. Vyvážená melodika, vyzrálá sazba, divertimentový charakter a niternost vypovídají o inspiraci, ale i o přísné práci. Do této doby spadají rané klavírní koncerty, klavírní tria, smyčcové kvartety a symfonie č. 1 a 2.

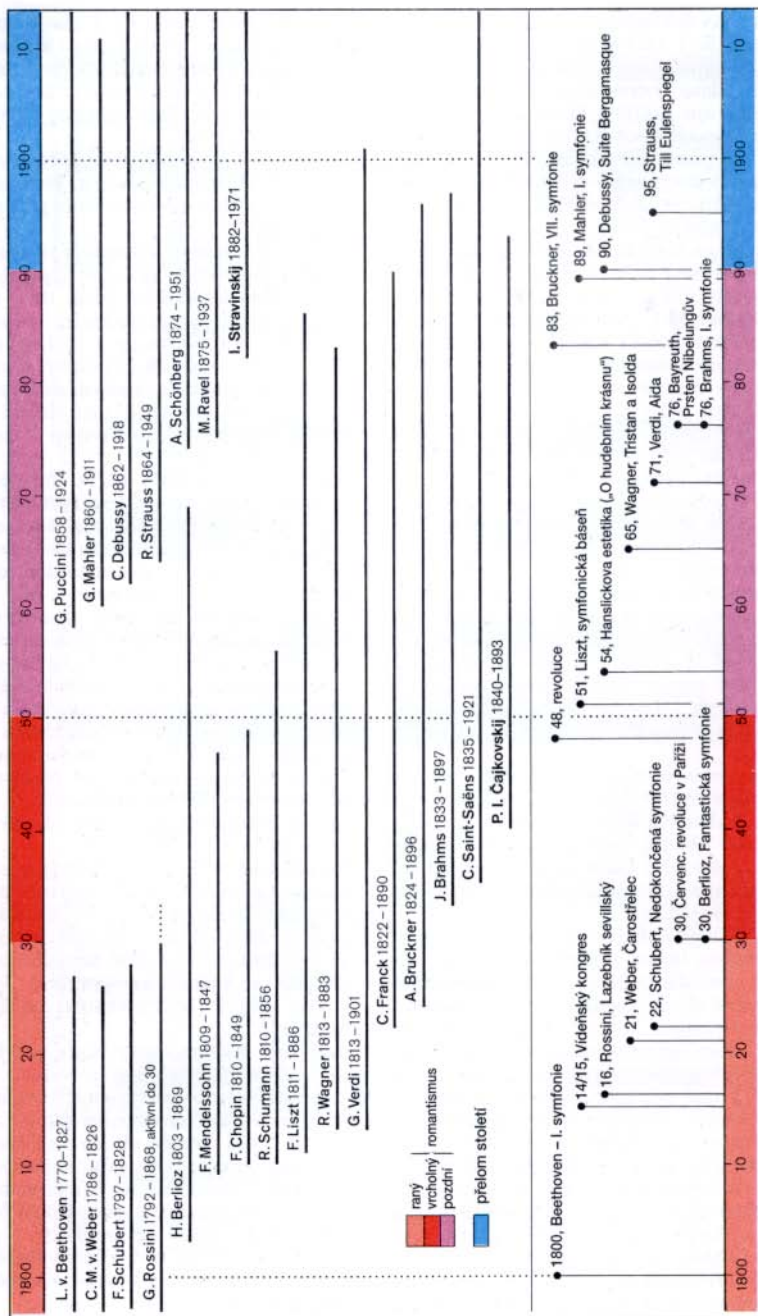
– **Střední období 1802–12/14.** BEETHOVEN jde *novou cestou* (poznámává KRUMPHOLTZOVI), do hudby vnáší častěji mimohudební obsah, dospívá k novým strukturám a formám (Sonáta *Bouré*, s. 366 n.). Charakteristické je *prométheovské* téma (obr. B, srovnej s. 367). Také Prométheus snesl z nebe světlo a dal mu různé konkrétní podoby. BEETHOVEN záměrně ruší jakýkoliv „normální“ průběh, pracuje s ostrými kontrasty melodiky, rytmiky, dynamiky a artikulace, a přitom přesto vytváří klasicky vyvážený celek. Díla: *Eroica*, *Osudová* a *Pastorální* symfonie, 3.–5. klavírní koncert, *Fidelio*, smyčcové kvartety op. 59, houslový koncert: prostá melodika, často až téměř lidová prozrazuje, že ideálem zde byla hudba, která měla lidi oslovovat a spojovat.

– **Pozdní dílo** 20. let. *Missa solemnis*, 9. symfonie, poslední klavírní sonáty a smyčcové kvartety, sahající dobou vzniku zpět k l. 1814/15, se zřetelně odlišují od předcházejících. Apel k ideálnímu lidství, poetický obsah, nesmírně subtilní struktury i koncentrace prozrazují výšiny, k nimž dospělo BEETHOVENOVŮ celoživotní tvůrčí úsilí.

Některé rysy BEETHOVENOVY tvorby procházejí napříč jednotlivými tvůrčími periodami, jako např. osobní rytmy („osudový motiv“ 5. symfonie), plány děl, motivy. BEETHOVEN často skicuje a zkouší celá léta, dokud z prvního nápadu nevznikne pevný tvar. Končí sériová produkce děl, jež jsou pouhými exempláři druhu, každé dílo je nyní jedinečné.

– 19. století razilo heroický obraz BEETHOVENA, později se pohled rozšířil o další dimenze.

SV: Lipsko 1862–65 (24 sérií), doplňky Wiesbaden 1959 nn.; Nové SA: Mnichov 1961 nn.; Seznam díla: G. KINSKY, H. HALM (1955).



19. století platí v dějinách hudby za století romantismu. Už v BEETHOVENOVĚ díle je možno rozeznat mnoho romantických aspektů. Pro celé 19. stol. zůstává BEETHOVEN určující a příkladnou osobností. Romantismus také přímo vyrůstá z hudební řeči klasicismu, z jeho druhů a harmonie, takže klasicismus s romantismem může být nazírán v mnoha ohledech jako jediná vnitřně souvislá epocha. Do hudby se však vnáší nový *poetický, metafyzický* element, a dochází tak k posunutí rovnováhy mezi ideou a skutečností, mezi rozumem a citem. Domínuje *výraz vlastního „já“, subjektivismus, emoce a dynamický princip*, který odpovídá pozitivistickému duchu doby 19. stol. a způsobuje nárůst všech prostředků: struktury, tvaru, techniky hry, zvuku (instrumentace, orchestr).

### Romantismus

pochází ze starofr. *romance*, básně, román, a v 17. a 18. stol. označuje v literatuře to, co je románové, pohádkové, fantastické, v osvícenství pak především protiklad k racionálnímu: všechno citové, sentimentální a vysněné. Romantismus se pak stává označením literárního hnutí v Německu zhruba od r. 1800 do r. 1830 a je spojen se jmény WACKENRODERA, TIECKA, NOVALISE, bratrů SCHLEGELŮ aj.

Počínaje beethovenovskou recenzí E. T. A. HOFFMANNNA z roku 1810 (viz s. 403) se začíná slovo *romantický* běžně vyskytovat i v hudbě, avšak spíše než epochu označuje nejprve určité podstatné stylové rysy. Později ale v návaznosti na klasicismus zahrnuje sumárně nebo jako *pars pro toto* celé 19. stol. od SCHUBERTA po R. STRAUSSA, přičemž romantické a klasické tendence se v průběhu této epochy projevovaly v nestejném míře. V protikladu k realisticko-materialistickému duchu doby 19. stol. však hudba zjevně směřuje k *romantickému postoji*, což nejlépe odpovídá její nejniternější podstatě.

### 19. století

je ve svých projevech a tendencích nesmírně mnohotvaré a často je současně naplněno protikladnými hnutími. Po období restaurace 1814–15 (Viedeňský kongres) následovaly revoluce 1830 a 1848 a navzdory konzervativním silám bylo dosaženo všeobecné demokratizace. Hospodářsky a sociálně je to doba industrializace, strojů a železnic, doba vzniku lidových mas a nárůstu bídy, izolace a ztracenosti jedince v masové společnosti, která se stává anonymní.

Umění a hudba jsou nesené vzdělaným měšťanstvem s velice rozličnými nároky. Vedle výsostně uměleckých děl vzniká hudební křič. Reprodukční metody a konzum umožňují takové rozšíření nástrojů (klavír) a not jako nikdy předtím. Vedle *domácího muzicírování* zde též existuje jako místo provozování hudby *salon*, dále velký *sál* se svými *koncerty, opera*

a *kostely*. Technické myšlení doby se hudebně odráží ve vzrůstající obtížnosti nástrojové techniky (PAGANINI, LISZT) a v povrchní virtuozitě. Přibližný průběh:

**Raný romantismus 1800–1830:** Hud. romantismus je nejprve téměř výlučně německou záležitostí ovlivněnou něm. literárním romantismem. *Undine* (Rusalka) E. T. A. HOFFMANNNA (1816) nabízí pohádkovou romantickou látku, WEBERŮV *Čarostřelec* (1821) jakožto první významná něm. romantická opera se setkává s mohutným ohlasem především díky postavám z lidového prostředí, blízkostí k barvitě lesní přírodě, lidovým pověrám a víře v zázraky. SCHUBERTOVY písně vyjadřují poetického ducha doby stejně dokonale jako jeho instrumentální hudba (především po r. 1822). Proti BEETHOVENOVĚ myšlenkově závažné hudbě stojí hudba ROSSINIHO, jež je hravě umělecká a spíše „restaurativní“. (*Zeitalter Beetovens und Rossinis*, KIESEWETTER, 1834).

**Vrcholný romantismus 1830–1850:** Po červencové revoluci 1830 se romantismus stává celoevropským hnutím. Centrem se stává Paříž (namísto Vídně), skýtající množství rozličných podnětů, hlavně na poli fr. literárního romantismu (V. HUGO, A. DUMAS aj.) BERLIOZOVA *Fantastická symfonie* (*Symphonie fantastique*, 1830) zrcadlí nového ducha doby. PAGANINIHO démoničnost a virtuozita uchvacuje stejně jako oslnivá virtuózní kariéra LISZTOVA. Vedle nich se rozvíjí CHOPINOVŮV zvukové kouzlo, SCHUMANNOVA poetická hudba a duchaplná kritika, MENDELSSOHNŮV romantický klasicismus, WAGNEROVA *romantická opera*, úspěchy MEYERBEERA a VERDIHO.

**Pozdní romantismus 1850–1890:** Césura se politicky kryje s revolucí 1848. Po smrti MENDELSSOHNNA (1847), CHOPINA (1849) a SCHUMANNNA (1856) začíná nová epocha, určená LISZTOVÝMI *symfonickými básněmi* (od r. 1848), WAGNEROVÝMI *hudebními dramaty* a VERDIHO operami zralého období. Současně vystupuje do popředí mladší generace, k níž patří FRANCK, BRUCKNER, BRAHMS aj. Formální a výrazová estetika, cecilianismus, historismus a národní barvy stojí vedle sebe a určují pozdně romant. rysy v hudbě.

**Přelom století 1890–1914:** Kolem r. 1890 začíná do hudebního dění zasahovat generace PUCCINIHO, MAHLERA, DEBUSSYHO, STRAUSSA, jejichž díla dovádějí k extrémům rozmanité tendence. Takový pozdně romant. jev, jakým byl impresionismus (symbolismus), působil přitom na přelomu století moderně. Konec romantismu jako epochy je místně i časově odlišný. Rýsuje se v SCHÖNBERGOVĚ přechodu k atonalitě 1907–08 a kryje se s počátkem 1. světové války r. 1914.

Andante 3  
s pedálem

t. 1 + 2  
opakovat

potom:

A T. Badarzewska, *Modlitba panny*, 1851, hlavní motiv



Smuteční hudba za Richarda Wagnera  
se 4 wagnerovskými tubami

Velmi slavnostně  
a velmi pomalu

*p cresc. sempre*

*p dim.*

*p cresc. sempre*

*p dim.*

citát Te Deum  
„non confundar“

sehr markig  
(velmi pevně)

*p dim.*

B A. Bruckner, VII. symfonie, 1883, 2. věta

Largo

Ec - co ri - den - te in cie - lo spun - ta la bel - la au - ro - ra, e tu non sor - gi an - co - ra,

tenorová tuba

housele sul G

dur / moll

C G. Rossini, *Lazebník sevillský*,  
1816, 1.1, áne hraběte

Italská melodika, salonní hudba, symfonie

Epocha citovosti a její subjektivita předjímají už v 18. stol. romantický výraz. WACKENRODEROVY *Herzengiefsungen eines kunstliebendes Klosterbruders* (Výlevy srdce uměnímilovného klášterního bratra, 1797) pak jako raný dokument lit. romantismu hovoří o kouzlu světa umění, o uctívání starých mistrů a o naplnění umělce srdce a myslí nábožnou vroucností. Poprvé platí pro všechna umění, a dokonce i pro život totéž:

*Svět se musí romantizovat. Jedině tak bude znovu nalezen původní smysl věcí. Tím, že nízkému přisoudím vysoký smysl, obyčejnému tajuplnou tvář, známému vážnost neznámého, konečnému zdání nekonečna, učiním svět romantickým.* (NOVALIS, 1798).

Jedině cit, nikoliv rozum, otvírá nekonečno, tuší všudypřítomnou transcendenci. Romantici hledají a prociťují nejvnitřnější podstatu, nejvlastnější rytmus samotného bytí.

*V každé z věcí píseň dřímá, / jež tu tiše sní a sní, / a svět se bneď rozezpívá, / zvíš-li jeho tajemství.* (EICHENDORF, *Wünschelrute*, 1835)  
*Pres všechny tóny zní / v pestrém snu země / tichý táblý tón / tomu, kdo naslouchá potají.* (FR. SCHLEGEL)

Bezprostřední lidský cit pro skryté zvuky univerza a přírody znamená též nové oživení antické harmonie sfér (srovnej s. 405). Hudba je čistým, prapůvodním zvukem stvoření: nejjistší je instrumentální hudba, *oprostěná* od všech látkových přísad, jako je text ve vokální hudbě nebo programní idea (*absolutní* hudba).

Jako první hovoří o romant. hudbě E. T. A. Hoffmann (k BEETHOVENOVĚ 5. symfonii):

*Jestliže je řeč o hudbě jako o samostatném umění, měla by být vždy míněna hudba instrumentální, kterou každá opora a každá příměs jiného umění snižuje, a která v nejjistší podobě vyjadřuje svébytnou podstatu umění, kterou lze rozpoznat jen v ní samé. Hudba je nejromantičtější ze všech umění ... Otevírá před člověkem nepoznanou říši; svět, ... ve kterém se člověk oprostí od všech citů, jež lze určit pojmy, aby se tak oddal tomu, co je nevyšlovitelné.* (AmZ 4. 7. 1810).

Takovéto chápání hudby, které se pro romantismus stalo nadále určujícím, je odrazem německého idealismu. Pro Hegela je umění sice vytrženo z centra života, avšak umělec vyjadřuje vše, co je lidské. (*Ästhetik* 1820/35):

*Tímto získává umělec svůj obsah ze sebe sama a stává se lidským duchem, který skutečně určuje sebe sama, který nazírá, vzpomíná a vyjadřuje své pocity a situace, lidským duchem, jemuž není cizí nic, co může být probuzeno k životu v nitru člověka.*

Podle Schopenhauera líčí všechna umění věci jakožto ztělesněné projevy věčné vůle, jež v nich pů-

sobí, avšak hudba – bez konkrétní látky – líčí podstatu této vůle samotné. SCHOPENHAUERCV pesimismus, že vůle ve svém věčném pohybu nenachází klid a je plna bolesti, stojí v protikladu k oblažující a osvobozující hudební zkušenosti (WAGNER).

Umění a hudba namnoze přebírají v sekularizovaném 19. stol. úkoly náboženství, včetně vědomí kněžského poslání a sakrálních rysů.

BRUCKNERŮV zármutek nad smrtí R. WAGNERA je hudebně vyjádřen 4 slavnostními wagnerovskými tubami, širokodechou chorální melodičkou, romanticky asymetrickým rozvržením kulminačních bodů, „barevným“ střídáním výchozího mollového a durového tónorodu, citátem *Te Deum* jakožto příslibem spasení a vrcholem v chorálním unisonu (t. 6): vše proniknuto niternou vírou (př. B).

### Výrazová estetika a absolutní hudba

Romantizování a poetizace naplňují hudbu mimo-hudebním obsahem, jakým je např. určitý cit, idea nebo program, který hudba vyjadřuje, a to zvláště od dob BERLIOZE, LISZTA a WAGNERA (*citová* nebo *výrazová estetika*; *Gefühls-* oder *Ausdrucks-ästhetik*). Na druhé straně tábora pak stáli od poloviny století zastánci *absolutní* hudby jako BRAHMS a HANSLICK (*formální estetika*). I pro HANSLICKA sice hudba vyjadřuje city, avšak pouze city neurčité:

*Obsahem hudby jsou znějící pohybové formy – komponování je práce ducha v materiálu, který je schopen oduševnění. – Původním elementem hudby je libozvuk, její podstatou je rytmus* (1854).

V *celostní kvalitě* hud. díla jsou však obsah a forma, úsilí o výraz a vnější tvar nerozlučně spojeny. Vedle závažných a poetických hud. děl je tu zvláště hudba italská, jež zní s mohutným vítalním nábojem a uměleckou vynalézavostí, aniž je však usilovala o nějaký další skrytý smysl: Je to cit oděný ve zvuk.

Tak je tomu u vrcholného belcantového umění, které však v 19. stol. ustupuje před dramatickým výrazovým stylem a zaniká. ROSSINI už všechny koloraturní figury vypisuje (př. C).

Na přelomu století se subjektivismus a kult génia, technika a prostředky stupňují až k extrémům. Zlom je nevyhnutelný. Celé velké oblasti hudby jsou však v úpadku, propadají zploštění, jež rovněž patří k všeobecným trendům 19. stol. (salonní a zábavná hudba).

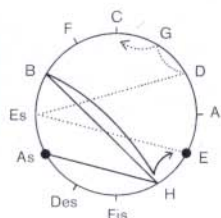
Salonní kus *Molitba panny* (*Gebet einer Jungfrau*) dosáhl enormních nákladů. Namísto nápadité melodie zde znějí akordické rozklady se závěrečnými floskulemi, „vypolstrované“ oktavami a pedálem – romantismus na plyšové pohovce. Sentimentalita místo opravdového citu: hudební kýč (př. A).



Tristan a Isolda, 1865, předehra

- tristanovský akord
- terciívo příbuznosti
- kadence
- chromatická alterace

Valkýra, 1876, motiv spánku



A R. Wagner, chromatická harmonie

B F. Schubert, „Nedokončená“, 1822, romantické utváření melodie

C C. Franck, Preludium, chorál a fuga, 1884

D A. Skrjabin, 7. klavírní sonáta op. 64 („Bílá mše“), 1911–12, začátek

Harmonie, melodie, historismus a moderna

## Hudební druhy

Romantismus přebírá všechny hud. druhy klasicismu, proměňuje je však a rozšiřuje. Novými druhy jsou

- lyrický klavírní kus,
- umělá píseň schubertovského typu,
- LISZTOVA symfonická báseň,
- WAGNEROVO hudební drama.

Při všech poetických sklonech získává v 19. stol. převahu čistá instrumentální hudba, v níž jsou slova a idea transcendovány ve zvuk. Skladatelé jako SCHUBERT přejímají do instrumentální hudby písňové melodie, nikoliv obráceně, a dokonce i ve WAGNEROVĚ souborném uměleckém díle (*Gesamtkunstwerk*) dominuje hudba.

## Harmonie

Romantická harmonie rozvíjí harmonii klasicickou stupňováním chromatiky, alterace a enharmoniky a dovádí ji až na hranici atonality (*schwebende* Tonaltitát).

Cestu vpřed ukazuje WAGNERŮV *tristanovský akord*. Na počátku zaznívá v kadenci a moll jako střídavá dominanta H dur se sníženou kvintou v basu f (místo fis) a průtahem gis<sup>1</sup> k septimě a<sup>1</sup> v sopránu (hob.). Basový krok od f k dominantnímu e (t. 2–3, imitace k f<sup>1</sup>–e<sup>1</sup> v t. 1) v sobě obsahuje zároveň frygicko-subdominantní účín. Komplexní *tristanovský akord* reflektuje napětí zpracovávané látky: láska a bolest, touha a naplnění, smrt a vykoupení (obr. A).

Skvencovní technika, sledy kadencí a terciové vztahy dodávají harmonii v celku hud. struktury stále větší závažnost. Neustálý pohyb chromatických linií často vynáší na povrch tonálně vzdálené akordy, které ve svém mihotavém barevném sledu vyjadřují především duševní stavy.

Motiv spánku ve WAGNEROVĚ *Valkýře* se tak jeví jako *romant. symbol snového zastření smyslu*. (KURTH; př. A).

## Melodika

Stejně jako v klasicismu je vedoucí složkou melodie; ještě R. STRAUSS doporučuje v tomto ohledu studovat SCHUBERTOVA díla. Melodie není ani tolik linie vykonstruovaná podle estetických pravidel a zákonů, ale spíše jakási nádoba pro výraz duše; její charakter určuje její kvalitu (často platí: čím „jednodušší“, tím lépe).

V SCHUBERTOVĚ *Nedokončené* symfonii lze pozorovat psychologicky podmíněné utváření motivů a témat: ze stísněného sledu „úzkých“ intervalů (h–ais), z chromaticky stupňovaného opakování (cresc.) a z vibrujícího tremola smyčců promlouvá pocit nebezpečí, sklíčenosti, horečnatý neklid (př. B).

## Rytmika

Základem zůstává metricky pravidelně členěný a ryt-

micky bohatý takt, jenž je však psychologicky a poeticky obohacen o rytmus dvě proti třem, tvrdošijně tečkané rytmy, synkopy atd.

Polyfonní vrstvení rytmů v době nástupu moderní hudby ukazuje SKRJABINOVA 7. klavírní sonáta (př. D).

V důsledku subjektivismu, jemuž všichni přitakávají, se objevují osobní rytmy, které jsou zcela určeny charakterem příslušného skladatele: např. BEETHOVENOVY synkopy (také „osudový motiv“, s. 387), SCHUMANNOVY tečkané rytmy, nebo zdůrazňované nepravidelné akcenty a vrstvení duol a triol u BRAHMSĚ.

## Zvuková barva

Romantismus, který pocítoval hudbu jako nejhlubší podstatu univerza a přírody, dával přednost zvukům, jež mají blízko přírodě.

- lesní roh (lov, hrad, rytířství),
- flétna (Pan, Arkádie, pastýřská idyla),
- klarinet (šalmaj).

Univerzalita, ale i materialismus 19. stol. přináší jeví v hudbě mohutné zvukové masy (velký orchestr, velké sbory), rozšíření historického obzoru vede k užití staronových nástrojů (BERLIOZ: *Cymbales anti-ques*), z nábožného, obřadného výrazu vyrůstají slavnostní zvuky žestů (tuby, pozouny).

## Historismus

19. století sice navazuje na starší tradice, ve svém vlastním smyslu je však přetavuje, naplňuje svým poetickým duchem a proměňuje jejich struktury. Starší hudba není viděna očima své doby, nýbrž vlastníma očima: jako předmět uměleckého ztvárnění, počínaje LISZTOVYMI a BUSONIHO transkripcemi BACHA a konče charakteristickými novými kompozicemi.

CÉSAR FRANCK, podnícen barokními formami, napodobuje ve svém díle *Preludium, chorál a fuga* typicky varhanní zvuky na klavíru (lineární vedení hlasů, široké založení, které umožňuje bas). Na konci Preludia zaznívá vysoce chromatická zdánlivá polyfonie, a potom chorál v romantickém zjasnění (arpeggio, *pp*, vysoká poloha). Z barokních druhů vycházejí spíše jen podněty pro romant. fantazii než historická orientace (obr. C).

## Charakter pozdní doby

Vývoj hudební řeči klasiccko-romantické epochy vedl na počátku 20. století ke krajnostem ve všech parametrech, jako výraz krajních stavů v duchovním a duševním smyslu. Převrat vyústil do moderny, redukce vedla k novému klasicismu ve 20. století.

Ve SKRJABINOVĚ mysteriózní 7. sonátě jsou ještě přítomny romantické struktury, ale natolik komplikované, že hraničí s atonalitou. Transcendující duch se vymyká hud. řeči 19. stol. a vyjadřuje se naléhavě: méně stylizované, daleko obsáhleji, v mystickém zabarvení; k porozumění zde zčásti musí pomoci slova (obr. D).

*ff* *pp* *p* *p* *ff*

Tutti smyčce, fag. dřeva smyčce tutti

A **G. Rossini, Lazebník sevillský,**  
1816, ouvertura, začátek

- akordy
- řečové gesto
- pohybové gesto, sekvence

Andante sostenuto assai

Ca - sta Di - va, ca - sta Di - va che in - ar -

t.16

12/8

smyčce

B **V. Bellini, Norma,** 1831, I. dějství, modlitba Normy, nástup sólového hlasu

Adagio

viol. div. *PPP*

t.17

*pp* *con espress.*

dřeva, les. r.

C **G. Verdi, La Traviata,** 1853, předehra, začátek

Gestika, belcanto, melodika

**Italská opera** se svou vrcholnou pěveckou kulturou sice koncem 18. stol. ztrácí v Evropě svou nadvládu ve prospěch fr. komické opery (opéra comique) a velké opery (grand opéra), avšak již počátkem 19. stol. získává díky ROSSINIMU nový lesk a úspěch zvl. opera buffa. S konečnou platností pak buffa doznívá až s DONIZETTIM. Na její místo nastupuje velká vážná opera s dramatickými syžety z literatury (SHAKESPEARE, SCHILLER) a ze současnosti (*verismus*).

Současně s tím se v hudbě rozvíjejí především dvouvěťá árie jako *cantabile* a *cabaletta* se závěrečnou strettou, a také ansámbly. Hudba si však uchovává svou samostatnost vůči dramatickému ději. Při všech psychologických jemnostech děje i hudby se it. opera nestává *hudebním dramatem* jako u R. WAGNERA.

GIOACCHINO ROSSINI, \*1792 v Pesaru, †1868 nedařelo Paříže, napsal vedle několika málo instr. skladeb 39 oper, všechny mezi lety 1810 a 1829; patří sem např. *Tancredi a Italka v Alžírě* (*L'italiana in Algeri*), (obě Benátky, 1813), *Lazebník sevillský* (*Il barbiere di Siviglia*, Řím 1816), *Eli-sabetta* (Neapol 1815; s recitativy accompagnato místo secco), *Otello* (Neapol 1816; podle SHAKESPEARA), *Mojžíš v Egyptě* (*Mosè in Egitto*, Neapol 1818), *Semiramis* (Benátky, 1823). – Od 1824 žil ROSSINI v Paříži a zastával významné funkce (it. divadlo). Jeho poslední opera *Vilém Tell* (*Guillaume Tell*) je velké dramatické dílo podle SCHILLERA (Paříž, 1829). Od 1830 pobíral R. vysokou penzi a komponoval už jen zřídka (kom. h., církv. h.): *Stabat Mater* (1831–32/1841 až 42), *Petite Messe solennelle* (1863/67). V l. 1834–48 žil v Bologni (ředitel konz.), do 1855 ve Florencii, potom opět poblíž Paříže.

ROSSINIHO *Lazebník* byl snad nejhranější operou 19. stol. Námět podle BEAUMARCHAISOVY veselohry zhudebnil už roku 1782 PAISIELLO (s. 342): Hrabě Almaviva získá s pomocí lazebníka Figara krásnou Rosinu, která jako sirotek žije u dr. Bartola (MOZARTOVA *Figarova svatba* předvádí tytéž postavy v pozdějším životním období).

Hned na začátku předehry zazní řada elementů typických pro ROSSINIHO buffu: bohatství kontrastů na všech úrovních – v hud. gestice, rytmice, melodice, dynamice, zvukové barvě (viz barevné schéma, př. A), dále virtuózní pojednání vedení hlasů a orchestrace. K ROSSINIHO ideálům patří jednoduchá melodka (*melodia semplice*) a jasný rytmus (*ritmo chiaro*). Také náš př. (A; srov. s. 402, C) se vyznačuje přehledností, zřetelnými konturami, duchaplnou hrou a smyslovou krásou.

Ze současníků a následovníků ROSSINIHO zvláště vynikají:

GAETANO DONIZETTI (1797–1848), od 1838 v Paříži, od 1842 ve Vídni; od 1844 duševně chorý;

napsal přes 70 oper, mezi nimi dramatickou *Lucia di Lammermoor* (Neapol 1835), a komickou operu (opéra comique) se sentimentálními a buffovými elementy *Dcera pluku* (*La fille du régiment*, Paříž 1840) a konečně slavnou operu buffu *Don Pasquale* (Paříž, 1843) jako skvělé završení tohoto vtipného operního druhu.

VINCENZO BELLINI (1801–35), Neapol, od 1833 Paříž. Významné jsou jeho velké opery seria *La sonnambula* (*Náměšičná*), a *Norma* (obě Milán 1831).

Oproti narůstající dramaticčnosti a s ní často spojené hud. povrchnosti staví lyrik BELLINI ideál vysoce stylizované, avšak výrazově přesvědčivé krásy (vzorem MOZART). Vytvářel (spoře doprovázené) melodie neobyčejné kvality.

Koloratury svých partů BELLINI vypisuje. Zpěvní linie vyžaduje noblesní pěveckou kulturu starého bel canta, v němž je nejsutlnějšími tónovými a rytm. variantami dosahováno max. výrazu a stylové vřše. Publikum, které přijímalo takového jemnosti s nadšením, sestávalo zřejmě ze znalců. Quasi loutnová arpeggia doprovodu smyčců jsou zcela ve službách zpěvu: poskytují mu rytm. základ a dávají mu vyniknout nad jemným zvukem smyčců (př. B).

Nejvýznamnějším it. operním skladatelem je GIUSEPPE VERDI (s. 410 n.). Na své skladatelské pouti, začínající ve 40. letech (ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI) se dostal až na hranice *verismu* a moderní hudby.

VERDI nepíše opery buffy, ale velká dramatická díla. Zajímají ho lidské charaktery, situace, osudy. Aktivně se účastní na vzniku svých libret. Jeho hudba roste z textu předlohy, přitom však nepouští ideál it. zpěvní opery, v níž dominuje hudba.

*La Traviata* náleží k operám zralého období. Na začátku opery a před III. dějstvím vykresluje orch. předehra, uvádějící osudový motiv Violetty a milostný motiv Alfreda, náladu scény umírání Violetty a zároveň niternou lyriku celé opery. Klidná, periodicky členěná „chorální“ melodie je naplněna nábožným citem, 4hl. věta přináší barokní kp. s vrcholné romantickou harmonií (t. 5–8; chromatické sekvencké, vysoká poloha smyčců navozuje pocit harmonické, andělsky prozářené hudby (dělené housle). Svě árie VERDI komponoval s tikajícím metronomem. Jasně, pevně ohraničené a neúprosné rytmy (ROSSINIHO ideály *ritma chiara* a *melodie semplice*) jsou ve své elementární podstatě ústřední součástí it. hudby a reprezentují zároveň prazákladní rytmy uvnitř i vně člověka. O to dojemněji se nad nimi pozvedá jednoduchá a výrazově přesvědčivá vok. melodie (obr. C).

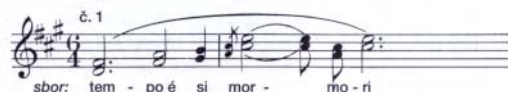
Všechny psychologické jemnosti však vyjádřeny pouze vrcholnými kvalitami melodie, a ne pomocí symf. orchestrální sazby jako u WAGNERA. VERDIHO melodie nadchly celou Itálii i Evropu.



no, quel chiu-so m'é, a - mor per me non ha, per me non ha!

A **G. Verdi, Don Carlos**, 1867, III. dějství, Filipův monolog „Nemilovala mě“

předehra s Turiddovou Siciliánou	7. píseň Loly
1. úvodní sbor	8. duet: Santuzza – Turiddu
2. scéna: Santuzza – Lucia	9. duet: Santuzza – Alfio
3. Alfiova píseň	10. Intermezzo sinfonico
4. scéna: Santuzza – Lucia – Alfio	11. scéna: sóla – sbor
modlitba: Santuzza – Lucia – sbor	píjácká píseň
5. romance a scéna: S. – L.	12. finale (tutti)
6. scéna: Santuzza – Turiddu	Turiddova scéna a smrt



č. 1  
sbor: tem - po é si mor - mo - ri



č. 4  
Sbor: Re - gi - na coe - li, lae - ta - re

- instrument. části
- zpěv
- melodram



č. 12  
jedna z žen (zděšeně křičí) *lunga*  
Han-no am-mazza - to com - pa - re Tu - rid - du!  
Ahi  
Santuzza, Lucia  
sbor

*fff*  
*ppp* (simile)

8

B **P. Mascagni, Cavalleria rusticana**, 1890, výstavba, písňová melodika a scéna vraždy



II.12 *h. sólo, harfa*  
B.: Un - bel di, ve - dre - mo le - var siun fil di fu - mo.  
*fl., hob.*  
*klar. come da lontano sostenendo*

C **G. Puccini, Madame Butterfly**, 1904, začátek árie

G. VERDI se ubíral svou vlastní cestou. Vyšel z it. belcantové opery, které postupně vtisknul výrazně dram. rysy, což odpovídalo realistickým tendencím 19. stol. i psychologickým jmenostem charakterů a děje, aniž by se zde projevil WAGNERŮV vliv (*nekonečná melodie*, symf. orch. sazba).

Filipův monolog z *Dona Carllose* je vzorovým příkladem toho, jak silně může být zpěv co do rytmu a vnějšího projevu ovlivněn řečí; rec. se však u VERDIHO často proměňuje v rýř melodiku (př. A).

## Verismus

Realismus a naturalismus, jenž se objevil v literatuře, vedl v it. hudbě koncem 19. stol. ke vzniku tzv. *verismu* (it. vero, pravdivý, skutečný). Cílem lit. naturalismu je realistické zobrazení světa bez romant. iluzí nebo idealizací s nutností naléhavé sociální kritiky. Hudba se může tohoto úkolu zhostit jen podminěně, protože její výrazové prostředky jsou bezpojmové a stylizované; verismus se tedy vztahuje v první řadě na operní látku (text).

Operní děj, jenž se často odehrává v lidovém prostředí, má diváky otrásat, a proto předvádí velké vášně, hrubosti, msty i násilí s vraždami, krev a zděšení. Ve své struktuře je hudba poněkud hrubší, čímž dosahuje silných, občas křiklavých efektů.

Jednou ze stěžejních veristických oper je *Sedlák kavalír* (*Cavalleria rusticana*, Řím 1890; podle Ě. VERGY) od PIETRA MASCAGNIHO (1863 až 1945), opera o jednom dějství, drama žárliivosti z prostředí sicilské vesnice.

Už v předehře zaznívá z orchestřiště Turiddova *Siciliana*, avšak ne jako instr. stylizace, nýbrž skutečně zapívaná svým protagonistou. Opera spojuje lid. scény, dialogy a písně do jednoho nepřerušovaného sledu. Čistý zpěv zde působí hudebně velmi silně, zatímco recitativ má neméně silný účín dramatický. Orchestrální mezihra (č. 10) umocňuje napětí před tragickým závěrem.

Melodika je jednoduchá a přístupná. Tak např. v jarním sboru vesničanů slyšíme sladké tercie a kolébavý třídobý rytmus (č. 1, př. B), zatímco modlitba *Regina coeli* zní jako romant. harmonizovaný chorál (č. 4, př. B).

Hudba programově vykresluje prostředí (např. lid. tance) a jednod. děje. Turiddovu smrt zobrazuje MASCAGNI tak realisticky, jak je to vůbec v hudbě možné: dramatické *fff* provází boj obou mužů s noží v ruce (za scénou), potom náhle hrobové ticho (*pppp*); Alfio Turidda probodl. Kontrabasy a tympány, představující zvuk zděšeného davu, postupně sílí, nad tím výkřik jedné z žen (notován pouze rytmus bez not. hlaviček), poté propuknutí všeobecného zděšení na jevišti (*fff*, „Ah!“; př. B)

Ve verismu vstupuje hudba zcela do služeb ztvárnění vnějších i vnitřních pochodů, přičemž v prvním případě směřuje k začlenění nehupebních zvuků,

jak se později prosadilo ve 20. stol., v druhém případě je často povrchní a působí poněkud drsně; duševní procesy nezřídka postrádají psychologickou hloubku.

VERDI se od verismu distancoval: *Přesné kopírování skutečnosti snad může sloužit určitému cíli. Je to však fotografie a ne obraz, ne umění.* Chyběla mu zde jemná duševní odstínění, zduchovnění procesů, vnitřní dimenze hudby, náročná umělecká forma.

Vedle MASCAGNIHO *Sedlák kavalír* se nejnámější veristickou operou stali *Komedianti* (*Pagliacci*, 1892; libr.: L.) od RUGGIERA LEONCIVALLA (1857–1919). Děj podán v realistické zkratce, obě opery tudíž *jednoaktovky* (často prováděny společně).

Další skladatelé tohoto období: F. CILÈA, U. GIORDANO, A. CATALANI, F. ALFANO, R. ZANDONAI. Nejvýznamnějším skladatelem mladší generace se stal: GIACOMO PUCCINI (1858–1924), Luca, studium v Miláně; díla: *Le Villi* (Milán 1884), *Edgar* podle MUSSETA, vliv WAGNERA (neúspěch); *Manon Lescaut* podle PRÉVOSTA (Turín, 1893); *La Bohème* dle MURGEROVA románu – G. GIACOSA a L. ILLICA, hl. libretisté PUCCINIHO (Turín, 1896); *Tosca* dle V. SARDOUA (Řím 1900); *Madame Butterfly* dle J. L. LONGA a D. BELASCA (Milán 1904, 2 akty; Brescia 1904, 3 akty); *La fanciulla del West* (*Děvče ze Zlatého západu*, N. Y. 1918); *La rondine* (Monte Carlo 1917); *Trittico* (*Trilogie*, 3 jednoaktovky); *Il Tabarro* (*Plášť*), *Suor Angelica* (*Sestra Angelika*), *Gianni Schicchi* (N. Y. 1918); *Turandot*, nedokončená, 3. akt od F. ALFANA (Milán 1926); *Mše* *As dur* (1880); *Requiem* (1905); kom. h.; písň. Velmi typická pro tento styl. směr je *Bobéma*, která vychází z měšťansko-sentimentálních představ o životě umělců, s líčením prostředí, s lehce vnějškovitým vykreslením charakterů a působivými scénami. Lyr. kvality hudby pozvedají tuto operu nad úroveň obdobných dobových produktů.

PUCCINI dokázal zachytit a vyjádřit také cizokrajný kolorit. Exotický charakter v *Madame Butterfly* je dán užitím celotónové stupnice a jemnou orchestrací po vzoru japonsko-javanských zvuk. vizí. PUCCINI přitom vynalézá melodie nebývalé krásy, které i v cizokrajném zbarvení dosvědčují vrcholnou it. pěveckou kulturu, z jejíž tradice také vyrostly. Jako příklad PUCCINIHO nápadité instrumentace lze uvést oktávové zdvojení klarinetu a zpěvu, k čemuž se přidávají harfy, sól. housle a mnoho detailních přednesových pokynů (*jakoby z dálky, zadržované*; př. C).

PUCCINI je považován za představitele verismu, zároveň však je výrazným představitelem tzv. „fin de siècle“ (konec století), jehož vysoké hudební nároky naplňuje lyrismem svých tónů.



Oberto	1839	Milán
Un giorno di regno	1840	Milán
Nabucco	1842	Milán
I Lombardi	1843	Milán
Ernani	1844	Benátky
I due Foscari	1844	Řím
Giovanna d'Arco	1845	Milán
Alzira	1845	Neapol
Attila	1846	Benátky
Macbeth	1847	Florence
(2. verze	1865	Paříž
I Masnadieri	1847	Londýn
Jerusalem	1847	Paříž
Il Corsaro	1848	Terst
La battaglia di Legnano	1849	Řím
Luisa Miller	1849	Neapol
Stiffelio	1850	Terst
Rigoletto	1851	Benátky
Il trovatore	1853	Řím
La Traviata	1853	Benátky
Les vœux siciliennes	1855	Paříž
Simone Boccanegra	1857 (81)	Benátky
Un ballo in maschera	1859	Řím
La forza del destino	1862 (69)	Petrohrad
Don Carlos	1867 (84)	Paříž
Aida	1871	Káhira
Otello	1887	Milán
Falstaff	1893	Milán

A **Verdihho opery**  tvůrčí periody

**B** **Maskární ples, finale, vrchol**

sóla, jednotlivci

sbor se sóly, zvuková pinost

orchestr, doprovod

**C** **Falstaff, I. dějství, ve Fordově zahradě, Nanetta a Fenton**

doprovod zpěvu

doprovod dramatické akce

GIUSEPPE VERDI, \*10. 10. 1813 v Le Roncole ů Busseta (Parma), † 27. 1. 1901 v Miláně; byl podporován obchodníkem BAREZZIM v Bussetu, od r. 1832 privátní studium kompozice v Miláně u V. LAVIGNA (na konzervatoři byl odmítnut), vedle toho získává praktické zkušenosti (návštěvy operních představení, studium partitur, opisování hlasů); od r. 1836 vedoucí orch. *Società Filarmónica* a učitel na hud. škole v Bussetu; R. 1836 sňatek s MARGHERITOU BAREZZI (dcera jeho podporovatele); od 1839 opět v Miláně. VERDIHO 1. opera *Oberto* byla r. 1839 v Miláně dobfé přijata. Při práci na 2. operě *Un giorno di regno* mu zemřela žena a dítě, opera navíc propadla, neboť s látkou a stylem buffy přišel VERDI už příliš pozdě (silné napodobování ROSSINIHO, nejednotnost).

40. léta. Ve své 3. operě *Nabucco* našel VERDI svůj osobní styl, vážný a dramatický. *Nabucco* ho s G. STREPPONIOU jako primadonou učinil náraz slavným (1842). Útrapy Židů pod babylonským králem Nabuchodonosorem a jejich vysvobození se staly symbolem osvobozenického hnutí Itálie, počáteční sbor *Va pensiero sull' ali dorate* (Let, myšlenko, na zlatých křídlech) se proměnil takřka v národní hymnu. VERDIHO jméno se objevuje jako bojový symbol: VERDI = *Vittorio Emanuele Re D'Italia*. Kvůli svému aktivnímu polit. postoji a dílu byl on sám nazýván *Maestro della rivoluzione*. Dostává četné objednávky a v těsném sledu se objevují jeho další opery. Hudebně nazvuje VERDI na it. belcantovou operu ROSSINIHO a BELLINIHO, avšak více než na čistou krásu zpěvu se zaměřuje na ztvárnění lidských charakterů a situací:

- Staré formy jako rec., árie, ansámby, sbory i stále narůstající velká finale jsou spolu s čistě hud. formami *cantabile*, *cabaletty* a *romance* spojeny do velkých hudebních scén.
- Orchestrální doprovod je sice barevně bohatý, nikoli však symfonicky pojatý jako u WAGNERA.

Zájem o zpracovávanou látku přivedl VERDIHO k velké literatuře (*literární opera*): *Macbeth* (1847, SHAKESPEARE), *Luisa Miller* (1849, SCHILLER). VERDIHO libretisté byli mj. T. SOLERA, S. CAMMARANO, A. BOITO. Psychologické utváření a vedení postav ho zajímaly jako výchozí báze a inspirační zdroj jeho hudby. Proto na svých libretech spolupracoval (určoval si dokonce i metrum verše).

V březnu 1848 přerušil VERDI svůj pařížský a londýnský pobyt, aby mohl být účasten na povstání v Miláně. R. 1848 koupil nedaleko Busseta statek Sant'Agata, kde žil s GIUSEPPINOU STREPPONI (sňatek r. 1859). Premiérou opery *Battaglia di Legnano* slavily r. 1849 Řím a Itálie revoluci. R. 1851 VERDI znovu odešel do ústraní.

50. léta. *Rigoletto*, *Il trovatore* (*Trubadúr*) a *La Traviata* tvoří jednu ucelenou skupinu: drama charakterů, zpěvní opera a nakonec sjednocení obou. *Své noty, at' znějí krásně či ošklivě, nepiši nikdy náhodně, nýbrž usilují vždy vyjádřit jejich prostřednictvím charakter* (k *Rigolettovi*). *Traviata* nejprve propadla a teprve v přepracované (zkrácené) formě si našla cestu k úspěchu. *Maškarní ples*, r. 1858 v Neapoli zakázaný, se v Římě r. 1859 dočkal skvělé premiéry.

Na dram. vrcholech opery se nacházejí velké ansámblové scény. Individuální charaktery (sóla) se vylučují ze sborové masy. Hudebně VERDI vše spojuje do výsledného vrcholně romant. zvukového obrazu: nad doprovodným orch. se nese mohutný sborový zvuk, a nad tím vším září sóla. hlasy (Ameliiin rozechvělý zpěv); působivě je i dramatické střídání tutti a sóla (Richard) a zpěv, který se chvílemi přibližuje řeči (dramaticky odůvodněno), Richardova slova na rozlučenou, přerývaná pauzami, pronášená jen s námahou, již v zajeťi smrti (př. B).

U VERDIHO nenalezneme žádný WAGNERŮV vliv. V *germanismo* spatřoval VERDI naopak ohrožení it. hudby. Jeho cesta k dramatismu je jiná, jsou však na ní styčné body s *velkou operou* se sbory a masovými scénami. K otevření Suezského průplavu r. 1870 zkomponoval VERDI operu *Aida*. Premiéra však byla o celý rok posunuta, neboť kulisy a kostýmy, objednané v Paříži, nemohly být odtud dodány kvůli něm. obležení 1870–71.

Pozdní dílo. 70. léta vnesly do Sant'Agaty a lázni Montecatini klid. R. 1873 vznikl VERDIHO jediný smyčcový kvartet. Pod dojmem smrti spis. MANZONIHO zkomponoval VERDI *Requiem*, které bylo pod jeho vedením poprvé provedeno ve výroční den MANZONIHO úmrtí r. 1874 v milánském dómu. Na BOITŮV podnět začal VERDI r. 1879 pracovat na *Otellovi*, operě s nejostřejší vykreslenými charaktery a s téměř komorním zpracováním sborů. Na BOITŮV podnět pak dokončuje svou poslední operu *Falstaff* (1893), jež je lyrickou komedií (*commedia lirica*), ne už buffou ve starém slohu.

VERDIHO nový styl buffo se vyznačuje dialogizujícím parlandem, velmi prudkým, živým a afektivním, menším množstvím velkých melod. obrouk, které se rozvíjejí jen na urč. místech. Orchestr se podílí na celku značnou měrou, a to jako doprovod úzce propojený se zpěvem, ale také samostatně: ve 3. a 4. taktu zjevně líčí náhlý, prudký pohyb na jevišti (př. C). Vše zde působí různě a komicky, dokonce i závěrečná fuga.

Jako poslední vznikly *Quattro pezzi sacri* (prem. 1898). R. 1897 zemřela GIUSEPPINA. VERDI založil mj. domov pro staré hudebníky (*Casa di riposo*) v Miláně a na jeho provozování vynakládal veškeré příjmy ze svých děl.

Fenella: pantomima Masaniello: text	přísaha pomsty	Masaniello, rybář (lidová scéna)
scéna („duet“), allegro $\text{♩}$		č. 11, finale, Allegro vivace 4/4

Allegro vivace

Mas.: Cou - rons à la ven - gean - ce, à la ven -

t. 22  
Mas.: gean - cel Nous par - ta - geons ton fier res - sen - ti - ment,

*ff*

A D.-F.-E. Auber, *La Muette de Portici*, 1828, II. dějství, dramatická masová scéna

svěcení mečů	milostný duet Raoul-Valentina			závěr dějství
sled čísel	I. All. maest.	II. All. mod.	III. All. s rec.	IV. kavatína

t. 86 rec. Val. *ff* *ad lib.*

Val.: Je meurs au - si, res - te, res - te! Je t'ai - me! (Presto) Raoul: Tu m'ai - mes?

Raoul: Tu l'as dit, oui, tu m'ai - mes dans ma nuit

Andante amoroso, kavatína

B G. Meyerbeer, *Les Huguenots*, 1836, IV. dějství, duet Raoul, Valentina

V, 6, č. 31 tercet - finale  
Allegro moderato

č. 32 apotheóza  
Moderato maestoso

tu me fais hor - reur! (Markétka)

Ah! (Faust)

Ju - gé - el (Mefisto)

Sau - vé - el (sbor andělů)

C Ch. Gounod, *Faust*, 1859, žalánní scéna

orchestr  
sbor

dram./lyr.  
solisté

Davové scény, dramaticčnost

**Francouzská opera** dostala politickými událostmi v Paříži po revoluci a v celém 19. stol. impulsy, které z ní učinily významné evr. centrum, jež ovlivňovalo silně operní produkci ostatních zemí. Aktuálnost námětů, cílená dramaturgie a strhující hudba vyvolávaly silné efekty. Hlasané ideály svobody a spravedlnosti odpovídaly novým nadějím, a zatímco restaurace a na nic se neohlížející měšťanská ekonomie vyvolávaly rezignaci, nabízela opera a opereta omamující uluze.

Operní druhy ve Francii byly: velká opera (grand opéra), komická opera (opéra comique), lyrické drama (drame lyrique), vedle toho opereta. Trend směřující k soubornému uměleckému dílu (Gesamtkunstwerk) postupně setřel hranice mezi prvními třemi druhy, zatímco opereta se ubírala vlastní cestou.

### Grand opéra

Grand opéra je vážná *velká opera*, je prokomponovaná a obsahuje recitativy (místo mluvených dialogů) i hud. části, které se v 19. stol. sloučily do jediného dramatického proudu. Je pokračováním *tragédie lyrique* z 18. století. Předchůdce: SPONTINI, *La Vestale* (*Vestálka*, 1807). Vrcholy: AUBER, *La Muette de Portici* (*Němá z Portici*, 1828), ROSSINI, *Guillaume Tell* (*Vilém Tell*, 1829), MEYERBEER, *Robert le Diable* (*Robert ďábel*, 1831), *Les Huguenots* (*Hugenoti*, 1836), HALÉVY, *La Juive* (*Židovka*, 1835). Grand opéra jako reprezentativní operní druh Červencové monarchie 1830–48 odráží sílící měšťanské sebevědomí, technické a hospodářské úspěchy, což se na jevišti projevuje monumentalitou a mnohotvárností. S absencí zábran, typickou pro měšťanský vkus, se zde kvůli dosažení co největšího účinku na sebe vrší rozdílné styly a prostředky.

- vizuálně účinné davové scény (tableaux) a překvapivé dějové zvraty (šoky);
- příkré protiklady mezi masovými scénami a privátní sférou, od vnějšíkově okázalých až k nežným a sentimentálním projevům.

Náměty se již nevyhledávají v antice, nýbrž podobně jako ve fr. literárním romantismu (DUMAS, HUGO) jsou to látky středověké a novověké. Romantický je také způsob ztvárnění: barevný, pohádkový, zázračný, lidový, národní. Vůdčím libretistou byl EUGÈNE SCRIBE (1791–1861).

Hudební prostředky zahrnují vše, co se až doposud v operě užívalo:

- recitativy accompagnato (*scény*);
- *árie*, *kavatiny*, *romance*, *balady*;
- ansámblы jakožto nejdůležitější partie;
- velké sbory, představující lid. masy;
- balety klasické i moderní s novým výrazem;
- velký orchestr, umožňující barevně diferencovanou instrumentaci, často s programními zvukomalebnými efekty.

Př. A: v accompagnato scéně zpívá jen Masaniello; Fenella (Němá) odpovídá posunky, doprovázenými orchestrem. Nálada je dramatická, obsah revoluční: Masaniello, jedinec, hrdina, nadchne lidovou masu, které vtiskne své *brdé pocity*. Signálové intervaly, pochodové rytmy (rychlý 4/4 t., předtaktí, zdůrazňované púlky), jasná harmonie (málo změn, kadence hl. funkcí), jednoduchý sbor. zpěv shromážděného davu (častá unisona, tercie), hlučný orchestr (tremolo a paralelní postupy se zpěvní linií): vše se podílí na monumentálním dram. dojmu.

Př. B: MEYERBEEROVI *Hugenoti* otřáslí především účastí na osudu jednotlivců. Protestant Raoul miluje katoličku Valentinu. Láska stojí proti zradě. Má Raoul Valentinu ochraňovat, nebo přispěchat na pomoc přátelům? Vyrcholením je milostný duet, obsahující v sobě mnoho zvrátů.

Chromat. akordy a motivy, změny tempa a orch. vsuvky oživují recitativ. V širokých liniích se kavatína klene nad tremolem smyčců (duševní rozrušení). Milostný duet tvoří závěr IV. aktu, po němž jsou v posledním aktu Raoul i Valentina spolu s ostatními Hugenoty zavražděni.

Místem provádění byla *Grand opéra* v Paříži. V souladu s centrální rolí, kterou v 19. stol. hrála Paříž v Evropě, psali velké opery pro Paříž také cizinci jako VERDI, *Les Vêpres siciliennes* (*Sicilské nešpory*, SCRIBE, 1855), *Don Carlos* (1867), a WAGNER, pařížská úprava *Tannhäusera* (1861).

### Drame lyrique

Zhruba od r. 1850 se objevuje v Paříži nový operní typ, který podobně jako *velká opera* pojednává vážné látky, ale nepracuje s účinem mohutných masových scén, nýbrž předvádí jednotlivé osudy v intimnějším, city prochnuté atmosféře: je to *budební drama* – *drame lyrique* (srov. v 18. stol. *tragédie lyrique*). Tak jako v dramatu jsou zde mluvené dialogy, takže formálně je drame lyrique typem opery comique; jestliže se však dialogy zhudební jako recitativy (jak se dodatečně stalo u BIZETOVY *Carmen*), stává se zase drame lyrique typem velké opery. Místem provozování nebyla ovšem v Paříži Velká opera, nýbrž Théâtre lyrique, popř. Opéra comique.

Jako první a charakteristické drame lyrique se v roce 1859 objevila GOUNODOVA parafráze GOETHOVA *Fausta* (*Faust* (něm. *Margarete*)). GOUNOD pracuje působivě s kontrasty; po sól. tercetu s dramatickými orch. vstupy, kdy neustálé modulace a chromatika udržují napětí, následuje sbor andělů v oblažujícím G dur jako vykoupení (Markétka je „zarchráněna“, př. C).

Religiózní tón skladatele církevní hudby GOUNODA (*Ave Maria*) vedl téměř k sekularizaci nábož. citů a napomohl operě a příslušnému hud. druhu k velkému úspěchu. GOETHOVU látku zhudebnil také A. THOMAS v operě *Mignon* (1866).

č. 5 Habanera Lás-ka ptá-če je vol-né, di-vé a ni-kdo je - ho ne-zkro - tí

č. 10 Seguidilla U hra - deb tam za Se - vil - - - lou

A **A. G. Bizet, Carmen, 1875** chromatický příznačný motiv  
Carmen a španělský kolorit

■ „realita“  
■ fantazijní svět

předehra	I. dějství	II. dějství	III. dějství*	dohra
Lutherův sklep (Don Juan)	Spalanzaniho fyzikální kabinet (Noční příběhy)	palác Giulietty v Benátkách (Fantast. povídky)	dům rady Crespela (Serapionovi bratři)	Lutherův sklep (Don Juan)
Stella	Olympia** bez duše, loutka	Giulietta vypočítavost, kurtizána	Antonia křehkost, umělkyně	Stella
mluvená role	lyr. koloraturní soprán	dramatický soprán	lyrický soprán	mluvená role
Lindorf bas	Coppelius bas	Dapertutto bas	Mirakel bas	Lindorf bas
Andreas tenor	Coschenille tenor	Pitichinaccio tenor	Franz tenor	Andreas tenor
Hoffmann (básník), hrdinný tenor Niklaus (Múza), mezzosoprán				

Moderato

Niklaus: Slad - ce hou - sle v dá - li zní, když tou - hou zpí - vá zá - liv

Ped. \* simile (přel. R. Vonásek)

B **J. Offenbach, Hoffmannovy povídky, 1881**, hlavní postavy, barkarola (II. dějství)



**Opéra comique**

V 1. pol. 19. stol. se komická opera stává protějším velké opery. Její náměty z každodenního života měšťanských vrstev obsahovaly už delší dobu – od dob revoluční opery hrůzy (s. 347) – také vážné a dojemné elementy. V době restaurace odráží komická opera často měšťanský sklon: stavět vážnost i veselost těsně vedle sebe, přičemž vážnost zde snadno přechází v sentimentalitu a veselost se stává pózou. Přesto však dominuje fr. elán a esprit. Podnětným libretistou byl EUGENE SCRIBE. Skladatelé: BOIELDIEU, *Bílá paní* (*La Dame blanche*, 1825); AUBER, *Fra Diavolo* (1830); HÉROLD a ADAM, *Poslilón z Lonjumeau* (1836).

Komická opera má mluvené dialogy, a tím stojí blízko činohře. Hudba tento dialog přerušuje, a vykazuje tendenci k uzavřeným číslicím. Jsou to písně (romance, balady), malé árie, energické nebo lyrické ansámbly, sbory (vojáci, rolníci), a tónomalebný orchestr.

Zhruba po r. 1850 se Opéra comique s vážnými, lyrickými nebo dramatickými rysy vyvíjí do podoby *drame lyrique* (GOUNODŮV *Faust* viz s. 412), na druhé straně se obrací k lehké *opéra bouffe* nebo *operetě*. V budově pařížské Opéra comique se tudíž hrají velmi protikladná díla.

**Operní realismus**

*Carmen* GEORGA BIZETA byla původně opéra comique s mluvenými dialogy. Dokomponované recitativy od E. GUIRAUDA (BIZET zemřel 3 měsíce po málo úspěšné premiéře r. 1875 v Opéra comique) posunují operu formálně do blízkosti velké opery, ke které se však námět ani celkový tón *Carmen* příliš nehodí. Lyrické partie Michely připomínají drame lyrique: hranice mezi operními druhy se stírají; pro dosažení nových efektů dramatického znázornění jsou nasazeny všechny prostředky. Látka určená prostředím podle MÉRIMÉOVY novely a BIZETOVA charakteristická hudba jsou typické pro nový operní realismus, jenž byl vzorem a zároveň paralelou k it. verismu (s. 409).

V *Carmen* náležejí k hudebnímu realismu folklórní tance. BIZET dokonce věřil, že v *Habaneře* citoval původní špan. lidový nápěv podle špan. písňové sbírky (melodie od SEB. DE IRADIERA, také *La Paloma*). Povaha *Carmen* je leitmotivicky charakterizována silnou chromatikou a temperamentním doprovodem. Lokální kolorit zaznívá také v ohnivě *Seguidille* (př. A).

**Opereta**

Od r. 1854 se v Paříži objevovaly jednoaktové veselé opery od HERVÉHO pod názvem *Folies concertantes*, a od r. 1855 od J. OFFENBACHA jako *Bouffes parisiens* (*Musiquettes*, *Opérettes*), označované za *genre primitif et gai*. Víceaktové veselé opery se jmenovaly *opéras bouffes*, dnes *operety*. Typické

jsou pro ně lehké, často aktuální šansony, módní tance (kankán, valčík, galop, polka) a pochody. Podněty pro tance poskytl PH. MUSARD ve svém pařížském Variété. Opereta musela nutně končit šťastně, často závěrečným opojným plesem: tím se materialisticky a ekonomicky orientovaná společnost snažila překrýt svůj vnitřní nekld a prázdnotu. Světácká Paříž v době světových výstav (1855, 1867) vyzářovala svůj vliv do Evropy i do Ameriky. Všude byl cítit tep pařížského života a OFFENBACHOVA opereta udávala tón: *Orfeus v podsvětí* (1858) a *Krásná Helena* (1864) parodovaly velké antické operní látky, *Pařížský život* (1866) pak nabubřelou patetičnost a morálku doby.

Posledním OFFENBACHOVÝM dílem jsou *Hoffmanovy povídky* (*Les Contes d'Hoffmann*, prem. posmrtně v Paříži 1881). Je to velká romant. opera, která svými lyrickými, hudebními kvalitami (např. *Barkarola* jako benátská píseň) a svým rámcovým propojením iluze a reality staví na jeviště oba rozměry života: snovou barvitost a tajuplnou romantičnost. (obr. B).

Operety 19. stol. si udržely své publikum přes přelom století a obě světové války nepřetržitě až do dneška.

**Skladatelé francouzské opery**

FRANÇOIS-ADRIEN BOIELDIEU (1775–1834), Paříž; *Le calife de Bagdad* (1800), *Jean de Paris* (1812), *Le petit chaperon rouge* (1818), *La Dame blanche* (1825).

DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER (1782–1871), Paříž, žák CHERUBINIHO; přes 50 oper, *Le Maçon* (1825), *La fiancée* (1829), *Fra Diavolo* (1830), *La Part du Diable* (1843), *La Muette de Portici* (1828).

GIACOMO MEYERBEER (JAKOB LIEBMANN MEYER BEER, 1791–1864), Berlín, žák ZELTERA, od roku 1816 v Itálii, od 1825 většinou Paříž; velké opery *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le prophète* (1849), *L'Africaine* (1865); od r. 1842 hlavně v Berlíně.

HECTOR BERLIOZ (1803–69, viz s. 463); *Benvenuto Cellini* (1838), *Béatrice et Bénédict* (Baden-Baden 1862), *Les Troyens* (části Baden-Baden 1859; Karlsruhe 1890); *La damnation de Faust* (1846).

JACQUES OFFENBACH (1819–80), Kolín n. R., violoncellista pařížské Opéra comique, od 1855 divadelní ředitel, přes 100 jevištních děl.

LÉO DELIBES (1836–91), Paříž; *Lakmé* (1883); balety *Coppélia* (1870), *Sylvia* (1876).

GEORGES BIZET (1838–75), Paříž, žák HALÉVYHO, Římská cena 1857; *Les pêcheurs de perles* (1836), *La jolie fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872), *Carmen* (1875), jevištní hudba a suita *L'Arlésienne* (1872).



Adagio. Lei - se, lei - se, from - me Wei - se, schwing dich auf zum Ster - nen-krei - sel!

árie Agáty (II,2)

■ zvukomalba

■ mluvené slovo

melodram: Kašpar  
(ve 3 pauzách se sklání k zemi)

**Střešce jenž tu střežíš sluj**  
**Samieli, pane můj!**  
Této noci při mne stůj!  
Kouzlo zdarem korunuj!  
Olovo nám v koule slej,  
sedm, devět, tři nám pře,  
ranám našim zdaru dej!

Samieli, slyš, sem spěš!

*h., vla*  
*pp* *tym., basy*

*klar., les. r., sm.*  
*tym.*

Andante

(„Kde rozkoš je větší“)

Lovecký sbor „Was gleicht wohl auf Erden“ (III,4)

(„My víjem ti věneček“)

Svatební sbor „Wir winden dir...“ (III,6)

A C. M. v. Weber, Čarostřelec, 1821, písňová melodika a scéna ve Vlčí roklí (II,6)

Andantino

Bakulus A B C D, der Jungge-sel-len-stand tut weh! E F G H, sind erst die lieben Jahre da.

B A. Lortzing, Pytlák, 1824, píseň o abecedě (I,1)

C R. Wagner, Bludný Holanďan, 1843, balada Senty (II. dějství)

Melodika, zvuková barva, dramaticčnost

**Romantická opera**

Něm. *romantická opera* se na počátku 19. stol. rozvíjí jako osobitý typ. Zpracovává lidové pověsti, pohádky, romanticky pojaté dějiny. Příroda (les, moře) a oblast nadpřirozena (duchové, démonické síly) hrají centrální roli. Charakteristická je idea vykoupení člověka, který se osudově provinil. Znaky druhu:

– **ouvertura** (předehra): vyjadřuje spíše celkové ladění opery než obsah;

– **mluvený dialog**: tradice singspielu; zhudebněný recitativ se vyskytuje jen zřídka, poprvé u SPOHROVY *Jessondy* a WEBEROVY *Euryanthy* (obě 1823) podle vzoru *grand opéra*;

– **scény** (recitativ. acc.) a **árie**, často písňové, zatlačují sled rec. secco/árie ve prospěch plynulého dramatického toku;

Árie Agáty v *Čarostřelci* (*Freischütz*) má lidově prostou, vroucí melodii, harmonizovanou jakoby chorálním způsobem (průtah t. 3). Tento religiózní citový tón je inspirován romant. ideou lásky pojmající od sebe takřka celý vesmír. Árie se pak stupňuje – motivována vnějším děním (návrat milého) – až k jásetu a značné pěvecké virtuozitě. Tím zde zároveň vzniká *cantabile* a *stretta* po vzoru it. *cabaletty* (př. A; *scéna* viz s. 145).

– **barvitá instrumentace** líčí charakter a prostředí; – **vzpomínkové motivy** se několikrát navracejí a zaručují dram. a hud. jednotu. Může se jednat o *melodii*, *rytmus*, ale též o *zvukovou barvu*, jako je tomu u motivu Samiela v *Čarostřelci* (klar., les. r., sm., tymp., př. A).

Orchestr líčí přírodu (Vlčí rokle) i nadpřirozeno (démon Samiel) v romant. barvách; místo zpěvu je zde navíc užiti hrůzyplný melodram: Kašpar vyvolává dábla tím, že recituje své staroněm. rýmování nad chromatickým, kupředu se deroucím basem. Scéna ve Vlčí roklí působí na cit, nikoliv na rozum (př. A).

– **ansámbl, finale, sbory** barvitě oživují děj.

*Sbor myslivců* svou lidovou melodikou, signály lesních rohů a mužnou („liedertafelovou“) vokální sazbu vyvolává představu německého svérázu a něm. lesa.

*Sbor družiček* je ovlivněn spíše fr. opéra comique: ideální, typicky měšťanský svátek (př. A).

K nejvýznamnějším skladatelům něm. *romantické opery* patří:

Ě. T. A. HOFFMANN (1776–1862), Königsberg, žák REICHARDTA v Berlíně, od r. 1808 kapelník divadla v Bamberku, od 1814 Berlín (1816 soudní rada nejvyššího soudu); hudební kritiky (AmZ) podepisované jako *Kapellmeister Johannes Kreisler*. Opery: mj. *Aurora* (1811/12), *Undine* (1816 podle FOUQUÉHO).

LOUIS (LUDEWIG) SPOHR (1784–1859), Braunschweig, slavný houslista (s. 41), od r. 1822 dvorní kapelník v Kasselu; *Faust* (Praha 1816), *Jessonda* (Kassel 1823), stále více romantických rysů se silně chromatickými harmoniemi *Der*

*Bergeist* (1825), *Der Alchymist* (1830), *Der Kreuzfabrer* (1845).

CARL MARIA VON WEBER (1786–1826), Eutin, žák M. HAYDNA a ABBÉHO VOGLERA, od r. 1813 operní ředitel v Praze, od 1816 v Drážďanech; *Abu Hassan* (Mnichov 1811), *Der Freischütz* (Berlín 1821; libreto F. KIND podle Strašidelné knihy APELLA a LAUNSE), *Euryanthe* (Vídeň 1823; viz výše), *Oberon* (Londýn 1826).

HEINRICH MARŠCHNER (1795–1861), *Upír* (Lipsko 1828), *Templář a židovka* (1829), *Hans Heiling* (1833).

Svou první tvůrčí periodou sem spadá i WAGNER, který od *Bludného Holanďana* přes *Tannhäusera* až k *Lobengrinovi* pokračoval v tradici něm. romantické opery. – *Bludný Holanďan* zpracovává osobní dojmy z mořské bouře při WAGNEROVĚ útěku z Rigy do Londýna. Hlavní motiv a náladové jádro této opery jsou obsaženy v centrální *baladě Senty*. Romantický vyprávěcí tón v temném moll, s pauzami zvyšujícími napětí a vzrušeními tremoly smyčců líčí prehistorii a poukazuje k hlubšímu základu celého děje (*Expoziční balada*, př. C).

**Komická opera (Opereta)**

Z tradice singspielu a ovlivněna fr. Opérou comique (sbory, tance, šansony) vzniká v 19. stol. německá komická opera. Je to pestrá směs veselé až burleskní komiky a cituplných až sentimentálních tónů, která odpovídala vkusu něm. *biedermeieru* restaurační a předřeznové doby, ale zůstávala v oblibě i po r. 1848. Skladatelé:

ALBERT LORTZING (1801–51), *Zar und Zimmermann* (*Car a tesař*, Lipsko 1837), *Der Wildschütz* (*Pytlák*, 1842), *Der Waffenschmied* (*Zbrojíř*, 1846).

Jeho umění je vtipné, vychází z textu, často ironizuje majetné měšťanstvo, je lehké a strhující; umění, jež spíše zakrývá a potěšuje než objasňuje a mění (př. B).

OTTO NICOLAI (1810–49), *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Veselé paničky windsorské*, Berlín 1849);

FRIEDRICH VON FLOTOW (1812–83), *Martha* (Vídeň 1847);

PETER CORNELIUS (1824–74), *Der Barbier von Bagdad* (*Lazebník bagdadský*, Výmar 1858).

**Klasická opereta**

FRANZ VON SUPPĚ (1819–95), podle OFFENBACHOVA vzoru mj. *Krásná Galathea* (1865);

JOHANN STRAUSS syn (1825–99), král valčíků, *Die Fledermaus* (*Netopýr*, Vídeň 1874), *Eine Nacht in Venedig* (*Benátská noc*, 1883), *Der Zigeunerbaron* (*Cikánský baron*, 1885);

KARL MILLÖCKER (1842–99), *Žebravý student* (Vídeň 1882), *Gasparone* (1884); později ZELLER, *Vogelhändler* (*Ptáčník*, 1891), HEUBERGER, ZIEHRER, LEHÁR aj.

h., fl., hob. *pp* *p* *dim.*

A R. Wagner, Lohengrin, 1850, předehra

drama (text)		
antické drama	Wagnerovo hudební drama	uzavřené formy
herci	zpěváci	prokomponovaná struktura
sbor komentuje děj	orchestr líčí duševní pochody	
pišeň:	symfonismus:	
vložená hudba	nepřerušovaný proud hudby „nekonečná melodie“	
strofická melodika	instr.-vokální polyfonie	
instrument. doprovod		

B Antické drama a Wagnerova hudebně dramatická koncepce

Sehr mäßig bewegt *f* velký orch. *žestě, tymp.; sehr gehalten* *p* *h.; sehr zart*

motiv mistrů pěvců slavennostní motiv motiv lásky

III, 5 Sachs *1. h., klar. dolce* *stacc. e scherz. p* *tr. 3* *dřeva, via, vc. 3* *fag., kb. marcato*

Sachs: Dann bannt ihr gute Gei ster

C R. Wagner, Mistři pěvci, 1868, příklady letmotivů a jejich kombinace

*p* *marcato*

D E. Humperdinck, Perníková chaloupka, 1893, modlitba dětí v horách a pokročilá chromatika

**Wagnerova romantická opera**

V *Lohengrinovi* (prem. 1850) WAGNER dovedl ke krajnosti všechny charakteristické rysy něm. *romantické opery*. Tendence k nekonečnému přenáší historické a bájně momenty námětu do mytologické a psychologické roviny. Láska mezi Elsou z Brabantu a Lohengrinem jako ideál, zákaz otázky a jeho přestoupení, myšlenka vykoupení: vše je zde niterné a osudově propleteno a východisko se nachází až na onom světě. Také v hudbě se proplétá nové s tradičním: stará čísla ustupují prokomponovanému celku, z jehož plynulého toku se vyčleňují pevněji strukturované hudební plochy, např. sbory.

Už v předehře se zjevuje obraz zvolna se snášejšího grálu. Hudba zaznívá v andělských výšinách a čistotě, kráčí zvolna, chorálně, v slavnostně patetickém tečkováném rytmu má v sobě téměř chrámový kolorit. Zdánlivě „objektivní“ tóny symbolizují věčné bytí, projasněnou věčnost (př. A; srov. scénu umírání *Traviaty*, s. 406).

**Wagnerovo hudební drama**

Kolem r. 1850 vypracovává WAGNER svou novou teorii o operě jako *hudebním dramatu*, o souborném uměleckém díle a technice příznačných motivů (*Oper und Drama*, 1851). Hudební drama bylo poprvé realizováno ve *Zlatu Rýna (Rheingold)*, kterým r. 1853 WAGNER začal kompozici *Prstenu*. WAGNER spojuje operu s významovou závažností a pozadím BEETHOVENOVA symfonismu. Domnívali se ještě kolem r. 1850, že význam – tedy drama – vyvolává v život hudbu, pak kolem r. 1870 poznal, že na jevišti se zpřítomňuje sama hudba a bere na sebe dramatickou tvar. Jako živoucí divadelní umění dociluje hudební drama u všech zúčastněných mocného vzrušení a ořesu.

V antickém dramatu byly jednotlivé na jevišti předváděné osudy komentovány chórem. Ten posuzoval duševní stavy a jednání člověka, avšak zároveň sledoval jeho celkový vztah ke světu bohů a k všemocnému osudu. WAGNERŮV orchestr přejímá funkci antického chóru: osvětluje psychologické pozadí dění na jevišti a pomocí **příznačných motivů (leitmotivů)** je vnáší do posluchačova vědomí (nebo také podvědomí). Orchestr „mluví“. Jde o barokní princip – neboť romantismus má v posledku mnoho společného s barokem! –, jenž je zde však psychologicky prohlouben. Leitmotivy zároveň připomínají to, co předcházelo. Tím rozšiřují přítomnost o minulost. WAGNEROVA koncepce, stejně jako výběr námětů tak odpovídají historizujícím tendencím 19. století.

V antickém dramatu zpíval chór vložené písně. WAGNERŮV orchestr, který je prostoupen podstatou pojednávané věci, *mluví* v nepřerušeném symf. předivu motivů. Rovněž zpěvní partie jsou zapojeny do tohoto celku, takže zde nevzniká žádná periodická melodika členitelná na úseky

jako u VERDIHO, nýbrž nekonečný proud instr.-vok. polyfonie. Toto mímí WAGNER pojmem *nekonečné melodie*, tak jako šum lesa sestává z tisíce jednotlivých hlasů. Výsledkem pak už není zpěvní opera v it. smyslu, ale *hudební drama*, v němž jsou dramatický smysl a vnější hudební podoba nerozlučně propojeny (obr. B).

V *Mistrech pěvcích (Meistersinger)* je asi 40 **leitmotivů**, přičemž téměř všechny jsou psychologicky zdůvodněny a hudebně nepřeslechnutelně navzájem spřízněny. Je to např. přímočarý, kovový a jasný *motiv mistrů pěvců*; mohutný, reprezentativní (timp., tr.) *motiv cechovní slavnosti*; lyrický *milostný motiv* s měkkou chromatikou atd. (př. C).

Mistrovská je kombinace těchto 3 motivů ve 3. dějství. Orchestrální sazba zde vyjadřuje to, že v závěru se tyto 3 místy protikladné oblasti setkávají harmonicky v jednom bodě, takže Sachs takřkajíc sekundárně cituje „dobré duchy“. Orchestr zpěváka nedoprovází, nýbrž je podobně jako on nositelem dramatického dění a výrazu (př. C).

WAGNEROVA idea **souborného uměleckého díla (Gesamtkunstwerk)** neznamená tak jako v barokní operě společnou účast jednotlivých uměleckých odvětví (básnictví, hudba, herectví, tanec, architektura, malířství), nýbrž novodobé sloučení všech umění.

V *Prstenu Nibelungově (Ring des Nibelungen)* se střetává germánství s pesimistickým viděním současného duševně vyprahlého světa, realizujícího se jen v ekonomické sféře. Prožitek a poselství umění nastupují na místo náboženství. Odtud WAGNEROVA idea slavnostních her. Zasvěcení domu v Bayreuthu a prem. *Prstenu* (1876) byly také národní politickou událostí.

V pozdním WAGNEROVĚ díle, v *Parsifalovi* (1882) nabývá idea vykoupení křesťanského zbarvení.

**Německá opera v době Wagnera a po něm**

je v zásadě určena WAGNEREM, buď jako jeho negace, nebo jeho následování. Známými se stali: PETER CORNELIUS, *Der Barbier von Bagdad (Lazebník bagdadský)*, 1858); HERMANN GOETZ, *Der Widerspenstigen Zähmung (Zkrocení zlé ženy)*, 1874); HUGO WOLF, *Der Corregidor* (1896; komická opera); RICHARD STRAUSS, *Guntram* (1894); WILHELM KIENZL, *Evangelimann* (1895); ENGELBERT HUMPERDINCK, *Hänsel und Gretel (Perníková chaloupka)*, 1893; pohádková opera).

Stará dětská modlitba nezaznívá ve své prosté, sekvenční melodice, ale jako vrchní hlas romanticky chromaticizované věty, jejíž imitační polyfonie vyjadřuje niterný pseudonáboženský cit (př. D).

*Nížina (Tiefeland)* EUGÈNA D'ALBERTA (Praha 1903) se oproti tomu blíží italskému verismu, ovšem v pozdní stylové mnohavrstevnosti.

opery	dobu vzniku	prem.	místa
Svatba, fragm. Vily	1832 1833		13 * Lipsko Draždany
Základ lásky	1836	36 Magdeburg	33 Würzburg 34 Magdeburg
Rienzi	1838–40	42 Draždany	37 Königsberg 38 Riga 39 Paříž 42 Draždany
Holanďan Tannhäuser Lohengrín	1841 1843–45 1846–48	43 Draždany 45 Draždany 50 Výmar	49 revoluce vyhnání (Curych)
Umelecké dílo budoucnosti 1849 Opera a drama 1851			
Tristan	1857–59	65 Mnichov	58 Benátky 62 amnestie (cesty)
Mistři pěvci	1862–67	68 Mnichov	66 Švýcarsko (Tribschen)
Zlato Rýna	1852–54	69 Mnichov	
Valkyra	1852–56	70 Mnichov	
Sigifrid Soumrak bohů	1851–71 1848–74	76 Bayreuth 76 Bayreuth	72 Bayreuth
Parisfal	1877–82	82 Bayreuth	83 † Benátky

A **Opery**  tvůrčí periody 

motiv osudu  
1,1 Wer wagt mich zu höhnen?  
1,1 Tod - ge - weih - tes Haupt!

motiv otázky  
1,1 wo sind wir?

motiv smrti  
1,1 Tod - ge - weih - tes Haupt!

1,5 Herr Tri - stan tre - te nah.  
1,5 7.: dich trink' ich sonder Wank!

Isolda

▲ simultánně  
▼ v enharmonické proměně

motiv v orchestru:  
▲ sukcesivně  
▼ v kombinaci

t. 16  
sf *piu f* (Tri - stan) I - so! - de! 1, 5  
Langsam  
Ich trink sie dir!  
dfewa  
pp  
ff  
dim.

▲ motiv lásky  
▼ motiv osudu

B **Tristan**, leitmotivická technika, scéná nápoje lásky

Sehr langsam  
p  
p *piu p*

C **Parisfal**, motiv (poslední) večere



RICHARD WAGNER, \*22. 5. 1813 v Lipsku, † 13. 2. 1883 v Benátkách, mládí s nevlastním otcem GEYEREM (herec) v Drážďanech, od r. 1828 gymnázium v Lipsku, od r. 1831 studium hudby tamtéž, kp. u tomášského kantora WEINLIGA. Operní fragment *Svatba (Die Hochzeit)*, 1832).

#### Operní kapelník 1833–39

nejprve ve Würzburgu; *Vily (Die Feen)*, 1833–34), romant. opera; od r. 1834 Magdeburg; komická opera *Zákaz lásky (Das Liebesverbot)*, 1834–36); se svou první ženou, herečkou MINNOU PLANER odchází 1836 do Královce, r. 1837 do Rigy; začíná psát operu *Rienzi* ve stylu velké opery; v březnu 1839 je bez místa a zadlužený, útek přes moře do Londýna a Paříže.

#### Pařížský pobyt 1839–42

Roku 1840 dokončil *Rienzi* (prem. Drážďany 1842); nová tvůrčí perioda ve znamení *romant. opery*: zbsnění a kompozice *Bludného Holandana (Der fliegende Holländer)*, 1841, prem. Drážďany 1843).

#### Dvorní kapelník v Drážďanech 1843–49

Převedení BEETHOVENOVY IX. symfonie 1846; *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg (T. a válka pěvců na Wartburgu)*, 1842–45, prem. Drážďany 1845); *Lobengrin*, 1845–48 (prem. Vymar 1850, dir. LISZT); květnové povstání 1849, zatykač na WAGNERA a jeho útek do Curychu.

#### Azyl v Curychu 1849–58

Obrat ve WAGNEROVĚ tvorbě od *romant. opery k bud. dramatu*. Ve svých teoretických spisech *Umění a revoluce* (1849), *Umělecké dílo budoucnosti* (1849), *Opera a drama* (1851) předkládá WAGNER svou koncepci nového *hudebního dramatu*. Realizoval ji až později, v *Prstenu Nibelungově (Ring des Nibelungen)*. Libreto psal WAGNER v obráceném pořadí, počínaje *Soumrakem bohů (Götterdämmerung)*, už r. 1848 jako *Siegfriedova smrt*). Protože chtěl zdramatizovat také prehistorii děje, místo aby ji vyprávěl (expoziční balada), zbsnil WAGNER *Siegfrieda* (1851–52), *Zlato Rýna (Das Rheingold)*, 1851–54), a *Valkýru* (1851–56); Pořadí kompozice: od r. 1853 *Zlato Rýna*, *Valkýra*, *Siegfried* 1. a 2. akt, do r. 1857. Poté se vzdává azylu (milostný vztah k MATHILDĚ WESENDONCKOVĚ, ženě jeho hostitele, obchodníka OTTY W.); *Wesendock-Lieder* jako předstudie k *Tristanovi* a počátek kompozice *Tristana*. Písňe *Träume a Im Triebhaus* se staly součástí hudby k *Tristanovi* (milostný duet z II. aktu a předehra k III. aktu).

V *Tristanovi* zpracovává WAGNER prožitek lásky k M. WESENDONCKOVĚ. Vlastní interpretací středověkého románu (GOTTFRIED VON STRASSBURG, kolem 1200) vytvořil extatickou apoteózu lásky. Koncepcí nekonečné melodie, jež je v souladu s niterným obsahem *Tristana*, umožňuje skladateli dospět takřka s náměsíčnou jistotou k dokonalému uměleckému tvaru. Hudba je prostoupěna vysoce expresivní chromatikou (k *tristanovskému akordu* viz s. 405). Termín *Leitmotiv* pochází od WOLZOGENA (1876).

WAGNER hovoří o *tematických* nebo *melod. motivech*, *základních tématech (Grundthemen)*, *předjímajících* nebo *vzpomínkových motivech (Abnungs-, Erinnerungsmotiven)*, jako u WEBERA, BERLIOZE; srovnej s. 417). Nové je jejich důsledné užití v rozvrhu celého díla.

– *motiv osudu*: stisněný, v úzkých, naříkavých pultových krocích; Isoldina potupa Tristanem-Tantristem (text) v sobě skrývá osudové předurčení (motiv).

– *motiv otázky*: tím, jak melodie směřuje vzhůru, vyjadřuje otázku; objevuje se v různé rytmizaci; podobný motiv už v baroku, též u BEETHOVENA (op. 110), SCHUBERTA aj.

– *motiv smrti*: oktávový zlom a patetický tečkovaný rytmus. Všechny motivy se prolínají: motiv lásky s motivem osudu, neboť právě láska se zde stává osudem (t. 16). Motiv může zaznívat v orchestru *současně* se zpěvem a obohacovat tak celkovou výpověď o některé další významy: k Tristanově zpěvu *dích trink' ich sonder Wank* (nápoj smrti resp. nápoj lásky) zaznívá v orchestru motiv osudu jako varování a předtucha. (I.5; př. B).

Orchestr líčí nejniternější stavy i bez zpěváků. Nápoj lásky, který oba milenci vypijí s dramatickým gestem jako domnělý jed, vede k smrti, myříž k poznání a vyznání lásky. V souladu s tím se proměňuje harmonie (as moll v H dur: enharm. záměna ces/h, as/gis), tempo, zvuková barva (dřeva), dynamika (*ff–pp*), melodika (*motiv lásky*, př. B).

#### Benátky, Luzern, Paříž 1858–61

1859 dokončen *Tristan a Isolda*; pařížské přepracování *Tannhäusera* (1861); amnestie 1862.

#### Koncertní cesty 1861–64

LUDWIG II. povolává WAGNERA do Mnichova 1864–65; prem. *Tristana* za řízení HANSE VON BÜLOWA (Mnichov 1865).

#### Tribschen u Luzernu 1866–72

Dokončení *Mistři pěvci norimberští* (1861–67, prem. Mnichov 1868). COSIMA (1837–1930), dcera LISZTA a hraběnky D'AGOUULT, žena BÜLOWA, následuje r. 1868 WAGNERA do Tribschenu (syn SIEGFRIED 1869; sňatek 1870). Návštěvy NIETZSCHEHO 1869–72. Dokončen *Siegfried* (1864–71).

#### Bayreuth 1872–83

stavba Festspielhausu 1872–76; kompozice *Soumraku bohů* 1869–74; prem. *Prstenu* v srpnu 1876 za řízení H. RICHTERA a *Parsifala* 1882, dir. H. LEVI.

V *Parsifalovi* WAGNER vytvořil složité členěnou hudební prózu. *Motiv poslední večere* zaznívá jako zdánlivě nekonečný tok, projev pozdního slohu, niterně pohnutý (př. C).

U WAGNERA se spojuje BEETHOVENOVA symf. řeč, divadelní výraz a iracionální metafyzika (četba SCHOPENHAUERA 1854), a vytvářejí umělecký mýtus, jehož patos překročí hranice hud. dramatu, proměnil se v kult a byl vnesen do společensko politické sféry. Záraz uměleckého díla se tím nikterak neumenšil.



Con vivacita

Proč by - chom se ne - tě - ši - li, proč by - chom se

A B. Smetana, *Prodaná nevěsta*, 1866, I. dějství, 1. scéna, Mařenka, Jeník, vesničané

Mě-sič-ku na ne-bi hlu-bo-kém, svět-lo tvé da-le-ko vi-dí

B A. Dvořák, *Rusalka*, 1901, I. dějství, monolog Rusalky

pik.	$c^3$	instrumentace	„Slava“
fl.	$c^3$		
hob.	$c^2$		
klar.	$c^{1+2}$		
fag.	$c^1$		
klav., 4ruč.	$c^{1-3}$		
h. I	$c^2$		
h. II	$c^2$		
vla	$c^1$		
vc.	$c^1$		

t. 7

Alla marcia

kb. pizz.  $ff$   $sf$  4 les. r.  $ff$  2 tr.  $sf$  2 les. r. 3 poz.  $sf$   $ff$

klar. A  $sf$  tuba  $sf$  tamtam  $ppp$

h.  $B$ . tacet  $f$  t. 50

sbor: Už kak na ne - be soln - cu kras - no - mu sla - va, sla -

t. 55

val Už i kak na Ru - si ca - rju Bo - ri - su sla - va, sla - val

C M. Musorgskij, *Boris Godunov*, 1874, Prolog, 2. obraz, korunovační scéna

V 19. stol. se téměř ve všech evr. zemích rozvíjí **národní opera**, která je zrcadlem rostoucího národního a politického uvědomění těchto zemí (provedení AUBEROVY *Němě z Portici* bylo např. bezprostředním podnětem k belgické červencové revoluci v Bruselu). Náměty byly původně ztělesněním ideálů svobody, spravedlnosti atd. v různých místních převlecích: *Něma z Portici* se hraje v Itálii, ROSSINIHO *Vilém Tell* ve Švýcarsku (skladatel je Ital žijící ve Francii). Tato ještě klasicistní tradice stále více ustupuje romantickým nárokům na originalitu a lokální kolorit: národní rysy, historická místa a postavy patří spolu s malebnými dekoracemi k centrální ideji samotné. Probouzející se historické vědomí romantismu je v souladu s tímto vývojem.

**Anglie.** J. BARNETT (1802–90); A. S. SULLIVAN (1842–1900), *Ivanhoe* (1891); působil společně s W. S. GILBERTEM v *Savojské operě* (*Savoy Opera*, angl. druh operety).

**Skandinávie.** HARTMANN (Dánsko), SINDING (Norsko), HALLSTRÖM a HALLÉN (Švédsko).

**Polsko.** ELSNER, KURPINSKY a MONIUSZKO (*Halka* 1846–47).

**Čechy a Morava** (viz dále 534 nn.). F. ŠKROUP (1801–62), singspiely *Dráteník* (Praha 1826), *Fidlovačka* (Praha 1834); zvl. BEDŘICH SMETANA (1824–84), mj. 8 oper: *Prodaná nevěsta* (Praha 1866), *Dalibor* (1868), *Hubička* (1876), *Libuše* (1881), typ české národní opery.

Komická opera *Prodaná nevěsta* zrcadlí vesnické prostředí a postavy. Vysoce stylizovaná lidová melodika a folklorní taneční rytmy dodávají jejím scénám živoucí a typické zabarvení (př. A).

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904), 10 oper: *Král a ublíř* (Praha 1874), *Dimitrij* (1882), *Rusalka* (Praha 1901).

Pohádková opera o vodní víle *Rusalka* okouzluje svým národním koloritem a zdánlivou naivitou. Rusalčin jímavý monolog se vznáší nad východní harmonií (bordunové souzvuky, subdominantní účín; př. B).

Následuje Z. FIBICH (1850–1900) s *Nevěstou messinskou* (Praha 1884); J. B. FOERSTER, V. NOVÁK, O. OSTRČIL, LEOS JANÁČEK (1854–1928) s *Sárkou* (1887–88) a *Její pastorkyňou* (Brno 1904, v zahraničí pod názvem *Jenufa*).

**Rusko** pěstovalo už od 18. stol. západní (*it.*) operu ve dvorních divadlech, ale v 19. stol. proti ní postavilo vlastní národní vývoj: MICHAEL GLINKA (1804–57), *Ivan Susanin* (*Život za cara*, Petrohrad 1836), *Ruslan a Ludmila* (1842), A. S. DARGOMYŽSKIJ (1813–69), *Rusalka* (Petrohrad 1856), *Kamenný host* (PUŠKIN, posmrt. premiéra 1872).

Mladší generace hledala ruskou osobitost rozhodněji v námětu i v hudbě. Centrem nadále zůstával Petrohrad, nyní ale i Moskva s A. a N. RUBINSTEINEM a A. N. SEROVEM. V Petrohradě působila *Mocná bratka* novátorů, skupina pěti skladatelů: MUSORGSKIJ, BORODIN, KJUI, BALAKIREV a RIMSKIJ-KORSAKOV.

*Jak velkým množstvím poezie, citu, talentu a umění disponuje tato malá, zato mocná bratka ruských skladatelů!* říká kritik Stasov po jednom koncertě řízeném BALAKIREVEM na etnografické výstavě v Petrohradu 1867.

MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ (1839–81) z Kareva (Pskov), klavírista a skladatel. Studium, důstojník, úředník, od r. 1856 člen *Mocné bratky*.

S horoucím zaujetím se MUSORGSKIJ zajímal o náměty z ruských dějin, pověstí (byliny) a básně, a stejně tak o hudbu typicky ruského ražení. Zhudebněná ruština tak vytváří jak v recitativu, tak melodie svůj vlastní duktus. Také harmonie, rytmus a zvuková barva (instrumentace) vykazují vědomě ruský charakter. – Fragmentem zůstala opera *Salambo* (1863–66, FLAUBERT), a také první opera na ruský námět *Ženíba* (1868, GOGOL). Poté následuje *Boris Godunov* podle PUŠKINOVA dramatu (1830), resp. podle historického díla KARAMZINA (1816–29). Původní verze vznikla 1868–69 (premiéra až 1928), zkrácené konečné znění 1871–72 (prem. Petrohrad 1874), s ohledem na větší jevištní účinnost později nová instrumentace a přepracování od RIMSKÉHO-KORSAKOVA (1896) a také ŠOSTAKOVIČE (1940).

Tato hudba zrcadlí v melodice, modálně zabarvené harmonii, nepravidelném taktovém členění, častých změnách metra a synkopách ruskou lidovou a duchovní hudbu, kterou také MUSORGSKIJ zčásti přímo cituje. Takováto originální melodie – *Slava* (slavná rus. píseň; začátek textu a název) – zazní v korunovační scéně po mohutné imitaci zvonů jako holdovací sbor lidu, nejprve ve světlých vrchních hlasech, poté v plné sazbě. Tato melodie se podobá tématu promenády v *Obrázcích z výstavy* (př. C).

Následuje *Mlada* (1872, společně s BORODINEM, KJUIEM, MINKUSEM, RIMSKÝM-KORSAKOVEM), *Chovanština* (1873–80) a *Soročinský jarmark* (1876–81, fragment).

ALEXANDER P. BORODIN (1833–87), *Kníže Igor* (1890), NIKOLAJ A. RIMSKIJ-KORSAKOV (1844 až 1908), *Sadko* (1898) aj. sledují tutéž ruskou linii. PETR I. ČAJKOVSKIJ spojuje ve svých 10 operách západní vlivy se svérázností ruské tradice, zvl. pak v *Evženovi Oněginovi* (Moskva 1879) a *Píkové dáme* (Petrohrad 1890, obě podle PUŠKINA).

I. díl					II. díl			
úvod	ouverture	č. 1	2	3	4	....20	21	....42
bas. rec.	orchestr	sbor	duet	rec., árie	....sbor		árie	....sbor
Eliáš		lid	S, A	T: Abdiáš	....lid		S	.... tutti

(13. zývání Baala)

Adagio. Eliáš

14. árie. Eliáš

*ff* gib uns Ant-wort! Kommt her, al-les Volk, kořit her zu mir! Herr Gott A-brahams,

28. tercet. Andělé. Andante con moto

He - be dei - ne Au - gen auf zu den Ber - gen, von wel - chen dir Hü - fe, dir Hü - fe kommt. Dei - ne Hü - fe - fe kommt vom Herrn, vom Herrn, kommt

A F. Mendelssohn, Eliáš, 1846, celkový rozvrh, scéna zývání Baala a sólistický tercet (andělé)

pisňový/  
motetový styl  
fis moll/Es dur

I. díl					II. díl		
úvod	(obraz) č. 1	2	3	4	5	6	
orchestr	Wartburg příjezd A.	Ludvik	křížáci loučení L.	Sofie žalozpév	Alžběta smrt	pohřeb apoteóza	

a) lovecká píseň b) Ludv. a Alžb. c) zázrak s růžemi d) díkyvdání

*ff* G lo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Ins heil' - ge Land, ins Pat - men - land,

4., 10. stol.

*ff* G lo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Ins heil' - ge Land, ins Pat - men - land,

B F. Liszt, Legenda o sv. Alžbětě, 1862, rozvrh, leitmotiv Alžběty a sbor křížáků

Městánská hud. kultura v 19. stol. podnítila vznik mnoha pěveckých sdružení a oratorních sborů, takže také tvorba nových oratorních kompozic hrála důležitou roli. HAYDNOVA oratoria vyvolala po celé Evropě vlnu nadšení, ale nasadila také vysoká měřítka. Romantické přišli s novými impulsy co do výrazu a vyvolání mocného účinku (BERLIOZ), zároveň však zužitkovávali starší stylové prvky, které svou klasizující orientací měly blízko k městánskému duchu těchto sdružení (MENDELSSOHN). Pro pěvecká sdružení, jež většinou nebyla nijak vázána liturgií, nebylo problémem přijmout jak látky duchovní, biblické, tak také světské, historické, neboť požadavku všeobecného mravního povznesení i dosažení nábožně vroucnosti bylo tak jako tak učiněno zadost. V sekularizovaném století byly sice otřeseny dosud pevné jistoty křesť. víry, na jejich místo však nastoupila poněkud obecnější, světská zbožnost a potřeba víry, která mohla vést i k niternému privatnímu nábož. postoji. Koncertní sál, v němž se oratoria prováděla, se pak stal „chrámem“.

**Německo** mělo v 1. pol. 19. stol. vedoucí postavení, vycházelo z tradice vídeňského klasicismu:

J. EYBLER, *Die vier letzten Dinge* (Čtyři poslední věci 1810); M. STADLER, *Die Befreyung von Jerusalem* (Osvobození Jeruzaléma 1813); BEETHOVEN, *Christus am Ölberge* (Kristus na hoře Olivetské 1803); F. SCHNEIDER, *Das Weltgericht* (Poslední soud 1819), 15 dalších oratorií; L. SPOHR, *Das jüngste Gericht* (Posl. soud 1812), *Die letzten Dinge* (Poslední věci 1826), *Der Fall Babylons* (Pád Babylónu 1842); C. LOEWE, *Die Zerstörung Jerusalems* (Zničení Jeruzaléma 1829), *Gutenberg* (1836, světské).

Velký vliv měl F. MENDELSSOHN BARTHOLDY se svými 2 oratorii *Paulus* (1836) a *Elias* (1846), která měla spolu s oratoriem *Kristus* (fragm.) tvořit triptych. BACHOVU tradici poznal MENDELSSOHN za svého mládí v Berlíně a u svého učitele ZELTERA. V oratoriích se však také orientoval na HÁNDELA a HAYDNA. Odráží se to v mnoha stylistických prvcích, jako je způsob doprovodu recitativů, fúgové partie, sbory, celkový rozvrh do aktů a sled hud. částí s áriemi, ansámblu a sbory.

V *Eliášovi* přednese hl. postava vstupní recitativ ještě před zazněním ouvertury (obr. A). Recitativy vyrůstají bezprostředně z textu; velice dram. prokomponován je vrchol I. dílu, kdy lid vyzývá boha Baala a Eliáš prosí Hospodina, aby podpálil hranici: po zvolání lidu (*ff*) následuje dlouhá pauza, která stupňuje napětí. Eliášova výsostná odpověď je pak hud. charakterizována stoupajícími oktavovým skokem a slavnostním liturg. znějícím kvartovým sestupem *es–b*, přičemž se mění takt, tempo i tónina (4/4, adagio, heroické *Es dur*). Na kvartový motiv navazuje attacca Eliášova árie (př. A).

MENDELSSOHNova melodika je osobitou syntézou: Tercet 3 andělů *Hebe deine Augen* začíná písňovou větou, která svou prostou niterností připomíná spíše M. Písň bez sloz než oratorium. Pod vlivem představ 19. stol. o círk. slohu a cappella nechává MENDELSSOHN zpívat 3 anděly bez doprovodu. V motetovém pokračování tercetu se oproti tomu objevují imitace, kp. práce a historizující motivika. Díky zvuk. plnosti paralel. tercií a díky harmonii je ovšem i tato část naplněna romant. duchem (př. A).

ROBERT SCHUMANN napsal 2 oratoria, obě jsou světské pohádky: *Ráj a Peri* (1843), *Putování* (*Der Rose Pilgerfahrt* 1851).

Původně duchovní motiv vykoupení nevystupuje v 19. století jen v opeře, ale i v oratoriu. LISZTOVA *Legenda o sv. Alžbětě* (1862) je duch. paralelou k WAGNEROVU *Tannhäuserovi*, jehož Alžběta předchází stejnojmennou postavu u LISZTA.

Své oratorium prokomponoval LISZT jako duch. operu ve 2 aktech, resp. částech a 7 obzorech, resp. číslech. Jednotl. obrazy jsou pak ještě rozčleněny na úseky (schéma B). Vzniká tak jakýsi druh symf. básně s čistě symf. částmi, recitativy acc., ansámblu a sbory, ale bez árií. Podobně jako WAGNER ve svých hud. dramatech, pracuje i LISZT s leitmotivy. Sv. Alžbětu charakterizuje jemnou flétnovou melodií – starý nápěv *Quasi stella matutina*, resp. *Joseph lieber Joseph mein* (*dolcissimo*). Tentýž motiv však může kráčet triumfálně s velkou pompézností. Melodie sboru křížáků pochází z greg. Gloria (10. stol.; př. B).

V LISZTOVĚ lat. oratoriu *Kristus* (1862–67, prem. 1872) se střídají sbor. věty a cappella a symf. instrumentální části (fr. vliv).

**Francie** pěstovala k liturg. účelům oratoria s lat. texty jako např. *Oratorio pour le couronnement* od LE SUEURA, které zaznělo zkráceně při korunovaci NAPOLEONA I. (1804) a kompletně při korun. KARLA X. (1825). Fr. oratoria nesla často stejně jako středověká duch. dramata název *Mystère* nebo *Drame sacré*. Od r. 1850 nabývá ve Francii tvorba oratorií na významu: H. BERLIOZ, *L'enfance du Christ*, *Trilogie sacrée* (*Dělství Ježíšovo*, 1854); C. GOUNOD, *Tobie* (1865), *Vykoupení* (1882); C. SAINT-SAËNS, *Vánoční oratorium* (1858), *Potopa* (1875); C. FRANCK, *Vykoupení*, *Poème symphonique* (1872–74), *Blaboslavenství* (1879); J. MASSENET, *Marie-Magdeleine*, scénické *Drame sacré* (1873), *Zaslíbená země* (1900).

#### Kantáty a moteta

Vedle oratorií hrají důležitou roli duch. a světské kantáty, které se od oratorií příliš neliší, jsou jen kratší a také určeny pro sborová sdružení (např. BRAHMS, *Rinaldo*, GOETHŮV text, 1868). Vzniká též mnoho motet.

Credo	in unum Deum...	Credo	in factorem coeli...	Credo	Credo	in...
-------	-----------------	-------	----------------------	-------	-------	-------

opakované vpadající příznačný motiv

t. 33

Cre - do

Andante

les. r. *pp*

*cresc.*

San ctus

*ff*

A F. Schubert, Mše As dur, D 678, 1822, zvuk jako výrazový prostředek

I	II	III	IV	V
Te Deum Allegro, C	Te ergo quaesumus Moderato, f	Aeterna fac Allegro, d	Salvum fac Moderato, f	In te Domine speravi Mäßig bewegt, C

variovaná repríza

*ff*

Te De - um lau - da - mus! te Do - mi - num con - fi - te - mur.

II. t. 17 (moderato)

T sólo quos pre - ti - o - so san - gui - ne,

*h. sólo*

*pp*

*sm.*

*cresc. sempre*

V. S: In te, Do - mi - ne spe - ra - vi, in te, - in te, - in te, -

*mf*

fuga

A: non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun -

B A. Bruckner, Te Deum, 1881-84, rozvrh a díleč struktury

ostinato

unisono („chorál“)

terciové vztahy

baroko

**Duchovní hudba** už nehraje v 19. století centrální roli jako tomu bylo dříve. V první řadě to platí pro užší oblast liturgické **chrámové hudby**. Sekularizace (1802–1803) byla výrazem emancipace měšťanské společnosti na církvi. Osvícenství a revoluce vyhloubily mezery, které se sice romantické univerzální náboženská a všeobjímající láska snažily přemostit, které však v realistickém životě 19. století už nemohly být vyplněny. To však nikterak nevylučovalo privátní zbožnost.

Na hudebním poli vznikají historizující a pietistická hnutí, jako cecilianismus, a také chrámová hudba pro běžnou potřebu určovaná skladateli menšího formátu. Vedle toho však existují vynikající duchovní díla velkých skladatelů.

### Katolická chrámová hudba

K vídeňské a rakouské tradici katolické chrámové hudby, která počínaje FUXEM (1725) nebyla díky řemeslným kontrapunktickým základům zásadně přerušena, patřil opat MAXIMILIAN STADLER (1748–1833), dvorní varhaník a učitel kompozice SIMON SECHTER (1788–1867), který ještě vyučoval BRUCKNERA. V jižním Německu působili KASPAR ETT (1788–1847), FRANZ LACHNER (1803–90) aj. SCHUBERTOVY mše vyrůstají z klasické tradice (vzor HAYDN). Napsal 4 malé mše (1814–16), mezi nimi Mši G dur, D 167 (1815), a 2 Missae solemnes: As dur, D 678 (1822), a Es dur, D 950 (1828), ve kterých spojil velký symf. mešní styl své doby s novým romantickým duchem.

Jako výrazový prostředek zde SCHUBERT už neuvádí jenom melodický motiv, ale také *zvuk*. Tento zvuk se přitom k melodii vztahuje jako univerzální naplnění a čistě bytí vůči individuálnímu jevu. SCHUBERTOVO náboženské cítění překračuje jednotlivosti zhudebňovaného textu a směřuje ke všeobjímající přítomnosti Boha, což plně odpovídá romantické univerzální lásce a hudbě. Dovědčuje to mohutný akord při zvolání *Credo* (*věřím*) a jeho vlastně neliturgické, avšak vytrvalé opakování v průběhu samotného Credo (obr. A).

Jak neliturgicky SCHUBERT cítil, ukazuje romantická zvukomalba na počátku oddílu *Sanctus*. Lesní rohy, znějící jakoby z dálky (*pp*), připomínají přírodu a stvoření světa. Akord se stupňuje až k *ff* a k překypujícím, vzednutým akordům *fis moll/Cis dur*, jimiž vpadá úvodní *Sanctus* spíše ryze zvukově než melodicky (př. A).

Velcí skladatelé 19. století již nestáli ve službách církve jako BACH nebo MOZART v Salcburku. Jejich duchovní skladby, requiem, slavnostní mše, vznikaly z osobního rozhodnutí nebo na zvláštní objednávku. Skladbu přitom již tolik neurčovala liturgie, na-

opak skladatel určoval svým osobitým ztvárněním charakter liturgického svátku. Hudba mohla přeměnit chrám v koncertní sál (BERLIOZ, VERDI).

FRANZ LISZT napsal 2 slavnostní mše, první k vysvěcení dómu v Ostrihomi (1856, *Ostrihomská slavnostní mše*), druhou ke korunovací císaře FRANZE JOSEFA I. na uherského krále v Budapešti (*Uherská korunovační mše* 1867). *Ostrihomská mše* září ve velkém symfonickém stylu, jak tomu bylo zvykem počínaje BEETHOVENOVOU Missou solemnis. Slavnostní myšlenka nespočívá jen ve velikosti, ale také v uchovávaní tradice; tak jako DUFAY napsal k vysvěcení dómu ve Florencii roku 1436 slavnostní izoritmické moteto. LISZT ovšem komponoval v novoněmeckém slohu svých symfonických básní. Orchester tlumočí programové představy pomocí leitmotivů. V *Misse choralis* (1865) a v *Requiem* (1868) bral v potaz reformní hnutí v chrámové hudbě své doby (greg. chorál, PALESTRINŮV styl) a v tomto smyslu také r. 1869 přepracoval svou mši pro mužský sbor z r. 1848.

BRUCKNEROVY velké mše d moll (1864), přepracována 1876, 1881–82) a f moll (1867–68, přeprac. 1876, 1881, 1890–93) jsou *symfonické* mše s bohatou motivickou prací; také *Te Deum* (1881, přeprac. 1884) je komponováno pro sbor a velký symfonický orchestr. BRUCKNER spojuje rakouskou katolickou tradici chrámové hudby se svým výrazovým symfonickým stylem a dalek módy a efektů naplňuje svou hudbu přímo mystickou vroucností.

*Te Deum* začíná prudkou ostinátní smyčcovou figurou, a to pouze v základních intervalech (oktáva, kvarta, kvinta) v C, jasně a jednoduše jako symbol víry. Sbor tyto intervaly převezme, takřka jako v greg. chorálu, což působí starobyle, je to však zcela moderní (př. B). Ve 2. větě *Te ergo* prodlévá BRUCKNER ve vzdálených tóninách (chromat. terciová přibuznost), jako v rajských zahradách. Koncertantní sólové housle zesilují dojem andělsky vznešené hudby. Myšlenka vykoupení se zde objevuje v tradiční křesťanské souvislosti, hudebně však zároveň připomíná wagnerovské vytržení. – Zcela barokně oproti tomu působí téma závěrečné fugy (dvojitá fuga, př. B).

Rozšíření možností a struktury obsazení mělo v 19. století za následek takřka hyperbarokní navržení těchto prostředků v jediném díle. Zdůraznění souvislosti s tradicí, jako jsou zde ostináta, chorál a fuga, přitom signalizuje – podobně jako dokončení kolínského dómu v 19. století – uvědomovanou či neuvědomovanou ztrátu těchto souvislostí. Tvůrčí životní impuls prohlubuje a rozšiřuje vztah k víře, k věčnosti a Bohu.



- 8hl. fuga, hlavní téma od Palestriny
- 8hl. dvojsbor, homofonní věta
- žesťová harmonie: 4 les r, 2 tr, 3 poz.

Ruhig; mehr langsam  
S. 2: San

San - ctus, san - ctus

Do - mi - nus

A **A. Bruckner, Mše e moll, 1882, Sanctus, polyfonie a zvuková masa**

I. Selig sind, die da Leid tragen (Matth. 5,4)	sbor	F
II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (Petr.1,24)	sbor	b,B
III. Herr, lehre doch mich, daß es ein Ende (Ps. 39,5)	Bar, sbor	d,D
IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen (Ps. 84,2)	sbor	Es
V. Ihr habt nun Traurigkeit (Joh. 16,22)	S, sbor	G
VI. Denn wir haben hie keine bleibende Stadt (Hebr. 13,14)	Bar, sbor	c,C
VII. Selig sind die Toten (Off. 14,13)	sbor	F

II. Langsam, marschmäßig  
dřeva + sm.  
pp mezza voce

fag. + basy harfa

III, 2. díl, fugové téma  
poz., tub., basy

Der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und keine Qual rüh - ret sie an.

V. Langsam sbor:  
sm. con sord. p dolce

wie ei - nen sei - ne Mut - ter trö - stet

B **J. Brahms, Německé requiem, op. 45, 1861-68**

- „žalozpěv“
- „smuteční pochod“
- s/(D)/D
- prodleva

### Pravá chrámová hudba

V 19. století se u vzdělaného měšťanstva, které mělo rozhodující vliv, rozvíjela idea chrámové hudby jako *čisté věty*. Je zde cítit vznešený tón SCHLEIERMACHEROVA romantického náboženství a zároveň WACKENRODEROVY posvátné hudební pobožnosti s uctíváním starých mistrů (*Phantasien über die Kunst*, 1799). Přispěl k tomu také E. T. A. HOFFMANN svým článkem o *staré a nové chrámové hudbě* (AmZ 1814).

Ideálem se stal **sborový zpěv a cappella**, který byl sice historicky nesprávně, ale v souladu s dobovým citěním chápán jako zpěv bez nástrojů. Jejich přítomnost měla v sobě odjakživa něco světského. Dbalo se také na stylovou čistotu, a protože MOZARTOVY mše zněly vlastně stejně jako jeho *Figaro*, měly být z chrámu vypuzeny všechny operní manýry. Tyto tendence zformuloval heidelberský právník a milovník hudby A. F. J. THIBAUT (*Über Reinheit der Tonkunst*, 1825). Na jeho večerech vokální tvorby, jichž se účastnil i SCHUMANN, byli přítomni uchvacováni HANDELEM a PALESTRINOU. Romantické opojení dávnou minulostí historicky korespondovalo s touhou po staré, *pravé* chrámové hudbě. Vědomě utvářený nábožně citový tón snadno sklouzne k sentimentalitě. V důsledku nesprávného pochopení rytmických hodnot menzurální notace se staré vokální skladby zpívaly příliš pomalu. Ještě HEINE hovoří ve svém *Putování Harzem* (*Harzreise*) při nábožném pozorování východu slunce na Brockenu (nejvyšší hora Harzu) o *věčném chorálu Palestrinově*, který pro něho naplňuje nebeskou klenbu jako katedrálu.

### Cecilianismus, palestrinovská renesance

Znovuoživení PALESTRINY vycházelo z Itálie, počínaje ABBÉ G. BAINIM, basistou v *Cappella Sistina*: biografie *Palestrina* (Řím 1828). Následovaly edice (PROSKE, *Musica divina*; SV: WITT, COMMER, HABERL), provádění a stylové kopie. V Řezně založil WITT roku 1868 *Všeobecný cecilský spolek* (*Allg. Caecilienverein*), HABERL r. 1874 školu chrám. h., oba s cílem prosadit PALESTRINU a *greg. chorál* jako stylový ideál. Jejich vliv byl značný.

V BRUCKNEROVĚ Mši e moll (1866/82), k položení základního kamene leineckého dómu, účinkuje 8hl. dvojitý sbor a z nástrojů jen dechy vzhledem k provedení pod širým nebem (1869). Zároveň je zde imitována benátská dvojsborovost 16. století. Hlavní téma 8hl. dvojitě fugy si BRUCKNER vypůjčil od PALESTRINY. Polyfonní sazba se střídá s homofonními partiemi, v nichž přichází ke slovu zvuková masa typická pro 19. století (př. A).

### Evangelická chrámová hudba a bachovská renesance

V evangelické chrám. hudbě byl BACH uctíván jako

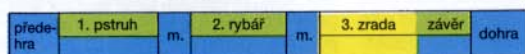
prototyp luterského kantora (SPITTA). Pro 19. stol. měl však zásadnější význam. MENDELSSOHOVO provedení *Matoušových pašijí* roku 1829, sto let po jejich vzniku, u berlínské Singakademii, vyvolalo u romantiků, nostalgicky zahleděných do minulosti, nadšení jako chrámová hudba i jako německá minulost vůbec. BUNSENŮV pokus o sestavení všeobecné evang. zpěvní a modlitební knihy (1833) a publikace starší evang. chrámové hudby (WINTERFELD, WACKERNAGEL, ZAHN aj.) se brzy staly podkladem pro běžný evangelický bohoslužebný provoz. BACHOVA hudba žila především v necírkevních, měšťanských pěveckých a sborových sdruženích.

V 19. stol. se chrám. hudba šíří v souvislosti se světskou zbožností. SCHUMANN zkomponoval requiem pro koncertní sál. BRAHMSOVO *Německé requiem* první zaznělo v brémském dómu (1868), je však neliturgické.

BRAHMS si sám sestavil text a vybavil dílo cyklickou architekturou (schéma B). Hudba II. věty, smuteční pochod s působivými subdominantními vybočeními a temnými barvami, byla původně zamýšlena jako scherzo symfonie resp. klavírního koncertu d moll. Ve sborové polyfonii je unikátní velká fuga nad prodlevou *D*, výraz jistoty duše zachráněné v Božích rukou (př. B). V. větu BRAHMS dokončil později (1868): takřka nadpozemsky nádherná útěcha. Měkce stoupajícím akordům G dur a volně se nesoucím sopránovému sólu doprovází ve středním díle vroucí, oduševnělá sborová věta (př. B).

V **Itálii** se v chrám. hudbě používal stejný styl jako v opeře. Operní skladatelé – např. DONIZETTI, ROSINI, VERDI – tak pečovali také o chrám. hudbu. Také kp. tradice byla starostlivě pěstována, zvl. v Bologni (*Accademia Filarmonica*) a ve vatikánské *Cappella Sistina*, kde se zpívala výhradně starší chrám. hudba a cappella a nedoprovázený greg. chorál. Na mnoho cestujících hudebníků ze severu, kteří se s touto hudbou setkali poprvé, udělala hluboký dojem (SPOHR, MENDELSSOHN, BERLIOZ).

Ve **Francii** znamenaly Revoluce a Restaurace hluboké zásahy do zaběhnuté tradice chrám. hudby. Mešní tradice se však udržela (zvl. CHERUBINI). Fr. romantismus nicméně přináší extrémně zvukově barevná a výrazově silná díla. Tak napsal BERLIOZ svou *Grande Messe des Morts* (requiem za generála DAMRÉMONTA) pro masové obsazení: několik set zpěváků, 5 orchestrů s 8 páry tympanů (Invalidovna 1837). Běžně se však hojně píše kultivovaná chrám. h. – mše, moteta, kantáty, oratoria, varhaní hudba aj. LE SUEUR (33 mší), GOUNOD (*Méditation sur le 1er prélude de Bach* pro housle a klavír, 1853[?]), s textem *Ave Maria* (1859), FRANCK (*Requiem* 1888), SAINT-SAËNS, DUBOIS.



Pstruh, D 550, 1817

In - ei - nem Bäch - lein hel - le

tónomaleb, motiv

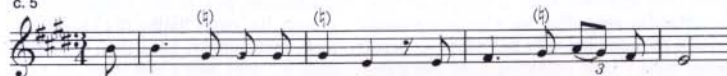
písníová melódika

prokomponováno

hlavní tóny

moll

č. 5



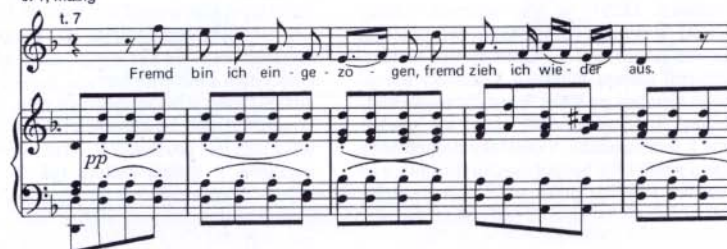
1. Am Brun - nen vor dem To - re, da steht ein Lin - den - baum,

2. Ich muß't auch heu - te wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht,

3. Die kal - ten Win - de blie - sen mir grad ins An - ge - sicht,

4. Nun bin ich man - che Stun - de ent - fernt von je - nem Ort,

č. 1, Mäßig



Zimní cesta, D 911, 1827, Gute Nacht (1, Dobrou noc), Lindenbaum (5, Lípa)

## A F. Schubert, strofická výstavba a melodické typy

Zart, heimlich



## B R. Schumann, Liederkreis (Kruh písní) op. 39, 1840, č. 5 Mondnacht (Měsíční noc)

výška („nebe“) / hloubka („země“)

### Lidová píseň

Píseň hraje v 19. století centrální roli. V lidové písni byl v romantismu spařován původní, charakteristický a také národní projev. Po HERDEROVĚ sbírce textů (1778 n.) následovala sbírka ARNIMA/BRENTANA *Chlapcův kouzelný rob* (*Des Knaben Wunderhorn* 1806–08), poté sbírky melodií: ERK/IRMER (1838–45), ZUCCALMAGLIO (1838–40), BÖHME (1893 n.). Lidové písně se zpívaly zvl. v prostších lidových vrstvách a byly ústně tradovány. Podněcovaly skladatele, jejichž mnohé umělé písně naopak zlidověly, např. SCHUBERTOVA *Lípa* (*Lindenbaum*). Tehdy se mnoho zpívalo, doma i při společenských příležitostech.

### Umělá píseň

Kolem r. 1800 existovala různorodá zpěvní kultura: – podle formy a obsahu se rozlišovala *arietta*, *cavatina*, *scéna a árie*, *sólová kantáta*, *hymna*, *óda*, *píseň v lidovém tónu*; – podle obsazení pak sólová píseň, duety, tercety, zvukově plné kvartety (vyšly z módy až ve 20. stol.); dále sborová píseň.

Za vlastní píseň platila jednoduchá strofická píseň, proto byly tituly ústředních sbírek často obsáhlejší jako *Lieder und Gesänge*. Písně se zpívaly doma, s klavírem nebo kytarou, mezi přáteli a známými, zřídka v koncertním sále. To vysvětluje jejich intimní charakter. Kvůli lepšímu porozumění se lidé zajímali i o texty a básničky.

### Lyrika a hudba

Lyrika je výrazem nejniternějšího světa, je nevyslovitelná; to podstatné se v básni nachází *mezi* řádky. Tento obsah však beze slov může vyjádřit hudba. Pro píseň není přitom tolik rozhodující kvalita básně, ale fantazie a síla hudebníka (SCHUBERTOVY písně na MÜLLERA).

Všechny jednotlivosti jako strofická výstavba, hud. výklad jednotlivých slov textu, obrazy, kadence atd. se jako části celku podřizují celkovému charakteru, tónu písně, jež je určen citem. Báseň v písni už není básní, nýbrž píseň je cele hudbou. Báseň jí poskytla barvu a obsah. Obráceně by také bylo možno položit lyrický klavírní kus vhodnou básní, což se také v 19. stol. dělo (extrémně – GOUNODOVO *Ave Maria* k BACHOVĚ Preludiu C dur).

Klasický *obecný lyrický charakter* (ideál strofické písně) platí dále, romantická *účast na jednolitém* (GOETHE) však vede k prokomponování.

### Franz Schubert

Předpokladem pro SCHUBERTOVU píseň je klasicismus, v němž byl člověk předveden ve své bezprostřední přítomnosti (ne už barokně stylizován). SCHUBERT nalezl ve Vídni hudební prostředky pro své písně a v duchu svého romantického citu je přehodnotil a rozšířil. Poprvé a zároveň úplně dosáhl

nového romantického výrazu v písni na GOETHŮV text *Gretchen am Spinnrade* (*Markétka u přeslice*, 1814, s. 138). SCHUBERT napsal přes 600 písní, mezi nimi cykly na texty W. MÜLLERA *Die schöne Müllerin* (*Spanilá mlynářka*, D 795, 1823) a *Winterreise* (*Zimní cesta*, D 911, 1827). Jako *Schwanengesang* (*Labutí zpěv*) výtisk posmrtně nakladatel 7 písní na RELSTABOVY a 6 písní na HEINEHO texty (D 957, 1828). Formálně se u SCHUBERTA vyskytují časově nezávisle 3 písňové typy:

- **jednoduchá strofická píseň**; melodie a doprovod jsou v každé strofě stejné: *Heidenröslein* (*Planá růže*, 1815), *Das Wandern* (1823);
- **variovaná strofická píseň**; melodie a doprovod se v určitých strofách mění: *Die Forelle* (*Pstrub*): 2 strofy stejné (expoziční), 3. dram. prokomponovaná (zrada) a dále jako na začátku (zaokrouhlení); *Lindenbaum*: 1. strofa dur, 2. moll (loučení), 3. nová (prudká), 4. jako začátek (rezignace, sen; obr. A);
- **prokomponovaná píseň**; aktuálnímu dění odpovídá stále nová melodie a doprovod (může se blížít dram. scéně); hudební jednotu zajišťuje výraz celku, návrat motivů atd.; např. *Rastlose Liebe* (*Láska bez spočinutí* 1815); *Doppelgänger* (*Dvojník*, s. 468).

V SCHUBERTOVÝCH písních je stěžejní **melodie**, která v sobě zahrnuje klas. prostotu, romant. světo- bol, a zároveň výstižný výraz.

Tak je tomu ve skotačivě svěží melodii *Pstruba* (kvarta, tercie), nebesky mírné melodii *Lípy* (sestupný pohyb), v charakteristicky rozbolavělé melodii písně *Dobrou noc* (vysoký tón u slova *fremd* – *cizí*, půltóny e–f; př. A).

**Doprovod** už není pouhou harmonickou a rytmickou oporou zpěvu (jako gb. nebo kytarový doprovod až do klasicismu), nýbrž opakuje většinou jednu charakteristickou figuru.

Vířivá figura v písni *Pstrub* obsahuje dokonce hlavní tóny melodie, akordy v písni *Dobrou noc* nazývají dojem chůze (př. A).

### Robert Schumann

V písňovém roce 1840 (sňatek s CLAROU) vzniklo 138 písní, mezi nimi cykly *Liederkreis* (*Kruh písní*, op. 24, HEINE; a op. 39, EICHENDORFF), *Myrthen* (*Myrty*, op. 25), *Frauenliebe und -leben* (*Láska a život ženy*, op. 42, CHAMISSO), *Dichterliebe* (*Láska básníková*, op. 48, HEINE).

U SCHUMANNA se stupňuje role klavíru, také v dlouhých předehrách a dohrách. Zpěvní hlas je chvílemi kompaktně vpleten do přediva klavírní věty. Romantickým zbarvením se tyto písně podobají poetickému charakteristickému kusu.

V písni *Mondnacht* se světlo jakoby snáší k zemi a vše splýne v jediném, vroucím tónu (př. B).

Ziemlich langsam

*p mezza voce* Ro - sen brach ich nachts mir am dunk-len Ha - ge;

This musical score is for the first system of Brahms' 'Sapfická óda'. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is 'Ziemlich langsam'. The lyrics are 'Ro - sen brach ich nachts mir am dunk-len Ha - ge;'. The piano part consists of chords and moving lines in the left hand.

A J. Brahms, Sapfická óda, op. 94,4, 1884

Langsam

Du denkst, mit ei-nem Fäd - chen mich zu fan - gen,

This musical score is for the second system of Wolf's 'Italský zpěvník'. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is 'Langsam'. The lyrics are 'Du denkst, mit ei-nem Fäd - chen mich zu fan - gen,'. The piano part includes arpeggiated chords and moving lines.

B H. Wolf, Italský zpěvník, č. 1, 10, 1892

t. 34

a kde klo - py - ti, tam hřib vy - ro - stl. Král - ka po - fád

This musical score is for the third system of Musorgskij's 'Dětská světnička'. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is 'p'. The lyrics are 'a kde klo - py - ti, tam hřib vy - ro - stl. Král - ka po - fád'. The piano part includes chords and moving lines. There are color-coded areas: yellow for the first part of the piano accompaniment and orange for the second part.

C M. Musorgskij, Dětská světnička, 1868-72, S chůvou

Etwas langsam

*p* In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stimm - be - gunnt zu kla - gen,

This musical score is for the fourth system of Brahms' 'Německé lidové písně'. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is 'Etwas langsam'. The lyrics are 'In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stimm - be - gunnt zu kla - gen,'. The piano part consists of chords and moving lines.

D J. Brahms, Německé lidové písně pro 4hl. sbor, 1864

 písňová melodika	 klopýtání	] tónomalba
 deklamační melodika	 houba kychání	



Písně, které se stávaly stále oblíbenějšími, psalo v 1. pol. 19. století vedle SCHUBERTA a SCHUMANNNA mnoho skladatelů. Početná vydání zajišťovala jejich rozšíření. Tyto písně byly všeobecně záměrně snadné, aby je mohli zpívat a doprovázet i diletanty. Mezi jmény jako LACHNER, KREUTZER, MARSCHNER vystupují do popředí MENDELSSOHN-BARTHOLDY (duety) a CARL LOEWE (1796–1869, balady).

V 2. pol. 19. století se píseň, jakož i ostatní hudba, rozvíjela 2 směry:

– konzervativní: ROBERT FRANZ (1815–92), A. JENSEN, J. BRAHMS.

– moderní: LISZT, WAGNER, WOLF, REGER, PFITZNER, STRAUSS.

J. BRAHMS se pro své poetické nadšení záhy obrátil ke kompozici písní. Už roku 1853 uveřejnil 6 *zpěvů* (op. 3) které věnoval BETTINE VON ARNIM. Bohatá písňová tvorba prochází celým jeho dílem, např. píseň *Liebestreu* (*Věrnost lásky*, op. 3; 1853; REINICK), *Wiegenlied* (*Ukolébavka*, op. 49, 4; 1868), *Vergebliches Ständchen* (*Marné zastaveníčko*, op. 84, 4; 1881), *Feldeinsamkeit* (*Polní samota*, op. 86, 2; 1879, ALLMERS), *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (*Smrt, to je chladná noc*, op. 96, 1; 1884, HEINE), *Immer leiser wird mein Schlummer* (*Stále tiší je můj spánek*, op. 105, 2; 1886, LINGG, téma Andante klav. koncertu B dur, op. 83, 1881). BRAHMS hájil *strofickou píseň* v její lidové prostotě proti novoněm. směru, ne však klasicistně měšťanských důvodů (ve smyslu *ušlechtilé prostoty*), nýbrž kvůli požadovaným vysokým melodickým kvalitám: *Píseň se nyní ubírá tak špatným směrem, že se už nedá dostatečně rozpoznat její ideál, jímž je píseň lidová* (27. 1. 1860, CLARE SCHUMANNOVÉ).

V *Sapfické ódě* (op. 94, 4; 1884) se nad těžkým a přece jakoby nezakotveným doprovodem zdvihá antikizující jednoduchá, ale výrazná melodie, plná velikosti a souladnosti (příbuzná Adagiu houslového koncertu z r. 1878, př. A).

Jako písňové cykly vznikly *Romance podle TIECKOVY Krásné Magelony* (op. 33, 1862) a *Čtyři vážné zpěvy* (op. 121, 1896, biblické texty).

BRAHMS napsal a upravil také mnoho lidových písní pro sól. hlas, vokální ansámbl a sbor. S velkým ohlasem se setkala *Milostné písně*, valčíky na texty východních lid. písní pro vokální ansámbl a klavír na 4 ruce (op. 52, 1869; op. 65 1874).

Novoněmecký směr zastupovali zvl. WAGNER, 5 *básní pro ženský hlas* (1857–58, M. WESENDONK, s. 421), LISZT a

HUGO WOLF (1860–1903), Vídeň, od r. 1898 duševně chorý. Jeho písňové sbírky jsou psychol. a hudebně nadmíru bohaté. *Mörrike-Lieder* (53 písní 1888), *Goethe-Lieder* (51, 1888–89), *Špan. zpěvník* na HEYSEHO, GEIBELA (44, 1889–90), *It. zpěvník* na HEYSEHO (část I: 22 písní, 1890–91; část II: 24, 1896).

WOLF vychází z detailnější interpretace textu a píse spíše malé scény než písně (*básně pro zpěvní hlas a klavír*). Pro ztvárnění psychol. procesů je klavír stejně důležitý jako orchestr u WAGNERA. Zpěvní hlas spíše deklamuje text, než aby jej podřizoval melodii: pozdní, subjektivní a vysoce subtilní umění.

Píseň se v 19. stol. ve všech evr. zemích rozvíjela specificky, zvláště v

**Rusku:** Po GLINKOVI a BORODINOVÍ to byl vedle ČAJKOVSKÉHO především M. P. MUSORGSKIJ, který skládal písně moderně realistického střihu a rus. koloritu. Kromě mnoha jednotl. písní vznikly cykly *Dětská světnička* (1868–72, vlastní text), *Bez slunce* (1874), *Písně a tance smrti* (1874–77, obě GOLENIŠČEV-KUTUZOV).

Tyto písně jsou harmonicky neobvyklé, kp. neuhlazené, melodicky a rytmicky překvapivé, vesměs svérázné a originální, ale také plně drastických obrazů dokreslujících text (př. C).

**Francie:** vlastní písňová tradice zastoupená romant. *romanci* a umělo *melodii*; skladatelé: BERLIOZ, MEYERBEER, DAVID, MASSÉ; GOUNOD, BIZET, DÉLIBES, FRANCK, LALO, SAINT-SAËNS; potom zvl. G. FAURÉ (1845–1924) a H. DUPARC (1848 až 1933).

### Sborová píseň

Smišené sbory byly v 19. stol. velmi rozšířené (platí dodnes). K nejstarším patří *Berlínská pěvecká akademie* (*Singakademie*) v čele s C. F. FASCHEM 1791, od r. 1800 s ZELTEREM (s. 361), pořadající pověstné koncerty (*Matoušovy pašije*, viz s. 429). Vedle oratorií a kantát hrají sborové písně velkou roli, mj. SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN, FRANZ, HAUPTMANN, BRAHMS, BRUCH.

*Německé lidové písně pro 4hl. sbor v úpravě* J. BRAHME (1864) se textově vrací k hist. vzorům (FR. SPEE: *Trutznachtigall*, *Zdoroslavíček*, Kolín/ n. R. 1649). Sazba proto napodobuje starou sborovou polyfonii 16. a 17. stol., ve své zdánlivě prostotě tu však je zároveň přítomen pozdněromantický výraz citu (př. B).

Sborová sdružení se setkávala podle angl. vzoru na velkých hud. slavnostech, kde se vzájemně podněcovala a soutěžila, zpočátku na *Dolnorýnských hud. slavnostech* (každoročně od r. 1817).

**Mužské sbory** (*Liedertafel*, *Liederkränze*) byly velmi oblíbeny. V čele krácel *Berlínský Liedertafel*, zal. 1809 ZELTEREM (s. 361) a čítající 25 mužů, pouze skladatelů, zpěváků a básníků. Spolu s KLEINEM, REICHARTEM a REILSTABEM založil r. 1819 L. BERGER mladší *Berlínský Liedertafel*. Upřednostňovala se strofická sbor. píseň v lidovém tónu, 4hl. a cappella. Významnými iniciátory byli H. G. NÄGELI (1773–1836), Švýcarsko, a F. SILCHER (1789 až 1860), Tübingen.





FRANZ SCHUBERT \*31. 1. 1797 v Liechtenthalu u Vídně, † 19. 11. 1828 ve Vídni; 12. dítě učitele FRANZE SCH. z Moravy a jeho ženy ELISABETH VIETZ ze Slezska (†1812); raná hud. výuka doma a u sbormistra HOLZERA (zpěv, klav., varh., h.); 1808–13 působil jako choralista (soprán) v konviktu vídeňské dvorní kapely, výuka u dvorního varhaníka RŮŽIČKY (varh., klav.) a dvorního kapelníka SALIERIHO (gb., kp.); po mutaci vyučoval 3 roky v Liechtenthalu jako pomocný učitel, pak se osamostatnil, aby mohl nerušeně komponovat. Žil u svého přítele F. v. SCHOBERA. Vídeň opustil pouze v létě 1818 a 1824, kdy jako klav. učitel rodiny ESZTERHÁZY působil na jejich venkovském sídle v Zelzizu v Maďarsku. Roku 1826 se v Divadle za Korutanskou branou marně ucházel o místo kapelníka.

SCHUBERT nepsal pro anonymní posluchačstvo, nýbrž pro kruh svých přátel, který se pravidelně scházel na večírcích zvaných *Schubertiády*, s předčítáním, hudbou, sestavováním živých obrazů, tancem, vínem, výlety. Chodili sem malíři MORITZ VON SCHWIND a L. KUPELWIESER, básník FRANZ GRILLPARZER, bratři HÜTTENBRENNEROVÉ, L. SONNLEITHNER, F. LACHNER, J. MAYRHOFER, E. v. BAUFELD aj.

Klavír měl SCHUBERT k dispozici jen zřídka. Skládal velmi rychle, bez větších korektur, spoléhal se zcela na svou představivost a za 31 let svého života vytvořil nesmírně obsáhlé dílo obsahující různé druhy (nejen písně). Většina zůstala za jeho života nevytištěna. Až SCHUMANNOVA generace objevila v SCHUBERTOVI svůj ideál.

První etapa SCHUBERTOVY tvorby asi do r. 1818 byla určena muzicírováním v konviktu a v rodičovském domě, stylově závislá na klas. vídeňských vzorcích (HAYDN, MOZART, BEETHOVEN). Pouze v písních našel velmi záhy svůj osobitý tón (s. 431). Po přechodném období zhruba do r. 1822 (jevištní díla) následovala doba zralosti s horečnými tvůrčími periodami, kdy vznikala díla jako *Nedokončená symfonie* (s. 456). Tato hudba se vyznačuje romantickým výrazem plným tragiky, lásky a nejnaternějšího oduševnění.

Jako bytostný lyrik dokázal SCHUBERT spolehlivě postihnout nanejvýš romantickou, snovou náladu, která jako by přicházela z jiných sfér. Jeho poznámka, že se často cítí tak, jako by nebyl z tohoto světa, naznačuje – podobně jako CHOPINOVO *espace imaginaire* – rozdvojený vztah k tzv. realitě (totiž k tomu, co z ní okolní svět dokáže pojmout, a za co jí tedy považuje).

Motiv písně *Dvojník* odráží rozdvojení romant. psychiky. Melodika je rozkouskovaná, zdánlivě konvenční, blížká řeči. Souvislost zajišťuje ostinatý bas (14x), který pomocí píltonů a zm. kvarty vyjadřuje stejně jako v barokních skladbách kříž, lítost a bolest (srov. Agnus Mše

Es dur; také BACHOVU Fugu cis moll). Na vrcholu se kumuluje duševní napětí, které vyústí v jediný akord (zm. dominanta Fis dur, t. 32, 41; podobně, ale modulující v t. 51). Náladu a obsah primárně vyjadřuje rytmus: velmi moderní skladba (obr. A).

SCHUBERTOVA fantazie pracuje *budebně*, je vedena intuitivní schopností vycítit přítomný okamžik. SCHUBERT je tedy vposledku *absolutní* hudebník, kterému poezie písňových textů slouží jen jako klíč k uchopení nálad a pocitů. Tyto písně jsou proto tak uchvacující, že i ony, stejně jako SCHUBERTOVA instrumentální hudba, jsou nezávislé na logice slov nanejvýš hud. jevem. Proto také vyžadoval SCHUBERT od svých zpěváků zdrženlivost ve výrazu a mimice, neboť toto vše je již obsaženo v *kompozici*. Drobné lyrické klav. kusy se charakterem podobají písňům. Naopak 5 písňových melodií rozvinul skladatel beze slov v instr. hudbě (ne obráceně): Klav. kvintet *Pstruh* (s. 451), Fantazie *Poutník* (s. 436, obr. A), Variace pro fl. a klav. (D 802, 1824 na píseň *Suché květiny*), Sm. kvartet d moll (obr. C), Fantazie pro h. a klav. (D 934, 1827, na píseň *Sei mir gegrüßt*).

V Andante sm. kvartetu zaznívá prostě a zdrženlivě písňová melodie (1817, př. C). Rytmus smrti prochází ve variované podobě všemi větami. Rozvržení cyklu symbolizuje prazákladní souvislost všech jevů a idejí. V neustálém rytmickém bušení je přítomno cosi nadosobního, osudového (obr. C).

U SCHUBERTA nalezneme stále se opakující rytmy téměř všude, jako výraz vnitřního záchvěvu bytí. Logika hudební věty je racionálně hůře uchopitelná než kp. propracovaná nebo dramatická hud. věta baroka či klasicismu. Každý detail je naplněn celistvým bytím okamžiku, jako by byl SCHUBERT vnořen do hlubší vrstvy světa. Vedle pozdního BEETHOVENOVA díla se tak díky SCHUBERTOVI ve Vídni zformoval nový dobový výraz.

Závěrečné Rondo Sonáty A dur (formálně stejně jako BEETHOVENŮV op. 31), ukazuje v tématu SCHUBERTŮV osobitý rytmus: chůze a putování, doznívající v písňové melodii (př. B). Na konci se však téma vytratí, plynulý proud uváže: pauzy působí jako propasti, bezdná ztracenost (t. 340 nn.).

To je však zahlazeno lehce bravurním virtuózním závěrem, prozrazujícím autorovo směřování k čisté hudbě, ke všeobjímajícímu zvuku.

**Tematický katalog skladeb:** O. E. DEUTSCH, Londýn 1951, Kassel 1978 (D 1–998); chronologické **SV:** E. MANDYCZEWSKI, 40 sv., Lipsko 1884–97 (reed. Wiesbaden 1965); **nové SV:** Mezinár. Schubertova společnost, Kassel 1964 nn.; F. S.: Die Dokumente seines Lebens (DEUTSCH), Kassel 1964.

Allegro con fuoco 4/4, C	Adagio (Var.) 4/4, cis	Presto (Scherzo) 3/4, As	Allegro (Fugato) 4/4, C
-----------------------------	---------------------------	-----------------------------	----------------------------

1. téma. Allegro con fuoco

2. téma  
t. 473. téma  
t. 112

písníková předloha, 2. strofa



téma

- A **F. Schubert, Fantazie Poutník, C dur, D. 760, 1822**, sled sonátových vět, tematická příbuznost, orchestrální tremolo



1. Allegro moderato 4/4, f	2. Allegretto 3/4, As	3. Andante (var.) C, B	4. Allegro scherz. 3/8, f
-------------------------------	--------------------------	---------------------------	------------------------------



- B **F. Schubert, Impromptu op. 142, D 935, 1827**, cyklus a téma z Rosamundy

1. Lebhaft  
Motto von Clara Wieck

7. Nicht schnell



- C **R. Schumann, Tance Davidovců, op. 6, 1837**, Florestan a Eusebius



sled akordů



rytmický model



- D **R. Schumann, Kreisleriana, op. 16, 1838**, začátek

akordická jednotka

Fantazie, impromptu, tanec, charakteristický kus

**Klavír** dospěl v 19. století k vrcholu obliby, čemuž odpovídá také mnohostranná a bohatá literatura. Tento nástroj se neobvyčejně hodí pro sólovou hru, v níž je možno vyjádřit individuální cit, který romantikové tolik hledali. Proto byl také klavír v oblibě už v období citového slohu v 18. století. Klasické formy jako improvizace, fantazie, sonáta a rondo žijí dále. Jako nový druh však raný romantismus vytvořil *drobný lyrický klavírní kus*, protějšek umělé písni.

Směřoval-li klasicismus k vyrovnání protikladů, pak citové impulsy romantismu vedly záměrně k extrémům, ať už k dramatickému vzrušení nebo k lyrickému spočinutí. V obou případech tak byly narušeny převzaté, klasicky vyvážené formy (viz výše).

Vedle salonní hudby a domácího muzicírování, kde byla v oblibě též čtyřruční literatura, se rozvíjí bohatá koncertní praxe a nový kult virtuozity. Autoři (mj.):

**JOHANN NEPOMUK HUMMEL** (1778–1837, s. 367), jeho dílo sahá od MOZARTOVA stylového ideálu až k raně romant. virtuozitě s množstvím pasáží a brilantní elegancí.

**JOHN FIELD** (1782–1837), projevil se romanticky v snivé atmosféře svých *Nokturn* (od r. 1812).

**JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK** (1791–1825, s. 533), žák V. J. TOMÁŠKA v Praze, jeho *12 rapsodií* (1814) a *6 impromptus* (1822) se ve Vídni setkali s velkým úspěchem (vzor pro SCHUBERTA).

**CARL MARIA VON WEBER** (1786–1826, s. 417), vystupoval jako pianista se svými sonátami, variacemi, rondy a tanci. Dram. nadání a zkušenosti s orchestrem ho přivedly k barvitému klavírnímu stylu s působivým vystupňováním techniky (oktávy, arpeggia atd.; s. 469).

**Franz Schubert** (1797–1828, s. 435) komponoval všechny dobově typické druhy a formy klavírní hudby:

- lístky do památníku (Albumblätter), divertissements, fantazie, fugy (rané), klav. kusy, moments musicaux, impromptus, ronda, scherza, sonáty, variace (částečně s introdukci);

- tance a pochody: německé tance, ländler, valčíky, ecossaises, galoppy, smuteční pochody, polonézy, valse sentimentales.

Velké melod. oblouky a lyrický tón stojí vedle dramatickosti, která je bezprostředně vyjádřena jako vnitřní pohnutí (ne tedy scén. dramatickosti). SCHUBERTOVU bohatému citění odpovídá jeho kompoziční umění: *Pro kouzlo tvého citu dáváš téměř zapomenout na velikost tvého mistrovství* (LISZT). SCHUBERT vyžaduje náročnou hráčskou techniku a zvukovou kulturu. SCHUBERTOVO křídlo mělo jemný zvuk a vyvolávalo, také díky pedálu, ohromný účín.

Fantazie *Poutník* (*Wandererphantasie*) D 760 (1822) má stejně jako sonáta 4 věty, které jsou

motivicky příbuzné a přecházejí bez pauzy jedna do druhé (obr. A; LISZT ji přepracoval pro klav. a orch.; vzor pro jeho velké fantazijní sonáty). Tematickou příbuznost vykazuje už 1. věta (monotematismus): 2. téma pozměňuje bouřlivý hlavní motiv (*ff*) a dává mu něžně zdrženlivý ráz (*pp*), 3. téma, široce rozevláté, v něm pokračuje (př. A). – 2. věta variuje zádumčivé téma písně *Poutník* D 849 (1816), podle níž se tato fantazie jmenuje (př. A). Virtuózní klav. sazba (komponováno pro jednoho z HUMMELOVÝCH žáků) přináší orchestrální prvky jako tremolo smyčců, které, imitováno na klavíru, navozuje výstředně romant. náladu (př. A).

K SCHUBERTOVYM nejdůležitějším klav. dílům náleží 15 *raných* sonát a sonátových fragmentů (do r. 1819), 4 *střední* sonáty C dur z let 1825–26 (D 840, *Reliquie*), a moll (D 845), D dur (D 850), G dur (D 894) a 3 *pozdní* sonáty ze září 1828 c, A, B (D 958–60); dále 6 *Moments musicaux* D 780 (1823) a 2x4 *Impromptus* D 899 a 935 (1827).

Téma 3. části (Andante) z D 935 pochází z baletní hudby k *Rosamundě* (D 797, také ve sm. kvartetu a moll, viz s. 453). SCHUMANN považoval celek za skrytý sonátu: 1. věta, Scherzo, Andante, Finale (charakter, tóniny, obr. B).

**Felix Mendelssohn-Bartholdy**, \*3. 2. 1809 v Hamburku, † 4. 11. 1847 v Lipsku, vnuk filosofa MOSESA M., otec (stal se protestantem) byl od r. 1811 bankéřem v Berlíně, FELIX od dětství projevoval velké nadání, žák ZELTERA; cesty do Paříže (1816, 1825 aj.), ve Výmaru u GOETHA (1821, 1830), Anglie, Skotsko (1829), Itálie, Paříž, Londýn (1830–32); od r. 1835 kapelník v Lipsku (koncerty Gewandhausu).

Dílo viz oratoria, písně, ouvertury, symfonie, koncerty, komorní h.; pro klav. mj. romant. preludia a fugy, originální *Variations sérieuses* op. 54 (1841), 48 *Písní beze slov* op. 19 (1829) až op. 102 (1842–45) jako nový, vysoce poetický romant. druh.

**Robert Schumann** (1810–56, s. 443) spojuje poetickou fantazii s novým klav. stylem.

V *Tancích Davidových spojenců* (*Davidsbünderlänze*) se SCHUMANN personifikuje v prudkém Florestanovi a v lyrickém Eusebiovi. CLARA, rovněž skladatelka, je původkyně výrazně tečkovatého, vzletitého motta (př. C).

Cyklus *Kreisleriana* pojednává o excentrickém kapelníku Kreislerovi, postavě z díla E. T. A. HOFFMANNA. Způsob, jakým SCHUMANN za pomoci rytmického modelu oživuje akord do podoby arpeggia, připomíná BACHA (preludia, chaconne). Relativně jednoduchý akordický sled věří v prudkém pohybu s excentrickými průtahy a synkopami, který na hony vzdálen jakémukoliv chladnému nebo sentimentálnímu historismu rozdmýchává romantický žár (př. D).

II.  $\text{♩} = 72$

mp	fl., hob.
p	h., vla
mf	vc., les. r.
pp	kb.

IX.  $\text{♩} = 116$

Presto *p*  
possibile

XII. Finale  $\text{♩} = 66$

Allegro brillante Pedal 8

- A R. Schumann, Symfonické etudy,  
op. 13, 1835, zvukové vrstvy  
a souzvukové sledy

Lento

(p)

- B F. Chopin, Mazurka, op. 33,1, 1837/38

Lento a capriccio Ped. >

Lassan Andante mesto

t. 43 8

pp

t. 118 Friska. Vivace

t. 274 fff

- C F. Liszt, Uherská rapsodie č. 2, tištěno od r. 1851, Lento – Lassan – Friska

anglická píseň výklad patet. gestičnost nápodoba cimbálu

**R. Schumann** psal zpočátku jenom pro klavír (1829–1839): pln vášně a poezie, pokračoval zároveň duchaplně v lipské kp. tradici, tak např.

Variace *Abegg* op. 1, brilantní fantazijní nebo charakteristické variace na motiv a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>; příjemní krásné METY ABEKG v Heidelbergu (1829–1830). *Papillons (Motýlí)* op. 2 (1829–32; s. 444, A). *Studie podle Paganiniho capricii* op. 3 (1832); Také v 6 *Etudách podle Paganiniho* op. 10 (1833) usiloval SCHUMANN přenést PAGANINIHO virtuozitu na klavír. *Tance Davidových spojenců* op. 6 (1837; s. 436, C). *Toccatu* op. 7 (1829–32), BACHŮV vliv, střední díl fugovaný (s. 140 n.). *Carnaval* op. 9 (1833–35; s. 114, C). *Sonáta fis moll* op. 11 (1833 až 35). *Fantastické kusy* op. 12 (1837). *Symfonické etudy* op. 13 (1834–37/1852).

Zde SCHUMANN „orchestrálně“ rozšířil výrazové možnosti klavíru. Ve II. var. se překrývají 4 zvukové vrstvy: rytmická, dynamická, motivicky rozdílná (doplněno o ideu zvuk. barvy). Var. IX příznáš rychlé akordy na způsob spiccatu. Ve var. XII (finale) zazní v tutti-akordech angl. píseň, věnováno angl. klavíristovi BENNETTOVI. Metronomické údaje jsou původní (obr. A).

*Sonáta f moll* op. 14 (1835–36/1853). *Dětské scény* op. 15 (1838). *Kreisleriana* op. 16 (1838, fantazie; s. 436, obr. D). *Fantazie C dur* op. 17 (1836–38), věn. LISZTOVI, zamýšlena jako *Velká sonáta pro Beethovena* k odhalení BEETHOVENOVA pomníku v Bonnu, její 3 věty poté nazval *Ruiny, Triumfbogen (Trophäen), Sternenzkranz (Palmen)*, k tomu motto od SCHLEGELA (s. 403); *Arabesky* op. 18 (1839). *Novelty* op. 21 (1838). *Sonáta g moll* op. 22 (1833–38). *Nachtstücke* op. 23 (1839). Následuje rok písňové tvorby 1840. Pozdní klav. dílo (výběr): *Album pro mládež* op. 68 (1848). *Lesní scény* op. 82 (1848/49). *Gesänge der Frühe* op. 133 (1853). SCHUMANNŮV zájem o BACHA vedl k 6 fugám na jméno B–A–C–H op. 60 pro varh. nebo pedálový klavír (tj. s ped. klaviaturou; 1845), dále 4 fugy op. 72 (1845).

**Fryderyk Chopin** (1810–49, s. 443), podstatně spolupůřoval tvářnost vrcholně romant. generace. K typickým polským dílům patří polonézy a mazurky.

Charakteristická melodika, taneční rytmika a vrcholně romant. harmonie se spojují v jiskřivou živost i v poetickou melancholii (př. B).

**Franz Liszt** (1811–86, s. 447) jako záračné dítě a žák CZERNÉHO zažil vídeňskou klav. tradici (BEETHOVEN), potom od r. 1823 Paříž jako centrum evr. kulturního dění, kde ho fascinovali zvl. PAGANINI a BERLIOZ. Podobně jako SCHUMANN usiluje dosáhnout PAGANINIHO virtuozity na klavír (viz níže). Z *brilantního* klav. stylu CZERNÉHO se tak stal *virtuózní* styl LISZTŮV. Transkripce BERLIOZOVY *Fantastické symfonie* (1833) uka-

zuje LISZTOVU novátorskou klav. nápodobu orchestru. Zhruba 400 transkripcí symfonií, oper, písní (SCHUBERT) aj., dále volně fantazie jako jsou *Parafráze* na *Dona Juana* nebo *Rigoletta* patřily k charakt. repertoáru jeho klav. večerů. Většinu svých děl vícekrát přepracoval; zrcadlí se v tom improvizací element, koncertní zkušenosti i měnící se přístupy. Charakteristické jsou mimo- hudeb. obsah a dram. gesto. Hlavní díla:

12 etud (1826), 2. verze (1838), 3. verze jako *Etudes d'exécution transcendente* (1851). *Grande fantasie de bravoure sur la Clochette de Paganini* (1832). *Apparitions* (1834). 6 etud na PAGANINIHO (1840), podle SCHUMANNOVA op. 3 a 6, věnováno CLAŘE SCHUMANNOVÉ, definitivně jako *Grandes Etudes d'après Paganini* (1851). *Années de pèlerinage (Léta putování)*, 1. *Svýcarsko* 1848 až 53, 9 kusů z *Album d'un voyageur (Album cestovatele)* 1836), 2. *Venezia e Napoli* (1835–59, 7 kusů, mezi nimi *Sonáta po četbě Danta*), 3. *Roma* (1867–77, 7 kusů), *Harmonies poétiques et religieuses*, podle básní LAMARTINA (1845–52, 10 kusů). 3 *Etudes de Concert* (1848), v Paříži uveřejněno jako 3 *Caprices* s názvy *Il lamento*, *La leggierezza*, *Un sospiro*. *Consolations (Utěchy)* podle básní SAINTE-BEUVEHO (1849). *Ab irato*, koncertní etuda (1852), zkráceně jako *Morceau de salon* (1841). *Sonáta h moll* (1852–53), věn. R. SCHUMANNŮVI. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* dle BACHOVY kantáty BWV 12; *Preludia* (1859) a *Variace* (1862). *Mefisto valčík* (1861). 2 *Legendy* (1862). 2 *Koncertní etudy* (*Šum lesa*, *Rej skřítků*, 1863). 2 *Elegie* (1874–77). – 19 *Uberských rapsodií* (od r. 1851).

**Cikánská hudba** byla ztotožňována s maď. hudbou, což byl všeobecný omyl 19. stol., který byl revidován až folkloristickým badáním BARTÓKA a KODÁLYHO. Vedle venkovských písní a tanců užívali Cikáni především balkánské městské melodie 18. a 19. stol., které však hráli po svém: cikánská stupnice, specifické zdobení, markantní rytmy a typické obsazení s houslemi (vedoucí primáš), klar., basem (vc. nebo kb.) a cimbálem.

Cimbál (*Címbalom*, Hackbrett, s. 34 n.) se roz- zvučoval údery 2 paliček, vynikal znělým zvukem, tremoly a rychlými figuracemi, což LISZT napodoboval na klavíru (př. C). Dvoudílný *čardáš (hospodský tanec)*, maď. csárda = hospoda, vznikl cca 1830 ze staršího *verbuňku*, pomalu-rychle (*Lassan-Friska*), užíval LISZT dosti často. Počáteční téma II. *rapsodie* si zapsal v Rumunsku (př. C).

Hudba maď. cikánů ovlivnila uměleckou hudbu od HAYDNA, SCHUBERTA až k BRAHMSŮVI (*all'ungarese*). Menší byl vliv špan. cikánů (*flamenco*, kytara).



A úvodní díl b-moll		B střední díl Des-dur		A' repríza (pozměněná) b-moll				B' koda B-dur		
A	A <sup>1</sup>	B	B <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	A <sup>3</sup>	A <sup>4</sup>	B <sup>2</sup>			
8 t.	1	12	1	8	8	4 4 2 3	8	1	6 6	4 6 3
t. 1	10	23	31	39	52	61	73			
Andante non troppo e con molta espressione							Più Adagio			

- zóny dezintegrace
- kontrast
- taktové schéma, metrum
- hemiooly, posunutí těžisté
- téma proměny

A J. Brahms, Intermezzo op. 117, č. 2, 1892

Promenáda // t. 3

Allegro giusto

X. Velká brána Kyjevská

All.º maestoso

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Skřítek	Starý hrad	Tuileries	Bydlo	Kuřátka	Samuel	Limoges	Katakomby	Baba Jaga	Vel. brána Kyjevská

VIII. Katakomby

Largo

B M. Musorgskij, Obrázky z výstavy, 1874

JOHANNES BRAHMS (s. 475) začíná v poetickém duchu připomínajícím raný romantismus (sám se nazývá „mladým *Kreislerem*“ podle E. T. A. HOFFMANN). Zároveň utváří BEETHOVENA a přísné řemeslo baroka (BACH, HÄNDEL, SCARLATTI). Nejprve tak píše velké sonáty klas. formového rozvrhu, ale v romantickém duchu, zvl. patrné v Andante op. 1 s variacemi na lid. píseň ZUCCALMAGLIOVU (*Verstohlen geht der Mond auf*) a v romant. Intermezzu s podtitulem *Rückblick* (*Pobled zpátky*) v op. 5.

3 sonáty in C, fis, f, op. 1, 2, 5 (1852–53, 1852, 1853). *Scherzo* op. 4 (1851) *Variace na Händelovo téma* op. 24 (1861), *Var. na Paganiniho téma* op. 35 (1862–63), *Var. na Haydnovo téma* pro 2 klav. op. 56b (1873). 4 *Balady* op. 10 (1854). 2 *Rapsodie* op. 79 (1879). *Fantazie* op. 116, *Intermezza* op. 117 (1892), *Klavírní kusy* op. 118, 119 (1893).

*Variace na Händelovo téma* se obrací k baroku (fuga, atd.), vyžadují však, podobně jako *Variace na Paganiniho téma*, nejvyšší virtuozitu. Romant. výraz a klas. uměřenost se v pozdních dílech pojí s hlubokou melancholií.

*Intermezzo* op. 117 č. 2 zaznívá ve vyváženém lyr. tvaru (písňová forma A–B–A'–B'). Oproti plynulému romant. toku s bohatou harmonií stojí klas. momenty jako symetrie, kp. motivická práce, sevřenost. Do závěrů formových důl vkládá BRAHMS pasáže, které zdánlivě improvizáčnícím způsobem uvolňují pevné struktury: motivicky, rytmicky, harmonicky nezakotvené (stále však sekvenčně utvářené). Takovoto *zóny odpoutání* lze později nalézt v radikálnější podobě u SCHÖNBERGA (op. 11, 1909). Tematické vztahy zůstávají zachovány. Celé toto místo je prostoupeno rytmem, který je typický právě jen pro BRAHMSE: pohyb začíná synkopicky o jednu šestnáctinu dřív a spojuje pak 2 takty do jednoho celku (*hemiola*, obr. A).

### Salonní hudba a klavírní kultura

Mimo velké koncertní sály se hra na klavír v 19. stol. uplatňuje především ve šlechtických a měšťanských salonech. Nároky sahají od nejvyšší úrovně vzdělání a hudebního znalectví až k čajovým dýchánkům a triviální zábavné hudbě. Vedle nespočetných neznámých autorů na tomto poli působili:

FIELD, KALKBRENNER, HÜNTEIN, MOSCHELES, BERTINI, MEYER, HERZ, THALBERG, HENSEL, DREYSCHOCK, LITOLFF, KIRCHNER, SCHULHOFF, GOTTSCHALK, ANTON RUBINSTEIN, EULENBURG, SINDING.

Patřili sem samozřejmě také CHOPIN a LISZT, stejně jako velké ženy 19. stol., CLARA WIECKOVÁ-SCHUMANNOVÁ a FANNY HENSEL-MENDELSSOHN (FELIXOVA sestra).

Z kruhu kolem LISZTA pocházeli FELIX DRAESEKE (1835–1913), HANS V. BÜLOW (1830–94), HERMANN GOETZ (1840–76), dále EUGEN D'ALBERT (1864–1932).

Ve Francii se rozvíjela vlastní klav. kultura, především v Paříži s jejími salony, koncertními sály, skladateli a klav. továrnami (PLEYEL, GAVEAU). Velcí skladatelé se vyznačovali duchaplnou virtuozitou, zvl. FRANCK, SAINT-SAËNS a ALEXIS EMANUEL CHABRIER (1841–94). U FRANCKA se mísí historizující nárok s jeho vrcholně romant. hudební řečí (s. 404, obr. C).

Ve Španělsku zahrnul ISAAC ALBÉNIZ (1860 až 1909) do svého virtuózního koloristického klav. stylu těž špaň. cikánskou hudbu.

V Norsku vystoupil EDVARD GRIEG (1843–1907) mj. se svými 66 *lyrickými klav. kusy*.

V Rusku komponoval romant. klavírní kusy P. I. ČAJKOVSKIJ (1840–93). Velice svérázný rus. kolorit se objevuje u MODESTA P. MUSORGSKÉHO (1839–81, s. 423), zvl. v jeho *Obrázcích z výstavy* (1874).

Tento cyklus klav. kusů podnítila výstava spřáteleného architekta HARTMANNa v Petrohradě. *Promenáda*, přecházení návštěvníka výstavy od obrazu k obrazu, se několikrát opakuje mezi jednotlivými kusy jako rondový refrén. K jejímu rus. charakteru přispívá písňové téma, střídání 5/4 a 6/4 taktu a sólového hlasu s plným zvukem, jakož i osobitá harmonie částečně ovlivněná modalitou ruských církv. tónin (t. 3: vedlejší trojzvuky g, F, d; př. B). *Promenáda* je obměňována, aby vždy odpovídala charakteru následujícího obrazu, místy také odpadá. V závěru přechází její tematika do tematicky obrazů, především v oslnivé slavnostní *Velké bráně Kyjevské*. MUSORGSKÉHO líčení je zcela neakademické a originální. V *Katakombách* tak znějí neortodoxní moderní souzvuky (unisona, chromatika, disonance; př. B). Jeho orch. myšlení často přesahuje možnosti klavíru, jako v *cresc.* na jediném tónu (*Katakomy* t. 3). *Obrázky z výstavy* později kongeniálně instrumentoval RAVEL (1922).

V Čechách působili také jako klav. skladatelé (po TOMÁŠKOVI a VOŘÍŠKOVI) A. DVOŘÁK, B. SMETANA a Z. FIBICH (1850–1900, lyr. kusy, viz s. 536 nn.).

### Varhany

Přiklonem ke starší hudbě se staly předmětem nového zájmu v 19. stol. také varhany. Tak vznikají SCHUMANNOVY Fugy op. 60, LISZTOVO *Preludium a fuga na jméno BACH* (1855/1870), významná varh. díla ČESARA FRANCKA a jiných fr. skladatelů. V důsledku romant. zvukových představ, jež pocházely od ABBÉ VOGLERA a dále pak hlavně z Francie, však vzniká nebarokní varhanní typ 19. století (s. 59).

op. 10, 1.

2.

5.

10.

op. 25, 1.

Ped.

A Etudy, op. 10, 1829–32 a op. 25, 1832–36

zvukové předívno pomocí pedálu

Des	b	es		Des	A	cis		Des	es	Des	Des		
A	B	B <sup>1</sup>		A <sup>1</sup>	B <sup>2</sup>	B <sup>3</sup>		A <sup>2</sup>	B <sup>4</sup>		koda		
1	8	4	4	4	4	4	4	4	4	4	8	4	4

Lento sostenuto

dolce

*p* Ped. doprovodná figura

t. 31

16tiny  
l. r.

B Nokturno Des dur, op. 27, 2, 1834/35, rozvrh, téma a rubato

gradace

kontrast

vrchol

„leggierissimo“

I. sonátová věta ♩, b	II. Scherzo 3/4, es; Trio, Ges	III. Marche funèbre 4/4, b; Trio, Des	IV. Finale ♩, b; «Presto»
--------------------------	-----------------------------------	--	------------------------------

III. Lento

*p*

IV. Presto

sotto voce e legato

C Sonáta b moll, op. 35, 1839, heterogenní věty

Chopin: technika a hudba, rapsodický styl, sonáta

FRYDERYK (FRÉDÉRIC) CHOPIN \*1. 3. 1810 v Želazowé Woli u Varšavy, † 17. 10. 1849 v Paříži, otec Francouz, matka Polka, zázračné dítě, skladbě se učil u J. ELSNERA; Roku 1829 úspěšná koncertní cesta do Vídně; kvůli koncertům a studiím opustil CHOPIN r. 1830 Varšavu. Revoluce mu znemožnila návrat. Od r. 1831 žil v Paříži, pohyboval se v kruhu podnětných umělců (BERLIOZ, LISZT, PAGANINI aj.). Vyhybal se velkému publiku (během 18 pařížských let jen 19 veřejných koncertů) a upřednostňoval intimní atmosféru salonů. Byl skvěle placeným skladatelem a učitelem.

Jeho cesty ho r. 1834–35 přivedly až do Drážďan (snoubenka MARIA WODZIŃSKÁ), 1838–39 kvůli plicní chorobě společně se spisovatelkou GEORGE SAND na Mallorcu (kartuziánský klášter Valdemosa). S ní žil v letech 1839–47 v Paříži a v létě na jejím venkovském sídle v Nohantu. Rok 1847 přinesl rapidní zhoršení CHOPINOVA zdraví, r. 1848 jeho poslední cesta (Londýn, Skotsko).

CHOPIN fascinoval hudební fantazií a kulturou. Spojoval virtuozitu připomínající PAGANINIHO s jemným barevným a výrazovým bohatstvím plným inspirace. Už při jeho prvním koncertu ve Vídni byla obdivována *neobyčejná jemnost jeho úbozu, nepopsatelná mechanická obratnost, jeho dokonalé nuancování, odposlouchané z nejoblíbenějších pocitů* (AmZ 1828). SCHUMANN popsal CHOPINOVU hru takto (NZfM 1837):

*Mysleme si, že by Aeolova barfa měla všechny stupnice a že by ruka umělce v jejich strunách splétala dobromady všemožné fantastické ozdoby, ale tak, že bychom vždy slyšeli v hloubi základní tón a ve výšce jemný zpěv – a máme přibližně obraz jeho hry.*

Vycházejí z HUMMELA a FIELDA, rozvíjel CHOPIN už jako dvacetiletý svůj vlastní, náročnější styl. Jeho ideály byli BACH a MOZART (ne LISZTOVA dramatictost). V BACHOVI nalezla CHOPINOVA lyricko-romant. povaha vytríbenou zralost.

**Etudy** op. 10 a 25 už nejsou pouhé cvičné kusy CRAMEROVA a CZERNÉHO ražení, nýbrž ukazují CHOPINOVO geniální, vždy poeticky charakteristické klav. umění. Jejich do té doby neslýchané technické obtíž spočívají v neposlední řadě v délce a mnohonásobném opakování pohybu (cca 600 sext v č. 10).

**Etudy** začínají stejně jako *Preludia* v C dur, což připomíná BACHŮV *Dobře temperovaný klavír*: ne však „úzké“ akordy (jako v BACHOVĚ 1. prel.), ale nejšířší poloha s akcenty v 5. prstu (př. A); č. 2 polyfonně kombinuje linii hranou krajními prsty s akordy v těžce ruce; č. 5 rozvíjí téměř impresionistické barvy na černých klávesách; směsí zvukové barvy a polyfonie je také op. 25, č. 1 (př. A).

Jednotný charakter těchto kusů působí barokně. Romantikové jako CHOPIN totiž milovali rovnoměr-

ný pohyb, hlavně v l. r. (doprovodná figura př. B; ostinátí basy v *Berceuse* a *Barcarole*). Nad ním se nesla melodie, podobně jako zpěvní hlas nad orchestrem. CHOPINOVI melodie jsou oduševnělé, širokodeché a plně půvabu. CHOPIN miloval kulturu it. belcanta (BELLINI).

**Nokturna** jsou noční a snové kusy plné měsíčního svitu a romantiky. Melodie v op. 27,2 je založena lyricky, téměř klas. (př. B), zároveň se však lehce vznášá, zadržována synkopami. Lehce a půvabně působí křehké variační rozdrobení do menších notových hodnot, přičemž ornamentika je niterně oživována a vynalézavě rozšiřována. CHOPIN notuje exaktně dokonce i v rytmicky „hustém“ *leggierissimu*. Zatímco l. r. drží tempo, p. r. hraje *tempo rubato*: nedá se notovat, je to otázka stylu a vkusu (př. B). CHOPINOVO lyr. citění vybočuje z mezí běžné reality. „Růže, karafiáty, psací pero a kus pečutího vosku... a v tom okamžiku se už nenalézám u sebe, nýbrž jako obvykle ve zcela jiném, podivuhodném prostoru... v něch *espaces imaginaires*“ (Nohant, 1845).

Druhy se proměňují. Bachovská preludia se v CHOPINOVÝCH 24 preludiích stala nanejvýš působivými romant. charakteristickými obrazy. Klas. *sonáta* se u CHOPINA stává sledem 4 sólových kusů. Smuteční pochod *sonáty* b moll vznikl dlouho předtím, ve finále *spolu rozprávějí p. a l. r. unisono* (obr. C). CHOPIN napsal také 4 *scherza*, nezačleněná do *sonát*.

**Dílo**: 4 *rondeaux*: c, op. 1 (1825); C, op. 73 pro 2 klav. (1828); Es, op. 16 (1832), *R. à la Mazur* op. 5 (1826). Variace: *Don Juan-var.* op. 2 (1827) s orch., *Var. na Héroldovo téma*, op. 12 (1833).

4 *scherza*: h, op. 20 (1831/32); b, op. 31 (1837); cis, op. 39 (1839); E, op. 54 (1842).

3 *sonáty*: c, op. 4 (1828); b, op. 35 (1839); h, op. 58 (1844).

Po 12 *etudách* op. 10 (1829–32), věn. LISZTOVI, op. 25 (1832–36), věn. hraběnce D'AGOULT. 24 preludií op. 28 (1831–39).

19 *nokturn*, 4 *impromptus*, 4 *balady*; 58 *mazurek*, 16 *polonéz*, 17 *valčíků*; *Bolero* op. 19 (1833); *Fantasia-Impromptu* cis, op. 66 (1835); *Tarantela* op. 43 (1841); *Berceuse* op. 57 (1843–44); *Barcarola* op. 60 (1845/46); *Polonaise-Fantasia* As, op. 61 (1845/46); 17 *polských písní* op. 74 (1829–47).

Díla s orchestrem viz s. 469.

Komorní hudba: *Intr. a Polonaise* pro vc. a klav., op. 3 (1829–30); *Sonata g moll* pro vc. a klav., op. 65 (1845/46).

**SV**, vyd. I. PADEREWSKI, 21 sv., Varšava 1949–61, **tematický katalog skladeb** K. KOBYLAŃSKA, Krakov 1977 (něm. 1979).

## 1. (Moderato)

Da er (Walt) aus dem Stübchen  
trat, bat er Gott, daß er es  
froh wiederfinden möge; es  
war ihm wie einem ruhm-  
durstigen Helden, der in  
seine erste Schlacht auszieht.

## 2. Prestissimo

Endlich geriet er ... in den  
wahren brennenden Saal ...  
welch ein Nordscheinimmel  
voll widereinanderfahrender  
zickzackiger Gestalten.

## 3. (♩ = 120)

Am meisten zog ihn und  
seine Bewunderung ein  
herumrutschender Riesenstiefel  
an ... der sich selber anhatte  
und trug (odtud, od t.17 kánon).

## A Papillons, op. 2, 1829–32 a Schumannův výběr textů z Jeana Paula: Fliegeljahre

## B Der Nußbaum (Ořech) z cyklu „Myrty“, op. 25, 1840

## C Klavírní kvintet Es dur, op. 44, 1842

## I. Andante

## D 1. symfonie B dur, op. 38, „Jarní“, 1841

- |  |                     |
|--|---------------------|
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: yellow; border: 1px solid black;"></span> h. I                | smyčcový<br>kvartet |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: red; border: 1px solid black;"></span> h. II                  |                     |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: green; border: 1px solid black;"></span> vla                  |                     |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: blue; border: 1px solid black;"></span> vc.                   |                     |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: lightgreen; border: 1px solid black;"></span> přirodní nálada |                     |

ROBERT SCHUMANN, \*8. 6. 1810 ve Zwickau, † 29. 7. 1856 nedaleko Bonnu; otec autor, knihkupec a nakladatel, 1828 maturita, pěší cesta do Bayreuthu (JEAN PAUL, †1825) a Mnichova (HEINE). V Lipsku studium práv, klavír u F. WIECKA; 1829 práva v Heidelbergu (THIBAUT); o velikonocích 1830 PAGANINIHO koncert ve Frankfurtu; poté SCHUMANN zanechává studia práv a chce se stát klav. virtuosem.

#### Lipsko 1830–44

SCHUMANN studoval i nadále u WIECKA; r. 1831 ho zranění šlachy donutilo vzdát se plánů na virtuózní kariéru. Intenzivní zájem o studium kp. a BACHA (DORN).

**Klavírní období do r. 1839.** SCHUMANN, pro kterého byly umění a život vzájemně neodlučitelné, požadoval na hudebníkovi také *jiné než jen hudební zkušenosti*. Poezie pro něj hrála zvl. důležitou roli, přičemž si byl vědom nebezpečí epigonství po skončení skvělé *umělecké epochy Goetha a Mozarta*. Na něho samotného *měli největší vliv Bach a Jean Paul*. BACHOVO chápání umění a polyfonie byly pro SCHUMANNA pramenem inspirace. *To, co je v nové hudbě hluboce prokombinované, poetické a humoristické, má svůj počátek ponejvíce v Bachovi*. I BACHOVY fugy vykládá SCHUMANN jako veškerou hudbu poeticky, jako *vrcholné charakteristické kusy (böchste Charakterstücke)*, stejně tak se mu SCHUBERTOVY tance zalíbují masopustními postavami, které básnický pojmouneová (NZfM).

U JEANA PAULA se už fantazie a plnost života – podobně jako v BERLIOZOVĚ hudbě (*Dies irae* jako *burleska*) – objevují v masce romant. ironie, avšak u SCHUMANNA vedou k hojnosti hud. nápadů.

*Papillons (Motýli)* vznikli po četbě závěrečné scény Klackovských let JEANA PAULA. Č. 1: jemný charakter Waltův, očekávání, vzplanutí, váhání. Č. 2: pokračování v kontrastu. Č. 3: neohrazené oktávy – holinka. Originální citáty textu nejsou nikdy nemístné, neboť stále podněcují fantazii (obr. A).

**Hudební kritika.** Roku 1834 založil SCHUMANN *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)*, který vydával až do roku 1844. Aby mohl poutavěji vyloužit své názory, vymyslel si *Davidovy spojence* vystupující proti měšťáckým filistrům – výbušného *Florestana* (BEETHOVEN, KREISLER) a zádušného *Eusebia* (JEAN PAUL) k vyjádření své dvojaké povahy, *Mistra Rara* (F. WIECK), *Ciliu* (CLARA), *Felixe Meritise* (MENDELSSOHN) aj. Cílem bylo *připomenout staré časy* (BACH), potírat současnou *vnějškovou virtuozitu* a připravovat *novou, poetickou epochu*.

R. 1840 se SCHUMANN oženil s CLAROU WIECKOVOU (1819–96) po vítězně soudní při s jejím otcem. Jako vysoce ceněná klavíristka podnikala CLARA od r. 1831 koncertní cesty, měla s ROBERTEM 8 dětí, po roku 1856 žila v Berlíně, od r. 1863 v Lichtenthalu u Baden-Badenu,

od r. 1878 ve Frankfurtu n. Mohanem; celoživotní přátelství s J. BRAHMSEM.

**Písníový rok 1840.** Přes 140 písní, *jakoby poezie slovy* prolomila hranice *klavíru*.

Klavír hned na začátku udá celkovou atmosféru, zpěvní hlas jemně vplývá do tohoto přediva: nejde o melodii s klav. doprovodem, ale o lyrický klav. kus se zpěvem (př. B).

**Symfonický rok 1841.** Už r. 1838 si SCHUMANN zaznamenal: *Klavír se pro mne stal příliš těsným. Při svém nynějším komponování slyším často ještě mnoho věcí, které mhu jen sotva naznačit*. Napsal tedy *Suitu* op. 52, klav. koncert op. 54, 1. verzi 4. symf., 1. symf., jejímž větám dal původně programní útluy: *Začátek jara* (1. věta), *Večer* (Larghetto), *Radostné bry* (Scherzo), *Jaro v rozkvetu* (Finale).

Vzorem je BEETHOVEN a jeho kp. práce. Proti tomu stojí schumannovské lyr. přírodní téma, které skanduje závěr básně A. BÖTTGERA (les. r., př. D).

**Rok komorní hudby 1842.** Až nyní se SCHUMANN obrátil k náročné struktuře kom. h.. Svě 3 sm. kvartety op. 41 věnoval MENDELSSOHOVI. Následoval Klav. kvartet op. 47 a Klav. kvintet op. 44. 4 hlasy smyčců jsou vpleteny do plného, polyfonně koncipovaného klav. partu, který začíná tak vzletně (př. C).

**Oratorní rok 1843.** Svým světským oratoriem *Ráj a Peri*, op. 50, které *není určeno pro modlitebnu, nýbrž pro veselé lidi*, vytvořil SCHUMANN nový *žánr pro koncertní sál*. Roku 1844 následovaly *Scény z Fausta*. Cesta do Ruska, kterou podnikl s CLAROU, SCHUMANNA zcela vyčerpala (1844). NZfM převzal BRENDL. V říjnu se SCHUMANNOVI přestěhovali do Dráždan.

#### Dráždany 1844–50

SCHUMANN vedl *Liedertafel* a založil *Spolek sborového zpěvu*. Zde se také scházel inspirativní kruh básníků, malířů a hudebníků (WAGNER). Vznikla tu mj. opera *Genoveva* (1847–49, TIECK/HEBBEL) a hudba k *Manfredovi* (1848–49, BYRON).

#### Düsseldorf 1850–54

Jako hud. ředitel (po HILLEROVI) zde SCHUMANN dirigoval symf. orchestr a amatérský pěvecký spolek. Vzniká *Rýnská symf.* (1850), předehry a oratorium *Putování růže* (1851), mše a requiem (1852–53), houslový koncert (1853, pro JOACHIMA; tisk 1937). BRAHMS poprvé navštívil SCHUMANNA r. 1853 (s. 475). Po těžkých depresích se-bevražedný skok do Rýna, nato dán do léčebného ústavu v Edenichu u Bonnu (1854–56).

**SV**, vyd. CLARA SCH. a J. BRAHMS, 31 sv., Lipsko 1879–93. Sebrané spisy vyd. M. KREISIG, Lipsko 1854, 1914; deníky vyd. G. EISMANN, sv. VIII, Lipsko 1971/82.





FRANZ LISZT, \*22. 10. 1811 v Raidingu (Maďarsko), † 31. 7. 1886 v Bayreuthu; od r. 1817 výuka klavíru u otce, od r. 1822 u CZERNÉHO ve Vídni, tam také kontrapunkt u SALIERIHO; r. 1822 hrál LISZT před BEETHOVENEM (r. 1845 odhaloval BEETHOVENŮV pomník v Bonnu). Od r. 1823 žil v Paříži, bral hodiny kompozice u PAËRA a REJCHY, zapůsobily na něho politické události ve Evropě (chtěl napsat *Revoluční symfonii* 1830) a fr. romantismus s HUGEM a BERLIOZEM, ale také ROSSINI, BELLINI, CHOPIN a MEYERBEER (transkripce pro klavír). Do této široké hud. perspektivy zapadá ještě okouzlení PAGANINIM (Paříž 1831), s cílem překonat *brilantní* styl a pomocí vystupňovaného *virtuózního* stylu dosáhnout nových výrazových možností. Začíná virtuózní kariéru. Roku 1835 odešel s hraběnkou MARIÍ D'A-GOULT do Ženevy. Z jejich 3 dětí se COSIMA později provdala za LISZTOVA žáka v. BÜLOWA, potom za WAGNERA (s. 421).

Od r. 1838 následovaly LISZTOVY dlouhé koncertní cesty po celé Evropě. SCHUMANN ho slyšel v Lipsku, kde LISZT vedle posluchačsky vděčných kusů, jakými byly operní parafrázy, *Grand Galoppe chromatique* a SCHUBERTŮV *Král duchů* hrál také téměř z listu nejobtížnější nové skladby (*Carnaval*).

*A tu se jeho sil dotkl démon ... Jeho hra je jemná a vzápětí smělá, půvabná i zběsilá: pod rukama svého mistra nástroj žbne a srší ... musí se to slyšet a také vidět, Liszt by neměl brát za kulisami, velká část poezie by se tím vytratila ... Tato síla podmanit si publikum, povznést je, držet a nechat padnout se v tak vysoké míře zajisté nevyskytuje u žádného jiného umělce, s výjimkou Paganiniho ... Toto už není taková či onaká bra na klavír, nýbrž výpověď smělého charakteru* (NZfM 1840).

Národní událostí se stalo LISZTOVO turné po Maďarsku r. 1840. Následoval Berlín (1841/42), Petrohrad (1843). Roku 1847 se v Kyjevě seznámil s kněžnou CAROLYNE VON SAYN-WITTGENSTEIN a vzdal se kariéry virtuosa.

### Výmar 1848–61

Jakožto dvorní kapelník měl LISZT k dispozici vlastní orchestr pro operu i koncert. To mu dalo možnost experimentovat, uskutečnit své nové ideje symfonické básně a programní symfonie, revidovat svá díla a zasazovat se o moderní hudbu (prem. WAGNEROVA Lohengrina 1850; SCHUMANNŮV Faust II; BERLIOZŮV týden 1852 atd.). Výmar se stal centrem tzv. *Novoněmecké školy* seskupené kolem Liszta, s početným kruhem žáků (DRAESEKE, RAFF, VON BÜLOW, CORNELIUS). Roku 1859 založil LISZT *Všeobecný něm. hudební spolek* (s BRENDELOVÝM NZfM; s. 445).

Podnět k parafrázi na středověkou sekvenci *Dies irae* (s. 190) získal LISZT při shlédnutí fresky

A. ORCAGNASE *Triumf smrti* v Campo Santo v Pise. Hlavní motiv se objevuje v těžkých basech v d moll, s „bleskovými“ glissandy klavíru (t. 83) – jako když se smrt rozmachuje kosou –, pak ve světlých výškách s jemnými arpeggii v H dur (t. 151), v quasi scherzovské lovecké motivice (t. 418), v chorálním nebo ďábelském fugatu, v hymnické šíři. Var. princip garantuje vsudypřítomnost temat. materiálu (smrt „uprostřed života“); v rozšířeních a variantách, jež se jeví jako téměř aleatorní elementy, nabourávající formu, se fantazie z těchto motivických souvislostí vyražuje jenom zdánlivě, neboť i zde je motiv smrti přítomen (obr. A).

LISZTOVY koncerty, sonáty aj. jsou často cyklicky sjednoceny užitím jednoho tématu ve všech větech nebo opětovným uvedením témat ve finale (vzor: SCHUBERTOVA fantazie Poutník). Jeho *improvizace* a *transkripce* se stejně jako vnější *virtuozita* vztahují k pomíjivému okamžiku; naproti tomu *tematická práce* v koncentrované variační nebo cyklické kompozici pevně tkví v historické kontinuitě. Téma středověké sekvence *Dies irae* svědčí u LISZTA o vědomém hledání této kontinuity, stejně tak jako rezignace na virtuózní kariéru v jeho životě a cesta od *virtuózního* k *symfonickému* stylu v jeho tvorbě.

To, že LISZT sáhl po světové literatuře (DANTE, GOETHE), poukazuje na úroveň vlastní hud. výpovědi, o níž usiloval. Témata se leckdy jeví jako vnějškové gesto, u motivu *pekelné brány* (př. B) se tak mísí patetický rytmus a elementy barokní hud. řeči, jako je tritón a zm. tercie pro výraz žalu a bolesti. Také motivické zpracování je otevřeno pro pokračování (sekvenční technika). Celkový rozvrh sleduje sonátovou větu o několika tématech s epizodou *Francesky da Rimini* namísto provedení (část I) a reprízovou formu s *Magnificat* (část II, obr. B).

### Řím 1861–86

LISZT odešel r. 1861 do Říma, kde už od r. 1860 CAROLYNE marně žádala o rozvod. Roku 1865 přijal nižší svěcení. Jako abbé LISZT se pak otevírá vlivům historismu, znovuoživení PALESTRINY a greg. chorálu (*Missa choralis*).

Spojení polyfonie, motivického citátu B–A–C–H a nejmodernější chromat. alterační harmonie ukazuje, jakým tvůrčím způsobem zapojuje LISZT tradici do vlastního hud. jazyka (př. C).

Z Říma podniká cesty do Budapešti (*Uberská korunovační mše* 1867, prezident nově založené hud. akademie 1875), Výmaru (dvorní rada, učitelská činnost) a Bayreuthu (WAGNER).

SV, vyd. BUSONI aj., 34 sv., Lipsko 1907–1936; *Nové SV*, Budapešť a Kassel 1970 nn.; *Soupis díla* F. RAABE, 1931/68

IX. skoky

III. dvojité trylek

XXIV. v. pizzicato l. r.

IX. *Sulla tastiera... restez*  
p dolce

XXIV. Tema. Quasi Presto.

## A N. Paganini, 24 capricci op. 1, 1818

umělý flazolet

t. 1 (cca 50 taktů)	53 (cca 40)	91 (cca 30)	123	132 (cca 40)	175 (22)
fugový díl A e (obl. hl. t.)	epizoda, kp. 1 G (obl. v. t.)	fugový díl B e (střední část)	ep. H (repríza)	fugový díl A e	stretta e (koda)

vc. Comes kp. 1 kp. 2

i. r. Dux kp. 1 kp. 2 Dux Dux

klav., p. r. 5 9 13 16 20 25

kp. 1, forte staccato

kp. 1, piano legato

kp. 1, inverze

mezihra

Bach, Umění fugy, kp. 3

Brahms, 1. věta

All<sup>o</sup> p espress. legato

t. 53 tranquillo

3. věta

All<sup>o</sup> f (t. 5)

## B J. Brahms, Sonáta pro violoncello e molli, op. 38, 1862/65, hlavní téma 1. věty a fuga 3. věty

I. Allegretto

klav. 8. .... pp

t. 5 h.

loco p molto dolce

## C C. Franck, Sonáta A dur pro housle (nebo cello) a klavír, 1886, 1. téma

**Komorní hudba**

je určena charakterem a obsazením: *sólo* (často s klav.) nebo sólistický ansámbl, instr., ale také vok. (naproti tomu orchestr, sbor, opera, chrám. hudba).

**Smyčce**

**Itálie.** Technika hry na smyčce se v 19. stol. výrazně rozvíjela, díky PAGANINIMU zvl. houslová. Všichni ostatní se pokoušeli napodobit jeho virtuozitu.

NICCOLÒ PAGANINI (1782–1840), Janov, záračné dítě (koncerty od r. 1794); učitelé G. COSTA (dómský kapelník v Janově), ROLLA, PAËR (operní skladatelé v Parmě a Bologni); 1805–10 LUCCA, kapelník kněžny ELISY BACIOCCHI, NAPOLEONOVY sestry; potom na volné noze; r. 1828 první cesta do Vídně aj., často Paříž, Londýn.

PAGANINI byl považován za ztělesnění romant. umělce s fantastickým, téměř démonickým osobním kouzlem a fascinující technikou (předjímal všeobecně nadšení 19. stol. pro techniku). Měl neobyčejně pohyblivou l. r. s velkým rozpětím. Přinesl mj.:

- rychlé výměny extrémně vzdálených poloh (př. A, IX);
- skákavý smyk (*ricochet*; IX);
- dvojitý trylek (III);
- hru smyčcem a pizzicato (l. r.) současně (XXIV);
- dvojhmaty: tercie, sexty, oktávy (IX), také jako běhy;
- umělé a dvojitě fľažolety po celém hmatníku (IX);
- ossia-varianty;
- scordaturu podle potřeby.

Téma jeho 24. *capriccia* bylo často variováno (LISZT, BRAHMS, LUTOSLAWSKI; př. A).

Dílo: 24 *capriccií* op. 1 (vznik do r. 1810, tisk 1820); po 6 sonátách *per violino e chitarra* op. 2 a 3 (1820); koncerty (s. 473) aj.

PAGANINIHO fantazie, výrazová přesvědčivost a zdánlivě neomezené technické možnosti podněcovaly skladatele a interprety (SCHUMANN, LISZT, CHOPIN atd.).

Vedle něho bledla jména ostatních it. houslistů jako byli E. C. SIVORI, P. ROVELLI, T. a M. MILANOLLO, T. TUA, E. POLO.

**Francie** přenáší svou vyspělou houslovou tradici do nového století díky BAILLOTOVI a jeho žákům: F. A. HABENECK (1781–1849), J.-F. MAZAS (1782–1849); tradici vytvářejí D. ALARD (1815–88), P. DE SARASATE (1844–1908), H. LÉONARD (1819–1900), H. MARTEAU (1874–1934), M.-P.-J. MARSICK (1848–1924), C. FLESCHE, J. THIBAUD. Dále vystupují CH.-A. DE BÉRIOT (1802–70; houslová škola 1857), jeho žák, Belgičan H. VIEUXTEMPS (1820–81), žák předešlého, Belgičan E. YSAÏE

(1858–1931); dále houslisté RODOLPHE KREUTZER (1766–1831, jemu je věnována BEETHOVENOVA Sonáta op. 47), L. J. MASSART (1811–92), H. WIENIAWSKI (1835–80) až F. KREISLER (1875 až 1962).

K velké fr. houslové hudbě patří Sonáta A dur C. FRANCKA (též v úpravách pro vc. nebo fl.). Měkčí nonové akordy na začátku připomínají WAGNERA, stejně tak jako mnohé rysy v melodickém vedení a harmonii. FRANCK psal nápaditou, citově silnou hudbu, která všude vykazuje těsné strukturální souvislosti. Tak se např. z charakteristického nonového akordu jakoby intuitivně a zasněně rozvíjí 1. téma (př. C).

V **Německu** působil jako vůdčí houslista L. SPOHR (1784–1859), kapelník ve Vídni a od r. 1822 v Kaselu, houslová škola 1831, množství děl, zvl. duetů, koncertů (s. 472 n.). Jeho žák F. DAVID (1810–73) byl konc. mistrem orchestru lipského Gewandhausu; MENDELSSOHN mu věnoval svůj houslový koncert. DAVIDOVA vydaná díla se hrají doposud. Další houslisté: F. X. PIXIS (1785–1842; Praha), M. MILDNER (1812–65; Praha), O. ŠEVČÍK (1852–1934; důležité etudy); ve Vídni působili A. a P. VRANIČTÍ, I. SCHUPANZIGH (1776–1830; přítel BEETHOVENA), F. CLEMENT, J. MAYSEDER, J. BÖHM a GEORG a JOSEPH HELLMESBERGEROVÉ; v Berlíně JOSEPH JOACHIM (1831–1907), přítel BRAHMSA.

Z četné literatury pro smyčce vynikají: SCHUBERTOVY housl. sonáty (*sonatiny*) in D, a, g (D 384, 385, 408) duo A dur (D 574) a velká Fantazie C dur (D 934). Pro arpeggione (kytarové vc.) napsal SCHUBERT Sonátu a moll s klav. (D 821, 1824, *Arpeggione*, dnes vc. nebo vla). V 2. pol. 19. stol. vystupuje se skladbami pro sm. a klav. především BRAHMS: 3 son. pro h. a klav. in G, op. 78 (1878–79, motiv z písně *Regenlied*, op. 59), A, op. 100 (1886), a d, op. 108 (1886); 2 son. pro klar., op. 120 (1894), také pro vlu; 2 son. pro vc. a klav. e moll, op. 38, a F dur op. 99 (1886).

Sonáta e moll ukazuje, jak se BRAHMS tvůrčím způsobem vyrovnává s minulostí a zvláště s BACHEM. První, romant. pohnuté téma se vrací až ke Kontrapunktu 3 z BACHOVA *Umění fugy* (př. B). Jako finale zaznívá 3hl. fuga. Její mírně variované téma BRAHMS rovněž převzal z *Umění fugy* (zrcadlová fuga Kp. 13). 3 hlasy této fugy jsou rozděleny do p. r. a l. r. klavíru a do vc. (obr. B, výstavba expozice). Do této fugy vkládá BRAHMS hry epizodu, která si s Kp. 1 jakoby pohrává, převrací ho a variuje, a tím ho zcela „nebarokně“ a romanticky přenáší do úplně protikladné výrazové sféry (př. B, t. 53).

Mnoho skladeb pro smyčce napsali DVORÁK, FAURÉ, GRIEG, LALO, SMETANA, ČAJKOVSKIJ, WIENIAWSKI aj.

op. 99; 1. téma	2. téma	1. téma	op. 100; 2. téma 3krát 3x
klav. sm. klav. sm. klav. sm. sm.	vc. h. vc. h. vc. h. vc.	vc. h. vc. h. vc.	Es H F Fis C Des e Es
b As Des B Es C	F As As E E C	Ges as Des es	B 52 52 52 56 30

op. 99; 1. téma	2. téma	1. téma	op. 100; 2. téma 3krát 3x
klav. sm. klav. sm. klav. sm. sm.	vc. h. vc. h. vc. h. vc.	vc. h. vc. h. vc.	Es H F Fis C Des e Es
b As Des B Es C	F As As E E C	Ges as Des es	B 52 52 52 56 30

A F. Schubert, Klavírní trio B dur, op. 99, 1828(?),  
1. téma a prováděcí technika v op. 99 a 100 (schéma)

B J. Brahms, Klavírní trio H dur, op. 8, 1854/89,  
vzájemná souvislost témat

C A. Dvořák, Klavírní trio  
„Dumky“, op. 90, 1890/91

Beethoven, op. 97

Mozart, KV 502

9'30" (197 t.)	7'25" (111 t.)	6'15" (241 t.)	12'20" (194 t.)	6' (410 t.)
12'30" (287 t.)	6'4" (443 t.)	6'29" (174 t.)	9'38" (212 t.)	13'9" (748 t.)

D Rozměry vět romant. trisa, F. Schubert, op. 100, 1827

schermo



**Komorní hudba**

sice není tak spektakulární jako *velká* hudba (opera a symfonie), má však své pevné místo v každodenním životě měšťanstva, v domácích koncertech a veřejných produkcích. Orientuje se na hudební kulturu, v níž díky živé tradici a smyslu pro vysokou kvalitu zaznívá cosi čistě lidského. U vzdělaného měšťanstva působí *správně konzervativní duch, zdravý smysl pro udržení a předávání zděděných kulturních statků a úsilí pěstovat idealistické myšlení a vytvářet tak co nejobodnotnější každodenní život* (SCHERING).

Komorní hudba klade vysoké nároky na hráče i posluchače. Je třeba, aby měli smysl pro lyricko-poetické kvality, musí být s to milovat *absolutní* hudbu, vědomě či podvědomě vnímat jemné struktury (předpoklad pro náročný styl komorní hudby), prožívat ztírnění.

BEETHOVEN nasadil hned na počátku 19. století měřítko také pro komorní hudbu. Virtuózní a hudebně náročné *Grand trio*, jak bylo pěstováno v Paříži a jak je realizoval BEETHOVEN, podnítilo mnohé skladatele vyjádřit se prostřednictvím tohoto hudebního druhu. Obecně vzato přejímá **komorní hudba s klavírem** to postavení, které měl v klasicismu intimnější a homogennější smyčcový kvartet. 19. století upřednostňovalo barevné kontrasty, virtuózní, koncertantní možnosti a charakteristickou individualitu klavíru a smyčců, aby je v rozšířeném výrazovém a formovém bohatství dovedlo k novým horizontům.

SCHUBERTŮV kvintet *Pstrub* A dur, D 667 (1819) (h., vla, vc., kb., a klav.) se nazývá podle tématu písně *Pstrub (Die Forelle)* v Andante s variacemi a má v sobě ještě cosi z lehkosti vídeňských divertiment. Obě klavírní tria, B dur, op. 99, D 898 a Es dur, op. 100, D 929, nesou naopak všechny znaky zralého pozdního díla.

Trio B dur je otevřeno širokodechým tématem: stoupající trojzvuk, rytmické opakování a zhuštění; unisono smyčců nad plnou klavírní sazbu s pohyblivou zvukovou masou (p. r.) a rytmickými impulsy (l. r., př. A). Vyjadřuje se zde nový pocit doby: lyrický, vroucí a zároveň velkorosý. Provedení jak v op. 99, tak v op. 100 zrcadlí svými neustálými zvukovými obměnami a harmonií mířící daleko od tonálního centra romantickou touhu po dále a iluzi. Témata již nejsou *vůči sobě tak dramaticky* vyhraněna jako v klasicismu, nýbrž jsou postavena *charakteristicky vedle sebe* a přitom stále nově osvětlována (op. 100: 3krát, obr. A).

Existuje velké množství komorní hudby pro smyčce a klavír, neboť tu zřejmě byla velká poptávka a tato hudba se téměř stala módou. Podíleli se na tom všichni klavírní skladatelé (PLEYEL, MOSCHELES

atd.). MENDELSSOHN psal v dětství pro smyčce a klavír a jako op. 1–3 uveřejnil své klavírní kvartety (1822–1825); jeho obě klavírní tria, d moll, op. 49 (1839) a c moll, op. 66 (1845), patří k nejkrásnějším skladbám tohoto druhu. CHOPINOVO Klavírní trio g moll vzniklo v blízkosti raných klavírních koncertů (1828–29). SCHUMANN napsal Klavírní kvintet Es dur, op. 44 (1842, s. 442), Klavírní kvartet Es dur, op. 47 (1842), klavírní tria a moll, op. 88 (1842, *Fantastické kusy*), d moll/F dur, op. 63/80 (1847), g moll, op. 110 (1851).

V 2. polovině století dostává komorní hudba s klavírem nové dimenze díky J. BRAHMSOVI. Klav. trio H dur, op. 8 (1854), náleží k nejhranějším kusům 19. století. V pozdních letech je BRAHMS upravil (1889), vyloučil zdlouhavé partie a nedostatky v sazbě, aniž by tím utrpěl mladistvý elán a nezlomnost raného výrazu.

1. téma se v půlových hodnotách (*alla breve*) přenáší přes hranice taktů, aniž by tím popíralo svou písňovou uzavřenost (př. B). Jak kompaktně je toto trio koncipováno jako cyklus vět i jako celek, ukazuje mj. tematický vztah mezi 1. větou a Adagiem. Téma této 3. věty navazuje opět v inverzi na pohyb 1. tématu a vyznívá jako chorál vzneseně, zasněně, zjasněně (široká poloha, př. B).

Další BRAHMSOVA klavírní tria: C dur, op. 87 (1882) a c moll, op. 101 (1886); klavírní kvartety g moll, A dur, op. 25/26 (1861), c moll, op. 60 (1873–74); Klavírní kvintet f moll, op. 34 (1862/64), původně jako smyčcový kvintet, také jako Sonáta pro 2 klavíry op. 34 (1864).

Ve **východní Evropě** vkládají skladatelé do komorní hudby folklorní elementy, jakými jsou písně a tance. ČAJKOVSKÉHO Klav. trio a moll, op. 50 (1882), requiem za N. G. RUBINSTEINA, končí variacemi na ruskou lidovou píseň (*s mazurkou*).

DVOŘÁKOVO klav. trio *Dumky* op. 90 (1890–91) se zakládá na sledu 6 stylizovaných *dumek*, slovan-ských písní a tanců. V *dumce* se střídají pomalé a rychlé partie. Pomalé partie jsou vyprávěcí, zádumčivé, lyrické, zasněně (většinou moll), rychlé se náhle proměňují v taneční pohyb (většinou dur).

V 3. *dumce* je pomalý díl v dur: jako něžný snívý obraz intonovaný odlehčenými smyčci s dusítky, dříve než v klavíru zazní melodie (*Andante*, př. C). Krátké motivy a vyostřená chromatika jsou typické pro rychlé části (*Vivace*, př. C).

DVOŘÁK napsal 4 klav. tria, 3 klav. kvartety, zvl. Es dur, op. 87 (1889) a 2 klav. kvintety, zvl. A dur, op. 81 (1887).

Podobně bohaté jsou příspěvky fr. skladatelů, C. FRANCKA, C. SAINT-SAËNSE aj.



I. Allegro vivace	II. All. mod. alla Polka	III. Largo sostenuto	IV. Vivace
mládí, umění, touha	radostná doba mládí	blaženost první lásky	úspěchy, náhlé ohluchnutí

t. 4, vla

východí motivické jádro

IV. Vivace

tón e<sup>4</sup> (t. 222) zní  
bez ustání v uchu:

## A B. Smetana, „Z mého života“, Smyčkový kvartet e moll, 1876

program

I. Allegro ma non troppo	II. Adagio	III. Scherzo Presto	Trio Andante	IV. Allegretto
C, 4/4	E, 12/8	C, 3/4	Des, ♯	C, ♯

t. 60, 2. téma

h. 1, 2

vla  
pizz. sf

vc. 1

vc. 2

pp

sf

## B F. Schubert, Smyčkový kvintet C dur, D 956, 1828

III. Adagio

ausdrucksvoll

h. 1, 2

gezogen

p

vla 1, 2

vc.

cresc. sempre

t. 37

h. 1, 2

vla 2

vc. pp lang gezogen dim.

vc. tacet

t. 43

sf

- 1. téma
- kp. imitace
- bas. fundament
- terciové vztahy
- 2. téma  
inverze  
1. tématu

## C A. Bruckner, Smyčkový kvintet F dur, 1879, 2. věta

Program, melódika, kontrapunkt a zvuková plnost

**Smyčcový kvartet**

Smyčcový kvartet je svou čtyřhlasou sazbou, polyfonní přísností, vyvážeností plnou vnitřní harmonie a citovou pospolitostí podstatně určen klasicismem. Proto smyčcové kvartety píší v 19. století spíše klasicistně orientovaní autoři jako SCHUMANN a BRAHMS, zatímco modernisté kolem LISZTA a WAGNERA nikoliv (kromě WOLFA). Homogenní barva nemožňuje mnoho efektů a vyžaduje spíše ideje absolutní hudby. Tento druh klade na skladatele, hráče i posluchače vysoké nároky.

Od F. SCHUBERTA se dochovalo 15 smyčcových kvartetů. Prvních 12 (1810–16) sleduje vídeňskou klasičtí tradici (psány pro domácí potřebu). V přelomovém období jeho tvorby vznikla jako fragment smyčcového kvartetu – ještě před *Nedokonalnou symfonií*, ale naplněna stejnou hloubkou a pohybem – kvartetní věta c moll, D 707 (1820). V neklidných tremolech, stísněné melodie a hutné struktře věty zde zaznívá nový, osobitý tón. Tragická předtucha je vyjádřena svébytnou romantickou hudební řečí. Později následovaly poslední 3 kvartety:

– a moll, D 804 (1824), v Andante téma *Rosamundy* (var.; srovnej s. 436, B);

– d moll, D 810 (1824), v Andante téma *Smrt a dívka* (s. 452, C);

– G dur, D 887 (1826), rozsáhlé dílo, vrchol jeho kvartetní tvorby.

F. MENDELSSOHN BARTHOLDY napsal 7 smyčcových kvartetů, které v souladu s tradicí druhu vycházejí vstříc jeho klasicistnímu kontrapunktickému myšlení a jsou naplněny romantickou fantazií. Vychází z pozdního BEETHOVENA:

– Es dur, op. 12 (1829), a moll, op. 13 (1827);

– D, e, Es, op. 44, 1–3 (1837–38);

– f moll, op. 80 (1847); op. 81: 2 věty (1847), *Capriccio* (1843), *Fuga* (1827); dále raný kvartet Es dur (1823) a dvojitý kvartet (*Sm. oktet*) Es dur, op. 20 (1825).

R. SCHUMANN složil jen 3 smyčcové kvartety in a, F, A, op. 41 (1842), věn. MENDELSSOHNŮVI, s intenzivní tematickou prací (BEETHOVEN), bohatými nápady a typicky SCHUMANNOVSKÝM tečkovaným rytmem.

V 2. polovině 19. století vynikají kvartety J. BRAHMS. Podobně jako jeho symfonie dělí i kvartety od 1. poloviny 19. století 20 až 30 let. Jako v symfoniích, také zde BRAHMS navazuje na BEETHOVENA, přičemž přísnot druhu a BEETHOVENOVA úroveň si u něho vyžádaly svébytný proces ujasňování. Po dlouhých předběžných studiích napsal své 3 kvartety c moll (tragicky pohnutý) a a moll (lyr. protějšek), op. 51, 1–2 (1873), a B dur (s mnohotvárným variačním finale), op. 67 (1875).

HUGO WOLF napsal Smyčcový kvartet d moll (1878–84), *Intermezzo* Es dur (1882–86) a přepracoval *Italskou serenádu* pro smyčcový kvartet (1887).

Ve Francii vzniklo mnoho smyčcových kvartetů od SAINT-SAËNSE, FRANCKA, FAURÉHO aj.

V Itálii existuje málo smyčcových kvartetů, je zde však VERDIHO významný jediný kvartet e moll (1873, v sousedství *Aidy*).

Z východní Evropy pochází řada smyčcových kvartetů niterného obsahu a národního koloritu:

P. I. ČAJKOVSKIJ, 3 kvartety in D, op. 11 (1871) s tématem ptačího zpěvu v Andante; F, op. 22 (1874); es, op. 30 (1876).

A. BORODIN, 2 sm. kvartety: A, D (1874–81).

A. DVOŘÁK, 15 smyčcových kvartetů.

B. SMETANA, 2 sm. kvartety, e moll (1876) a d moll (1882–83). Za obvyklými 4 větami 1. kvartetu se skrývá program – což je v kom. hudbě vzácné – sdělený pouze příteli v dopise: *Z mého života*.

1. věta: *Náklonnost k umění v mládí a neukojitelná touha po neúspěšném*; 2. věta: *Radostná doba mládí* (př. A); 3. věta: *Blaženost první lásky*; 4. věta: *Národní hudba, úspěchy*, potom *katastrofa*: SMETANA náhle slyší v uchu pronikavé e' (př. A), střídá se rezignace s nadějí, než propukne *bluhota*.

**Smyčcový kvintet, sextet**

Smyčcový kvintet není pouze rozšířený smyčcový kvartet. Přidáním 5. hlasu (2. vla, nebo 2. vc.) přestane platit právě to, co je v kvartetu přísně normativní a hud. fantazii se otevrou nové prostory. Smyčcový kvintet je svébytný druh, stejně jako smyčcový sextet.

SCHUBERTŮV Smyčcový kvintet C dur, D 956 (1828) se 2 vc. je vyzrálé pozdní dílo plné transcendující niternosti.

Má pět vět (obr. B). Jednotný rytmický pohyb propůjčuje hudbě odlehčený charakter (př. B: vla, h. I, II). 2. téma zde zaznívá nad violami v duetu obou vc. ve vysoké tenorové poloze: příklad bohatství zvukově barevné palety, která odpovídá bohatství melodie a harmonie (t. 63 n.: As dur/G dur).

BRUCKNERŮV Smyčcový kvintet F dur s 2 violami vykazuje orchestrální znaky a velké dimenze. Je proniknut téměř mystickou intenzitou a zvukovou krásou.

Téma Adagia vyzáruje nad sytým basovým fundamentem klid a šíří. Imitace a inverze zajišťují souvislost, chromatické terciové příbuznosti vytvářejí kontrastující vzdálení (př. C).

BRAHMS napsal 2 smyčcové sextety pro 2 h., vly, vcella, B dur, op. 18 (1860), a G dur, op. 36 (1864–65), dále 2 pozdní smyčcové kvintety se 2 violami, F dur, op. 88 (1882) a G dur, op. 111 (1890), poslední prosvětleně radostný.

Od A. DVOŘÁKA pocházejí 3 smyčcové kvintety: a moll, op. 1 (1861), Es dur, op. 97 (1893) se 2 violami, G dur, op. 77 (1875) s kb.; dále Smyčcový sextet A dur, op. 48 (1878).

	h.	vla	vc.	kb.	fl.	hob.	klar.	fag.	les. r.	klav.
Mendelssohn Sonáta, 1824							•			•
Weber Trio g, op. 63, 1819			•		•					•
Kvintet g, op. 34, 1815	••	•	•				•			
Spohr Septett a, op. 147, 1853	•		•		•		•	•	•	•
Nonett F, op. 31, 1815	•	•	•	•				•	•	
Brahms Trio Es, op. 40, 1865	•								•	•
Trio a, op. 114, 1891			•				•			•
Kvintet h, op. 115, 1897	••	•	•				•			
Saint-Saëns Caprice 1887					•		•			•

## A Příklady obsazení

 smyčce
  dechy
  klavír

I. Adagio- Allegro F, 4/4	II. Adagio B, 6/8	III. Allegro Vivace F, 3/4	IV. Andante (var.) C, 2/4	V. Menuetto Allegretto F, 3/4; Trio B	VI. Andante molto-All. f, 4/4; F, ♯
---------------------------------	----------------------	----------------------------------	---------------------------------	---	---

I. All. t. 19

IV. Andante

VI, t. 11

klar., fag.

les. r.

h. 1, 2

vla *pp*

vc. kb.

## B F. Schubert, Oktet F dur, D 803, 1824

Allegro

t. 5 klar.

h. 1, 2 *f*

## C J. Brahms, Klarinetový kvintet h moll, op. 115, 1891

Obsazení, charakteristické nástrojové figury

**Komorní hudba s dechovými nástroji** měla v 19. století mnoho podob. Stará *Tafelmusik* (hudba k hostině) odpadá. I nadále existují dechové harmonie, zřídka však hrají pův. skladby (MENDELSSOHN, *Overtura* op. 24, 1829–32), naopak téměř vylučně směsí z oper aj., které byly slyšet při lázeňských, promenádních a zahradních koncertech, ale také jako kom. hudba.

Žestové nástroje měly své místo v dechových orchestrech (*brass bands*), které vzkvétaly, nebo v symf. orchestrech, ne však v intimní kom. h. (výjimka: les. r.). Další technický rozvoj dech. nástrojů (klapky, ventily atd.) umožňoval plně chromat. hru, čistou intonaci a snazší ovladatelnost.

Stejně jako pro smyčce a klavír, existovala i pro dechy *koncertantní kom. h.*, provozovaná veřejně nebo privátně hudebníky z povolání. Oproti tomu (a vedle *salonní hudby*) se rozvíjela *pravá domácí hudba* (SCHUMANN; také W. H. RIEHL, *Písně*, 1856), kde byla vedle klavíru a kytary velmi oblíbeným nástrojem flétna.

Požadavky skladatelů rostou, neboť ti již neslouží bezprostředně nějaké společnosti, nýbrž usilují o vlastní výraz individuálního citu a zároveň obecného ducha doby. Pro kom. h. s dechy to znamená novou obsahovou a strukturální úroveň, nahrazující obvyklý divertimentový charakter 18. století. Už BEETHOVEN přepracoval svou ranou příležitostnou skladbu pro dech. oktet (Bonn 1792) na „vážný“ smyčcový kvintet (s. 379), a změnil tak ještě druh. Později už k tomu nedochází: dechová kom. hudba se stává právě tak „vážnou“.

Romantismus miluje bohatou barevnou paletu dechů, zvl. klarinetu (*pastýřská šalmaj*), fag. (totéž) a les. r. (les, příroda; s. 405).

### Obsazení

- **duo** (řidčeji *duet* jako u zpěváků): pro dva *stejně* nástroje, jako 2 fl., 2 les. r. (ROSSINI), nebo pro dva *různé* nástroje, jako klar., fag. (BEETHOVEN); často pro dech. nástroj a klavír, jako sonáta, variace aj., zvl. pro fl. (SCHUBERT), klar. (MENDELSSOHN, obr. A), les. r. (BEETHOVEN).
- **trio**: pro *stejně* nástroje, např. 3 les. r. (REJCHA), nebo pro *různé*, např. 2 hob., angl. roh, nebo fl., h., vla (BEETHOVEN op. 87, resp. 25, „serenáda“); často s klavírem (WEBER, BRAHMS, obr. A).
- **kvartet**: dech. kvartet s fl. (hob.), klar., les. r., fag. (s. 378), v 19. stol. častěji fl. než hob. (REJCHA, SPOHR); zřídka 4 *stejně* nástroje, jako 4 fl. (REJCHA), často klav. s fl., vc., fag. (REJCHA), nebo fl., hob., klar. (obr. A a s. 378).
- **kvintet**: dech. kvintet jako nový druh s fl. a hob., klar., les. r., fag. nebo dech. kvartet s klav., přitom zřídka s hob. (HERZOGENBERG), nejčastěji s fl. (SPOHR aj.); také 1 dech. nástroj se sm. kvartetem, např. *klarinetový kvintet* (obr. A).

– **sextet, septet, oktet, nonet**: nemají pevné obsazení, rozšiřuje se basová poloha (kb., křag.), nástroje se zdvojují a kombinují se smyčce (sm. kvartet, sm. kvintet), dechy (klar., les. r., fag., také fl., hob.) a klavír. – Pílný REJCHA napsal také *decet* (5 smyčců, 5 dechů)

Díla pro větší ansámby vznikají nejčastěji adresně, např. R. STRAUSS, *Suita pro 13 dechů* pro drážďanskou dvorní kapelu (viz níže).

Serenádový charakter se u dechů ztrácí také s klavírem, jako v BEETHOVENOVĚ Kvintetu op. 16 (s. 379) a v Sonátě F dur pro les. r., op. 17 (1800). Také ROSSINIHO raná dechová kom. h. je lehká a živá: *Dueta pro 2 les. r.* (okolo r. 1806), Var. pro fl., klar., les. r., fag. (1812).

Mnoho kom. skladeb pro dechy napsali A. REJCHA, G. ONSLOW, SPOHR, který si liboval v experimentech (obr. A), též Oktet E dur, op. 32 (1814), pro klar., 2 les. r., h., 2 vly, vc., kb., a Kvintet c moll, op. 52 (1820), pro fl., klar., les. r., fag. (tedy *dech. kvartet*) a klavír. Barvitě a virtuózně komponoval C. M. WEBER: trio a klarinetový kvintet (obr. A), *Grand duo concertant* pro klar. a klav. op. 48 (1816). Náročné jsou SCHUBERTOVY Var. e moll pro fl. a klav. na píseň *Trockene Blumen*, D 802 (1824).

SCHUBERTŮV *Oktet* má oproti tomu serenádový charakter s větším počtem vět a odlehčenými tématy, stylizovanými pochodové či písňové, plnými videňského kouzla (př. B). Jediný okamžik temného napětí s tremoly smyčců, vzdálenými souzvuky dechů a zmenšenými septakordy (akordika místo melodie) přichází těsně předtím, než se finale rozzáří jasným F dur (př. B).

Po MENDELSSOHNŮVĚ rané sonátě (obr. A) následovaly 2 *Koncertní kusy* pro klar., basetový roh a klav., op. 113 a 114 (1832–33). Svěrázně jsou SCHUMANNŮVY pozdní skladby pro dech. nástroje a klav.: pro les. r. As, op. 70, *Fantastické kusy* pro klar., op. 73, 3 *Romance* pro hob., op. 94 (vše 1849), *Pobádkové příběhy* pro klar., vlu a klav., op. 132 (1853).

Četná kom. díla pro dech. nástroje vznikla v 2. pol. 19. stol., mj. od A. RUBINSTEINA (Oktet D, op. 9, Kvintet F, op. 55, oba s klav.), ČAJKOVSKÉHO, RIMSKÉHO-KORSAKOVA (Kvintet B, 1876), SAINT-SAËNSE (Septet op. 65, 1881), GOUNODA (*Petite symphonie* pro 10 dechů, 1888), D'INDYHO (Trio in B, op. 79, 1887).

J. BRAHMS uplatňuje typicky instr. motivy: řetězce tercií a sext, arpeggio a setrvání na prodlouženém tónu, uměřené a přitom fantazijně oživující formové předěly (př. C). Díla viz obr. A, dále 2 klar. sonáty in f, Es, op. 120, 1–2 (1894, také pro violu), pro meiningenského klarinetistu MÜHLFELDA.

STRAUSS: *Suita pro 13 dechů* in B, op. 4 (1884), *Serenáda* in Es, op. 7 (1881); 2 *pozdní sonáty* pro 16 dechů (1943–45).

I. Allegro moderato h, 3/4	II. Andante con moto E, 3/8	III. Allegro (Scherzo) h, 3/4; Trio G	IV. Allegro h, 4/4
-------------------------------	--------------------------------	--	-----------------------

t. 13, hob., klar.  
pp  
sm.

t. 60  
h, pp decresc. ffz

t. 38 fag., les. r. klar., vla  
fz fp kb, pizz. vc, pp

II. věta les. r. h. t. 268  
fag. kb. (8va) vc.

Symfonie č. 7, h moll,  
„Nedokončená“, D 759, 1822

Andante  
les. r. p pp

Symfonie č. 8, C dur, D 944, 1825/28, začátek

#### A F. Schubert, symfonie zralého období

I. Allegro vivace  
fl. klar. h, 1, 2  
sm. pizz. fag. arco f les. r. sf

II. Andante con moto  
2 fl. h, 1, 2 t. 11  
vc., kb. sempre stacc. e p

#### B F. Mendelssohn Bartholdy, Symfonie č. 4 A dur, „Italská“, op. 90, 1832–33

- |                 |                     |                          |
|-----------------|---------------------|--------------------------|
| rytmus          | vyznění do ztracena | tremolo (dřeva, les. r.) |
| spojovací oddíl | prudký kontrast     | „cítat“ z Zeltera        |



Symfonie jako druh absolutní hudby (vzor BEETHOVEN) se dostala do konfliktu mezi novým romantickým výrazem a starou klasickou formou. Kolem roku 1850 nastává jakoby konec druhu, avšak zhruba o 20 let později je zde nový začátek (BRUCKNER, BRAHMS). Na druhé straně rozvíjejí *programní symfonie a symfonické básně* (BERLIOZ, LISZT) BEETHOVENOVU orchestrální řeč romantickým směrem (s. 462).

**C. M. von Weber** zkomponoval 2 symfonie v tónině C dur (1807).

**L. Spohr** napsal 10 symfonií, přičemž vycházel z MOZARTA (jenž byl jeho ideálem), poté se však otevřel raně romant. proudům. Nejen že se tak změnil tón jeho symfonií, ale mimohudební podněty ho dovedly i k novým výrazovým formám.

1. symfonie Es, op. 20 (1811); 2. d, op. 49 (1820); 3. c, op. 78 (1828); 4. F, op. 86 (1832), *Die Weibe der Töne (Postečené tónů)*; 5. c, op. 102 (1837); 6. G, op. 116 (1839), *Historická symfonie* ve 4 částech: doba BACHA a HANDELA, HAYDNA a MOZARTA, doba BEETHOVENA, současnost; 7. C, op. 121, pro 2 orch. (1841), *Pozemské a nebeské v životě člověka*; 8. G, op. 137 (1847); 9. h, op. 143 (1849–50), *Roční období*; 10. Es (1857).

**F. Schubert** napsal 8 symfonií (a fragmenty). Prvních 6 se orientuje na klasický ideál HAYDNA a MOZARTA, obě poslední, h moll a C dur, otevírají nové perspektivy a staly se ztělesněním raně romantické symfonie. Za SCHUBERTOVA života z nich nezazněla ani jedna.

1. D dur (D 82, 1813); 2. B (D 125, 1814–15); 3. D (D 200, 1815); 4. c (D 417, 1816), *Tragická*; 5. B (D 485, 1816); 6. C (D 589, 1817–18); 7. h (D 759, 1822), *Nedokončená*; 8. C (D 944, 1825/28), *Velká*; (=?) *Gmunden-Gasteiner symf.* (D 849, 1825), nezvěstná.

*Nedokončená* symfonie vznikla v přelomové době SCHUBERTOVA života a tvorby a odráží, zdá se, vědomí krize (nemoc). Asi ve stejné době si SCHUBERT zaznamenal sen plný lásky, smrti, touhy a vykoupení. Přímá souvislost je sice nepravděpodobná, přesto však mří obojí, sen i hudba *Nedokončené* symfonie, do podobných vzdálených oblastí.

Ostinátní rytmus symbolizuje cosi nevyhnutelného, hlubokého (příbuzný s BEETHOVENOVÝM osudovým motivem, s. 386). Nad ním se pozvedá hlavní téma, jež kolísá mezi jakousi nezakotveností, naléhavým směřováním kupředu a nařikajícím závěrem (půltón e–f, př. A). Snová, horečná motivika se objevuje také v provedení (s. 404, obr. B). K vedlejšímu tématu v G dur (vc., ostinato v klar. a vla) nás převádí jediný tón dechů (fag., les. r.), a nikoliv už kp. motivy jako v klasicismu. Pohyb postupně ustává, až se

zastaví v pauze. Na rozdíl od generálních pauz HAYDNOVÝCH (moment napětí, čas na obrácení stránky) působí tato pauza u SCHUBERTA jako hluboká propast. O to tragičtěji vpadne do ticha *ff* náraz v c moll, nepřipravený, nekonvenční. 2. věta v blaživém E dur, s melodickou lesních rohů nad barokními krácejícími basy, s uvolněnou polyfonií plnou vzdálených účinnů dechů, s barvitými harm. změnami, působí dojmem snové šíře (t. 268 nn.).

Obě věty se připodobňují v tempu (rychle, ale *moderato*, pomalu, ale *con moto*), čímž vzniká jednotu: 2 romant. orchestrální věty, žádná klas. symfonie (existuje klav. verze Scherza, skici k Finale). Rukopis objeven teprve v roce 1865.

SCHUBERTOVU *Velkou symfonií C dur* objevil SCHUMANN roku 1839 ve Vídni („nebeské dětky“, prem. Lipsko r. 1839, dir. MENDELSSOHN).

Její pomalé úvodní téma, romanticky intonované v lesních rozích, spojuje velikost a sílu (rytmus, celkový profil) s romantickou představou dálky: střídání C dur/a moll, dvoutakti s *přidaným taktem*, prodloužený závěr v *pp* (př. A).

**F. Mendelssohn-Bartholdy** začal 12 ranými symfoniemi pro smyčce (1821–23), pak následovalo 5 velkých symfonií:

1. symfonie c, op. 11 (1824); 2. *Lobgesang (Chvalo zpěv)*, kantátové Finale; 3. a, op. 56 (1829 až 32/42), *Skotská*; 4. A, op. 90 (1832–33), *Italská*; 5. d, op. 107 (1829–30/32), *Reformační s luterským* neboli *Drážďanským Amen* v 1. větě a chorálem *Ein' feste Burg* ve Finale.

*Skotská symfonie* zpracovává dojmy z cesty roku 1829, *Italská* z roku 1830, obojí v melodice, náladě, gestu, nikoliv programním způsobem.

Do vibrujícího tremola dřev a lesních rohů hrají smyčce v překotném pohybu hlavní téma: obraz jižní, italské plnosti života (př. B). Podobně charakteristické jsou Scherzo a Finale (Presto: *Siciliano*). – Pomalá věta vznikla jako upomínka na smrt ZELTERA: parafrázuje ZELTEROVU melodii písně *König in Thule* (s. 360, obr. C), barokně doprovázenou hýbným basem v osminách a kontrapunktickým duetem fléten (př. B).

**R. Schumann**, 4 symf. (a 2 fragmenty):

1. B dur, op. 38 (1841), *Jarní* (s. 444);
2. C dur, op. 61 (1845–46);
3. Es dur, op. 97 (1850), *Rýnská*;
4. d moll, op. 120 (1841, nová instrumentace 1851).

4 věty symfonie d moll jsou attacca propojeny do jediné *symf. fantazie*. Tematická provázanost celého cyklu, sólové housle v *Romanci*, hojnost nápadů a vášnivý výraz zesilují romant. charakter. Později nahradil SCHUMANN původní vzdušnou instrumentaci dobově odpovídajícími masivnějšími postupy (dechů).



I. věta, bewegt (hybně)		II. Andante	III. Scherzo	IV. Finale, bewegt
-------------------------	--	-------------	--------------	--------------------

expozice					provedení	repríza	koda
obl. hl. t. t.1	obl. vedl. 75	3. téma 119	epilog 131	koda 179	193	365	533 573

1. les. r. sólo

t. 75 h.

t. 119

I., t. 51

III. Bewegt

IV., t. 43

A A. Bruckner, 4. symfonie, Es dur, 1874

I., t. 63

B A. Bruckner, 9. symfonie, d moll, 1887-96, hlavní téma

IV., t. 29

„Hoch auf'm Berg, tief im Tal, grüß ich Dich viel - tau - send - mal“!

IV., t. 61

C J. Brahms, 1 symfonie, c moll, op. 68, 1876, 4. věta, citát alpského rohu a hlavní téma

- sýkorka
- kontrapunkt
- brucknerovský rytmus
- nápěv alp. rohu
- přirozený tón

V 2. pol. století dostává **symfonie** nové impulsy, zvláště díky BRUCKNEROVI a BRAHMSOVI.

**Anton Bruckner**, \*4. 9. 1824 v Ansfelden (Rakousko), 11. 10. 1896 ve Vídni; od r. 1837 choralista kláštera sv. Floriana, od 1845 učitel a varhaník ve sv. Florianu, studium generálbasu a kontrapunktu (podle MARPURGA), od 1855 domský varhaník v Linci a studium kompozice u S. SECHTERA ve Vídni do r. 1861; nadšený WAGNEREM; od 1868 nástupce SECHTERA (gb., kp., varh.) a dvorní varhaník.

BRUCKNER napsal 9 symfonií, první dvě se nepočítají: f moll (1863) a d moll (1863–64, *Nultá*):

1. c (1865–66, premiéra Lincec 1868, revize 1877/84/89–91);
2. c (1871–72), premiéra Vídeň 1873, revize 1875–77/91);
3. d (1873, rev. 1876–77, premiéra 1877, revize 1888–89/90);
4. Es (1874, *Romantická*, rev. 1877–78/78–80, prem. Vídeň 1881, rev. 1887–88, „středověký“ program: hrad, rytíři atd.);
5. B (1875–76, *Katolická*, rev. 1876–78, prem. Graz 1894);
6. A (1879–81, rev. a prem. 1899);
7. E (1881–83, prem. Lipsko 1884, dir. NIKISCH);
8. c (1884–87, rev. 1889–90, prem. Vídeň 1892);
9. d (1877–96), dokončeny 3 věty, Finale naskicováno, dle BRUCKNEROVY vůle zařazeno *Te Deum* jako Finale: kantátový závěr jako v 9. symfonii BEETHOVENOVÉ (prem. Vídeň 1903).

**Verze.** Svě symfonie BRUCKNER na radu svých žáků a přátel vícekrát přepracovával, částečně zasahovali i oni sami. Teprve asi od r. 1930 postupně vydala mezinár. BRUCKNEROVA společnost ve Vídni (HAAS) spolehlivá znění (FURTWÄNGEROVA provedení). **První znění**, dostupná jen v autografu, ukazují BRUCKNEROVI zvukovou představivost ovlivněnou varhanami, přepracovaná **konečná znění**, odevzdaná do tisku (*prvotisky*) jsou pozměněna s ohledem na moderní orchestrální techniku a mšenií zvukových barev ve stylu WAGNERA a LISZTA. BRUCKNEROVO myšlení v blocích (podobné varhanním rejstříkům: dřeva, žestě, smyčce) se tak stírá; barokní terasovitá dynamika ustupuje plynulým přechodům (*cresc.*, *dim.*); nově jsou rovněž tempové výkyvy.

**Styl a výraz.** Základ díla tvoří studium, tradice, řemeslo, kontrapunkt, také slohová tradice katolické chrámové hudby v Rakousku; varhanní hra a varh. improvizace, barokně navršené zvukové masy (dechy po třech, basové tuby a vposledku 8 les. rohů); meditaivní vplynutí do souzvučků objektivnější povahy, „praszouzvuky“; slyšitelná přítomnost vlastního vnitřního rytmu (brucknerovský rytmus), ostinata, cosi nadosobního či neosobního, jež souzní s přírodou; přírodní motivy (ptačí zpěv) a čisté „prainter-

valy“ (oktáva, kvinta, kvarta). – Vůle k výrazu, jež směřuje k subjektivitě, se dostává s tímto absolutně hudebním postojem do konfliktu. Odtud BRUCKNEROVA situace mezi tzv. stranou hudebního pokroku (WAGNER, LISZT) a tzv. romantickým klasicismem (BRAHMS). BRUCKNER se jeví jako barokní člověk v romant. epoše. – Význam a výraz se v průběhu díla stupňují až k finale, které má pokaždé sumarizující úlohu pro celek díla.

**Struktura symfonií.** BRUCKNER píše ještě sonátové formy s expoziční, provedením atd., radikálně však rozšiřuje všechny formové díly.

Místo 2 témat se v expoziční většinou objevují 3 temat. skupiny (obr. A). BRUCKNEROVI přírodní „pramotiviku“ lze dobře rozpoznat na tématech 4. symfonie. Z „mlhy“ smyčcového tremola zaznívá sólový les. r. se svým lesním přírodním zbarvením, v celých notách a kvintách. Subdominantní ces stupňuje pocit romant. dálky a napětí. 2. téma (t. 75 nn.) imituje cvrkání lesní sýkorky nad kp. linií (jakési dvojité téma). 3. téma užívá nejjednodušší přirozené tóny trubky (t. 119 nn., trojzvuk, oktáva).

Do této spíše statické tematiky proniká život skrze ostinatní rytmy, zvl. brucknerovský rytmus, tvořený naléhavým sledem 2 osmin a osminovou triolou, a vyskytující se u BRUCKNERA téměř všude (př. A). T. 51 nn. ukazuje kp. protipohyb, který nabývá smyslu jediné díky tomuto rytmu, jinak by byl jako pouhá melod. floskule banální. Tímto rytmem a „pramotiv“ (kvarta) je určeno i téma Scherza, stejně tak jako závažné téma Finale (př. A). Totéž platí pro hl. téma 9. symfonie, které povstává z oktávového sledu, podobně jako se svět rodí z počátečního chaosu (př. B).

**Johannes Brahms** zkomponoval 4 symfonie, které nenavazují na SCHUMANNA a MENDELSSOHN, ale nově se orientují na BEETHOVENA, a to jak formálně, tak také ve smyslu závažné, přitom však absolutní hudby.

1. c, op. 68 (1876), skici od r. 1862
2. D, op. 73 (1877);
3. E, op. 90 (1883);
4. e, op. 98 (1884–85), viz s. 474 n.

V 1. symfonii přechází BRAHMS od tragické sféry v c moll do triumfálního Finale v C dur (stejně jako BEETHOVENOVA 5. symf.). Téma Finale je jakoby psáno v reminiscenci na BEETHOVENA, neboť připomíná téma Ódy na radost z jeho 9. symf. (př. C; BÜLOW nazval BRAHMSOVI 1. symf. *Beethovenovou Desátou*). Předtím však v pozounu zazní téma alpských rohů se 7. přirozeným tónem *fis* v rámci C dur, skrytý pozdrav CLARE SCHUMANNOVÉ. – 2. symf., vzniklá v Korutanech v létě 1877, vyznačuje spokojenou uvolněnost.

Swing low sweet cha-ri-ot, coming for to carry me home

t. 24, 1. téma

les. r. *mf* *f*

t. 91, 2. téma

les. r.

t. 149, 3. téma

hob. *p*

„Z Nového světa“ volné asociace	skica 1892: „Ráno“ 1893 Pohřeb v lese	Indiánská slavnost v lese Longfellowův „Hiawatha“	volné asociace
I. Adagio-All. molto	II. Largo	III. Scherzo. Molto vivace	IV. All. c. f.

A, Des dur				B, cis moll				Cis dur		A', Des dur	
akordy	téma A	ak.	A'	téma B1	B2	B1	B2	I, 1+2	téma A	A'	ak.
žestě	angl. r.	dřeva	sm.	fl., hob.	hob. klar.	sm.	sm.	II, A	angl. r.	sm.	žestě
t. 1	7	22	26	46	54	64	74	90	101	105	120

tr.

ppp *f dim.* ppp angl. r. sólo  
dechy timp. sm. con sord.

t. 46 fl., hob.

pp *f* *p*

- synkopy
- vedlejší tón
- mollová septima
- bordunová prod. l.
- podnět
- pentatonika
- reminiscence na 1. větu
- rychle
- pomalu

A. A. Dvořák, 9. symfonie e moll, op. 95,  
„Z Nového světa“, 1893

I. Adagio-Allegro sonátová věta h	II. Allegro con grazia Intermezzo „Valse“ D	III. Allegro molto vivace Scherzo, Pochod a repr. G E	IV. Adagio lamentoso h
---	---	---	------------------------------

I., t. 201

8 Žestě, chorálový citát rus. zádušní mše

II.

8 vc. *mf*

B. P. I. Čajkovskij, 6. symfonie h moll, op. 74, 1893

**Francie.** Vedle programních idejí fr. romantismu zde existují též historizující tendence a pokračování v tradici klasické symfonie.

**CÉSAR FRANCK** (1822–1890), z Lutychu, studium v Paříži (REJCHA, BENOIST aj.), varhaník v Paříži, od roku 1872 prof. konzervatoře, raná Symfonie G dur, op. 13 (1840); Symfonie d moll (1886–88), 3 věty, dramatická.

**CAMILLE SAINT-SAËNS** (1835–1921), Paříž, žák HALÉVYHO aj., klavírista; (s. 464, 471, 473); symfonie: F, D (1856/59); Es, op. 2 (1853); a, op. 55 (1859); c, op. 78 (1886), s varhanami, věnována LISZTOVI.

Symfonie dále píší: **EDOUARD LALO** (1823–92), **CHARLES-MARIE WIDOR** (1844–1937), **D'INDY**, **CHAUSSON**, **FAURÉ** aj. (viz s. 465).

**Čechy.** Zaúmco **SMETANA** se obrátil k symfonické básni, dospěl postupně **DVORÁK** od nadšení **LISZTEM** a **WAGNEREM** přes **BRAHMSE** k symfonismu absolutně hudebního obsahu a národního koloritu (srovnej s. 536 nn.)

**ANTONÍN DVORÁK** (1841–1904) z Nelahozevse, 1857–59 studium na varhanické škole v Praze, 1862–71 violista orchestru Prozatímního divadla, 1874–77 varhaník v Praze, 1892–95 New York, od r. 1901 Praha. 9 symfonií:

1. c, bez op. čísla (1865; *Zlonické zvony*);

2. B, op. 4 (1865/87; 3. Es, op. 10 (1873);

4. d, op. 13 (1874); 5. F, op. 76 (1875);

6. D, op. 60 (1880); 7. d, op. 70 (1884/85);

8 G, op. 88 (1889);

9. e, op. 95 (1893), *Z Nového světa*.

9. symfonie vznikla v New Yorku, je to „praobraz“ české hudby, přijímá ale americké vlivy; **DVORÁK** ovšem nepoužívá žádné *indiánské* či *americké melodie*, nýbrž píše *v duchu těchto amerických lidových písní* (**DVORÁK**).

Např. synkopy 1. tématu vstupní věty jsou ryze české, podobají se však zároveň synkopám spirituálu. 3. téma je úzce spřízněno se spirituálem *Swing low*: typické synkopy akcentující sousední tón, trojzvukový motiv (př. A, t. 2 n.). – 2. téma zaznívá nad prodlevou v lesním rohu (dudy) a končí cizokrajně sníženým 7. stupněm (mollova a septima). V pozadí pomalé věty, původně koncipované obecně jako *ranní nálada*, byla vzpomínka na scénu *Pobřeh v lese* z **LONGFELLOWOVA** indiánského eposu *Piseň o Hiawathovi* (ve Scherzu je to indiánská slavnost, viz obr. A; přesto zní česky): po slavnostním, velmi neobvyklém sledu dechových akordů (chromatické terciové vztahy) následuje pentatonická melodie anglického rohu nad velice jemným doprovodem smyčců, která zní bez půltónů naprosto přirozeně (př. A). Věta je vystavěna lyricky, v písňové formě, s horečně vířící střední částí v cis moll (obr. A a př. A, t. 46).

Neobvyklá je také reminiscence na 1. větu: vzpomínka a romantický způsob stmelení cyklu (t. 90 nn.).

**V Rusku** jsou symfonie bohatě zastoupeny:

**A. BORODIN** (1833–87) napsal 3 symfonie: Es dur (1862–67); h moll (1869–76); a (skica, 1882/86–87).

**NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV** (1844–1908) zkomponoval 3 symfonie: e (1865/84); *Antar* op. 9 (1868/75/97); C (1873/86); dále *Symfonietta* a, op. 31 (1879/84).

**PETR ILJIČ ČAJKOVSKIJ**, \*1840 Votkinsk, † 1893 Petrohrad. Student práv, od r. 1863 žák kompozice u **A. RUBINSTEINA**, 1866–78 učitel hudební teorie na moskevské konzervatoři, cesty po Švýcarsku a Itálii, přátelství s paní **VON MECK** (korespondence).

ČAJKOVSKIJ představuje protipól petrohradské *Mocné brstky*. Jeho hudba má sice svérázný ruský charakter, přijímá však také západní vlivy (kompoziční technika, výraz), a přerůstá tak v evropskou hudební řeč. ČAJKOVSKIJ platí primárně za symfonika, fascinující jsou však i ostatní díla.

Opery: *Undina* (1869, zničeno), *Opričnik* (Petrohrad 1874), *Kovář Vakula* (Petrohrad 1876, nová verze jako *Střevičky*, Moskva 1887), *Evžen Oněgin* (Moskva 1879, **PUŠKIN**), *Panna Orleánská* (Petrohrad, 1881, nová verze 1882), *Mazepa* (Moskva 1874), *Čarodějka* (Petrohrad 1887), *Piková dáma* (Petrohrad 1890), *Jolanta* (Petrohrad 1892). Balety (viz s. 466 n.). Symfonické básně a ouvertury: *Bouře* (1864 podle **OSTROVSKÉHO**); *Osud* (1868); *Romeo a Julie* (1869/70/80, programní předehra); *Vojvodina* (1890–91, symfonická balada podle **PUŠKINA**).

6 symfonií: 1. g, op. 13 (1866, rev. 1874), *Zimní sny*; 2. c, op. 17 (1872, rev. 1879–80), *Maloruská*; 3. D, op. 29 (1875); 4. f, op. 36 (1877–78); 5. e, op. 64 (1888); 6. h, op. 74 (1893), *Patetická*.

První symfonie má programní nadpisy vět: 1. věta Allegro, *Snění při zimní jízdě*, 2. věta Adagio, *Drsná krajina, zamlžená země* atd. 4. symfonie je v jistém smyslu *napodobením Beethovenovy Páté* (ČAJKOVSKIJ). Obě poslední symfonie spojují ruský národní kolorit s **BEEHTOVENOVOU** významovou závažností. *Patetická* symfonie se ČAJKOVSKÉMU stala jakýmsi vlastním rekviem – skladatel zemřel 9 dní po premiéře.

V 1. větě cituje ČAJKOVSKIJ chorál z ruské zádušní mše. V pomalé 2. větě zaznívá ve violoncellech valčíková melodie v ruském 5/4 taktu. Symfonie končí Adagiem (obr. B).

Dalšími symfoniky byli **S. TANĚJEV**, **S. LJAPUNOV**, **A. ARENSKIJ**, **A. GREČANINOV**, **V. KALINNIKOV**, **A. K. GLAZUNOV** (9 symfonií 1881–1910; serenády, suity).

V. věta Larghetto	All. assai	Allegro	Allegro	Lontano	Ronde du Sabbat
Sabat čarodějnic a vlastní pohřeb t. 1, C, úvod 21	pozdravný pokřik 29	pekelná orgle 40	umiráček 102	parodie Dies irae 127	rej čarodějnic A B A C A + Dies irae Coda 480

IV, t. 157, klar. *pp dolce assai e appassionato* *Tutti ff*

*sm. pizz.* *trem.* V, t. 21, klar. sólo

*ff* *tr tr tr tr*

*idée fixe déformovávána*

A H. Berlioz, **Fantastická symfonie op. 14**, 1830, proměny *idée fixe* a IV. a V. věta (Sabat čarodějnic, viz s. 152)

Prolog Andante maestoso t. 1 C, 4/4	1. Láska L'istesso tempo 47	2. Životní bouře Allegro tempestoso 109, C, 12/8	3. Venkovská idyla Allegretto pastorale 200, A, 6/8	4. boj Allegro marziale 344, C, ♯	5. Vítězství a epilóg Andante maestoso 405, C, 12/8
---	-----------------------------------	--	---	---	---

t. 35 (= 405) *ff*

t. 47 *express. cantando* *mf*

t. 70 (= 260)  *dolce* *p*

- I. Faust, 4 témata
- II. Markétka
- III. Mefistofeles
- Chorus mysticus
- C F. Liszt, **Les Préludes, symfonická báseň**, 1848/54 a **Faustovská symfonie** ve 3 charakteristických obrazech, 1854/57
- gilotina
- sonátová věta
- padání hlavy
- pisňová forma

**Programní hudba** nabývá v 19. století na obzvláštní aktuálnosti. Mimohudební, především poetické momenty jsou v epoše literární vzdělanosti velmi vítány. Už v době raného romantismu poukazují fantastičnost E. T. A. HOFFMANNA, WEBERŮV plastický kolorit, SCHUBERTOVO procítění (GOETHOVY) lyriky nad rámec hudby samotné, nebo ho vydatně rozšiřují. Francouzský romantismus nastupující kolem roku 1830 požaduje od hudby ještě důraznější celistvý prožitek a navíc smyslovou emfázi. Vznikají **programní symfonie** (BERLIOZ) a **symfonická básně** (LISZT). Kvalita hudebního díla nezávisí samozřejmě na programu či mimohudebním obsahu (ani u opery nebo písně), ale jen na hudbě, jejím duševním obsahu a uměleckém tvaru (srovnej s. 403).

HECTOR BERLIOZ, \*11. 12. 1803 v La Côte-Saint-André (Isère), † 8. 3. 1869 v Paříži, syn lékaře, po studiu medicíny od r. 1824 žákem LE SUEURA a A. REJCHY v Paříži, 1830 Římská cena za kantátu *Sardanapale*; nebyl prof. na konzervatoři, nýbrž knihovníkem (od r. 1839), spisovatelem a kritikem; cesty po Německu (1842–43), Rakousku, Rusku (1845–47), při nichž prováděl hlavně svá díla; učebnice *Grand Traité d'instrumentation* (*Velká nauka o instrumentaci*, 1843).

BERLIOZOVA výrazově silná orchestrální řeč určila ráz hudebního romantismu ve Francii. Jeho hudební fantazie, podněcována a posilována programem, přitom překračovala hranice klasického symfonismu.

V pozadí *Fantastické symfonie*, op. 14 (1830), *Epizoda ze života umělce*, stál osobní zážitek: láska k anglické herečce HARRIET SMITHSONOVÉ, představitelce Julie a Ofélie v shakespearovské divadelní společnosti hostující v Paříži roku 1827 (v r. 1833 se stala na čas BERLIOZOVU ženou). *Milovaná se pro něj* (umělec) *sama stává melodií, takřka idée fixe, kterou všude znovu a znovu nachází, všude slyší* (předmluva). Tak se *idée fixe* vynořuje stále znovu jako vzpomínkový motiv. Je vášnivě pohnutá, rytmicky a melodicky asymetrická, romanticky krásná a pochází, mimochoodem řečeno, z BERLIOZOVY rané kantáty (s. 152 n.).

BERLIOZOVO líčení je quasi realistické, jako např. bouřka se 4 tymph. ve 3. větě – *Scéně na venkově*. V umělcově snu o popravě zazní ve 4. větě *idée fixe* naposledy *sladce a vášnivě*, těsně předtím, než ve fortissimovém nárazu dopadne sekýra, a hlava se skutálí k zemi (sestupná pizzicata, př. A). Citát *Dies irae* zesiluje strašidelnou a rouhavou atmosféru sabbatu čarodějnic.

V 2. verzi (prem. 1832) BERLIOZ poněkud pozměnil program (opium v 1. větě namísto snu ve 4. větě) a jako pokračování přináší monodrama *Lélio, čili návrat do života*.

Příznačný je postoj BERLIOZE hudebníka k postavení (absolutní) hudby *nad* (mimohudebním) programem, který může být i vynechán, neboť *symfonie* (jak doufá autor) *může vzbudit hudební zájem sama o sobě, nezávisle na všech dramatických intencích* (předmluva).

Další BERLIOZOVY programní symfonie: *Osm scén z Fausta*, op. 1 (1828–29); *Harold v Itálii*, se sólovým violovým partem pro PAGANINIHO, přičemž se zde mísí program s absolutně hudební formou (1834, obr. B); *Romeo a Julie* se sóly a sborem (1839); *Velká symfonie smuteční a triumfální*, pro velký orch. a sbor k zasvěcení Vítězného sloupu (1840). Dále napsal BERLIOZ 3 opery (s. 415), 2 oratoria (s. 425), 8 ouvertur, kantáty, Te Deum, mše, requiem, sbory, písně aj.

LISZT (s. 447) jako kapelník ve Výmaru nakloněný experimentům vynul z ouvertury nový, jednovětý druh: *symfonickou básně*. Její tematika zahrnuje literární předlohy (divadelní hry, básně), obrazy, vlastní prožitky. Jsou to tónové obrazy rozdílné programové zřetelnosti, počínaje povšechným ztvárněním charakteru obsaženého v názvu až po detailní líčení. Dá se tak jen stěží prokázat, do jaké míry byla v jednotlivostech hud. struktura ovlivněna textem nebo obsahem, avšak všechny *symf. básně* jsou založeny volně a fantazijně. Programní texty byly zčásti přidány též dodatečně, jako např. v Preludiích.

LAMARTINOVA básně *Les Préludes* líčí epizody životní cesty jako předešly ke smrti. Touto básní LISZT předznamenal svou ouverturu k *Les quatre Eléments* (dílo pro mužský sbor na básně AUTRANOVU) z r. 1848, kterou později přepracoval na *symf. básně*. Textové syžety lze nyní rozpoznat v hudbě: slavnostní začátek (t. 1), něha a vzlet první lásky (t. 47), lyrika venkovské idylly (t. 70; př. C).

LISZT napsal 13 symfonických básní: *Les Préludes* (1848, prem. 1854); *Co slyšíme na borách* (1848–50) podle V. HUGA; *Tasso* (1849); *Nárek brdiny* (*Heldenklage* 1849–50), z revoluční symfonie z roku 1830; *Prometheus* (1850), ouvertura k básni HERDEROVÉ; *Mazeppa* (1851), podle V. HUGA; *Slavnostní tóny* (*Festklänge* 1853); *Orfeus* (1853–54); *Hungaria* (1854); *Hunská bitva* (1857), podle KAULBACHOVA obrazu; *Ideály* (1857) podle SCHILLERA; *Hamlet* (1858); *Od kolébky ke hrobu* (1881–82).

Kromě toho vznikly 2 vícevěté programní symfonie: *Faustovská symfonie ve 3 charakteristických obrazech* (LENAU 1854–57) se závěrečným sborem (obr. C), *Dantovská symfonie* (1855–56, prem. 1857; s. 446, obr. B).





Ve **Francii** následují skladatelé jako

FÉLICIEŇ C. DAVID (1810–76): exotická symfonie-óda *Poušť* (po cestě do Orientu); *Kryštof Kolumbus* (1847).

CÉSAR FRANCK (1822–90); symf. básně: *Co slyšíme na borách* (~ 1845–47, V. HUGO; před LISZTEM); *Eolidy* (1875–76); *Prokletý lovec* (1882, BÜRGER); *Džinové* (1884, HUGO, se sól. klavírem); *Psycbé* (1887–88, se sborem).

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921): *Le Rouet d'Omphale* op. 31 (*Omfalín kolovrat* 1872); *Pbaïton* op. 39 (1873); *La danse macabre* op. 40 (*Tanec smrti*, 1874, se sól. houslemi); *La jeunesse d'Hercule* op. 50 (*Mládi Herkulova* 1877).

*Tanec smrti* (báseň od CAZALISE) si virtuózně pohrává s realistickou tónomalbou: půlnoční údery zvonů, smrt jako šumař, který – podobně jako na mnoha obrazech tanců smrti – vede průvod kostlivců (valčík, xylofon), kohoutí kokrhání (hoboj), které celé toto strašidelné zjevení ukončuje (obr. B).

GABRIEL FAURÉ (1845–1924), z Pamiers (Ariège), žák SAINT-SAËNSE, 1866–70 varhaník v Rennes, od r. 1871 v Paříži, 1877 kapelník (St.-Madeleine), 1896 prof. kompozice (RAVEL, BOULANGEROVÁ); *Les Djinns* op. 12 (1875, V. HUGO, se sborem).

VINCENT D'INDY (1851–1931), žák FRANCKA, spolu s BORDESEM a GUILMANTEM zakl. *Scholy Cantorum*; 3 ouvertury k *Valdštyňovi* op. 12 (1873 až 1881); *La forêt enchantée*, op. 8 (*Začarovaný les*, 1878, podle UHLANDA); *Tableaux de voyage* op. 36 (*Obrazy z cesty* 1888–92); *Jour d'été à la montagne* op. 61 (*Letní den na borách*, 1905, triptych).

ERNEST CHAUSSON (1855–99): *Viviane* op. 5 (1882/87); *Soir de fête* op. 32 (*Sváteční večer* 1897–98); *Poème* op. 25 (1896, se sól. houslemi).

PAUL DUKAS (1865–1935): *L'Apprenti sorcier* (*Čarodějův učeň*, 1897, GOETHE).

**Rusko.** BALAKIREV: *Rossia* (Rusko 1864/84).

BORODIN: *Ve stepích střední Asie* (1880).

MUSORGSKIJ: *Svatojánská noc na Lysé hoře* (1867, podle GOGOLA, přepracováno RIMSKÝM-KORSAKOVEM na *Noc na ...*).

ČAJKOVSKIJ viz s. 461.

RIMSKIJ-KORSAKOV: *Sadko* (1867/69/92); *Španělské capriccio* (1887); *Šeherezáda* (1888) se 4 částmi a charakteristickými tématy: Sultán – silácké oktávy, drsný, neohrabaný; Šeherezáda – velice něžný pohyb (obr. A).

Symf. básně píše LJADOV, LJAPUNOV, KALINNIKOV, GLAZUNOV (*Stěnka Razin*, 1885; *Kremľ*, 1890), SKRJABIN aj.

**Čechy.** BEDŘICH SMETANA \*2. 3. 1824 v Litomyšli, † 12. 5. 1884 v Praze. Od r. 1843 v Praze, přívržec-

neč LISZTA, 1848 založil hud. ústav, 1856–61 pobyt ve Švédsku, od 1861 dir. pěveckého spolku *Hlabol*, od 1862 Prozatímní divadlo, hud. kritik, 1874 ohluchnutí (s. 452); 8 oper, klavírní h., kom. h. atd. – Symfonické básně: *Richard III.* (1857–58); *Valdštyňův tábor* (1858–1859), *Hakon Jarl* (1860–61); cyklus *Má vlast* (zhruba 1872–79): 1. *Výšebrad*, 2. *Vltava* (s. 142), 3. *Šárka*, 4. *Z českých luhů a hájů*, 5. *Tábor*, 6. *Blaník*.

A. DVORÁK: *Vodník*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Holoubek* op. 107–110 (1896, podle ERBENA); *Příseň bobatýrská* op. 111 (1897; srovnej s. 537).

**Skandinávie:** JEAN SIBELIUS (1865–1957): 7 symfonií, 11 symf. básní, mj. *Kullervo* (1892), *En Saga* (1892), *Finlandia* (1899).

CARL NIELSEN (1865–1931): 6 symfonií, 2 symf. básně: *Sagadróm* (*Pobádkový sen* 1907–08), *Pan a Syrinx* (1917–18).

**Rakousko, Německo**

Skladatelé KLUGHARDT, SCHARWENKA, HUBER, KLOSE, HAUSEGGER aj. jsou stoupenci LISZTOVY školy, nebo jsou jí ovlivněni. Stejně tak HUGO WOLF v symf. básni *Penthesilea* (1883–85, KLEIST) a *It. serenádě* (vyd. posmrtně), a dále R. STRAUSS s 9 symf. básněmi („básněmi v tónech“, s. 479), k nimž patří též *Enšpíglova šibalství* op. 28 (*Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise in Rondeauform*, 1894–95).

Prolog a Epilog tvoří rámeček ve vyprávěcím tónu.

Enšpígl má 2 témata: téma les. rohu s rytmickými „kotrmlci“ 3x opakovaného melod. motivu a „ulicnické“ téma D-klarinetu (př. C): Program (obr. C):

*Byl jednou jeden šašek / jménem Till Enšpígl / Byl to zlomyslný skřítek / Vzbůru k novým šibalstvím! / Jen počkejte, vy pokrytci! / Hoj! Na koně a mezi paničky na trhu / Upláchně pomocí sedmimilových bot / Ukryt v myši díře – převlečen za pastora uděluje pomazání a překypuje morálkou / jebó palec u nohy přesto prozrazuje čtveráka / chopte se ho, posměváčka náboženství, přesto ale tajný děs před smrtí / Till jako kavalír, vyměňuje si něžné zdvořilosti s krásnými dívkami / A skutečně mu jedna učarovala / Uchází se o ni / S noblesou dostává košem / Přisabá pomstu celému lidstvu / – motiv filistrů / Poté, co před filistry předstírel několik příserných tezí, zanechává je – obromeně svému osudu / Tillova odrbovačka / Soud / Grimasy přede všemi / Lbostejně si píská (Rozsudek: „Smrt“ [Der Tod], žestě, př. C) Vzbůru na šibenici! Tak visí a klátí se sem a tam, dochází mu zdůch, poslední škubnutí. Skončila Tillova pozemská pouť.*

*Forma ronda:* s rondovými návraty témat Tilla Enšpígla v F dur kontrastuje 5 epizod v různých tóninách (d, B, g, a, As).



Jako hudební druh s mimohudebním obsahem odpovídá ouvertura romant. představám o hudbě. Programní předehra (ouvertura) tak v 19. století zaznamenává velký rozmach. Problémem se stal kontrast formy a obsahu, neboť podle tradice měla ouvertura formu sonátovou, zatímco program si vynucoval formovou volnost (programní hudba).

Kombinace programu s formami absolutní hudby nebyly v průběhu 19. století žádnou výjimkou, ale spíše pravidlem (srov. *ouvertury k Leonore*, s. 388 n.).

Odjakživa bylo zvykem uvolňovat ouvertury z jevištních souvislostí a provádět je koncertně (s. 135). Zde 2 příklady u BEETHOVENA z poč. 19. století:

- Ouvertura *Coriolan*, op. 62 (1807), napsána pro COLLINOVO divadelní hru, poprvé však byla provedena v koncertním sále, kde zdomácněla – podobně jako ouvertury k „Leonore“;
- Ouvertura *Egmont*, op. 84 (1809–10), část jevištní hudby ke GOETHOVU *Egmontovi*, s písněmi, meziaktví hudbou, melodramem a závěrečnou triumfální symfonií.

Jako relativně krátké, barvitě a charakteristické kusy zaznívaly ouvertury při zvláštních příležitostech, při otevírání domů a odhalování památníků, a na koncertech. Je zřejmé, že byly komponovány buď přímo pro tyto účely nebo pro koncertní provedení (*konc. ouvertura*). Okruh látek se přitom rozšiřoval nad rámec opery a činohry a zahrnoval obecnější témata, jako přírodní obrazy, zážitky z cest, národy, ideje. To vše potom LISZT přetvořil do svých jednovětých *symf. básní*, které ještě zčásti nesou název ouvertura.

Jednu z geniálních romantických koncertních ouvertur je předehra k SHAKESPEAROVĚ *Snu noci svatojánské (Sommernachtstraum)* 17letého MENDELSSOHN-BARTHOLDYHO. Rámec tvoří divukrásné akordy dechů, následuje tanec skřítků, ústící do mysticky působícího disonantního akordu v t. 56 nn. (S<sup>+</sup>D<sup>+</sup>, př. A). Vzniká zde sonátová forma s kontrastními tématy, k tomu tanec nešiků a hýkání osla, které jsou v re-príze jako vedlejší téma transponovány z H dur do hlavní tóniny E dur (obr. A).

MENDELSSOHN později k této ouvertuře přidal 5 dalších částí – Scherzo, Intermezzo, Notturmo, Svatební pochod (často 4ruční!) a lidový tanec – a učinil z ní tak scénickou hudbu (op. 61, 1842). Dále napsal mj.: *Hebriidy* op. 26 (1830, *Fingalova jeskyně*), *Klid moře a šťastná plavba* op. 27 (1823–33, GOETHE).

Další příklady ouvertur: SCHUBERT: 8 ouvertur, z toho 2 v *ii. slohu*, D, C, (D 590, 591, 1817); SCHUMANN: *Manfred*, op. 115 (1848–49, BYRON); WAGNER: *Faust* (1840/55); BERLIOZ: *Waverley* op. 2 (1828, SCOTT), *Král Lear* op. 4 (1831), *Římský karneval* op. 9 (1844, CELLINI); LISZT: *Orfeus*, *Prometheus*, *Mazeppa* (viz s. 463); ČAJKOV-

SKIJ: *Romeo a Julie* aj. (s. 461). Bez poetického programu: BRAHMS: *Akademická slavnostní předehra*, c, op. 80 (1880), *Tragická předehra*, d, op. 81 (1881).

### Orchestrální suite

se v 2. pol. 19. stol. s rostoucím historismem, klasicismem a národními zájmy znovu ocitá na vzestupu. Přitom vykazuje:

- barokní rysy, jako např. *Suita* op. 49 (1877) SAINT-SAËNSE s částmi *Prélude*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Romance* a *Final*;
- folklorní rysy, SAINT-SAËNS, *Suite algérienne* op. 60 (1880): *Prélude*, *Rhapsodie mauresque*, *Rêverie du soir*, *Marche militaire française*.

V pozadí se často nacházejí mimohudební momenty jako vyprávění, pověsti, divadelní hry, např.:

EDWARD GRIEG (1843–1907), *Suita Peer-Gynt* byla dodatečně sestavena z jevištní hudby k IBSENOVĚ hře *Peer Gynt* z r. 1874–75 (obr. B). *Solovejšina píseň* z KJERULFOVY sbírky lid. písní, též s klavírem jako skladatelův op. 52,4 (př. B), získává svůj severský a „griegovský“ charakter pomocí typických melod. obrátů a vrstvením tónin: prodevla a moll, nad tím dominantna E dur (t. 1, 4. čtvrtka) a subdominanta d moll (melodie, t. 1, 3. a 4. čtvrtka).

GRIEGOVA *Suita* ve starém slohu *Z časů Holbergových* op. 40 (1884 pro klavír, 1885 pro orch.) – s částmi *Prélude*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Air* a *Rigaudon* – spojuje barokní a folklorní prvky.

FAURÉHO *Suita Pelléas et Mélisande* (1898, MAETTERLINCK) má svůj původ také v jevištní hudbě, KORSAKOVOVA *Šeberezáda* oproti tomu v programu (s. 464, obr. A).

### Baletní hudba

19. stol. rozšířilo balet ze 3 na 4 až 5 aktů. Hudba, až o 20 číslech, sestává z tanců (valčík, polka atd.), specifických tanečních doprovodů (*pas de deux*, *de trois* atd.), později má volný výraz (programní obsah). Slavné balety byly *La Sylphide* (Paříž 1832) na hudbu J. SCHNEITZHOEFFERA s MARIÍ TAGLIONI jako *danseuse aérienne* (špičkový tanec); *Giselle* (Paříž 1841) na hudbu A. ADAMA s CARLOTTOU GRISI, která jakožto *danseuse terre à terre* přejala výrazový tanec FANNY ELSSLEROVĚ. Později následovaly DELBESOVA *Coppélia* (1870) a *Sylvia* (1876). Bohatá baletní tradice se rozvinula v Rusku, zvl. díky fr. choreografovi M. PETIPOVI a ČAJKOVSKÉHO pohádkovým baletům *Labutí jezero* (Moskva, 1877, BEGYŠEV/GELCER), *Šípková Růženka* (Petrohrad 1890, PETIPA/VSEVOLOŽSKIJ podle PERRAULTA) a *Louskáček* (Petrohrad 1892, PETIPA, podle E. T. A. HOFFMANNA).

Obr. C ukazuje mj. ty kusy, které ČAJKOVSKIJ vybral do koncertní suity.

- pomalu
- „recitativ“
- smyčce
- kadence
- akordické kaskády
- motiv. souvislosti

I. Maestoso 1. věta	II. Larghetto Nokturno	III. All. vivace Valse
---------------------------	------------------------------	------------------------------

A lyrická, As	45 B dram., as	75 A" lyr., As
------------------	-------------------	-------------------

A F. Chopin, Klavírní koncert č. 2, f moll, op. 21, 1829

I. Allegro affettuoso koncertní kus, a moll, 1841	II. Intermezzo, Andantino grazioso, F-dur, 1845	III. Allegro vivace Rondo, A-dur, 1845
--	--	---

expozice			střední díl		provedení	repríza			koda		
hl. t.	vedl. t. 1	vedl. t. 2	hl. t.	hl. t.	akord. kaskády a	hl. t.	hl. t.	vedl. t. 1	vedl. t. 2	hl. t.	hl. t.
a	C	d	C	As, Andante	a	a	a	C	a	A	a
4; 4/4	36	48	59	156; 6/4	185; 4/4	206	260	292	305	313	403
											459

B R. Schumann, Klavírní koncert a moll, op. 54, 1841/45, celkový rozvrh a motivické vztahy

V 19. století **klavírní koncert** převažuje nad koncerty pro ostatní nástroje; měřítka určili MOZART a BEETHOVEN.

DANIEL STEIBELT (1765–1823) je znám svým tremolem a malebným barvitým zvukem svého nástroje. Jeho 3. klav. koncert má název *L'orage (Bouře)*, podobně jako programní symfonie, 6. symfonie *Le Voyage sur le Mont St-Bernard (Cesta na Mont St. Bernard)*, před rokem 1816, podle CHERUBINIHO opery).

J. B. CRAMER (1771–1858) psal virtuózní koncerty v tzv. *brilantním stylu*.

C. M. VON WEBER (1786–1826), sám klav. virtuos, zkomponoval 2 klav. koncerty: C dur, op. 11 (1810) a Es dur, op. 32 (1812). V pozadí Concertního kusu f moll, op. 79 (1821, prem. Berlín, týden po *Čarostřelci*) se nachází romant. program: středověký hrad a hradní paní, smutek při odjezdu křížácké výpravy a jásot při návratu. Formálně jednovětý, ale vicedílný (ovlivnil LISZTA).

J. N. HUMMEL (1778–1837), žák MOZARTA, komponující romant. barvitě, s půvabem a brilancí, zvl. v Koncertu a moll, op. 85 (kolem r. 1816), který už má leccos z elegance CHOPINOVY, i když ne jeho melodické kvality a harm. vynalézavost (figurace jsou ale obdobné).

Dále: FRANZ LESSEL (1780–1838), potpourri s polskými tanci (1813); JOHN FIELD (1782 až 1837), pomalé věty jsou *utkány z vůně růží a sněhové běloby lilii* (SCHUMANN k 7. koncertu, 1835); F. W. KALKBRENNER (1785–1849), *marcipánový zjev* (HEINE); I. MOSCHELES (1794 až 1870); H. HERZ (1803–88); S. THALBERG (1812–71).

**F. Mendelssohn-Bartholdy** (1809–1847) vzbuzoval jako mladý klavírista senzaci (ve 14 letech hrál GOETHOVI mj. BEETHOVENOVU V. symfonii na klavíru), napsal

– koncerty pro 2 klavíry: E dur (1823 pro sestru FANNY) a As dur (1824);

– Klavírní koncert č. 1, g, op. 25 (1831);

– Klavírní koncert č. 2, d, op. 40 (1837);

– *Capriccio brillante*, h, op. 22 (1825–26?);

*Rondo brillante*, Es, op. 29 (1834);

*Serenádu a allegro*, op. 43 (1838).

MENDELSSOHNŮV virtuózní klav. sloh je naplněn nervním neklidem, a zároveň se vyznačuje duchaplnou, ušlechtilou noblesou. Už jen jakoby loutnově křehký začátek *Capriccia* prozrazuje génia.

**F. Chopin** (1810–1849) komponoval svá díla pro klavír a orchestr už velmi záhy. Orchestr přitom oproti klavíru ustupuje do pozadí, což odráží vysokou sólistickou náročnost klavíru (nikoliv snad orch. nemohoucnost). Chronologicky:

– Variace na *Là ci darem la mano* z MOZARTOVA *Dona Giovannib*o, B, op. 2 (1827);

– Fantazie (polské písně) A, op. 13 (1828);

– Rondo *Krakowiak*, F, op. 14 (1828);

– 2 koncerty: f, op. 21 (1829–30, tzv. č. 2); e, op. 11 (1830, tzv. č. 1);

– *Grande polovna brillante*, Es, op. 22 (1830 až 31), s *Andante spianato* (1834).

SCHUMANN přivítal CHOPINOVY Variace na Dona Juana s entusiasmem (*klobouk dolů, pánové, génius*) a obdivoval originalitu, fantazii a velikost tohoto raného „opusu 2“ (AmZ 1831). Klav. koncerty napsal CHOPIN inspirován láskou ke zpěvačce KONSTANCIÍ GLADKOWSKÉ, *mému ideálu, kterému, aniž bych s ním hovořil, už půl roku sloužím, o kterém sním, na jehož památku jsem komponoval Adagio k mému novému koncertu* (1829).

Nad romant. zvukovým „polštářem“ smyčců a širokými hmaty l. r. (srov. proti tomu mozartovské figurace) se pozvedá rozevlátá melodie; křehká belcantová ornamentika přitom delikátně splývá s dlouhodechou linií spolu s výrazově silným, avšak stylovým rubatem. CHOPIN opakuje téma třikrát, pokaždé s novými variantami jako u písňových strof (A, A', A''); před poslední z nich se objeví dramatický recitativ v moll, s blyštivými oktávami klavíru nad temně vzrušeným tremolem smyčců (př. A).

O podobném Adagiu koncertu e moll CHOPIN napsal: *Je to jako sen v krásné, měsícem ozářené jarní noci ... Proto je také doprovod s dusítky* (dopis TYTOVI W., 1830). Virtuózní krajní věty obou koncertů strhují fantazii, citem, nápady a tanečností. Výšiny citu připomínají BEETHOVENA (*tak jako Hummel šířil Mozartův styl, tak přivedl Chopin Beethovenova ducha do koncertního sálu*, SCHUMANN 1835).

**R. Schumann** se po 3 pokusech o koncert (fragm. in f, F, d, 1829/30/39) přiznal: *Nemohu napsat koncert pro virtuosa, musím pomyslet na něco jiného* (CLARE). Roku 1841 vznikla jednovětá Fantazie pro klav. a orch. a moll, kterou r. 1845 na přání nakladatele doplnil dalšími 2 větami na koncert.

Koncert začíná mohutnou akordickou kaskádou, jako by se na jevišti prudce zvedla opona. Hl. téma přenáší akordický nápad do lyr. sféry a zároveň romant. rozvláčně moduluje do dur (př. B) a zase zpět. První vedlejší myšlenka se opět chopí osminového pohybu, všude vládne těsná provázanost. Do původně fantazijní věty je vklíněn nezvyklý pomalý střední díl v As dur s klarinetovým sólem. Koncertantním prvkem je vášnivá, prokomponovaná kadence (obr. B). Druhá věta (s vc. melodií) a Finale opět využívají motivy hl. tématu.

SCHUMANN napsal dále jednověté koncertní kusy: *Introdukci a allegro appassionato*, G, op. 92 (1849), hrála často CLARA, *Introdukci a allegro*, d-D, op. 134, věnováno J. BRAHMSOVI.





V 2. polovině 19. století se od sebe oddělují formálně volnější, místy programní koncert (LISZT) na jednu a formálně přísnější, byť neméně bohatý a novátorský koncert (BRAHMS) na druhé straně.

F. Liszt naplnil své klavírní koncerty extrémní fantazií, nebyvalým zvukovým bohatstvím jak v klavíru, tak v orchestru, patetickým gestem, vlastními prožitky a poetickým výrazem. Působily zde rovněž transkripce oper a symfonií, zvl. BERLIOZOVÝCH. Pořadí vzniku:

- *Malédiction (Prokletí)* pro klavír a smyčce (1830/40), vycházející z Koncertu a moll, jednoho z 2 raných koncertů (1825),
- *Grande fantasia symphonique* (1834) na 2 motivy z BERLIOZOVA *Lélia. Concerto symphonique* (1834–35), *Psaume instrumental De profundis*, programní, volání o pomoc a vykoupení, jednověté.
- *Rondeau fantastique* (1836), na španělské téma (podle GARCÍ).
- Variace a reminiscence na BELLINIHO operu *I Puritani* (1837/39).
- Parafraze na hymnu *God save the Queen a Rule Britannia* (1841).
- Klavírní koncert A dur (1839/49–61), tzv. č. 2, prem. Výmar 1857.
- Fantazie na motivy z BEETHOVENOVÝCH *Zřícenin aténských* (1848–52).
- Klavírní koncert Es dur (1849), tzv. č. 1, prem. 1855 autor, dir. BERLIOZ.
- *Tanec smrti* (1849/53/59), prem. 1865 BÜLOW, dir. LISZT (s. 446, obr. A).
- *Fantazie na maďarské lid. melodie* (1852?) = *Uberská rapsodie* č. 14 jako koncert (podobně č. 13; č. 1–6 jsou přepracována pouze pro orchestr).
- *Koncert v uberském slohu* (1885), fragment.

Pro LISZTA jsou typická četná přepracování. Svou roli zde hrají zkušenosti z koncertního sálu, stejně tak jako rapsodický charakter koncertů. Raným vzorem pro jednovětost a (skrytý) program byl WEBERŮV Koncertní kus op. 79, který LISZT často hrál (s. 469).

Také Koncert Es dur je jednovětý, tzn., že za sebou bez pauzy následují rychlé a lyrické části jako věty symfonie (obr. A). Témata a části A–K se přitom zčásti znovu vracejí ve variované podobě. Kadenční partie klavíru stojí jako obvykle před závěrem jednotl. „vět“, zde ale také hned na začátku: fantazijním, jakoby improvizovaném. Koncert začíná heroickým motivem tutti (*Vy, vy všichni nezmůžete nic!*, LISZT), se smělým vybočením z Es do E a rozmáchlými oktavovými skoky v obou rukách (př. A). Lyrickou vedlejší myšlenku (B) přednášejí rovněž sólové nástroje orchestru, doprovázené klavírem; podobně je tomu v romant. modulaci z c do A (t. 54 nn.) Scherzo pracuje efektně s pizz. a trian-glem („koncert pro tri-

angl“, HANSLICK; t. 79). V pochodovém Finale se navracejí předcházející témata (cyklus).

Pro klavír a orchestr upravil LISZT SCHUBERTOVU Fantazii *Poutník* a WEBEROVU *Brilantní polonézu* op. 72.

Jedním z LISZTOVÝCH předchůdců byl co do symf. zacházení s orchestrem HENRY LITOLFF (1818 až 1891), jemuž je Koncert Es dur věnován. Napsal několik symfonických koncertů (*Concerti symphoniques*) se scherzy (také *Intermède*), tzn. ávété.

J. Brahms napsal jen 2 klav. koncerty, které svým symf. charakterem a výrazově přesvědčivou virtuozitou patří k největším dílům 19. století.

Klavírní koncert č. 1 d moll, op. 15 (1856–57, prem. Hannover 1859). Pod dojmem BEETHOVENOVY IX. symfonie, kterou poprvé slyšel r. 1853 v Düsseldorfu, napsal BRAHMS Sonátu d moll pro 2 klavíry (se Scherzem), jejíž první větu nejprve upravil pro orchestr (*má nezdařená symfonie*) a poté z ní učinil klav. koncert. Scherzo této sonáty přešlo jako smuteční pochod *Denn alles Fleisch do Německého requiem*. Vášnivost a krása témat byla zřejmě ovlivněna BRAHMSOVOU láskou ke CLÁŘE SCHUMANNOVÉ, jejíž „něžný portrét“ vykreslil v Adagiu (dopis CLÁŘE, 1857).

Klav. koncert č. 2 B dur, op. 83 (Preßbaum u Vídně 1881) obsahuje Scherzo v tónině d moll, tedy 4 věty, a svou strukturou je spíše *symfonií s obligátním klavírem* (HANSLICK). Dílo vyznačuje velikost inspirovanou vznešeností přírody.

1. větu otevírá les. roh s široce založeným hl. tématem, imitovaným vzestupnými akordickými sledy klavíru. Klas. symetrické založení je zachováno, ale ne po dvoutaktích, nýbrž v romant. rozšíření 2 x 3 takty (př. B). – Téma Andante, přednášené sól. violoncellem, se později stalo písní *Immer leiser wird mein Schlummer* (př. B; viz s. 433).

Zjasněné Fis dur přináší ve střední části Andante píseň *Todesseben* (op. 86,6, 1881). Veškerý obsah je zde ryším zvukem, absolutní hudbou, která přesahuje do vyššího, pojmově nezachytitelného všudypřítomného bytí, v němž individuum vystupuje ze svého ohraničení a jeho osud se zdá být naplněn. Další klavírní koncerty z 19. stol.:

- C. FRANCK, *Symfonické variace* (1885).
- C. SAINT-SAËNS, 5 koncertů: D, op. 17 (1858), g, op. 22 (1868), Es, op. 29 (1869), c, op. 44 (1875), F, op. 103 (1896); *Le Carnaval de Animaux (Karneval zvířat)* pro 2 klavíry a orch. (1886); *Africká fantazie*, op. 89 (1891).
- E. GRIEG, Koncert a moll, op. 16 (1868).
- P. I. ČAJKOVSKIJ, 3 koncerty: b, op. 23 (1874–75), G, op. 44 (1879–80), Es, op. 75 (1893); Fantazie op. 56 (1884).
- A. DVOŘÁK, Klav. koncert g, op. 33 (1876).
- R. STRAUSS, Burleska (1885–86).

I. All. maestoso



2. téma, ariosní

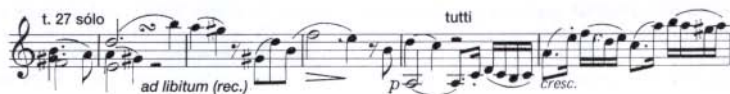
III. All. spirituosó



skákávký smyk'

## A N. Paganini, Houslový koncert Es dur (skordatura D dur), op. 6, 1817-18

Allegro molto a, 4/4; sól. recitativ	Adagio F, 3/4; As; F	Andante a, 4/4; sól. recitativ	Allegro moderato a, As-h; a; kadence
recitativ	arioso		árie



## B L. Spohr, Houslový koncert ve formě operní scény, op. 47, 1816

2. téma  
t. 131

h. sólo

t. 139

h. sólo

II. Andante  
t. 229

spojovací oddíl fag. vla h. II. h. I. vc. klav. hob. klar.

III. 1. téma  
pp leggiero

## C F. Mendelssohn, Houslový koncert e moll, op. 64, 1844, zvukové barvy

dřeva / h. sólo

I. věta, hlavní téma, nástup sóla



R	A	B	R	C	R	A	B	R	koda	C, A
1	127	191	285	363	442	544	614	700	743	
A	fis	E	A	d	A	A	A	As...	A	

III.



III. t. 363



## D A. Dvořák, Houslový koncert a moll, op. 53, 1882

Furiant Allegro Dumka Andante

V 19. stol. vzniklo mnoho dnes už zapomenutých **houslových koncertů**, které si psali houslisté pro vlastní potřebu. Velcí skladatelé, kteří většinou nebyli houslisté, se s houslisty radili ohledně techniky a hrátelnosti. Nároky na houslisty v 19. stol. silně stoupaly. BEETHOVENŮV houslový koncert (1806) stejně jako koncert BRAHMSŮV (1878) byly považovány za nehrátelné. Na začátku století stojí NICCOLÒ PAGANINI (1772–1840). Hudební inspirace a technické schopnosti mu dovozovaly během koncertního vystoupení improvizovat a předvést více, než stojí v notách: četné kadenční „výlevy“, originální ozdoby a jiné doplňky, jak to bylo zvykem u zpěváků it. belcanta. Jeho koncerty jsou i jinak silně „italské“ (tzn. „operní“) co do melodiky, celkového vyznění a způsobu, jakým vystupují sólové housle: po pompézní orch. přípravě vpadnou do ticha podobně jako primadona nebo primabalerína. Orchestr pak doprovází housle jako „obrovská kytara“ (srovnej s. 449). Koncerty:

- č. 1, Es, op. 6 (1817–18, tisk 1851), se skordaturou: housle *brají* D dur, jsou však *naladěny* o půltón výše. 2. téma oplývá zpěvným kouzlem. Téma Finale je svěží a temperamentní (př. A).
- č. 2, h, op. 7 (1826) s rondovým finale *La campanella* (zvonek)
- č. 3, E, (1826; prem. 1971, SZERYNG).
- Allegro *Moto perpetuo*, op. 11 (po r. 1830).
- Variace: *Le streghe* op. 8 (1813, SÜSSMAYR); *God save the King*, op. 9 (1829); *Non più mesta*, op. 12 (1819; ROSSINI, *Cenerentola*); *I palliotti*, op. 13 (~1819; ROSSINI, *Tancredi*).

Mezi ním. houslisty jako KROMMER (KRAMÁR), MAYSEDER, ROMBERG, KALLIWODA, HOFFMANN, SCHNEIDER, PIXIS, DAVID, vévodil

LOUIS (LUDEWIG) SPOHR (1784–1859), 15 koncertů, z toho 8 pro cestu do Itálie, země opery. Tyto koncerty jsou jednovětě s *recitativem*, *ariosem* a *árií*. Sólistický rec. je zdoben v duchu belcantových manýr, poté nastupuje tutti (př. B). MENDELSSOHN-BARTHOLDY, který se při kompozici svého Koncertu e moll, op. 64 (1844), radil s drážďanským koncertním mistrem F. DAVIDEM, vytvořil dílo plné fantazie, jehož charakteristická melodika a bohaté zvukové barvy zčásti odrážejí atmosféru Snu noci svatojánské.

Zpěvné 2. téma vstupní věty zaznívá nejprve ve dřevcích nad sonorním houslovým G, a teprve poté v sólovém nástroji (př. C). *Prokomponovaná* kadenice je umístěna před reprizou. Romantické je propojení I. a II. věty: modulace z e moll do F dur současně s postupným přidáváním zvuku a orch. barev (př. C). Koncert uzavírá capriciosní Rondo (př. C).

SCHUMANNOVA Fantazie C dur, op. 131, a jeho Koncert d moll, op. posth. jsou pozdní díla (1853). MAX BRUCH (1838–1920) napsal 3 koncerty, mezi nimi Koncert g moll, op. 26 (1868), a dále *Skotskou fantazii*, op. 46 (1880).

BRAHMSŮV Houslový koncert D dur, op. 77 (1878, s. 474, obr. B) je hudebním dokladem pozdního romantismu, stejně jako Dvojkoncert pro h. a vc. a moll, op. 102 (1887, Thun).

Ve Francii vznikaly rozličné a virtuózní koncerty: BAILLOT, HABENECK, BERLIOZ (Romance), BÉRIOT, DANCLA, H. VIEUXTEMPS (1820–1881; 7 koncertů), GODARD, E. LALO (1823–92; *Symphonie espagnole*, 1874), C. SAINT-SAËNS (3 koncerty; *Rondo capriccioso* op. 28; *Danse macabre*, s. 464, obr. B), E. YSAÏE, ERNEST CHAUSSON (1855–99, *Poème*), G. PIERNÉ aj.

Ve východní Evropě: HENRYK WIENIAWSKY (1835–80), polský houslista; 2 koncerty fis, op. 14 a d, op. 22 (1862); dále *Légende* op. 17. P. I. ČAJKOVSKIJ napsal po své *Sérénade mélancolique* op. 26 (1875) ještě nádherný koncert D dur, op. 35 (1878).

Koncert a moll, op. 53, ANTONÍNA DVORÁKA napsaný pro J. JOACHIMA je naplněn nár. koloritem a českou houslovou tradicí. Zvukově intenzivní tercie a rytmicky živé trioly a sextoly dodávají hlavnímu tématu vstupní věty cosi markantně dramatického, zatímco taneční finální Rondo vykazuje svými rychlými a pomalými „dumkovými“ tématy folklorní barvy (obr. D). Slavnou se stala také *Romance* F dur, op. 11 (1877).

Houslové koncerty dále psali: GLAZUNOV, ARENSKIJ, STOJOWSKI, GADE, SIBELIUS.

### Violoncello

Koncerty pro vc. nejsou tak četné. I zde napsali většinu koncertů violoncellisté jako DOTZAUER, KUMMER, GOLTERMANN, GRÜTZMACHER, D. POPPER (4 koncerty), JULIUS KLENGEL (a, op. 4, 1882; d, a, h.). R. SCHUMANN složil svůj Koncert a moll, op. 129, teprve v r. 1850.

Další koncerty: AUBER (4), DAVIDOV, VIEUXTEMPS (a, op. 46, 1877), LALO, WIDOR; ČAJKOVSKIJ: *Rokokové variace*, op. 33 (1876); DVORÁK: Koncert h moll, op. 104 (1894–95).

**Koncerty pro dechové nástroje** ustupují v 19. stol. do pozadí. Oblíbené zůstaly koncerty pro **klarinet**: WEBER, *Concertino* op. 26 (1811), 2 konc.: f, op. 73, a Es, op. 74 (1811), s romantikou Čarostřelce a velkou virtuozitou (pro BÄRMANNA); dále SPOHR, STRAUSS;

**flétnu**: LOBE, DOTZAUER, REISSIGER, POPP, MO-LIQUÉ;

**hoboj**: LINDPAINTNER, VOGT, BARTH, KALIWODA;

**fagot**: WEBER, Koncert F dur, op. 75 (1811), VENTURINI;

**lesní roh**: WEBER, EISNER, KIEL, R. STRAUSS.

A. Allegro energico e pass.  
3/4, e-moll

B. dolce  
3/2, E-dur

A. repriza  
3/4, e-moll

Koda, Più Allegro

IV. Allegro

A 4. symfonie, e moll, op. 98, 1885,  
IV. věta, chaconna; I. věta, hlavní téma

I. Allegro non troppo

V., B., téma ve vrchním hlasu nebo v basu  
1. variace

kadence  
spojovací oddíl

I. Allegro non troppo

II. Adagio

t. 32. h. sólo nástrojová figurace

(hob.)  
p dolce

B Houslový koncert D dur, op. 77, 1878

téma (hob. v t. 3)

C Feiðeinsamkeit (Pojní samota), op. 86, 2, 1879 (Allmiers).

**Johannes Brahms**, \*7. 5. 1833 v Hamburku, † 3. 4. 1897 ve Vídni, otec městský hudebník (lesní roh, hoboj, kontrabas), spolu s ním provozování taneční hudby, studium kompozice u E. MARXSENA; roku 1853 koncertní cesta s maďarským houslistou E. REMÉNYIM, v Hannoveru přátelství s houslistou J. JOACHIMEM (1831–1907); ve Vymaru u LISZTA, v jehož kruhu se necítil dobře; v Düsseldorfu navštívil manžele SCHUMANNOVY, kteří ho nadšeně přijali; SCHUMANN obdivoval jeho sonáty, písně, kvartety, improvizace a

*zcela geniální bru, která proměnila klavír v orchestr bolestně vzlykajících i nadšeně jášajících blasů* (článek *Neue Bahnen*, Nové cesty, NZfM, říjen 1853).

BRAHMS, SCHUMANNA hluboce uctíval, ke CLARE vzplanul vášnivou láskou, která se po smrti ROBERTA (1856) proměnila v celoživotní přátelství. Od roku 1856 opět v Hamburku a v podzimních měsících 1857–59 jako sbormistr a učitel klavíru na dvoře v Detmoldu; roku 1858 v Göttingenu krátké zasnoubení s AGATHOU SIEBOLD; roku 1859 založil ženský sbor v Hamburku (písně, sbory).

Roku 1860 podepsal na naléhání JOACHIMA, GRIMMA a SCHOLZE manifest proti *Novoněmecké škole*. Stal se mimoděk hlavou konzervativců ve sporu stran seskupených kolem WAGNERA a BRAHMSE, sporu, v němž se sám držel celý život zpátky. WAGNERA neměl rád, ale uznával ho, zatímco WAGNER jím pohrdal (*toporný Johannes*).

Poté, co bylo roku 1862 vedení hamburských filharmonických koncertů, o něž se ucházel, svěřeno jeho příteli, zpěvákovi J. STOCKHAUSENOVI, odešel BRAHMS v roce 1863 definitivně do Vídně.

### Vídeň 1863–75

V zimě 1863/64 byl BRAHMS sbormistrem *Wiener Singakademie*, 1872–75 uměleckým vedoucím Společnosti přátel hudby (*Gesellschaft der Musikfreunde*) ve Vídni (tajemníci: POHL, † 1887, MANDYCEWSKY, † 1929). K jeho přátelům patřil kritik E. HANSLICK. Zimy byly nadále vyhrazeny koncertním cestám (klavírista a dirigent), letní měsíce kompozici v tichu přírodních krás: Lichtental u Baden-Badenu (od r. 1864, s CLAROU, která tam vlastnila dům), Tutzing (1873), Pörschach am Wörthersee (od r. 1877), Müzzzuschlag (1884/85), Hofstetten am Thunersee (Švýcarsko, 1886–88), Bad Ischl (od r. 1889); dále 8 cest do Itálie (od r. 1878) s BILLROTHEM a jiné.

V 60. letech vystupuje BRAHMS s komorní hudbou (s. 450 nn.), avšak obecně známým ho učinil až úspěch *Německého requiem* v roce 1868 v brémském dómu (také však *Uberské tance*, 1854–68, tisk 1869, a *Milostné písně*, 1869). Z velkých forem se vyhýbal operě (*raději se oženit, než psát operu*), zatímco symfoniemi se zabýval po dlouhá léta (vedle komorní hudby, serenád, variací).

### Vídeň 1875–90

Premiérou 1. symfonie (1876 v Karlsruhe, dir. O. DESSOFF) BRAHMS znovu zásadně vstoupil do vývoje tohoto druhu. Kompoziční technikou, zvanou *rozvíjející variace* (SCHÖNBERG) přenáší BRAHMS tematicko-motivickou práci z klas. sonátového provedení na celou větu, čímž vzniká v rámci barvitě harmonie kp. předivo (WAGNER a LISZT postupovali velmi obdobně, jejich *modulující sekvencování* se však odehrává na větších plochách a zároveň je přístupnější a efektnější).

Do symfonií přenesl BRAHMS nejen hustou strukturu své komorní hudby, ale také její náročný citový a etický obsah. Vědomě tím navázal na BEETHOVENA (nikoliv na romant. symfonii).

Vzdálen honby za efekty a moderními výstřelky hledá BRAHMS hudební kvalitu, která předpokládá nevědomě či vědomě tradované dějiny (*historismus, klasicismus*), aby se pak osvědčila jako nosná síla dalšího vývoje (SCHÖNBERG a moderna). BRAHMS uctívá duchovnost a řemeslné umění starých mistrů. Hledá čistotu druhů, dává nový život starým formám.

Finale 4. symfonie je vystavěno jako chaconne nad basovým tématem ze závěrečného sboru *Meine Tage in dem Leiden* z BACHOVY kantáty *Nach Dir, Herr, verlangst mich* (BWV 150). Zazní hned na začátku jako hlavní téma ve vrchním hlasu a zároveň ve velice barvitě harmonii (př. A). Variace se sdružují do skupin vytvářejících střední quasi sarabandovou část v dur, reprízu (vliv sonátové formy) a kodu se strettou (obr. A).

1. věta začíná jako vášnivě gesto pozdní doby a zároveň v klasické vyváženosti.

Vzlet, oduševnění a melanholie charakterizují mnohé písně. Prodlévané basy a vysoké akordy vytvářejí v př. C široký zvukový prostor (jako mezi nebem a zemí) a v něm hlas jako člověk v přírodě; melodie je jako vždy plná harmonie a poezie.

Začátek houslového koncertu jakoby odrážel krásu a velikost přírody v místě svého vzniku: *Wörthersee je panenský kus země, melodie tu poletují, že se člověk musí střezit, aby nějakou nezašlápl* (léto 1877, HANSLICKOVI). – Střední věta připomíná *sapfickou ódu* (s. 432, obr. A), intonovanou nejprve hobojem (*řecký aulos*), poté je variačně oprádnána rozevlátými figurami sólových houslí (př. B).

V pozdních dílech, klavírních kusech a *Čtyřech vážných zpěvech* op. 121 (*Vier ernste Gesänge*, 1896, po smrti CLARY) BRAHMS ještě jednou zhušťuje poetický obsah a dostává se až na hranice tonálních a motivických souvislostí. Domníval se, že *konec hudby* je blízko.

SV: MANDYCEWSKI, 26 sv., 1926–28, reed. 1964; katalog skladeb: MCCORKLE, 1984.



I. díl, Miádí, podle Jeana Paula			II. díl, Commedia umana	
1. Jaro bez konce	2. Květinová kapitola	3. Na plné plachty	4. Ztroskotaný, pochod smrti	5. Dall' inferno al paradiso
I. věta		II. Scherzo	III. pomalá věta	IV. finale

sm. jako přírodní zvuk  
pp 16  
hob.  
klar.

t. 30 klar. vc. č. 4 č. 11 8  
(kukačka) (Ging heut mor-gen ü-bers Feld, Tau noch an den Grä-tern hing.) (Fink)

II. Kräftig bewegt III. Feierlich (Frère Jacques) IV. č. 58  
8 basy tymb. les. s., tr., poz.

#### A G. Mahler, 1. symfonie, D dur, 1889, rozvržení, struktura témat

I., t. 81  
tenor: Dun - kel ist das Le - ben, ist der Tod.  
8  
h. I. 2 fl. tr. h. I. fl. t. 6  
p tr. ab. t.  
IV. Von der Schönheit (O krásě). Comodo dolcissimo A.: „Jun-ge Mäd-chen pflük-ken Blu-men.

#### B G. Mahler, Píseň o zemi, symfonie pro tenor, alt a orchestr, 1908/11

č. 3, t. 8 sempre espress  
poco f mf p pp

#### C M. Reger, Z mého deníku I, 3, 1904/12

■ s programem / bez programu (1892/99) ■ flažolet ■ kvarta ■ komorní sazba

Na konci 19. století se objevuje kulturní kritika (NIETZSCHE) průmyslové epochy, postrádající vnitřní orientaci aj. **Stylový pluralismus** 20. stol. začíná už na přelomu století: proti *naturalismu* staví *symbolismus* hloubkovou psychologickou dimenzi (FREUDOVA generace), která je vnímavému *impressionismu* bližší, než by si chtěl přiznat; odpovědí na poněkud akademický *historismus* je *secese*, jejíž název (něm. *Jugendstil*) naznačuje rychlou pomíjivost. Hudba toto všechno odráží: stává se stylově mnohověrnější a svobodnější. Bez zábran se může nyní mísit banální s nejhlubším niterným výrazem, jako je tomu v MAHLEROVĚ I. symfonii a ve STRAUSSOVĚ symf. básni *Don Juan*, v dílech, která r. 1889 omlašují s *životním elánem* (*élan vital*, BERGSON) *hudební modernu* (s. 487).

**Gustav Mahler**, \* 7. 7. 1860 v Kalištích u Jihlavy, † 18. 5. 1911 ve Vídni; studium ve Vídni, mj. u BRUCKNERA; kapelník v Bad Hall 1880, Lublani 1881, Olomouci 1882, Vídni, Kasselu 1883, Praze 1885, Lipsku 1886, operní ředitel v Budapešti 1888, Hamburku 1891, Vídni 1897 (Dvorní opera), od r. 1907 v New Yorku (Metropolitní opera); r. 1902 se oženil s ALMOU SCHINDLEROVOU (1879–1964, později provdaná GROPIUSOVÁ, poté WERFELOVÁ).

MAHLERŮV romanticko-rezignující životní názor dává pečeť i jeho hudbě, která má vysoké ideové nároky, psychologicky mnohovrstevnou strukturu a bohatou instrumentaci. V dlouhém pracovním procesu MAHLER svá díla stále znovu pozměňoval.

**Rané období 1883–1900.** Všechny písně v klavírní a orchestrální verzi: 4 *Písně potulného tovaryše* (1883–85 podle sbírky *Des Knaben Wunderhorn*, Chlapcův kouzelný roh, 1883–85) a 12 *Písní z Chlapčova kouzelného rohu* (1892 až 1895).

1. symfonie D dur (1884–88) měla premiéru jako *Symf. báseň ve 2 částech* (1889), r. 1892 s pův. programem: *Titan* (J. PAUL).

I. díl. *Za dnů mládí*. 1. *Jaro bez konce*. Úvod líčí probouzení přírody za nejčasnějšího rána. 2. *Květinová kapitola* (Andante). 3. *Na plné plachty* (Scherzo). II. díl. *Commedia umana*. 4. *Ztroskotaní. Počod smrti na způsob Calloty* (parodie „pohřbu myslivce“). 5. *Dall'inferno al paradiso* (Allegro furioso).

Program nabízí posluchači směrnice pro jeho fantazii, ale hudba je samostatná (*musí se zde vyslovit hudebník, a ne literát, filosof, malíř*). V Berlíně r. 1896 vypustil MAHLER program a r. 1899 pak i rozčlenění na dva díly, čímž prakticky vznikla „tradiční“ 4větá symfonie (obr. A).

Začátek: Ráno (viz výše). Flažolety smyčců se vznášejí v prostoru, napjaté očekávání, ticho naplněné zvukem: do něj zazní klesající kvarta jako *přírodní zvuk* (dřeva). Následující kvarty znejí jako postupně zrození tématu. Potom zaznejí

*krásné trubky doléhající sem z litoměřických kasáren*, nejprve hebce a měkce v klarinetech, poté už v trubkách *ppp*, *umístěných ve velké vzdálenosti*. Jako kvarta znejí i ranní signály kuřácky, jakož i později motiv pěnkavky. Měkké téma les. r. je rovněž prochnuto atmosférou přírody a lesa. Hlavní téma 1. věty se konečně opět chápě tovaryšské písně s jejím poetickým obsahem (př. A). MAHLEROVA oblíbená kvarta se vynořuje ve všech větách: v II., III. – v tymphánech – a ve IV. větě v chorálovém hl. tématu (srovnej t. 7).

2. symfonie c moll (1893–96, prem. 1902), 5 vět,
3. věta Scherzo s *Kázáním sv. Antonína Paduánského rybám* (Písně z Chlapčova kouzelného rohu),
4. v. altové sólo *Prasvětlo* (–dtt–), 5. v. soprán, alt, sbor *Vzkříšení* (KLOPSTOCK), symfonická kantáta.
3. symfonie d moll (1895, prem. 1896), 1. oddíl *Pan erwacht* (Pan se probouzí), 2. odd. 2. věta *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen* (Co mi vyprávějí květiny na louce), 3. v. *Tiere* (Zvířata, Scherzo).
4. *Mensch* (Člověk, altové sólo *O Mensch gib acht*, NIETZSCHE), 5. *Engel* (Andělé, ženský a dětský sbor *Es sungen 3 Engel*, z Chlapčova kouzelného rohu), 6. *Liebe* (Láska, velmi pomalu).
4. symf. G dur (1899–1901, prem. 1901), 4 věty, ve Finale sopránové sólo *Wir genießen die himml. Freuden* (Chlapcův kouz. roh).

**Střední období 1901–07.** *Kindertotenlieder* (*Písně o mrtvých dětech*, 1901–1904, RÜCKERT), 5 písní.

5. symf. cis moll (1901–02, prem. 1904), 5 vět.
6. symf. a moll (1903–07, prem. 1906), *Tragická*.
7. symf. e moll (1905, prem. 1908), 5 vět. 8. symf. Es (1906–07, prem. 1910), *Symf. tisíců* (orch., 8 sól, 3 sbory); 1. díl: hymnus *Veni, Creator Spiritus*, 2. díl: závěr 2. dílu *Fausta*.

**Pozdní období 1908–11.** *Píseň o zemi*. Symf. pro tenor, alt (baryton) a orch. (1907–08, prem. 1911), čínské básně (něm. H. BETHGE), 6 písní, př. B:

Bouřlivá *Pijácká píseň o náрку země* zvěstuje své motto v klas. tvaru; *krása* zaznívá v půvabné polyfonii.

9. symf. D dur (1909–10, prem. 1912), 4 věty. 10. symf. Fis dur, nedokončená (1910, prem. 1924), 1. věta *Adagio*, skici ke 4 dalším větám: *Scherzo, Očistec, Scherzo, Finale*.

**Max Reger** (1873–1916) z Brand/Kemnathu, RIEMANNŮV žák, od r. 1907 prof. varhanní hry a kompozice v Lipsku, 1911–14 dvorní kapelník v Meiningenu.

REGER slučuje polyfonii s akordicky hustou sázbou, silnou chromatikou a enharmonikou s tradičním gestem a rytmikou (př. C).

V dílech jako *100. žalm* op. 106 (1908–09) se REGER dostává na hranice tonality, vrací se pak ale zpět ke klasicismu, jako ve *Var. na Mozartovo téma* op. 132 (1914) a v *Duchovních zpěvech* op. 138 (1914).

- volný rytmus, bez taktového členění
- sekundový interval
- navržení disonancí

*Sostenuto, a mezza voce parlando*

**A F. Busoni, Sonatina seconda, 1912, začátek**

I. 1. Narraboth

**B R. Strauss, Salome, 1905, začátek**

*Stürmisch bewegt*

t. 303 *dolcissimo possible*

**C R. Strauss, Kavalír s růží, 1911, začátek a závěrečný duet Sofie a Oktaviána**

- expresivní melodika
- silně rozšířená tonalita
- stříbrné zvuky (harfy, celesta)

*Mezní situace a nový klasicismus*

**Richard Strauss**, \* 11. 6. 1864 v Mnichově, † 8. 9. 1949 v Garmisch-Partenkirchenu, otec hráč na les. r., studium v Mnichově, 1885 dvorní hud. ředitel v Meiningenu (nástupce BÜLOWA), 1886 kapelník v Mnichově, od 1898 v Berlíně (1908 generální hud. ředitel), 1917–20 učitel kompozice na berlínské konzervatoři, 1919–24 vedení víd. Státní opery (s F. SCHALKEM), pak hlavně v Garmischi, 1933–35 prezident Říšské hud. komory.

**Symfonické básně:** STRAUSS zde spojil poetickou inspiraci se strukturou absolutní hudby:

*Poetický program může být dobrým podnětem k novému formování, kde se ale hudba nevyvíjí logicky sama ze sebe – kde tedy musí plnit funkci nábrázky – tam se stává hudbou literární (STRAUSS).*

*Z Itálie* op. 16 (1886), symfonická fantazie; *Don Juan* op. 20 (1887–89, LENAU); *Macbeth* op. 23 (1886–91); *Smrt a vykoupení* op. 24 (1888–89); *Boj a vítězství* op. 24 (1892); *Till Eulenspiegel* op. 28 (*Enšpíglova šibalství*, 1894–95; s. 464 n.); *Tak pravil Zarathustra* op. 30 (1896, NIETZSCHE); *Don Quixote* op. 35 (1897, CERVANTES), koncertantní variace se sól. vc.; *Život brány* op. 40 (1899, autobiografické).

**Programní symfonie:** *Sinfonia domestica* op. 53 (1903, autobiogr.); *Alpská symfonie* op. 64 (1915). – STRAUSS extrémně zvětšuje orchestr. Nově také vydal BERLIOZOVU nauku o instrumentaci (Lipsko, 1904). Klasicistní reakci pak bylo komorní obsazení opery *Ariadna* (1912).

**Opery:** STRAUSS začíná ve WAGNEROVÝCH šlépějích leitmotivickou technikou a jevištně účinnou charakteristikou osob a děje, zná však také *kontemplativní ansámbl*, který v jakémsi pohroužení postav do sebe nenese už drama dále slovy, ale čistou hudbou.

– *Guntram* (Výmar 1894), text STRAUSS.  
– *Feuersnot* (Drážďany 1901), WOLZGEN.  
– *Salome* op. 54 (Drážďany 1905), podle O. WILDA; plamenná hudba plná vášně, barev a avantgardních smělostí: např. charakteristický motiv Narrabotha s výraznými intervaly nad extatickým, chromat. vystupňovaným orch. tremolem (př. B).  
– *Elektra* op. 58 (Drážďany 1909), tragédie HUGA VON HOFMANNSTHALA (1874–1929), jenž se počínaje tímto dílem stal ideálním STRAUSSOVÝM libretistou.

V *Elektrě* je expresionistický výraz vystupňován ještě více. Neproniká ale za hranice tonality (jako SCHÖNBERG 1908), nýbrž vrací se zpět ke klasicistnímu postoji. Ten se týká tonality, melodiky, formy atd., ale také estetiky (ideál MOZART) a bezprostředního vztahu k publiku. Tak se také zjasňují i náměty:

– *Kavalír s růží* op. 59 (Drážďany 1911), *vídeňská hudební komedie (Wiener Komödie für*

*Musik)* na text HOFMANNSTHALŮV, s brilantní kresbou charakterů a prostředí jakož i s operetními vlivy ve valčících. Začátek se ukazuje jako *bouřlivě pobuřný*, ale dokonale harmonický se sextovým průtahem (*cis*) a vzestupem k tercií (*gis*). V závěrečném duetu splynou Sofie a Oktavián v lásce a v blažených terciích tóniny G dur, do nichž dopadají charakteristické souzvučky harfy a celesty jako stříbrné kapky (př. C).

- *Ariadna na Naxu* op. 60 (Stuttgart 1912, rev. 1916), komorní opera podle MOLIÉROVY hry *Měštlák šlechticem*, libreto HOFMANNSTHAL.
- *Žena bez stínu* op. 65 (*Die Frau ohne Schatten*, Vídeň 1919), HOFMANNSTHAL.
- *Intermezzo* (Drážďany 1924), text STRAUSS.
- *Egyptská Helena* (Drážďany 1928, nové znění Salcburk 1933), HOFMANNSTHAL.
- *Arabella* (Drážďany 1933), HOFMANNSTHAL.
- *Mlčenlivá žena (Die schweigsame Frau*, Drážďany 1935) podle JONSONA od S. ZWEIGA.
- *Den míru (Friedenstag*, Mnichov 1938), J. GREGOR.
- *Daphne* (Drážďany 1938), J. GREGOR.
- *Láska Danae (Die Liebe der Danae)*, veselá mytologie, J. GREGOR.
- *Capriccio* op. 85 (Mnichov 1942), text C. KRAUSS a STRAUSS.

Katalog skladeb: MÜLLER v. ASOW (1959–74).

**Ferruccio Busoni**, \* 1. 4. 1866 v Empoli u Florencie, † 27. 7. 1924 v Berlíně, klavírista a skladatel, od r. 1894 vyučoval v Berlíně, od 1907/08 ve Vídni, od 1913 Bologna, od 1915 Curych, od 1920 Berlín.

BUSONIHO neobyčejně oduševnělé kompozice zahrnují všechny druhy. Jejich stylistická rozmanitost svědčí o tom, že se jejich tvůrce vypořádával s *dějinnými* a s *modernou kolem r. 1900*, kterou tím podstatně spouštěl. BUSONI začal v pozdněromantickém lisztovském duchu (koncertní kusy, balety, symf. básně), a dospěl až na hranice tonality, které – podněcen SCHÖNBERGOVÝM op. 11 – v *Sonatině secondě* překročil.

Sekunda se osvědčuje jako výrazný, konstitutivní element. Volný rytmický tok prolomuje veškerá metrická pouta (žádné taktové čáry). Arpeggio znívá jako subtilní směs disonancí mihotavě proměnlivých barev (př. A).

Později se BUSONI opět vrátil ke klas. strukturám (s. 486). Jeho uctívání BACHA dokládá bohatě komentované *vydání Bachových děl*. Podnětně působily jeho spisy, zvl. *Náčrt estetiky nového hudebního umění (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Terst 1907).

Díla: mj. Klav. koncert s mužským sborem op. 39 (1904, OEHELENSCHLÄGER); *Indiánská fantazie pro klav. a orch.* op. 44 (1915); *Fantasia contrapuntistica* (1910). Opery: *Volba nevěsty (Die Brautwahl*, 1912, HOFFMANN), *Turandot* (1916), *Arlecchino* (1918), *Dr. Faust* (posmrtně 1925).



Prélude à l'après-midi d'un faune (Prelidium k Faunovu odpoledni), 1892-94

- sekunda
- zvětšený trojzvuk
- celotónová stupnice, sled vel. tercíí



La mer (Moře), 3 symfonické skicy, 1903-05

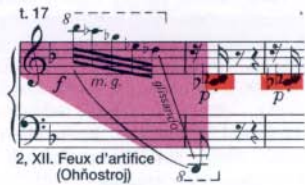
- |                               |
|-------------------------------|
| 1. Od rána do poledne na moři |
| 2. Hra vln                    |
| 3. Rozhovor větru s mořem     |



1, X. La Cathédrale engloutie (Potopená katedrála)



1, II. Voiles (Plachetnice)



2, XII. Feux d'artifice (Ohňostroji)



2, XII. t. 1



Preludia, 1. a 2. sešit, 1910-13

- černé klávesy
- F dur / Ges dur
- míšení zvuků

## A C. Debussy, impresionistické zvukové struktury

I, 1. Nocturne	2. Interlude	3. Danse guerrière
II, 1. Lever du jour	2. Pantomime	3. Danse générale



II, 1. Chloé



II. Daphnis

## B M. Ravel, Daphnis et Chloé, symfonické fragmenty ve 2 suitách, 1911/13



**Impresionismus**, pojmenovaný podle obrazu *Impression, soleil levant* (*Imprese, východ slunce*) od MONETA (výstava v Paříži 1874, CÉZANNE, DEGAS, RENOIR aj.), staví oproti ateliérovému umění malbu pod širým nebem s hrou světla a stínu, s barevnými hodnotami namísto kresby linií, s náladou a atmosférou okamžiku. Stejně tak byla r. 1887 DEBUSSYMU vyčítána pocitem zdírazňovaná zvuková barva (namísto jasnosti linie a formy) a označována za *vágní impresionismus*. DEBUSSY se vyjadřuje téměř romanticky:

*Hudebníci jsou vyvoleni k tomu, aby zachytili celé kouzlo noci nebo dne, země či nebe. Jen oni mohou probudit jejich atmosféru, nebo jejich věčný tep.*

Hudba neustále přetavuje vnější dojmy ve výraz nitra (BEETHOVEN: *spíše výraz citu, než tónomalba*). DEBUSSY se proto necítil být tolik *impressionistou* jako hudebníkem, a snad možná ještě *symbolistou*, podobně jako jeho lit. přátelé BAUDELAIRE, VERLAINE, MALLARMÉ, kteří proti racionálnímu naturalismu kladli iracionální, atmosférické a fantastické momenty. I hudba zná symboly (*figury, leitmotivy*), přesto však dokáže i bez nich *bezprostředně* rozeznat atmosféru stojící v pozadí všeho dění.

Jestliže příklon k náladovým a barevným hodnotám existoval už dříve (raný romantismus, LISZT, MUSORGSKIJ), zastupují hud. impresionismus především DEBUSSY, RAVEL, DELIUS, SCOTT, SKRJABIN, DE FALLA, RESPIGHI, každý v osobitém odstínu.

**Claude Debussy**, \* 22. 8. 1862 v St-Germain-en-Laye, † 25. 3. 1918 v Paříži, 1873–84 studium klavíru a kompozice v Paříži (GUIRAUD, FRANCK), 1881–82 Rusko, 1884 Římská cena za kantátu *Marnotratný syn* (*L'enfant prodigue*), 1884–87 Řím, od 1887 Paříž, 1888/89 návštěvy Bayreuthu.

DEBUSSY vyšel z fr. hudby své doby, ovlivněn CHOPINEM a WAGNEREM, poté se však odvrátil od romant. představy uměl. díla jako nositele závažných světonázorových obsahů, a hledal novou bezprostřednost uměl. výpovědi. Podněty nacházel u MUSORGSKÉHO, v hudbě Dálného východu (Jáva, 1889 Světová výstava v Paříži), v kruhu přátel impres. malířů a symbolistických básníků (viz výše) a konečně v dějinách fr. hudby (RAMEAU, COUPERIN).

**Rané dílo do r. 1890.** *Ariettes oubliées* (1888); 2 Arabesky (1888); písně na BAUDELAIRE (1887 až 1889); *Suite bergamasque* (1890, rev. 1905).

**Střední období 1890–1912.** Impres. účiny prostřednictvím círk. stupnic, akordických paralel (akord jako zvuk. barva místo tonální funkce), pentatoniky, celotón. stupnice a zvuk. barevného užítí disonancí. *Pelléas et Mélisande* (1892–1902, prem. Paříž 1902), drame lyrique od MAETERLINCKA, klíčové dílo epochy; *Preludium k Faunovu odpolední* (1892–94):

Flétna navozuje představu arkadické pastýřské idylly. Jako na Panově flétně zaznívají tóny stupnice, jež ale není anticky diatonická, nýbrž silně chromatická. Rovněž rytmus ztrácí klas. kvadraticnost (př. A).

Sm. kvartet g moll (1893); *Pour le piano* (1896); *Bilitiny písně* (1897); *Estampes* (*Rytiny*, 1903); *Moře* (1903–05), pro orch.:

Ze souzvků, jež se jemně vznášejí nad hlubokým b (klid moře), vyvstává ze sekundového motivu téma, jako by se za ranního úsvitu vynořovaly kontury (př. A).

Po r. 1903 se objevují ostřejší kontrasty: *Images I/II* (*Obrazy*, 1905/07); *Children's Corner* (*Dětský koutek*, 1906–08); *Images pour Orch.* (1906 až 1912); *Préludes*, 2 sešity (1910–13):

V 1,X pentatonicky stoupají nad nezakotvenými souzvuky (jako voda) staré kvart-kvintové sledy, poté jako zvony úplné trojzvuky s modálními vedl. stupni (př. A). – V 1,II znějí zv. trojzvuky, nerozv., nad nimi lehké celotón. sledy velkých tercií jako plachty nad vodou. – V 2, XII se mísí F dur s Fis dur jako barvy v pointilismu (t. 1); podobně sek. sledy (t. 20), stupnicové kaskády a první gliss. na černých klávesách (t. 17) jako *zvukové svazky*, potom jednotl. staccata jako *zvuk. sprška* – vizuální a sluch. dojmy při ohňostroji (př. A).

**Pozdní dílo od r. 1912**, s klas. tendencemi a zřetelnějšími liniemi. *Utrpení sv. Šebestiána* (1911), D'ANNUNZIO, pro sbor a orch.; *Jeux* (*Hry* 1911), balet; *Písně na MALLARMÉHO* (1913); *Šest antických epigrafů* (1914) a *Na bílých a černých* (1815) pro 2 klav.; 3 son. pro vc., klav. (1915), fl., harf., vlu (1915) a h., klav. (1916–17). Katalog skladeb: F LESURE, Ženeva 1977.

**Maurice Ravel**, \* 7. 3. 1875 v Ciboure (Pyreneje), † 28. 12. 1937 v Paříži, matka Baskičanka, od 1889 studium v Paříži: klav. (BÉRIOT) a komp. (FAURÉ); od 1933 nemocen (apraxie).

Extrémní fantazií a rafinovaností obohatil RAVEL impresionismus o nové stránky: *Vodotrysky* (1901); Sm. kvartet F dur (1902–03); *Sonatina* (1903–05); *Miroirs* (*Zrcadla*, 1904–05); *Gaspard de la nuit* (*Kašpar noci*, 1908); *Rapsodie espagnole* (1907–08); *L'heure espagnole* (*Španělská hodinka*, 1911), komedie FRANC-NOHAINA; *Vales nobles et sentimentales* (1911, orch. 1912); balet *Daphnis et Chloé* (1909–12), z něho 2 suity:

*Hudební freska* zobrazující Recko 18. stol. (ne antiku) s nesmírně diferencovanou strukturou leitmotivů (př. B).

RAVELŮV klasicistní estet. postoj sílí; impulzivní Klav. trio (1914), *Suita Nábrobek Couperinův* (1917, orch. 1919) evokuje starou fr. hudbu, je věn. památce 7 přátel padlých ve válce. Následují: *La Valse* (1920), pro ĐAGILEVA; *Tzigane* (1924); opera *Dítě a kouzla* (1925), text COLETTE.



1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.		17.	18.	koda
A	A	B	B	A	A	B	B		A	B	
fl.	klar.	fag.	klar. pik.	hob. d'am.	fl. tr.	sax. ten.	sax. sopr.		tutti		



Boléro, 1928

I., 16.



Klavírní koncert pro levou ruku, D dur, 1929–31, vliv jazzu

**A M. Ravel, španělský kolorit (Bolero) a klasicismus (koncert)**

I., 2. téma



**B S. Rachmaninov, Klavírní koncert č. 2 c moll, op. 18, 1901**



vlaštovka

■ nahrávka slavického zpěvu (gram. deska)

1. Pinie ve Villa Borghese, hrající si děti, vlaštovky

2. Pinie u katakomb, slavnostní zpěv

3. Pinie na Gianicolo, úpiněk, zpěv slavíka

4. Pinie na Via Appia, ranní mlha, římské vojsko

**C O. Respighi, I pini di Roma (Římské pinie), symfonická báseň, 1924**

Kolorit a exprese

RAVELOVÝM nejnámějším dílem je *Bolero*:

Rytmické ostinato a 2 ostinatní melodie „ve stylu Padillase, velice banálního autora z Valencie“ (př. A) se přidáváním dalších a dalších nástrojů stupňují až do ohlušujícího *ff*. Rituaálního působení docíluje RAVEL tím, že se zřídka motivické práce, rafinované formy i modulací, pouze před závěrem se prudce obrací do E dur (obr. A).

Klavírní koncert G dur (1929–30) je „radostný a brilantní ... v duchu Mozarta a Saint-Saënsa“. Koncert D dur pro levou ruku je věnován rakouskému klavíristovi P. WITTGENSTEINOVÍ, který ve válce přišel o pravou ruku.

Toto jednověté dílo v *impozantním stylu* rozvíjí nově klavírní a symf. ideje a vykazuje jazzové efekty (př. A).

Skladatelé: G. CHARPENTIER (1860–1956); G. PIERNÉ (1863–1937); A. MAGNARD (1865–1914); srovnej s. 465.

ERIK SATIE (1866–1925), inspirativní klavírista na Montmartru, přítel DEBUSSYHO, od r. 1898 v Arcueil, Paříž (*L'École d'Arcueil*); raný neoklasicismus: „*Ballet réaliste*“ *Parade* (1917), s COCTEAUEM, MASSINEM, PICASSEM, manifest *kubismu*; *Socrate* (1919), *Drame symphonique v novorec.* stylu: *Musique d'ameublement* (*Hudební nábytek*, 1920), s MILHAUDEM, první hudba, která nebyla určena k soustředěnému poslechu; pro klavír: *3 Gymnopédies* (1888), *3 morceaux en forme de poire* (*3 skladby ve formě brůsky*, 1890), *Préludes flasques, pour un chien* (*Schlíplá preludia pro psa*, 1912), *Sonatine bureaucratique* (*Byrokratická sonatina*, 1917).

Dále: C. KOECHLIN, F. SCHMITT, L. VIERNE, H. MARTEAU, M. DELAGE.

**Španělsko.** ISAAC ALBÉNIZ (1860–1909), klav. hudba; E. G. CAMPINA (1867–1916).

MANUEL DE FALLA (1876–1946), žák PEDRELLA, impres. barvy a andaluský folklor: *Noci ve španělských zabradách*, symf. impres. pro klavír a orch. (1911–15); balety *Čarodějná láska* (1915) a *Třírohý klobouk* (1919).

**Itálie.** UMBERTO GIORDANO (1867–1948). – ERMANNO WOLF-FERRARI (1876–1948), opery ve stylu it. buffy: *Čtyři grobiáni* (1906), *Susannino tajemství* (1909).

OTTORINO RESPIGHI (1879–1936), triptych *Rímské fontány* (1916), *Rímské pinie* (1924), *Rímské slavnosti* (1928); zpěv ptáků, novým prvkem je nahrávka zpěvu *skutečného slavíka* (obr. C).

GIAN FRANCESCO MALPIERO (1882–1973), bohaté impres., poté klasicistní dílo; rovněž ALFREDO CASELLA (1883–1947), *Scarlattiana* (1926), *Paganiniana* (1942).

**Německo / Rakousko.** S. VON HAUSEGGER, KLUGHARDT, F. X. SCHARWENKA, KLOSE.

HANS PFITZNER (1869–1949), wagnerovské opery: *Der arme Heinrich* (1895), *Das Christelflein*

(1906, prem. Drážďany 1917), *Palestrina* (1917);

symfonie, koncerty aj.; konzervativní hud. estetika. FRANZ SCHREKER (1878–1934), JOSEPH HAAS (1879–1960), JOSEPH MATTHIAS HAUER (1883 až 1959), EGON WELLESZ (1885–1974), RUDI STEPHAN (1887 až 1915, padl ve válce), opera: *Die ersten Menschen* (1914, prem. Frankfurt n. M. 1920).

**Anglie.** CHARLES VILLIERS STANFORD (1852 až 1924), 7 symf., *Irské rapsodie*. – ALEXANDER CAMPBELL MACKENZIE (1847–1935), ouvertury, *Skotské a Kanadské rapsodie*. – CHARLES HUBER PARRY (1848–1918). – EDWARD ELGAR (1857–1934), pozdní romantismus + vlastní sloh: *Variace Enigma* (1899). – FREDERICK DELIUS (1862–1934), impres. barvy, angl. rapsodie *Brigg Fair* (1907), *Summer-night on the River* (1912). – GRANVILLE BANTOCK (1868–1946), symfonie *Hebřidy* (1915). – RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958), 9 symf., částečně programní: 1. *Mořská symf.* (1910), text W. WHITMAN, 2. *Londýnská symf.* (1913), 3. *Pastorale* (1922). – Impres. tendence také u G. HOLSTA (*Planety*, 1914–17), A. E. T. BAX, F. BRIDGE, J. N. IRELAND, a zvl. CYRIL SCOTT (1879–1970), 3 symf., ouvertury k MAETERLINKOVÝM hrám *Aglavaine et Sélysette* a *Pelleas et Mélisande* (1912).

**Rusko.** SERGEJ I. TANĚJEV (1856–1915); ANTON ARENSKIJ (1861–1906); ALEXANDR GREČANINOV (1864–1956); VASILIJ KALINNIKOV (1866–1901); ALEXANDR GLAZUNOV (1865–1936), 9 symf. (1881–1909), Houslový koncert a moll (1904); srovnej s. 465. ALEXANDR SKRJABIN (1872–1915), Moskva, klavírní virtuos, opojení smyslu, mystický duch (s. 90); klavír: 83 *Preludes*, mezi nimi 24, op. 11 (1888–96), 10 sonát, od 5. (1907) atonální, 7. jako *Bílá mše* (s. 404, obr. D), 9. jako *Černá mše* (1913); pro orch.: *Le Poème de l'extase* (1905–07), *Prométhée* (1909 až 1910) se sborovou vokalizou, barevný klavír.

SERGEJ RACHMANINOV (1873–1943), Moskva, 1906 až 1909 Drážďany, od r. 1917 Paříž, od r. 1935 USA; klav. virtuos; *Aleko* (1893), PUŠKIN; *Francesca da Rimini* (1905), DANTE, *Ostrov mrtvých* (1909), BÖCKLIN; klav. koncerty fis (1891), c (1901), d (1909), g (1926); *Rapsodie na téma Paganinibo* (1934); duchovní hudba *Liturgie sv. Jana Chrystostoma* (1910), *Velikonoční noc* (1915) pro sbor a capella.

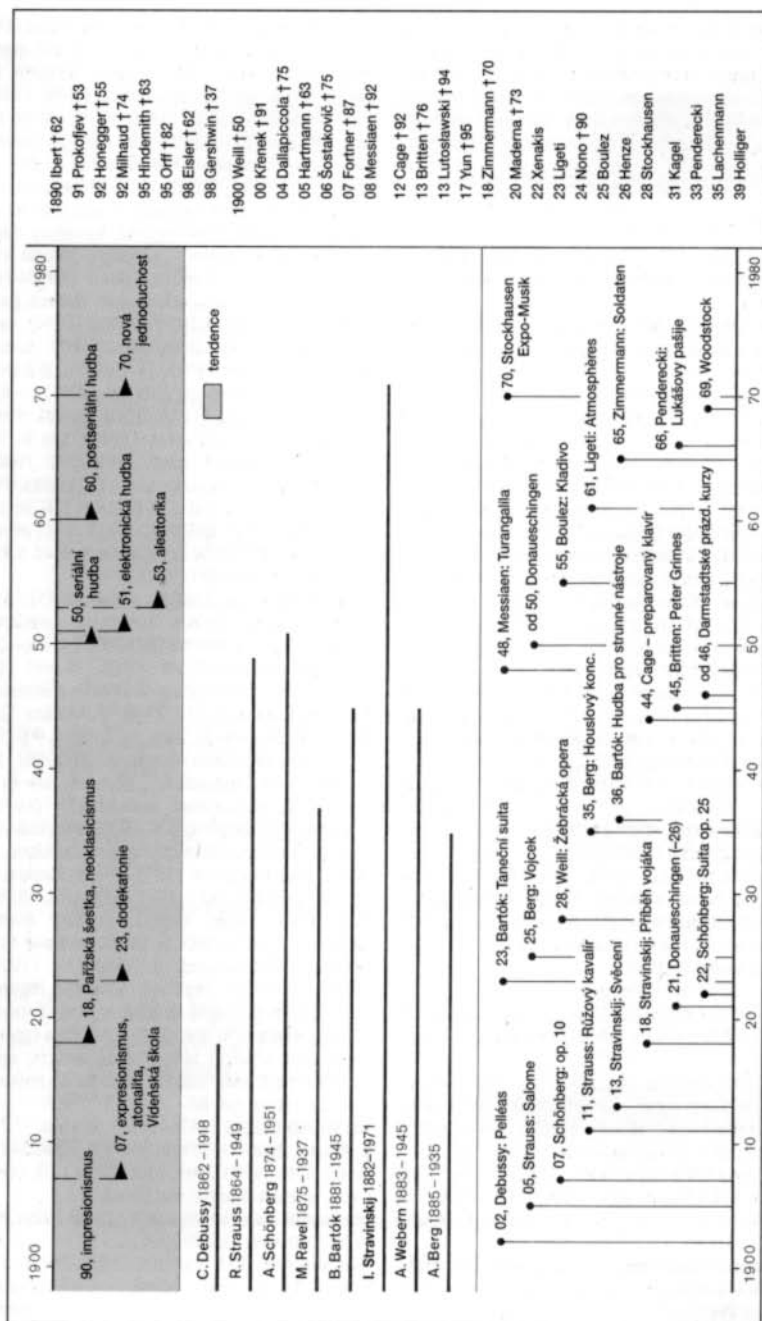
Slavným se stalo klav. *Preludium* cis, op. 3, 2 (1892) a 2. klav. koncert mohutného zvuku a romant. výrazu (př. B).

REINHOLD GLIÈRE (1874–1956), Moskva.

**Polsko.** KAROL SZYMANOWSKI (1882–1937); symf.: I./II. (1907/10) romantické, III. (1916), s vok. sólem a sborem, text RUMI.

**Maďarsko.** ÖDÖN MIHALOVIC (1842–1929), ERNST VON DOHNÁNYI (1877–1960).

**Skandinávie.** JEAN SIBELIUS (1865–1957), 7 symf. (1899–1924), symf. básně. – CARL NIELSEN (1865–1931), 6 symf. (1892–1925), symf. básně.



Směry, skladatelé, důležité události

Dvacáté století je stoletím *nové hudby* (*Musica nova*, *Musica viva*, soudobá hudba, moderna, avantgarda). Nová hudba existovala také v jiných dobách (s. 199):

- *ars nova* kolem roku 1320 (středověk),
- *ars nova* kolem roku 1430 (renaissance),
- *musica nuova* kolem roku 1600 (baroko),
- nová hudba kolem roku 1750 (klasicismus),
- nový směr kolem roku 1820 (romantismus).

Dějinný zlom ale asi nikdy nebyl tak velký, a sice kvůli opuštění tonality (SCHÖNBERG) až po rezignování na veškerou tradici hudby a na pojem hudebního díla (CAGE). Současně ale zůstalo mnohé tímto zlomem prakticky nedotčeno (zábavná hudba – označovaná někdy též termínem nonartificialní –, neoklasicismus, operní a koncertní praxe).

Dvacáté století praktikuje **stylový pluralismus** hudby jako žádná předchozí epocha. K tomu přispívá hojná přítomnost hudby minulosti, širší znalosti hudby jiných národů a dostupnost hudby na gramodesce, pásu, kazetě a CD (ve svém působení to jsou vynálezy srovnatelné s vynálezem knižtisku). I svým pluralismem hudba odráží *ducha epochy*, pokud o něm ovšem vzhledem k jeho mnohostvornosti ještě vůbec lze mluvit.

### Všeobecně

Jestliže pro předchozí epochy ještě existovaly pojmy, které s jistou platností pojmenovávaly jejich charakter a směřování (např. humanismus a renaissance), dvacáté století se vymyká takovéto obecné klasifikaci. Doprava a média zmenšily svět; následky války a diktatur se rozrostly do katastrofických rozměrů, zvýšilo se nebezpečí totálního zničení, zvěštila se propast mezi chudobou a bohatstvím, Severem a Jihem, Východem a Západem. Přes narůstající materialismus, umrtvující ducha i cit, se zdá, že moderní přírodní vědy (např. jaderná fyzika) poskytují nové poznatky o duchu a hmotě, které by mohly znovu vytvořit prostor pro celostní nazírání a prožívání bytí, jež je předpokladem každé kultury, umění a hudby.

Moderní hudba se podílí na podstatě své epochy. Chce-li být pravdivá, nemůže znít lépe, než jaká je tato epocha. Lépe může znít jedině tehdy, když zrcadlí dějiny nebo načrtává utopie. *Stylový pluralismus a disonance*, charakteristika moderní hudby, dosvědčují absenci jednotného obrazu světa a ztrátu harmonie člověka a přírody, a zároveň ztrátu vnitřní harmonie člověka samotného. Nové obsáhlé (ideálně: *celistvé*) uvědomování člověka, světa a univerza jako *harmonického celku* a jeho vyjádření v hudbě lze dnes jen tušit.

Možná, že budoucnost neuvidí hudbu dvacátého století jen jako vlastní epochu, jen jako konec asi

třistaleté *tonální* hudby (cca 1600–1900), ale jako krizi většího dějinného úseku: jako krizi novověku (od středověku dále), krizi jednoho celého tisíciletí nebo více.

### Vývoj a tendence

**Impresionismus** patří k přelomu století s jeho charakterem pozdní doby a tušením vpádu hudební *moderny* (s. 487). Převážně francouzský směr otevřel se silnou citovostí a subtilností nově vlivné a libozvučné horizonty (s. 481).

**Expresionismus**. Převážně německý směr se odvolává na výraz lidského nitra a překračuje estetické hranice (s. 491). – Impresionismus a expresionismus jsou jako umění nejsubtilnějšího výrazu duše projevy a důsledky hyperromantického postoje.

**Futurismus**. BALILLA PRATELLA (1880–1955) ve svých *futuristických manifestech* (1912) s nadšením požadoval zapojení technických a průmyslových hluků do hudby. Také LUIGI RUSSOLO (1885–1947) prováděl ve svých *L'arte dei rumori* (1916) pokusy s hlukovou hudbou (*bruitismus*), které však kvůli nedostatku hudebního tvaru nevedly daleko.

**Neoklasicismus**. V reakci na pozdní romantismus se skladatelé vracejí ke klasické estetice, ke starým hudebním druhům a formám, které znovu probouzejí k životu (s. 499).

### Hudba po roce 1950

Po odmítnutí 30. a 40. let se po 2. světové válce kolem roku 1950 prosazují radikální inovace, včetně nebyvalého rozšíření pojmu hudba (*indeterminace, Dálný východ*). Také zábavná hudba s jazzem, popem, rockem atd. dosahuje díky elektronice a médiím netušeného rozšíření.

**Seriální hudba**. Přenesení techniky práce s řadou na všechny parametry (s. 519).

**Elektronická hudba**. Nové technické možnosti dovolují nový typ hudby, *live-elektroniku* a znovu spontánní kreativitu (s. 521).

**Aleatorika**. Náhoda vnáší do racionality znovu mnohotvárnou fantazii (s. 514 n.).

**Postseriální hudba**. Znovu zjemňuje struktury a jevy až do extrému (*témbrová hudba*) a působí nově v *experimentálním hudebním divadle* (s. 525).

**Nová jednoduchost**. Přináší znovu subjektivní, bezprostřední výraz citu (v komplikovaných partiturách), zatímco *minimal music* (*minimalismus*) amerického původu praktikuje jednoduchost směřující k meditativnosti (*postmoderna*). Otevření hranic a poznávání hudby nejružnějších národů i zemí celého světa se stalo ve dvacátém století díky médiím a cestování velkou inspirací.

*mnohem rychleji*  
t. 12 *pppp*  
*s pedálem až k ⊕ (3. pedál)*

*nehlučně stisknout klávesy*  
*flag. (d)*

*bez pedálu*

Tri klavírní kusy op. 11, č. 1, zrušení tématu

Pět orchestrálních kusů op. 16, č. 3, „Barvy“, začátek

b. klar.

2. fl., klar., fag., vla, kb.  
angl. r., tr., fag, les. r., vla, kb.

A A. Schönberg, atonalita a „melodie zvukových barev“

*Fg., rubato*

B I. Stravinskij, Svěcení jara, 1913, introdukce

*Sostenuto*  
*dolce legatissimo*

t. 13 *cantato*

C F. Busoni, Pět krátkých kusů (5 kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels), 1923, č. 1

(Es ist genug! Herr, wenn es Dir gefällt.)

t. 136, h. sólo

*vla* *fag.*

D A. Berg, Houslový koncert, 1935,  
„Requiem za Manon“ citát chorálu v druhé větě

Bachův chorál (Kantáta č. 60)

Atonalita, zvuková barva, folklorismus, historismus

Stejně jako sama hudba 20. století jsou nejednotné i pohledy na to, co hudba je nebo být má. V nepřehlédlné směsici názorů sledujeme nápadnou tendenci k individualizaci, což vede k problémům s dorozuměním a k izolaci.

Výklady **podstaty** hudby sahají od chápání hudby jako čisté hry s formami až k hudbě jako umění obsahu a idejím v různých variantách (HARTMANN, NOHL, DAHLHAUS):

- Starý *kosmický* aspekt je patrný v pojetí hudby jako *součásti znějícího vesmíru* (BUSONI) a nedávno byl znovu posílen, částečně vlivem Dálného východu (STOCKHAUSEN).
- HEGELOVSKÁ teorie umění a hudby jakožto *obrazu světa* se v souladu s proměnami doby (masová společnost, elektronika) rozšiřuje.
- Nové pohledy podporuje moderní *budební psychologie*, jež chápe hudbu např. jako *dynamiku volných hnutí* (KURTH).
- Výraz *citů* v hudbě je i nadále vnímán jako něco elementárního a působí v proměnlivých směrech.

**Rozšíření obsahu.** Poměry a události doby stále rozšiřují obsah hudby. Futurismus se např. pokoušel převést přímo do hudby industriální zvuky (s. 485). Nepřímo vešla do mnohých hud. děl moderní mechanika a motorika, např. HONEGGERŮV *Pacific 231* (s. 498). Zcela jiný obsah má PENDE-RECKÉHO *Tren. Obětem Hirošimy* (s. 524 n.).

**Nová estetika.** Staré estet. principy hudby jako jednoho z *krásných umění* jsou zčásti radikálně popírány. Hudba už nemusí být bezpodmínečně *krásná* a harmonická, ale především *pravdivá*, čili také ošklivá. Nejde o to, aby hudba člověka povznášela, ale aby jím otrásla. Postoj k pojmem *hudba a hud. dílo* se mění:

- **Moderna** se už neváže na objektivní nadčasová pravidla, ale odráží přibližně od roku 1890 vědomě to, co je *příměřené době*. DAHLHAUS používá pojem *budební moderna* pro období 1890–1914 analogicky k umění a literatuře.
- **Avantgarda** chápe sebe sama jako pokrokové hnutí, které napadá každý typ ustrnutí v hud. oblasti a pouští se do odvážných inovací, jako jsou např. atonalita, elektronická hudba, experimentální hud. divadlo.
- **Indeterminace** (CAGE) se vzdává starého pojetí hud. díla ve prospěch nepředvídatelné spontaneity. *Aleatorika* rozšiřuje dílo o náhodu a neopakovatelnost okamžiku, podobně jako tzv. *work in progress*, jehož platným tvarem je vždy právě ten poslední.

**Poslech.** Nová hudba se izolovala svými velkými nároky stojícími v protikladu k *pobodlnosti* světového názoru konzumní společnosti, která se spokojuje s *krásným klamem*. Dosud nikdy nedoléhalo k uším člověka tolik hudby jako ve 20. stol. (jde o to, že lidé hudbu mnohdy *neposlouchají*, ale pouze *slyší* jako zvukovou kulisu).

ADORNO rozlišoval *podle kategorií* posluchače experta, dobrého posluchače, konzumenta vzdělání, emocionálního posluchače, resentimentálního p. (milovníci BACHA), jazzového experta, baveného p., lhostejného posluchače.

*Přiměřený* poslech vyžaduje duševní otevřenost, až už vypracovanou nebo spontánní.

**Nový výraz.** Pro moderní hudbu je charakteristické rozšířené pojetí hudby a tomu odpovídající nové tvarové kvality (což vede až k prokletí, že *musí* být *nové*, aby mohly být brány vážně). Šokující byl SCHÖNBERGŮV (po-)krok k atonalitě:

Klavírní kus op. 11, I ukazuje v místech tzv. *zrušení tématu* nové hud. myšlení: není zde už žádná šablona, žádná předem daná figura, žádná základní substance a k ní přidaný ornament: vše je podstatné. To se týká všech parametrů: místo staré melodiky jakési mihotání, sotva uchopitelná rytmika místo metriky pravidelně členěného taktu, spontánní utváření formy místo předem dané periodicity, extrémní polohy, nový tónbr (klav. řažolet), žádná funkční harmonie nebo polyharmonie, nýbrž atonalita bez tónálního centra, extrémní dynamika (obr. A).

SCHÖNBERGOVA *melodie zvukových barev* (Klangfarbenmelodie, s. 491) nahrazuje sled tónových výšek sledem barev: v jediném akordu se plynule mění nástroje a tím i barva (*zvuková zabarvení akordů*, obr. A).

**Folklorismus.** Ve 20. století roste zájem o národní písně a tance

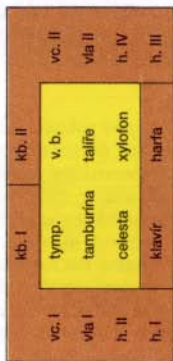
- jako reakce na vysokou hudební kulturu, při hledání kořenů;
  - jako sběr a uchování specifického hudebního materiálu, který by jinak zanikl.
- WILLIAMS, BARTÓK, JANÁČEK položili základy, početné instituty a vědci pracují na široké základně dále. Divoká nespoutanost rus. folkloru ve STRAVINSKÉHO *Svěcení jara* se osvědčila jako silný prostředek proti esteticismu pozdního romantismu (skandální prov. Paříž 1913). Sól. fagot začíná zdánlivě improvizace v proměnlivém rytmu a artikulaci jediné floskule, modálně, „rusky“ (obr. B).

### Dějiny a současnost

Ve 20. stol. se člověk poprvé pokusil nahlížet na dějiny hudby očima příslušné doby včetně respektování za tím stojícího dobového chápání hudby. Tomu napomáhají nové edice pramenů, spisů, zkoumání stylů, restaurování a rekonstrukce starých nástrojů. Toto nové hist. vědomí určilo ráz mnoha nových děl.

BUSONIHO *Kusy* vykazují BACHOVSKÉ tvarování, polyharmonické vrstvení, kp. vícehlas, imitace (t. 13, obr. C): obnovená tradice v neoklasicismu. BERG cituje ve svém *Houslovém koncertu* (Requiem za MANON GROPIUSOVOU, s. 493) *Bachův chorál* jako výraz víry a naděje: skladatel se niterně ztotožňuje s hudbou minulosti (obr. D).





rozsazení

A B. Bartók, *Hudba pro strunné nástroje, bicí a celestu*, 1936

mše na 8. neděli po svatodušních svátcích

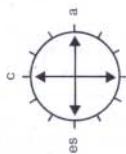
indické rytmické modely

688

B O. Messiaen, *Couleurs de la cité céleste*, 1963

chorál (tónový materiál)

pratlpačokhara/vijaya



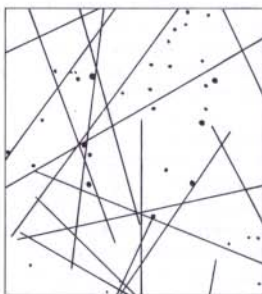
via 1, 2 con sord., ppp

1. věta, fugové téma, chromatický začátek

- strunné nástroje
- bicí, celesta
- začátek a konec
- formální vrchol

I. Andante (fuga)	a	t. 56, es
II. Allegro	c	t. 263, fis
III. Adagio	fis	t. 46, c
IV. Allegro molto	a	t. 83, es

Sled vět a výstavba  
1. věty se zlatým řezem



C J. Cage, *Variations I*, 1958, část

metrický průběh / ametrický průběh

D K. Penderecki, *Anaklasis*, 1960 část

Dvacáté století staví vedle starého pojetí hudby jako *řeči tónů nové hudební jevy*. Vznikají při tom styly obecného rázu jako neoklasicismus i četná individuální řešení. Rozmanitost někdy znesnadňuje dorozumívání. Školy, směry, módní vlny, vzory se střídají stále rychleji a neklidněji. Tlak na novost přinesl sice mnohé nové ideje, jinde ale vedl k pouhé módní povrchnosti.

Obvyklé *dělení* na hudbu instrumentální a vokální, světskou a duchovní, na *druhy* jako jsou opera, oratorium, symfonie, koncert, *formy* jako sonáta, rondo atd. nelze ve dvacátém století udržet. Všude nacházíme nejrozličnější výjimky, kombinace a vůbec nové útvary, jež musí být nové, individuálně pojmenovány.

BARTÓKŮV název *Hudba pro...* je velmi otevřený (obr. A). *Sled vět* připomíná barokní chrámovou sonátu (u níž se však fuga neobjevuje jako pomalá úvodní věta). *Obsazení* vychází sice z tradičního orchestru, skupiny se však vytvářejí zcela nově a jedinečně. Možná zde jako vzor působí barokní skupinový koncert (*concerto grosso*, jinak obsazené) a folklorní zabarvení (celesta, xylofon). – Velmi výrazné fugové téma smeluje do nového tvaru folklorní gestus, barokní frázování, moderní chromatiku a střídání metra (obr. A). – Individuální je také BARTÓKOVA tonalita stojící na protilehlých pólech kvintového kruhu, které ve funkci toniky určují začátek, konec a vrchol vět (*a, c, fis, es*). – Formální rozvržení se vyznačuje vyváženými proporcemi stejně jako v baroku nebo klasicismu. Vrchol 1. věty je dosažen v poměru vzdáleností *zlatého řezu* (t. 56), zaznívá ve *fff* a tvoří tonální protipól *es* k *a* (viz obr. A a kvintový kruh). Totéž pak platí pro zbytky věty.

### **Nové zvukové možnosti**

Také na poli techniky se hledaly inovace. K tomu patří i nové techniky hry na tradiční hudební nástroje (občas až perverzní – podle zásady dvacátého století: vše vybičovat až do extrému), například úderý prutem smyčce na housle, dále import a napodobování cizích nástrojů (např. gamelan) a vynalézání nástrojů nových.

### **Tvarování celku**

Ve dvacátém stol. jsou nově vnímány čas a prostor, hmota, dynamika, světlo, duch (teorie relativity, kvantová teorie aj.). Soudobá hudba odráží celostní kvality, které – jak se zdá – pocházejí ve smyslu GEBSEROVY teorie z integrálního vědomí.

Jako pojítka prostoru a času působí u MESSIAE-NA přítomnost *starořeckých a indických modů*, které rytimizují *gregoriánský chorál* (podobně jako zpracování tenoru ve 13. století, srovnej s. 126, A). Výsledek zní impresionisticky barevně (titul!) a cizokrajně moderně (obr. B).

V PENDERECKÉHO *Anaklasis* (řec., záměny rytmických hodnot), s houslovými clustery (deset houslí nad sebou), čtvrttóny, vibratovými efekty a velkým aparátem bicích, vzniká zcela nová struktura (*témbrová kompozice*, viz s. 524), v jejímž průběhu se otevírají *metrické* časy do *ametrických* časových ploch (obr. D): neexistuje zde ani čas, ani prostor, obojí závisí na pohybu, dynamice, hmotě, energii atd.

Jako mapa hvězdné oblohy otevírají CAGEOVY *Variations I* všechny možné časy a prostory hráčově představitosti a fantazii. Grafické znázornění (*grafická notace* místo not) radikálně ruší pouta hudební tradice a odkazuje hudebníka na něj samotného, jeho okolí, jeho spontaneitu, aby se nechal souhrnně a tvořivě inspirovat okamžikem (obr. C).

Tři díla na obr. B–D vznikla přibližně současně, v době průlomu k postserialismu kolem roku 1960, což jim vtiskuje i přes typickou pluralitu jejich vnějšího vzhledu společné rysy. Naopak ukázka na obr. A je datována zřetelně dříve.

Ve dvacátém století už není nic nedotknutelné, vše může být nově utvářeno: harmonie, melodika, rytmika, témbro, struktura, forma, druh atd. K podstatným znakům tvorby a tvůrce patří schopnost vytvářet z částí jednotu: jako celostní tvarovou kvalitou uměleckého díla a umělecké existence.

### **Hudba cizích národů**

Starší *srovnávací hudební vědu*, která měřila mimoevropskou hudbu evropskými měřítky, přesahuje *etnomuzikologie* dvacátého století tím, že zkouší uchopit cizí hudbu jako svébytný autonomní celek. K tomu, aby bylo možno kromě tónových systémů a struktur cizí hudby pochopit i její smysl a obsah, je moderní technika (zvukový záznam) stejně důležitá jako spolupráce etnologů, antropologů a dalších.

Jestliže až doposud sloužilo přebírání cizích elementů do evropské hudby vlastnímu výrazu a atraktivitě (*exotismus*), pokouší se dvacáté století poprvé nacházet v cizích kulturách a jejich hudbě vnitřní podněty pro vlastní existenci a její hudební vyjádření. Fascinující je zejména Indie se svou hlubokou spiritualitou a subtilní hudební tradicí. Zde se nejedná o vědecký etnologický poznatek, ale o umělecky produktivní přisvojení. – Zaplavení cizích národů západní hudbou a pakulturování industriálního konzumního chování způsobilo naopak velké škody, tamní svébytnou hudbu často ohrozilo, zničilo nebo vytlačilo do muzeálních rezervací. Kulturní průmysl a jeho *kalkulovaná slabomyslnost* (ADORNO) vedou všude ke konzumu konformity. Originalita schází.

IV., t. 1, vc.

via h. 2 t. 11, vla

ppp E - Fis - H Cis - Ges - Gis : S - D - S - D - S - D -

[T] [Fis] [Des]

C

IV., t. 20, soprán

Ich füh - le Luft von an - de - ren Pla - ne - ten.

vc. loco *sf* *p* vc. 16

A 2. smyčcový kvartet, op. 10, 1907–08, 4. věta „Entrückung“ (George)

Rasch

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

*p* *mf* *pp* *f* *fp*

1 2 3 4 9 10 11 12

B Suita pro klavír, op. 25, 1921–23, Preludium, dodekafonie

t. 1131, Langsamer

h. *p cresc.* *p = f = pp*

(Mojžíš:) O Wort, du Wort, das mir fehlt!

sinkt verzweifelt zu Boden (klesá zoufale k zemi)

C Mojžíš a Áron, 1932, II. dějství, konec

speaker mužský sbor

they be - gan sing - ing the Ša - ma' Yis - ro'él: Ša - ma' Yis - ro - 'él 'A - do - noy

D Ten, který přežil Varšavu, op. 46, 1947, začátek Šma Izrael

nezakotvená tonalita / atonalita

řada: základní tvar / 7. transpozice

Schönberg: atonalita, dodekafonie, pozdní dílo

ARNOLD SCHÖNBERG, \* 13. 9. 1874 ve Vídni, † 13. 7. 1951 v Los Angeles, ke komponování po-bídnut ZEMLINSKÝM, od r. 1901 v Berlíně, od r. 1903 ve Vídni, jeho žáky BERG a WEBERN, 1911–15 v Berlíně na konzervatoři; vojenská služba; v r. 1918 ve Vídni, založil *Verein für musikalische Privataufführungen* (Spolek pro soukromé provádění hudby), učitel EISLERA, STEINA, APOSTELA aj., 1925 profesor kompozice v Berlíně (BUSONIHO nástupce), 1933 emigrace do USA, 1936–44 na University of California. SCHÖNBERG viděl účel umění a hudby ve vyjádření osobnosti a lidského osudu:

*neboť umění je zoufalým výkřikem o pomoc těch, kteří na sobě prožívají osud lidstva ... uvnitř, v nich je pohyb světa; ven proniká jen oblas: umělecké dílo* (1910).

Tak vznikl **expresionismus** s jeho extrémí, kontrasty a vášní často hraničící s šílenstvím. Extrém patří od té doby vůbec k podstatě moderní hudby, která se vyhýbá jakékoliv klasické vyváženosti: *střední cesta je jediná, která nevede do Říma* (*Chorsatire*, 1925). SCHÖNBERGOVO umění se tak staví proti měšťácké společnosti s její spokojenou povrchností a dvojitou morálkou, proti přízřibovobování a lživému zdání, je pro burčující pravdu, bdělou vnímavost a nepohodlnou důslednost.

**Tonální tvůrčí období 1899–1907.** SCHÖNBERG začal ve stylu pozdního romantismu. Od WAGNERA přejal expresivní chromatiku a sekvenční techniku, od BRAHMSE kontrapunktickou mnohotvárnost a techniku *rozvíjející variace* (s. 475). Díla: rané písně (op. 1, 2, 3, 6, 8); sm. sextet *Verklärte Nacht* (*Zjasněná noc*), op. 4 (1899, DEHMELE), jednověť; *Gurre-Lieder* (*Písně z Gurre*, 1900 až 1911, JACOBSEN), pro sóla, sbor a orchestr; *Pelleas und Melisande* op. 5 (1903, MAETERLINCK), symf. báseň pro orchestr; *Komorní symfonie pro 15 sólových nástrojů* E dur, op. 9 (1906); 2. sm. kvartet fis moll, op. 10 (1907–08), se sopránem: 3. věta *Litanei* (*Litanie*), 4. věta *Entrückung* (Vytržení, GEORGE), ve Scherzu citát písně *O du lieber Augustin, alles ist hin* (tonalita).

Začátek Finale není tonálně zakotven: sledy S–D jako nerozvedené nezakotvené „bloudící“ akordy (tonika se neustále mění) s nerozvedenými melodickými tóny, jež dále zastírají harm. vztahy; potom volně souzvukové kombinace (t. 11); tuto inovaci, *volnou atonalitu*, vyjadřuje i text; zachovány zůstávají rytmus (téměř klasický), celková linie, frázování atd. (př. A).

**Atonální tvůrčí období 1908–21.** Skok k *atonalitě* byl vyvolán touhou po novém výrazu. Zároveň probíhala i *emancipace disonance*:

*Záleží na rostoucí schopnosti analyzujícího ucha osvojit si i vzdálenější svrchní tóny* (Nauka o harmonii, 1911).

*Tři klavírní kusy*, op. 11 (1909) jsou jako první zcela atonální, místy převratně nové (zrušení tématu, s. 486, obr. A). 15 *Písní na S. Georga*, op. 15: *Kniba visutých zabrad* (1908–9), první písňový cyklus nové hudby, prokomponovaný, plný poeticky inspirovaných obrazů překračuje *jako nový ideál výrazu a formy ... všechny meze minulé estetiky* (SCHÖNBERG k prem. 1910).

*Pět orchestrálních kusů* op. 16 (1909) jsou náladové obrazy formálně volně jako *proza v hudbě* (WEBERN), v 3. z nich se objevuje nová **melodie zvukových barev** – Klangfarbenmelodie (s. 486, obr. A). Monodrama *Erwartung* (*Očekávání*), op. 17 (1909, M. PAPPENHEIMOVÁ) líčí výsocy expresivně příběh ženy, která hledá svého mrtvého milence. *Pierrot lunaire* op. 21 (1912, A. GRAUD, něm. překlad O. E. HARTLEBEN) obsahuje 21 melodramů pro hlas a klav., fl./pik., klar./b. klar., h./vla, vc., zčásti s přísnými strukturami (kánony), hlas nezpívá, ale mluví a křičí; zkomponováno v tvůrčím opojení během několika málo dnů, velký úspěch. Mezi léty 1908–1910 namaloval SCHÖNBERG téměř 70 obrazů, většinou portréty a vize (výstava 1910, také v *Der Blaue Reiter*), korespondence s KANDINSKÝM.

**Dodekafonní tvůrčí období 1921–51.** Vývoj dodekafonie (s. 102 n.) pramenil z bytostné potřeby řádu, kterou pociťovali SCHÖNBERG i jeho současníci. Jako strukturální opora umožnila dodekafonie opět větší instrumentální díla (bez textu).

Po řadách o 12 nebo méně tónech (*Klav. kusy* op. 23, *Serenáda* op. 24) ukazuje *Klavírní suita* op. 25 novou zralou skladebnou techniku. Výraz a charakter jsou svobodné (př. B).

Následují větší formy jako *Variace pro orchestr* op. 31 (1926–28), opera *Moses und Aron* (*Mojžíš a Aron*, 1930–32, na vlastní text).

Třetí akt zůstal nezhuďebněn. Mojžíš, muž ideje, přemůže Arona, obrazotvorce a pěvce, ale možnosti vyjádření selžou jemu samotnému. Konec fragmentu opery ukazuje Mojžíšovo zoufalé gesto a propadající se zvuk (obr. C, křičky místo notových hlaviček: mluveně).

Část SCHÖNBERGOVÝCH děl je tonální, např. *Suita* pro smyčcový orchestr (1934). Dvanáctitónové jsou mj.: Houslový koncert op. 36 (1934–36), Klavírní koncert op. 42 (1942), Smyčcové trio op. 45 (1946), kantáta *Ten, který přežil Varšavu* op. 46 (1947),

pro vypravěče, mužský sbor a orchestr, hud. vyznání, podle očitých svědectví, ořresný realismus v textu a hudbě. Před pochodem smrti zpívají Židé nábož. píseň *Šma Izrael* (př. D).

SCHÖNBERGOVO dílo dosáhlo velkého vlivu ve Vídni, Berlíně a USA.

SV: DAHLHAUS aj. (1966 nn.); viz lit.

Preludium	„Langsam Wozzek!“	t. 1
Pavana	mlýnské kolo	30
kadence	„Ein guter Mensch“	59
Gigue	vitr	65
kadence	„Ein guter Mensch“	109
Gavota	kázání o morálce	115
Air	„Wir arme Leut“	136
Preludium	„hübsch langsam!“	153

suita

violoncello s dusítkem, sul ponticello

dvanáctitónová řada: rak

inverze raka

I, 1, t. 25 t. 136, Sehr breit

Ja-wohl, Herr Hauptmann! Wir ar-me Leut!

motiv poníženosti motiv chudoby

III, 1, téma vc. Marie (mluveno) rit. ----- a tempo, apass. (zpěv)

vla „Und ist kein Be-trug in seinem Munde erfunden worden“ ...Herr Gott!

5. var. Marie: „Es war einmal ein ar-mes Kind und hat keinen Va-ter und keine Mut-ter“

smyčce les. r.

A A. Berg, *Vojcek*, op. 7, 1917–23; I, 1 Suita; III, 1 Téma s variacemi

III. Äußerst ruhig

ppp

Tři kusy pro cello a klavír, op. 11, 1914, č. III

II. Sehr schnell  $\text{♩} = \text{cca } 160$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Variace pro klavír, op. 27, 1936, II. věta, začátek

B A. Webern, atonalita a řadově uspořádané struktury

ALBAN BERG, \* 9. 2. 1885 ve Vídni, † 24. 12. 1935 ve Vídni, 1904–10 žák SCHÖNBERGŮV; soukromě vyučoval kompozici.

BERG byl obdařen *prekypující vřelostí citění* (SCHÖNBERG). Jakožto *mistr nejménějších přebodů* (BERGŮV žák ADORNO) spojuje umnou strukturu a jemně skladebné nuance s charakteristickým smyslem pro zvuk. Lidský dech jeho melodičky, přirozenost frázování, organická síla rytmiky, a častá měkká plnost atonální harmonie činí BERGOVU hudbu snadněji přístupnou.

**Tonální období.** Asi 140 pozdně romantických písní z mládí, z toho 7 *ranných písní* (1907–08), dále 2 *Písně na Storma* (1907/26).

**Období volné atonality.** Klavírní sonáta op. 1 (1907–08), 4 písně op. 2 (1908–09, HEBBEL, MOMBERT); Sm. kvartet op. 3 (1909–10), absolventská práce; – 5 orchestrálních písní op. 4 (1912, ALTENBERG); 4 kusy pro klar. a klav. op. 5 (1913), 3 orch. kusy op. 6 (1914); *Wozzeck* (Vojček) op. 7 (1917–21, prem. Berlín 1925); Kom. koncert pro klavír, housle a 13 dech. nástrojů (1923–25).

*Vojček*, milostné drama a sociální obžaloba zároveň, se stal nejspěšnější operou nové hudby. BERG zhustil BÜCHNERŮV text na 3 akty vždy po 5 scénách s cílem neprokomponovat dram. dění jako obvykle, nýbrž je pojmut do hudebně samostatných (starých) forem. I. akt ukazuje Vojčkův vztah k jeho okolí v 5 *charakteristických kusech* (suita, rapsodie, vojenská hudba, passacaglia, rondo), II. akt vyhocení událostí v *symfonii o 5 větách*, III. akt katastrofu v 5 *invencích*.

Suita (I,1) odpovídá volnému spádu rozhovoru při holení, s leitmotivy Vojkovy poniženosti, chudoby atd. – Mariino čtení Bible (III,1), zčásti mluvené, zčásti zpívané, je vyplněno rychle se střídajícími afekty (*appass.*). Vyprávění pohádky zní v mámivém f moll, dokud do ní s Mariiným výkřikem nevtrhne atonální realita (obr. A).

**Poslední tvůrčí období.** BERG nyní přijímá i dodekafonní prvky. *Lyrická suita* pro sm. kvartet (1925–26, s. 102); opera *Lulu* (1928–35) podle WEDEKINDOVÝCH divad. her *Erdegeist* (česky jako *Lulu*) a *Die Büchse der Pandora* (*Pandorina skříňka*), 3. dějství jen v partellu (dokončil E. CERHA, prem. 1979); *Der Wein* (*Víno*), koncertní árie pro soprán a orchestr (1929, BAUDELAIRE/GEORGE).

Houslový koncert (1935, s. 102) upomíná na MANON, dceru ALMY MAHLEROVÉ a W. GROPIUSE, která zemřela v 18 letech (1935) na dětskou obrnu. 1. věta, *Andante*; *Allegretto*, s korutanskou lid. písní (dětství MANON). 2. věta, *Allegro*, se sól. kadencí a vyvrcholením (nemoc MANON); *Adagio* s BACHOVÝM chorálem *Es ist genug* (smrt MANON; s. 486). Koncert se stal BERGOVÝM vlastním rekviem.

ANTON (VON) WEBERN, \* 3. 12. 1883 ve Vídni, † 15. 9. 1945 v Mittersillu (Salcburk), 1902–06

stud. hudební vědu ve Vídni u G. ADLERA, 1906 promoval o H. ISAACOVÍ, 1904–08 SCHÖNBERGŮV žák, potom divad. kapelník ve Vídni, Tepličce, Gdaňsku, Štětíně, Praze; od 1918 ve Vídni jako dirigent, do 1922 v SCHÖNBERGOVĚ *Spolku pro soukromé provádění hudby*, 1922–34 Dělnické symf. koncerty (*Arbeiter-Symphoniekonzerte*), od 1923 Dělnický pěvecký spolek (*Arbeiter-Singverein*), od r. 1930 odborný poradce pro novou hudbu v Rakouském rozhlasu, od 1934 politicky izolován od veřejnosti.

WEBERNOVA hudba směřuje k aforistické stručnosti, zvlášť v období volné atonality. Názornými příklady jsou op. 9 a 11.

Obr. B ukazuje *celé č. 3* z op. 11 (zde 3 systémy v jednom): miniatura vysoké hudební intenzity a sevřenosti.

Tendence ke stručnosti poznamenává dílo jako takové. Bez příkras, bez oklik, bez opakování, bez protikladu základní substance a přísad: vše je podstatné, určené osobním charakterem, duchem doby a historickým stavem *hudebního materiálu* (ADORNO). Ten je výběrem z obecného akustického materiálu v závislosti na tónovém systému a hudebněhistorické situaci, která je v něm obsažena jako *sedimentovaný duch* (ADORNO). Od op. 20 přejal WEBERN SCHÖNBERGOVU řadovou techniku. Jeho řady však už nejsou jen materiálem pro témata a motivy, ale mají samy charakter motivů (viz s. 102) a určují ráz díla.

*Scherzo* z op. 27 drobí strukturu do téměř přízračných punktuálních kontrastů (obr. B). Také dynamika a střídání nástr. poloh se zde řídí principem řady, což poukazuje k *seriální* hudbě.

WEBERNOVA hudba se vyznačuje jasností a zřetelností, které se neopírají jen o racionální práci, ale zejména o hud. intuici. Jeho neustálé hledání souvislostí se projevuje téměř mystickou hloubkou a dostředivou silou.

**Nejdůležitější díla. Tonální:** *Passacaglia* op. 1 (1908) pro orchestr; *Entfliehet auf leichten Käbchen* op. 2 (1908, GEORGE), sbor a cappella.

**Období volné atonality:** 5 písní op. 3 (1907–08, GEORGE); 6 kusů pro orchestr, op. 6 (1909–10); 6 *Bagatel pro smyčcové kvarteto* op. 9 (1913); 5 kusů pro orchestr op. 10 (1911–13); op. 11 (obr. B); Písně op. 12–16 (1915–24).

**Dodekafonní:** Písně op. 17–19 (1924–26); Sm. trio op. 20 (1927); Symfonie op. 21 (1928); Koncert op. 24 (1934, s. 104); *Das Augenlicht* op. 26 (1935, H. JONEOVÁ), kantáta pro sbor a orch.; Variace pro klavír op. 27 (1936); Sm. kvartet op. 28 (1937–8); 1. kantáta pro soprán, sbor a orch. op. 29 (1938–9, JONEOVÁ); Variace pro orch. op. 30 (1940); 2. kantáta pro soprán, bas, sbor a orch. op. 31 (1941–43, JONEOVÁ). Zpracování šestihlasého ricercaru z BACHOVY *Hudební obětiny* (1935); *Der Weg zur Neuen Musik* (přednášky 1932/33), ed. W. REICH.



Andante  
(C dur)  
(Fis dur)  
*p*

Svazek III, č. 86, Dvě pětitémnové řady v dur

Allegro t. 9  
*sf*  
t. 15  
*sf*

Sv. V, č. 131, Kvarty

Molto adagio mesto  
*locos*  
t. 4  
*sf*  
t. 8  
*sf*  
t. 12  
*sf*  
t. 16  
*sf*

Sv. VI, č. 144, Malé sekundy a velké septimy

Allegro molto  
*mf*

Sv. IV, č. 113, Bulharský rytmus

A Mikrokosmos pro klavír, 1926–39

I. Introduzione And., Allegro sonátová forma	II. Hra dvojic All. scherzando písňová forma A B A	III. Elegia Andante písní. forma	IV. Intermezzo Allegro (Scherzo) písňová forma	V. Finale Pes., Presto sonátová věta
--	--	--	--	--

typické intervaly

2 fag. v sextách	2 hob. v tercích v m. septimách	2 fl. v kvintách	2 tr. ve v. sekundách
------------------	---------------------------------	------------------	-----------------------

B Koncert pro orchestr, 1943, sled vět a párů v druhé větě

I. 1h.	úvodní věta	II. 2h.	Marcia	III. 3h.	Burletta	IV. 4h.
--------	-------------	---------	--------	----------	----------	---------

I., t. 1  
Mesto, vlna *mf*

*mp*  
*p*  
*pp*

úvodní věta  
Piu mosso, pesante  
*ff*  
*ff*  
h. 1  
Burletta, Moderato

C Smyčcový kvartet č. 6, 1939

■ Mesto (smutné) ■ hlavní věty (rychle)

BÉLA BARTÓK, \* 25. 3. 1881 v Nagyszentmiklós (jižní Maďarsko), † 26. 9. 1945 v New Yorku, 1899 až 1903 studium v Budapešti u THOMÁNA (LISZTOVA žáka, klavír) a KOESSLERA (kompozice), 1907–34 profesor klavíru v Budapešti, cesty za sběrem lid. hudby, často s Z. KODÁLYM, mj. do Rumunska (1908), Bulharska, na Ukrajinu, do Norska (1912), Alžiru (*Biskra*, 1913), Turecka (1936); 1909 svatba s MARTHOU ZIEGLEROVOU, 1923 s DITTOU PÁSZTORYOVOU; 1934–40 člen Maďarské akademie věd (edice lid. písní); koncertní cesty, 1940 emigrace do USA (New York).

BARTÓK vyšel z BRAHMSE, DOHNÁNYIHO, STRAUSSA (*Kossuth*, 1903–04), DEBUSSYHO.

**Lidová hudba.** LISZT a 19. stol. ještě považovali novější lid. hudbu v maď. městech za původní (s. 439), BARTÓK a KODÁLY našli u rolníků lid. hudbu (písně, tance) netknutou západními vlivy, na svých cestách ji nejprve ručně zapisovali, později nahrávali fonografem. Prvních 20 rolnických písní vydali v r. 1906. Pak rozšířili pole svého bádání zejména na východní Evropu a uložili si záchranu tehdejšího stavu za svůj životní cíl. V r. 1934 čekalo na zpracování 1026 fonografických válečků (dokončeno teprve po BARTÓKOVĚ smrti).

Z lid. hudby čerpal BARTÓK velmi silné impulsy pro vývoj a podstatu vlastní hudby, pro překonání dur-mollového systému, novou rytmiku, melodiku, témbry. Nacházíme u něho 3 stupně práce s lidovou hudbou:

- přímé převzetí (i s doprovodem apod.);
- motivická práce s převzatým materiálem;
- nová tvorba po vzoru lid. hudby (př. C, vla).

*Allegro barbaro* (1911) dokládá svými údernými rytmy (klavír jako bicí nástroj) a ostrými konturami ještě před STRAVINSKÝM do té doby neslychaný vitální průlom nového stylu a nové osobité a silné estetiky. V jednoaktové opeře *Modrovousův brad* (1911) vytěžil BARTÓK z těžké životní krize vysoce expresivní výraz plný nových zvukových barev a forem. Pak se stáhl do ústraní a primárně se několik let věnoval studiu lid. hudby.

Teprve r. 1923 přinesla *Taneční suita pro orchestr* skvělý úspěch. V roce 1924 vyšla jeho kniha *Maďarská lidová píseň*. V r. 1926 začalo nové období tvorby, v němž ve svém vlastním, virtuózním, energicky brilantním stylu spojil svou zkušenost s lid. hudbou s velkou tradicí západoevropské hudby, kterou tolik cítil, zvláště BACHA (polyfonie a kontrapunkt), BEETHOVENA (motivická práce), a DEBUSSYHO (akordická barevnost), jakož i klasicizující tendence své doby (formy jako sonáta nebo koncert).

Třicátá léta přinesla potom řadu zralých děl, prokazujících vyspělý smysl pro zvukovou barvu a harmonickou proporci (s. 488), a navíc instruktivní sbírku *Mikrokosmos*, která progresivním způsobem uvádí žáky do hry na klavír i do tajů nové hudby, např. obr. A:

- **bitonalita:** C dur a Fis dur nad sebou, uvedeny *pentatonicky*, pak převrstveny v melodickém dvojzpěvu;
- **kvarty:** oprostující a osvěžující ve svém neutrálním sledu; všechny takty se ostinátne opakují jako při tanci;
- **disonance:** nerozvedené v těsné a široké harmonii, ostrého i měkkého zvuku (půlové noty);
- **rytmy:** kombinace čtyř- (2 krát 2) a tříosminových skupinek do sedmiosminového taktu po bulharském způsobu, nad nimi melodie.

Posledním BARTÓKOVÝM dílem před emigrací je 6. smyčcový kvartet, otřesná výpověď o Evropě v r. 1939. Viola začíná smutečním zpěvem (*Mesto*), chromatickým a přitom prostým jako lid. píseň.

Po něm následuje beethovenovsky vzletlé unisono (op. 130/133) se vzrušenými pomlkami. Maď. kolorit přinášejí části *Marcia* a *Burletta* („medvědí tanec“, vlivy jazzu), zatímco opakované *Mesto* (2–4hl.) přerůstá do široce založeného Finale (obr. C).

BARTÓKOVO pozdní dílo pak dosáhlo takového stupně projasnění, které připomíná klasické vzory. Takto spojuje *Koncert pro orchestr* princip barokního *concerta* s bohatou melodikou, harmonií (i tonální) a přehledností formy.

V II. větě jsou dvojice stejných nástrojů charakterizovány typickými intervaly: měkké sexty pro fagoty, světlé tercie pro hoboje, ostré sekundy pro trubky (obr. B).

BARTÓK ještě zažil při premiéře tohoto díla v roce 1944 začátek svého světového úspěchu. Stal se pak nejhranějším skladatelem 20. století.

**Dílo.** *Rapsodie* pro klavír op. 1 (1904), s orch. (1905); Houslový koncert č. 1 (1908); 14 *Bagatel* op. 6 (1908); Sm. kvartet č. 1, op. 7 (1908); opera *A kékszakállú hercege vára* (*Modrovousův brad*), op. 11 (1911, B. BALÁSZ); *Allegro barbaro* (1911). – balet *Dřevěný princ*, op. 13 (1914–16, B. BALÁSZ); *Suita pro klavír op. 14* (1916); Sm. kvartet č. 2 op. 17 (1915–17); pantomima *Podivuhodný mandarin*, op. 19 (1918–19, M. LÉNGYEL). – 2 sonáty pro h. a klav. (1921/22); *Taneční suita* pro orch. (1923); – Sonáta pro klavír (1926); Klavírní koncert č. 1 (1926); Sm. kvartet č. 3 (1927); 2 *Rapsodie* pro h. a klav. (1928), také s orch.; Sm. kvartet č. 4 (1928), pětivětý; *Cantata profana* (1930); Klav. koncert č. 2 (1930–31); 44 *Dua* pro 2 h. (1931). – Sm. kvartet č. 5 (1934), pětivětý; *Hudba pro strunné nástroje, bicí a celestu* (1936); *Mikrokosmos* (1926–39); Sonáta pro 2 klav. a klav. (1937), verze s orchestrem (1940); Houslový koncert č. 2 (1937–38); *Divertimento pro smyčcový orchestr* (1939); Sm. kvartet č. 6 (1939). – *Koncert pro orchestr* (1943); Sonáta pro h. sólo (1944); Klav. koncert č. 3 (1945); Violový koncert (1945), instr. T. SERLY.

Musical score for 'Danse russe' from 'Petruška'. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent accents. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Measure numbers 64, 72, and 82 are indicated at the top of the score.

A **Petruška, burleska ve 4 scénách, 1911/21, Danse russe**

poz.	fag.	klar.	voják	mluvené role
kb.		kornet	d'ábel	
h.	bicí		princezna (tanečnice)	
dirigent			vypravěč	

■ hudba

■ hrací plocha

■ melodické motivy  
a jejich variace  
(inverze)

■ chorál dechů

■ tremolo  
smyčců

Musical score for 'Danse russe' with color-coded annotations. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern. Annotations include 'I., t. 45', 'klar.', and 'kb.'. The score is annotated with blue and red boxes, indicating melodic motifs and their variations.

Musical score for 'Příběh vojáka' with color-coded annotations. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern. Annotations include 'Largo', 'kornet', 'klar.', 'fag.', 'poz.', and 'fag.'. The score is annotated with green and pink boxes, indicating tremolo strings and wind chorale.

B **Příběh vojáka, 1918, obsazení, motivická práce a malý chorál**

Musical score for 'Requiem Canticles' from 'Requiem Canticles'. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is annotated with 'fl. smyčce', '(flažolet)', 'Ex - au - di', 'harfa', and '2 fag.'. The tempo is marked as *p* = 104.

C **Requiem Canticles, 1966, II. věta „Exaudi orationem meam“**

Stravinskij: národní kolorit, motivická práce, serialismus

IGOR STRAVINSKIJ, \* 5. 6. 1882 v Oranienbaumu u Petrohradu, † 6. 4. 1971 v New Yorku, otec basista petrohradské opery, 1900–05 studium práv, 1902–08 soukromý žák RÍMSKÉHO-KORSAKOVA, 1910–20 převážně ve Švýcarsku (Clarens, Morges, Ženeva), 1920–39 ve Francii (Paříž, Nizza, Biarritz), od 1939 v Hollywoodu, 1969 v New Yorku; *Vzpomínky*, 2 sv. (1935/36); 1939/40 přednášky na Harvardově univerzitě, vydáno jako *Poétique musicale* (1942): neoklasická estetika.

**Ruské období do r. 1920.** STRAVINSKIJ vyrostl uprostřed ruské tradice: v prostředí rus. ortodoxní círk. hudby a rus. folkloru. Pro S. ĐAGILEVA, jehož ruský balet často vystupoval v Paříži, napsal své tři rané balety:

- *Pták Obnivák* (prem. Paříž 1910, M. FOKIN), z baletu 3 suity (1911/19/45);
- *Petruška* (Paříž 1911, A. BENOIS a I. S.), z baletu 3 věty pro klavír (1921, př. A); Petruška = dřevěná loutka na jarmarku (*rus. tanec*), zamilovaný, žárlivý, umírající. V *ruském tanci* slyšíme: paralelní modální sledy akordických mixtur, v narůstající šíři zvuk. rozpětí a s rostoucí harmonickou ostrostí (septimy), krátké antiromantické melod. floskule, tvrdé rytmy (př. A).
- *Svěcení jara* (*Le sacre du printemps*, Paříž 1913), *obrazy z pohanského Ruska* (I. S. a N. ROERICH); I. *Uctívání země* (*L'Adoration de la terre*, s. 486), II. *Obět* (*Le Sacrifice*). Barbarský rituál, syrovost hudby a až na hranici únosnosti vybičovaná rytmika (Finale *Danse sacrale – L'Elue*) šokovaly tehdejší elegantní Paříž (skandal).

Následoval *Slavík* (1914), lyr. pohádková opera podle ANDERSENA; symf. báseň *Slavičí zpěv* (1917); *Lišák* (1916), burleska přítele básníka CH. F. RAMUZE; *Svatba* (1914/23), ruské taneční scény od RAMUZE; *Příběh vojáka* (Lausanne 1918, RAMUZ) pro vypravěče, herce a tanečníci, rus. pohádkový námět v podobě kolportážního příběhu, se záp. tanci jako valčík, tango, ragtime, vše brilantně zcizeno prostřednictvím koláže a ironie. Válečná bída a nová estetika zde vytvořily *antigesamtkunstwerk* s jasným oddělením scén. složky od hudby, s malým kuriózním „orchestrem“ (obsazeným sólisticky), se silnými jazz. vlivy.

Hudba má typicky mechanickou strukturu: pohyb saccatovaných trojzvuků F a G dur nahoru a dolů, během něhož vznikají díky hravým rytmickým a metrickým posunům (změna umístění motivu v taktu, takt s předtaktím a bez předtaktu) stále nové motivické varianty; k tomu ještě změny metra uprostřed pochodu (2/4, 3/4) a synkopy kb. Zní to překvapivě, virtuózně, chladně, nezavazně, a přece posedle, vtípně, vzletně. Ironicky zní *Malý a Velký chorál*: barokní dechy v polyfonním smyčcovém zvuku se nesou jako bachovský chorál, žádná nota ale „není na svém místě“ (př. B).

**Neoklasicistické období 1920–50.** Neoklas. prvky najdeme už dříve (*Příběh vojáka*), stejně jako prvky rus. období přetrvávají i po jeho skončení. Přesto je ale návrat k barokní hudbě vyznáním lásky k hud. minulosti: *Pulcinella*, balet se zpěvem, s hudbou à la PERGOLESÍ (prem. Paříž 1920), scéna od P. PICASSA, vznik na ĐAGILEVŮV podnět (s. 499). STRAVINSKIJ převzal barokní hudbu (od PERGOLESÍHO všechna nepochází), ale vlastními přídávky, variacemi, rytmy a barvami si ji zcela přisvojil.

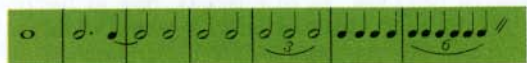
Opera buffa *Mavra* (1922) podle PUŠKINA je plná stylistických nárazek na GLUCKA, MOZARTA, VERDIHO, GOUNODA aj. Obrat k neoklasicismu STRAVINSKIJ odůvodnil antivýrazovou estetikou a svým téměř klas. ideálem krásy absolutně-hudební formy a tvaru. Komponování je tvoření řádu a čím více je umění kontrolováno, ohraničeno a vypracováno, tím je svobodnější (Poetika). Za tím stojí vždy stále znovu osvobozující obrana proti záplavě a hrmotu WAGNEROVA *gesamtkunstwerku* a celého romantismu. STRAVINSKIJ, primárně motorický a asymetrický rytmik, zůstal tonální (círk. mody, polytonalita atd.) a přinesl místo romant. *homogenního zvuku* chladný *diferencovaný zvuk* v průzračném, často sólistickém obsazení a vedení linií. Následuje ohromné množství děl, mj. *Oidipus rex* (1927), operní oratorium (J. COCTEAU podle SOFOKLA) na lat. text (DANIELOU) určené k anticky sošnému scén. provedení; balet *Apollon Musagète* (1928, pro G. BALANCHINA); *Žalmová symfonie* (1930); melodram *Persefona* (1934, A. GIDE); *Hra v karty* (1937); *Concerto in Es, Dumbarton Oaks* (1937–38) pro kom. orchestr; *Symphony in C* (1938/40); *Ebony concerto* pro klarinet a jazz. orchestr (1945); *Orfeus* (1948), balet; *Mše* (1944/48); opera *The Rake's Progress* (*Život prostopáánika*, Benátky 1951, W. H. AUDEN a C. KALLMANN).

**Pozdní dílo 1950–71.** Ve stáří se STRAVINSKIJ přiklonil k dodekafonii svého antipoda SCHÖNBERGA a k serialitě. MACHAUTOVY izorytmické struktury ho zajímaly už dříve (*Mše*). Prvním seriálním dílem je ale *Kantáta* (1952). Následují mj. *Canticum sacrum* (1955), *Agon* (1957), *Threni* (1958), *Movements* pro klavír a orch. (1958–59), *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (Kázání, podobnosti a modlitba, 1960–61), *The Flood* (*Potopa*, 1962), *Requiem canticles* (1966). Pozdní dílo se vyznačuje oduševnělou úsporností a zhuštěním, téměř chudostí materiálů.

Punktuálně, izolovaně, něžně znějí tóny harfy a flétny (1. pol. řady) a kontrastující dlouhý akord (2. pol.) před nástupem sboru. Noty zde vykreslují *obraz kříže* (př. C).

Celek STRAVINSKÉHO díla se vyznačuje rozlehlou kosmopolitní šíří, bohatstvím historických stylů a lidsky univerzální účastí.

klidné oddechování stojící lokomotivy	námaha při rozjezdu	nárůst rychlosti	lyrický vrchol, patos, noc, 300 t, 120 km/h
t. 1	12	53	169 217



vykomponované  
accelerando

t. 12 fag. les. r.

t. 27 rytmus parní lokomotivy

t. 169, 4 les. r. *molto sostenuto* 2 poz.

A A. Honegger, Pacific 231, Mouvement symphonique č. 1, 1923

chorálně  
hustý doprovod

- Předehra; mimě  
altsaxofon místo violy (sólo)
- I. Chaos; hybně  
fuga
- II. Rostliny, zvířata; klidně  
sólo flétny a hoboje
- III. Lidé; rychle  
synkopy
- IV. Tanec dvojice; divoce  
sóla klarinetu a saxofonu
- V. Závěr; klidněji  
návrat témat

h. 1 I., sax. chante

h. 2 II., č. 24, sax. in Es

vc. kb. *simile*

IV., klar. in B

*p* *très chanté*

B D. Milhaud, Stvoření světa, baletní hudba, op. 81a, 1923

pomalů  
rychle

Andantino

*p*

Péťa: smyčce

Andante

*p*

kočka: klarinet *con eleganza*

Andante molto

*mp*

vlk: 3 lesní rohy

C S. Prokofjev, Péťa a vlk, op. 67, 1936, charakteristika prostřednictvím motivu a zvukové barvy

nová barva: As



**Neoklasicismus**, jakýsi druh *nového klasicismu*, vznikl kolem r. 1920 jako reakce na pozdní romantismus (včetně impresionismu a expresionismu): na metafyzický umělecký postoje usilujícího o subjektivní výraz a hlubší význam, na esoteričnost vysoce rozvinutého pozdního období.

*Konec s oblačky, vlnami, akvárii, rusalkami a vlněnými noci. Potřebujeme hudbu, která stojí na zemi, hudbu všedního dne – objektivní umění oddělené od individuua, které posluchače zanechává při jasném vědomí – dokonalé, čisté, bez přebytečného ornamentu* (COCTEAU 1918).

Podnětně působila SATIEHO *musique dépouillée* (střízlivá hudba), pročištěná, vtipná, duchaplná (s. 483). Z Ameriky přišel *music ball a jazz* se strhující lehkostí a nespoutanou vervou. Tanec, chanson, klauniády a poutová zábava udávaly tón ve všech oblastech. Fascinující byla také technika.

HONEGGER vyjádřil symfonicky své nadšení pro parní lokomotivu *Pacific 231*: od pomalého „odfukování“ rozjíždějící se lokomotivy až po nejvyšší rychlost, do níž chorálně zaznívá triumfální téma (obr. A).

MILHAUDOVO *Stvoření světa*, inspirované novým světem (Jižní) Ameriky, oslavuje počátek světa pod vlivem jazzu: jazzově zpívající saxofonová a klarinetová sóla (I., IV.), synkopické opakování motivů (II.), jazzová melodika (př. B).

**Návrat k 18. století.** Antiromantický postoj byl namířen proti bezprostřední minulosti, cítil se ale spřízněn s hudebním nazíráním v dobách před romantismem, zvláště v 18. století. Skladatelé znovu sahali po způsobech hry, formách a družících baroka a raného klasicismu, jako jsou *suita, concerto, symfonie, sonáta*, ovšem jako po čistých formách bez jakéhokoli metafyzického obsahu a jakékoli normy (obsazení, druh).

K prvním přímým návratům patřily 3 balety napsané na ĐAGILEVŮV popud: TOMMASINIHO *Le donne di buon umore* (1917, podle SCARLATIHO sonát), RESPIGHIHO *Fantastický krámek* (*La Boutique Fantasque*, 1919, podle ROSSINIHO), STRAVINSKÉHO *Pulcinella* (podle skladeb připisovaných PERGOLESIMU). Prvními „originálními“ neoklasicistními díly byly RAVELOVA *suita Nábrobek Couperinův* (*Tombeau de Couperin*, 1917), PROKOFEJOVA *Klasická symfonie* (1917), skladby SATIEHO (viz níže), *suita SCHÖNBERGA a HINDEMITHA* (1921–22), STRAVINSKÉHO *Oket* pro dechy (1922–23).

**Návrat k antice.** Stejně jako již dříve se i nyní skladatelé obrátili při hledání nové jednoduchosti k antice, nejprve zprostředkované přes 18. století (RAVEL, *Daphnis et Chloé*, 1912), později přímo (SATIE, *Socrate*, 1919; aj.).

**Rozmanitost stylů.** Jako materiál sloužila hudba všech epoch (včetně 19. stol., které je jako vše ostatní *zcizováno*), k tomu mimoevropská hudba a jazz.

**Formalismus a strukturalismus.** Byla-li předromantická hudba 18. stol. i jakožto světská hudba zaklíněna do harmonie světa a víry, pak postromantické hudbě neoklasicismu toto pozadí chybí, ukazují se ve své čirosti a jasnosti spíše jako vnitřně nezávazná, chladná. Tento nedostatek překrývá duchaplný zájem o strukturu a formu. Stejně jako v literatuře (ruský *formalismus*) se i zde skladatelé pokoušeli zlomit otupělé tvůrčí a poslechové návyky prostřednictvím zcizení a parodie.

Neoklasicismus je tonální. Ve 30. letech byly posíleny určité tendence k řádu ve struktuře a hud. družících. Mezi lety 1950–60 toto hnutí končí.

**Francie. Pařížská šestka**, pojmenovaná podle novinového článku H. COLLETA *Les Cinq Russes, les Six Français et M. Erik Satie* (1920), do níž patřili: LOUIS DUREY (1888–1979), GERMAINE TAILLEFERRE (1892–1983), GEORGES AURIC (1899–1983), FRANCIS POULENC (1899–1963), HONEGGER, MILHAUD; vtipná estetika *music ballu*, časopis *Le coq*, kam přispívali SATIE, COCTEAU, RADIGUET.

ARTHUR HONEGGER (1892–1955), Paříž, scénická oratoria *Král David* (1921), *Jana z Arku na branici* (1938, CLAUDEL); *Judita* (1925); opera *Antigona* (1922, COCTEAU); melodramata *Amphion, Sémiramis* (1931/34, VALÉRY); 5 symfonií; *Pacific 231, Rugby* (1928); rozhlasová a filmová hudba.

DARIUS MILHAUD (1892–1974), velmi melodický, polytonální, vlivy jazzu; opery *Les malheurs d'Orphée* (1926); 3 „minutové“ opery (1927); *David* (1954); balety *Vůl na střeše* (1920, COCTEAU); *Stvoření světa* (př. B); 18 symfonií (1–6 pro komorní obsazení), koncerty atd.

Dále MARCEL DELANNOY (1898–1962); Švýcaři OTHMAR SCHOECK (1886–1957) a FRANK MARTIN (1890–1974).

**Arcueilská škola**, kde působili HENRY CLIQUET-PLEYEL (1894–1963), R. DÉSORMIÈRE (1898 až 1963), H. SAUGUET (1901–89), M. JACOB (1906 až 1977).

**Mladá Francie:** ANDRÉ JOLIVET (1905–74), YVES BAUDRIER (1906–88), DANIEL-LESUR (\*1908), MESSIAEN (s. 513).

**Rusko.** Po Říjnové revoluci v r. 1917 se v Rusku změnila i hudba. Formalismus 20. let byl vytlačen tzv. *socialistickým realismem*, který usiloval podle marxisticko-leninské teorie odrazu skutečnosti v umění a hudbě o vyjádření *citů* prostředky *neoklasicismu*. Hudba chce dosáhnout širokého ohlasu (*populismus*).

PROKOFEJ pracuje v *Pétovi a vlkovi* s výraznými charakteristickými motivy: vzletná melodie smyčců s pestrými změnami harmonie pro Péta, sametová ohebnost klarinetového tématu pro kočku, hrozivá tíže lesních rohů pro vlka (př. C).



intervaly vzhledem  
k zákl. tónu C: 8 5 4 6<sup>+</sup> 3<sup>+</sup> 3<sup>-</sup> 6<sup>-</sup> 2<sup>+</sup> 7<sup>-</sup> 2<sup>-</sup> 7<sup>+</sup> 4<sup>+</sup>

základní tón řada 1

Preludium
1. fuga in C, Lento
Interludium, Moderato
2. fuga in G, Allegro
Interludium, Pastorale
⋮
12. fuga in Fis, Molto tranquillo
Postludium, Solenne, rak preludia

volná forma      kp. forma

I. Lento

II. Allegro

III. Andante

A Ludus tonalis, 1942, sled fug podle řady 1 (1938)

Sehr langsam

soprán  
klavír

B Das Marienleben (Rilke), op. 27, 1923/48, Vor der Passion (10. píseň), začátek

I. Andělský koncert úvod, první věta	II. Ukládání do hrobu velmi pomalu	III. Pokušení svatého Antonína pomalu, živě, Lauda Sion, Alleluja
předehra k 1. obrazu	mezihra v 7. obrazu	úvod a 2. výstup v 6. obrazu
		závěr opery

3 poz.: „Es sungen drei Engel“

t. 8 vla pp (kb., vla, 1. h. a vc. v oktávách)

C Symfonie „Malíř Mathis“, 1934, výstavba a citát písně

výstavba symfonie      užití v opeře, 1935      cantus firmus

Hindemith: Bach jako vzor, expresivita, kontrapunktika

**SERGEJ PROKOFEJEV** (1891–1953), jeho učitelé byli GLIÈRE, LJADOV, RIMSKIJ-KORSAKOV (1904 až 1909); také klavírista, od 1918 v zahraničí (USA, Paříž), od 1933 v Moskvě; neoklasicistický styl, rus. barevnost, lyr. síla. *Opery Hráč* (1916/29, DO-STOJEVSKIJ); *Láska ke třem pomerančům* (1921, GOZZI); *Obnivý anděl* (1928). Balety *Ztracený syn* (1929), *Romeo a Julie* (1936), z něj 3 suity, *Popelka* (1945); *Péta a vlk* (s. 499); *Klasická symfonie* D dur, op. 25 (1917), 6 dalších symfonií; koncerty; kom. hudba ad.

**DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ** (1906–1975), zázračné dítě (klavír, skladba), studium v Petrohradě a Moskvě; 15 symfonií: 1. f moll, op. 10 (1926); 2. C dur „Věnováno Říjnu“ (1927), se sborem; 5. d (1937), 7. C (1942), *Leningradská*; opery, koncerty, 15 sm. kvartetů, sonáty, 24 preludií.

**ALEXANDR ČEREPNIN** (1899–1935), **VLADIMIR VOGEL** (1896–1984, Curych), **ARAM CHAČATURJAN** (1903–78), **DMITRIJ KABALEVSKIJ** (1904–87).

**Čechy.** **JOSEF SUK** (1874–1935), **JAN KUBELÍK** (1880–1940), syn **RAFAEL K.** (1914–1996), **ALOIS HÁBA** (1893–1973). (Viz též s. 538.)

**BOHUSLAV MARTINŮ** (1890–1959), Polička, žák SUKŮV a v Paříži ROUSSELŮV, 1941–53 USA; kom. hudba, koncerty, *Jazz-Suite* (1928), 6 symfonií, balety, opery: *Julietta* (1936–37); *Zenitba* (1952), televizní opera; *Ariadna* (1958); *Recké pašije* (1956–57, 1958–59).

**Polsko.** **KAROL SZYMANOWSKI** (1882–1937), **LUCJAN KAMIENSKI** (1885–1964), **KAZIMIERZ SIKORSKI** (1895–1986), **GRAZYNA BACEWICZ** (1909–1969).

**Rumunsko.** **GEORGE ENESCU** (1881–1955).

**Maďarsko.** **ZOLTÁN KODÁLY** (1882–1967), 1900 až 1906 studium hudby v Budapešti a doktorát filosofie (*Strofičká stavba v maď. lid. písní*), od roku 1907 prof. v Budapešti; výzkum lid. písní, cesty, sběr a vydávání, částečně s BARTÓKEM; školská a sborová pedagogika (solmizace); díla: *Psalmus Hungaricus* (1923), pro Budu a Pešť; singspiel *Háry János* (1926), z něj orch. suite (1927); singspiel *Székelifonó* (1932); *Tance z Galanty* (1933), pro orch.; balada *Kádár Kata* (1943); singspiel *Czinka Panna* (1948); Symfonie C dur (1961). Duch. hudba, písně.

**ISZTVÁN SZELÉNYI** (1904–1972), **MÁTYÁS SEIBER** (1905–1960), **FERENC FARKAS** (\*1905), **SANDOR VERESS** (1902–1992).

**Anglie.** **ARTHUR BLISS** (1891–1975), Londýn, žák STANFORDA a HOLSTA, neoklasicistická fáze, potom angl. pozdně romant. hudba; obsáhlé dílo, také film. hudba. **ALAN BUSH** (1900–1995), **WILLIAM WALTON** (1902 až 83), **MICHAEL TIPPETT** (1905–1998), žák **BOULTA**, **SARGENTA**; oratorium *A Child of Our Time* (1944); opery *The Midsummer Marriage* (1946–52, prem. 1955), *Knot Garden* (1970).

**Itálie.** **F. BUSONI** (s. 479); **A. CASELLA**, (s. 483); **GIORGIO FEDERICO GHEDINI** (1892–1965); **MARIO**

**CASTELNUOVO-TEDESCO** (1895–1968); rané dílo **L. DALLAPICCOLY** (s. 512 n.), **GOFFREDO PETRASSI** (\*1904), **GIACINTO SCELSI** (1905–88).

**Německo / Rakousko.** Postrachem snobů a provokativním zjevem, zejména při *Kom. koncertech k podpoře soudobé hudby* v Donaueschingen 1921 až 26 a v Baden-Badenu 1927–29, byl

**PAUL HINDEMITH** (1895–1963), studium houslí ve Frankfurtu, 1915–23 Frankfurtská opera, 1921–9 violista *Amarova kvarteta*, od 1927 prof. kompozice, Berlín, 1938 Švýcarsko, 1940–53 Yaleova univerzita (USA), 1951–57 univerzita v Curychu, od r. 1953 žil v Blonday (Švýcarsko).

HINDEMITH spojil staré formy (*neobaroko*) s moderním životním postojem (jazz), jako např. ve *Suitě 1922* pro klavír (1922) s ragtime, nebo také v koncertantních *Komorních hudbách č. 1–7* (1921 až 1927) pro Donaueschingen. Jeho temperamentní fantazie a nástrojová i kompoziční virtuozita hledala ve 30. letech přesnější formu, kontrapunktickou polyfonii, oduševnělejší strukturu a také *přírozonu* tonalitu (*Natur-Tonalität*):

Jeho *řada 1* řadí intervaly podle zvětšující se disonantnosti vzhledem k zákl. tónu c (oktáva až zvětšená kvarta): vše velmi umné, ale bez opory v přírodě (obr. A).

Obdiv k BACHOVI se odráží v *Ludus tonalis* s 12 fugami, seřazenými podle *řady 1*, proloženými 11 interludii a orámovanými jedním preludiem a postludiem; témata výrazného charakteru.

Pozdní verze písňového cyklu *Das Marienleben* spojuje expresivitu raného díla s vyzrálým gestem a linií (př. B).

Proti *melancholní schopnosti* (*Melancholie des Vermögens*, pojednání o BACHOVI, 1950), která ve 20. stol. obecně vyrůstá z techniky a z její tendence k vyprázdnění smyslu i k samoučelu, postavil HINDEMITH téměř mystickou vroucnost symfonie a opery *Malíř Matbis* (*Matbis der Maler*).

Za základ si zvolil třídlný *Isenbeimský oltář* (Colmar) malíře MATTHIAS GRÜNEWALDA z doby na přelomu středověku a renesance, kterou pocítoval jako paralelu k současnosti. V *Andělském koncertu* (*Engelskonzert*) zaznívá staroněmecká lid. píseň jako c. f. ve staré kontrapunktické větě, v *tempus perfectum* (3 krát 3) a v oktávních paralelách (obr. C).

Další díla: opera *Cardillac* (1926, HOFFMANN); *Hin und Zurück* (*Tam a zpět*, 1927); opera *Harmonie der Welt* (*Harmonie světa*, 1957) o KEPLEROVI. Symfonie, koncerty, kom. h. (6 sm. kvartetů), sbory, písně, také skladby pro školy jako *Wir bauen eine Stadt* (1930) a *Plöner Musiktag* (1932); kniha: *Unterweisung im Tonsatz* (1937/39).

**Další skladatelé** (\*1890–99): **PHILIPP JARNACH** (1892–1982), **PAUL DESSAU** (1894–1979), **J. N. DAVID** (1895–1977), **CARL ORFF** (s. 503), **HANNS EISLER** (1898–1962).

I. Pesante (sbor) IX. (sbor - alt)

*ff* O For-tu - na, ve - lut Lu - na *p* Chu - me, chum, ge - sel - le min,

*ff* col. 8 *pp*

A C. Orff, *Carmina burana*, 1935–36, scénická kantáta

pomalú (t. 9)

vlna sólo *p*

B K. A. Hartmann, 1. symfonie,  
1936–37, III. věta, téma

Und der Hai-fisch, der hat Zäh - ne, und die trägt er im Ge-sicht,

Blues (♩ = 66)

bas: c G c G c G c G d G d G c G

und Macheath der hat ein Mes - ser, doch das Mes - ser sieht man nicht.

c G A E A E d A d A d G d G c G

C K. Weill, *Žebráká opera (Brecht)*, 1928, č. 2 Mackie Messer

Molto moderato

*p* *gliss.* *mf con licenza*

2 les. t. *poz.* *kb. pizz.*

D G. Gershwin, *Rapsodie v modrém*, (1924), začátek, klarinetové sólo

■ antikvizující zvukový obraz

■ hlavní tóny

■ Gershwinův nápad / Grofého instrumentace

Výraz, hudební divadlo, symfonický jazz

**Carl Orff** (1895–1982), Mnichov, 1924 založil s DOROTHEE GRÜNDEROVOU gymnastickou školu, 1950–60 prof. kompozice v Mnichově, potom *Orffův institut* v Salcburku. ORFF se vzdal subtilního výrazu a zatěžkaného orchestru 19. stol. ve prospěch *elementárních* lidských hnutí ve hře, zpěvu a řeči. Odtud vzešla jeho instruktivní škola *Schulwerk* (1930–35) s jednod. nástroji, jako jsou tamburína, zvonkohry aj. (po vzoru *gamelanu*), stejně jako návrat k ant. a středov. látkám a jejich charakt. rytmice, zvuk. barvě (klavíry, gongy) a stylizaci.

Ve scén. kantátě *Carmina burana* podložil vagnetskou lyriku ze 13.–14. stol. (s. 197) těžkými krácejícími basy, připomínajícími úderu zvonů, a rytm. ostinátý (jakoby modálními rytmy). Sborny zpívají v oktávově zdvojených prázdných souzvucích (I), melodika je inspirována středověkými vzory (IX, př. A).

Hudební divadlo: *Měsíc* (1939), *Chytračka* (1943), *Bernaerka* (1947), *Antigonae* (1949), *Oedipus der Tyrann* (1959).

**Ernst Křenek** (1900–1991), Vídeň, N. York; žák SCHREKERA, BUSONIHO, od 1937 v USA; *Orpheus und Euridike* (1926); světový úspěch *Jonny spielt auf* (Jonny vyhrává, 1927), jazz. vlivy; symf., koncerty, početné spisy.

**Kurt Weill** (1900–50), Dessau, studium v Berlíně (BUSONI), 1926 svařba s herečkou LOTTE LENYA, hud. divadlo s Y. GOLLEM, G. KAISEREM a BERTOLDEM BRECHTEM (1927–30), od 1935 v USA; díla mj.: 2 symf. (1921/33), *Divertimento* (1922), Houslový koncert (1925); hra se zpěvy *Mahagony* (BRECHT, 1927), rozšířeno na operu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony* (*Vzestup a pád města Mahagony*, 1930); *Die Dreigroschenoper* (*Třigrosňová opera*, 1928, BRECHT podle: J. GAY, *Beggar's Opera*, 1728).

K sociální obžalobě *Žebrácké opery* a jejímu světu gaunerů a zapadlých uliček se dobře hodí zdánlivě neumělecká hudba s chansony, jazz. a tanečním charakterem, jako např. song o Mackie Meserovi (př. C). Školní opera *Der Ja-Sager* (1930, BRECHT); balet se zpěvem *Die 7 Todsünden* (7 smrtelných hříchů, 1933).

**Karl Amadeus Hartmann** (1905–1963), Mnichov, soukromé studium u SCHERCHENA, WEBERNA (1941/42); opery *Wachsfigurenkabinett* (1929/30), *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1935, GRIMMELSHAUSEN, na SCHERCHENŮV popud); Taneční suita, Burleska, koncerty, 8 symf.; vlastní expresionistický styl s kp. bohatostí, rytmickou silou a proměnlivými zvuk. barvami.

1. symfonie *Versuch eines Requiems* (*Pokus o requiem*, prem. 1948) s altovým sólem na básně W. WHITMANA; věty: I. *Introdukce: Elend* (Bída), II. *Frühling* (Jaro), III. *Téma se 4 var.*, IV. *Tränen* (Slzy), V. *Epilog: Bitte* (Prošba). Typická melod. linie, barokně zčeřená, proměňuje

každou ozdobu ve výraz a plyne jako široký proud vpřed (obr. B).

**Wolfgang Fortner** (1907–87), Lipsko, žák GRABNERŮV, 1954–57 prof. v Detmoldu, 1957–73 ve Freiburgu; Koncert pro varhany (1932); 4 písně na HÖLDERLINA (1933); balet *Die weiße Rose* (1950, WILDE); opery *Bluthochzeit* (1957, LORCA); *In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa* (1962, LORCA); *Elisabeth Tudor* (1972).

**Další skladatelé (\*1900–09):** H. REUTTER (1900 až 85), W. BURKHARD (1900–55), W. EGG (1901 až 83), H. JELINEK (1901–69), E. PEPPING (1901 až 81), W. MALER (1902–76), B. BLACHER (1903 až 75), B. GOLDSCHMIDT (1903–96), R. WAGNER-RÉGENY (1903–69), G. BIALAS (1907–95), K. HÖLLER (1907–87), H. DISTLER (1908–42), H. GENZMER (\*1909).

**USA. Charles Ives** (1874–1954), Danbury (Conn.), 1894–98 studium skladby a varh. hry na Yaleově univerzitě, potom pojišťovacím agentem, komponoval jen do r. 1921, často s ironicky naivními sklony, polytonálně a atonálně, duchaplně a inspirativně; symf., kom. h., písně atd.: *Central Park in the Dark* (1898–1907, prem. 1954); *Three Places in New England* (1903–14, prem. 1930); *The unanswerd Question* (1908, prem. 1941).

**Edgar(d) Varèse** (1883–1965), Paříž, žák ROUSSELA, D'INDYHO, WIDORA, 1907–14 Berlín, od 1915 N. York, zničil všechny své tradiční partitury a hledal radikálně nové zvuk. možnosti (elektronická h.) a struktury: *Hyperprism* (1922) pro dechy a bicí, se zvuk. plochami místo melodie; podobně *Intégrales* (1925); *Ionisation* (1931) pro 37 bicích nástrojů a 13 hráčů; *Déserts* (1954) s magnetofon. pásem.

**George Gershwin** (1898–1937), Brooklyn, New York, přes 20 jevištních děl pro Broadway, mezi nimi *Lady Be Good* (1924), *Oh, Kay* (1926), *Funny Face* (1927), *Girl Crazy* (1930); černošská opera *Porgy and Bess* (Boston 1935, HEYWARD); vedoucí bigbandu PAUL WHITEMAN ho vyzval k tvorbě *symfonického jazzu*: *Rhapsody in Blue* (*Rapsodie v modrém*, 1924) pro klav. a orch., Klav. konc. F dur (1925), symf. fantazie pro orch. *Američan v Paříži* (1928), též jako film (1951).

Dráždivě klar. glissando na začátku *Rapsodie v modrém* bylo inspirováno WHITEMANOVÝM klarinetistou GORMANEM; instr. obstaral WHITEMANŮV aranžér FERDE GROFÉ; celek oživuje strhující melodika a zdánlivě improvizáční svoboda (př. D).

**Aaron Copland** (1900–1999), Brooklyn, N. York, s jazz. vlivy ve 20. letech, později i folkloristický a experimentující; *Dance Symphony* (1925); Klav. koncert (1926) – 2. věta *Essay in Jazz*; *El Salón México* (1936); *Canticle of Freedom* (1955/67).

G. ANTHEIL (1900–59), E. CARTER (\*1908).

**Argentina.** ALBERTO GINASTERA (1916–83).

**Brazílie.** HEITOR VILLA-LOBOS (1887–1959).

**Japonsko.** YORITSUNE MATSUDEIRA (\*1907).

blue note  
 synkopa / off beat  
 melodická / rytmická skupina  
 harmonická funkce  
 témata podle sledu chorusů

A Scott Joplin, Maple Leaf Rag, 1899, ragtimový styl

(a) Bluesová stupnice (b) off beat (c) typické alterace

(c)  $C^7$  . (5<sup>-1</sup>)  $Fm^9$   $Dm^9$   $Des^9$

B Bluesová stupnice (a), off beat (b), typické alterace (c)

klav. tr. poz. rytmická skupina

kornet (tr.), klav. poz.  $\delta$

C King Oliver, Dippermouth Blues, 1923, neworleánská polyfonie

1. verš (4 takty), call: response (komentář)

I woke up this morning with an aw - - ful a - ek 'in' he ad  $\delta$  Pos.

1. chorus 2. ch. klasické bluesové schéma: 1 chorus 2. ch. 3. ch.

T T S D / / / T T T S S T T D D T T / /

D Empty Bed Blues, Bessie Smith, 1928, a klasické bluesové schéma

1 2 2 2 2 1 1

skup. poz. trp. klav. skup.

E Louis Armstrong, Muskrat Ramble, 1926, výstavba chorusů



**Vznik – New Orleans.** Jazz si vytvořili černoši v New Orleansu (Louisiana) tím, že smísili elementy hudby, která je obklopovala: vlastní afroamerickou tradici, spirituály (s. 507) a hudbu bělochů, tj. hudbu (evropských) tanečních a vojenských kapel. Podle vzoru bílých *brass bands* (dechových orchestrů) vznikaly v 19. století i černé *marching bands*, které vyhrávaly při pohřbech, svatbách, oslavách pochody, tance, písně, chorály, spirituály, blues atd. *Marching bands* se kolem roku 1890 zmenšily na první *jazz bands* v hospodách v New Orleansu s typickým sólistickým obsazením: kornet (nebo tr.), klar., poz., bastuba (nebo kb.), banjo, (kytara nebo klavír). Převzaly také funkční harmonii a pochodový rytmus (2/4).

**Ragtime** se nazývá klavírní styl, který se kolem roku 1870 rozšířil ze St. Louis. Spojoval evropskou salonní a taneční hudbu (pochody, polky atd.) s físelami banjové hry.

Levá ruka udržuje rovnoměrným beatem 2/4 takt, často již s osminovými synkopami (basová oktáva na 4. osminu místo na 3., jakoby s předtaktím), pravá ruka k tomu hraje typickou synkopovanou melodii jako *off-beat*, proto *ragged time* (roztrhaný čas, př. A).

Kolem roku 1900–1910 vystoupila v ragtime silně do popředí virtuózní složka (komponovaný ragtime); z černošských pianistů vynikli SCOTT JOPLIN, JAMES SCOTT, z bělochů JOSEPH LAMB.

**Charakteristiky jazzu.** Způsob muzicírování a výrazu amerických černošů, který je odvozen ze starých praktik jejich afrických předků, určuje podstatu jazzu:

- *Hot intonace*: nečisté tvoření tónu (*dirty notes*) při zpěvu a hře, nabitě emocemi, příbuzné černošské mluvě, s klouzáním, vibratem, chvěním, tlakem, broukáním, vzdechy, pomlkami a šumy (not. př. B). Dechové nástroje napodobují zpěv (*singing horns*).
- *Blue notes*: tercie a septima kolísají mezi velkou a malou, a to pouze jako barevné obměny, ne jako příslušné stupně dur a moll; zvláště v blues (not. př. B).
- *Off beat*: všechny *odchytky* od pravidelného metrického pulsu (*beatu*); sahají od notovatelné synkopy až po nejjemnější zpždění nebo zrychlení. *Off beat* přináší typický *drive* („hnací síla“) a *swing* („vzlet, rozmach“).
- *Alterace*: bohatší barvy funkční harmonie, pozdně romantické, impresionistické vlivy, až k dvojité alteraci (současnému zvýšení i snížení) kvinty atd. (not. př. B).
- *Princip „call and response“*: responsoriální střídání předzpěváka s jeho *voláním* (*call, statement*) a sboru s *odpovědí* (*response, refrain*, s. 506, obr. C), často s přesahy (i vícetextové); v blues zpěv (trp.) se *voláním* a klavír (poz.) s *odpovědí* (not. př. D).

- *Improvizace*: teprve zdokonalení nahrávací techniky s sebou přineslo aranžmá a kompozici.
- *Polyfonie*: melodické nástroje improvizacečně obměňují, zdobí a obehrávají melodii, podle rozpořádání, povahy a temperamentu, takže vzniká heterofonie a zdánlivá polyfonie: obratný klarinet ve výškách, zářivá trubka ve střední poloze, silný pozoun v hloubce; rytmická skupina tvoří harmonický a metrický fundament (obr. C). Pozdější aranžmá a kompozice přinesly kontrastně perfektní polyfonii.

**Blues** (*blue devils*), melancholie, výraz utrpení (otroků) a pramen jazzu od raného *venkovského* přes *klasické městské* blues až do dneška (s. 510, obr. E).

Slavná bluesová zpěvačka BESSIE SMITH si v *Empty Bed Blues* stěžuje na bolesti hlavy a opuštěnost. První verš obsahuje *call*, melodicky a rytmicky vyostrěný zejména při *aek in head*, a *response* v pozounu. – V blues tvoří tři takové verše (po 4 taktech) 1 sloku neboli 1 *chorus* (s 12 taktů). Harmonický sled chorusu je zejména v klasickém blues pevný (schéma obr. D). BESSIE SMITH ho pro svou 1. sloku lehce variovala (obr. D). Poté může následovat libovolné množství slok nebo chorusů stejné stavby.

Moderní blues, často čistě instrumentální, se neдрží ani klasické výstavby ani původního pomalého tempa.

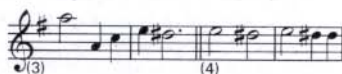
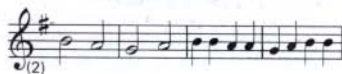
**Dixieland (1900–1920)** je rané napodobování neworleanského jazzu bílými hudebníky (*dixieland*: v 19. století jižní státy). Slavné kapely: *Reliance Brass Band* (1892/93) a *Ragtime-Band* (1898) pod vedením JACKA „PAPA“ LAINEA; *Original Dixieland Jazz Band* (1914), který jazz velmi rozšířil (1. deska 1917).

**Chicago (1920–1930).** Roku 1917 byla uzavřena zábavní čtvrť Storyville v New Orleansu. Mnoho hudebníků odešlo do Chicaga. Černí a bílí hudebníci hráli společně. V chicagském stylu najdeme hot intonace atd., k tomu nově přistoupila *hot sóla* virtuózních hvězd jako byli KING OLIVER, LOUIS ARMSTRONG, JERRY ROLL MORTON aj. Původní nástroje byly zčásti nahrazeny jinými: banjo kytarou a klavírem, tuba kontrabasem, pozoun často saxofonem. Slavné kapely: *King Oliver's Creole Jazz Band*, s L. ARMSTRONGEM (1923); *L. Armstrong and his Hot Five* (1925) a *Hot Seven* (1927); *Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers* (1926).

ARMSTRONGOVA *Muskrat Ramble* (nahrávka Chicago 26. 2. 1926) užívá 2 různé chorusy (1, 2), které byly dohodnuty jen jako harmonický sled. Celý kus je složen ze 7 chorusů (3krát chorus 1, 4krát chorus 2). 2 + 2 skupinové improvizace rámuji 3 improvizace sólové (sólo s doprovodem), ARMSTRONG jako hvězda uprostřed (obr. E).

Chicagský jazz nadchl také Evropu a ovlivnil hudbu 20. let.





brass / reed section:  
melodická skupina

rytmická skupina

4 trubky, 4 pozouny

2 alt-, 2 tenor-, 1 barytonsax., 1 klar.

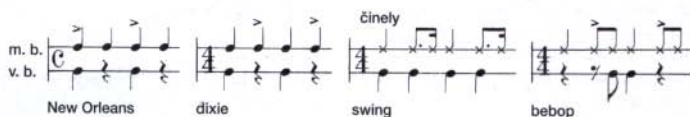
kytara, klavír, kb., bicí

A **B. Goodman, Sing, Sing, Sing,**  
1938, Swing, riffy 1-4

B **Big band, standardní obsazení**



C **Černošský spirituál s podloženou harmonií a druhým hlasem**



D **Základní rytmy (podle Berendta)**



E **Charlie Parker, My Melancholy Baby, 1950, typická bebopová parafráze**



F **O. Coleman, Free Jazz, 1960, komorní interakce**

imitace

Riff, spirituál, rytmus, melodika

**Swing (1930–1940).** Nahrávky na deskách 20. let přinesly kromě perfektnosti i komerci. Centrem se stal New York s jazzem na Broadwayi a se *symfonickým jazzem* (s. 502, obr. D). Malý sólistický band narostl na **big band** s charakterem show (uniformy, znělka).

Původní melodická skupina byla obsazena několikaosobně: žestě čtásobně (*brass section*), saxofony jako sborová rodina spolu s klarinetu (*reed section*), obě skupiny s vedoucím hráčem (*lead*, hraje sóla) a doprovodem (*front line, side men*).

Rytmická skupina má více bicích (obr. A).

Na místo improvizace nastoupilo *aranžmá* (až po kompletní kompozici). Počítalo s virtuozními, improvizacími *sólovými vstupy*. Skladba se už nezačíná na sledu chorusů, ale na *riffech*.

*Riff*, krátký melodický a rytmický obrat, se ostinatně opakuje a potom je vystřídán jiným (př. A).

Swing překrývá pravidelný 4/4-puls (*beat*) typickými synkopami činěly a malými posuny (*off beat*, př. D). 4/4-takt umožnil přebírání mnoha evropských melodií, které jsou většinou ve 4/4-taktu (BACH a MOZART *zjazzován*, s. 510, obr. C). Slavnými vedoucími big bandů se stali černoši FLETCHER HENDERSON (1923–27), DUKE ELLINGTON (1926–74), COUNT BASIE (1935–84), běloši BENNY GOODMAN (1934 nn., klar.), WOODY HERMAN (1936 nn.), STAN KENTON (1941–79).

GOODMANOVO *Sing Sing Sing* zaznělo na 1. jazzovém koncertě v Carnegie Hall v New Yorku (16. 1. 1938, př. A).

Taneční rytmus swingu umožnil splynutí jazzu a taneční hudby (GLENN MILLER). Tato hudba se pak stala objektem kulturního průmyslu. To vedlo v letech 1939 a 1940 k novému oživení vlastních jazzových prvků

– v *New Orleans a dixieland revivalu*, zvláště mezi amatéry

– k dalšímu rozvoji swingu k *modernímu jazzu* s bebopem, cool jazzem atd.

Swing ovládl zábavnou hudbu, muzikál a film.

**Negro spiritual.** Černoši v jižních státech USA zpívali své *duch. písně* k bohoslužbě se starými africkými zvyky, jako bylo ostinatí tleskání rukama a dupání nohama, kolové tance před kostely a aktivní účast na bohoslužbě. Call and response oživovaly kněžovo čtení biblických příběhů a evangelia (*gospel songs*).

Zajetí Židů v Egyptě se stalo výrazem vlastního zotročení. Na call kněze odpovídá obec „Let my people go“ (př. C).

Zpívalo se s nástroji nebo bez nich, se všemi černošskými výrazovými prostředky (*bot intonation* atd.). Spirituály patří k bezprostředním kořenům jazzu. Ještě ve 20. letech se vyskytovaly takovéto spontánní zpěvy v černošských kostelích. Následovala efektivní koncertní a nahrávací aranžmá pro sóla, sbor a orchestr (H. T. BURLEIGH, L. ARMSTRONG, L. PRICEOVÁ).

Zpracování spirituálu *When Israel* ukazuje typické akordy (g moll s velkou sextou, Es dur s malou septimou), k tomu chromatický druhý hlas v osminách jako improvizací model (př. C). Slavné spirituály jsou *Nobody knows the trouble I've seen*, *Swing low* (s. 460, př. A), *I got a shoe*, *Jonah in the Wake*.

**Bebop (1940–1950).** Z big bandů se vylučovaly menší sólistické ansámblu (*combos*) při tzv. *jam sessions* k experimentálnímu jazzovému improvizování. Tak vznikl kolem roku 1940 v *Minton's Playhouse* v Harlemu (PARKER) nový styl, *bebop*, který svým šiléným tempem a melodickou útržkovitostí odráží rozervanost tehdejší doby. Vlivy moderní vážné hudby a velkoměstské intelektuality.

Melodika upřednostňuje rychlé chromatické pásáže šestnáctin přerývané pauzami a zmenšenou kvintu (*flatted fifth*) v rozšířené, téměř atonální harmonii (př. E). Typické jsou přeznívací činely se synkopovaným swingovým rytmem a volnými akcenty bubnu (př. D), k tomu *jiboaamerické a afrokubánské* rytmy; nová barva: *vibrafon*.

Hlavními představiteli byli CHARLIE PARKER (alt-sax.), DIZZY GILLESPIE (tr.), THELONIOUS MONK (klavír). Bebop užívá big band se sóly; po r. 1950 se z něj vyvinul *hardbop*.

**Cool jazz (1950–60).** Proti excentričnosti bebopu postavil kolem roku 1950 *cool jazz* diferencovanou komorní hudbu. Legatová hra, lineární splyvání bez tvrdých akcentů, kontrapunktické předivo a imitace se otevírají tradici evropské artifiční hudby včetně atonality.

Hudebníci: LESTER YOUNG, GERRY MULLIGAN a jeho kvartet, LENNIE TRISTANO, MILES DAVIS. Barevný *Modern Jazz Quartet* s JOHNEM LEWISEM, klavír (s vibrafonem, kb., bicími) imitoval BACHOVSKOU polyfonii.

**Free jazz (1960–1970).** Programním titulem O. COLEMANA (not. př. F) začal poslední krok jazzu směrem k moderní hudbě (postserialismus), osvožené od jazzových tradic, jako je beat, chorus, tonální harmonie.

Kratičkými imitacemi a hbitými reakcemi při souhře se zjemňuje polyfonní struktura (př. F).

Přes rhythm & blues se free jazz v pol. 60. let znovu spojil s blues. Další hudebníci: JOHN COLTRANE, CECIL TAYLOR.

**Electric jazz (1970–1980).** Asi od roku 1970 se pod vlivem rocku stále více používá elektronika, přesto vzniklo již kolem r. 1975 tzv. *mainstream* hnutí (jistý druh *Nové jednoduchosti*). Stylový pluralismus zůstal zachován.

nástroj	počet hráčů									
	6	12	19	24	30	36	42	50	60	
píkola in Des					1	1	1	1	1	
flétna in Des					1	1	1	1	1	
klarinet in Es	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
klarinet in B	1	3	4	5	5	6	6	8	9	
křídlovka / trubka in B	●	1	2	2	3	4	4	5	7	8
altovka in Es	●	1	1	1	1	2	2	2	3	3
baryton * in B	●		1	1	1	2	2	2	2	3
lesní roh in Es				2	2	2	4	4	4	4
piston in Es								1	1	1
trubka in Es	1	3	3	4	4	4	6	8	8	
basová trubka in Es							1	1	1	1
pozoun in B	●			2	2	2	2	2	3	
basový pozoun in F	●				1	1	2	2	3	
basová tuba in F	●	1	1	1	1	1	2	2	2	4
basová tuba in B	●			1	1	1	2	2	3	4
malý buben				1	1	1	1	1	1	2
velký buben				1	1	1	1	1	1	1
činely				1	1	1	1	2	2	2
lyra-zvonkohra										1

## A Dechové kapely, obsazení

Viedeň  
Paříž  
Berlín

● nebo euphonium  
n. tenorová tuba  
● sbor pozounů  
■ dřeva  
■ žestě: trubky/rohy  
■ smyčce  
■ bicí

klav.      bicí  
vc.      h. 1      h. 2

flétna      klarinet  
kornet      pozoun  
vla. kb.

## B Salonní orchestr, standardní obsazení



A. Karas, citterová hudba z filmu Třetí muž, 1949 (téma Harryho Limea)

basy      c      C      F      E      G      G      c

S. Joplin, Entertainer, Podraz, 1974

C Filmová hudba,  
originální kompozice  
a převzetí

Es      D      d      g      G      A      H

Obsazení, charakteristické barvy prostředí

Pojem **zábavná hudba**, event. lehká hudba (*Unterhaltungsmusik*, *light music*), vznikl na konci 19. století a je spojen s produkcí hudby jakožto *zboží* v moderní masové společnosti, jež je *ke koupí* na zvukových nosičích, *šířena* rozhlasem atp. Tím se tato hudba podstatně odlišuje od hudby, jež sloužila zábavě v předchozích epochách. Veselé quodlibet se vždy *zpívalo*, divertimento se *brálo*: přitom stále vznikaly lidské vztahy a aktivity. Kromě hudby k tanci je téměř všechna moderní zábavná hudba zacílena na rozptýlení a pasivitu posluchače.

### Dechový orchestr

tvorí pevnou součást jak vojenské, tak civilní hudby. Jeho obsazení vzešlo ze staré *dechové harmonie* 18. století se *dřevy* (hoboj, klarinet, fagot) a *žesti* (trubka, lesní roh, pozoun), ke které se na konci 18. století připojila *janičárská hudba* s velkým bubnem, činely, trianglem (nebo zvonkohrou) a malým bubnem. Později se dechové skupiny dále rozšiřovaly, ke standardizaci došlo kolem poloviny 19. století. Civilní kapely městských a vesnických korporací a spolků jsou shodně s vojenskými hudbami.

Rozlišujeme německé obsazení s *klarinetu* a francouzské se *saxofony* (Anglie, USA, Rusko, staré německé spolkové země). Existují doporučená obsazení vzhledem k celkovému počtu hráčů (obr. A).

Zvláštností je tzv. **průvod pištců**, jen s bubny a pišťalami jako u staré *pěchoty*. Fungoval jako „malá hra“ (*Kleines Spiel*) střídavě s „velkou hrou“ (*Großes Spiel*) celého tělesa. (Historické průvody pištců se konají dodnes při masopustních slavnostech v Basileji.)

**Sbor pozounů** ve staré chrámové hudbě sestával z 6–7 sólových hráčů; nyní o něj znovu projevují zájem pořadatelé barokních produkcí i soudobí skladatelé (obr. A).

Repertoár dechových kapel sahá od pochodů, tanců, písní, chorálů, úprav všeho druhu až k *symfonické* hudbě se *smyčci*, což bylo zvláště v 19. století (před gramofonovou deskou a rozhlasem) obecně běžné.

### Salonní orchestr

z 19. stol. lze dodnes nalézt v kavárnách a v lázních, v době němeého filmu se vyskytoval i v kinech.

Základem je *klavírní trio* s houslemi, violoncellem a klavírem (nebo harmoniem), k nimž přistupoval 2. *stojící bouslista*, viola, bicí, dechy, vždy podle typu obsazení: *videňského*, *pařížského* nebo *berlínského* (obr. B).

Aranžovalo se prakticky vše, a sice pro trio, přičemž přidavne nástroje pak unisono nebo v oktávách zdvojovaly hlavní hlasy. Obvyklé byly sólové improvizace.

### Filmová hudba

Hudba k jevištním dílům, rozhlasovým hrám a filmům je přirozeně *programní hudbou*, řídí se tedy okamžitým děním a má jen zřídka autonomní hudební formu.

V době **němeého filmu**, přibližně v letech 1900–1930, bylo běžné nepřetržitě *improvizování doprovodné hudby* (včetně hluků) u klavíru nebo harmonia. Větší kina měla speciální varhany se zvonem, gongem, telefonním zvonkem, ptáčím zpěvem atd. Hrály zde i salonní orchestry (viz výše). Pro *aranžmá* existovaly *kinotéky*, sbírky kusů k jistým typům scén jako láska, loučení atd. Němý film znal již také originální kompozice, zčásti od slavných skladatelů (SAINT-SAËNS).

**Zvukový film**, který kolem roku 1930 rychle a zcela vytlačil film němý, již nezná žádné přidavné improvizování a aranžmá, ale pracuje vždy s vlastní kompozicí, většinou s velkými orchestry, ale i s komorní hudbou a elektronikou. Hudbě ke zvukovému filmu (*background*, *pauly*) ulehčily dialogy a ruchy. Hudba může vedle obrazu vzbuzovat myšlenky a pocity pomocí vzpomínkových motivů, použití *crescenda* při nebezpečí apod.; může působit i ironicky a parodisticky.

Originální citerová hudba vyvolává atmosféru vídeňských kaváren a Prátru. Je leitmotivem *Harryho Limese*. – Ve filmu *Podraz* slouží starý ragtime SCOTTA JOPLINA k vylíčení prostředí pašáckých hospod (př. C).

Filmovou hudbu psalo mnoho skladatelů, např. D. MILHAUD (20 filmů), A. HONEGGER (přes 30 filmů); specializovaní film. skladatelé: F. GROTHE (*Dům v Montevideu*), M. JARY.

### Šlágr

Tak se pojmenovávají od poloviny 19. století oblíbené melodie z oper a operet, později i nové skladby. Díky médiím konzumní společnosti, zvláště gramofonové desce a rozhlasu, se stal šlágr hudebním zbožím s velkým obratem.

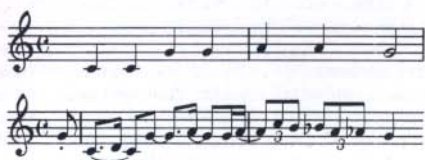
Na racionálně a profesionálně organizované produkci šlágrů se podílí: textař, skladatel, aranžér, zpěvák, hráč, nahrávací team, designer, producenti atd. až po diskjockeye a showmastery. – Šlágr apeluje na nejjednodušší poslechové návyky a pocity. Zřídka kdy originální, stále je součástí módního trendu, který zčásti také sám řídí.

Textovým *topoi* jako osamělost, láska atd. odpovídá hudební *jednoduchost*: diatonická melodika s typickými intervaly, prostý rytmus, tonální harmonie, strofická stavba s refrémem, známé zvukové obrazy (*sound*s) jako valčík (musette) pro Paříž, havajská kytara pro jižní moře atd. Falešné city sugerují falešnou pomoc v životní nouzi.

populární píseň pochod	12
jevištní hudba	24
ouvertura	<15'
balet	>15'
vyšší populár	96
sólo, duo 10' – 20'	180
sm. kvartet 20' – 30'	480
sbor. dílo nad 45'	1200
symfonie do 45'	1600
oratorium nad 60'	2400

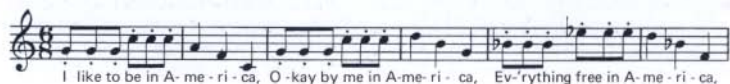


## B folkloristické tance



A **Bodovací systém (GEMA)**  záb. hudba  
 vážná hudba  
 (Obdobný systém bodování užívá i OSA)

C Melodické variace (drive, off beat)



D Muzikál, L. Bernstein, West Side Story, 1957, America



archaické blues klasické blues eclectic blues	barrel house boogie woogie	spirituál bluegrass	hillbilly ragtime dělnické písně	archaický jazz New Orleans, dixie Chicago, swing
rhythm'n'blues		country & western	W. Guthrie, P. Seeger	bebop 1940 (C. Parker)
rhythm'n'blues →	rock'n'roll ←	country & western	folková píseň (Bob Dylan)	cool jazz 50 (M. Davis)
white blues (A. Corner)	rhythm'n'blues (Animals)	rock'n'roll (Beatles)	skiffle (Donnegan)	free jazz 60 (Coleman)
blues rock soul funk	heavy rock (Deep Purple) heavy metal	hard rock (Rolling Stones) punk, rap	classic rock (Ekseption) art rock	electric jazz rock fusion 70

E Vývoj rockové hudby

 blues
  rock
  píseň
  jazz

Melodika, stylový vývoj

**Ochranná sdružení autorů.** K ochraně autorských práv v hudbě existují ve všech zemích ochranná sdružení autorů, v SRN je to *Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte (GEMA)*, od r. 1915), v ČR **OSA – Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním** (od r. 1919). Ochrana autorských práv v hudbě byla v Německu poprvé zavedena v r. 1870, definitivně v r. 1901. *Uživatel hudby* platí poplatky GEMA, která je podle bodů rozděluje *tvůrcům* (skladatelům, textarům a nakladatelům). Nejvíce peněz vydělává zábavná hudba.

Počet bodů se řídí podle *drubu a délky*. Za populární píseň se počítá méně než za velké oratorium. Počet provedení, vysílání, desek atd. ale vesměs přináší písní více bodů než oratorium. O kvalitě tabulka nevyovídá (obr. A, výběr).

**Rozhlas.** Při šíření a podpoře hudby hraje rozhlas a televize ústřední roli. Polovina až dvě třetiny celkového vysílacího času připadá hudbě, z toho opět 50–80% hudbě zábavné. Zábavná hudba tvoří podskupinu oddílů *zábava* nebo *hudba*.

**Gramofonová deska.** První nahrávky byly zaznamenány na váleček *Edisonova fonografu* (1877). Následovala rychle se prosazující *gramofonová deska* E. BERLINERA (1887). Kolem roku 1900 už byla zábavná i tzv. vážná hudba (klasická díla) k dispozici na 30centimetrových deskách z želaku se 78 otáčkami/min. (každá strana cca 3 min.). Zásadní zlepšení délky a kvality přinesla v r. 1951 umělohmotná deska se 33 1/3 ot./min. a v r. 1958 *stereo a high fidelity*. Nahrávání delších skladeb, oper a souborných provedení prudce narostlo. Obrat desek v Německu 1906: 1,5 mil., 1930: 30 mil., 1977: 136,4 mil., většinou zábavná hudba. **Funkcionální hudba** se nazývá stimulující hudba na moderních pracovištích, v obchodních domech atd. Největším producentem je MUZAK se svými studii a orchestry (přes 200 milionů posluchačů).

**Triviální hudba** je následníci hudby salonní, bez uměl. úrovně, ale dobře obchodně využitelná.

**Taneční hudba.** Ve 20. století se jako nepárový (skupinový) tanec tančí již jen *čtverylka*, jinak se tančí jen tance párové, zčásti s prudkými pohyby (*rock'n'roll*). Bohaté jsou národní tance jako španělské *fandango* nebo *cake walk* amerických černochů (obr. B), také mnohé tance latinskoamerické (s. 154).

Stejně jako jazz miluje taneční hudba rytmický *drive*, z *off beatu* vycházející *swing* a variování známých melodií heterofonií, synkopováním aj. (*zjazzování*, př. C).

**Muzikál** (*musical comedy, m. play*), americké zábavní divadlo, zvláště na *Broadwayi* (New York) s mluvenými dialogy, písněmi, ansámblu, sbory, tanci a dekorativními show-efekty (vzor: *pařížská revue*).

**Evropská linie** má operetní charakter s romantickým (milostným) dějem, vzletnou melodičkou a rytmem, s tanci příbuznými baletu. Sem patří V. HERBERT; R. FRIML; S. ROMBERG; J. KERN, *Show Boat* (1927); R. RODGERS, *On Your Toes* (1939), *Oklahoma* (1943); F. LOEWE, *My Fair Lady* (1956), podle SHAWOWA *Pygmaliona*, rekord: 2717 provedení na Broadwayi.

**Americká linie** paroduje operetu a přináší nové prvky, jako je válečná, rasová a sociální tematika; vliv jazzu, rock. Např.: G. M. COHAN, *Little Johnny Jones* (1904); G. GERSHWIN, *Strike Up the Band* (1930); C. PORTER, *Kiss Me Kate* (1948).

BERNSTEINOVA *West Side Story* (1957), milostná tragédie ve válce mezi dvěma gangy mládeže. Song *America* pracuje působivě, až nápadně se signální kvartou, trojzvuky, opakováním (př. D).

Nový směr přinesl **rockový muzikál**: G. MCDERMOT, *Hair* (1968); A. LLOYD-WEBBER, *Jesus Christ Superstar* (1971), *Evita* (1978), *Cats* (1981), *Phantom of the Opera* (1986).

Muzikál našel napodobitele v Anglii (L. BART), Francii (M. MONNOT, *Irma la Douce*, 1956), Německu (L. OLANS, *Prarie-Saloon*, 1958), u nás (K. SVOBODA, *Dracula*, 1995; D. LANDA, *Krysař*, 1996) aj.

## Pop a rock

Jako **populární hudba** se přibližně od roku 1960 označuje směs white blues, rocku a písně (obr. E), často politicky a sociálně angažovaná (*protestní, dělnická píseň*); stejně jako *pop art* je zacílena na masové působení.

**Rocková hudba** vyšla z *rock'n'rollu, boogie woogie* a černošského *rhythm and blues*. Počáteční signály vyslali BILL HALEY a ELVIS PRESLEY svou antiautoritativní emocionální výbušností a tvrdou rytmikou. Impulsem byly i studentské nepokoje roku 1968, protestní hnutí 70. a 80. let (zaměřená antiracionalisticky a proti kultu výkonnosti atd.), drogové vlny v subkultuře aj.

*Beatles*, jejichž dlouhé vlasy a oblečení se staly skupinovým symbolem, spojili beat s melodicko-harmonickou krásou a barevnou instrumentací, např. v *Let it be* s pružnými off beaty (př. E).

Masové festivaly let 1968 a 1969 (*Woodstock*) ukázaly vrchol hnutí a zároveň jeho komercionalizaci. Přibýlo elektroniky se syntetizéry, zesilovači atp. Došlo ale také k obohacení o tradici blues a jazzu (obr. E), dále inspirace Latinskou Amerikou (SANTANA), Asií (R. SHANKAR) a oblastí klasické hudby (EKSEPTION). Styl určovali: JIMI HENDRIX (elektropop), *The Doors* (JIM MORRISON), *Pink Floyd* (psychedelic rock), *Genesis* (P. GABRIEL, PH. COLLINS), BOB MARLEY (reggae), JOHN MC-LAUGHLIN (jazz-rock); zvláště důležitý je správný *groove (feeling)*.





**Hudba po r. 1950** vyžaduje jiný způsob zkoumání a výkladu než hudba předchozí. Její protagonisté ještě žijí a tvoří, jejich minulost je přítomna i v jejich dnešních dílech. K tomu přistupuje otevírání hudby světu (teprve v 80. letech se znovu objevuje více nár. odstínů), pluralismus stylů, současně existující směry, školy a individuální řešení: je tedy nasnadě, abychom období po r. 1950 pozorovali jako jeden celek.

Na druhou stranu existují jednotlivé generace a tendence vázané na určitá období (s. 484 n.).

Jako předěl bylo obecně pocítováno období kolem r. 1950:

- politicky a morálně jako nový začátek po druhé světové válce a nacistickém režimu;
- esteticky jako rozšíření pojmu hudebního a uměleckého díla a též hudebního slyšení;
- stylisticky jako konec neoklasicismu a začátek seriálního myšlení;
- technicky jako průlom do elektronické hudby a nového zvukového světa.

Po 2. světové válce chtěla Evropa dohnat válečné ztráty. Mnoho emigrantů se vrátilo. Vzory se stali BARTÓK, STRAVINSKIJ, HINDEMITH (nejčastěji hraní soudobí skladatelé). FORTNER, HARTMANN, DALLAPICOLA, MESSIAEN zastili svůj osobní styl a byli vyhledávanými učiteli. Zastupovali umírněnou modernu, která vcelku trvala na pojmu uměleckého díla, hud. druhů, koncertního provozu. *Avantgarda* oproti tomu hledala něco zcela nového.

Z programů běžného koncertního provozu soudobá hudba dalekosáhle ustoupila. Malý okruh jejich příznivců zůstal často mezi sebou kultovně uzavřen na festivalech *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu* (ISCM, od r. 1922), *Darmstadtských průběžných kurzůch* (od r. 1946), *Donauschwingen* (znovu od r. 1950), *Domaine musical* Paříž (1954 až 73), *Varšavský podzim* (1956 nn.), *Royan* (1967 nn.), *Rencontres internat.* Metz (1972 nn.) aj.

Ke starší generaci (s. 498 n.) patří:

**Luigi Dallapiccola** (1904–1975), Pisino (Istrie) 1934–67 prof. klavíru ve Florencii; zvukově plný a melodický styl na základech SCHÖNBERGOVY dodekafonie; DALLAPICCOLA se svým dílem často angažoval pro svobodu a humanitu.

Jeho hl. dílem je opera *Il prigioniero* (Vězeň). Druhá scéna začíná ve stísnující samotě cely. V orchestru se po barokním způsobu pozvedá melodie (dvanáctitónová řada) v naříkavých púltonových krocích nad prodlevou D, imitačně následuje sólo Vězně: vok. gesto naprosté opuštěnosti (8tónové pole, př. A).

Díla: 6 *Sborů na Michelangela* (1933–36); *Canti di prigionia* tři odsouzenců k smrti: Marie Stuartovny, Boéthia, Savonaroly (1938–41); opera *Volo di notte* (Noční let, 1940, SAINT-EXUPÉRY); *Liriche greche* (1942–45); *Canti di liberazione* (1951–55); *Quadrone musicale di Annalibera* (1952), se zhuštěním

a krásou pozdního díla; *Requiescant* (1958); opera *Ulisse* (*Odysseus*, 1959–68, HOMÉR).

**Olivier Messiaen** (1908–1992), Avignon, 1919–30 studoval v Paříži varh. (DUPRÉ) a skladbu (DUKAS), od 1931 varhaník v *St-Trinité* v Paříži, od 1942 prof. na konzervatoři (žáci: BOULEZ, STOCKHAUSEN, XENAKIS); základem jeho skladeb byly mj. *mody*: 6–10stupňové tónové řady určité stavby, navíc *retrográdní* (je možné je číst tam i zpět) nebo *nonretrográdní* (symetrické, tj. jsou shodné při čtení tam i zpět) rytmy. Z fr. tradice DE-BUSSYHO a RAVELA vyrůstá MESSIAENOVO dílo velké barevnosti, vplněné mystickou hloubkou a oddaným katolicismem.

Díla mj.: *L'ascension* (1933), pro orch.; *La nativité du Seigneur* (1936), 9 meditací pro varh.; *Quatuor pour la fin du temps* (1941); *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (1944), pro klavír; symfonie *Turangalila* (1946–48), v sanskrtu: Síla, milostný zpěv se sóla. klavírem a Martenotovými vlnami; *Quatre études de rythme* (1949–50), pro klavír: *Ile de Feu I, II, Mode de valeurs et d'intensités, Neumes rythmiques*.

MESSIAEN zde poprvé přenáší modální způsob myšlení na všechny zvuk. parametry; nejprve vychází uspořádání materiálu:

**Tónová výška:** 12stupňová; vždy po jednom *mode* (*division*, obr. A: jen diskant) pro diskant, střední polohu a bas (3 notové systémy). **Délka tónu:** řady s 12 hodnotami, pro každou polohu s jinou výchozí hodnotou: diskant s 32tinou (1–12krát), stř. poloha s 16tinou, bas s osminou.

**Dynamika:** jen 7 hodnot (ne 12) pro jednotlivé polohy: kontrasty, středně silně, silně. **Tempo:** (typy úhozu): 12 údajů, stěží realizovatelné.

MESSIAENOVY *mody* nejsou *řadami*. Jako materiál mu slouží fenomény (*objets trouvés*) nalezené v minulosti (s. 488), v cizích kulturách (indické rytmy) nebo v *přírodě*:

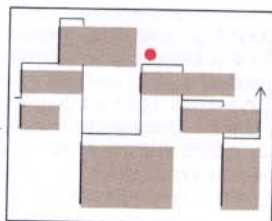
MESSIAEN notuje ptáčí zpěv ornitologicky přesně (př. B). Na rozdíl od *konkrétní hudby* (s. 515) nepoužívá materiál přímo, ale *modálně* (hlouběji, pomaleji apod.) jej zpracovává do *style oiseau* (ptačí styl).

V *Oiseaux exotiques* (*Exotičtí ptáci*) zaznívá ptáčí zpěv z Indie, Číny atd., jako např. *drozd* (v klavíru), nad řec. a indickými rytmy (v bicích): blízkost přírodě a zduchovnění (př. B).

Následují *Messe de la Pentecôte* (1950), pro varh.; *Livre d'orgue* (1951); *Le merle noir* (1952), pro fl. a klav.; *Réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (př. B); *Chronochromie* (1960) pro orch. („barva času“); *Sept haikai. Esquisses japonaises* (1962), pro klav., xylofon, marimbu a malý orch.; *Couleurs* (s. 488); oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965–69); opera *Saint François d'Assise* (1975–83). – *Technique de mon langage musical*, 2 sv., 1944.

žestě  
2 klavíry  
smyčce

pole různých struktur  
(hustota, barva,  
dynamika, čas)  
pole  $i_1$



partitura s. 36 n.

A Witold Lutosławski, *Jeux vénitiens* (Benátské hry), 1961, struktura poli

via solo a tempo (colla parte)  $\textcircled{O}$  un poco tranquillo senza sord., espr. molto

*sfz sfz*

agitato

1. vc. ... ce monde est sans importance  
*ff* (stále dobře artikulovat)  
[Camus: „Caligula“ I, 10]

2. vc. ... Ego Joannes  
*mp* (důrazně)  
[Apokalypsa I, 9]

tr. *p p p*

tr. *tr. tranquillo con sord.*

špičkou prstů, pořadí tónů libovolné, trvání dle vlastní volby dynamika „colla parte“

B B. A. Zimmermann, *Antifony pro violu a malý orchestr*, 1961, ukázka

Lutosławski, Zimmermann

**Konkrétní hudba (Musique concrète).** PIERRE SCHAEFFER taktó v obd. 1948/49 pojmenoval re-produktorovou hudbu pracující s *konkrétním* zvukovým materiálem (šumy, hluk, instrumentální zvuky, ptáčí zpěv), který byl nahrán na magnetofonový pásek a pak ve studiu ORTF zpracován na kompozice pomocí výběru, změn a koláže (oproti tomu viz *elektronická hudba*, s. 521). Po svém prvním koncertu v Paříži r. 1950 založili P. SCHAEFFER a P. HENRY *Groupe de musique concrète*, ve které pracovali roku 1952 MESSIAEN (*Timbres-durées*), BOULEZ (*Étudy I, II*), později R. HAUBENSTOCK-RAMATI, MALEC, XENAKIS a další. Po BOULEZOVĚ kritice nenápaditosti a jednoduchosti v roce 1958 rozšířil SCHAEFFER v *Groupe de Recherche Mus. de l'ORTF* svůj zájem o elektronickou hudbu.

### Náhoda

Hlavním zástupcem tzv. *experimentální hudby*, hudebních akcí, které se často prolínají s výrazovým pohybem, tancem, malířstvím a ostatními druhy umění a *jejichž výsledek není předvídatelný* (1959), byl

**John Cage** (1912–92), Los Angeles, žák SCHOENBERGŮV a COWELLŮV; spolupráce s choreografem M. CUNNINGHAMEM (od r. 1942) a s klavíristou DAVIDEM TUDOREM (Evropa 1954); mnoho podnětných děl a spisů. Pro CAGEŮV extrémně avantgardní postoj jsou charakteristické:

- vědomý *odvrat od tradice*, který má umožnit dosažení nových estetických zkušeností, např. místo tónového systému hra s hluky a šumy;
- neexistuje žádná předem daná hud. forma (*otevřená forma*), místo ní spontánní nápadité akce, často inspirované grafickou notací (s. 488); odmitavý postoj vůči *uzavřenému uměleckému dílu* („opusové“ hudbě); místo něho *indeterminace a náhoda*: nejobecnější forma *aleatoriky* (s. 519, 523);
- žádný osobní výraz, *nybřž odosobnění*, inspirované po r. 1945 filosofií Dálného východu, objektivní zvuk, fantazie (žáci RILEY, REICH, minimalismus, s. 525).

CAGE vynalezl „preparovaný“ („připravený“) klavír (*Bacchanale*, 1938) s papíry, dřevem, kovem apod., vsunutými mezi struny pro zcizení zvuku. Extrémem je „antipopus“ *4' 33"* (*tacet* ve třech větech, 1952), počítající předem s ohromenou až rozhořčenou reakcí publika. V Darmstadtu v r. 1958 nabídl do té doby zsměšňovaný CAGE svou *hubdou náhodou* alternativu vůči serialitě, v Evropě tehdy velmi vlivné.

CAGEŮV Klavírní koncert (1958) se stal klíčovým zážitkem pro WITOLDA LUTOSLAWSKÉHO (1913 až 94, Varšava), který již předtím vytvořil bohaté tónální a dodekafonní dílo, např. virtuózní *Variace na Paganinibho téma* pro 2 klavíry (1941). V *Benátských hrách* poprvé používá náhodu, ovšem na rozdíl od CAGE s určitým kompozičním cílem: pomocí *omezené aleatoriky* dosáhnout jasně odstí-

něné struktury hudebních ploch, které by jinak bylo možno zapsat v notách. Partitura ukazuje pole s různými tradičně notovanými strukturami bez taktových čar, s rytmicky svobodným *přibližným* trváním úseků různých nástrojů (viz barvy). *Přibližné* přesahy pomocí *přibližných* údajů a šipek přinášejí duhově barevnou hru zvukových ploch plnou poezie a kouzla (obr. A).

### Cítát, koláž

*Cítát* je stará technika, která vytváří zpětné vazby a přináší do díla zvenčí nové významy (BERGŮV *cítát* BACHA, s. 486) nebo i paroduje (KAGEL). *Koláž* (*collage*, pův. fr. slepenec), spojení různorodých materiálů a technik do nové umělecké podoby, je hudebně realizována opět jako *cítát*, *objět tróuvé*, *konkrétní hudba* apod. *Cítátem* a koláží se rozšiřují vnitřní psychologické dimenze: vzdálené historické epochy a odlehle (geografické) prostory jsou nyní kladeny vedle sebe.

Zvláštní význam zaujímají *cítát* a koláž u **Bernda Aloise Zimmermanna** (1918–70), Kolín nad Rýnem; zabýval se časem jako prožívanou realitou, jako filosofickým problémem a jako uměleckým úkolem. Minulost, přítomnost a budoucnost tvoří ve vesmírném čase jednotu, v duchu však nikoli: „Čas se stáčí do sebe jako kulová plocha.“ ZIMMERMANNŮVA nová *pluralistická kompoziční technika* (1968) odpovídá mnohovrstevnatosti naší (hudební) skutečnosti.

V *Antifónách* se překrývají různé *techniky hry* (vla.), *zvukové struktury* (vc.-aleatorika), *jinotaje* (tón D pro *Deus, Doris*), *slovní cítáty* (pronášené 1. a 2. violoncellistou) z tak různých dob a duch. pozic, jaké představují CAMUS a *Bible*. Významové a časové vrstvy se navzájem expresivně spojují do jedné scény (obr. B).

ZIMMERMANNŮVO hlavní dílo, opera *Die Soldaten* (1958–64, LENZ) spojuje hudbu, často vícevrstevnou, s multimediálním představením na jevišti (projekce atd.). Krajní průzračnosti dosáhl v pozdních orchestrálních kicích *Stille und Umkehr* (1970).

### Skladatelé (\* 1910–1919)

**1910:** SAMUEL BARBER († 1981), ROLF LIEBERMANN, JEAN MARTINON († 1976), MARIO PERAGALLO, PIERRE SCHAEFFER († 1995), WILLIAM SCHULMAN († 1992), HEINRICH SUTERMEISTER († 1995). – \* **1911:** GIANCARLO MENOTTI. – \* **1912:** JOHN CAGE († 1992), JEAN FRANÇAIX († 1992), IGOR MARKEVITČ († 1983). – \* **1913:** BENJAMIN BRITEN († 1976), RENÉ LEIBOWITZ († 1972), WITOLD LUTOSLAWSKI († 1994). – \* **1915:** HUMPHREY SEARLE († 1982). – \* **1916:** MILTON BABBITT, HENRI DUTILLEUX, HELMUT EDER, ALBERTO GINASTERA († 1983), SIEGFRIED REDA († 1968), KARL SCHISKE († 1969). – \* **1917:** ISANG YUN († 1995). – \* **1918:** LEONARD BERNSTEIN († 1990), GOTTFRIED VON EINEM († 1996). – \* **1919:** SVEN-ERIK BÄCK, ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI († 1994), ROBERT SÜTER.

t. 27  
fl. II. 10 9 8 7 6 5 4 3 5  
fl. III. 9 7 6 5 3 5  
fl. IV. 6 3 5 3  
dim. ... morendo ...

Atmosphères, 1961, část, témbrové plochy

(a) ... trlla...pele...tAla.bel o r u i ø e e o a

klav. (Ped.)

Aventures, 1962, „Mimodrama“, scéna 11

*ff* Tromp., Pos. *f* Solozungen *fff* (Registrierung für sämtliche Manuale)

Manualwechsel  
"Gewebe" schnelle.  
labyrinthische Bewegungen mit beiden Händen über den Umfang der Manuale. Clusters (Handfläche, Arm, Ellbogen).

(velké teatrální gesto)  
*ff* cresc. .... molto  
schnell - - allargando -

Volumina pro varhany, 1961/62, grafická notace (text zkrácen)

A G. Ligeti, Zvukové komplexy a fonetika

S	Ich	kei	dem
A		ne	
T	ha	be	vor
B		Angst	To

solo S	Ha	ve	ni	do
S 1	a		i	o
S 2	a		i	o
S 3			i	o

B L. Nono, Il canto sospeso, 1956, a Ha venido, 1960, práce s textem

urgent tense frantic joyful tense L. dreamy urgent whining tense L. frantic gasping urgent

be to sing [a][r] [ ] for [a][a] [?] [a] (be to)[be] to [a] [?] [u] (to/col)to[e]

C L. Berio, Sequenza III pro ženský hlas, 1965, část 2. listu

Seriální myšlení a zkušenosti se zvukovou tvorbou v elektronických studiích vyvolaly *všeobecně* pokusy s témbrovou hudbou: skladatelé chtěli *nově* určit strukturu zvuku a tvar díla. Svou roli sehrála i *fonetika* 50. let. Skladby zásadního významu vytvořili PENDERECKI (s. 558) a LIGETI.

**György Ligeti**, \*1923 v Maďarsku, 1957–59 pracoval v elektronickém studiu v Kolíně nad Rýnem. V *Atmosférách* (*Atmosphères*, 1961) jsou témbry *primárními formotvornými hudebními prvky*. LIGETI na sebe vrší především sekundy, čímž odbourává intervaly, eliminuje harmonii a ruší obvyklou rytmiku. Tak *komponuje* zvuk v jeho hustotě, struktuře a barvě, s plynulými přechody od světlých barev k temným, od husté sazby k řídké a naopak (př. A).

Vzniká tak jakési dýchající vlnění bez lineární melodie. Na této vnitřně oživené témbrové struktuře se podílí množství hlasů, vedených v těsných rozestupech: maximálně dělené smyčce a dechy (*mikro-polyfonie*).

Ještě o krok dál jde LIGETI ve varhanní skladbě *Volumina* se stacionárními a různě stavěnými *clustersy*, zčásti vnitřně oživenými pohyby rukou a paží. Toto již *nelze zapsat v notách*, ale jen naznačit graficky a vysvětlit slovně (obr. A).

Clustersy vyvíjel H. COWELL po roce 1916 (*tone-cluster*, čes. klastry – hrozny tónů). Témbra jako kompoziční princip, tj. čistě témbrové komponování nevedlo dál, příliš rychle se vyčerpalo. LIGETI se vrátil k intervalové kompozici, přes *Requiem* (1963–65), *Lux aeterna* (1966) pro sbor a cappella, k *Lontano* (1967) a *San Francisco Polyphonie* pro orchestr (1974); Klavírní koncert (1988); Houslový koncert (1992).

### Tzv. „angažovaná“ hudba

Mnoho hudebníků vědomých si nekončících hrůz a bezpráví se svým uměním politicky angažovalo za humánnější svět. Takovou možnost nabízejí *texty*, jejichž jednoznačnou výpověď hudba svou silou účinně podporuje.

**Luigi Nono** (1924–1990), Benátky, toho byl výborným příkladem. Nerozšiřuje humánní a politické ideje (třídního boje) široce přístupnou hudbou, tak jako socialistický realismus, ale činí tak prostředky soudobé hudby.

Otrěsnými dokumenty jsou dopisy na rozloučenou od odbojářů odsouzených k smrti. V NONOVĚ zhudebnění zaznívají tato slova rozdělená po slabkách od sborových hlasů, jakoby nadosobně vzdvižena do vznávajícího se, soucítícího společenství: *vznášení se od blásky k blásce, od slabiky k slabice: jedna linie ... občas rozšířená do souzvuků, proto Il canto sospeso*, „vznášející se zpěv“ (obr. B).

Tento nový, seriálně koncipovaný sborový styl používá NONO i v jarní písni *Ha venido*, zde do-

konce s čistými samohláskami ve sborové vokalizě 1.–3. sopránů, jež podbarvují sólový soprán (obr. B).

Příkladem NONOVY sociální a politické angažovanosti jsou *Intoleranza* (1960/61), *Sul ponte di Hiroshima* (1962), dělnický kus *La fabbrica illuminata* (1964) pro mezzosoprán a magnetofonový pás. Později se NONO více stahuje do subtilního lyrického ústraní, jako např. ve smyčcovém kvartetu *Fragmente-Stille, An Diotima* (HÖLDERLIN, 1979/80); *Prometeo* (1984); *No hay caminos* (1987).

Dalším příkladem angažované hudby (za mnohé další) je humánní angažovanost H. W. HENZEHO a K. HUBERA (*Erniedrigt, geknechtet...*, 1975–82).

### Řeč

se skládá ze *zvuku* (fonetika) a *významu* (sémantika). Seriální myšlení a materiální aspekt vedly po roce 1950 k témbrové kompozici využívající řečové prvky. STOCKHAUSEN použil (jako první) v *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (Zpěv mládenců v ohnivě peci, 1956) všechny stupně od nesrozumitelného řečového zvuku a zpěvu až po jednotlivé zlomky slov. Uprostřed elektronického zcizení splývají výkřiky bolesti a chvála Boha k novému fascinujícímu zvukovému výsledku.

LIGETIHO *Aventures* (1962) a *Nouvelles Aventures* (1962–65) zacházejí hravě, ironicky a krajně virtuózně s čistou fonetikou, bez jazykové sémantiky, s gestikulací, mimikou, afekty (př. A).

**Luciano Berio** (\*1925), který vedl milánské *Studio di Fonologia Musicale* při společnosti RAI od jeho založení v roce 1953 do roku 1959, vytvořil experimentální díla plná fantazie, která spojují zvukové prvky nástrojové a fonetické roviny a snaží se dosáhnout nových zvukových a tvarových možností; např. elektronickou cestou v jazykové směsici skladby *Tema – omaggio a Joyce* (1958), v *Quaderni, Chemins*, v sólových sekvencích (také verze s orchestrem).

*Sequenza III* (1965) pro ženský hlas, věnovaná BERIOVĚ ženě, zpěvačce CATHY BERBERIAN (1982) vyzaduje paletu nových zvukových možností, v prudkých změnách, s naléhavě expresivními gesty, např. *gasping* (lapat po dechu). Text (M. KUTTER) zní: *dej mi / nějaká slova / ke zpívání / ženě / o světě / který nám dovoluje / postavit dům / bez zármutku / dřív než se setmí* (not. př. C).

BERIO hledá *přeměnu přírody v kulturu a takové ztvárnění kultury, jako by byla přírodou* (1968). Citát a koláž obohacují perspektivy a krásný zvuk: v *Sinfonii* (1968, 5. věta 1969) pro 8 zpěváků a orchestr zaznívá ve 3. větě *Kázání rybám* z MAHLEROVY 2. symfonie.

Řečová kompozice tihne ke scénické hudbě jako u KAGELA, SCHNEBELA aj. (s. 523).



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	výška
												délka
<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>quasi p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>quasi f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>	dynamika
>	>	.		normal	—		<i>ff</i>	>		—	—	úhoz

4 řady elementů

klavír I (výšky) ← rak

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7

klavír II (výšky) ← rak I

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2

transpoziční čtverce

Très Modéré (♩ = 120)

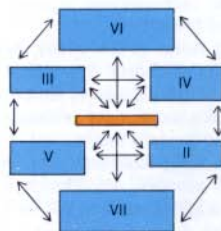
A Structures pro 2 klavíry, 1952, seriální hudba; řady, transpoziční čtverce, začátek

Lent flexible (♩ = 46–48)

Senza tempo

B Pli selon pli, Portrait de Mallarmé, 1957–62

- řada I z Messiaenovy skladby Mode...
- klavír I/II
- násobitel (multiplikátor)
- originál
- transitoires



C ...explosante-fixe..., 1971 nn. variabilní podoba

**Seriální hudba.** Kolem roku 1950 se avantgarda snažila o totální determinaci jednotlivých tónů (*punktuální hudba*), bez tradiční motivicko-tematické práce, a dále o *rovnoprávnost všech prvků kompozice* (STOCKHAUSEN). Vzorem bylo WEBERNOVO seriální myšlení (srovnej s. 104, A).

Po MESSIAENOVĚ skladbě *Mode ...* (s. 512, obr. B) jako posledním předstupní jsou prvními seriálními kompozicemi pravděpodobně *Sonáta pro 2 klavíry*, kompozice *Nr. 1* (1950–51) KARLA GOEYVAERTSE, inspirovaná zájmem o matematiku, statistiku, skupiny, symetrii, prostor, řady, dále STOCKHAUSENOVY rané punktuální kusy jako *Kreuzspiel*, *Punkte* a *Kontra-Punkte* (1951–53) a BOULEZOVY *Structures I* (1952) pro 2 klavíry.

**Organizace materiálu.** Analogicky k dřívější řadě tónových výšek s 12 chromatickými tóny se nyní stavěly řady o 12 (nebo méně) stupních i pro další parametry: délku, dynamiku, barvu nebo úhoz (4 řady elementů).

Ve *Structures* převzal BOULEZ MESSIAENOVU výškovou řadu I (s. 512). Řada délek vychází z 32týny: 1x32tina, 2x32tina (= 16tina) atd. Dynamika sahá od *pppp* ku *ffff*. Úhozová řada má 2 volná pole (obr. A).

Tónová výška nyní BOULEZ vypisuje *čistý*, základní řadu Z 1–12 tedy vodorovně (zelené pole vlevo), k tomu Z 1–12 vsle. Od každého čísla ve vslelé řadě dále vychází vodorovně transpozice základní řady, v 2. řádku levého čtverce tedy od 2 (= *d*): *d* (= 2), *cis* (= 8), *as* (= 4) atd. Pravý čtverec vzniká stejným způsobem z inverze I, 1. tón I je tedy stejný jako Z: *es* (= 1); 2. tón I o půltón výš *e* (= 7); 3. tón I o kvartu výš *a* (= 3) atd.

Čtverec I (vlevo) obsahuje tónové výšky pro klavír I, čtverec II pro klavír II (not. př. A, zelená pole). Délka, dynamika a úhoz začínají pro klavír I u 12. pozice příslušných řad (fialová), u klavíru II u 5. pozice (červená). Takovýto druh určujícího výběru je hravý, fantazijní a neomezený.

Hudební hranice jsou ale brzo překročeny: nejen že tyto struktury nelze vposlouchat (krátkodobá paměť pojme jen 7–8 hodnot bez souvislosti), ale tyto příliš exaktní údaje nelze ani exaktně zpívat nebo hrát. To vedlo nakonec k *elektronické hudbě*, která vyloučila interpreta, nebo k hudbě *aleatorní*, která počítá s náhodou. Navíc si touha po výrazu žádala brzo jiná řešení. BOULEZ označil svou seriální fázi později za *krizi a tunel*; kritizoval také *fetišismus čísel*. BOULEZ záhy obnoveně začlenil do svého díla iracionální prostory fantazie a citu, hledal *dialektický vztah mezi svobodou a řádem*.

Jedno z hlavních děl 50. let, *Le marteau sans maître* (*Kladivo bez mistra*, 1952–54), tak vzniklo podle *přísného principu jako základu, ale se svobodou volby* (BOULEZ). Surrealistické

bánské (RENÉ CHAR) zaznívají ve čtyřech větách (alt), obklopených pěti čistě instrumentálními kusy. Surrealita a malý ansámbl vědomě navazují na SCHÖNBERGOVA *Pierrotta lunaire*. Tato nápaditá vizionářská hudba pro altovou flétnu, xylofón, vibrafón, bicí, kytaru a violu otvírá nové zvukové možnosti.

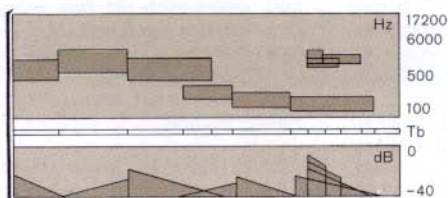
**Aleatorika** (*alea*, lat. kostka, náhoda) nejprve označovala v elektronické hudbě *procesy, jejichž průběh je zhruba stanoven, v jednotlivostech ale závisí na náhodě* (MEYER-ÉPPLER/EIMERT, 1955), později označovala jako následek seriální hudby hudební formu, která na různých úrovních a v určitých hranicích počítá se svobodou interpretovy volby (BOULEZ, pojednání *Alea*, 1957). Náhoda nevede k likvidování *díla* jako u CAGE, ale k jeho rozšíření. Inspirován MALLARMÉHO projektem *Livre bez lineárního plynutí událostí* napsal BOULEZ 3. *klavírní sonátu* (1957 nn.) s 5 *formantý* (věty; 2 hotové), které umožňují množství vnitřních i vnějších uspořádání.

*Pli selon pli* (1957–62) pro soprán a orchestr, s větami *Don, Improvisation sur Mallarmé I–III, Tombeau*, je zkomponováno seriálně s aleatorní volností v detailní struktuře. Výrazná *melismatika* se provádí volně, *slabiky* plynou dokonce bez tempa (metra) v rámci možností pěvcova dechu, podle něhož se řídí nástroje (viz orientační šipky v not. př. B).

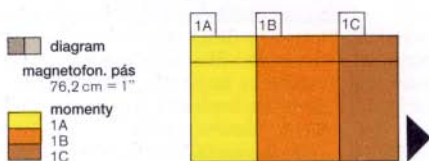
Racionalita a svoboda zůstaly u BOULEZE zachovány, např. v *Eclat, Eclat/Multiples* (1965–71), jakémsi *work in progress*, v *Rituel in memoriam Maderna* (1975), v „*Répons* pro 6 sólistů, komorní ansámbl, počítačové zvuky a live-elektroniku“ (1981 nn.)

V ...*explosante-fixe*... nejsou originál a *transitoires* (varianty) seřazeny lineárně (jednosměrně), ale uspořádány jako na plánu města a lze je projít podle svobodné volby směrových šipek: variabilní velká forma, v níž jsou díly, jež mají následovat po sobě, jakoby vytrženy z času (*mobilitní forma*, obr. C).

**Pierre Boulez**, \*1925 v Montbrison nad Loirou, studium v Paříži (MESSIAEN, LEIBOWITZ), 1946 až 56 hudebním ředitelem *Tbéâtre Marigny* (BARRAULT/RENAUD), od roku 1958 v Baden-Badenu; jako dirigent Paříž 1963 *Vojcek*, Bayreuth 1966 *Parsifal*, 1976 *Prsten*; 1971 BBC, 1971–77 Newyorská filharmonie; od roku 1975 ředitelem *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique* (IRCAM) Paříž. – BOULEZ hledal možnosti reformem tradičního operního a koncertního života (koncertní řada *Domaine musical* 1954–73 Paříž): odbourávání ritu a bdělé myšlení a citění. BOULEZ spojuje tradici DEBUSSYHO, WEBERNA a MESSIAENA způsobem pro svou dobu směřodatým.



A Elektronische Studie II, 1954, partitura s. 8



B Kontakte pro elektronické zvuky, klavír a bicí, 1959/60

Musical score for 'Kontakte'. It features three staves: 'mgn. pás' (magnetic tape) with a diamond-shaped symbol and a '3' below it; 'bicí' (drums) with a diamond-shaped symbol and a '3' below it; and 'klav.' (piano) with a diamond-shaped symbol and a '3' below it. The score includes dynamic markings like *f*, *mf*, and *sfz*. A legend at the bottom identifies segments 1A and 1B.

Musical score for 'Mantra pro 2 klavíristy'. The score is in two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings like *p*, *f*, *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. Above the score, six numbered instructions are listed:
 

- pravidelné opakování
- důraz na konci
- „normálné“
- obal kolem centrálního tónu
- „tremolo“
- akord (zdůrazněný)

 The score is divided into sections labeled 1 through 6, with some sections marked 'poco marc.' and 'poco &fz'.

C Mantra pro 2 klavíristy, 1970, procesuální formule, 1. polovina

inverze světové strany, roční doby

## UNBEGRENZT (NEKONEČNÝ)

Spiele einen Ton mit der Gewißheit, daß Du beliebig viel Zeit und Raum hast.

(Hraj jeden tón s jistotou, že máš času a prostoru, kolik chceš.)  
(für Ensemble, pro ansámbl)

D Aus den sieben Tagen, 1968, část, příklad „intuitivní hudby“

Diagram and score for 'Sirius'. The diagram shows a circular zodiac wheel with the signs: das RAD, Vorstellung, Capricorn, Verkündigung, N, S, Libra, Aries, Cancer. Below the diagram is a musical score with dynamic markings like *pp* and *mf*. The score is divided into sections labeled 'Li-bra Waa-ge Luft' and 'Winde Ve-nus'.

E Sirius, 1977, elektronická hudba a 4 sóla

**Elektroakustická hudba** se spolu s vynálezem magnetofonového pásu kolem r. 1950 připojila k vokální a instrumentální hudbě jako nový hudební typ. Pod tímto pojmem nerozumíme elektronicky zesílenové mechanické zvuky, ale zvuky a kompozice elektronicky vyrobené.

První *studio elektronické hudby* bylo zřízeno v r. 1951 při NWDR v Kolíně nad Rýnem (vedení H. EIMERT, od r. 1963 STOCKHAUSEN). V r. 1953 následoval Milán (BERIO, MADERNA), 1958 Brusel / 1970 Lutych (POUSSEUR), 1964 Utrecht (KOENIG) aj., 1971 Freiburg (HALLER), 1975 IRCAM Paříž (BOULEZ); v USA mají vůdčí roli Princetonská univerzita (N. J.) a *Electronic Music Center* Kolumbijské univerzity (N. Y.), zvláště díky M. BABBITTOVI od r. 1952 a syntetizéru od r. 1961.

**1. fáze od r. 1951:** čistá elektronika s prvními koncerty 1953/54 (jen reproduktory, STOCKHAUSENOVY *Studien I, II*). Skladatelova práce spočívá ve výrobě materiálu (sinusové tóny včetně vrstvení, šumů, filtrování atp.), jeho **přetváření** (deformace, dozvuky) a **synchronizace** (sestavování). Konečným výsledkem je *magnetofonový pás*. Již není třeba interpreta ani partitury (obr. A; grafické schéma):

- výška tónu: 81 *sinusových tónů* mezi 100 a 17 200 Hz (log 1,0665); obdélníky v horním poli představují shluky sinusových tónů (témbr, viz níže); spodní čára znamená nejnižší tón;
- délka tónu: délka obdélníků, vztahovaná k délkám na magnetofonovém pásu;
- dynamika: každému tónovému shluku je přiřazen jeden obrazec dole; zkosení vyjadřuje *cresc.* / *de-cresc.*;

– témbr: závisí na *formantech* v oblasti vyšších harmonických (srovnej s. 16, obr. A, s. 22, obr. E), zde výška obdélníků jako suma převrstvených sinusových tónů, též obdélníky nad sebou.

Na GOEYVAERTSŮV podnět přenesl STOCKHAUSEN seriální myšlení na sinusové tóny. Přitom se v témbrové oblasti poprvé objevují nepředvídatelné, *aleatorní* výsledky.

**2. fáze od r. 1956:** elektronika kombinovaná se zvukovou nahrávkou (jako je např. *konkrétní hudba*), zvl. řečí; STOCKHAUSEN jí deformuje (s. 477) a rozmisťuje nové zvuky v prostoru (*stereo*).

**3. fáze od r. 1959/61:** opět s interprety na pódiu a s předem připraveným mg. pásem.

STOCKHAUSENOVY *Kontakte* vytvářejí spojení mezi pásem a hráči (bicí a klavír); obr. B.

3. fáze se dále oživila po vynalezení syntetizéru mj. přímou elektronickou hrou na jevišti (**live-elektro-nika**) se zpětnou vazbou, mixáží atd.

Na obr. C směřují pianisté zvuk klavíru a čínské bloku pomocí *krubových modulátorů* přímo se sinusovým tónem. – Skladba vzniká podle interpretačních návrhů neustálým variovaným opakováním 4dílné *mantry* sestávající ze 13 tónů (*procesuální forma*, *proces. formule*), srov.

indická *raga*, (př. C jen 1. polovina, orig. zápisy). **Počítačová hudba.** Aleatorní náhoda v témbrové oblasti vedla ke statistickému stanovování zvuků, při němž může pomoci počítač. Odpovídajícím způsobem naprogramovaný počítač propočítá i celé skladby (BABBITT, HILLER, KOENIG) a pravděpodobnost pro *tónová mračna a galaxie ve stochastické hudbě* (XENAKIS).

**Prostorová kompozice.** Vědomé utváření parametrů a seriální myšlení zahrnuje i šíření zvuku v prostoru, jež je závislé na čase: místo, odkud zvuk vychází, jeho pohyb, jeho objem. Ve STOCKHAUSENOVÝCH *Gruppen* pro 3 orchestry rozmístěné v polokruhu se 3 dirigenti (prem. Kolín 1958, dir. MADERNA, BOULEZ, STOCKHAUSEN) poprvé nejsou spolu sobě kontrapunkticky postaveny samostatné tóny, ale skupiny (*Gruppen*), struktury, objemy, pohyby. Extrém: *Expo '70* (hudba v kulovitém prostoru).

**Momentová forma.** Čas už neprobíhá lineárně v taktovém metru, ale jakoby prostorově, vícedimenzionálně, vždy podle struktury, dynamiky, pohybu, hustoty, délky jednotlivých samostatných úseků, tzv. *momentů*. Ty se seskupují volně bez snahy dosáhnout cíle: v každém momentu je možné prožít začátek a konec celku jako okamžik a věčnost (*Jetztform*, „*ted-forma*“; *unendliche Form*, *nekonečná forma*).

Momenty A–C z 1. skupiny momentů ukazují na hoře pás se 4 kanály I–IV, pod ním bicí a klavír. A *řidší*, B *hustší* struktury (obr. B).

**Intuitivní hudba.** Pod vlivem CAGE, Dálného východu, populární hudby apod. vznikla v čase nepokoju r. 1968 velmi jednoduchá, meditaivní hudba, otevřená iracionální intuici.

Otevřený prostoru a času uniká západnímu průmyslovému shonu, stejně tak jako se kolektivní interpretační pokyn *für Ensemble (pro ansámbl)* distancuje od romantického kultu génia (obr. D).

**Karlheinz Stockhausen**, \* 1928 u Kolína nad Rýnem, studium v Kolíně 1947–51, Paříži 1952–53 (MESSIAEN, SCHAEFFER), od r. 1953 činný v kolínském elektronickém studiu, množství nových nápadů, také nové koncertní formy jako *Musik für ein Haus* (1968), v různých místnostech různorodé věci pro procházející publikum jako v muzeu (*Wandelkonzert*); do 1965/66 racionalizace (seriální, elektronická tvorba), potom se otevřel iracionálním oblastem a kosmickým aspektům, např. v *Sternklang*, *Trans* (1971), *Inori* (1974).

Ve skladbě *Sirius* pracuje s melodiemi zvěrokruhu, se 4 sólisty pro 4 světové strany, s kolem jako znamením pro vesmír a zároveň pro splynutí v lásce (obr. E).

Od r. 1977 komponuje STOCKHAUSEN své stěžejní dílo *Licht (Světlo)*, hudební divadlo v 7 dnech. „Světlo je cílem, který musíme dosáhnout po smrti, samotnou substancí univerzálního božského bytí.“ (pro *Le Monde*, 1984): *Donnerstag* (1980), *Samstag* (1984), *Montag* (1988), *Dienstag* (1992).

I. Genesis Předehra	II. Introduzione e Sonata Léto	III. Variations Podzim	IV. Capriccio Zima	V. Ricercare Jaro
------------------------	-----------------------------------	---------------------------	-----------------------	----------------------

sbor - A: „Lautlosigkeit“ S: „Hinter dem Fremden verstummen die Warnrufe“

les. r. *ppp* *mp* *ppp* *pp* *dolce* *ppp* *dolce* *via solo*

vc. solo, con sord. *ppp dolce*

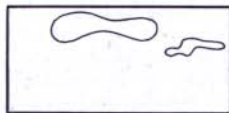
A H. W. Henze: 4. symfonie, 1963 (původně König Hirsch, II, 6, 1955), rozvržení a začátek

původně vokální party  
 velký orchestr

č. 1, Liberamente

*p-f* 3 A - ggio sa - pu - to co - la mor - 5 - te ve - 3 - - ne,

B H. W. Henze, Pět neapolských písní, 1956, neapolský kolorit



osvětlení horizontu: 20%



(20%)



35%

Die Himmelsmechanik (Nebeská mechanika), skladba se scénickou dekorací

*ppp* *p* *mf*

Diaphonie pro sbor a orchestr, 1964

C M. Kagel, hudební divadlo

*p* *PP* *pp* *mp*

**Opera.** I po skončení neoklasicismu kolem r. 1950 (STRAUSS, STRAVINSKIJ: *The Rake's Progress*) a bez avantgardy si opera jako instituce a druh zachovala svou životnost. K vedoucím skladatelům patří BRITTEN a HENZE.

**Benjamin Britten** (1913–76), ze Suffolku, jeho učitelé byli BRIDGE a IRELAND, psal tonální, melod. díla a propůjčil tradici svůj vlastní odstín: *Sinfonietta* op. 1 (1932); *The Young Person's Guide to the Orchestra* (Průvodce mladého člověka orchestrem, 1946) na PURCELLOVO téma; *Spring Symphony* (Jarní symfonie, 1949); *War Requiem* (Válečné requiem, 1961). – Opery: *Peter Grimes* (1945, CRABBE/SLATER), z opery *Čtyři mořské obrazy a passacaglia* pro orch.; kom. opery: *The Rape of Lucretia* (1946); *Albert Herring* (1947); *The Turn of the Screw* (1954); *A Midsummer Night's Dream* (Sen noci svatojánské, 1960); televizní opery: *Owen Windgrave* (1971); *Death in Venice* (Smrt v Benátkách, 1973).

**Hans Werner Henze** (\*1926), Gütersloh, žák FORTNERŮV, od 1953 v Itálii; lyr. hudba silného výrazu a života.

HENZE spojuje vlastní tradici s cizími podněty. *Neapolské písně*, charakteristické tvarováním a rytmikou, ukazují napětí mezi linií a akordem (obr. B).

HENZE, který se zřekl momentální módy (odřekl účast v Darmstadtu 1953), aniž se vzdal avantgardnosti, vytvořil řadu velkých jevištních děl.

*Boulevard Solitude* (1952, PRÉVOST/WEILL), *Ein Landarzt* (1951, rozhlas. opera podle KAFKY).

*König Hirsch* (Kráľ jelenem, 1955, zkráceno 1963, GOZZI/CRAMER); z finale 2. dějství vznikla 4. symf.: nástroje převzaly vok. hlasy, obsah textu (rok v lese) zůstává vnitřně zachován (obr. A).

Balety *Maratona di danza* (1957, VISCONTI), *Undine* (1958); lit. opera *Der Prinz von Homburg* (*Princ z Homburgu*, 1960, KLEIST/BACHMANNOVÁ); *Elegie für junge Liebende* (*E. pro mladé milence*, 1961, AUDEN/KALLMAN); *Der junge Lord* (*Mladý lord*, 1965, HAUFF/BACHMANNOVÁ); *La Cubana* (1975, BARNET/ENZENSBERGER); *Il pollicino* (Montepulciano 1980); 7. symf. (1983–84); 8. symf. (1992–93); koncerty, kom. h. atd., spis: *Musik und Politik* (1976).

Příklady dalších oper: MENOTTI, *The Consul* (1950); EGK, *Der Revisor* (1957); KLEBE, *Die Räuber* (1957); viz též FORTNER, LIGETI.

**Experimentální hudební divadlo**, které vzniklo po r. 1960, využívá všech hud. a gestických možností, stejně tak jako překračuje hranice ostatních umění. Podnětem se stal CAGEŮV *Music Walk* (1958) se svým scén. muzicováním a *absurdní divadlo*, které také přispělo k hnutí Fluxus (absurdní akce s absurdní hudbou, G. MACUINAS, D. HIGGINS, B. PATTERSON). LIGETIHO *Aventures* (s. 516) jsou *scénickou kompozicí* nebo *teatrální hudbou*. Také DIETER SCHNEBEL využívá neobvyklých hlasových zvuků (kašlání, brucení atd.), např. ve skladbách *Glossolalie* (1961), *Maulwerke* (1968–74), *Sinfonie X* (1987–92).

**Mauricio Kagel** (\*1931) vytváří *hud. divadlo* z inspirovatívních obrazových předloh (*nebeská mechanika*) nebo z obrazců podobných notám (obr. C).

Jeho inscenovaná instr. hudba, jako např. parodistický *2-Mann-Orchester* (1971–73), je *instr. divadlem*. V jeho větších jevištních dílech, jako jsou *Staatstheater* (1971) a *Aus Deutschland. Eine Liederoper* (1981) pracuje KAGEL s koláží, parodií a multimediálními prostředky (*St. Bach-Passion*, 1985).

*Experimentální hud. divadlo* se ocitlo v izolaci vůči divad. provozu, proti němuž bylo namířeno. Po r. 1970 se znovu objevují opery širšího dosahu: BERIO, *Opera* (1970), *Un re in ascolto* (1984); LIGETI, *Le grand macabre* (1978); BUSSOTTI, *Le Racine* (1981); RIHM, *Jacob Lenz* (1979), *Oedipus* (1987), *Die Eröberung von Mexico* (1991), EBEN, *Jeremias* (1997).

### Skladatelé (\* 1920–1939):

**1920:** BRUNO MADERNA († 1973), ARMIN SCHIBLER († 1986). – \* **1921:** HANS ULRICH ENGELMANN, ANESTIS LOGOTHETIS († 1994). – **1922:** LUKAS FOSS, KAZIMIERZ SEROCKI († 1981), JACQUES WILDBERGER, IANNIS XENAKIS. – \* **1923:** KAREL GOEYVAERTS († 1993), ERHARD KARKOSCHKA, MAURICE LE ROUX, GYÖRGY LIGETI. – \* **1924:** KLAUS HUBER, MILKO KELEMEN, LUIGI NONO († 1990). – \* **1925:** LUCIANO BERIO, PIERRE BOULEZ, ALDO CLEMENTI, GISELHER KLEBE, MIKIS THEODORAKIS. – \* **1926:** EARLE BROWN, FRIEDRICH CERHA, MORTON FELDMAN († 1987), GOTTFRIED MICHAEL KOENIG, GYÖRGY KURTÁG. – \* **1927:** FRANCO DONATONI, RENATO DE GRANDIS, PIERRE HENRY, WILHELM KILLMAYER, STEPHAN NICULESCU. – \* **1928:** TADEUSZ BAIRD († 1981), TIBERIU OLAH, KARLHEINZ STOCKHAUSEN. – \* **1929:** AUGUSTYN BLOCH, GEORGE CRUMB, EDISON DENISOV († 1996), LUC FERRARI, TOSHIRO MAYUZUMI, NIKOS MAMANGAKIS, HENRI POUSSEUR, BOGUSLAW SCHÄFER. – \* **1930:** PAUL-HEINZ DITTRICH, CRISTÓBAL HALFFTER, LUIS DE PABLO, DIETER SCHNEBEL, TORU TAKEMITSU († 1996). – \* **1931:** SYLVANO BUSSOTTI, SOFIA GUBAIDULINA, RUDOLF KELTSERBORN, MYRIAM MARBÉ. – \* **1932:** NICCOLÒ CASTIGLIONI († 1996), A. GOEHR, MAREK KOPELÉNT, GIACOMO MANZONI, RODION ŠCEDRIN. – \* **1933:** HENRYK GÓRECKI. – \* **1934:** HARRISON BIRTWISTLE, PETER MAXWELL DAVIES, ZSOLT DURKÓ, VINKO GLOBOKAR, SIEGFRIED MATTHUS, ALFRED SCHNITKE († 1998), CHRISTIAN WOLF. – \* **1935:** ARVO PÄRT, TERRY RILEY, JÜRGEN WYTTENBACH, LA MONTE YOUNG. – \* **1936:** GILBERT AMY, RICHARD RODNEY BENNETT, CORNELIUS CARDEW († 1982), LADISLAV KUPKOVIČ, STEVE REICH, ARIBERT REIMANN, HANS ZENDER. – \* **1937:** DAVID BEDFORD, PHILIP GLASS, BO NILSSON. – \* **1938:** HANS-JOACHIM HESPOS, FREDERIC RZEWSKI, DIMITRI TERZAKIS. – \* **1939:** LOUIS ANDRIESEN, HEINZ HOLLIGER, NIKOLAUS A. HUBER.



p. činely t. tamtam g. gong

sbory I-III

S ▲ *morendo*  
*bocca chiusa*

A ▲

T ▲

B ▲ *pp*

Tren. Obětem Hirošimý, 1959-61,  
různá práce s jednotlivými skupinami

p. t. g.

baryton sólo (mluveně)

Juda, osculo filium hominis tradis?

Zatčení

vc. kb.

(B I, 1) - se (B III) - re

Mi - (B II) - re - (B I, 2)

[B - A - C - H] A: Mi-se - re

T: Mi - se - re - re

žalm 56,2, a cappella

citát cluster cis-e

I. díl					II. díl				
hymnus	Hora oliv.	árie	zatčení	nárek	kříž. cesta	passacaglia	ukřižování	árie	žalm 22
zapření	árie	výsměch	nárek	Pilát	výsměch	Stabat Mater	smrt	finale	

celkové uspořádání

žalmy aj.

Lukáš 22-23

sbor a cappella

Lukášovy pašije, 1966

pizz. alla Chitara, sim.

výška tónu neurčena

gliss. arco

ff

fff

pizz.

Capriccio per Siegfried Palm, 1968, vc. solo, část

A K. Penderecki, experiment a tradice

B H. Lachenmann, Guero, 1969, klavír jako škrabka, akční plán, část

Penderecki, Lachenmann

**Postseriální hudba** s sebou přinesla v 60. letech experimentální hudební divadlo (s. 523), témbrovou hudbu (s. 517) a velkou mnohotvárnost formy a výrazu.

**Krzysztof Penderecki**, \* 1933 Krakov, vzbudil pozornost svými témbrovými kompozicemi: *Strofy* (Varšavský podzim 1959); *Anaklasis* (Donaueschingen 1960, s. 488, B);

*Tren. Ofiarom Hirošimy (Tren. Obětím Hirošimy, 1959–61)*, pro 52 smyčců; původní název *8' 37"* (přesně tak dlouho trval útok na Hirošimu 6. 8. 1945). Ostré, mihotavé témbrové plochy vznikají užitím vysokých smyčců, clusterovým čtvrttónovým vrstvením, překrýváním nestejných, *omezeně aleatorických* skupinových způsobů hry, notovaných v rámečcích s časovými údaji (obr. A).

Potom PENDERECKI psal velká sborová díla novou témbrovou technikou: *Stabat Mater* (1962) pro 3 sbory (12hl.), *Lukášovy pašije* (premi. 1966 v münsterském dómu), *Dies irae. Oratorium na památku zavražděných v Osvětimi* (1967).

*Lukášovy pašije* se řídí podle barokního vzoru: 2 části, bibl. vyprávění (evangelium podle Lukáše), árie, sbory (žalmové texty aj.), obsahují i kompletní *Stabat Mater* z r. 1962, vše dramaticky propojeno (obr. A). – Během líčení Kristova začtení zaznívají zděšeně umlkající glissanda a *bocca chiusa* (brumendo) sboru nad zvukem činelu (*piatto*), tamtamu a gongu; bezprostředně poté následuje barytonová árie s expresivními intervaly, změnění taktu a doprovodem na způsob gb. – V žalmu 56,2 vzniká *sborový cluster*, připomínající hlubokou prodlevu (basy), nad níž zpívá tenor *Miserere* na tóny citátu B-A-C-H; tradice a moderna: stará prosba o smilování zaznívá s novou naléhavostí (obr. A).

Následovalo *Capriccio* pro violoncello se vsuvkami v C dur a volnými témbrovými plochami (obr. A), oratorium *Utrenja* (=jitřní): *Ukládání do brobu, Zmrzlost vstání Krista* (1969/71), opery *Die Teufel von Loudon* (1969), *Paradise lost (Ziracený ráj, 1978)*; *Polské requiem* (1980–84).

Příkladem postseriální hudby je *Guero* od HELMUTA LACHENMANN (\* 1935).

Klavír hraje po způsobu guira, s glissandy atd. podle akčního plánu: moderně, a přesto již zastaralé ve zcizení klavíru, staře, a již opět moderně v estetice krásné hry a smyslového výrazu (obr. B).

**Minimalismus** se objevil v USA v polovině 60. let, paralelně k *minimal art*, pracujícím jen s několika málo prvky (WOLLHEIM 1965), inspirovan hnutím *Fluxus*, rockem, indickými rágami (učitelem YOUNGA a RILEYHO byl v r. 1970 PANDIT PRAN NATH). Charakteristickými rysy jsou silně meditativní způsob muzicírování a jakési zvláštní zvukové kontinuum.

Tato hudba je jednoduchá, lehkou uchopitelná: nemá charakter uměleckého díla, ale *zvukového procesu*, plánovaného nebo spontánního, velmi

dlouhého; málo rytmicko-melodických formulí, ostinálně opakovaných jen s nepatrným variováním a jemnými fázovými posuny.

Hlavní představitelé: LA MONTE YOUNG (\*1935), *The Tortoise, His Dreams and Journeys. A continuing performwork* (od r. 1964) pro smyčce, vokály bez textu, elektronika, světelné projektoři. – TERRY RILEY (\*1935), *A Rainbow in Curved Air* (1969), balet *Genesis '70* (1970). – STEVE REICH (\*1936), *Piano Phase* (1966), *Phase Patterns* (1970) pro 4 elektronické varhany. – PHILIP GLASS (\*1937), opera *Echmaton* (1983/84).

**Novější vývoj.** V 70. letech ztratily materiál, technika a ratio svůj půvab. Víra v pokrok a růst byla otřesena (nepokoje r. 1968), stejně tak se oslabila honba za absolutním novátorstvím. Avantgardní postoj upadl do krize: skladatelé opět hledají spolitost a posluchače (namísto elitářství 50./60. let). Zároveň přitakávají subjektivním pocitům, často ne bez narcismu.

*Inkluzivní komponování* zahrnuje fantazii, ekonomičnost práce, heterogenost, *otevřenost pro podněty zvenců, bez jejich obětování racionalistických technikám* (RIHM, 1978).

Kolem r. 1970 se objevilo heslo **nové jednoduchosti** (analogicky k ostatním uměním), mnoho nových partitur ale není ani „nových“ ani „jednoduchých“, nýbrž – vedle opačných příkladů – obeznámených se starými technikami, vědomých si historické návaznosti a velmi komplexních, často s jasně profilovanou melodií a rytmikou i bohatstvím zvuk. barev a harmonií.

Emancipaci disonance kolem r. 1910 odpovídá emancipace konsonance kolem r. 1970, viz akord C dur v *Capricciu* (not. př. A).

Upřednostňují se staré formy, symfonie, smyčcové kvartety, opery, také různé formové kombinace, jež jsou ale srozumitelné bez obsáhlých slovních komentářů. Vzorem se stal romantismus (ne klasicismus), od pozdního BEETHOVENA až k MAHLEROVI, též BERG. Hojnost osobních stylů zůstala zachována: kvalitu nevytváří ani dnes nějaký program nebo škola, ale jednotlivci.

**Skladatelé (\* 1940 nn.):**

\* 1940: TILLO MEDEK. – \* 1941: FRIEDRICH GOLDMANN, EMANUEL NUNES. – \* 1942: FRIEDRICH SCHENKER. – \* 1943: BRIAN FERNEYHOUGH, UDO ZIMMERMANN. – \* 1944: YORK HÖLLER, MATTHIAS SPAHLINGER. – \* 1945: LUCA LOMBARDI, YOUNGHI PAGH-PAAN, ROBERT WITTINGER. – \* 1946: GERARD GRISEY. – \* 1947: PETER MICHAEL HAMEL, TRISTAN MURAIL, SCIARRINO SALVATORE. – \* 1948: PETER RUZICKA. – \* 1949: MICHAEL LEVINAS, MANFRED TROJAHN, WALTER ZIMMERMANN. – \* 1950: JELENA FIRSOVA. – \* 1951: LORENZO FERRERO. – \* 1952: WOLFGANG RIHM. – \* 1953: HANS-JÜRGEN VON BOSE, VIOLETA DINESCU, ADRIANA HÖLSZKY, DETLEV MÜLLER-SIEMENS. – \* 1960: GEORGE BENJAMIN.

Hospodine, pomiluj ny, Jezu Kriste, pomiluj ny! Ty, spase všeho mí-ra, spasiž ny! I u-slyšíž,  
 Hospodine, hla-sy naše: daj nám všem, Hospodine, žižň a mír v zemi! Křeš! Křeš! Křeš!

## A Nejstarší česká duchovní píseň Hospodine, pomiluj ny

Lux ve-ra lu-cis ra-di-um spar-git in-e-mis-si-phi-ri-um

## B Středoevropský typ organálního vícehlasu, zápis cca 1300

Cho-rus no-ve Je-ru-sa-lem no-va mel-li dul-ce di-ne pro  
 Chris-tus sur-re-xit vin-ctos de-car-ce-re ve-xit et quos  
 Chris-tus sur-re-xit ma-la nos-tra te-xit  
 (Bůh vše-mo-hú-cí vstal z mrtvých žá-dú-cí)

## C Vícetextové moteto, v tenoru upravený nápěv písně Bůh všemohúci

Chvá-le - na buď sva - tá Tro - ji - ce  
 Be - ne - dic - ta sit san - cta Tri - ni - tas

výchozí melodie  
 tenor  
 akrostich PETRUS

## D Česká podoba latinského chorálu

at-que ni-mis de-negans, ni-mis de-negans sa-po-ris fas-ti-di-a  
 hiis de-ne-gans, hiis de-ne-gans tu-e nu-tum a-ni-me  
 sal-va-to-ris pis-ti-cus stir-pe tu Eu-ge-ni-us clau-strum ci-to man-ci-pa-sti  
 Pre-su-lem a-phe-be-a-tum tra-be-a-tum ra-di-a-tum ve-nus-te-mus se-du-lo  
 P E T R U S

## E Petrus Wilhelmi z Grudziadze, rotulum s akrostichem PETRUS (závěrečný čtyřhlas)

Pre-si-di-o-rum a-ro-ga-trix, tu-trix te-i, vi-res sa-tis,  
 Pre-si-di-o-rum a-ro-ga-trix, tu-trix te-i, vi-res sa-tis,  
 Pre-si-di-o-rum a-ro-ga-trix, tu-trix te-i, vi-res sa-tis,

## F Anonym, moteto s akrostichem PETRUS

**Středověk (9.–14. století)**

O stavu hudební kultury v českých zemích před přijetím křesťanství nemáme žádné určitější doklady. Křesťanství pronikalo silněji v 2. pol. 9. století. Velkomoravský kníže RASTISLAV povolal r. 863 misionáře KONSTANTINA (CYRILA) a METODĚJE z Byzance, kteří vytvořili slovanskou liturgii. Po pádu Velké Moravy (krátce po r. 900) udržely se její zbytky i v Čechách (Sázavský klášter, 1032–1097), kde však zcela převládla latinská liturgie a **gregoriánský chorál** (srovnej s. 116–117, 184–191). V době intenzivního rozkvětu církevního zpěvu v 13.–14. století (arcibiskupství v Praze v r. 1346) vznikaly i nové skladby (tropy, hymny, sekvence, rýmovaná officia), zejména ty, jež byly zasvěceny českým patronům a světcům (Václav, Vojtěch, Ludmila, Prokop). Pěstovaly se také **duchovní hry** (srovnej s. 191). Ve 14. stol. byly latinské hry překládány do češtiny a provozovány také na školách a v průběhu procesí. K pozoruhodným skladbám zde patřily též tzv. **plankty** (nářky nad Kristovým utrpením).

**Duchovní jednohlasý zpěv** v lid. jazyku byl podporou při christianizaci země (píseň *Hospodine, pomiluj ny* stávající v staroslověnském textu a mohla vzniknout i dříve než v 11. stol., kam se obvykle klade; př. A) a posiloval lidovou zbožnost. Nejznámější písněmi se později staly *Svatý Václave, Bób všemohůcí* (př. C) a *Jezu Kriste, šedřný kněže*.

Latinské písně (**cantiones**) tvořili klerikové a studenti, na konci 14. stol. se šířily střední a severní Evropě a postupně byly i překládány do češtiny, němčiny a vlámsčiny.

Od nejstarších dob nepochybně existovala také **světská hudba** a zpěv, do 13. stol. však postrádáme určitější doklady a prameny. V 13.–14. století hostil královský dvůr Přemyslovců a Lucemburků řadu známých německých minnesängřů (srovnej s. 195 až 197), kteří opěvovali české panovnický (REINMAR VON ZWETTER), určité byli známi i další (NEIDHART VON REULENTHAL, HEINRICH VON MEISSEN, zv. FRAUENLOB ad.). Ve službách JANA LUCEMBURSKÉHO působil také velký francouzský básník a skladatel GUILLAUME DE MACHAUT. Ze 14. stol. máme doklady české milostné lyriky kurtoazního typu (*Dřevo se listem odietvá*, tzv. *Závišova píseň Jižť mne vše radost ostává*), dochovalo se však více textů než nářků.

Rané útvary polyfonního zpěvu (improvizované tzv. „staré“ **organum**, př. B; srovnej s. 198–199) byly pěstovány (snad už od pol. 12. stol.) zejména v klášteřích jako obohacení liturgických zpěvů (Kyrie, Sanctus, tropy k Benedicamus, lekce matutina a evangelia apod.). Umělejší **menzurální polyfonie** pronikala do českých zemí asi od konce 13. stol. a rozvinula tu specifické žánry, jejichž vzorem byla hudba tzv. školy Notre Dame a *ars antiqua* – konduktové písně a vicetextová moteta (srovnej s. 205). Na rozdíl od francouzských motet mají naše moteta

v tenoru samostatný text a neuzivají chorální melodii. Tento typ středoevropského (dvojhlasého) moteta byl postupně modernizován (tří- až pětihlas, odlišná rytmika). – V 2. pol. 14. století ovlivnila vícehlasou tvorbu teorie (veršovaný traktát z r. 1369) a hudba francouzské *ars nova*, pěstovaná pravděpodobně v okruhu pražské univerzity a šířená i na jiné středoevropské univerzity. Takovou širší popularitu získalo např. izorytmické moteto *Ave coronata-Alma parens-AVE REGINA* a mnohé kantilénové písně.

**Husitství a raná renesance (do cca 1530)**

Husitství (1419–1434) se odrazilo i ve vývoji hudební kultury. Proměny zasáhly liturgii i zpěv, zřejmě nejcennější tu byl vznik českého překladu gregoriánského chorálu (př. D). Mohutně vzrostla tvorba písní aktuálních a válečných (*Ktož jsú Boží bojovníci, Povstaň, povstaň, veliké město Pražské*) i duchovních. Unikátním pramenem zpěvu této doby je tzv. *Jištebnický kancionál*.

Po doznění husitských válek bylo v r. 1436 císařem ZIKMUNDEM potvrzeno dvojvěří. Dědictvím husitství byl utrakvismus, který v 15.–16. stol. vysoce převládal – katolicismus i některé pozdější reformační církve (např. Jednota bratrská, pěstující zejména duch. písně) byly v menšině. Z hlediska hudebního nebyly mezi bohoslužbou utrakvistů a katolíků zásadní rozdíly, bohoslužebný zpěv však od konce 15. stol. zajišťovala tzv. **literátská bratrstva** (srovnej s. 529).

Bohoslužebný zpěv zahrnul chorál (asi do pol. 16. stol. znovu latinský) a duchovní písně latinské i české. Jak dokazují velké iluminované zpěvníky z 1. třetiny 16. století (např. *Franusův kancionál* z r. 1505 z Hradce Králové, latinský graduál z r. 1530 z Chrudimi, lat. graduál z Klatov z r. 1537), stala se součástí chrámové hudby i polyfonie. Na jedné straně byl znovu oživen a modernizován repertoár středověkého vícehlasu (moteta, písně; okolo pol. 15. stol. tu zapůsobily skladby PETRA WILHELMI Z GRUZLADZE, cca 1400 – cca 1480, ovlivněné již mnohde stylem západoevr. rané renesance), na druhé straně od poloviny 15. stol. do českých zemí pronikala polyfonie nového renesančního stylu (části i cykly mše, moteta, úpravy duch. písní), a to jak od autorů anglických (W. FRYE, J. PLUMMER) nebo nizozemských (JOSQUIN DESPREZ, H. ISAAC, J. OBRECHT aj., srovnej s. 228n.), tak od autorů domácích (TOMEK, GONTRÁSEK), de facto ale anonymních.

PETRUS se vlastně „podepisoval“ akrostichem, tvořeným prvními písmeny slov zhudebněného textu. – O jeho popularitě v Čechách svědčí nové, stylově mladší zpracování tenoru písně *Presidium*... (cca o 50 let později; př. E a F).

Mnohé duchovní písně jsou textovými úpravami západoevropských (světských) chansonů. (Důležitými prameny jsou zejména tzv. *Strabovský kodex*, cca 1480, a *Kodex Speciálník*, cca 1500.)

Zvě - stu - jem vám ra - dost pře - vel - mi ve - li - kou  
 Zvě - stu - jem vám ra - dost pře - vel - mi ve - li - kou  
 Zvě - stu - jem vám ra - dost pře - vel - mi ve - li - kou  
 Zvě - stu - jem vám ra - dost pře - vel - mi ve - li - kou

A J. T. Turnovský, čtyřhlásé zpracování duchovní písně  
 Zvěstu-jem vám radost, kancionál Benešovský, 1575

melodie původní jednohl. písně  
 podobné úseky

Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti, fie - ri tor - men - ti,  
 Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti, fie - ri tor - men - ti,  
 Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti,  
 Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti,  
 Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti,  
 Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti,

B Luca Marenzio, pětihlásý madrigal *Dolorosi martyri*

A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

C Kryštof Harant, parodická pětihlásá mše na motivy Marenziova madrigalu, začátek Agnus

Victoriosi Duces, concelebrate lucas, V estra nunc Victoriae

**V**ictoriosi Duces, concelebrate lucas, V estra nunc Victoriae,

D Čtyřhlásá píseň *Victoriosi Duces*, ukázka z dobového tisku, začátek vrchního hlasu (cantus)



Politická a kulturní izolace českých zemí způsobená husitstvím byla zásadním způsobem přerušena po r. 1526, kdy na český trůn nastoupil rak. rod Habsburků. Domácí kultura získává následně impulsy z celé Evropy především prostřednictvím větší migrace obyvatelstva (studium na zahr. univerzitách, poznávací cesty šlecht. synů, napojení země na obchodní cesty) a šířícímu se knižtisku. Kolem pol. 16. stol. se v zemích Koruny české prosadila renesance ve všech klu. projevech a životním stylu. V době vlády císaře RUDOLFA II. (1576–1612) se Praha stala důležitým centrem vědy, výt. umění, literatury a hudby, ve kterém našli uplatnění umělci z celé Evropy.

Od pol. 16. stol. se česká hud. kultura podstatně neodlišovala od ostatních evr. zemí, a to zejména reformačních. Určitou specifičností domácí provozovací praxe byla existence a působení tzv. **literátských bratrstev** při městských kostelních kůrech. Tato cechovně organizovaná společenství vzdělaných měšťanů především zajišťovala hudbu při bohoslužbách. Podle liturgických potřeb, typu konfese a mýry svých schopností provozovali literáti **chorál**, **jednohlasé duchovní písně** a **polyfonii**, která zahrnovala především moteta, vícehl. úpravy duch. písní (př. A) a mešní ordinaria a propria. Od 70. let 16. stol. vyrostla v prostředí literátských bratrstev celá plejáda domácích autorů: JIŘÍ RYCHNOVSKÝ (kol. 1545–1616), JAN TRAJAN TURNOVSKÝ (kol. 1550–1629), PAVEL SPONGOPAEUS JISTEBNICKÝ (kol. 1560–1619), JAN SIMONIDES MONTANUS, ONDŘEJ CHRYSOPONUS JEVIČSKÝ a další, kteří na evr. úrovni komponovali všechny dobové druhy duch. hudby. Jejich skladby jsou většinou torzovitě dochovány v rukopisných, tzv. **hlasových knihách** (důležitým hlasově kompletním pramenem je *Graduál od Sv. Michala* na Novém Městě pražském, 1573–78, Pu XI B 1). Vedle nich jsou v literátských rukopisech dochovány i opisy skladeb cizích autorů, především příslušníků 4. generace nizozemských skladatelů (CLEMENS NON PAPA, GOMBERT), kteří představovali pro domácí autory jakýsi stylový ideál. Důležitou roli při výchově hudebnosti tehdejší populace plnily **městské školy**, jejichž činnost byla propojena s literátskými bratrstvy. **Pražská univerzita** se věnovala pěstování hudby nejen v pojetí spekulativní vědy, ale např. v díle rektora JANA CAMPANA VODŇANSKÉHO (kol. 1572–1622) navazovala na humanistické tendence v renes. hudbě.

V organismu města vedle literátských bratrstev působili i **městští trubáci** a **varhaníci**, z nichž někteří získali i značnou proslulost: VÁCLAV RYCHNOVSKÝ († 1606). Obě skupiny hudebníků zpočátku hrály úpravy vok. skladeb, koncem století však začínají vznikat světybné instr. kompozice (intradey, ricercary, fantazie ad.). V průběhu 16. stol. se součastí výbavy kostelů staly varhany, na jejichž vzniku se podílela řada zahr. a posléze i domácích **varhanářů** (F. PHANMÜLLER, G. EBERT, J. RUDNER ad.). Nástrojová hudba se v české společnosti postupně prosazovala vedle hudby vokální, o čemž svědčí výskyt především louten

a klavichordů v šlechtickém, ale i měšťanském prostředí. V souvislosti s novým renes. životním stylem si od pol. století pořizovali hud. soubory i příslušníci šlechty. Nejlépe doložena je přítomnost hudebníků na dvoře jihočeských **Rožmberků** (VILÉM † 1592, PETR VOK † 1611), jejichž působení v české kultuře je příkladem renes. mecenátu. V tomto prostředí se ve větší míře provozovala i **hudba světská**, často importovaná z Itálie (madrigaly, canzony, villanelly).

Zvláštní postavení mezi českými skladateli měl aristokrat KRYŠTOF HARANT Z POLŽIC (1564 až 1621), který je autorem několika výjimečně zdařilých skladeb, např. parodického mešního ordinaria *Missa quinque vocum super Dolorosi martyria*, na motivy madrigalu L. MARENZIA (viz př. B a C).

Důležitou úlohu při šíření nových skladeb a sbírek sehrál **nototisk**. Jeho prostřednictvím se k nám dostávala hudba i z relativně odlehklých kult. oblastí a zároveň mohly dojít většího uplatnění i skladby domácího původu. Mimořádné produkce dosáhly tisky písňové, tzv. **kancionály**: za zvláštní zmínku stojí kancionál *Písně chval božských* z tiskárny PAVLA SEVERÝNA z r. 1541 či *Šamotulský kancionál* z r. 1561, obsahující 744 písní. Vznikl v prostředí **Jednoty bratrské**, redaktorem byl JAN BLAHOŠLAV (1523–1571). Ten je také autorem prvního český psaného hud.-teoretického spisu *Musica, to jest knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající* (1558, 1569). Od 70. let působil v Praze tiskař JIŘÍ NIGRIN, který během své činnosti vydal více jak 60 tisků obsahujících nototisk, včetně náročných tisků vokálně-polyfonních skladeb.

Všestranným impulsem pro domácí hud. kulturu bylo působení **kapely císaře Rudolfa II.**, která přišla do Prahy spolu se dvorem v r. 1583. Jejimi členy byli přední skladatelé vrcholné renesance. V čele kapely stál všestranný PHILIPPE DE MONTE (1521–1603), dále v ní interpretačně i skladatelsky působili JACOB REGNART (1540–1599), varhaník CHARLES LUYTHON (1557–1620), CAMILLO ZANOTTI (1545–1591) ad. Při dvoře byl činný i početný soubor trubců a tympanistů. Ve stejné době na Moravě a následně v Praze pobýval jeden z nejpozoruhodnějších skladatelů konce 16. století Slovinez JACOBUS HANDL GALLUS (1550–1591), který u NIGRINA vydal tiskem své rozsáhlé dílo. Důležitou roli při šíření **katolické reformace**, a to i v hud. kultuře, sehrál obnovení pražského arcibiskupství (1561) a příchod jezuitů do Prahy (1556). V příhraničních oblastech a při dvorech jazykově něm. šlechty působili skladatelé a hudebníci **luterského vyznání** (CH. DEMANTIUS, M. KRUMBHOLZ, V. OTTO, J. HAGIUS, J. MOLITOR ad.).

Na další vývoj domácí hud. kultury mělo vedle stylových proměn na počátku 17. stol. vliv i přenesení císařského sídla zpět do Vídně (1612), povstání českých stavů (1618–1620; př. D: časová píseň reflektující bitvu na Bílé hoře), začátek třicetileté války (1618) a Obnovené zřízení zemské (1627).



C. I.  
C. II.  
B. c.

Ne - beš - tí ka - va - lé - ro - vé, vin - šuj - te štěs - tí

A **Adam Václav Mícha z Otradovic, Loutna česká, 1653, č. 9** Andělské přátelství, dvouhlasá píšňová sazba s b. c.

Clarino I.  
t. 1, t. 99

Violino I.  
t. 30



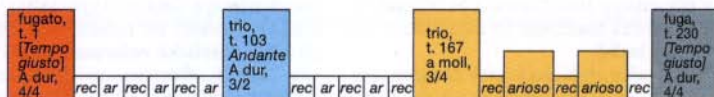
clarini I - II      violini I - II      alto (vla, poz.)  
tenore (vla, poz.)  
basso (poz., kb.)      organo (= b. c.)

B **Pavel Josef Vejvanovský, Sonata vespertina in C, 1665, témata, form. oddily, vicesborová sazba**

fl. 1  
t. 1, t. 230

tenor:  
t. 103 TETH - - - - -  
t. 167 JOD, - - - - -

tenor:  
t. 239 Je - ru - sa - lem, con - ver - tere, con - ver - tere,



tutti (2 fl., 2 vc., b. c.)      trio (arioso) 2 fl., ten., b. c.

tenor b. c. (rec., arioso)      trio (arioso, recit.) 2 vc., ten., b. c.

tutti (2 fl., 2 vc., tenor, b. c.)

C **Jan Dismas Zelenka, Lamentatio I pro die Veneris Sancto, 1722, témata, obsazení a forma**

Skladatelé, druhy a formy, obsazení

## Instituce

Rozvoj stěžejních druhů barokní a předklasické hudby silně závisel na podpoře panovnického dvora resp. velkých a bohatých měst (srov. s. 267). Obojí v pobělohorských Čechách scházelo. Ohnisky hudebního života byly rezidence světské a církevní aristokracie (Kroměříž, Jaroměřice nad Rokytnou, Český Krumlov, Kuks, Lukavice u Plzně, Jánský vrch/Johannisberg ve Slezsku, Roudnice nad Labem, Jezeří ad.), kláštery a koleje (Osek u Duchcova, Slaný, Kosmonosy, Rajhrad, Mikulov ad.) a chrámové kúry ve městech i na venkově.

## Hlavní druhy

Hudby tohoto období jsou zastoupeny nerovnoměrně. Italská **opera** se v 17. století hrála ojedinele při návštěvách císařského dvora (1627, 1679–1680). Událostí se stalo provedení opery *Costanza e fortetza* J. J. FUXE (s. 92–93, 287 aj.) v srpnu a září 1723 na pražském Hradě při korunovaci císaře KARLA VI. V letech 1724–1734 podporoval operní podnikání hrabě FR. A. SPORCK (Praha, Kuks, mj. opery A. VIVALDIHO, s. 327). V následujícím období se hrála italská opera *seria* a *buffa* (srov. s. 281, 338–343) v Praze (soustavně do r. 1806), Brně, Olomouci, Kroměříži, Vyškově, Holešově aj. Roku 1730 provedl v Jaroměřicích nad Rokytnou FRANT. V. MIČA (1694–1744) svou operu *L'origine di Jaromeriz* (*O původu Jaroměřic*, též česky). Pražský JAN ANT. KOŽELUH (1738–1814), pozdější kapelník v chrámu sv. Víta, zkomponoval opery *Alessandro nell'Indie* (1769) a *Demofonte* (1772) na texty P. METASTASIA (s. 281). Cca od 60. let 18. století se objevují německý *singspiel* a *melodram* (s. 349, z domácích autorů WENZEL PRAUPNER, 1745–1807: *Circe*, 1789), jakož i různé baletní pantomimy a frašky se zpěvy. Vrcholnou událostí byla premiéra opery *Don Giovanni* W. A. MOZARTA v tehdy nově (1783) otevřeném NOSTICOVĚ (později Stavovském) divadle, konaná 29. 10. 1787 (s. 343, 397); na úspěšném nastudování se podílel pražský varhaník, cembalista a skladatel JAN KRITTEL KUCHAR (Kucharz, 1751–1829). Také poslední MOZARTOVA opera *La clemenza di Tito* (s. 339) byla psána pro Prahu.

Soustavně byla pěstována katolická **chrámová hudba** (mše, nešpory, litanie, moteta, árie, duch. písně). Italské **oratorium** a zejména velikonoční **sepolcro** (= výjev u Kristova hrobu) byly ale hojněji zastoupeny až v 18. století. Ve vánočních **pastorelech** se objevují prvky lidové hudby a české texty. Do sféry chrám. hudby patří rovněž nepočtená tvorba pro **varhany** (preludia, fantazie, fugy aj., srov. s. 306–309).

**Instrumentální skladby** (sonáty, koncerty, symfonie, kasace, divertimenta, srov. s. 123, 149, 153, 379) a světské formy vokální hudby byly komponovány převážně pro šlechtické prostředí a prováděny **zámeckými kapelami**.

## Skladatelé

ADAM V. MICHNA z OTRADOVIC (cca 1600–1676) byl absolvent jezuitské koleje, básník a varhaník v Jindřichově Hradci. Složil a vydal tiskem sbírky duchovních písní s generálbasem *Česká mariánská muzyka* (1647), *Loutna česká* (1653, nově vyd. 1984, obr. A), *Svatočinná muzyka* (1661) a sbírku latinských chrámových skladeb v koncertantním slohu (srov. s. 307) *Sacra et litaniae* (1654); *Missa Sancti Wenceslai* (cca 1660) se dochovala v rukopisu.

PAVEL JOSEF VEJVANOVSKÝ (1639–1693) studoval na jezuitské koleji v Opavě a ve Vídni, působil jako trubač a kapelník (nástupce H. I. BIBERA, viz s. 316–317) biskupa LICHTENSTEINA v Olomouci a Kroměříži. Autor četných instrumentálních skladeb (taneční suity, sonáty, serenády, srov. s. 147, 149, 151, obr. B) a chrámové hudby.

VÁCLAV KAREL HOLAN ROVENSKÝ (1644–1718) vydal obsáhlou sbírku duchovních písní s instrumentálním doprovodem a generálbasem *Capella Regia Musicalis* (1693).

THOMAS BALTHASAR JANOVKA (Janowka, 1669 až 1741), varhaník Týnského chrámu v Praze, je mj. autorem jednoho z prvních hudebních slovníků *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praha 1701, 1715).

JOHANN CHRISTOPH KRIDEL (1672–1733) působil jako učitel a varhaník v Jičíně, Praze a rodném Rumburku. Sbírká duchovních kantát *Neu-Eröffnetes Blumengärtlein* (*Nově otevřená zahrádka*, 1706) vyšla tiskem v saském Budyšině.

JAN DISMAS ZELENKA (1679–1745), vrstevník J. S. BACHA a A. VIVALDIHO, skladatel evropského formátu, studoval na jezuitské koleji v Praze-Klementinu, později ve Vídni a v Itálii, od r. 1710 byl členem kapely saského kurfiřta v Drážďanech. Instrumentální skladby (ouvertury, serenády, suity, triové sonáty), chrámová hudba (mše a jejich části, kantáty, lekcce, moteta, responsorie, ad.), italská oratoria *Il serpente di bronzo*, *Gesù al Calvario*, *I penitenti al sepolcro di Redentore* (1730–1736). Latinské školské drama *Sub olea pacis et palma virtutis* (= *De Sancto Wenceslao*) bylo provedeno v pražském Klementinu u příležitosti korunovace KARLA VI. (viz výše).

*Lamentationes Jeremiae Propetiae* (= šest *Lamentací proroka Jeremiáše*) vznikly v Drážďanech r. 1722. Jsou součástí 1. nokturna velikonočního matutina, zpívaného v noci před Zeleným čtvrtkem, Velkým pátkem a Bílou sobotou. ZELENKA je komponoval v koncertantním slohu jako sólové kantáty s instrumentálním doprovodem a continuumem. Ve vokální lince střídá recitativ (= vlastní text lamentací) a ariovní úseky (= hebrejské hlásky na začátcích biblických veršů). Závěrečné *Jerusalem, convertere* je vokálně-instrumentální fuga (obr. C).



BOHUSLAV MATĚJ ČERNOHORSKÝ (1684–1742), člen řádu minoritů, působil střídavě v Praze (v chrámu sv. Jakuba aj.) a v Itálii. Z jeho děl je dochováno několik varhanních toccat a fug, z vokálních např. sborové moteto (fuga) *Laudetur Jesus Christus* a sólová kantáta *Regina coeli*.

JOSEF ANT. PLÁNICKÝ (Planiczky, 1691–1732), domáccí učitel na zámcích v Manětíně a ve Freisingu (Bavorsko), je autorem 12 duchovních kantát, vydaných pod názvem *Opella ecclesiastica* v Augsburgu (1723); ostatní skladby se nedochovaly.

Skladatel FRANZ W. HABERMANN (1706–1783) působil v Praze a v Chebu, JOSEF ANT. SEHLING (1710–1756) byl houslistou a ředitelem kůru u sv. Víta v Praze a JOHANN LOHELIUS OEHLISCHLAGER (1724–1788) varhaníkem premonstrátského kůru v Praze na Strahově.

JOSEF FERDINAND NORBERT SEGER (1716–1782), žák B. M. ČERNOHORSKÉHO, nástupce T. B. JANOVKY v Týnském chrámu v Praze a vychovávaný pedagog, je autorem varhanních preludií a fug a dalších chrámových skladeb.

FRANTIŠEK XAVER BRIXI (1732–1771), syn ŠIMONA BRIXIHO (1694–1735), student piaristické koleje v Kosmosich, od r. 1759 kapelník v chrámu sv. Víta v Praze a nejvýznamnější pražský skladatel své doby, složil cca 200 skladeb – převážně chrámových, latinských oratorií (*Filius prodigus*, *Opus patheticum de septem doloribus...*, *Judas Iscariotes*), ale též instrumentálních (cembalové a varhanní koncerty) i několik školských her.

Nejnámější z nich, *Erat unum cantor bonus* (*Byl jest jeden kantor dobrý*), paroduje hudebními i jazykovými prostředky dobovou výuku hudby a zpěvu a neschopné učitele (obr. A).

FRANT. XAVER DUŠEK (Duscek, Dussek, 1731 až 1799), přední pražský klavírista a hudební pedagog, je autorem klavírních sonát, koncertů, symfonií a divertiment. Jeho manželka, zpěvačka JOSEFINA DUŠKOVÁ (Duscheck, 1754–1824), byla přítelkyní W. A. MOZARTA, který pro ni napsal koncertní árii *Bella mia fiamma, addio*, KV 528 (1787).

VÁCLAV VINCENC MAŠEK (Maschek, 1755–1831), klavírní virtuos a později kapelník v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně, skládal hudbu instrumentální (klavírní koncerty aj.) a chrámovou.

Klíčovými osobnostmi hudebního života na venkově byli v 18. století **kantorři** (tj. literární učitelé a zároveň varhaníci a ředitelé místních kůrů), z nichž někteří dosáhli pozoruhodné skladatelské úrovně: TOMÁŠ NORBERT KOUTNÍK (1698–1775, Choceň), JIŘÍ IGNÁC LINEK (1725–1792, Bakov nad Jizerou), KAREL BLAŽEJ KOPŘIVA (1756–1785, Cítoliba u Loun) a zvláště JAKUB JAN RYBA (1765–1815, Rožmitál), autor pastorální vánoční mše *Hej, mistrě* (1796), prvních umělých písní na české texty (1800) i teoretického spisu *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu* (vyd. 1817). V 19. sto-

letí pokračovali v této tradici JAN MICHALIČKA (1793–1866, Kunvald u Žamberka), JAN EV. KYPTA (1813–1868, Jindřichův Hradec, Telč), učitel ANTONÍNA DVORÁKA ve Zlonicích ANTON LIEHMANN (1808–1879), ale také skladatelé FR. ŠKROUP, J. B. FOERSTER, L. JANÁČEK a J. SUK (viz dále), kteří pocházeli z kantorských rodů.

Řada hudebníků z českých zemí hledala v 18. a 19. století uplatnění ve Vídni nebo za hranicemi rakouské monarchie. Ve Vídni působili mj. FR. TUMA (Tuma, 1704–1774), žák J. J. FUXE (viz výše), dále JOS. ANT. ŠTĚPÁN (Steffan, 1726–1797), FLORIAN GASSMANN (1729–1774), JAN KR. VAŇHAL (J. B. Vanhal, též Wanhal, 1739–1813, s. 379, 391), WENZEL PICHL (1741–1805, předtím v Miláně), LEOPOLD KOZELUH (Kozeluch, 1752–1818, od r. 1792 vídeňský dvorní skladatel), JOSEF JELÍNEK (Gelinek, 1758–1825), bratři PAVEL (1756–1808) a ANTONÍN (1761–1814) VRANICKÝ (Wranitzky), WENZEL MÜLLER (1759 až 1835), FRANT. KRAMÁŘ (Krommer, 1761–1831), VOJTĚCH JÍROVEC (Adalbert Gyrowetz, 1763–1850), JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK (Worzischeck, 1791 až 1825, s. 437) aj. V severním Německu (Berlín, Postupim, Gotha) se uplatnil členové rodiny BENDŮ, zvláště houslista a instrumentální skladatel FRANT. BENDA (s. 371, 381) a jeho mladší bratr JIŘÍ (GEORG) BENDA, zakladatel německého scénického melodramu (s. 349, 371), v jižním Německu v Mannheimu J. V. STAMIC (Stamitz) a F. X. RICHTER (s. 371, 381) a v Mohuči JOH. ZACH (1713–1773).

V Itálii slavil úspěchy JOSEF MYSLIVEČEK (Venatorini, Il Boemo, 1737–1781), přítel LEOPOLDA a W. A. MOZARTA, autor oper *seria* (*Demofonte*, *Montezuma*, *Il gran Tamerlano*, *Ezio* aj.), italských oratorií (*Il Tobia*, *Abramo ed Isacco* aj.) a instr. skladeb.

Opera *Bellerofonte* byla provedena 1767 v Neapoli u příležitosti narození španělského krále a roku 1768 v Praze. Árie Argeny z 1. dějství je příkladem velké bravurní árie *da capo* (srov. s. 110–111); její rozměr (přes 200 taktů) odpovídá 1. větě instrumentálního koncertu. Virtuózní pasáže a kadence nejsou samoúčelem, nýbrž výrazem prudkého citového pohnutí a odhodlání vytrvat v lásce k Bellerofontovi, které brání intrika Argenina otce Ariobata. Střední díl je Andantino v 3/8 taktu (obr. B).

Proslulý harfista J. B. KRUMPHOLTZ (1742–1790) a virtuos na lesní roh J. V. STICH-PUNTO (1746 až 1803) rozvinuli svou kariéru v Paříži. Klavírní virtuos a skladatel JAN LAD. DUSÍK (Dussek, 1760 až 1812, s. 367) procestoval celou Evropou od Anglie po Rusko a zemřel ve Francii; jeho pozdní klavírní sonáty (např. *Élégie harmonique* op. 61, *L'invocation* op. 77, 1806–1810) předjímají romantický výraz. Skladatel a teoretik ANTONÍN (Anton, Antoine) REJCHA (1770–1836, s. 337, 379 ad.) zakotvil v Paříži jako profesor konzervatoře; k jeho žákům patřili mj. H. BERLIOZ, CH. GOUNOD, C. FRANCK a FR. LISZT.

Maneš: *p*

Kde do-mov můj? Kde do-mov můj?

*dim.*

*p*

Violino

Corno

Corno

A František Škroup, Kde domov můj, 1834 (= Věneček ze zpěvů vlastenských roč. 1, 1835)

Vivo

*mf*

t.1

B Václav Jan Tomášek, Eklóga D dur, op. 63,1, 1817

a tempo

*p*

t.5

Allegretto

*p*

*sf*

*p*

*p*

*p*

C Johann Friedrich Kittl, Bianca und Giuseppe (= Die Franzosen vor Nizza), 1848, pochod z finale 1. dějství

**1. polovina 19. století**

se vyznačuje ústupem resp. zánikem dosavadních institucí a forem hudebního provozu a pozvolným nástupem forem nových (srov. s. 401). Chrámová hudba byla zasažena reformami císaře JOSEFA II. (rušení klášterů, značné omezení hudby při bohoslužbě, s. 357). Po odvolání restrikcí už nebyl provoz obnoven v předchozím rozsahu a kvalitě. Také šlechtické kapely a hudební život na zámcích ztrácejí na významu. Důležitou institucí byla nadále opera, zvláště v Praze, která přinášela aktuální italský, francouzský a německý repertoár. Od r. 1806/1807 se hrálo německy, výjimečně též česky. Jako kapelník zde působil C. M. WEBER (s. 417) a v letech 1827 až 1857 FRANTIŠEK ŠKROUP (1801–1862), původně student filosofie a práv, zpěvák v českých operních představeních, autor zpěvoher *Dráteník* (prov. 2. 2. 1826), *Oldřich a Božena* (1826), *Libuřin sňatek* (1834) a písně *Kde domov můj* (ze hry J. K. TYLA *Fidlovačka*, 1834, obr. A). Později psal opery na německé texty (*Die Geisterbraut*, *Der Meergeuse*, *Columbus* aj.), po propuštění z pražského divadla odešel do Rotterdamu.

Roku 1803 byla v Praze po vídeňském vzoru založena **Jednota umělců hudebních ku podpoře vdov a sirotků (Tonkünstler-Societät)**, která pravidelně pořádala koncerty k dobročinným účelům. R. 1811 zahájila výuku pražská **konzervatoř**, r. 1830 **varhannická škola**; v téže době si otevřel v Praze soukromou hudební školu JOSEF PROKSCH (1794–1864). R. 1840 započaly v Praze koncertní aj. činnost **Cecilská jednota (Cäcilien-Verein)** a **Žofínská akademie (Sophien-Akademie)**, sdružující ve svých řadách profesionální hudebníky i zdatné amatéry.

**Skladatelé**

JAN AUG. VITÁSEK (1770–1839), kapelník v chrámu sv. Víta a první ředitel pražské varhannické školy, byl autorem četných skladeb chrám. a instrumentálních; řada jeho děl včetně biblického melodramatu *David oder die Befreiung Israels (David neboli Osvobození Izraele, 1810)* je dnes nezvěstných.

VÁCLAV JAN TOMÁSEK (1774–1850), je nejvýznamnější tvůrčí osobností tohoto období. Studoval filosofii a práva, jako skladatel vynikl v klavírní hudbě (sonáty a zejména lyrické kusy jako *eklogy, rapsodie, dítirambi* ad.) a v písni (na německé, ale i české texty, mj. *Goethes Lyrische Gedichte* op. 53–61, 1815, a *Písně z Rukopisu královédvorského* op. 82, 1823), kde je jedním z předchůdců FR. SCHUBERTA (viz s. 435). Napsal také 3 symfonie, ouvertury, klavírní koncerty, chrámové skladby (*Missa solemnis* op. 81, ke korunovací FERDINANDA V., 1836) a vlastní životopis (nedokonč., vycházel německy v čsp. *Libussa*, česky 1941). O svých klavírních skladbách zde napsal (s. 82):

*Již dlouhou dobu se projevovala nepochopitelná lhostejnost vůči kl. sonátě a orch. symfonií... Tento zpočátku mělký vkus doby mne donutil hledat*

*útočiště u poetiky... Prvním pokusem bylo 6 klavírních eklog [op. 38]... Tyto tud. skladby, brzy velmi oblíbené, jsou jakási pastorale... (obr. B)*

ROBERT FÜHRER (1807–1861), varhaník a skladatel v Praze, Salcburku, Mnichově, Vídní aj., je autorem asi 400 chrámových skladeb, oratorií, kantát, písní a teoretických prací.

JOHANN FRIEDRICH KITTL (1809–1868), v letech 1843–1865 ředitel pražské konzervatoře, komponoval klavírní skladby, symfonie (č. 3 *Lovecká*) a opery, z nichž vyniká *Bianca und Giuseppe* (= *Die Franzosen vor Nizza*, prov. úspěšně 1848) na text R. WAGNERA (obr. C).

Další skladatelé 1. poloviny 19. století, JAN NEP. KAŇKA (Kanka, 1772–1865, potomek slavné stavitelské rodiny a rektor pražské univerzity, autor 1 symfonie, 2 klavírních koncertů a dalších klavírních a komorních skladeb), LEOPOLD EUGEN MĚCHURA (1803–1870, 6 symfonií, 14 smyčcových kvartetů, opery aj.), WENZEL HEINRICH VEIT (1806–1864, klavírní a komorní skladby, písně, Symfonie e moll, op. 49) byli vzděláním a občanským povoláním právníci a hudbě se věnovali ve volném čase.

JAN VÁCLAV KALIVODA (Joh. W. Kalliwoda, 1801 až 1866) působil úspěšně jako kapelník a skladatel v Německu. Z Prahy pocházeli rovněž pianista a skladatel IGNAZ MOSCHELES (1794–1870), klavírní virtuos ALEXANDER DREYSCHOCK (s. 441) a hudební kritik a estetik EDUARD HANSLICK (1825–1904, s. 403), oba posledně zmínění žáci V. J. TOMÁŠKA.

S obrozenskými snahami souvisel zájem o písňovou tvorbu na české texty (*Věvec ze zpěvů vlastenských, 1835*–1839, vydávali FR. ŠKROUP a J. K. CHMELENSKÝ) a o lidovou píseň (K. J. ERBEN, FR. SUŠIL). Kněz PAVEL KRÍŽKOVSKÝ (1820–1885, studoval a působil v Opavě, Olomouci a Brně, učitel L. JANÁČKA) komponoval kromě chrámové hudby písně a sbory na moravské lidové texty.

**Období po r. 1860**

přináší rychlý vzestup české národní hudby (zvláště opery), nesený novou měšťanskou společností a velkými skladatelskými osobnostmi. 18. 11. 1862 bylo otevřeno **Prozatímní divadlo**, určené výhradně českému provozu. **Národní divadlo** se stavělo v letech 1868–1881, po požáru bylo znovutevřeno 18. 11. 1883. Roku 1861 zahájil činnost pěvecký spolek **Hlahol**, roku 1863 **Umělecká beseda**. Pořádání komorních koncertů se věnoval pražský **Kammermusikverein (Spolek pro komorní hudbu, založen 1876)** a od roku 1894 **Český spolek pro komorní hudbu**. Samostatný symfonický orchestr (= **Česká filharmonie**) vznikl v Praze teprve roku 1896. Od roku 1868 měla stálou českou operní scénu Plzeň, zatímco v Brně se česká představení konala pravidelně až od roku 1884. Německému provozu sloužilo nadále **Stavovské** (= od roku 1861 **Zemské**) a od roku 1888 **Nové německé divadlo** (= dnešní Státní opera) v Praze.



Moderato assai  
sul G

t. 1  
*f* *espressivo*

t. 8-17  
(schematicky)

1. věta: vedl. téma t. 79/80  
1. věta: provedení zač., t. 100  
1. věta: provedení závěr, t. 176  
2. věta: začátek, t. 4 Alternativo II., t. 180  
1. věta: chromaticky klesající bas t. 8-17

**A Bedřich Smetana, Klavírní trio g moll, op. 15, 1855, úvodní téma a jeho harmonizace (schematicky)**

Velmi pohyblivé a rázné

t. 1  
*f* *fz* *pizz.*

e moll: S II (VII) D

nepravdělné metrické články  
nerozvedené disonance  
zamíčená tonika

**B Antonín Dvořák, Smyčcový kvartet e moll, bez op. č., 1870**

Allegro con fuoco

t. 1 [Es/es, h = ces] [ges] [b] [ges] [B]

hl. téma spoj. 2. téma hl. téma spoj. 2. téma hl. téma  
t. 1 13 15 18 26 33 43 83 91 97 101 105 131 146 160 196  
expozice provedení repríza koda

1. věta 2. věta 3. věta 4. věta

půltónový posun (= kolísání mezi dur a moll)  
rytmus  
interval zm. kvarty (= v. tercie)

1. Allegro con fuoco, Es dur  
2. Lento, Ges dur  
3. Allegro moderato, grazioso, Es dur  
Un pochettino più mosso, H dur  
4. Finale. Allegro ma non troppo, es moll - Es dur

**C Antonín Dvořák, Klavírní kvartet Es dur, op. 87, 1889, začátek, tonální plán 1. věty, tonální plán cyklu (schematicky)**

BEDŘICH SMETANA (1824–1884) je prvním moderním českým skladatelem. Pro profesionální hud. dráhu se rozhodl ve věku 19 let. V letech 1844–47 byl v Praze žákem J. PROKSCHÉ (srov. s. 535). Sen o dráze klavírního virtuosa se ukázal být nereálný, koncertní turné po záp. Čechách v létě 1847 skončilo neúspěšně. V letech 1848–56 působil SMETANA jako hud. pedagog, klavírista, skladatel a dirigent v Praze, od podzimu 1856 do jara 1861 ve švédském Göteborgu. V této době komponoval drobné klav. skladby (polky a charakteristické kusy), symfonii E dur (*Triumfální*, 1853) a tři symfonické básně po vzoru LISZTOVÉ (s. 462 nn.).

Závažným dílem SMETANOVA raného období je Klavírní trio g moll, op. 15. Skladba má tři věty. Všechny tematické tvary 1. a zčásti i 2. věty jsou odvozeny z úvodních taktů sólových houslí. V chromat. harmonickém chodu následujících taktů rozpoznáváme starý barokní model (s. 278, 285) a zároveň odkaz k mimohudební inspiraci (žal nad ztrátou milované dcery, obr. A). Hlavní téma 3. věty je převzato z poslední věty klav. sonáty g moll, vzniklé roku 1846 v rámci autorova kompozičního studia.

Od r. 1861 působil SMETANA v Praze jako sbormistr spolku Hlahol, předseda hud. odboru Umělecké besedy (srov. s. 535), hud. a divadelní kritik (1865), kapelník Prozatímního divadla (1866–1874) a sborový a operní skladatel. Opery: *Bramboři v Čechách* (1866) značí pokus o velkou historickou operu podle fr. vzoru (srov. s. 413), *Prodaná nevěsta* (1866, původně dvouaktová „opereta“ s mluvenými dialogy, přepracovaná tříaktová verze 1870, s. 422–423) byla záhy přijata jako prototyp české nár. opery, tragický *Dalibor* (1868, opět na pozadí fr. operní tradice) naopak odmítnut jako „nečeský“ a „wagnerovský“. Slavnostní mytologická *Libuše* (dokončena 1872, původně korunovační opera pro následníka trůnu RUDOLFA HABSBURSKÉHO) byla provedena až při otevření Nár. divadla 11. 6. 1881, *Dvě vdovy* (pův. též s mluvenými dialogy na způsob *opéra comique*, srov. s. 415) na jaře 1874. Po tragickém ohluchnutí (říjen 1874) se SMETANA stáhl do ústraní a soustředil na kompoziční práci, ztěžovanou postupující duševní chorobou. Díla poslední životní dekády: opery *Hučička* (1876), *Tajemství* (1879), *Čertova stěna* (1881) na texty E. KRÁSNOHORSKÉ, klav. cykly *Sny* (*Rêves*, 1875) a *České tance* (1877–1879), monumentální cyklus 6 symf. básní *Má vlast* (1874–1879, s. 142–143, 465), 2 sm. kvartety (s. 452–453) ad. Fragmentem zůstaly opera *Viola* (podle SHAKESPEAROVA *Večera tříkrálového*) a symfonický taneční cyklus *Pražský karneval*.

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904), současník a přítel J. BRAHMSE, P. I. ČAJKOVSKÉHO, E. GRIEGA a L. JANÁČKA, je jedním z největších a nejvšestrannějších evr. skladatelů 2. pol. 19. století. Studoval na varhannické škole, působil jako violista v Prozatímním divadle a varhaník v chrámu sv. Vojtěcha v Praze, od pol. 70. let „na volné noze“, později prof. kompozice na konzervatoři v Praze a v New Yorku (1892–95). Pro-

šel složitým tvůrčím vývojem. Rané instrumentální skladby z let 1861–70 se vyznačují rozlehlostí formy (1. a 2. symf., Sm. kvartet D dur, b. op. č.) a kompoziční smelostí, připomínající hud. řeč z doby na počátku 20. století (Sm. kvartet e moll, b. op. č., obr. B). V 70. letech vznikají první opery (*Král a ublíř*, *Vanda*, *Šelma sedláč*), kantáty (*Dědicové Bílé Hory* op. 30, *Stabat mater* op. 58), písně ad. V instr. tvorbě je nyní zřejmá snaha o stručnost a přehlednost a četné taneční inspirace (4. a 5. symf., Sm. sextet A dur, op. 48, Sm. kvartet Es dur, op. 51, Symfonické variace *Já som guškar* op. 78, Houslový koncert a moll, op. 53, s. 472–473, aj.). Zájem publika a nakladatelů ale poujají menší příležitostné formy (*Moravské dvojzpěvy* op. 32 a 38, *Slovenské tance* pro klavír na 4 ruce, op. 46 a 72 aj.). Vrcholné období 80. let přináší opět závažná díla symfonická (6., 7. a 8. symf., programní ouvertury *V přírodě*, *Karneval*, *Othello*, op. 91–93), komorní (Sm. kvartet C dur, op. 61, Klavírní trio f moll, op. 65, Klav. kvintet A dur, op. 81, *Dumky* op. 90 ad.), klav. a písňová (*Poetické nálady* op. 85, *Cigánské melodie* op. 55, *Milostné písně* op. 83), operní (*Dimitrij*, *Jakobín*), kantátová a oratorní (*Svatěbní košile* op. 69, *Svatá Ludmila* op. 71, *Requiem* op. 89, provedená s velkým ohlaselem v Anglii) ad.

Hudba Klav. kvartetu Es dur, op. 87, působí spontánně, ve skutečnosti je ale důmyslně konstruována. Úvodní taktý obsahují kromě charakteristického tečkovaného resp. synkopovaného rytmu (= t. 4–5, klavír) jakoby „v kostce“ plán 1. věty v ohledu melodickém a harmonickém i tonální plán celého čtyřvětého cyklu. Pro melod. průběh věty jsou důležité půltónové postupy, vznikající jednak korigováním nedoškálných intervalových kroků („nesprávný“, z tóniny vybočující tón *b* v t. 1 je v t. 2 jakoby „opraven“ na doškálný tón *c*) a jednak kolísáním mezi mollovou a durovou tercií (srov. trojzvuky b moll a B dur v t. 5). V harm. dění se vedle prolínání mollového a dur. tónorodu uplatňují chromat. terciové vztahy (předznamenané sledem trojzvuků Ges dur – b moll – Ges dur – B dur v t. 4–5), jež zároveň počítají s ambivalencemi plynoucími z enharmonické shody intervalů zmenšené kvarty a velké tercie (obr. C).

Naznačující vysoce konstruktivní způsob kompoziční práce není v DVOŘÁKOVĚ tvorbě ničím výjimečným.

Postava milující a trpící Xenie v operě *Dimitrij* je charakterizována příznačným motivem, který předjímá motiv titulní postavy v operě *Rusalka* (obr. A, s. 538). Zřetelnou proměnu stylu a zároveň završené linie „absolutní“ hudby (srov. s. 403) ukazuje americké období: Symf. č. 9 *Novosvětská* (s. 460–461), Smyčcový kvartet F dur *Americký*, op. 96, Sm. kvintet Es dur, op. 97, *Biblické písně* op. 99, 2. violoncellový koncert h moll, op. 104, Sm. kvartet As dur, op. 105, a G dur, op. 106. Pro poslední léta DVOŘÁKOVA působení je charakteristický obrat k hudbě programní (4 symfonické básně podle K. J. ERBENA, s. 465) a operní (*Čert a Káča*, *Rusalka*, *Armida*, srov. též s. 422–423).

Xenie (1. dějství, 4. výstup)

fl., hob.  
fag.

Rusalka (1. dějství)

klar.  
angl. r.  
fag.  
bklar.  
smyčce con sord.

A Antonín Dvořák, Dimitrij, 1882, a Rusalka, 1901, příznačné motivy

[recitátor] Na topole nad jezerem seděl Vodník pod večerem:

pp  
ten.  
ten.  
klavír  
t. 27

B Zdeněk Fibich, Vodník op. 15, koncertní melodram, 1883 (Text: Karel Jaromír Erben, 1853)

prázdné kvinty (= „přirodní souzvuk“)  
velká sekunda  
hlavní harmonické funkce

C Vítězslav Novák, Pan, básně v tónech o pěti větách op. 43, 1910 (orch. verze 1913), Prolog, motivické jádro cyklu

espress.  
Suk: láska  
smrt  
zvětšené kvarty:  
hrozivé disonance  
„diabolus in musica“  
h., vc.,  
con sordino pp  
Dvořák: „kříž“:  
Suk: fl., klar.  
t. 23 pp

D Josef Suk, „motiv lásky“: Píseň lásky pro klavír op. 7,1, 1892; „motiv smrti“: scén. hudba k pohádce Radúz a Mahulena op. 13, 1898; citát z Dvořákova Requiem: smuteční symfonie Asrael op. 27, 1907, 2. věta

Dvořák, Fibich, Novák, Suk

ZDENĚK FIBICH (1850–1900) obsáhl ve své tvorbě také všechny dobové hudební druhy: symfonie, ouvertury a symfonické básně, komorní a klavírní díla, písně, kantáty a melodramy.

Komorní či koncertní melodram, tj. přednášení lyrických a epických básní s doprovodem klavíru event. orchestru, byl v 19. století velmi oblíben.

V melodramu *Vodník* není přednes veršů rytmicky a tempově regulován, recitátor musí vždy pouze nastoupit a skončit tak, jak je předepsáno v notách. Klav. part ilustruje náladové a dějové proměny textu. Rytmický obrys úvodního tématu připomíná hl. téma stejnojmenné symf. básně A. DVOŘÁKA (1896, srov. s. 465), také tónina h moll je shodná (obr. B).

Hlavní úsilí ale věnoval FIBICH hudebnímu divadlu. Opery: *Nevěsta messinská* (1882, text O. HOSTINSKÝ podle F. SCHILLERA), *Bouře, Hedy, Šárka, Pád Arkuna* (1894–1898) ad. Trojice scénických melodramů *Hippodamie (Námluva Pelopovy, Smír Tantalův, Smrt Hippodamie, 1890–1891*, text J. VRCHLICKÝ) znamená osobitý výklad wagnerovských principů (srov. s. 419) a ve své době ojedinělý experiment. V letech 1892–98 složil FIBICH několik stovek drobných klav. kusů, které seřadil a vydal v 10 sešitech pod názvem *Nálady, dojmy a upomínky*.

Úspěšnými operními skladateli byli KAREL ŠEBOR (1843–1903, *Templáři na Moravě*, 1865), VILÉM BLODEK (1834–1874, prof. flétnové hry na pražské konz., *V studni*, 1867), KAREL BENDL (1838–1897, přítel A. DVOŘÁKA a sborníkem Hlaholu; *Lejla*, 1867, *Starý ženich*, 1874 aj.), JOSEF RICH. ROZKOŠNÝ (1833 až 1913, *Svatojanské proudy*, 1871, *Popelka* 1885 ad.) a KAREL KOVAŘOVIC (1862–1920, harfista a dirigent Nár. divadla, *Psoblavci*, 1898, *Na Starém běhldle*, 1901).

Vynikajícím představitelem české hudební kritiky, teorie a estetiky byl univ. prof. OTAKAR HOSTINSKÝ (1847–1910), zastávce B. SMETANY a přítel Z. FIBICHA. FRANTIŠEK ZDENĚK SKUHERSKÝ (1830–1892) je autorem *Nauky o harmonii* (1882) a *Nauky o hudební kompozici* (4 sv., 1880–1884).

### Na přelomu 19. a 20. stol.

se dovršují vývojové tendence předešlého období. Česká hud. kultura se nyní jeví jako sčevytný a bohatý komplex, srovnatelný co do kvality původní kompoziční tvorby, zastoupení druhů a žánrů a síře hud. provozu s kulturami velkých evr. národů. Skladatelskou generaci, odpovídající německé a rakouské moderně a fr. impresionismu (srov. s. 481, 487), reprezentují: JOSEF BOHUSLAV FOERSTER (1859–1951), syn prof. varhanické školy, hudebního teoretika a ředitele kúru u sv. Vojtěcha JOSEFA FOERSTERA (1833–1907), působil v letech 1893–1918 v Hamburku (přátelství s G. MAHLEREM, s. 477) a ve Vídni. Z obsáhlé tvorby (jen zčásti vydané tiskem) vynikají písně (mj. *Písně na slova K. H. Máchy* op. 85, 1910, *Milostné písně na slova R. Thákura* op. 96 pro soprán a orch., 1914, *Čisté jitro* op. 107 na slova O. BŘEZINY,

A. SOVY a F. X. ŠALDY, 1917), mužské sbory na texty J. V. SLÁDKA (*Oráč, Polní cestou, Velké, širé, rodné lány* ad.), 4. symf. c moll *Veliká noc* op. 54 (1905) a opera *Eva* (1899, podle dramatu G. PREISSOVÉ *Gazdina roba*). Literárně a dokumentárně cenné jsou FOERSTEROVY paměti (*Poutník*, 1929 nn.).

VÍTĚZSLAV NOVÁK (1870–1949) studoval klavír a kompozici na konzervatoři (žák A. DVOŘÁKA) a práva na UK v Praze. Rané skladby (klavírní, komorní, Klav. koncert e moll) vycházejí z romantické tradice. Na přelomu 19. a 20. stol. intenzivní zájem o moravský a slovenský hud. folklor (srov. s. 487): úpravy lidových písní (*Slovenské spezy*), skladby na lid. texty (4 sborové balady *Ranoša, Zakletá dcera, Vražedný milý, Nešťasná vojna, 1898–1900*), ale též *Sonata eroica* op. 24 (1900) a *Slovácká suita* op. 32 (1903). Vrcholná díla let 1900–1913: písňové cykly *Melancholie* op. 25 (s klavírem) a *Údolí nového království* op. 31 (s orchestrem, texty A. SOVA), klav. trio d moll, op. 27, Sm. kvartety G dur, op. 22, a D dur, op. 35, *Písně zimních nocí* op. 30 pro klavír, symfonické básně *V Tatrách* op. 26, *O věčné touze* op. 33, *Toman a lesní panna* op. 40, kantáty *Bouře* op. 42 (Sv. ČECH) a *Svatební košile* op. 48 (K. J. ERBEN).

Monumentální klavírní cyklus *Pan (Prolog, Hory, Moře, Les, Žena)*, je budován z intervalového uskupení, jež symbolizuje „přírodu“ i „přirozený řád“ hudby (obr. C).

Z pozdních děl vyniká *Jihočeská suita* op. 64 (1937). Jevištní díla: opery *Zvířoký rarášek, Karlštejn, Lucerna, Dědův odkaz* (1913–25), balety *Nikotina* a *Signorina Gioventù* (1928–29). Jako prof. pražské konz. vychoval NOVÁK v letech 1909–39 několik generací skladatelů českých, slovenských (mj. E. SUCHŮN a J. CIKKER), z býv. Jugoslávie, Bulharska aj. evr. zemí. JOSEF SUK (1874–1935), dlouholetý 2. houslista *Českého kvarteta* (zal. 1892), stál zpoč. pod vlivem svého učitele a tchána A. DVOŘÁKA: Sm. serenáda Es dur, op. 6, Symfonie E dur, op. 14, scénická hudba k pohádkám J. ZEYERA *Radúz a Mabulena* a *Pod jabloní* (1892–1901). Osobitě tóny přinášejí klavírní cykly *Jaro* op. 22a, *O matince* op. 28, *Životem a snem* op. 30, *Ukolébavky* op. 33, dále *Čtyři skladby* pro housle a klavír op. 17, *Fantazie* g moll pro housle a orchestr, op. 24 (1902), *Fantastické scherzo* pro orchestr op. 25, symf. báseň *Praga* op. 26 a zvláště 2. sm. kvartet op. 31 (1911). Volný cyklus čtyř programních symfonií a symfonických básní *Asrael* op. 27 (1906, na paměť A. DVOŘÁKA a O. DVOŘÁKOVÉ-SUKOVÉ), *Pobádka léta* op. 29 (1909), *Zráni* op. 34 (1917) a *Epilog* op. 37 (1932) patří k vrcholným koncepcím české a evropské hudby na počátku 20. století (srov. s. 476–479).

Motiv lásky a motiv smrti jsou hudební symboly, které procházejí celou SUKOVOU tvorbou; v programní symfonii *Asrael* najdeme též citát z DVOŘÁKOVY *Requiem* (= tradiční rétorická figura kříže, srov. s. 311; obr. D).

č. 837

Dale - ko ši - ro - ko oj do tech No - vých Zám - ků, oj do tech No - vých Zám - ků

*ff* Poco largamente

Števa: „Da-le-ko ši-ro-ko do těch Nových Zámků...“

*mf* Con moto (♩ = 152)

S, A  
Sbor Da - le - ko ši - ro - ko do tech No - vých Zám - ků

B I., II.  
Con moto (♩ = 152)

A **Leoš Janáček**, kompoziční využití lidové písně: původní nápěv (podle F. Bartoše: Národní písně moravské v nově nasbírané, 1889) a scéna rekrutů z opery *Její pastorkyňa*, 1904 (1. dějství, 5. výstup)

a) Julietta: Michel:

Při-šel jste! A-le teď už ne-o-dej-de-te, řekněte... Musím se Vám přiznat...

b) Allegro

[smyčce] [dřeva]

(= 2 takty před č. 14)

c) Coda  
Andante (♩ = 80)

*f*

t. 166 [orch. tutti, varhany]

■ synkopovaný rytmus  
■ akordický sled

B **Bohuslav Martinů**, a) *Julietta*, 1938 (1. dějství, 4. scéna); b) *Symfonické fantazie* (= *Symfonie* č. 6), 1953, 3. věta a **Leoš Janáček**, c) *Taras Bulba*, 1918, část III. Prorocství a smrt Tarase Bulby



OSKAR NEDBAL (1874–1930), další z žáků A. DVOŘÁKA, člen **Českého kvarteta** a dirigent, byl úspěšným autorem baletů (*Pobádka o Honzovi*, *Z pobádky do pobádky*, 1902–1908, aj.) a operet (*Polská krev*, *Vino obraní*, 1913–1916).

OTAKAR OSTRČIL (1879–1935), žák Z. FIBICHA, od r. 1918 šéf opery Nár. divadla. Z kompozic vynikají variace pro orchestr *Křivá cesta* (1928) a opera *Honzovo království* (1933, podle L. N. TOLSTÉHO).

LEOŠ JANÁČEK (1854–1928), vrstevník Z. FIBICHA a J. B. FOERSTERA, studoval v Brně, Praze, Lipsku a Vídni. Od počátku 80. let působil v Brně jako sborníčník, dirigent, prof. a ředitel **varhanické školy** (kteřou zal. po pražském vzoru) a jako sběratel lid. písní. Až do 90. let komponoval poměrně málo a v duchu tradice (*Suita* pro sm. orchestr, *Lašské tance*, opery *Sárka* a *Počátek románu*, kantáta *Amarus* aj.). Završením tohoto období a prvním zralým dílem je opera *Její pastorkyňa* (podle dramatu G. PREISSOVÉ, komponována 1894–1902, prov. v Brně 1904, v Praze 1916).

Ve scéně rekrutů z 1. dějství užívá JANÁČEK text lid. písní, k němuž zkomponoval vlastní nápěvy (obr. A). Většinu významných děl napsal JANÁČEK po roce 1904, kdy zanechal pravidelné pedagogické činnosti. Od konce 19. stol. se zabýval lidskou řečí a sbíral tzv. *nápěvky mluvy* (dochováno několik úsíc zápisů), které se staly východiskem jeho specifického vokálního výrazu (= hud. realismus, srov. M. P. MUSORGSKIJ, s. 423, 433, a it. verismus, s. 409). Charakteristický je též jeho vřelý vztah k ruské kultuře a literatuře. Díla z let 1904–1918: opery *Osud*, *Výlety pana Broučka*, mužské sbory *Kantor Halfar*, *Maryčka Magdonova*, *70 000* na slova P. BEZRUČE; klavírní skladby *Po zarostlém chodníčku*, *V mlbách*, fragment sonáty *I. X. 1905*; *Šumařovo dítě*, *Taras Bulba* pro orch. ad. Po r. 1918 získal JANÁČEK mezinár. věhlas a zařadil se vedle B. BARTŮKA, I. STRAVINSKÉHO, P. HINDEMITHA, A. HONEGGERA (viz výše) k čelným představitelům evropské hudby mezi dvěma svět. válkami. Dnes je pokládán za jednoho z největších svět. operních skladatelů 20. stol. Díla: *Káta Kabanová* (1921, podle L. N. OSTROVSKÉHO), *Liška Bystrouška* (1924, R. TĚSNOHLÍDEK), *Věc Makropulos* (1926, K. ČAPEK), *Z mrtevho domu* (1928, nedokonč., F. M. DOSTOJEVSKIJ); sbor *Potulný šílenec* (R. THIAKUR, 1922), 2 sm. kvartety (č. 2 *Listy důvěrné*, 1928), písňový cyklus (= komorní kantáta) *Zápisník zmizelého* pro tenor, alt, ženský sbor a klavír; *Concertino* a *Capriccio* pro klavír, *Ríkadla* pro zpěv a malý instrumentální soubor, *Symfonieta* pro orchestr, *Glagolská mše* pro sóla, sbor, orchestr a varhany aj. Důležitou součástí JANÁČKOVY díla jsou hudebně-teoretické spisy (mj. *Úplná nauka o harmonii*, 1911), kritiky a fejetony.

Ze skladatelů, kteří vystoupili po 1. svět. válce, stojí na prvním místě BOHUSLAV MARTINŮ (1890–1959), žák J. SUKA a A. ROUSSELA. Zkomponoval přes 400 děl, působil v Praze (krátce jako houslista České filharmonie), Paříži (1923–1939), USA, Itálii, zemřel ve Švýcarsku.

Raná díla navazují na tradici české hudby 19. století (kantáta *Česká rapsodie*, 1918 aj.), po příchodu do Paříže nastal u MARTINŮ obrat k módním dobovým tendencím (okouzlení velkoměstem, sportem a technickou civilizací, jazzové prvky apod.), od konce 20. let k **neoklasicismu** (srov. s. 496–503), ale též ke zdrojům české a mor. lidové písně a lid. divadla. Díla z amerického a poválečného období představují (pokud jde o obsazení, druhy a formy) opět zřetelné navázání na dědictví 19. století. Díla: opery *Voják a tanečnice* (1927), *Slzy nože* (*Les Larmes du couteau*, 1928), *Tři přání* (1929), *Hry o Marii* (1934), *Hlas lesa* (1935), *Veselobra na mostě* (1935, podle V. K. KLICPERY), *Julietta* (1937, předloha: G. NEVELUX), *Alexandre bis* (1937), *Čím lidé žijí* (*What Men Live by*, 1952, podle L. N. TOLSTÉHO), *Ženilba* (1952, podle N. V. GOGOLA), *Mirandolina* (1954, podle C. GOLDONIHO), *Řecké pašije* (*The Greek Passion*, 1957 a 1959, podle N. KAZANTZAKISE), *Ariadna* (1958, podle G. NEVELUXE, *Le Voyage de Thésée*); balety *Istar* (1922), *Vzpouza* (1925), *Motýl, který dupal* (1926, podle R. KIPLINGA), *Kuchyňská revue* (1927), *Natáčí se* (*On tourne*, 1927), *Podivuhodný let* (*Le raid merveilleux*, mechanický balet, 1927), *Šach králi* (*Echec au roi*, jazzový balet, 1930), *Špalíček* (1932), *Divadlo za bránou* (opera-balet, 1936) aj.; 6 symfonií (č. 6 *Symfonické fantazie*, 1953), symfonieta *La Jolla*, *Fresky Pierra della Francesca*, *Paraboly* pro velký orchestr; 5 koncertů pro klav. a orch., 2 houslové a 2 cellové, 1 pro hoboj aj.; 7 sm. kvartetů a četné jiné kom. skladby; *Concerto grosso*, *Tre ricercari* pro sm. orchestr, *Dvojkonzert* pro 2 sm. orchestry, klavír a tympány (1938), *Polní mše* (1939), *Památník Lidicím* pro orchestr (1943); oratoria a kantáty *Kytice* (na slova lid. poezie, 1937), *Hora tří světél* (*Mount of Three Lights*, 1954), *Gilgameš* (1955), *Otvírání studánek*, *Legenda z dýmu bramborové nati*, *Romance z pampelišek*, *Mikeš z hor* (na texty M. BUREŠE, 1955–59), *Proroctví Izaiášovo* (1959), aj.

Synkopovaný rytmus a akordický sled (užitý ale již JANÁČEKEM) na obr. B patří k typickým „poznávacím znamením“ MARTINŮV hudby, stejně jako obligátní začlenění klavíru do symfonického orchestru. Díla skladatelů 18.–20. stol. vyšla zčásti v edicích *DDT*, *DTŮ*, *MAB*, *Theaurus musicae bohemiae* (TOMÁSEK), *Monumenta musicae bohemiae* (sv. 1, KRŤIZOVSKÝ, 1949) aj. *Věnce ze zpěvů vlastenských* (J. PLAVEC, 1960); SMETANA: *Studijní vydání* (1940 nn.), *Klavírní dílo* (1944 nn.); DVOŘÁK: *Souborné kritické vydání* (1954 nn.); FIBICH (1950 nn., neúplné), JANÁČEK: *Souborné kritické vydání* (1978 nn., zatím neúplné). Tematické katalogy a soupisy skladeb: W. REICH: *J. D. Zelenka* (ZWV, 1985), V. J. SÝKORA: *F. X. Dušek* (1958), J. NĚMEC: *J. J. Ryba* (1963), M. POŠTOLKA: *L. Koželub* (1964), *P. Vranický* (symfonie, in: *MM* 25–26, 1973), J. BURGHAEUSER: *A. Dvořák* (1960, 1996), N. SIMEONE – J. TYRRELL – A. NĚMCOVÁ – TH. STRAKOVÁ: *L. Janáček* (1997), H. HALBREICH: *B. Martinů* (1968); též J. SMOLKA: *Tematický katalog čes. varhanních fug* (in: *Živá hudba* 6, 1976), J. BERKOVEC: *České pastorely* (1987).



Alt: Kdo se v pá-tek roz-ne-mů - že, to-mu žád-ný, žád - ný ne-po-mů - že

*mf*

Tenor: Kdo se v pá-tek

*mf*

Con moto, deciso ( $\text{♩} = 76$ )

*mf*

t. 18

**A Ladislav Vycpálek, Kantáta o posledních věcech člověka na slova dvou lidových písní moravských, op. 16, 1921**

c o 1/4 tónu výše

c b o 1/4 tónu níže

d o 1/4 tónu výše

d o 1/4 tónu níže

čtvrtónový krok

enharmonické tóny

tradiční půltónové vzdálenosti

**B Alois Hába, čtvrtónová notace, čtvrtónová stupnice s enharmonickými tóny**

Allegro agitato

*f*

*mp*

*mp*

*pizz. f*

*pizz. mf*

**C Alois Hába, Smyčcový kvartet č. 14 (v čtvrtónovém systému), op. 94, 1963, začátek 2. věty**

*poco rit.*

8

**D Miloslav Kabeláč, Čtyři preludia pro varhany, op. 48, 1963, č. IV, závěr**

**Další významní skladatelé této generace:**

LADISLAV VYCPÁLEK (1882–1969) studoval na Filozofické fakultě UK a pracoval v Univerzitní (dnes: Národní) knihovně v Praze, kde r. 1922 založil hudební oddělení. Ve skladbě byl žákem V. NOVÁKA, komponoval hlavně vokální díla závažného duchovního obsahu: *Kantáta o posledních věcech člověka* (na texty moravských lidových písní, 1921, obr. A), *Blaboslavený člověk ten* (1933), *České rekvie* (*Smrt a spasení*, biblické aj. texty, 1940); sonáta *Cbvála houslí* pro housle, klavír a mezzosopránové sólo (1928) aj.

JAROSLAV KRČKA (1882–1969) studoval v Praze a v Berlíně, později proslul jako pedagog, sborníkář a autor skladeb pro děti.

OTAKAR JEREMÍAS (1892–1962), významný dirigent a rozhlasový pracovník v období mezi dvěma světovými válkami, autor opery *Bratři Karamazovi* (podle F. M. DOSTOJEVSKÉHO, 1927).

ALOIS HÁBA (1893–1973) studoval v Praze u V. NOVÁKA a ve Vídni a Berlíně u F. SCHREKERA. Proslul jako propagátor čtvrttónové a šestinótové hudby. K hlavním dílům patří opery *Matka* (1929), *Nová země* (1936), *Přijď království tvé* (1942), 13 smyčcových kvartetů aj. instrumentální díla. K mikrointervalové (= čtvrt- a šestinótové) kompozici byl prý inspirován studiem valašského a slováckého lidového zpěvu a mimoevropských tónových systémů. Novým tónovým strukturám se věnoval též teoreticky (*Harmonické základy čtvrttónové soustavy*, 1922 aj.), navrhoval a dával stavět speciální hudební nástroje (čtvrttónový klavír aj.) a vypracoval systém notového zápisu mikrointervalů (obr. B, C).

PAVEL BORKOVEC (1894–1972), žák J. SUKA a později prof. kompozice na pražské AMU, zkomponoval četná instrumentální díla neoklasické orientace, z jevištních vyniká balet *Krysař* (1939).

JAROMÍR WEINBERGER (1896–1967) získal světovou proslulost operou *Švanda dudák* (podle J. K. TYLA, 1927); roku 1938 emigroval do USA, podobně jako před ním úspěšný operetní skladatel RUDOLF FRIML (1879–1972), či brněnský rodák ERICH WOLFGANG KORNGOLD (1897–1957) a po 2. světové válce KAREL BOLESLAV JIRÁK (1891–1972) a KAREL HUSA (\*1922). K mladší generační vrstvě patřili IŠA KREJČÍ (1904–1968), syn filosafa a univ. prof. F. V. KREJČÍHO, jehož neoklasicistní hudební řeč (4 symfonie, 5 smyčcových kvartetů, opery *Antigona*, 1934, a *Pozdvížení v Efesu*, 1946) má nezaměnitelný osobitý ráz a humor, EMIL FRANTIŠEK BURIAN (1904–1959), který se věnoval experimentům na poli hudebního divadla (opery *Bubu z Montparnassu*, 1927, *Maryša*, 1938, aj. scénická díla) a JAROSLAV JEŽEK (1906 až 1942), který je znám jako dirigent a autor písní v pražském Osvobozeném divadle; v duchu aktuálních dobových tendencí skládal ovšem i díla vážné orientace (2 smyčcové kvartety, Koncert a Fantasia pro klavír a orchestr, Sonátu pro klavír aj.)

Předčasně zesnulá VÍTĚZSLAVA KAPRÁLOVÁ (1915 až 1940), dcera skladatele VÁCLAVA KAPRÁLA (1889 až 1947), byla v Paříži žačkou B. MARTINŮ.

Talentovaní skladatelé německé a české národnosti ERWIN SCHULHOFF (1893–1942), PAVEL HAAS (1899–1944), HANS KRASA (1899–1944), VIKTOR ULLMANN (1898–1944) a GIDEON KLEIN (1919 až 1945) zahynuli v nacistických vyhlazovacích táborech.

**Skladatelé v období po 2. světové válce:**

VÁCLAV TROJAN (1907–1983) psal převážně hudbu populárního zaměření, mj. k loutkovým filmům J. TRNKY (*Cisářův slavník*, 1958 aj.), JAN SEIDEL (1908–1998) a VÁCLAV DOBIÁŠ (1909–1978) se v 50. letech přiklonili k estetické doktríně socialistického realismu.

MILOSLAV KABELÁČ (1908–1979) je z dnešního pohledu nejvýznamnějším tvůrcem své generace: 8 symfonií, symfonická *passacaglia* *Mysterium času*, *Eufemias Mysterion* pro soprán a komorní orchestr, Osm invencí pro bicí nástroje aj. Zabýval se elektroakustickou hudbou (*E fontibus Boemicis*, 1972) a užíval občas vlastní způsob notového zápisu (obr. D).

KLEMENT SLAVICKÝ (1910–1999) se mj. hodně inspiroval moravským folklorem: *Moravské taneční fantazie* (1951), *Rapsodické variace* pro velký orchestr (1953) aj. JAN HANUŠ (\*1915) je autorem velkých partitur operních, baletních a symfonických.

JAN KAPR (1914–1988), JAN RYCHLÍK (1916–1964), a ZBYNĚK VOSTŘÁK (1920–1985) se od konce 50. let snažili vstřebat impulsy Nové hudby, podobně jako o necelou generaci mladší MAREK KOPELENT (\*1932), JAN KLUSÁK (\*1934, *Variace na Mahlerovo téma*, 1964) a LUBOŠ FIŠER (1935–1999).

Tradičnější neoklasický proud zastupují VLADIMÍR SOMMER (1921–1997, *Vokální symfonie* pro alt, recitátora, sbor a orchestr, 2 smyčcové kvartety aj.), ILJA HURNÍK (\*1922), OTMAR MÁCHA (\*1922), VIKTOR KALABIS (\*1923), JINDŘICH FELD (\*1925), IVAN ŘEZÁČ (1925–1977) a ZDENĚK LUKÁŠ (\*1928). V tvorbě SVATOPLUKA HAVELKY (\*1925) dominují rozměrná díla kantátová, oratorní a programní.

Brněnskou skladatelskou školu reprezentují JAN NOVÁK (1921–1984, od r. 1968 v Dánsku, Itálii a Německu), JOSEF BERG (1927–1971, komorní opery *Návrat Odysseův* a *Eufrides před branami Tymén*) a MILOSLAV IŠTVAN (1928–1990).

PETR EBEN (\*1929) se koncentruje na tvorbu duchovní (v širokém smyslu: *Nedělní hudba*, *Laudes*, *Faust*, *Job* aj. díla pro varhany, *Okna* pro trubku a varhany, *Vox clamantis* a *Noční bodiny* pro orchestr, opera *Jeremias* ad.) a zabývá se soustavně tvorbou pro děti.

Starší střední generaci zastupují IVANA LOUDOVÁ (\*1941), žačka M. KABELÁČE a O. MESSIAENA, a MILAN SLAVICKÝ (\*1947), absolvent pražské hudební vědy a žák J. KAPRA.

**Sbírký příkladů a edice staré hudby**

*Corpus Mensurabilis Musicae (CMM)*, vyd. American Institute of Musicology, Řím 1947nn.

A. della Corte: *Scelta di musiche per lo studio della storia*, Milán 1962

Davison, A. T./Apel, W.: *Historical Anthology of Music*, 2 sv., Cambridge, Massachusetts 1959

*Denkmäler Deutscher Tonkunst (DDT)*, 1892–1931

*Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB = 2. pokračování DDT)*, 1900–31

*Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ)*, 1894nn.

*Das Erbe deutscher Musik (ED)*, Řada I: Reichsdenkmale 1935–42, 1954nn.,

Řada II: Landschaftsdenkmale 1935–42

*Das Chorwerk (Chw.)*, vyd. F. Blume, 1929–38, Wolfenbüttel 1953nn.

Das Musikwerk (MW), Sbírká příkladů k dějinám hudby, vyd. K. G. Fellerer, 47 sv., Kolín nad Rýnem 1950–75

*Publikationen älterer Musik (PaM)*, vyd. Deutsche Musikgesellschaft pod Th. Kroyerem, 1926–40

*Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke (PGfM)*, vyd. Gesellschaft für Musikforschung, ed. R. Eitner, 1873–1905

Schering, A.: *Geschichte der Musik in Beispielen*, Lipsko 1931, nové vyd. 1957

**PRAMENY**

Všechna vyobrazení byla pro účely této publikace nakreslena nově; následující seznam zahrnuje jejich předlohy a prameny:

- s. 16 A – podle Lottermosera;
- s. 18 A, B – podle Reina/Schneidera;
- s. 20 B – podle Revesze;
- s. 22 E – podle Meyera, F – podle Lottermosera;
- s. 58 A, B, D – podle Fetteho;
- s. 160 A 1 – podle sumerského pečeti (podle Hickmanna, 1960),  
A 2 – podle rekonstrukce (podle Behna, 1954),  
B – podle asyrského reliéfu (podle Behna),  
C 1, 2 – podle Hickmanna (1956),  
C 3 – podle kresby na váze z Bismaje, 3. tisíciletí př. n. l. (podle Behna),  
D – podle babylónského reliéfu (podle Behna),  
E – podle reliéfu Gudey, 3. tisíciletí př. n. l., levá postava doplněna (podle Buchnera);
- s. 162 A – podle fénické misky z Kypu (podle Behna),  
B – podle Idelsohna (1914–32),  
C – podle pohřební malby v Beni Hassan, kolem roku 1900 př. n. l. (podle Buchnera);
- s. 164 A – podle reliéfu z hrobu v Sappárah (Sarapeum), Stará říše (podle Hickmanna 1961),  
B – ramenní harfa podle pohřební malby z doby Thutmose III (podle Behna, srov. Hickmann 1961),  
oblouková harfa 1 podle odlitku (podle Behna),  
oblouková harfa 2 podle nástěnné malby, hrob č. 38 v Thébách (podle Hirmera),  
dlhá flétna podle reliéfu, hrob č. 192 v Thébách (podle Hirmera),  
dvojité šalmaj podle nástěnné malby z thébského hrobu, 18. dynastie (podle Hirmera);
- s. 166 B, C – podle Bakeho (1957);
- s. 168 B, C – podle Pickena (1966), D – hudebnice podle Buchnera (1956);
- s. 172 D – podle atické amfory zdobené červenými postavami, kolem roku 480 př. n. l.,  
E – podle atického poháru (skyfos) zdobeného červenými postavami, kolem roku 480 př. n. l.,  
H – podle atické misky zdobené červenými postavami, kolem roku 520 př. n. l.,  
F, G, J – podle Behna;
- s. 174 B, C – podle Pöhlmana (1970);
- s. 178 D – rekonstrukce podle terakoty (cca 7 x 18 cm) z Kartága, 2. století př. n. l. (Michels/Vogel);
- s. 180 A, C, D – podle Stäbleina (1955), B – podle Handschina (1948);
- s. 226 A, B – podle Staudera,  
C – král David podle mnichovského žaltáře, konec 10. století,  
D – král David podle miniatury z jižní Francie, 11. století (Paříž, Bibl. Nat., lat. 1118, fol. 104),

- E, G – podle ilustrace ke Cantigas de S. Maria, Španělsko, 12. století,  
 F – podle plastiky v katedrále v Santiago de Compostela, 12. století,  
 H – podle reliéfu na štrasburské katedrále, rané 14. století (smyčec je doplněn),  
 K – podle Junghannse,  
 L – podle plastiky na portálu katedrály v Santiago de Compostela, konec 12. století,  
 otáčivé tangenty podle vyobrazení ze 13. století (podle Staudera);  
 s. 246 C – reprodukce originálu od Besselera (1931), MGG, sv. 8, (1960) aj.;  
 s. 268 – srov. MGG, sv. 7, sl. 842;  
 s. 270 B – podle Praetoria II, D – podle MW 24, s. 11;  
 s. 274 A, s. 280 A a s. 344 A – podle Wolffa (1968), s. 21nn., s. 89 a s. 115;  
 s. 378 B – podle Apela (1969), s. 173;  
 s. 394 C – podle Brockhause-Riemanna, s. 105,  
 D – podle MGG, sv. 5, tabulka 28.

Všechny notové příklady byly podle pokynů autora vysazeny nově. Z prostorových důvodů zahrnují většinou pouze krátké úseky z díla. Byly proto uvážlivě voleny pokud možno takové příklady, které jsou k úplnému nahlédnutí lehce dostupné v edicích a sbírkách příkladů. Následující seznam třídí příklady takto: jestliže zde chybí odkaz, je nutno přihlídnout do souborného vydání, které je uvedeno v **Seznamu pramenů a literatury**. (Pozn. red.: připojeny jsou zde – s výjimkami t. č. nedostupných pramenů – též předlohy k not. příkladům a ukázkám, které byly nově vysazeny pro doplňky českého vydání.)

- s. 82 D – Haas; s. 102 A – Dahlhaus; s. 116 A – Schering; s. 112 A, C – Graduale, B, C – Tack; s. 118 B – Jöde, E – Apel (1962); s. 126 B, C – Wolters; s. 130 A – Marrocco (1967), B – Einstein, C – Wolters; s. 128 B – Graduale; s. 132 A – Husmann (1955), B, C – Wolters; s. 144 A – Wolff (1971); s. 174 B, C – Pöhlmann; s. 180 A, C, D – Stäblein (1955); s. 182 B, D, E – Wellesz (1959); s. 184 B – Graduale; s. 186 A – Graduale *Justus ut palma* podle rkp. z 11. století a Graduale, srov. Handschin, B – Graduale *Adjuvabit eam Deus* podle rkp. Benevent, Kapitelbibl., Cod. VI–34, fol. 50, kolem 1100, C – *Alleluja Posuisti* podle Cod. Montpellier, H 159 (11. století); s. 188 A – Joh. Affligemensis (Cotto); s. 190 A – Graduale a Tack, C – Graduale; s. 192 A – Ludwig (1973), B – Gennrich (1960), D Gennrich (1956); s. 196 B – Gennrich (1960), Ludwig (1973), Husmann (1953); s. 198 A, B, C – podle Gerberta I, F a – podle Joh. Affligemensis (Cotto), F b – podle rkp. Mailand, Bibl. Ambrosiana, M 17 sup., fol. 56nn.; s. 200 A – Stäblein (1963), B – podle rkp. Paris, Bibl. Nat. lat. 3549, fol. 151v, 152 (neумы, 12. stol., faksimile u Apela, 1962), C – faksimile v MGG, sv. 11, tabulka 71 („Magister Albertus Parisiensis“); s. 202 A – Husmann (1955); s. 204 A, B – Husmann (1955); s. 206 B – Husmann (1955), B, C – Ludwig (1973); s. 208 A – srov. Davison/Apel I, B – Ludwig (1973), C – faksimile u Aubryho; s. 210 I – faksimile u Apela (1962); s. 216 A – Schering; s. 218 not. př. – Besseler (1931); s. 220 A, B – Marrocco (1967); s. 224 A – Apel (1962), B – Schering, C – Besseler (1931); s. 226 rozpis – viz výše; s. 232 G – podle Apela (1970); s. 234 A – Schmidt-Görg, D – Schering; s. 236 B – DTÖ VII a Besseler (1931); s. 238 A – DTÖ XVII, 1 a Soub. vyd.; s. 240 B – Schmidt-Görg, C – Lenaerts; s. 244 A – Lenaerts, B – not. př. k tomu u Schmidta-Görga; s. 246 A – Wolters, B – Schering, C – reprodukce originálu u Besselera (1931), MGG, sv. 8 aj.; s. 252 A – Besseler (1931), B – Engel, C – Schering; s. 254 A – Wolff (1972), Lenaerts, B, C – Schering; s. 256 A, D – Schering, C – DTÖ XIV, 1, C, E – Wolters; s. 258 A – Engel; s. 260 A – Apel (1967), B – Apel (1962), C – faksimile tabulatury u Apela (1962), přepis srov. též Schering, D – Schering; s. 262 A – Schering, B, C – Fischer (1956), D – Fitzwilliam Virginal Book I; s. 264 A – Ferand, C – Schering; s. 272 A – Davison 184; s. 276 B – Schering 201, MW 38, 8; s. 278 B – Haas (1929), s. 136, C – Davison 222, D – Haas (1929), s. 201; s. 280 B – Haas (1929), s. 210, C – Haas (1931), s. 187, D – Davison, s. 287; s. 282 A – MW 38, 20, B – MW 5, 4; s. 284 A – Davison 255, B – MW 39, 5, C – Schering 281; s. 286 A, B – MW 38, 7, 16, C – 39, 2, D – soub. vyd. Chrysander; s. 288 A, D – MW 37, 1, 2, 7, 11; s. 290 B – MW 37, 12; s. 292 A – Schering 168, B – soub. vyd., sv. 15, 1; s. 294 C – MW 30, 28; s. 296 B – Blume (1965), s. 23; s. 300 A, B – Schering 187, 193a (také MW 14, 6), C, D – MW 16, 11, 15; s. 338 A–D – MW 39, 14, 12, 21, 15; s. 340 B, C – Osthoff (1973), s. 707, 694nn.; s. 344 B – Davison 291, C, D – MW 39, 18, 22; s. 354 B – Orel, s. 776; s. 360 A, C – MW 14, 21, 30; s. 362 A – MW 15, 12, B, C – MW 1, s. 31, 63, D – MW 43, 26; s. 364 A – MW 1, s. 69, B – Davison 303; s. 380 A, B – MW 29, 35nn., C – podle MW 29, 4 a 6; s. 406 B – také MW 40, 10; s. 412 A, B – také MW 40, 2, 3; s. 500 A – Hindemith, s. 50nn.; s. 504 C, D – podle Dauera; s. 506 A – podle Behrendta; s. 508 A – podle Bahnerta; s. 510 E – podle hesla „Rockmusik“; s. 518 A – podle Gieselera; s. 526 A – *Historická antologie hud. kultury v čes. zemích*, ed. J. Černý a kol., KLP, Praha, v tisku, B – Černý, J.: *Středověký vícehlas v čes. zemích*, MM, Praha 1975, C, F – *Vícetextová moteta 14. a 15. stol.*, ed. J. Černý, Editio Supraphon, Praha 1989, D – *Jistebnický kancionál I*, ed. J. Vlhov

vá, a J. Kolár, KLP, Praha, v tisku, E – *Petrus W. de Gr., Magister Cracoviensis*, ed. J. Černý, PWM, Kraków 1993; 530 A – A. Michna, *Loutna česká*, ed. M. Horyna, Č. Budějovice 1984, B – MAB sv. 47, ed. J. Pohanka, Praha 1960, C – MAB seria II/4, ed. V. Bělský, Praha 1969; 532 A – Brixii, *Erat unum...*, ed. H. Krupka, Praha 1970, B – podle fotokopie z rkp. ze Saské státní knihovny v Drážďanech, v hud. odd. NK ČR pod sign. 59 R 4610; 534 A – *Věнец ze zpěvů vlastenských*, ed. J. Plavec, Praha 1960, B – MAB sv. 20, ed. J. V. Sýkora, Praha 1954, C – kl. výt., Lipsko B&H, b. r.; 536 A – HMUB, Praha 1945, B – ES, Praha 1968, C – SNKLHU, Praha 1957, analýza podle H. Schicka: *Konstruktion aus einem Intervall...*, in: *A. D. 1841–1991*, kongres Dobříš, Praha 1994; 538 A – *Dimitrij*, podle krit. edice, ed. M. Pospíšil, v rkp., *Rusalka*, podle krit. edice, ed. J. Burghauser, Praha 1959, B – soub. vyd., Praha 1967, C – SHV, Praha 1963, D – Suk, op. 7: FU, Praha b. r., op. 27: SHV, Praha 1965, op. 13: HMUB, Praha 1945, Dvořák, SHV, Praha 1961; 540 A – Fr. Bartoš: *Nár. písně moravské*, č. 837, Brno 1889, Janáček, kl. výt., HMUB, Praha 1917, B – *Julietta*, kl. výt., Melantrich, Praha 1967, *Symf. č. 6*, part., Praha 1990, *Taras Bulba*, part., HMUB, Praha 1947; 542 A – kl. výt., HMUB, Praha 1922, B, C – part., Panton, Praha 1967, D – *Nuove Composizioni per Organo 2*, Panton, Praha 1966.

## LITERATURA

### Všeobecná pojednání a příručky

- Apel, W.: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts 1970
- Blume, F.: *Die evangelische Kirchenmusik*, Bückenův *Handbuch*, Postupim 1931, nové zpracování Kassel 1965
- Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, vyd. C. Dahlhaus a H. H. Eggebrecht, 2 sv., Wiesbaden a Mohuč 1978/79
- Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, s předmlouvou Friedricha Blumeho, sestaveno z: MGG, Kassel atd./Mnichov 1974, 1975
- Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, vyd. K. G. Fellerer, 2 sv., Kassel 1972/76
- Handbuch der Musikgeschichte*, vyd. G. Adler (**AdlerHdb.**), Berlín 1930, nové vyd. Mnichov 1975
- Handbuch der Musikwissenschaft*, vyd. E. Bücken (**BückenHdb.**), 10 sv., Postupim 1927–34
- Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, vyd. H. Kretzschmar, Lipsko 1905nn.
- Handschin, J.: *Musikgeschichte im Überblick*, Lucern 1948, 1964
- Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, vyd. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1972nn.
- Hughes, D. G.: *A History of European Music*, New York atd. 1974
- Musikgeschichte in Bildern*, vyd. H. Besseler a M. Schneider, Lipsko 1962nn.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (**MGG**), Všeobecná encyklopedie hudby, vyd. F. Blume, 14 sv., Kassel atd. 1949–68, supplement: Kassel atd. 1968nn.
- Das Musikwerk, Sbirka příkladů k dějinám hudby, vyd. K. G. Fellerer, 47 sv., Kolín nad Rýnem 1951–75
- Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vyd. C. Dahlhaus, 10 sv., Wiesbaden a Laaber 1980nn.
- The New Grove. Dictionary of Music & Musicians*, vyd. Stanley Sadie, 20 sv., Londýn 1980
- The New Oxford History of Music* (**NOHM**), 11 sv., Londýn 1954nn.
- Riemann Musik Lexikon*, 12. vyd. W. Gurlitt (Osobní část, Mohuč 1959/61), H. H. Eggebrecht (Věcná část, 1967), C. Dahlhaus (Doplň. svazky, 1972/75)
- Robertson/Stevens: *Geschichte der Musik*, ve 3 sv. vyd. A. Robertson a D. Stevens, angl. 1960, něm. Mnichov 1964–68
- Wörner, K. H.: *Geschichte der Musik*, Göttingen 1972

### Časopisy

- Acta Musicologica* (**AMI**), 1931nn., (Časopis Mezinárodní spol. pro hud. vědu – Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, dříve: *Mitteilungen der IGMW* 1928–30)
- Archiv für Musikforschung* (**AMf**), 1936–43
- Archiv für Musikwissenschaft* (**AMw**), 1918–36, 1952nn.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (**JbP**), 1894–1940
- Journal of the American Musicological Society* (**JAMS**), 1948nn.
- Melos. Zeitschrift für Neue Musik*, 1920nn., od r. 1975 spolu s NZfM, od r. 1981 jako *Vierteljahresschrift für Zeitgenössische Musik*
- Monatshefte für Musikgeschichte* (**MfM**), 1896–1904
- Musica*, 1947nn.
- Musica Disciplina* (**MD**), 1947nn.

- Music and Letters (M&L)*, 1920nn.  
*The Musical Quarterly (MQ)*, 1915nn.  
*Die Musikforschung*, 1948nn.  
*Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)*, 1834nn. (zal. R. Schumannem, od r. 1975 spolu s čas. *Melos*)  
*Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ)*, 1946nn.  
*La Revue Musicale (RM)*, 1920nn.  
*Rivista musicale italiana (RMI)*, 1894nn.  
*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG)*, 1899–1914  
*Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft (VfMw)*, 1885–94  
*Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (ZIMG)*, 1899–1914  
*Zeitschrift für Musikwissenschaft (ZfMw)*, 1918–35

### Akustika

- Büschler, G.: *Kleines ABC der Elektroakustik*, Mnichov <sup>1</sup>1967  
 Dorn: *Physik. Mittelstufe*, vyd. A. Hannover <sup>18</sup>1970  
 Franke, H.: *Lexikon der Physik*, vyd. H. Franke, 3 sv., Stuttgart <sup>3</sup>1969 (*dtv-Lexikon der Physik*, 10 sv., Mnichov 1970)  
 German, W./Graewe, H./Neunhöffer, M./Weiss, H.: *Der neue Grimsehl. Physik II*, Stuttgart 1966  
 Lottermoser, W.: *Akustische Grundbegriffe*, MGG, sv.1, Kassel a Basilej 1949–51  
 Meyer, E./Neumann, E.G.: *Physikalische und Technische Akustik*, Braunschweig <sup>2</sup>1974  
 Trendelenburg, F.: *Einführung in die Akustik*, Berlin 1939

### Fyziologie sluchového a hlasového ústrojí

- Lehmann, L.: *Meine Gesangskunst*, Berlin 1909  
 Rein, H./Schneider, M.: *Einführung in die Physiologie des Menschen*, Berlin <sup>15</sup>1964  
 Vogel, G./Angermann, H.: *dtv-Atlas zur Biologie*, Mnichov 1968  
 Wellek, A.: *Gebörphysiologie*, MGG, sv. 4, Kassel a Basilej 1955  
 Winckel, F.: *Stimmorgane*, MGG, sv. 12, Kassel aj. 1965

### Psychologie slyšení

- Handschin, J.: *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Curych 1948  
 Helmholtz, H. v.: *Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863  
 Hesse, H.-P.: *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie*, filos. dis. Hamburk 1970  
 Kurth, E.: *Musikpsychologie*, Berlin 1931, nové vyd. Hildesheim 1969  
 Reinecke, H.-P.: *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Hamburk 1964  
 Révész, G.: *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern a Mnichov <sup>2</sup>1972  
 Stumpf, C.: *Tonpsychologie*, sv. I/II, Lipsko 1883/1890  
 Wellek, A.: *Die Mehrseitigkeit der Tonhöhe als Schlüssel zur Systematik der musikalischen Erscheinungen. Die Zeitschrift für Psychologie* 134, 1935  
 týž: *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt nad Mohanem 1963

### Organologie

- Adelung, W.: *Einführung in den Orgelbau*, Wiesbaden <sup>3</sup>1974  
 Bachmann, W.: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Lipsko 1964  
 Bahnert/Herzberg/Schramm: *Metallblasinstrumente*, Lipsko 1958  
 Baines, A.: *Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen*, vyd. A. B., Mnichov 1962  
 Bartolozzi, B.: *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*, Mohuč 1971  
 Behn, F.: *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954  
 Bierl, R.: *Elementare technische Akustik der elektronischen Musikinstrumente*, edice *Das Musikinstrument*, sešit 4, Frankfurt nad Mohanem 1965  
 Brandlmeier, J.: *Zupfinstrumentenbau*, MGG, sv.14, Kassel atd. 1968  
 Buchner, A.: *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Praha <sup>2</sup>1956  
 Fett, A.: *Harmonika*, MGG, sv. 5, Kassel atd. 1956  
 Galpin F. W.: *The Water Organ of the Ancients and the Organ of Today*, English Music (1604–1904), Londýn 1906



- Goebel, J.: *Theorie und Praxis des Orgelpfeifenklanges*, edice *Das Musikinstrument*, sešit 9, Frankfurt nad Mohanem 1967
- Hornbostel, E. M./Sachs, C.: *Systematik der Musikinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie* XL VI, 1914
- Junghanns, H.: *Der Piano- und Flügelbau*, edice *Das Musikinstrument*, sv. 4, Frankfurt nad Mohanem 1960
- Keune, E.: *Kleine Trommel. Schlaginstrumente. Ein Schulwerk*, díl 1, Kassel atd. 1975
- Kolneder, W.: *Das Buch der Violine*, Curych 1972
- Kotónski, W.: *Schlaginstrumente im modernen Orchester*, Mohuč 1968
- Kunitz, H.: *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lebrbuch*, díl 1–12, Lipsko 1957–61
- Mahillon, V.-Ch.: *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, sv. 1–4, Gent 1880–1912
- Pape, W.: *Instrumentenhandbuch*, smyčcové, drnkací, dechové a bicí nástroje ve formě tabulek, Kolín nad Rýnem 1971
- Peinkofer, K./Tannigel, F.: *Handbuch des Schlagzeugs. Praxis und Technik*, Mohuč 1969
- Praetorius, M.: *Syntagma Musicum II. De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, nové vyd. W. Gurlitt, Documenta musicologica XIV, Kassel atd. 1958
- Richter, W.: *Die Griffweise der Flöte*, Kassel atd. 1967
- Sachs, C.: *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlín 1928, nové vyd. Hilversum 1965
- tzž: *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlín 1913, rozšířené vyd. New York 1964
- tzž: *The History of Musical Instruments*, Londýn 1968
- tzž: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Lipsko 1930, nové vyd. Hildesheim/Wiesbaden 1967
- Stauder, W.: *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*, Braunschweig 1973
- Valentin, E.: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Regensburg 1974

### Hudební teorie

- Abraham, L. U.: *Harmonielehre*, sv. I/II, Kolín nad Rýnem 1965/1969
- Grabner, H.: *Allgemeine Musiklehre*, 10. vyd. s doplňkem od D. de la Motteho, Kassel atd. 1970
- tzž: *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Regensburg 1974
- Haas, R.: *Aufführungspraxis der Musik*, BückenHdb., Berlín 1934
- Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum*, Vídeň 1725 (lat.), nové vyd. Kassel atd./Graz 1967
- Jeppesen, K.: *Kontrapunkt*, učebnice klasické vokální polyfonie, něm. Lipsko 1935, Wiesbaden 1965
- Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917
- Leichtentritt, H.: *Musikalische Formenlehre*, Lipsko 1927
- Lemacher, H./Schroeder, H.: *Formenlehre der Musik*, Kolín nad Rýnem 1972
- Maler, W.: *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, sv. I/II, Mnichov-Lipsko 1971/1960
- Marx, A. B.: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, sv. I–IV, Lipsko 1837–47
- Mattheson, J.: *Große Generalbassschule*, vyd. W. Fortner, Mohuč 1956 (podle 2. vyd. z roku 1731)
- Motte, D. de la: *Harmonielehre*, Kassel atd./Mnichov 1976
- tzž: *Musikalische Analyse*, 2 svazky, Kassel atd. 1968, 1972
- Ratz, E.: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Vídeň 1973
- Stockmeier, W.: *Musikalische Formprinzipien. Formenlehre*, Kolín nad Rýnem 1973

### Druhy a formy

- Antiphonale Ss. Romanae Ecclesiae pro diurnis horis*, Tournai 1924
- Apel, W.: *Die Notation der polyphonen Musik. 900–1600*, angl. 1942, něm. Lipsko 1962
- Dürr, A.: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 2 sv., Kassel a Mnichov 1971, 1975
- EGgebrecht, H. H.: *Studien zur musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1968
- Einstein, A.: *The Italian Madrigal*, 3 sv., Princeton, New York 1949
- Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, vyd. W. Arlt aj., první řada Bern a Mnichov 1973
- Graduale Ss. Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis*, Tournai 1961
- Husmann, H.: *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Das Musikwerk 3, Kolín nad Rýnem 1955
- Jöde, E.: *Der Kanon*, Wolfenbüttel 1926
- Lasso, Orlando di: *Sämtliche Werke*, druhé, podle pramenů revidované vyd. od F. X. Haberla a A. Sandbergera (1894–1927), vyd. H. Leuchtmann, Wiesbaden 1968nn.; dále: *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, vyd. Académie Royale de Belgique a Bayerische Akademie der Wissenschaften, Kassel atd. 1956nn.
- Marrocco, W. T.: *Italian Secular Music*, vyd. W. T. Marrocco, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, sv. VI., Monako 1967

- Ortiz, D.: *Tratado de glosas... Rom 1553*, vyd. M. Schneider, Kassel atd. 1967  
 Salinas, F.: *De Musica... Salamanca 1577*, vyd. M. S. Kastner, Documenta musicologica I, 13, Kassel atd. 1958  
 Schütz, H.: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vyd. Internatinalne H. Schütz-Gesellschaft, Kassel atd. 1955nn.  
 Schweitzer, A.: *J. S. Bach (1908/1936)*, Wiesbaden 1960  
 Tack, F.: *Der Gregorianische Choral*, Das Musikwerk 18, Kolín nad Rýnem 1960  
 Wolff, H. Chr.: *Die Oper I. Anfänge bis 17. Jb.*, Das Musikwerk 38, Kolín nad Rýnem 1971  
 Wolters, G.: *Ars musica. Ein Musikwerk für Höhere Schulen*, sv. IV, sborový zpěvník pro smíšené hlasy, ve spolupráci s R. Krokisiem vyd. G. Wolters, Wolfenbüttel/Curych 1965

### Velké starověké kultury, pozdní antika a raný středověk

- Abert, H.: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Lipsko 1899, nové vyd. Tutzing a Wiesbaden 1968  
 Bake, A.: *Indische Musik*, MGG, sv. 6, Kassel a Basilej 1957  
 Danckert, W.: *Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der primitiven Welt*, Bonn 1966  
 Fleischhauer, G.: *Etrurien und Rom, Musikgeschichte in Bildern*, vyd. H. Besseler a M. Schneider, sv. II, *Musik des Altertums*, sešit 5, Lipsko aj.  
 Georgiades, Th.: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburk 1958  
 Hickmann, H.: *Harfe*, MGG, sv. 5, Kassel a Basilej 1956  
 týž: *Leier*, MGG, sv. 8, Kassel atd. 1960  
 týž: *Ägypten, Musikgeschichte in Bildern*, vyd. H. Besseler a M. Schneider, sv. II, *Musik des Altertums*, sešit 1., Lipsko 1961  
 Hirmer, M./Lange, K.: *Ägypten*, Mnichov 1967  
 Koller, H.: *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Mnichov 1963  
 Picken, L.: *Chinese Music, Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Londýn 1966  
 Pöhlmann, E.: *Denkmäler altgriechischer Musik. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft*, sv. 31, Norimberk 1970  
 Stäblein, B.: *Frühchristliche Musik*, MGG, sv. 4, Kassel a Basilej 1955  
 Wegner, M.: *Griechenland, Musikgeschichte in Bildern*, vyd. H. Besseler a M. Schneider, sv. II, *Musik des Altertums*, sešit 4, Lipsko 1970  
 Wellesz, E.: *Musik der Byzantinischen Kirche*, Das Musikwerk 13, Kolín nad Rýnem 1959

### Středověk

- Abert, H.: *Die Musikanschauung des Mittelalters*, Halle 1905  
 Apel, E.: *Die Notation der polyphonen Musik. 900–1600*, angl. 1942, něm. Lipsko 1962  
 Apfel, E.: *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik vom 13. bis 16. Jb.*, dva díly, Saarbrücken 1974  
 Aubry, P.: *Cent motets du XIII<sup>e</sup> siècle*, (faksimile a přepis *Codexu Bamberg*), 3 sv., Paříž 1908  
 Besseler, H.: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, BückenHdb., Postupim 1931  
 Besseler, H. Gülke, P.: *Schriftbild der mebrst. Musik, Musikgeschichte in Bildern* III, 5, Lipsko 1973  
 Bukofzer, M. F.: *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950  
*Corpus Scriptorium de Musica*, vyd. American Institute of Musicology, Řím 1950nn.  
 Coussemaker, E. de: *Scriptorium de musica medii aevi nova series*, vyd. E. de Coussemaker (CS), 4 sv., Paříž 1864–76, nové vyd. Hildesheim  
 Fischer, K. v.: *Studien zur Musik des ital. Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956  
 Fromm, H.: *Der deutsche Minnesang*, Darmstadt 1963  
 Gennrich, F.: *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932  
 týž: *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang*, MW 2, Kolín nad Rýnem 1960  
 Georgiades, T.: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954  
 Gerbert, M.: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (GS), St. Blasien 1784, nové vyd. Hildesheim 1963  
 Haas, R.: *Aufführungspraxis der Musik*, BückenHdb., Postupim 1934  
 Hammerstein, R.: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern a Mnichov 1962  
 týž: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern a Mnichov 1974  
 Husmann, H.: *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*, Musikforschung VI, 1953

- týž: *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Das Musikwerk 9, Kolín 1955
- Johannes Affligemensis (Cotto): *De Musica cum Tonario*, vyd. J. Smits van Waesberghe, CSM 1, Řím 1950
- Kühn, H.: *Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette*, Mnichov 1973 (*Berliner Musikwissenschaft*, Arbeiten 5)
- Landini, F.: *The Works of Francesco Landini. Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vyd. L. Schrade, sv. IV, Monako 1958
- Ludwig, E.: *Die geistliche nichtliturgische weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jb.*, AdlerHdb., sv. 1, Berlín 1930, nové vyd. Mnichov 1973
- týž: *Repertorium organorum motetorum vetustissimi stili*, sv. I, 1 (1910), Hildesheim 1964
- Machaut, G. de: *The Works of Guillaume de Machaut. Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, sv. II, III, vyd. L. Schrade, Monako 1956
- Marrocco, W. T.: *Italian Secular Music*, vyd. W.T. Marrocco, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, sv. VI, Monako 1967
- Michels, U.: *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, přílohy k AfMw, sv. VIII, Wiesbaden 1970
- Nagel, B.: *Der deutsche Meistersang*, Darmstadt 1967
- Reckow, E.: *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, přílohy k AfMw, sv. IV, Wiesbaden 1967
- Riess, G.: *Music in the Middle Ages*, New York 1940
- Reumann, H.: *Geschichte der Musiktheorie im 9.–14. Jb.*, Lipsko 1921
- Rokseth, Y.: *Polyphonie du moyen âge*, (faksimile Montpellier), Pafř 1935/36
- Sachs, K.-J.: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jb.*, přílohy k AfMw, sv. XIII, Wiesbaden 1974
- Schmidt-Görg, J.: *Die Messe*, Das Musikwerk 30, Kolín nad Rýnem 1967
- Schneider, M.: *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, 2 sv., Berlín 1934/35
- Smits van Waesberghe, J.: *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, 2 sv., Tilburg 1939–42
- týž: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter, Musikgeschichte in Bildern*, sv. III, 3, Lipsko 1969
- Stäblein, B.: *Saint-Martial*, MGG, sv. 11, Kassel atd. 1963
- týž: *Schriftbild der einstimmigen Musik, Musikgeschichte in Bildern*, sv. III, 4, Lipsko 1975
- Tack, F.: *Der Gregorianische Choral*, Das Musikwerk 18, Kolín nad Rýnem 1960
- Ursprung, O.: *Die katholische Kirchenmusik*, BückenHdb., Postupim 1931
- Vitry, Ph. de: *The Works of Philippe de Vitry*, vyd. L. Schrade, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, sv. V, Monako 1956
- Wagner, P.: *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, 3 sv., Lipsko 1895–1921
- Werf, H. van der: *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht 1972
- Wolf, J.: *Handbuch der Notationskunde*, Lipsko 1913
- Renaissance**
- Apel, W.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel atd. 1967
- Besseler, H.: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zur Ursprung der niederländischen Musik*, Lipsko 1950
- Binchois, G.: *Chanson*, vyd. W. Rehm, *Musikalische Denkmäler* II, Mohuč 1957
- Boetticher, W.: *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel a Basilej 1958
- Borren, Ch. van den: *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden*, I, Antverpy 1948
- Byrd, W.: *Complete Works*, vyd. E. H. Fellows, 20 sv., Londýn 1923–52
- Coclico, A. P.: *Compendium musices*, Norimberk 1552, nové vyd. Kassel 1954 (*Documenta musicologica* I, 9)
- Dowland, J.: *Ayres for Four Voices*, transkripce E. H. Fellows, vyd. T. Dart a N. Fortune, *Musica Britannica* VI, Londýn 1953, 1963
- Dufay, G.: *Opera omnia*, vyd. G. de Van a H. Besseler, CMM 1, Řím 1947nn.
- Engel, H.: *Das mehrstimmige Lied des 16. Jb. in Italien, Frankreich, England und Spanien*, Das Musikwerk 3, Kolín nad Rýnem 1952
- Fellows, E. H.: *The English Madrigal, 1588–1632*, Londýn 1920
- Ferand, E. T.: *Die Improvisation*, Das Musikwerk 12, Kolín nad Rýnem 1956
- Fischer, K. v.: *Die Variation*, Das Musikwerk 11, Kolín nad Rýnem 1956
- Fitzwilliam Virginal Book*, vyd. J. A. Fuller-Maitland a W. Barclay-Squire, 2 sv., Lipsko 1894–99, nové vyd. New York 1963 (něm. Wiesbaden 1963)
- Frotscher, G.: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlín 1959
- Giabelli, G.: *Collected Works II. Motetta Sacrae Symphoniae* (1597), vyd. D. Arnold, CMM 12, Řím 1959

- Huizinga, J.: *The Problem of the Renaissance*, Londýn 1960
- Jeppesen, K.: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Lipsko 1925
- Josquin Desprez: *Werke*, vyd. A. Smijers, M. Antonowycz, W. Elders, Amsterdam 1922–69
- Lasso, O. di: *Sämtliche Werke*, (viz „Druhy a formy“)
- Lenaerts, R. B.: *Die Kunst der Niederländer*, Das Musikwerk 22, Kolín nad Rýnem 1962
- Moser, H. J.: *Kleine deutsche Musikgeschichte*, Stuttgart 1940
- týž: *Paul Hofbaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929
- Ockeghem, J.: *Collected Works*, vyd. D. Plamenac, sv. I, Mše 1–8, American Musicological Society, *Studies and Documents* 3, New York <sup>2</sup>1959
- Palestrina, G. P.: *Le Opere Complete*, souborné vyd. započal R. Casimiri, 26 sv., Řím 1939–59, (Le Messe di Mantova II, vyd. K. Jeppesen, sv. XIX, Řím 1954)
- Petsch, C.: *Das Lochamer Liederbuch*, Mnichov 1967
- Stephan, W.: *Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, nové vyd. Kassel 1973
- Ungerer, H. H.: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jb.*, Würzburg 1941
- Winter, P.: *Der mehrhörige Stil*, Frankfurt nad Mohanem 1964
- Wolff, H. Ch.: *Musik der alten Niederländer*, Lipsko 1956
- týž: *Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jb.*, Das Musikwerk 41, Kolín nad Rýnem 1972
- Wolters, G.: *Ars musica* (viz „Druhy a formy“)
- Zarlino, G.: *Institutioni harmoniche*, Benátky 1558, nové vyd. New York 1965

### Baroko

- Abert, A. A.: *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954
- Ambros, A. W.: *Geschichte der Musik*, Vratislav 1862nn., Lipsko <sup>3</sup>1887–1911, nové vyd. Hildesheim 1968
- Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*, jubilejní sborník pro H. H. Eggebrechta, Wiesbaden 1985
- Apel, W.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967
- Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 díly, Berlín 1753/62, nové vyd. Lipsko, 1957
- Bach-Dokumente*, vyd. Bach-Archiv Lipsko, 3 sv., Lipsko 1963–73
- Bernhard, C.: *Tractatus compositionis augmentatus*, podrobné pojednání o používání konsonancí a disonancí; *Von der Singe-Kunst oder Manier*, vyd. J. M. Müller-Blattau, in: *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers C. B.*, Lipsko 1926, <sup>3</sup>1963
- Blume, E.: *Die evangelische Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft*, Postupim 1931, nové jako: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, spoluautoři: L. Finscher, G. Feder, A. Adrio, W. Blankenburg, Kassel 1965
- Braun, W.: *Die Musik des 17. Jb., Neues Handbuch der Msw.*, sv. 4, Wiesbaden a Laaber 1981
- Bukofzer, M. F.: *Music in the Baroque Era*, New York 1947
- Burmeister, J.: *Musica poetica*, Rostock 1606, nové vyd. Kassl 1955 (Documenta musicologica I, 10)
- Clerx, S.: *Le Baroque et la Musique. Essai d'esthétique musicale*, Brusel 1948
- Davison, A. T./Apel, W.: *Historical Anthology of Music*, I, Cambridge 1946, <sup>3</sup>1959; II, Cambridge 1950, <sup>3</sup>1959
- Dürr, A.: *Die Kantaten von J. S. Bach*, Kassel a Mnichov 1971, <sup>2</sup>1975
- EGGEBRECHT, H. H.: *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959
- Einstein, A.: *The Italian Madrigal*, 3 sv., Princeton 1949
- Engel, H.: *Das Concerto grosso*, Das Musikwerk 23, Kolín nad Rýnem 1962
- týž: *Das Instrumentalkonzert*, Průvodce koncertním sálem, *Die Orchestermusik* III, Lipsko 1932, rozš. 2 sv., Wiesbaden 1971/74
- týž: *Das Solokonzert*, Das Musikwerk 25, Kolín nad Rýnem 1964
- Ferrand, E. T.: *Die Improvisation*, Das Musikwerk 12, Kolín nad Rýnem 1956
- Forkel, J. N.: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Lipsko 1802, nové vyd. Frankfurt nad Mohanem 1950
- Frotscher, G.: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2 sv., Berlín 1935/36, <sup>3</sup>1966
- Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, methode nova*, Vídeň 1725 (něm. Mizler, Lipsko 1742), nové vyd. New York 1967 (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* II, 24)
- Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, vyd. W. Arlt, Bern a Mnichov 1973
- Geck, M. (vyd.): *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969
- Georgiades, T. G.: *Musik und Sprache*, Berlín aj. 1954, <sup>2</sup>1974

- Georgii, W.: *Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu 2 Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin a Curych 1941, <sup>1</sup>1965
- třž: *400 Jahre europäischen Klaviermusik*, Das Musikwerk 1, Kolín nad Rýnem 1950
- Gerber, R.: *Der Operntypus Johann Adolfs Hasses und seine textl. Grundlagen*, Lipsko 1925
- Haas, R.: *Aufführungspraxis*, Postupim 1931 (*Handbuch der Msw.*)
- třž: *Die Musik des Barock*, Postupim 1929 (*Handbuch der Msw.*)
- Handschin, J.: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948
- Hawkins, J.: *A General History of the Science and Practice of Music*, 5 sv., Londýn 1776, nové vyd. New York 1963, Graz 1969
- Heinichen, J. D.: *Der Generalbaß in der Composition*, Drážďany 1728, nové vyd. Hildesheim 1969
- Chrysander, E.: *Georg Friedrich Händel*, 3 sv. (do roku 1740, nedokončeno), Lipsko 1858/60/67, nové vyd. Hildesheim 1966
- Keller, H.: *Die Klavierwerke Bachs*, Lipsko 1950
- třž: *Die Orgelwerke Bachs*, Lipsko 1948
- Kirkpatrick, R.: *Domenico Scarlatti*, Princeton (N. Y.) 1953, něm. a rozš. H. Leuchtmann, 2 sv., Mnichov 1972
- Kolneder, W.: *Das Buch der Violine*, Curych 1972
- Kretzschmar, H.: *Führer durch den Konzertsaal*, I: *Sinfonie und Suite*, Lipsko 1887 (<sup>1</sup>1932); II, 1: *Kirchliche Werke*, Lipsko 1888 (<sup>1</sup>1921), II, 2: *Oratorien und weltliche Chorwerke*, Lipsko 1890 (<sup>1</sup>1939)
- třž: *Geschichte der Oper. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen VII*, Lipsko 1919, nové vyd. Hildesheim 1970
- třž: *Geschichte des neuen deutschen Liedes. Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen IV*, Lipsko 1911, nové vyd. Hildesheim 1966
- Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischen Polyphonie*, Bern 1917, nové vyd. Hildesheim 1977
- Leopold, S.: *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburk 1739, nové vyd. Kassel 1954, <sup>1</sup>1969 (*Documenta musicologica I, 5*)
- třž: *Grundlage einer Ebnepforte*, Hamburk 1740, nové vyd. Kassel 1969
- Moser, H. J.: *Das deutsche Sololied und die Ballade*, Das Musikwerk 14/15, Kolín nad Rýnem 1957
- Mozart, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, nové vyd. (<sup>1</sup>1787) Lipsko 1956, 1968
- Osthoff, W.: *Monteverdistudien. Das dramatische Spätwerk Monteverdis*, Tutzing 1960
- Praetorius, M.: *Syntagma musicum*, sv. I: *Musicae artis Analecta*, Wittenberg 1614/15, sv. II: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1618, rozš. <sup>1</sup>1619, sv. III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, nové vyd. I: Kassel 1959 (*Doc. mus. I, 21*), II/III: Kassel 1958 (*Doc. mus. I, 14/15*)
- Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, nové vyd. (<sup>1</sup>1789), Kassel 1953 (*Doc. mus. I, 2*)
- Rameau, J.-P.: *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paříž 1722, nové vyd. New York 1965, Dallas 1967 (*Souborné vyd. sv. I*)
- Redlich, H. F.: *Claudio Monteverdi*, Olten 1949
- Riemann, H.: *Handbuch der Musikgeschichte 2,2. Das Generalbaßzeitalter*, Lipsko 1912
- Rousseau, J. J.: *Dictionnaire de musique*, (Ženeva 1767), Paříž 1768, nové vyd. Hildesheim 1969
- Schering, A.: *Geschichte des Instrumentalkonzertes bis auf die Gegenwart, Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen I*, Lipsko 1905, <sup>1</sup>1927, nové vyd. Hildesheim 1965
- třž: *Geschichte des Oratoriums, Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen III*, Lipsko 1911, nové vyd. Hildesheim 1966
- Schmalzriedt, S.: *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Stuttgart 1972
- Schweitzer, A.: *J. S. Bach, le musicien poète*, Paříž a Lipsko 1905, rozš. něm. Lipsko 1908, Wiesbaden <sup>1</sup>1976
- Serauky, W.: *G. Fr. Händel III-IV* (od roku 1738, doplňován Chrysander), Kassel 1956/58
- Skei, A. B.: *Heinrich Schütz. A Guide to Research*, New York 1981
- Spitta, P.: *J. S. Bach*, 2 sv., Lipsko 1873/80, Wiesbaden a Darmstadt <sup>1</sup>1964
- Tarr, E.: *Die Trompete. Unsere Musikinstrumente*, sv. 5, Bern 1977, <sup>1</sup>1978
- Ursprung, O.: *Die katholische Kirchenmusik, Hdb. der Msw.*, Postupim 1931
- Walther, J. G.: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Lipsko 1732, nové vyd. Kassel 1953 (*Doc. mus. I, 3*)

- tyž: *Praecepta von der Musikalischen Composition*, I: *Musikalische Elementarlehre*, II: *Musica poetica*, rkp. Výmár 1708, vyd. P. Benary, Lipsko 1955
- Wolff, C.: *Der stile antico in der Musik* J. S. Bachs. Wiesbaden 1968
- Wolff, H. C.: *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900, Musikgeschichte in Bildern* IV, 1, Lipsko 1968
- tyž: *Die Oper*, sv. I: *Anfänge bis 17. Jb.*, Das Musikwerk 38, Kolín nad Rýnem 1971
- Wölfflin, H.: *Renaissance und Barock*, Mnichov 1888

### Klasicismus

- Abert, H.: *W. A. Mozart*, 2 sv., Lipsko 1919/21
- Avison, C.: *An Essay on Musical Expression*, Londýn 1752, nové vyd. New York 1967
- Bach, C. P. E.: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 díly, Berlín 1753/62, nové vyd. Lipsko 1957
- Batteux, C.: *Les Beaux Arts réduits á meême principe*, Paříž 1773, nové vyd. Ženeva 1969
- Baumgarten, A. G.: *Aesthetica*, 2 sv., Frankfurt nad Odrou 1750/58, nové vyd. Hildesheim 1970
- Blume, F.: *Die evangelische Kirchenmusik, Handb. der Msw.*, Postupim 1931 (viz liter. k baroku)
- tyž: heslo „Klassik“, MGG, sv. 7, jmenný a věcný, sl. 1027nn., Kassel 1958, také in: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel a Mnichov 1980
- Büchen, E.: *Musik des Rokoko und der Klassik, Hdb. der Msw.*, Postupim 1927
- Burney, Ch.: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 sv., Londýn 1776–89, nové vyd. Baden-Baden 1958
- tyž: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburk 1772/73, nové vyd. Kassel 1959 (Doc. mus. I, 19), také Lipsko 1968
- Dahlhaus, C. (vyd): *Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Msw.*, sv. 5, Laaber 1985
- tyž: *Musikästhetik*, Kolín nad Rýnem 1967 (*Musik-Tb. Theoretica* 8)
- Davison/Apel: *Historical Anthology of Music* (viz liter. k baroku)
- Dumesnil, R.: *L'Opéra et l'Opéra comique*, Paříž 1947
- Engel, H.: *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Lipsko 1927, nové vyd. Hildesheim 1970
- Finscher, L.: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, sv. 1, Kassel 1974
- Forkel, J. N.: *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 sv., Lipsko 1788/1801
- Friedlaender, M.: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 2 sv., Stuttgart 1902, nové vyd. Hildesheim 1962
- Galeazzi, F.: *Elementi teorico-pratici di musica*, Turín 1796, výběr in: S. Schmalzriedt, *Charakter und Drama*, AfMw 1985
- Gebser, J.: *Ursprung und Gegenwart*, 3 sv., Stuttgart 1949/53/66, Schaffhausen 1978
- Geiringer, K.: *Haydn*, Londýn 1946, něm.: *Joseph Haydn*, Mohuč 1959
- Georgiades, T. G.: *Musik und Sprache*, Berlín 1954, 1974
- Grout, D. J.: *A Short History of Opera*, 2 sv., Londýn 1947, 1965
- Haas, R.: *Aufführungspraxis, Hdb. der Msw.*, Postupim 1931
- Hawkins, J.: *A General History of Science and Practice of Music*, 5 sv., Londýn 1776, nové vyd. New York 1963, Graz 1969
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik*, Berlín 1820/1835
- Herder, J. G.: *Über den Ursprung der Sprache*, 1772
- tyž: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 4 sv., 1784–91
- tyž: *Sammlung von Volksliedern*, 1778nn., 1807 jako „*Stimmen der Völker in Liedern*“
- Hoffmann, E. T. A.: *Schriften zur Musik*, vyd. F. Schnapp, Mnichov 1963
- Jahn, O.: *W. A. Mozart*, 4 sv., Lipsko 1856–59, nové vyd. Hildesheim 1976
- Kirnberger, J. P.: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 sv., Berlín 1771/79
- Kloiber, R.: *Handbuch der Oper*, 2 sv., Regensburg 1971, Mnichov a Kassel 1973
- Koch, H. C.: *Musikalisches Lexikon*, 2 sv., Frankfurt nad Mohanem 1802, nové vyd. Hildesheim 1964
- tyž: *Versuch einer Einleitung zur Composition*, 3 sv., Lipsko a Rudolstadt 1782–93, nové vyd. Hildesheim 1969
- Kretzschmar, H.: *Führer durch den Konzertsaal* (viz liter. k baroku)
- tyž: *Geschichte der Oper. Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen* VII, Lipsko 1919, nové vyd. Hildesheim 1970
- tyž: *Geschichte des neuen deutschen Liedes. Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen* IV, Lipsko 1911, nové vyd. Hildesheim 1966
- Landon, H. C. R.: *The Symphonies of J. Haydn*, Londýn 1955 (supplement 1961)



- Marpurg, F. W.: *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, týdeník, Berlín 1749–50, nové vyd. Hildesheim 1970
- týž: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 3 sv., Berlín 1760–64, nové vyd. Hildesheim 1971
- Mattei, S.: *La filosofia della musica*, srov. Sulzer, *Allgemeine Theorie* (viz Osthoff)
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister* (viz liter. k baroku)
- týž: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburk 1740, nové vyd. Kassel 1969
- Moser, H. J.: *Das deutsche Lied seit Mozart*, 2 sv., Berlín a Curych 1937, Tutzing 1966
- Mozart, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, nové vyd. (1787), Lipsko 1956 a 1968
- Mozart, W. A.: *Briefe und Aufzeichnungen*, (souborné vyd.), 4 sv., vyd. A. Bauer a O. E. Deutsch, *Kommentar und Register*, 3 sv., vyd. J. H. Eibl, Kassel 1962–75
- týž: *Die Dokumente seines Lebens*, vyd. O. E. Deutsch, Kassel 1961
- Orel, A.: *Die katholische Kirchenmusik seit 1750*, in: *Hdb. der Mg.* od G. Adlera, Frankfurt nad Mohanem 1924, Berlín 1930, nové vyd. Mnichov 1975
- Osthoff, W.: *Die Opera buffa*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, pamětní spis L. Schradeho, vyd. W. Arlt aj., Bern 1973
- Ottaway, H.: *Aufklärung und Revolution*, in: *Geschichte der Musik*, vyd. A. Robertson a D. Stevens, sv. III, *Klassik und Romantik*, Mnichov 1968
- Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlín 1752, nové vyd. (1789) Kassel 1953 (Doc. mus. I, 2)
- Reicha, A.: *Traité de haute composition musicale*, 2 sv., Paříž 1824–26, něm. jako: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, 4 sv., Vídeň 1834
- Rousseau, J. J.: *Dictionnaire de musique*, (Ženeva 1767), Paříž 1768, nové vyd. Hildesheim 1969
- Rummenhüller, P.: *Die musikalische Vorklassik*, Kassel a Mnichov 1983
- Scheibe, J. A.: *Der Critische Musikus*, týdeník, Hamburk 1738–40, Lipsko 1745, nové vyd. Hildesheim 1970
- týž: *Theorie der Melodie und Harmonie. Über die musicalische Composition*, Lipsko 1773
- Schering, A.: *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, *Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen I*, Lipsko 1905, 1927, nové vyd. Hildesheim 1965
- týž: *Geschichte des Oratoriums*, *Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen III*, Lipsko 1911, nové vyd. Hildesheim 1966
- Schubart, C. D. F.: *Deutsche Chronik*, časopis, Augsburg 1774–76
- týž: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, vyd. L. Schubart, Vídeň 1806, nové vyd. Hildesheim 1969
- Sedlmayr, H.: *Verlust der Mitte*, Salcburk 1948
- Sulzer, J. G.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 sv., Lipsko 1771/74, rozš. 4 sv., Lipsko 1792–94, nové vyd. Hildesheim 1967–70
- Wolff, H. C.: *Oper. Szene und Darstellung von 1600–1900*, Lipsko 1968 (*Musikgeschichte in Bildern*, sv. IV, 1)
- týž: *Die Oper*, sv. II: 18. Jahrhundert 39, Kolín nad Rýnem 1971
- Wyzewa, T. de/Saint-Foix, G. de: *W. A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre. Essai de biographie critique*, 5 sv., Paříž 1912–46

## 19. století

- Athenäum*, časopis, vyd. A. W. Schlegel a E. Schlegel, 3 sv., 1798–1800, nové vyd. Darmstadt 1977
- Becking, G.: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg 1928
- Bekker, P.: *Die Symphonie von Beethoven bis Mahler*, Berlín 1918
- týž: *G. Mahlers Symphonien*, Berlín 1921, nové vyd. Tutzing 1969
- Berlioz, H.: *Gesammelte Schriften*, v něm. překladu vyd. R. Pohl, Lipsko 1864, Souborné vyd. spisů, 10 sv., Lipsko 1903nn.
- týž: *Traité d'instrumentation*, Paříž 1843, něm. jako *Die Kunst der Instrumentierung*, vyd. J. A. Leibröck, Lipsko 1843 (!)
- Blume, E.: *Die evangelische Kirchenmusik* (viz liter. k baroku)
- týž: heslo „Romantik“, MGG, sv. 9, Kassel 1963, také in: *Epochen der Mg.*
- Brendel, A.: *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Londýn 1976, něm.: *Nachdenken über Musik*, Mnichov 1977
- Bücken, E.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, *Hdb. der Msw.*, Postupim 1929
- Busoni, F.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Terst 1907, rozš. Lipsko 1916, nové vyd. Wiesbaden 1954

- týž: *Von der Einheit der Musik*, sebrané stati, Berlín 1923, rozš. *Wesen und Einheit der Musik*, Berlín 1956
- Dahlhaus, C. (vyd.): *Die Musik des 19. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Msw.*, sv. 6, Wiesbaden a Laaber 1980
- týž: *Musikästhetik*, Kolín nad Rýnem 1967
- týž: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971
- týž: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik* (viz liter. k baroku)
- Debussy, C.: *Lettres 1884–1918, Réunies et présentées par F. Lesure*, Paříž 1980
- týž: *Monsieur Croche et autres écrits*, vyd. F. Lesure, Paříž 1971, něm. Stuttgart 1974
- Dömling, W.: *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber 1985
- Elder, A.: *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982
- Einstein, A.: *Music in the Romantic Era*, New York 1947, <sup>2</sup>1949, něm. Mnichov 1950
- Engel, H.: *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt*, Lipsko 1927
- Georgiades, T. G.: *Musik und Sprache*, Berlín aj. 1954, <sup>1</sup>1974
- týž: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967
- Georgii, W.: *Geschichte der Klavermusik*, Berlín a Curych 1941, <sup>1</sup>1965
- Halm, A.: *Die Symphonien Anton Bruckners*, Mnichov 1913, <sup>1</sup>1923
- Handschin, J.: *Der Toncharakter*, Curych 1948
- Hanslick, E.: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Lipsko 1854, nové vyd. Wiesbaden <sup>1</sup>1972
- Chopin, F.: *Briefe*, vyd. K. Kobylańska, něm. Berlín 1983, Frankfurt 1984
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik*, Berlín 1820/35
- Hoffmann, E. T. A.: *Schriften zur Musik*, vyd. F. Schnapp, Mnichov 1963
- Huch, R.: *Die Romantik*, 2 sv., 1899/1902, Tübingen 1951, <sup>1</sup>1979
- Kaiser, J.: *Erliebte Musik von Bach bis Strawinsky*, Hamburk 1977
- Kalbeck, M.: *Johannes Brahms*, 4 sv. (v osmi), Berlín 1904–14
- Kiesewetter, R. G.: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Lipsko 1834
- Kleßmann, E.: *Die deutsche Romantik*, Kolín nad Rýnem 1979
- Kloiber, R.: *Hdb. des Instrumentalkonzerts*, 2 sv., Wiesbaden 1972/73
- týž: *Hdb. der klassischen und romantischen Symphonie*, Wiesbaden 1964
- týž: *Hdb. der symphonischen Dichtung*, Wiesbaden 1980
- Konold, W.: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984
- Korte, W. E.: *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963
- Kracauer, S.: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam 1937
- Kretzschmar, H.: *Führer durch den Konzertsaal* (viz liter. k baroku)
- týž: *Geschichte des neuen deutschen Liedes, Kleine Hdb. der Mg. nach Gattungen IV*, Lipsko 1911, nové vyd. Hildesheim 1966
- Kropfinger, K.: *Wagner und Beethoven, Studien zur Mg. des 19. Jahrhunderts*, sv. 29, Regensburg 1975
- Krummacher, F.: *Mendelssohn, der Komponist. Studien der Kompositionsart am Beispiel der Kammermusik für Streicher*, Mnichov 1978
- Kurth, E.: *Bruckner*, Berlín 1925
- týž: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917, nové vyd. Hildesheim 1977
- týž: *Musikpsychologie*, Berlín 1930, nové vyd. Hildesheim 1969
- týž: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Bern a Lipsko 1920, nové vyd. Hildesheim 1968
- Lankheit, K.: *Revolution und Restauration*, Baden-Baden 1965
- Mersmann, H.: *Die moderne Musik seit der Romantik, Hdb. der Msw.*, Postupim 1927
- Mila, M.: *Il melodrama di Verdi*, Bari 1933, <sup>1</sup>1958
- Mitchell, D.: *G. Mabler. The Early Years./The Wunderhorn Years*, Londýn 1958/75
- Novalis (von Hardenberg): *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*, 1798, vyd. díla Mnichov 1978, sv. 2
- Schering, A.: *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (viz liter. k baroku)
- týž: *Geschichte des Oratoriums* (viz liter. k baroku)
- Schlegel, F.: *Athenäum* (viz výše)
- Schmidt, C. M.: *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983

- Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819  
 Schumann, R.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vyd. M. Kreisig, Lipsko 1914  
 Strauss, R.: *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*, Vídeň 1926, Curych 1970  
*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Thyssen Stiftung), Regensburg 1965nn.  
 Thayer, A. W.: *Ludwig van Beethovens Leben*, vyd. H. Deiters a H. Riemann, 5 sv., Berlín a Lipsko 1866–1908  
 Thibaut, A. F. J.: *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, nové vyd. Darmstadt 1967  
 Wackenroder, W. H.: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlín 1797 (s přispěvkem L. Tiecka)  
 Wagner, R.: *Mein Leben*, úplné vyd., vyd. M. Gregor-Dellin, Mnichov 1963  
 Wiora, W. (vyd.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musikalischen Studien zur Mg. des 19. Jahrhunderts*, sv. 14, Regensburg 1969

## 20. století

- Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1972  
 tž: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Vídeň 1968  
 tž: *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949  
*Amerikanische Musik seit Ch. Ives*, vyd. H. Danuser aj., Laaber 1987  
 Austin, W. W.: *Music in the Twentieth Century*, Londýn 1966, 1977  
 Bahnert/Herzberg/Schramm: *Metallblasinstrumente*, Lipsko 1958  
 Behrendt, J. E.: *Das Jazzbuch*, Frankfurt 1953, rozš. 1968 a 1974nn.  
 Boulez, P.: *Alea*, in: *Darmstädter Beiträge* 1, Mohuč 1958  
 tž: *Anhaltspunkte. Essays*, Stuttgart a Curych 1975  
 tž: *Musikdenken heute* 1, *Darmstädter Beiträge* V, Mohuč 1963  
 Brinkmann, R.: *Arnold Schönberg, 3 Klavierstücke op. 11*, Wiesbaden 1969  
 Budde, E.: *Anton Weberns Lieder op. 3*, Wiesbaden 1971  
 Busoni, F.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (viz liter. k 19. století)  
 Cage, J.: *Silence*, Middletown, Connecticut 1961  
 Cocteau, J.: *Le Coq et L'Arlequin* (1918), s předmlouvou G. Aurica, Paříž 1979  
 Collaer, P.: *La musique moderne 1905–50*, Paříž 1953, něm. Stuttgart 1963  
 Dahlhaus, C.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts, Neues Hdb. der Msw.*, sv. 6, Wiesbaden 1980  
 tž: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mohuč 1978  
 tž: *Systematische Musikwissenschaft*, vyd. C. Dahlhaus a H. de la Motte-Haber, *Neues Hdb. der Msw.*, sv. 10, Laaber 1982  
 Danuser, H.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Msw.*, sv. 7, Laaber 1984  
 Dauer, A. M.: *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*, Eisenach a Kassel 1958, 1977  
 Dibelius, U.: *Moderne Musik* I, 1945–1965, Mnichov 1966; II, 1965–1985, Mnichov 1988  
*Die Reihe. Information über serielle Musik*, vyd. H. Eimert, sešity 1–8, Vídeň 1955–62  
 Gebser, J.: *Ursprung und Gegenwart*, 3 sv., Stuttgart 1949/53/66, 1973  
 Gieseler, W.: *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*, Celle 1975  
 tž/Lombardi, L./Weyer, R.-D.: *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Celle 1985  
 Häusler, J.: *Musik im 20. Jahrhundert*, Brémy 1969  
 Henze, H.: *Essais*, Mohuč 1964  
 tž: *Musik und Politik*, spisy a rozhovory, Mnichov 1976  
 Hindemith, P.: *J. S. Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Mohuč 1950  
 tž: *Unterweisung im Tonsatz*, 2 sv., Mohuč 1937/39  
 Jameux, D.: *Pierre Boulez*, Paříž 1984  
 Kandinsky, W./Marc, F.: *Der Blaue Reiter*, Mnichov 1912, nové vyd. Mnichov 1965  
 Kostelanetz, R.: *John Cage*, New York 1968, něm. Kolín nad Rýnem 1973  
 Meyer-Eppler, W.: *Statistische und psychologische Klangprobleme*, Vídeň 1955 (řada I)  
 Nono, L.: *Texte. Studien zu seiner Musik*, vyd. J. Stenzl, Curych 1975  
 Oesch, H.: *Außereuropäische Musik* 1, *Neues Hdb. der Msw.*, sv. 8, Laaber 1984  
 Redlich, H. F.: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Vídeň 1957  
 Rihm, W.: *Der geschockte Komponist*, in: *Ferienkurse '78*, Mohuč 1978  
*Rockmusik*, vyd. T. Kneif a H.-C. Schmidt, *Opus musicum*, Kolín nad Rýnem 1978  
 Rufer, J. L.: *Die Komposition mit 12 Tönen*, Berlín 1952, Kassel 1966  
 Schnebel, D.: *Denkbare Musik, Schriften 1952–72*, vyd. H. R. Zeller, Kolín nad Rýnem 1972  
 Schönberg, A.: *Harmonielehre*, Vídeň 1911

- týž: *Style and Idea*, New York 1950, něm.: *Stil und Gedanke. Gesammelte Aufsätze zur Musik*, in: *Ges. Schriften* 1, vyd. I. Vojtěch, Frankfurt nad Mohanem 1967, kapes. vyd. Frankfurt nad Mohanem 1992
- Schweizer, K.: *Orchestermusik des 20. Jahrhunderts seit Schönberg*, Stuttgart 1976, také in: *Reclams Konzertführer. Orchestermusik*, Stuttgart 1991
- Sowjetische Musik im Lichte der Perestroika*, vyd. H. Danuser aj., Laaber 1990
- Stockhausen, K.: *Texte*, 6 sv., Kolín nad Rýnem 1963/64 1971/78/84/89
- Strawinsky, I.: *Chronique de ma vie*, Paříž 1935, něm. Curych/Berlín 1937
- týž: *Poétique musicale*, Paříž a New York 1942, něm. Mohuč 1949
- Stuckenschmidt, H. H.: *Schöpfer der Neuen Musik*, Frankfurt 1958
- týž: *Die Musik eines halben Jahrhunderts, 1925–1975*, Mnichov 1976
- Stürzbecher, U.: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Kolín nad Rýnem 1971
- Vogt, H.: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972
- Webern, A.: *Der Weg zur Neuen Musik*, vyd. W. Reich, Vídeň 1960
- Zimmermann, B. A.: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, vyd. C. Bitter, Mohuč 1974

**Pro české čtenáře doplňujeme přehled literatury alespoň následujícím výběrem odborné literatury, která je s českým prostředím spjata jak autorsky, tak tematicky:**

- Československý hudební slovník osob a institucí* I, II, red. Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1963, 1965
- Slovník české hudební kultury*, red. Jiří Fukač, Jiří Vyslouzil, Praha 1997
- Zenkl, Luděk: *ABC hudební nauky*, Praha 1982
- Janeček, Karel: *Hudební formy*, Praha 1955
- Jiráček, Karel Boleslav: *Nauka o hudebních formách*, Praha 1985
- Hůla, Zdeněk: *Nauka o harmonii*, Praha 1956
- Janeček, Karel: *Harmonie rozborem*, Praha 1963
- Hůla, Zdeněk: *Nauka o kontrapunktu*, Praha 1985
- Rychlík, Jan a kol.: *Moderní instrumentace*, Praha 1968
- Modr, Antonín: *Hudební nástroje*, Praha 1977
- Poledniák, Ivan: *ABC. Stručný slovník hudební psychologie*, Praha 1984
- Kouba, Jan: *ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi*, Praha 1989
- Volek, Tomislav – Jareš, Stanislav: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších dob do vybudování Národního divadla*, Praha 1977
- Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*, red. Vladimír Lébl a kol., Praha 1989
- Dějiny české hudební kultury*, kol. autorů, I 1890–1918, II 1918–1945, Praha 1972, 1981
- Tyrrell, John: *Czech Opera*, Cambridge 1988, česky Brno 1991–1992
- Havlík, Jaromír: *Česká symfonie 1945–1980*, Praha 1989

- Dílo a život Bedřicha Smetany*. Sv. 1 – Janeček, Karel: *Smetanova komorní hudba*, Praha 1978; Sv. 2 – Smolka, Jaroslav: *Smetanova vokální tvorba*, Praha 1980; Sv. 3 – Jiráček, Jaroslav: *Smetanova operní tvorba I*, Praha 1984; Sv. 4 – Jiráček, J.: *Smetanova operní tvorba II*, Praha 1989; Sv. 5 – Smolka, J.: *Smetanova symfonická tvorba*, Praha 1984
- Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997
- Šourek, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, sv. 1–4, Praha 1954–1957
- Kuna, Milan a kol.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, Praha 1987– (dosud vyšlo 7 svazků)
- Štěpán, Václav: *Novák a Suk*, Praha 1945
- Lébl, Vladimír: *Vítězslav Novák. Život a dílo*, Praha 1964
- Vogel, Jaroslav: *Leoš Janáček*, Praha 1997
- Šafránek, Miloš: *Bobuslav Martinů. Život a dílo*, Praha 1961
- Mihule, Jaroslav: *Bobuslav Martinů. Profil života a díla*, Praha 1974

Realizace českého vydání populární německé příručky s sebou nesla řadu specifických problémů, počínaje samotnou formou pravidelného členění textu po dvou stranách, které je třeba překládat, redigovat a tisknout „na míru“, až po úskalí obecnější, jako např. neustálenost nebo dokonce absence nezbytné terminologie, způsobená v minulosti soustavným zanedbáváním překládání cizojazyčných prací do češtiny. Pokud to rozměr textu umožňoval, uváděli jsme názvy děl, spisů atd. jak v originálním tvaru, tak i v českém překladu, což je – oproti německé předloze, uvádějící zpravidla podobu pouze originální, tj. německou, anglickou, francouzskou atd. – motivováno snahou o větší srozumitelnost. V případě notových ukázek s podloženým textem jsme takřka výhradně dávali přednost textům originálním, s výjimkami např. v některých partiích mluveného textu, v některých lehčích zánrech atp. Dvojazyčná řešení jsme zde z prostorových i technických důvodů volili zcela ojediněle, i v tomto ostatně opět převyšujeme jednojazyčnou německou předlohu.

Překlada se ujali mladí muzikologové, někteří dokonce ještě během svých univerzitních studií, neboť právě oni si snad nejvíce uvědomovali naléhavost poptávky po kvalitní, česky psané příručce, která v našem oboru stále tak citelně schází. Překladaatelé (dnes již všichni s titulem Magistr) si podle svého odborného zaměření rozdělili práci následovně: Miroslav Srnka – systematická část, kromě hudební teorie, a 20. století (s. 11–65, 110–157, 484–525); Sandra Bergmannová – hudební teorie (s. 66–109); Jan Frei – od nejstarší hudby do konce středověku (s. 158–227); Lucie Chvátílová – renesance, baroko a část klasicismu (s. 228–379); David Stranofský – část klasicismu a 19. století (s. 380–483). S nemenším osobním vkladem se na přípravě českého vydání účastnili též dva hlavní odborní lektorů, doc. Jaromír Černý pro oblast starších dějin hudby a doc. Jarmila Gabriellová pro úsek od baroka do současnosti. Oba se měrou vrchovatou zasloužili o to, aby práce, dobře míněná ve smyslu „studenti studentům“, zároveň netrpěla také některými studentskými nedostatky.

Tímto ovšem výčet jmen nekončí, neboť unikátnost koncepce knihy spočívá mj. i v tom, že její autor se vydal na dosti omezené ploše skutečně napříč celým oborem. Kromě samotných dějin hudby obsáhl i podstatnou část tzv. systematických disciplín hudební vědy, což si vyžádalo spoluúčast dalších odborníků. Systematickou část jako celek a zejména hudební teorii lektorovala PhDr. Jitka Ludvová, přičemž jednotlivé disciplíny ještě doporučila k dalšímu posouzení specialistů. Organologii tak lektoroval doc. Pavel Kurfürst, fyziologii hlasového ústrojí doc. Miroslav Ptáček, psychologickou akustiku PhDr. Marek Franěk a obecnou akustiku prof. Václav Syrový. Ten je navíc autorem nového zpracování elektrofonických hudebních nástrojů (s. 60–63). Původní německý text o elektrofonech vznikl v sedmdesátých letech a dnes (v žádném z pozdějších německých vydáních nebyl dosud aktualizován) je pochopitelně zcela antikvovaný. Podobně radikální zásah bylo nezbytné učinit v případě úvodní dvojstrany (s. 12–13), zobrazující strukturu německé hudební vědy. Autorkou nového, českému prostředí odpovídajícího schématu i textu je doc. Jarmila Gabriellová. Kromě zmíněných případů jsme do formálně sevrené struktury německé předlohy z autorsko-právních, ale i z technických důvodů zásadněji nezasahovali. Nejvíce patrnou změnou tak asi zůstává spojení obou dílů do jednoho svazku, který si i v pevné vazbě stále zachovává příjemný formát malé praktické příručky.

Pro české vydání nově vytvořená kapitola *České země* (s. 526–543) byla koncipována samostatně, aby nenarušila strukturu Encyklopedického atlasu a přitom stručně a kompaktně doplnila obraz hudby na českém území, která je v samotném Atlasu pojednává většinou jen okrajově. Autory těchto textů, včetně výběru notových ukázek, jsou doc. Jaromír Černý (s. 526–527), PhDr. Petr Daněk (s. 528–529) a doc. Jarmila Gabriellová (s. 530–543). Za grafické ztvárnění nově vzniklých obrazových stran patří dík Ondřeji Maňourovovi.

Seznam pramenů jsme rozšířili o předlohy, z nichž bylo čerpáno v nové kapitole týkající se hudby na českém území, seznam literatury jsme ponechali – až na nepatrný, oddělený dodatek – v původním rozsahu.

Kromě dosud zmiňovaných odborníků, kteří různým dílem, ale vždy velmi znatelně pozvedali úroveň textu, patří dále srdečný dík např. doc. Milanu Slavickému, příkladně stavovsky dohlížejícímu na úroveň zpracování hudebních druhů a forem, a Mgr. Davidu Ebenovi, mj. profesionálně zabraňujícímu šíření již dávno vyvrácených legend o gregoriánském chorálu. Nepřehlédnutelnou zásluhu na konečné podobě knihy má celá studentská skupinka (proto nejmenovaná) „rejtříkáři“ spolu se zkušenou redaktorkou Olgou Zuckerovou, pomáhající při rychlých závěrečných korekturách. Všem, i těm, které jsem zde nezmínil, si touto cestou dovoluji za nakladatelství vyslovit poděkování.

Jan Kachlík

**Polotučně** vytištěná čísla se vztahují k centrálnímu pojednání.

Sudá čísla odkazují všeobecně na obrazové strany. Z toho se dá snadno usoudit, zda – zvláště u hudebních nástrojů – je k dispozici též **vyobrazení** nebo pouze slovní popis.

**Přednesová označení** (např. *cantabile*), **zkratky** (např. *pp*) a jiné **značky** notového zápisu jsou uvedeny na s. 70–81; viz též Seznam symbolů a zkratk na s. 8–10.

## A

- a cappella 65, 70, 83, 127, 185, 241, 247, 249, 253, 257, 293, 297, 299, 303, 425, 429, 433, 483, 493, 517, 524  
– mše 292, 293
- ABBATINI, A. M. 279
- abreviatura, zkratka 72
- ABEGG, M. 439
- ABEL, C. F. 332, 365, 393
- Abendmusiken (Lübeck) 291, 309
- absolutní hudba 115, 143, 335, 387, **403**, **440**, 451, 453, 457, 459, 463, 467, 471, 479
- Abu Hassan (Weber) 417
- Académie de poésie et de musique (Paříž) 253, 283
- Académie royale de musique 266, 283
- Academy of Ancient Music (London) 393
- Accademia filarmonica (Bologna) 357, 397, 429
- accentus **116n.**, 185, 187
- acciaccatura 70, 101
- acutus, acutae 170, 187nn.
- ad libitum, ad lib. 71, 75, 292, 302, 327, 382, 446, 472  
– obsazení 334, 361, 371, 373, 378, **379**, 393
- ADAM DE LA HALLE 139, 192, **194**, 209
- ADAM OD SV. VIKTORA 191
- ADAM Z FULDY 257, 269
- ADAM, A. 415
- adaptace 19
- ADLER, G. 13
- ADLGASSER, A. C. 357
- ADORNO, TH. W. 487, 489, 493
- adventní hymnus (Dufay) 236n.
- Aeolova harfa 35, 443
- aerofony 25, **46–59**
- afekt 71, 105, 107, 131, 145, 249, 267, 269nn., 273, 275, 277, 279, 281, 291, 295, 315, 317, 329, 331, 333, 335, 337, 339, 341, 357, 381, 493, 517
- afektová teorie 115, 269, **271**
- AGAZZARI, A. 279, 289
- Agnus Dei 117n., **128n.**, 184n., 213, 217nn., 238–240, 242n., 296, 358n., 387, 435
- AGOULT, M. D' 421, 433, 447
- AGRICOLA, A. 243
- Achtliederbuch 297
- Aida (Verdi) 51, 400, 411, 453
- aidovka, andělská trubka 50n.
- AICH, A. VON 257
- AIMERIC DE PEGUILHAN 194
- aiolská, -ý 87, 90n., 97, 177, 242, 251
- air 131, 139, **150n.** (suita), 282n., 283 (fr.); 285, 301 (angl.), 314n., 322n., 344nn., 367, 492, 525  
– à boire 301  
– de cour 111, 253, 259, 301  
– sérieux 301  
– tendre 301
- AISCHYLOS 173
- akademie 135, 267, 285, 331, 345, 347, 361, 381, 385, 393, 433, 447, 495
- Akathistos hymnos (sv. Romanos) 182n.
- akcentové neумы **186n.**
- akcidentály, posuvky **67**, 71
- akční potenciály 19
- aklamace 117, 163
- akoláda 69
- akord 17, 21 (souzvuk), 96–99, 100n., 229, **250n.**, 491 (bloudící)
- akordeon 58n.
- akrostich (on) 329, 526n.
- akustická intenzita 17, 19
- akustické spektrum 16, 17, 31
- akustický  
– tlak 17, 19  
– výkon 17
- akustika, akustický **11**, **14–23**, 41, 47, 53, 57, 83, 85, 105, 143, 251, 269, 493
- Akvitánie 186n., 193, 201
- ALARD, D. 449
- alba (aube, svítáníčko) 193
- ALBÉNIZ, I. 441, 483
- ALBERT, E. D' 419, 441
- ALBERT, H. 139, **300n.**, 305, 523
- ALBERTI, D. 327, 362n.
- albertiovské basy 362n.
- ALBINONI, T. 317, 325, 327
- ALBRECHTSBERGER, J. G. 357, 375, 399
- aleatorika 447, 484n., 487, 515, **518n.**, 521
- alegorie, alegorický 147, 155, 253, 275n., 283, 285, 287, 323, 339
- aleluja 70, **116n.**, 128n., 163, 181, 191, 198, 203, 205, 224, 235, 290n., 296, 355, 500
- ALEXANDR VELIKÝ 161
- ALFANO, F. 409
- ALFONS VIII. KASTILSKÝ 194
- ALFONS X. KASTILSKÝ 213
- ALGAROTTI, F. 339, 347
- aliquotní  
– hlasy 56n.  
– struny 39, viz rezonanční struny



- aliquoty, -ní 39, 56n., 273, 309  
 ALKAIOS Z LESBU 171  
 ALKMANOS 173  
 all'ongarese 71, 439  
 alla breve 67, 71, 119, 232n., 273, 369, 451  
 alla levazione 307  
 ALLEGRI, G. 293, 397  
 allegro, zpěvné 364n.  
 allemanda, allemande 114, 150n., 148, **154n.**,  
 263, 309, 322n.  
 Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) 373, 403,  
 417, 429, 443, 443, 469, 373  
 ALLMERS, H. 433, 474  
 Almira (Händel) **286n.**  
 alpské zvonky 31  
 alpský roh, viz roh  
 alt **22n.**, 24 (rozsaň), 92, 94, 112, 120  
 alterace, alterovaný 67, **85**, 98n., 209n., 215, 341,  
 404n., **504n.**  
 alternativní-praxe 141, 297  
 altová  
 – flétna **52n.**, 519  
 – trubka 50n.  
 altovka (rohy) **48n.**, 508  
 altový  
 – klarinet 55  
 – kornet 49  
 – pozoun 51, 320, 357  
 – saxofon 24, **54n.**, 498, 506n.  
 altus 230n., 258  
 ALVITO DI SERATA 331  
 ALŽBĚTA I. 259  
 alžbětinská epocha 315  
 AMADEI, F. 285  
 amatéři 301, 320, 327, 333, 507, viz laikové  
 AMATI, A. 41, 317  
 AMATI, N. 41  
 ambitus 91, 189  
 AMBROS, A. W. 13  
 AMBROŽ, sv. 180n.  
 AMENHOTEP IV. (ECHNATON) 165  
 amplituda 15, 17, 19  
 AMY, G. 523  
 ANAKREON 170, 173  
 analýza **98n.**, 105, 107  
 anapest, anapaest **170n.**, 202  
 ancien régime 155, 267, 339, 345  
 ancus 116n., 186  
 ANDRÉ, J. 349  
 ANDREAS DE FLORENTIA 223  
 ANDRIESEN, L. 523  
 ANDRIEUX, F. 225  
 ANERIO, G. F. 133, 249, 289, 293  
 ANFOSSI, P. 343  
 ANGIOLINI, G. 389  
 anglaise 150, 389  
 ANGLEBERT, J.-H. D'A. 307  
 Anglické suity (Bach) 150n.  
 anglický roh 24, **54n.**, 65, 103, 461  
 Anglie **212n.**, 224n. (14. stol.), 234n. (renes.),  
 258n. (vokální h., renes.), **262n.** (kláv., lout-  
 nová h., renes.), 265 (instr. h., renes.), **284n.**  
 (opera, baroko), **299** (anthem), 301 (píseň),  
 423 (opera, 19. stol.), 483, 501 (neoklasicis-  
 mus), 511 (muzikál)  
 Angeln son biancho (Giovanni da Firenze) 124,  
**220n.**  
 Anima e Corpo (anonym) 288n.  
 ANIMUCCIA, G. 249, 289  
 ANNA, vévodkyně 239  
 ANONYMUS 4 **203**, **209**, 213  
 ansámbl, -ový 45, 65, 261, 264, 274, 281, 293,  
 325, 337, 385, 449, 455, 507, 511, 521  
 – cappella 65  
 – dechových nástrojů 179, 319, **321**, 379  
 – operní 131, 277, 281, 283, 285, 339, **343**,  
 345–347, 407, 411, 413, 415, 417  
 – oratorní **291**, 425  
 – trubačů 320n.  
 ANTHEIL, G. 503  
 anthem **127**, 259, 285, **299**, 331  
 ANTHONELLO DE CASERTA 225  
 anticipace 80, 93  
 antífona 117, 127, 180n., **180–182**, 183, 233,  
 239, 292n., 299, 302n., 415, 514  
 antifonální (antifonický) 117, 129, **180n.**, 293  
 antika 27, 159, **178–183**, 229, 271, 275, 333,  
 339, 343, 387, 481  
 antimasque 285  
 Antiphonale (Romanum, antifonář) 117  
 antiphonale cento 185  
 APEL, W. 225, 261, 399, 417  
 apokopa 270n.  
 Apollon 171, 175, 274, 275, 277  
 – Apollonův kult 173  
 APOSTEL, H. E. 491  
 apozice 187  
 aranžér 503, 509  
 aranžmá 83, 505, 507, 509, viz úprava  
 ARCADELT, J. 125, 253, 255  
 arciloutny 43  
 ARENSKIJ, A. 461, 473  
 ARCHILOCHOS Z PARU 171  
 architektura 57, 251, 269, 283, 419  
 – (hud.) 239, 245, 337, 429  
 aria **110n.**, 150, 263, 273, 297, **312n.**  
 – *alla romanesca*, basový model 110n., 157,  
 262n., 307  
 – di azione 339  
 – di bravura 111  
 – di mezzo carattere 111  
 – patetica (patetická árie) 338n.  
 – parlante 111, 338n.  
 Arianna (Monteverdi) 110n., 126, 277, 303  
 árie 82n., **110n.**, 120n., 123, 129, 130–134,  
 136n., 145, 179, 272, 275–281, 283, 287,

- 290n., 330, **338n.**, 343, 349, 352, 416, 424, 441, 465, 472  
 – da capo **110n.**, 121, 131, 133, 137, 157, 277, 281, 338n., 347, 353  
 – nad strofickým basem 157  
 – s devízou **110n.**  
 – strofická píseň 131, **139**, 360  
 arietta 283, 345, 347, 361, 368n., 431  
 arioso 71, 111, 130n., 133, 136n., **145**, 277, 295, 299, 347  
 ARIOSTO, L. 125, 247  
 ARISTOFANES 173  
 ARISTOTELES 170, 175, 269  
 ARISTOXENOS Z TARENTU 170, 175  
 Arlecchino (Harlekýn) 341, 379  
 ARMSTRONG, L. 504n., 507  
 ARNAUT DANIEL 194  
 ARNIM, A. VON 431  
 ARNIM, B. VON 433  
 ARNOLD, S. 331  
 ARON, P. 230, 243  
 arpeggio 71, 101, 141, 263, 316n., 337, 393, 405, 407, 437, 447, 455, 479  
 arpeggione 45, 449  
 ARRIGONI, C. 285  
 ars (usus) 13  
 ars  
 – antiqua 127, **206–211**, 215, 259, 527  
 – cantandi 289  
 – nova 127, 207, 209, **214–219**, 221, 223nn., **237** (traktát), 253, 485, 527  
 – subtilior 224n.  
 arsis 93, 171, 273  
 art rock 510  
 ARTARIA 377  
 artes liberales 269  
 artikulace 23, 41, 67, 76, **104n.**, 117, 157, 399, 487  
 ARTUSI, G. M. 303  
 asof 163  
 ASOLA, G. 249  
 asonance 167, 191  
 ASPELMAYR, F. 383, 391  
 Asrael (Suk) 538n.  
 Assisi 289  
 Atmosphères (Atmosféry, Ligeti) 484, 516n.  
 atonalita 103, 401, 405, 484; 486n., 490n.  
 (Schönberg), 492n. (Berg, Webern), 507  
 ATTAINGNANT, P. 151, **243**, 253, **262n.**, 265  
 aube, viz alba  
 AUBER, D.-F.-E. 412n., **415**, 423, 473  
 AUBERT, J. 317  
 augmentace 95, 113, 215, 328  
 AUGUSTIN, sv. 178n.  
 auletika 173  
 aulodie 171, 173  
 aulos (viz též dvojitý aulos) 55, 169, 171, **172n.**, **178n.**, 181, 475  
 AURELIANUS REOMENSIS 189  
 AURIC, G. 499  
 Aurora (Hoffmann) 417  
 autentický, -á  
 – kadence, závěr 96n.  
 – církevní stupnice 90n.  
 – modus 182n., 188n.  
 autorská práva 511  
 AUTRAN, J. 463  
 avantgarda 485, **487**, 513, 519, 523  
 Aventures (Ligeti) 516n., 523  
 AVISON, CH. 335  
 ayre 111, 253, 258n.
- B**
- BABBITT, M. 515, 521  
 Babstsches Gesangbuch 297  
 BACEWICZ, G. 501  
 BACIOCCHI, E. 449  
 BÄCK, S.-E. 515  
 background 509  
 BADARZEWSKA, T. 402  
 BAEURNFELD, E. 435  
 bagatela 113, 115, 367 (Beeth.), 493 (Weber), 495 (Bartók)  
 BACH, C. PH. E. 329, 332n., 353, 355, 361, **362n.**, 365, 367, 373, 379nn., 385, 391  
 BACH, J. CHRISTIAN („milánský“ nebo „londýnský“) 329, 332, **364n.** (život), 381, 385, 391, 393, 397  
 BACH, J. CHRISTOPH 311, 329  
 BACH, J. S. 37, 39, 65, 70, 73, 77, 78, 80, 83, 93nn., 98–101, 103, 106, 107, 108n., 111, **112–113**, 115, 118–119, **120–121**, 123, 127, 129, **132–137**, **140n.**, 144n., 148n., **150n.**, 153, 156n., 215, 257, 263, 266–271, 291, 294n., 297nn. (chrám. h.), 301, 308n., **310–313** (varh. a klav.), 315nn. (kom. h.), 319–321, 323, **324–327** (orch.), **328n.** (život), 332n., 355, 361, 363, 365, 373, 381, 393, 397, 399, 405, 425, 427, 429, 431, 435, 437, 439, 441, 443–449, 457, 475, 479, 486n., 493, 495, 500n., 507, 515, 524n., 531  
 BACH, W. F. 329, 373  
 BACH/ABEL (Londýn, koncerty) 365, 393  
 BACHOVÁ, A. M. 313, 329  
 BACHOVÁ, M. B. 329  
 bachovka (trubka) 51  
 bachovská renesance 429  
 Bach-Werke-Verzeichnis (seznam Bachových děl, BWV) 329  
 BAÏE, J.-A. DE 253, 283  
 BAILLOT, F. DE SALES 371, 449, 473  
 BAINI, ABBÉ G. 429  
 BAIRD, T. 523  
 BAKCHYLIDES 173

- balada 115, 121, 216n., 219, 221, 239, 261, 413, 415, 417, 421, viz ballade, ballata  
 BALAKIREV, M. A. 423, 465  
 balalajka 44n.  
 balet 11, 135, 143, 151, 155, 168, 257, 269, 276n., 283, 285, 303, 322n. (fr.), 346n., 381, 388n. (klas.), 413, 466n. (19. stol.), 497 (Stravinskij), 510n. (20. stol.)  
 Ballet comique de la Royné 266, 283  
 baletní  
 – komedie, viz comédie-ballet  
 – pantomima (ballet d'action) 388n.  
 – suita 151  
 ballad opera 284n., 349  
 ballad tunes 285  
 ballade 138n., 192n., 194, 216n., 236n., 464  
 Ballardova sbírka 301  
 ballata 139, 221, 222n., 252n.  
 ballet d'action, viz baletní pantomima  
 ballet de cour 131, 283  
 balletto 233, 253, 257, 259  
 bambus 30n., 35, 165, 168n.  
 bambusová škrabka (sapo cubana) 30n.  
 bandonion 59  
 BANCHIERI, A. 295  
 BANISTER, J. 285  
 banjo 44n., 505  
 BANTOCK, G. 483  
 BARBER, S. 515  
 BARBIREAU, J. 241  
 barbiton 172n.  
 barcarola 111  
 BARDI, G. 275, 279  
 BAREZZI, M. 411  
 BARGAGLI, G. 275  
 bariolage 316  
 barkarola 414n. (Offenbach), 443 (Chopin)  
 BÄRMANN, H. J. 473  
 BARNETT, J. 423  
 barokní opera 131, 274–281 (it.), 282n. (fr.), 284n. (angl.), 286 (něm.)  
 barokní provádění 106n.  
 baroko 25, 45, 59, 82n., 101, 107, 131, 135, 143, 149, 261, 265, 266–331, 333, 335, 355, 363, 371, 375, 381, 385, 389, 419, 426, 435, 441, 485, 489, 499  
 – časový přehled 266  
 – chápání hudby 268n.  
 – chrám. h. 292–299  
 barová forma (canzona) 108n., 192n., 195, 197  
 BARRAULT, J. L. 519  
 barrel house 510  
 BART, L. 511  
 BARTH, CH. F. 473  
 BARTÓK, B. 91, 123, 151, 439, 484, 487, 494n. (život), 501, 513, 541  
 BARTOLINO DA PADOVA 223  
 barva tónu 15, 16n., 21, 23, 47, 57, 61, 65, 69n., 83, 85; 91, 104n. (tónový materiál), 481, 515  
 baryton (viola di bordone) 38n., 395  
 baryton (hlas); 48n., 508 (eufonium)  
 Barytonové trio, Hob. IX: 82 (Haydn) 375, 394n.  
 barytonový saxofon (barytonsaxofon) 24, 54n., 506  
 barzelletta 253  
 bas 22n., 92, 95, 111, 119, 127, 157, 231  
 BASELT, B. 331  
 basetový  
 – klarinet 393  
 – roh 54n., 348n., 356, 359, 378n., 455  
 BASIE, C. 507  
 basický bubínek, viz tamburína  
 basklarinet 24, 54n., 65  
 baskřídlovka 48n.  
 basová  
 – flétna 52n.  
 – formule 110n., 212  
 – kytara 44n.  
 – postávka 58n.  
 – trubka 50n., 65, 508  
 – tuba 24, 47nn., 59, 65, 508  
 basové modely 111, 156n., 263, 307, 313  
 basovka (hůl) 55  
 basový  
 – klíč (F-klíč) 66n., 93  
 – kotel 33  
 – pozoun 51, 357, 508  
 – trámec 39nn.  
 – xylofon 29n.  
 bassaxofon 54n.  
 basse danse (krokový tanec) 155  
 basso (oktáva) 67, 72, 320n.  
 basso continuo, b. c. (b. per organo, b. principale, b. seguente) 72, 101, 120, 123, 251, 273, 278, 319, 323  
 basso ostinato 111, 121, 156n., 263, 277, 279, 443  
 bassus 230n., 258  
 battaglia 115  
 BAUDELIAIRE, CH. 481, 493  
 BAUDRIER, Y. 499  
 BAUMGARTEN, A. G. 335  
 BAX, A. E. T. 483  
 Bayreuth 64, 400, 419nn., 445, 447, 481, 519  
 bazální membrána 18n.  
 bé (b) 67, 71, 85, 87, 99  
 beat 504n., 507, 510n.  
 Beatles 510n.  
 BEAUMARCHISE, P. A. 343, 407  
 bebop 506n., 510  
 BECK, F. 305, 333, 381  
 Beck, F. 367, 415  
 BECKER, G. 305  
 Beckerův žaltář 305  
 BEDFORD, D. 523  
 BEDŘICH VELIKÝ 319

- BEETHOVEN, L. VAN 21, 23, 37, 53, 65, 83, **106n.**,  
111, 113, 115, 123, 129, 133, 135, 139, 142n.,  
146n., **148n.**, **152n.**, 295, 319, 332–335, 337,  
350n. (opera), 353, 355, 356–361, 365,  
**366–369** (klavír), 370–373, 375, 376n. (sm.  
kvartety), 379–385, **386n.** (symf.), 388–391,  
393, **398n.** (život), 400n., 403, 405, 419, 421,  
425, 427, 435, 439, 441, 445, 447, 449, 451,  
453–461 (passim), 467, 469, 471, 473, 475,  
481, 495, 525
- Beggar's Opera (Gay/Pepusch) 284n., 503,  
viz též Žebrácká opera
- BEGYŠEV, V. 467
- BEHAIM, M. 197
- belcanto 276nn., **280n.**, 331, 339, 347, 349, 369,  
403, **406**, 409, 411, 443, 473
- Bellerofonte (Mysliveček) 532n.
- BELLINI, V. **406n.**, 411, 443, 447, 471
- BEMBO, P. 125, 255
- Benátky 123, 131, 149, 228, 264, 266, 287, 293,  
303, 305, 307, 325, 331, 341, 429
- benátská  
– opera 110n., 135, 145, **276–279**  
– operní sinfonie 323  
– operní škola 276n.  
– škola 229, **250n.**, 265
- BENDA, F. 371, 381, 533
- BENDA, J. 349, 371, 533
- BENDINELLI, C. 320
- Benedictus 117, **128n.**, 224, 238, 294, 358
- BENEVOLI, O. 293
- BENJAMIN, G. 525
- BENNETT, R. R. 439, 523
- Benvenuto Cellini (Berlioz) 415
- BERARDI, A. 249
- BERBERIAN, C. 517
- BERBIGUIER, B.-T. 379
- berceuse 115, 443
- BERG, A. 102n., 131, 135, 136n., 484, 486n., 491,  
**492n.** (život), 515, 525, 543
- BERGER, L. 233
- bergerette 237
- BERGSON, H. 477
- BERIO, L. 153, **516n.**, 521, 523
- BÉRIOT, CH.-A. 449, 473, 481
- BERKOVEC, J. 541
- Berlín 133, 308, 321, 328, 330, 349, 355,  
393 (koncertní praxe, 18. stol.), 396, 508
- BERLINER, E. 511
- Berlínská pěvecká akademie (Singakademie) 361,  
393, 429, 433
- Berlínská škola (písnové školy) 333, **361**, 381
- berlínské obsazení (salonní orchestr) 508n.
- Berlínský Liedertafel 433
- BERLIOZ, H. 27, 65, 128, 133, 142n., **152n.**, 191,  
400n., 403, 405, 415, 421, 425, 427, 429, 433,  
439, 443, 445, 447, 457, **462n.** (symf.), 467,  
471, 473, 479
- BERMUDO, J. 263
- BERNADOTTE, J. B. 387
- BERNARDI, B. 63
- BERNART DE VENTADORN 194
- BERNHARD, CH. 279, **299**, 305, 308
- BERNO Z REICHENAU 191
- BERNSTEIN, L. 510n., 515
- BERTALI, A. 295
- BERTINI, H. 441
- BERTON, H.-M. 347
- BERTRAND, R. 63
- BESSELER, H. 13, 127, 225, 237, 239, 273
- BETHGE, H. 477
- BEZRUČ, P. 541
- Bhárata 167
- BIALAS, G. 503
- Bianca und Giuseppe (Kittl) 534n.
- BIBER, H. I. F. 292, 293, **316n.**, 531
- bibliická kantáta 120n.
- bicí nástroje **24–33**, 65, 68n., 158–165, **159**,  
163, 165, 173, 179, **227**, 379, 419, 488,  
506–509, 520
- bicinium 125, 127, 239, **242n.**, 245, 256, 259,  
309, 319
- bič 26n.
- big band 506n.
- Bílá paní (Boildieu) 415
- BILLROTH, TH. 475
- BINCHOIS, G. **228n.**, 231, 233, **236n.**, 239, 241
- BIRTWISTLE, H. 523
- bitonalita 495
- BITTINGER, W. 305
- BIZET, G. 23, 413, **414n.**, 433
- BLACHER, B. 503
- BLISS, A. 501
- BLOCH, A. 523
- blok 30
- BLONDEL DE NESLE 194
- BLOW, J. 301
- Bludný Holanďan (Wagner) 416n., 421
- blue note 504n.
- blues 155, 504n., 507, 510n.  
– bluesová stupnice 504  
– bluesové schéma 155, 504
- bocca chiusa 524n.
- BOCCACCIO, G. 125, 221
- BOCCHERINI, L. 371, 377, 393
- BÖCKLIN, A. 483
- bodcová vzdušnice (varhany) 57
- bodec 41
- BODENSCHATZ, E. 297
- BOEHM, T. 53
- Boehmova flétna 52n.
- BOËTHIUS 178, **179**, 189, 269, 513
- Bohéma (La Bohème, Puccini) 409
- Bóh všemohúci (píseň) 526n.
- BÖHM, G. 137, 308n., 311
- BÖHM, J. 449

- BÖHME, F. M. 431  
 BOIELDIEU, F.-A. 415  
 BOISMORTIER, J. B. DE 327  
 BOITO, A. 411  
 Bolero (Ravel) 443, **482n.**  
 bolero 154n.  
 Bologna 289, 325, 357, 396n., 429  
 boloňská škola 121  
 bomhart **55**, 227  
 BONAVENTURA, sv. 191  
 bongos 32n.  
 BONIFÁC II. Z MONTFERRATU 194  
 BONONCINI, G. 281, 285, 287, 289  
 BONPORTI, F. A. 317, 327  
 BONTEMPI, B. A. 287  
 boogie woogie 510n.  
 BORDE, J.-P. DE LA 63  
 BORDES, CH. 465  
 BORDONI-HASSE, F. 285, 339  
 bordun 94n., 161, 165, 227, 423, 460  
 bordunová praxe 39, 95  
 bordunové struny 38n., 42n.  
 Boris Godunov (Musorgskij) 422n.  
 BORODIN, A. 423, 433, 453, 461, 465  
 BOSE, H.-J. VON 525  
 BÖTTGER, A. 445  
 Bouffes parisiens (Offenbach) 415  
 BOUILLY, J. N. 351  
 BOULANGEROVÁ, N. 465  
 BOULEZ, P. 484, 513, 515, **518n.** (život), 521, 523  
 BOULT, A. 501  
 bourrée 150n., 154n., 312n., 322n.  
 BRADE, W. 317, 323  
 BRAHMS, J. **68n.**, 121, 123, 127, 135, 139, 146n.,  
 153, 157, 355, 400n., 403, 405, 425, 428n.  
 (Requiem), **432n.** (píseň), 439, **440n.** (klav.),  
 445, 448–455 (kom. h.), 457, **458n.**, 461,  
 467, 469, **470n.** (klav. koncerty), 473, **474n.**  
 (život), 491, 495, 537  
 BRAMANTE 229  
 BRANDT, J. V. 257  
 Braniborské koncerty (Bach) 39, 65, 106, 123,  
 266, **324n.**, 329  
 bránice 23  
 bransle 151  
 brass section 506n.  
 brass band 455, 505  
 Braunschweig (zámeč. divadlo) 287  
 bravurní árie 111  
 BRECHT, B. 285, 503  
 BRENDL, F. 445, 447  
 BRENTANO, C. 431  
 BRETEL, J. 194  
 BRETZNER, CH. F. 349  
 BREUGHEL, P. 229  
 brevis 67, 170, 203, 209, **210n.**, 214n., **220n.**  
 (it.), 232n., 273  
 BRIDGE, F. 483  
 BRITTEN, B. 484, 515, **523**  
 BRIXI, F. X. 532n.  
 Broadway 503, 507, 511  
 BROADWOOD, J. 37  
 BROCKES, B. H. 133, 137, 291  
 BROSSARD, S. DE 155  
 BROWN, E. 523  
 BRUCKNER, A. 129, 153, 387, 400–403, 426–429,  
 452n., 457, **458n.** (život), 477  
 bručák 33  
 BRUHNS, N. 308n.  
 BRUCH, M. 433, 473  
 brumle (grumle) 31  
 brunette 300n.  
 BRUNSWIK, J. a T. 399  
 buben 25, 30n., **32n.**, 53, 65, 73, 158nn., 164n.,  
 167nn., 227, 348, 507nn.  
 – rámový 161nn., 173, 179 (tympanon)  
 bubínek (klavír) 36  
 bubínek (ucho), bubínkové patro 18n.  
 bubínek 31  
 bubnové membranofony 32n.  
 bucina 178n.  
 BÜCKEN, E. 283  
 buffo bas (bas-buffo) 23  
 BUCHNER, H. 261  
 BUKOFZER, M. 13, 237  
 BULL, J. 262n.  
 BÜLOW, H. VON 421, 441, 447, 459, 471, 479  
 BUNSEN, CH. K. J. VON 429  
 BURCK, J. 137  
 BURCKHARDT, J. 229  
 BÜRGER, G. A. 387, 465  
 BURGHAUSER, J. 541  
 Burgundsko 237  
 BURLIAN, E. F. 543  
 BURKHARD, W. 503  
 BURLEIGH, H. T. 507  
 BURMEISTER, J. 271  
 BUSH, A. 501  
 BUSCHMANN 59  
 busina, busine (tromba) 50n.  
 BUSNOIS, A. 229, 237, 239, 241  
 BUSONI, F. 89, 405, 447, **478n.** (život), 486n.,  
 491, 501, 503  
 BUSSOTTI, S. 523  
 Buxheimer Orgelbuch (Buxheimská varhanní  
 kniha) 261  
 BUXTEHUDE, D. 121, 141, 266, 291, 299, **308n.**,  
 311, 319, 329, 331  
 BYRD, W. 259, 263, 265  
 BYRON, G. G. N. 445, 467  
 Byzanc 25, 31, 39, 49, 59, **182n.**

## C

- cabaletta 407, 411, 417  
 cabaza 31

- CABEZÓN, A. DE 263  
 caccia 115, 119, 125, 139, **220n.**, 223, 271  
 cacciové moteto 224n.  
 CACCINI, G. 121, 131, 144n., 266, 272n., 275  
 CADEAC, P. 244n.  
 CAGE, J. 484n., 487, **515**, 519, 521, 523  
 CAHILL, TH. 63  
 cake walk 510n.  
 CALDARA, A. 287, 291, **295**, 318  
 CALETTI-BRUNI, P. F. (viz CAVALLI)  
 CALZABIGI, R. DE 339, 347  
 CAMBERT, R. 283  
 CAMBINI, G. 379  
 Cambrai 184, 225, 228n., 239  
 CAMMARANO, S. 411  
 campanelli japonské 29  
 CAMPINA, E. G. 483  
 CAMPRA, A. 283  
 Cancionero musical del Palacio 259  
 CANNABICH, J. CH. 365, 381, 397  
 CANNABICHOVÁ, R. 365  
 canon per augmentationem 119  
   – per diminutionem 119  
   – per tonos 328n.  
 cantabile 407, 411, 417  
 cantical 259  
 Cantigas de Santa Maria 213  
 canto  
   – carnascialesco 253  
   – fermo 293  
   – misto 293  
   – puro 293  
   – spezzato 293  
 cantus 91 (durus/mollis), 138n., 199nn., 203, 211  
   (mensurabilis/planus), 216n., 222n., 230,  
   236nn., 246, 258  
 cantus firmus, c. f. 72, 93, 95, 105, **126n.**, 129,  
   141, 157, 231, 233, **239**, 241nn, 249, 256n.,  
   260n., 295n., 309, 311, 328, 500n.  
 canzon (-a, -e) 121, **192n.**, 195nn., 217, 253, 257,  
   261, 265, 306n., 309, 311, 315, 319, 323, 325  
   – (alla) francese (fr. canzona) 139, 195, 261,  
   265, 307  
   – alla napoletana 253  
   – da sonar 265, 323  
   – virelai 193, **217**  
   – kruhová 193, 196n.  
 canzonetta 253, 257, 259  
 canzonová ouvertura 135  
 CAPELLA, M. 179  
 capitolo 253  
 capotasto, kapodastr 72  
 cappella 65, 250n.  
 Cappella Sistina, viz Sixtinská kaple  
 capriccio 115, 141, 150, 307, 309, 313, 315, 365,  
   448n., 453, 465, 469, 479, 522, 524n.  
 CAPUA, N. DE 225  
 Car a tesaf (Lortzing) 417  
 CARA, M. 253  
 CARDEW, C. 523  
 CARISSIMI, G. 121, 133, 266, 281, **288n.**, 295  
 Carmen (Bizet) 23, 413nn.  
 CARMEN, J. 225  
 Carmina burana (Orff) 197, 502n.  
 carnyx 178n.  
 carol **225**, 235  
 CARON, PH. 237, 243  
 CARRARI, rod 221  
 CARTER, E. 503  
 CARULLI, F. 393  
 CASELLA, A. 483  
 CASERTA, A. a PH. DE 223, 225  
 CASTELLO, D. 317  
 CASTELNUOVO-TEDESCO, M. 501  
 CASTIGLIONI, N. 523  
 CATALANI, A. 409  
 CATEL, CH.-S. 347  
 CATTANEO, C. 303  
 CATULL 179  
 CAVAILLÉ-COLL, A. 59  
 CAVALIERI, E. DE 133, 275, 279, 288n., 349  
 CAVALLI, F. 131, 135, 145, 266, 276nn., **278n.**,  
   283, 295  
 cavatina 111, 130, 431, viz též kavatina  
 CAZALIS, H. 465  
 CAZZATI, M. 317  
 cecilianismus 401, 427, **429**  
 Cecilská jednota (čes.) 535  
 Cecilský spolek (Caecilienverein) 249, 429  
 celá nota 66n., 92  
 celé nástroje 46n.  
 celesta 24, **28nn.**  
 CELLINI, B. 415, 467  
 celostní kvalita 404, 489  
 celotónová řada 87, 89, 91, 409, 480n.  
 celý  
   – tón (velký a malý) 67, 86, 88n., 167, 175, 188, 198  
   – zázvěr **96n.**, 192n., 213  
 cembalo 25, 35 (ungarico, viz též cimbál), **36n.**,  
   65, 69, 82n., 101, 110, 123, 148n., 264, 271,  
   273, 276nn., **300**, **307**, 313, 315, 324n., 327,  
   339, 363, 365, 394  
   – cembalová árie 110n.  
   – cembalový koncert 327  
 cencerros 31  
 cent 16n., 89  
 centový systém **16n.**  
 CERHA, F. 493, 523  
 CERTON, P. 253  
 CERVANTES, M. DE 479  
 CESARIS, J. 225  
 CESTI, M. A. 131, 135, 145, 266, **279**, 287  
 cetera 42n.  
 CÉZANNE, P. 481  
 ciaccona, viz chaconne  
 CIGONIA, J. 224n., 229, 239



- cikánská  
 – hudba **439**, 441  
 – stupnice 86n. (mollová), 439  
 Cikánský baron (Strauss) 417  
 CIKKER, J. 539  
 CILÈA, F. 409  
 cílový tón 70, 87, 175, 177, 189  
 CIMA, G. P. 317, 319  
 CIMAROSA, D. 343  
 cimbál **34n.**, 161, 227, 271, 438n.  
 cimbálky 26n.  
 cimbálová hvězdice 31  
 cink **48n.**, 246, 250n., 264, 270n., 276n., 318n., 323  
 církevní  
 – mody (viz též círk. stupnice) **91**, 117, 197, 315, 497  
 – stupnice 87, **90n.**, **189**, 273, 481  
 – tóniny 91, 188, 193, 199, 249, 251, 302, 441  
 – zpěv 117, 145, 175, 185  
 citát **515**, 517  
 citera **34n.**, 167nn., 227, 509  
 citera čchin, viz čchin  
 citlivý tón **86n.**, 97nn., 175, 182n., 230n., 235  
 citovost, citový obsah 267, 315, **333**, 335, 353, 365, 385, 403, 475, 485  
 citový sloh 115, 311, **333**, 341, **362n.**, 383, 395, 437  
 citový styl 319, **332**, **362n.**, 382  
 clarina, klarina 52, 271, 320n., 325, 385, 393  
 clarino 320n.  
 CLAUDEL, P. 499  
 CLAUDIUS, M. 301  
 clavecin 114, 151, 283, 306n., 315, 371  
 clavecinisté 115, 307, 315, 317  
 claves 27  
 clavicembalo 227, 369  
 clavicymbel 37  
 clavis **37**  
 CLEMENS NON PAPA, J. 229, **244n.**, 529  
 CLEMENT, F. 449  
 CLEMENTI, A. 523  
 CLEMENTI, M. 367  
 CLEVE, J. VON 247  
 climacus (neuma) 116, **186n.**  
 CLIQUET-PLEYEL, H. 499  
 CLIQUOT, R. 59  
 clivis, flexa (neuma) 116, **186n.**  
 cluster **72**, 489, 517, 524n.  
 COCLICO, A. P. 254n.  
 COCTEAU, J. 483, 497, 499  
 Codex  
 – Calixtinus **200n.**  
 – Darmstadt 213  
 – Montpellier 210n.  
 – Rossi 223  
 – Squarcialupi 223  
 COFFEY, CH. 349  
 COHAN, G. M. 511  
 cochlea 19  
 colacione 43  
 COLEMAN, O. 506n., 510  
 COLET, H. 481, 499  
 colla parte 265, 294, 321, 357, 371, 514  
 colla voce 358  
 collegium musicum 291; 299, 313 (Lipsko), 301, 321  
 COLLIN, H. J. VON 467  
 COLLINS, PH. 511  
 COLONNA, G. P. 121, 289  
 color **214n.**, **217**, 218n., 261, viz též kolorování  
 COLTRANE, J. 507  
 Combattimento (Monteverdi) 302n.  
 combo 507  
 comédie mêlée d'ariettes 283, 345  
 comédie-ballet 131, **283**  
 comes **112n.**, **118n.**, 246, 307, 328n.  
 commedia  
 – dell'arte 131, 275, 281, **341**  
 – in musica 281  
 commédia lirica 411  
 COMMER, F. 429  
 communio 117, **128n.**, 296  
 COMPÈRE, L. 243  
 COMPTON, J. 63  
 concentus **116n.**, 185  
 concertante 379  
 concertato 325  
 concertino 123, 288n., 324n., 383  
 concerto grosso 113, 122n., 289, 295, 319, **324n.**, 327, 393, 489  
 concerto, viz též koncert 122n., 293, 297, 303nn., 319, 323nn., **326n.**, 393, 495, 499  
 concertone 393  
 Concerts  
 – de la Loge Olympique 383, 395  
 – des amateurs (Paris) 383  
 – spirituels (Paris) 317, 385, 393  
 conductus 139  
 congas 32n.  
 CONON DE BÉTHUNE 194  
 consort 123, **265**, 321 (broken/whole 265)  
 CONSTANT DE TRECHT 237  
 CONTI, F. B. 287  
 continuo, viz basso continuo  
 contredanse 155, 342, 367 (contretanz), 389  
 cool jazz **507**, 510  
 copla (strofa) 259  
 Coppélia (Delibes) 415, 467  
 coppia 124n.  
 copula **202n.**  
 CORDIER, B. 225  
 CORELLI, A. 65, 123, **148n.**, 150n., 266, 317, 319, **324n.**, 331  
 Coriolan (předehra, Beethoven) 389, 467  
 CORNEILLE, P. 281, 283  
 CORNELIUS, P. 417, 419, 447

cornet à piston 49  
 cornu 178n.  
 coro spezzato **251** (technika)  
 corrente 155, viz též courante  
 CORSI, J. hrabě 275  
 Cortiho orgán 18n.  
 Così fan tutte (Mozart) 23, 334, **340n.**, 359, 379  
 COSTELEY, G. 253  
 cotillon 389  
 countir 234n.  
 country & western 510  
 country dance 389  
 COUPERIN (LE GRAND), F. 78, **114n.**, 151,  
**306n.**, 333, 481, 499  
 COUPERIN, L. 307  
 couplet (kuplet) 122n., 282, 306n., 344n.  
 COUPLEX, E. E. 63  
 courante, courante 150n., **154n.**, 263, 309, 322n.  
 COURVILLE, T. DE 283  
 Covent Garden Theatre (London) 285  
 COWELL, H. D. 515, 517  
 CRAMER, H. VON 523  
 CRAMER, J. B. 367, 443, 469  
 Credo 113, 117, **128n.**, 219, 235, 238n., 242n.,  
 245, 293, 295, 354nn., 427  
 Cremona 303, 317  
 CREQUILLON, TH. 252n.  
 crescendo (u varhan) 59  
 crescendojící a decrescendojící tón 22n.  
 CRISTOFORI, B. 37  
 CROCE, G. 251  
 CROMWELL, O. 285  
 crotala 179  
 crotta (crwth, rotta) 226n.  
 CRÜGER, J. 297  
 CRUMB, G. 523  
 CUNNINGHAM, M. 515  
 Currende 299  
 custos 116n.  
 CUTELLE, R. 235  
 CUVELIER, J. 225  
 cyklus 107, **114n.**, 128, 138n., 148, 150n., 155,  
 157, 219, 235, 239, 309, 311, 322n., 329, 360,  
 387, 471  
 cylindrický ventil (trubka) 51  
 cymbala 179  
 cymbales antiques 405  
 cymbalum (clavicembalo) 227  
 CYRIL, sv. 527  
 cythara 227  
 CZERNY, C. 367, 439, 443, 447

## Č

ČAJKOVSKIJ, P. I. 29, 151, 153, 400, 423, 433,  
 441, 449, 451, 453, 455, **460n.** (život), 465,  
 466n., 471, 473, 533  
 ČAPEK, K. 541

čardáš 155, 439  
 Čarostřelec (Weber) 144, 332, 400n., **416n.**, 469,  
 473  
 časová tabulka 266 (baroko), 332 (klas.), 400  
 (19. stol.), 484 (20. stol.)  
 ČECH, SV. 539  
 ČEREPNIN, A. 501  
 ČERNOHORSKÝ, B. M. 308, 533  
 čerpací měch (varhany) 57  
 Česká filharmonie 535  
 české křídlo (ala bohémica) 227  
 České kvarteto 539  
 České země, Čechy 423, 441, 461, 465, 501,  
**526–543**  
 čchin 35, 168n.  
 čching 168n.  
 Čína 158n., **168n.**  
 činely 73, 81, 165, 173, 348, 382, 488, 506, 524  
 činoherní ouvertura **135**, 389  
 činohra 131, 135, 143, 275, 285, 341, 389, 415,  
 467  
 čínské talíře 28n.  
 čínský blok 30n.  
 číselná  
 – abeceda 270n.  
 – symbolika, viz symbolika čísel  
 číselné proporce **88n.**, 175, 311  
 číslová  
 – mše 295  
 – opera 130n.  
 čistá věta 429  
 čtverylka (quadrille) **389**, 511  
 čtvrttónová stupnice 89, 542n.  
 čtvrttóny 167, 177, 489, 542n.  
 čtyřkoncert 327

## D

D'ANNUNZIO, G. 481  
 D'AZIA DELLA TERZA, G. B. 247  
 DA PONTE, L. 343  
 Dafne (Peri) 131, 275  
 ĐAGILEV, S. 481, 497, 499  
 DAHLHAUS, C. 13, 487, 491  
 DACH, S. 301  
 daktyl **170n.**, 202  
 DALL'ABACO, E. F. 317, 327  
 DALLAPICCOLA, L. 484, 501, **512n.**  
 DANCLA, CH. 473  
 DANIEL-LESUR, J. Y. 499  
 DANIESCU, V. 525  
 DANTE (ALIGHIERI) 194, 275, 439, 447, 483  
 dantz 322n.  
 DANZI, F. 379, 393  
 Daphnis et Chloé (Ravel) 480n., 499  
 DAQUIN, L. C. 307  
 darabukka 165  
 Darmstadtské prázdninové kurzy 484, 513

- DARWIN, CH. 159  
 DATTILA 166n.  
 DAUBERVAL, J. 389  
 DAVENANT, W. 285  
 DAVID, F. C. 433, 449, 465, 473  
 DAVID, J. N. 501  
 DAVID, král 163  
 DAVIDOV, K. 473  
 DAVIES, P. M. 523  
 DAVIS, M. 507  
 Dcera pluku (Donizetti) 407  
 DEBAIN, A. F. 59  
 DEBUSSY, C. 39, 91, 115, 141nn., 400n., **480n.**  
 (život), 483, 495, 513, 519  
 decet (Rejcha) 455  
 decibel, dB 16n., 19  
 decima 85  
 decoratio 271  
 Deep Purple 510  
 DEFORGES 379  
 DEGAS, E. 481  
 dechová harmonie 49, 51, 147, **378n.**, 455 (obsa-  
 zení), 509  
 dechové  
 – divertimento 379  
 – kapely (obsazení) 508n.  
 – nástroje 19, 25, **46–59** (aerofony), 65, 69,  
 161, 165, 173, 227, **318n.** (baroko), **378n.**  
 (klasicismus), 383, **454n.** (19. stol., komorní  
 hudba), 473  
 – serenády 147  
 – trio 325  
 dechový  
 – kvartet 378n. (obsazení), 392n.  
 – kvintet 373, 378n.  
 – orchestr 65, 455, 505, **508n.**  
 deklamační styl 144n.  
 DELAGE, M. 483  
 DELALANDE, M.-R. 283, 295  
 DELANNOY, M. 499  
 dělení oktávy (harmonické, temperované) 88n.  
 DÉLIBES, L. 415, 433, 467  
 DELIUS, F. 481, 483  
 DELLER, F. J. 391  
 dělnická píseň 510n.  
 DEMANTIUS, CH. 127, 137, 150, 299, 529  
 DENISOV, E. 523  
 DENNER, J. CH. 55  
 Der getreue Musicmeister (Telemann) 299  
 DESCARTES, R. 267, 271  
 deskové  
 – chordofony 34n.  
 – idiofony **28n.**  
 – zvony 29nn.  
 DESORMIÈRE, R. 499  
 DESSAU, P. 501  
 DESSOFF, O. 475  
 dessus de viole 39  
 DESTOUCHES, A. 283  
 Dětské scény (Schumann) 114n., 439  
 DEUTSCH, O. E. 435  
 deutscher (tanec) 155  
 DIABELLI, A. 367  
 dialog 131, 145, 191, 285, 291, 339, 343, 345  
 dialoghi 289  
 dialogická  
 – kantáta 121  
 – lauda 288n.  
 diaphonia 201  
 diastematika **186n.**  
 diatonika **84–89**, 91, 176n. (řecká) 182n., 188n.  
 DIDEROT, D. 333, 345  
 Dido and Aeneas (Purcell) 284n.  
 DIDYMOS Z ALEXANDRIE 179  
 Dies irae 128n., **190n.**, 446n. (Liszt); 445, 462n.  
 (Berlioz), 358, 525 (Penderecki)  
 diazeugmenon 176n.  
 diferencias 262n.  
 diferencovaný zvuk 83  
 diletantů 433  
 diminuce  
 – proporce 156, 214n., 232n., 238n.  
 – zdobení **260n.**, 265, 343, 362  
 Dimitrij (Dvořák) 537n.  
 Dionýsos 171, 173 (kult)  
 dirigent 65, 69, 393  
 dirigentská partitura 69  
 dírková flétna 53  
 dírkové rohy 48n.  
 dirty tones 505  
 discantus 126n., 139, 199, 201, 203, **230n.**, 246  
 diskant, angl. 234n.  
 diskantová  
 – klauzula 205, 207  
 – mše 129, **239**, 241, 245  
 – partie 127, **202n.**, 205  
 – píseň 138n., **216n.**, 219, 225, 233, 253,  
 256n., 265  
 – postávka 58n.  
 – sazba **200n.**  
 diskantový pumrt 55  
 diskant-tenorová mše 241, 245  
 diskantus, viz discantus  
 diskjockey 509  
 diskontinuita 337  
 disonance **20n.**, **84n.**, **89**, 92n., 95nn., 99n., 167,  
 198n., 205, 209, 237, 255, 303, 481, 485, 488,  
 491, 495, 525  
 disonantní průchod 93  
 distanční princip 89  
 DISTLER, H. 503  
 dithyrambos 173  
 DITTERSDORF, K. DITTERS V. 349, 391  
 DITTRICH, P.-H. 523  
 divadlo 343, 523 (experimentální hud., instrumen-  
 tální), 535 (Čechy)

- divertimento 107, **146n.**, 151, 373, 378n., 383, 385, 389, 394, 451, 509  
 divertissement 317, 471  
 divisi 65, 69, 71, 73  
 DIVIŠ, P. 63  
 DIVITIS, A. 243  
 dixieland **505**, 506n. (revival), 510  
 Dobře temperovaný klavír (Bach) 94n., 112n., 140n., 311, 313, 329, 399, 443  
 dobytčí roh 49  
 dodekafonie 95 (techniky), **102n.**, 484, 490–493, 497, **512n.**, 515  
 DOHNÁNYI, E. VON 483, 495  
 dokmitávání 14n.  
 doladovací oblouček (trompeta) 50  
 dolcian 55, viz též fagot  
 Dolcissima mia vita (Gesualdo) **254n.**  
 DOLES, J. F. 397  
 domácí hudba 315, 333, 363 (domácí muzicování), 401, 437, 451, 455  
 Domaine musical (Paris) 513, 519  
 dominanta **87**, 97nn., 107nn., 122, 145, 149, 177, 231, 237, 307, 336, 380, 384  
 dominantní  
 – nonový akord 97, **98n.**  
 – septakord **96n.**, 98n.  
 – tónina 113, 123, 149  
 – vztah 87, 97  
 domra 45  
 Don Carlos (Verdi) 408n., 413  
 Don Giovanni (Mozart) 155, 341nn., 389, 397  
 Don Pasquale (Donizetti) 407  
 DONATELLO 229  
 DONATO DE FLORENTIA 221  
 DONATO, B. 251, 253, 255  
 DONATONI, F. 523  
 Donaueschingen (hudební festival) 484, 501, 513, 525,  
 Donaueschingský rkp. 197  
 DONIZETTI, G. 341, 407, 429  
 Doors 511  
 doprovod 100n. (rozdělený); 221, 261, 265, 277, 301, 363, 375 (obligátní), 411, 415, **431**, 507  
 doprovodná hudba 509  
 dórská, -ý (stupnice, tónina, modus) 90n., 167, 174, 175n. (řec.), 177, 182, 188n., 191, 242n., 297, 302  
 DOSTOJEVSKIJ, F. M. 501, 541  
 dottore 275, 341  
 DOTZAUER, J. J. F. 473  
 double 150n., **157**, 300n., 306n., 317  
 DOWLAND, J. 258n.  
 DRAESEKE, F. 437, 441  
 DRAGHI, A. 287, 289, 295  
 DRAGHI, G. B. 133, 285  
 DRAGONETTI, D. 393  
 drama 131, **173** (antické, tragédie), 179, 275, 281, 337, 343, 419n.; 130n., 401, 405, **418n.**, 421 (Wagner)  
 – antické 131, 347, 418n.  
 – beze slov 389  
 – duchovní 289  
 – latinské školské (Zelenka) 531  
 – liturgické 191, 275  
 – lyrique **412n.**, 415, 481  
 – sacré 133, 425  
 dramma per musica 275, 281  
 Drážďany 82 (operní orchestr), 257, 281, 287 (zámecké divadlo), 295, 299 (Kantorei), 308, 321, 420, 445; 531 (Zelenka)  
 DREYSCHOCK, A. 441, 535  
 drive 505, 510n.  
 drnkací nástroje **34n.**, **42–45**, 39, 227, 321, 323  
 druh (-y) 109, **110–157**  
 držadlové kataněty 26n.  
 dřevěná palička **33**, 169  
 dřevěné  
 – bubny **30n.**, 169  
 – nástroje (aerofony, dřeva) 24, 47, **52–55**, 65, 74, 322, 324, 379, 383, 509  
 dřevěný pozitiv 275  
 DUBOIS, F. 429  
 ductia 155, 212n.  
 dudy **54n.**, 227, 271  
 DUFAY, G. 127, 129, 228–231, 233, 236n., **238n.** (život), 241, 261, 427  
 duchovní  
 – drama 289  
 – hry 527  
 – (chrámová) hudba 225, 235, 245, 249, **253**, **292–295** (kat. barokní), **296–299** (evang. barokní), 307, 355, **354–359** (klasicismus), **426–429** (19. stol.), 489; **526nn.** (čes.)  
 – koncert 121, 139, **296n.**, 329  
 – opera 131, **133**, 279, 289, 291, 353  
 – píseň 127, 129, 181, 183, 195, 201, 289, 293, **296n.**, 355  
 DUKAS, P. 465, 513  
 DUMAS, A. 401, 413  
 Dumka (Dvořák) 450n., 472  
 DUNI, E. R. 345  
 DUNSTABLE, J. 228n., 231, 233, 234, 235, 237, 239, 261  
 duo 455, 510  
 duodecima 85  
 duola 66n., 225, 405  
 DUPARC, H. 433  
 duplum 126n., 139, 202n., 205, **206n.**, 209  
 DUPOURT, L. a P. 371, 393  
 DUPRÉ, M. 513  
 dur **86n.**, 91, **96n.**, 174n., 177, 250n.  
 DURANTE 281  
 DURASTANTI, M. 285  
 DURAZZO, vévoda G. 347  
 DÜRER, A. 229

- DUREY, L. 499  
 DURKÓ, Z. 523  
 Durlach (zámeč. divadlo) 287  
 dur-mollová harmonie 91, 97, 273  
 DUSÍK, J. L. 367  
 dusítko 29, 36n., 41, 47, 76, 104, 492  
 DUŠEK, F. X. 533  
 dutá  
 – chrasátka 30n.  
 – tělesa 17, 26n., 30n.  
 DUTTILEUX, H. 515  
 dux **112n.**, **118n.**, 307, 328  
 dvanáctitónová  
 – řada 91, **102n.**, 104n., 492, 513  
 – technika 102n.  
 dvanáctitónové pole 102n.  
 dvanáctitónový akord 103  
 dvojhmaty 41, 141, 261, 317, 375  
 dvojitá  
 – flétna 161, 163, 227  
 – fuga **112n.**, 228, 299, 352, 427  
 – píseň (quodlibet) 256n.  
 – tuba 49  
 – zobcová flétna 53  
 dvojitě  
 – klávesy 37  
 – měchy 57  
 dvojitý  
 – aulos 163, 170n., **172n.**, 179, viz též dvojitý šalmaj  
 – kánon 119  
 – lesní roh 47, 49  
 – sbor 137, 429  
 – šalmaj 161–165, viz též dvojitý aulos  
 dvojkonzert 123, 327, 392n., 473  
 dvojlátek 54n.  
 dvojsborová technika 246  
 dvorní  
 – kapela 225 (Paříž), 237 (Burgund.), 246n. (Mnichov), 259 (Špan.), 381 (sev. Německo); 381, 383 (již. Německo), 435 (Vídeň)  
 – lóže 279  
 – orchestr 320n.  
 dvorský nápěv 257  
 DVORÁK, A. 59, 422n., 441, 449nn., 453, **460n.** (život), 465, 471nn., **536–538** (život a dílo), 539, 541  
 DVOŘÁKOVÁ-SUKOVÁ, O. 539  
 dynamická znaménka 83  
 dynamika 16n., 37 (terasovitá)
- E**
- EBEN, P. 523, **543**  
 EBERLIN, J. E. 308, 357  
 EBERT, G. 529  
 ECCARD, J. 247, 257  
 ECKARD, J. G. 391  
 ecosaise, skotský valčík 155, 389, 437  
 EDER, H. 515  
 Edisonův fonograf 159, 511  
 Editio Medicea 185, 249, 293  
 Editio Vaticana **184n.**, 186, 190, 249  
 EFRÉM Z EDESSY, sv. 181, 183  
 EGENOLFF, CH. 257  
 EGK, W. 503  
 Egmont, ouvertura (Beethoven) 135, 389, 467  
 echo, ozvěna 270n., 306n. (fantasie, Sweelinck), viz též ozvěna  
 EICHENDORFF, J. VON 403, 431  
 EICHNER, E. 393  
 EIMERT, H. 519, 521  
 EINSTEIN, A. 13  
 EISLER, H. 484, 501  
 EISMANN, G. 445  
 EKKEHART I. 191  
 ekloga 115  
 Ekseption 510n.  
 ekvální rejstřík (varhany) 56n., 71, 309  
 elaboratio 271  
 élan terrible 347  
 elegie 115  
 elektrické dmýchadlo 57  
 elektrofonická kytara **44n.**, 60n.  
 electric jazz **506n.**  
 electric jazz rock 510  
 elektroakustická (elektronická) hudba 484n., 487, 507, 513, 515, 519, **520n.**  
 elektroakustika (elektronika) 63, 485, 487, 511, 519, **520n.**  
 elektrofony 25, **60–63**  
 elektropop 511  
 ELEONORA AKVITÁNSKÁ 194  
 ELGAR, E. 483  
 ELLINGTON, D. 507  
 ELLIS, A. J. 17, 89  
 ELSNER, J. 423, 443  
 emoce 401, 505  
 Encyclopédie ou dictionnaire raisonné 333  
 ENESCU, G. 501  
 ENGELMANN, H. U. 523  
 enharmonie, enharmonika **84n.**, 87, 91, 173, 176n. (řecká), 177, 255, 405  
 Enšpíglowa šibalství (Strauss) 109, 464n., 479  
 entrée 283, 322n., 389 (tanec)  
 epinette des Vosges 35  
 epiphonus 116n., 186  
 equale 319  
 ERARD, J. B. 37  
 ERARD, S. 45  
 ERASMUS ROTTERDAMSKÝ 241  
 Erat unum cantor bonus (Brixi) 532n.  
 Erato (múza) 171  
 ERATOSTHENES 178, 179  
 ERBEN, K. J. 465, 535, 537, 539  
 ERDÖDY, vévoda P. 399

- Erfurter Enchiridien (zpěvník) 297  
 ERK, L. 431  
 ERLEBACH, P. H. 121, 301, 323  
 ESCOBAR, P. 259  
 ESCOBEDO, B. 249  
 esercizi 289, 291 (spirituali), 315 (D. Scarlatti)  
 ESSLEROVÁ, F. 441, 467, 469  
 estampida 155, 191, **192n.**, 213, 263, viz též ductia  
 ESTE, KARDINÁL D'E. 249  
 ESTERHÁZY, P. A. 395  
 estetika **13**, 175, 255, **335** (klasicismus), 400, **403** (19. stol.), 479, 483, **487** (20. stol.), 491, 497, 499, 525  
 estrambotos 259  
 estribillo (refrén) 258n.  
 Eszterháza (zámek) 383, 395  
 ESZTERHÁZY I. 383, 399, 435  
 etnomuzikologie 32n., 489  
 Etudy (Chopin) 442n.  
 eufonium (baryton, tenorová tuba) 49  
 EUKLIDES Z ALEXANDRIE 175, 178, 179  
 EULENBURG, E. 441  
 Euridice 144n. (Caccini); 131, 275 (Peri, Caccini)  
 EURIPIDES 170, 173, **174n.** (zlomek)  
 Euryanthe (Weber) 417  
 Euterpe (múza) 171  
 evangelia 185, 299, 305  
 Evangelienharmonie 137  
 Evžen Oněgin (Čajkovskij) 423, 461  
 excellentes (tóny) 188n., 199  
 Exequien 82, 304n. (Schütz)  
 exotismus 489  
 experimentální  
 – hud. divadlo 486, 487, 523, 525  
 – hudba 515  
 expozice 107; **112n.** (fuga); 122n., 468, 470 (koncert); 134, 148n., 348, 380, 389; **148n.**, 306, 336n., 367 (sonáta); 152n., 384n., 458n. (symfonie)  
 expoziční balada 417, 421  
 expresionismus 484n., **491**, 499  
 EYBLER, J. 425
- F**
- FABER, H. 271  
 faburden 231, **234n.**  
 fagot 24, **54n.**, 65, 69, 270n., 276, 319, 324, 379, 393  
 FALLA, M. DE 481, **483**  
 Falstaff (Verdi) 410n.  
 falzet (falsetto) 22n., 73  
 fancy 264n.  
 fandango 510n.  
 fanfára (-y) 319, 321, 347  
 fanfárka 50n. (trubka)  
 fanfárová trompeta (fanfára) 51  
 Fantastická symfonie (Berlioz) 142, 152n., 191, 400n., 439, **462n.**  
 fantazie 115, **141**, 261, 263, **264n.**, 309, 311, 315, 362–365, 437  
 FARINA, C. 317  
 FARINELLI 281  
 FARKAS, F. 501  
 FARNABY, G. a R. 263  
 FASCH, C. F. 361, 393, 433  
 FAUGHES, G. 241  
 FAURÉ, G. 433, 449, 453, 461, 467, 481  
 Faust 412n. (Gounod); 415, 463 (Berlioz), 417 (Spohr), 467 (Wagner), 479 (Busoni)  
 fauxbourdon 119, 213, 225, **230n.**, **236n.**  
 FAVART, CH. S.: 345, 349  
 favola pastorale 275  
 fáze (kmitání) 15  
 fázový úhel 15  
 FELD, J. 543  
 FELDMAN, M. 523  
 FENDERA, L. 63  
 FERDINAND V. 535  
 fermata (koruna) **73**, 107, 119  
 FERNEYHOUGH, B. 525  
 FERRARI, B. 121, 279  
 FERRARI, L. 523, 525  
 FESTA, C. 125, 249, 255  
 festivaly pro soudobou hudbu 513  
 FÉTIS, F. J. 13  
 FEVIN, A. DE 243  
 Fialka (Das Veilchen, Mozart) 349, 360n.  
 FIBICH, Z. 423, 441, **538–539** (život a dílo), 541  
 Fidelio (Beethoven) 23, 135, **350n.**, 359, 389, 399  
 fidula **38n.**, 43, 45, 193, 195, 213, **226n.**  
 FIELD, J. 367, 441, 443, 437, 469  
 Figarova svaňba (Mozart) **130n.**, 144, **342n.**, 379, 385, 397, 407  
 figurální hudba 249, 269  
 figury 70, 78, **120n.**, 141, 143, 145, 270n., 279, 303, 362, 454, 481  
 figury vzdechů 335, 350n.  
 FILIP DOBRÝ 237  
 FILIP II. 247, 259, 263  
 filipínský (kongregace) 289  
 filmová hudba 501, **508n.**, 543  
 FILTZ A. 381, 395  
 finála, **90n.**, 189  
 finale 152n. (symf.); 130n., **342** (operní); 374, 377 (sm. kvartet), 393  
 finales (tetrachord) 188n., 199  
 FINCK, H. 138n., 257  
 FIORDILIGI 335, 359  
 FIRSOVA, J. 525  
 FISCHER, J. C. F. 308, 311  
 flageolet (dech. nástroj) 53  
 flamenco 439  
 flatted fifth 507



- FLAUBERT, G. 423  
 flauto dolce 53  
 flázolet 15, 40, 53, 74, 271, 317, 371, 448n. (Paganini), 486n. (Schönberg)  
 FLEMING, P. 301  
 FLESC, C. 449  
 flétna 16, 24n., **52n.**, 64n., 69, 159, 161, 163, **164n.**, 167nn., 173, 179, 227, 271, 319, 321, 405, 455, 481  
 – podélná **53**, 59, 163, **164n.**, 169, 179, 227  
 – příčná 24, **52n.**, 168n., 173, 179, 227, 276, 319, 323, 325, 327, 393  
 – se šterbinami 159  
 – ze sobích kostí 159  
 flétnové trio 373, 378n. (obsazení)  
 flétnový  
 – koncert (Mozart) 348n., 392n.  
 – kvartet 378n. (obsazení)  
 flexa (neuma) 116n., 180n., **186n.**, viz též clivis  
 flexaton 30n.  
 Florentská camerata 131, **275**, 279, 347  
 Florilegium Portense 297  
 FLOTOW, F. VON 417  
 flûte à bec, fl. douce 52n., 319  
 flûte traversière, fl. allemande, fl. d'Allemagne 52n., 319  
 Fluxus (hnutí) 523, 525  
 FOERSTER, J. B. 423, **539**, 541  
 FOGGIA, F. 289  
 folia (follia) 157, **262n.**, 307, 317 (Corelli)  
 Folies concertantes (Hervé) 415  
 folklor (folklorismus) 451, 486n., 497, 510  
 folková píseň 510  
 FOLQUET DE MARSEILLE 194n.  
 FOLZ, H. 197  
 fón 17, **19**  
 fonetika 517  
 fónické kolo 61–62  
 fonograf 495, 511  
 FONTAINE, P. 237  
 FOREST, L. DE 63  
 FORKEL, J. N. 13, 313  
 forlana 111  
 forma **104–109**  
 – mobilní 519  
 – nekonečná 521  
 – otevřená 515  
 – sonátová 108n., 337, 365, 367, 389, 459, 467  
 – s refrémem **192n.**, 195, 216n.  
 – vázaná 315  
 – volná 315, 361, 363, 367  
 formalismus 499  
 formální estetika 401, **403**  
 formant 17, 22n., 519, 521  
 forminx 172n., 177  
 FORSTER, G. (tiskař) 257  
 forte-piano, fortepiano 37, 363, 391  
 FORTNER, W. 484, 503, 513, 523  
 FOSS, L. 523  
 foukací trubice (dudy) 54  
 FOUQUÉ, F. DE LA MOTTE 417  
 foxtrot 154n.  
 Fra Diavolo (Auber) 415  
 FRANÇAIX, J. 515  
 FRANCESCO DA MILANO 261  
 Francie **282n.** (opera, baroko), 301 (píseň, baroko), 306n. (kláves. nástroje, baroko), 314n. (loutna, baroko), 317 (housele, baroko), **323** (balet, baroko), **344–347** (opera, klasicismus), 371 (housele, klas.), **412–415** (opera, 19. stol.), 429 (duch. h.), 433 (píseň, 19. stol.), 448n. (housele, 19. stol.), **460n.** (symfonie, 19. stol.), 473 (housl. koncert), **480–483** (impresionismus), **498n.** (neoklasicismus)  
 FRANCK, C. 133, 299, 400n., 404n., 425, 429, 433, 441, 448n., 451, 453, **461**, 465, 471, 481, 533  
 FRANCK, S. 121  
 FRANC-NOHAIN (M. E. LEGRAND) 481  
 FRANCO KOLÍNSKÝ **209**, **211**, 213, 215  
 francouzská  
 – ouvertura 114, 131, **134n.**, 279, 283, 313, 322n.  
 – revoluce 267, 332n.  
 Francouzské suity (Bach) **150n.**, 324  
 FRANKLIN, B. 31  
 franko-vlámská vokální hudba 229, **236–247**  
 Fransův kancionál 527  
 FRANZ JOSEF I. 427  
 FRANZ, R. 433  
 FRAUENLOB 197, 527  
 fráze **106n.**  
 free jazz **506n.**, 510  
 frekvence 15, 17–23, 60–63  
 frekvenční  
 – oblast 22n.  
 – rozsah hlasu 22n.  
 FRESCOBALDI, G. 140, 266, **306n.**, 308, 309, 311  
 FREUD, S. 477  
 FRICKEN, E. VON 115  
 FRIEBERT 359  
 FRIEDRICH BARBAROSSA 195  
 FRIEDRICH II. 195, 329, 363, 381  
 FRIEDRICH III. 233  
 FRIEDRICH VON HAUSEN, 195  
 FRIEDRICH WILHELM II. 371, 377, 397  
 FRIML, R. 511  
 FRIBERGER, J. J. 151, 266, **308n.**, 311  
 front-line 507  
 frottola 139, 233, **252n.**, 255, 259, 265  
 FRYE, W. 527  
 frygická, -ý (stupnice, tónina, modus) **90n.**, 96, 167, 174–177, 182, 242, 302, 325  
 FRYNIS Z MYTILENE 173  
 fuga 95, 109, **112n.**, 119, 141, 157, 219 (ars nova), 263, 271, 307–311, 313, 315, **328n.**, 369, 375, 426nn., 441, 489, 500n.  
 – canonica 328

- čtyřnásobná 113, 328n.
- dvojitá 112n., 328n., 352n., 359, 375, 385
- expozice 112n.
- finální 371
- chorální 141
- mezivěta 112n.
- permutační 112n.
- provedení 112n.
- sborová 113, 352n., 359, 429
- téma 94n., 112n., 308, 324, 428
- trojitá 112n., 328n.
- v protipohybu 328n.
- zrcadlová 328n.
- fugato 290, 384n., 389, 446n.
- FUGGEROVÉ 257
- fughetta 312n.
- full anthem 299
- fundamentum 261
- funk 510
- funkce (harmonické) 96n., 98n.
- FÜRNBURG, SVOBODNÝ PÁN Z F-U 375
- FURTWÄNGLER, W. 459
- fusa 225, 232n.
- fusion 510
- futurismus 485, 487
- FUX, J. J. 92n., 249, 266, 287, 291, 294n., 308, 365, 427, 531, 533
- fyzilogie hlasového ústrojí 12, 22n.

## G

- GABRIEL, P. 511
- GABRIELI, A. 125, 228n., 251, 255, 257, 261, 265, 275, 323
- GABRIELI, D. 319
- GABRIELI, G. 65, 149, 228n., 247, 250n., 261, 264n., 266, 305, 319, 323
- GABRIELSKI, J. W. 379
- GACE BRULÉ 194
- GADE, N. W. 473
- GAFFURI, F. 243
- GAGLIANO, M. DA 275, 277
- gagliarda (galliarde) 151, 154n., 262n., 322n.
- galantní
  - styl 315, 332n., 362n., 395
  - způsob kompozice 299
- GALEAZZI, M. 337
- GALEOTTI, V. 389
- GALICIN, kníže N. 377
- GALILEI, G. 229, 267, 269, 275
- GALILEI, V. 275, 315
- GALLOT, J. 225
- galop 154n., 415, 437
- galoubet 53
- GALUPPI, B. 339, 341, 343, 349, 363, 365
- gamba 38n., 41, 43, 101, 246, 276n., 321, 323nn.
- gamelan 489, 503
- gamelanový orchestr 29
- GARCÍA LORCA, F. 503
- GARCIA, M. 471
- Gasparone (Millöcker) 417
- GASSMANN, F. L. 353, 357
- GASTOLDI, G. G. 229, 259
- GAULTIER, D. 151, 314n.
- GAUTIER DE COINCI 194
- GAVEAU, rodina výrobců klavírů 441
- GAVEAUX, P. 351
- GAVINIES, P. 317, 371
- gavota (gavotte) 150n., 154n., 322n., 346, 388, 467
- GAY, J. 284n., 503
- GEBAUER, M. J., F. R. a P. P. 379
- GEBLER, T. PH. (dramatik) 349
- GEBSER, J. 337
- GEIBEL, E. 433
- Geistertrio (Trio duchů, Beethoven) 372n.
- Geistliche Chormusik (Schütz) 299
- GELLERT, CH. F. 355, 361
- GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte) 510n.
- GEMINIANI, F. 317, 325, 371
- generálbas 65, 83, 95, 100n. (nečíslovaný, číslovaný, bachovský, plný), 123, 144n. 153, 231, 251, 265, 267, 273, 293, 297, 351, 363, 373, 379
- generálbasová píseň 139
- generálbasové moteto 127
- generálbasový nástroj 41, 45, 55, 59, 101
- generální pauza, G. P. 74, 381, 457
- generátor, viz oscilátor
- Genesis (Gabriel, Collins) 511
- génus 229, 267, 333
- GENNRICH, F. 193, 195
- GENZMER, H. 503
- GEORGE, S. 490n., 493
- GEORGIADES, TH. 337
- GERHARDT, P. 257, 301
- GERLE, H. 281
- GERSHWIN, G. 484, 502n., 511
- Gesamtkunstwerk (souborné uměl. dílo) 131, 269
- Gesellschaft auf dem Musiksaale (Zürich) 393
- GESUALDO DA VENOSA, C. 125, 229, 254n., 266
- Gewandhaus-Konzerte 393, 437
- Geystliches gesangk Buchleyn 297
- GHEDINI, G. F. 501
- GHERARDELLO DE FLORENTIA 221
- GHISEGHEM, H. VAN 237
- GHISELIN, J. (VERBONNET) 243
- GIACOMELLI, G. 280
- GIACOSA, G. 409
- Gianni Schicchi (Puccini) 409
- Giasone (Cavalli) 276n., 279
- GIBBONS, O. 259, 263
- gibson 45
- gigue, giga 150n., 154n., 192, 309, 323, 330
- GILBERT, W. S. 423

- GILEVET, J. 63  
 GILLESPIE, D. 507  
 GINASTERA, A. 503, 515  
 GIORDANO, U. 409, 483  
 GIOVANNI DA CASCIA 125, 221  
 GIOVANNI DA FIRENZE 124n., 220n.  
 GIRARDEAU, I. 284  
 Giselle (Adam) 467  
 GIULIANI, M. 393  
 GLADKOWSKÁ, K. 469  
 GLAREANUS, H. L. 91, 229, 251  
 GLASS, PH. 523, 525  
 GLAZUNOV, A. K. 461, 465, 473, 483  
 Gleichnisarie 111  
 GLIÈRE, R. 483, 501  
 GLINKA, M. 423, 433  
 glissando, gliss. 29, 74, 481  
 GLOBOKAR, V. 523  
 Glogauer Liederbuch (Hlohovský zpěvník) 257  
 Gloria 113, 117, 128n., 182, 219, 234n., 238n., 355  
 GLUCK, CH. W. 111, 131, 135, 145, 332, 339, 346n. (operní reforma), 349, 388n., 395, 497  
 gluckisté 347  
 GODARD, B. L. P. 473  
 GOEHR, A. 523  
 GOETHE, J. W. 139, 333, 337, 349, 361, 397, 399, 413, 425, 431, 437, 445, 447, 463, 465, 467, 469  
 GOETZ, H. 419, 441  
 GOEYVAERTS, K. 519, 521, 523  
 GOGOL, N. V. 423  
 Goldbergovy variace (Bach) 118n., 263, 266, 312n., 329  
 GOLDMANN, F. 525  
 GOLDONI, C. 341, 343  
 GOLDSCHMIDT, B. 503  
 GOLENIŠČEV-KUTUZOV, A.-A. 433  
 GOLL, Y. 503  
 GOLTERMANN, G. E. 473  
 GOMBERT, N. 228n., 244n., 247, 303, 529  
 gong 28n., 30, 65, 488, 503, 509, 524n.  
 GONTRÁŠEK 527  
 GONZAGA, FERDINAND 247  
 GONZAGA, FRANCESCO 275, 277  
 GONZAGA, V. 303  
 GONZAGOVÉ 221, 303, 321  
 GOODMAN, B. 506n.  
 GÓRECKI, H. 523  
 Görlitzer Tabulaturbuch (Zhořelecká kniha tabulatur) 299, 343  
 GORMAN 503  
 GÖRNER, J. V. 299  
 gospel songs 507  
 GOSSEC, F.-J. 333, 347, 381, 383  
 GOTTFRIED VON EINEM 515  
 GOTTFRIED ZE ŠTRASBURKU 421  
 GOTTSCHALK, L. M. 441  
 GOUDIMEL, C. 257  
 GOUNOD, CH. 412n., 415, 425, 429, 431, 455, 497, 533  
 GRABNER, H. 503  
 graduál 117  
 graduale 117, 128n., 181, 200–203, 355  
 Graduale romanum 203  
 grafické schéma 521  
 gramofonová deska 509, 511  
 grand ballet 322n.  
 Grand opéra, viz velká o.  
 Grand trio 373, 379, 451  
 Grande Messe des Morts (Berlioz) 429  
 GRANDI, A. 120n., 139, 295, 317  
 GRANDIS, R. DE 523  
 GRATIOSUS DA PADOVA 223  
 GRAUN, C. H. 133, 137, 287, 327, 352n., 360n., 381  
 GRAUN, J. G. 381  
 graves (tetrachord) 188n., 198n.  
 GRAYE, E. 63  
 GRAZIANI, B. 289, 295  
 GREČANINOV, A. 461,  
 GREGOR, J. 479  
 GREGORI, L. 325  
 gregoriánský chorál 116n., 129, 184–191, 201, 203, 249, 293, 354n., 489, 526n.  
 – notace 186n.  
 GRENON, N.: 225, 237  
 GRÉTRY, A. E. M. 332, 346n.  
 GRIEG, E. 151, 441, 449, 466n., 471, 537  
 GRIGNY, N. DE 307  
 GRILLPARZER, F. 435  
 GRIMM, F. M. 345  
 GRIMM, J. O. 475  
 GRIMMELSHAUSEN, H. J. CH. VON 503  
 GRISEY, G. 525  
 GRIS, C. 467  
 GROFÉ, F. 503  
 groove 511  
 GROPIUS, W. 493  
 GROPIUSOVÁ, A. 477  
 GROPIUSOVÁ, M. 487  
 Großes Konzert (Lipsko) 393  
 Großes Spiel 509  
 GROTHE, F. 509  
 grounds 157, 263  
 Groupe de musique concrète 515  
 Groupe de Recherche Mus. de l'ORTF 515  
 GRÜNEWALD, M. 229, 501  
 GRÜTZMACHER, F. W. 473  
 GUARINI, G. B. 131, 275, 277  
 GUARNERI A. a G. 41  
 GUBAIDULINA, S. 523  
 GUERRERO, F. 249, 259  
 GUICCIARDI, G. 369  
 GUIDO Z AREZZA 67, 87, 186–189, 199  
 guidonská ruka 188n.  
 GUIGNON, J. P. 317

- GUILMANTE 465  
 GUIRAUD, E. 415, 481  
 GUIRAUT RIQUIER 194  
 guiro 31, 525  
 guitarra latina 45  
 guitarra moresca 25  
 GUTENBERG, J. 229
- H**
- HAAS, J. 483  
 HAAS, P. 459, 543  
 HÁBA, A. 89, 501, **542n.**  
 habanera 154n., 414n.  
 HABENECK, F. A. 449, 473  
 HABERL, F. X. 429  
 hackbrett 34n., 439  
 HACKL, J. C. 361  
 háčkové neумы **186n.**  
 hádankový kánon 119  
 HAFFNER, J. U. 365  
 Haffnerova serenáda (Mozart) **146n.**, 385  
 HAGIUS, J. 529  
 HAHN (též HAN), U. 229  
 HALÉVY, F. 413, 415, 461  
 HALEY, B. 511  
 HALFFTER, C. 523  
 HALLÉN, A. 423  
 HALLER H.-P. 521  
 HALLSTRÖM, I. 423  
 HALM, H. 399  
 HAMANN, J. G. 333  
 Hamburk 266, 281, **286n.** (opera), 291, 321, 330n., 363  
 HAMMERSCHMIDT, A. 299, 301, 323,  
 HAMMOND, L. 63  
 HAMPEL, J. A. 49  
 HÄNDEL, G. F. 111, 121, 131, 133, 151, 157, 263, 266, 281, 284–287, 287, **290n.** (oratoria), 299, 314n., 319–325, **326n.** (varh. koncerty), **330n.** (život), 332n., 339, 353, 359, 395, 397, 425, 429, 441, 457  
 HANDL GALLUS, J. 257, 529  
 HANDSCHIN, J. 13, 95, 123, 267  
 Hannover (zámeč. divadlo) 287  
 Hans Heiling (Marschner) 417  
 HANSLICK, E. 347, 400, **403**, 471, 475, 535  
 HANUŠ, J. 543  
 HARANT Z POLŽIC, K. 528n.  
 harfa 24, 34n., 37, **44n.**, 65, **160n.**, 163, **164n.**, 171, **172n.**, 179, 195, **226n.**, 276, 392  
 – aeolova 35, 443  
 – háčková **45**  
 – oblouková **45**, 160n., **164n.**, 172  
 – obří 165  
 – pedálová **44n.**  
 – ramenní 164n.  
 – rámová **45**, 173, **226n.**  
 – skleněná 31  
 – stojací 165  
 – úhlová **45**, 160n., 163, 165, 172n.  
 – zalomená 161  
 harfová citera (křídlová harfa) 35  
 harfové basy 363  
 harfový koncert 45, 327, 393  
 Harmonices mundi (Harmonie sfér, Kepler) 268n.  
 harmonie 95, **96–99**, 100, 177, 209, 223, 229 (renes.), 250n., 255, 263, 268n. (baroko), **334** (klasicismus), **404n.** (19. stol.), 413, 504  
 Harmonie der Welt (Harmonie světa, Hindemith) 501  
 harmonie sfér 267, 268n., 274n., 403  
 harmonika 58n.  
 harmonium 59  
 HARSDÖRFFER, G. PH. 287  
 HARTMANN VON AUE 195  
 HARTMANN, J. P. E. 423  
 HARTMANN, K. A. 153, 484, 487, **502n.**, 513  
 HASSE, J. A. 121, 281, 287, 291, 332, **338n.**, 349, 353, 357, 393  
 HASSLER, H. L. 151, **256n.**, 266, 323  
 HÄSSLER, J. W. 367  
 HAUBENSTOCK-RAMATI, R. 515  
 HAUER, J. M. 103, 483  
 HAUPTMANN, M. 433  
 HAUSEGGER, S. VON 465, 483  
 HAUSSMANN, V. 323  
 hautbois 55, viz hobojs  
 havajská kytara 45  
 HAVELKA, S. 543  
 HAYDN, J. 111, 119, 129, 132n., 147, **152n.**, 321, 332–335, 337, 343, 349, 352–359, 361, 365, 367, 369, 371, 373, **374n.** (kom. h.), 377, 379, 381, **382n.** (symf.), 385, 387, 391, 393, **394n.** (život), 397, 399, 425, 427, 435, 439, 441, 457  
 HAYDN, M. 354n., 357, 393, 417  
 Haymarket Theatre (Londýn) 285, 291  
 heavy  
 – metal 510  
 – rock 510  
 HEBBEL, F. 445, 493  
 HECKEL, J. A. 55  
 heckelfon 24, 55  
 HEGEL, G. W. F. 335, 399, **403**, 487  
 HEIDEGGER, J. J. 285  
 HEINE, H. 429, 431, 433, 434, 445, 469  
 HEINRICH VON MEISSEN (FRAUENLOB) 197, 527  
 HEINRICH VON MORUNGEN 195  
 HEINRICH VON RUGGE 195  
 HEINRICH VON VELDEKE 195  
 heirmologion 183  
 HELFERT, V. 13  
 helikón 48n.  
 HELLMESBERGER, G. a J. 449  
 HELMHOLTZ, H. v. 13, 21

- hemioly 232n., 304, 314, 440n.  
 HENDERSON, F. 507  
 HENDRIX, J. 511  
 HENRY, P. 515, 523  
 HENSEL-MENDELSSOHN, F. 441  
 HENZE, H. W. 484, 517, **522n.**  
 heptatonická stupnice 85, 169, 171  
 heptatonika **88n.**, 161, 165, 167–171  
 HERBERT, V. 511  
 HERBST, J. A. 271  
 HERDER, J. G. 139, 159, 333, 335, 351, 361, 431, 463  
 HERMAN, W. 507  
 HERMANNUS CONTRACTUS 191  
 HÉRODOTOS 165  
 HÉROLD, F. 415  
 HERVÉ (F. RONGER) 415  
 HERZ, H. 441, 469  
 HERZOGENBERG, H. VON 455  
 HEŘMAN DURYNSKÝ 195  
 HESPOS, H.-J. 523  
 HESSE, J. 301  
 heterofonie **94n.**, 165, 195, 505, 511  
 heterolepsis 270  
 HEUBERGER, R. 417  
 heuristika 13  
 hexachord **188n.**, 198n.  
 HEYSE, P. 433  
 HEYWARD, D. 503  
 HICKMANN, H. 165  
 HIERONYMUS DE MORAVIA 209  
 HIGGINS, D. 523  
 high fidelity 511  
 high-hat 26n.  
 HILARIUS Z POITIERS 181  
 HILLER, F. v. 445  
 HILLER, J. A. 338n., 349, 355, 361  
 HILLER, L. A. 521  
 hillibilly 510  
 HINDEMITH, P. 113, 127, 484, 499, **500n.**, 513, 541  
 historicus 289  
 historie 133, 283, 299, 343  
 Historie zmrtvýchvstání (Auferstehungshistorie, Schütz) 304n.  
 historismus 401, **404n.**, 424, 428, 437, 446nn., 467, 474n., 477, 486  
 hjošigi 27  
 Hlahol (pěv. spolek) 535, 537, 539  
 hlas (lidský) 14, **22n.**, 25  
 hlásek (akordeon) 58, viz též hlásková kvalita  
 hlasitost 15, 17, **19**, 37, 41  
 hlasivky 22n.  
 hlásková kvalita 21  
 hlasové  
 – destičky (akordeon) 58n.  
 – knihy 199, 227, 261, 529  
 – obory **23**  
 hlasy (sborové, sazba) 69, 92n.  
 hlava tématu 369, 380, 385  
 hlavice (fiduly, violy) 39  
 hlavní  
 – sbor 82, 250n.  
 – stroj (varhany) 56n., 74, 309  
 – vzduchovody (varhany) 57  
 hlavový tón 23  
 hlemýžď 18n. (v uchu), **40n.** (závitnice, šnek, hlava smyčc. nástrojů)  
 hluk 11, **17**, 21, 31, 33, 509, 515  
 hmatník 34n., 38–41, 43, 45, 260n.  
 hmatníkové struny 34, 39, 43, 45  
 HOBBS, TH. 267  
 hoboj 24, **54n.**, 65, 68n., 82, 104, 161, 165, 173, 271, 319, 321, 393, viz též aulos  
 – d'amore (milostný) 24, 54n.  
 hobojoyvý soubor 321  
 HOBOKEN, A. VAN 395  
 hodnoty not 66n., 92n., 104n., 157  
 HOFER, A. 293  
 HOFFMANN (Busoni) 479  
 HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, A. H. 361, 395  
 HOFFMANN, E. T. A. 373, 379, 387, 391, 399, 401, 403, **417**, 429, 437, 441, 463, 467, 501  
 HOFFMANN, K. (houslista) 473  
 Hoffmanovy povídky (Les Contes d'Hoffmann, Offenbach) 414n.  
 HOFFMEISTER, F. A. 373, 393  
 HOFFSTETER, R. 374n.  
 HOFHAYMER, P. **257**, 261  
 HOFMANNSTHAL, H. v. 479  
 HÖLDERLIN, F. 399, 503, 517  
 holdovací kantáta 349  
 HOLLANDER, CH. 247  
 HÖLLER, K. 503  
 HÖLLER, Y. 525  
 HOLLIGER, H. 484, 523  
 HOLST, G. 483, 501  
 HÖLSZKY, A. 525  
 HOLZBAUER, I. 349, 357, 381  
 HOMÉR 171, 513  
 homofonie 93, 95  
 homofonní styl 363  
 homogenní zvuk 83  
 HONAUER, L. 391  
 HONEGGER A. 133, 484, 487, **498n.**, 509, 541,  
 hoquetus 207, **208n.**, 211, 213, 216n., 220n., 227  
 HORATIUS 179, 195  
 horna, viz lesní roh  
 HORNBOSTEL, E. VON 25  
 horní  
 – oblouk (housle) 40n.  
 – ret (příštála) 56n.  
 – stroj (varhany) 56n., 309  
 Hospodine, pomiluj ny (píseň) **526n.**  
 HOSTINSKÝ, O. 13, 539  
 hot intonace 505, 507

- HOTTETERRE, J. 55, 319  
 housle 24, 39, **40n.**, 65, 68n., **316n.**, 324,  
**370n.**, 390n., 398n., 472n., 489  
 houslista 317, 371, 391, 449, 473  
 houslová  
 – rodina 40n.  
 – sonáta 317, 370n.  
 – technika 316n., 448n.  
 houslový  
 – klíč (G-klíč) 66n., 93  
 – koncert, 103, **122n.**, **326n.** (baroko),  
**390n.** (klas.), 398n. (Beeth.), **472n.**  
 (19. stol.)  
 Hra o Danielovi 191  
 hráči  
 – stroj (-ek) 31  
 – struny 35  
 hrana (zobcová flétna) 53  
 hrdinný  
 – baryton 23  
 – tenor 23  
 hrom (plech, hřmění) 31  
 hrtan 22n.  
 hry se zpěvy 275  
 HUBER, H. 465  
 HUBER, K. 517, 523  
 HUBER, N. A. 523  
 hudba  
 – angažovaná 511, **517**  
 – funkcionální 511  
 – intuitivní 520n.  
 – janičárská 27, 33, 348  
 – punktuální 519  
 – stochastická 511  
 Hudba k ohňostroji (Händel) 151, 322n.  
 hudba pro oči 255  
 hudba pro virginal 259, 262n.  
 hudební  
 – akustika 12n.  
 – dějiny (hud. historiografie) **11–13**, **487**  
 – divadlo 502n., **522n.**  
 – experimentální 485, 523nn., 543  
 – drama 130n., 401, 405, 413, 418n., viz též  
 drama  
 – estetika 12n., 335  
 – folkloristika 12n.  
 – etnologie 159  
 – fyziologie 12n., **18**, 22  
 – ikonografie  
 – kritika 12n., 445, 477, 539  
 – kultura, měšťanská 333  
 – luk 34n.  
 – nástroje **24–65** (organologie), 158nn.,  
 172n., 178n., 226n.  
 – paleografie 12n.  
 – pedagogika 12n.  
 – prameny 13  
 – psychologie 12n., 487  
 – rétorika 311  
 – řeč 270n. (baroko), 404n. (19. stol.)  
 – sociologie 12n.  
 – společnost 393  
 – teorie 12n., **66–109**, **88n.** (teorie), **96–99**  
 (nauka o harmonii), **104–109** (nauka o hud.  
 formách), 174n. (řec.), 179 (lat.)  
 – tyč 34n.  
 Hudební oběť (Bach) 319, **328n.**  
 hudební věda 12n.  
 – historická 12n.  
 – systematická 12n.  
 – srovnávací 12n., 489  
 Hugenoti (Les Huguenots, Meyerbeer) 412n., 415  
 hugenotský žaltář 257  
 HUGO VON MONTFORT 197  
 HUGO, V. 401, 413, 447, 463, 465  
 huk 55  
 hůlky 26n., 35  
 HÜLLMANDEL, H.-J. 371  
 humanismus 229, 489, 529 (čes.)  
 hummel (nástroj) 35  
 HUMMEL, J. N. 80, 367, **437**, 443, 469  
 HUMPERDINCK, E. 418n.  
 HUNOLD, C. F. 291  
 HÜNTE, F. 441  
 Hupfauf (tanec) 151  
 HURNÍK, I. 543  
 husitství 527  
 HÜTTENBRENNER (braři) 435  
 HUTTER, J. 13  
 hydraulis 165, **178n.**  
 hymenaios 173  
 hymna 361, 394n., 411, 431, 471; 534n. (čes.)  
 hymnodie 163, **180n.**, 182n. (byzant.)  
 hymnos (řecký) 173  
 hymnus 170, 175, 275 (Mesomedes); 170, 175  
 (Apollon), **180n.** (z Oxyrhynchu, ambrozián-  
 ský), 182n. (byzantský), 185, 193, 219 (Apt),  
 225, 233, 236n. (Dufay), 245, 293, 296n., 359,  
 387, 427  
 hypaton 176n.  
 hyperbola 270  
 hyperbolaion 176n.
- CH**
- CHABRIER, A. E. 441  
 chaconne, chaconna, ciaccona **154n.**, 156n., 263,  
 284n., 306n., 309, 314n., 323, 474n.  
 CHAČATURJAN, A. 501  
 chacha 154n.  
 chalumeau 55, viz též šalmaj  
 CHAMBONNIÈRES, J. CH. DE: 78, 151, 266, **306n.**  
 chanson 129, **138n.**, 192n., 233, 235, 236n.  
 (burgund.), 241, 244n., 247, **252n.**, 254n.,  
 265, 301, 307, 323, 347, 527  
 – balladée 217



- de croisade 194, 196n. (Píseň o Palestině)
  - de geste 193
  - de toile 192n.
  - pařížský 235, 253
  - programní 253
  - Chansonnier d'Urfé 194
  - Chansonnier du Roi 213
  - chants 283
  - chápání hudby 229, 231 (renes.), 268n. (baroko), 334n. (klasicismus), 402n. (19. stol), 486n. (20. stol.)
  - Chapel Royal 259, 285
  - CHAR, R. 519
  - charakteristické variace 115, 157, 312n., 439
  - charakteristický kus **112n.**, 141, 143, 315, 431, 445, 467, 493, 537
  - charakterní
    - baryton 23
    - bas 23
  - charleston 154n.
  - charlestonky 27
  - CHARPENTIER, G. 483
  - CHARPENTIER, M.-A. 133, 289, **294n.**
  - chasse 119, **219**, 221, viz též caccia
  - CHAUSSEON, E. 461, 465, 473
  - chazozra 163
  - cheironomie **164n.**, 187
  - CHERUBINI, L. 332, 347, 415, 429, 469
  - CHIABRERA, G. 275, 277
  - Chicago (jazz) 505
  - chitarrone, -a 42n., 45 (bas. kytara), 82, 250, 315
  - Chlapcův kouzelný roh (Arnim/Brentano) 431, 477
  - CHMELENSKÝ, J. K. 535
  - CHOPIN, F. 115, 140n., 400n., 435, 438n., 441, **442n.** (život), 447, 449, 451, **468n.**, 481,
  - chór (řec.) 173
  - chorál **116n.**, 157, **184–191**, 199, 201–205, 207, 219, 234n., 257, 261, 296–299 (protest. chorál), 308–311, 319, 350n., 355, 357, 404, 488n., 526n., 529 (čes.), viz též greg. chorál
  - Choralis Constantinus 257
  - chorální
    - bicinia 319
    - fantazie 141, 309, 311
    - fuga 141
    - kantáta 120n.
    - notace 67, **117**, **186n.**
    - partita 120n., 141, 157, 311
    - předehra 115, 141, 308n., 311, 313
    - ricercar 141
    - úprava 205, 263, 309, 354
    - variace 121, 157
    - zpracování 120, 157, 202n., 213, 219, 225, 234n., 308–311
  - chordofony 25, **34–45**
  - choreografie 389
  - chórická lyrika (řec.) 173
  - chorus (jazz) 504n., 507
  - chorus instrumentalis 321
  - chrám sv. Marka (Benátky) 293
  - chrám sv. Tomáše (Lipsko) 299
  - chrámová
    - kantáta 121
    - sonáta 113, 148n., 317, 319, 325, **355**, 359, 363, 489n.
  - chrámový
    - koncert 357
    - orchestr 320n., 327, 356
  - chrastící struna 31
  - chrastítka 25n., **30n.**
  - CHRÉTIEN DE TROYES 194
  - CHRISTIAN LUDWIG Z BRANDENBURGU 325
  - chromatická
    - terc. příbuznost 90, 404n., 427, 450, 453, 461
    - stupnice 16, 182
  - chromatika **84n.**, **87nn.**, 91, 95, 173, 176n. (řec. ká), 182n. (byzantská), 189, 209, 253nn., 313 (Bach), 347, 357; 395, 405 (stupňování chromatiky); 489, 491 (moderní), 506n. (jazz)
  - chrotta (crotta) 226n.
  - CHRYLANDER, F. 13, 331
  - CHRYSAETHOS 183
  - chřestítka 159, 161, 165
  - CHUANG-TI 169
  - CHUFU-ANS 165
  - chvění 14–17
- ## I
- iba-sistrum, viz sistrum
  - IBERT, J. 484
  - IBSEN, H. 467
  - idealismus 355, 399, 403
  - idée fixe 152, 377, 462n.
  - idiofony 25, **26–31**, 33
  - ikonografie 12n.
  - Il Bellerofonte (Mysliveček) 532n.
  - ILEBORGH, A. 141, **260n.**
  - ILLICA, L. 409
  - iluzionismus 267
  - imitace 95, 104n. (volná), 125n., **156n.**, 221, 224n., 242n., 255, 385, 506n. (jazz)
  - imperfeke (menzurální notace) **210n.**, 215
  - impresionismus 401, 477, **480–483**, 484n., 489, 499, 539
  - impromptu 115, 436n. (Schubert), 443
  - improvizace 73, **83**, 95, 141, 155, 195, 199, 261, 263, 265, 315, 320, 327, 363, 367, 437, 505 (jazz), 507
  - improvizovaná komedie 341
  - In hora ultima (Lasso) **246n.**
  - incisiones 271
  - indeterminace 485, 487, 515
  - Indie 158, 166n., 489, 513
  - INDY, V. D'I. 455, 461, **465**, 503
  - infrazvuk 15

- INGEGNERI, G. 249  
 INGEGNERI, M. A. 303  
 iniciální formule 91  
 initium **116n.**, 163, 180n.  
 instrumentace 69, 83, 276n., 320, 380n., 422n.  
 instrumentální  
 – hudba 123, 174n., 212n., 224n., 251,  
**260–263**, 265, 307, 337, 343  
 – notace 174n. (řecká)  
 – recitativ 387  
 intabulace 224n., 227, 261, 263  
 integer valor 232n., 273  
 interference (skládání, vlnění) **14n.**, 17  
 intermezzo, intermédium 115, 131, **274n.**, 280n.,  
 341, 345, 408  
 interpretace 13, **83**, 105  
 interpretační praxe 263, 273  
 interrogatio 117  
 intervalové  
 – poměry 17, **88n.**, 175  
 – proporce 17, 25, 227, 251, 310  
 intervaly 20n., **84nn.**, 88n., 91nn., 95, 103  
 intonazione (předehra) 307  
 intrada 141, 257, 265, **322n.**, 383, 529  
 Intraden-Sinfonien 383  
 introitus 117, **128n.**, 191, 296  
 invence (invenční lesní roh) 47, 49, **50n.**  
 inventio, invence 140, 271, 312n., 317  
 inverze 102n., **113**, 241, 312  
 ionská, viz jónská  
 IRADIER, S. DE 415  
 IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination  
 Acoustique-Musique) 519, 521  
 IRELAND, J. N. 483, 523  
 IRMER, W. 431  
 ISAAC, H. 129, 139, **228n.**, 241, 243, 253, **256n.**  
 (život), 301, 493, 527  
 ISABELA I. KASTILSKÁ 259  
 ISCM (mezinárodní společnost pro soudobou hud-  
 bu) 513  
 Isidin kult 31  
 ISIDOR ZE SEVILLY 178n.  
 IŠTVAN, M. 543  
 Itálie 220–225 (trecento), 252–255 (vok. hudba,  
 renes.), 260n. (varhany), 274–281 (opera, ba-  
 roko), 288n. (oratorium, baroko), 292n.  
 (chrám. h., baroko), 306n. (varh., baroko),  
 314n. (loutna), 316n. (housle), 338–341 (ope-  
 ra buffa), 406–411 (opera, 19. stol.), 428n.  
 (duch. h., 19. stol.), 448n. (housle, 19. stol.)  
 Italka v Alžíru (L'Italiana in Algeri, Rossini) 407  
 italská opera **274–281** (baroko), **338–341** (kla-  
 sicismus), **406–411** (19. stol.)  
 Italská symfonie (Mendelssohn-Bartholdy) 457  
 Italský koncert (Bach) 313  
 izomelodie 239  
 izoperiodicita **214–217**  
 izorytmie 127, 215, **216–219**, 225, 239
- J**  
 JACCHINI, G. 319  
 JACOB DE LIÈGE 207, **209**, **215**, 269  
 JACOB Z LUTYCHU, viz JACOB DE LIÈGE  
 JACOB, M. 499  
 JACOBUS DE KERLE 247, **249**  
 JACOPO DA BOLOGNA 125, 221  
 JACOPONE DA TODI 191  
 JAHN, O. 13  
 jamb, iambos **170n.**, 202  
 jam-session 507  
 JAN DAMAŠSKÝ 182n.  
 JAN LUCEMBURSKÝ 219, 527  
 JAN XXII. (papež) 215  
 JANÁČEK, L. 423, 487, 535, 537, **540n.**  
 JANEQUIN, C. 229, 253  
 janičářská hudba, viz hudba janičářská  
 JANOVKA, T. B. 531, 533  
 JARNACH, PH. 501  
 JARY, M. 509  
 JAUFRE RUEL 194, 196n.  
 jazyček 36 (klavír), 57n., 309, 311 (varhany), 59  
 (harmonium, akordeon), 63  
 jazyčkové  
 – hlasy 57  
 – nástroje 47, 55  
 – přístaly 56n., 59  
 jazyčkový rejstřík 309  
 jazyčky (varhany) 309, 311  
 jazz 498n., 501, **504–507**, 510n.  
 – archaický 510  
 – bebop **506n.**, 510  
 – blues **504n.**, 510  
 – swing 505, **506n.**  
 – symfonický 502n., 507, viz též cool jazz, free  
 jazz, electric jazz  
 jazz-band 505  
 jazzová trubka 50n.  
 jazz-rock 510n.  
 jednoblánové bubnové membranofony 32n.  
 jednoplátkové nástroje 55  
 jednoručka (flétna) 53  
 Jednota bratrská 527, 529  
 jednotný afekt 337  
 JEHANNOU DE L'ESCUREL 209  
 Její pastorkyňa (Janáček) 423, 540n.  
 JELINEK, H. 503  
 Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers 505  
 JENSEN, A. 433  
 Jenský rukopis 197  
 JEREMÍAS, O. 543  
 Jessonda (Spohr) 417  
 Jesu meine Freude (Bach) 298n.  
 jeu  
 – inégale 307  
 – parti 194

JEVIČSKÝ, O. CH. 529  
 jeviště (opera) 278n., 281  
 Jezu Kriste, šedý kněže (píseň) 527  
 JINDŘICH I. Z CHAMPAGNE 194, 219  
 JINDŘICH PLANTAGENET Z ANJOU 194  
 JINDŘICH POSTH. Z REUSSU 305  
 JINDŘICH VIII. 259  
 JIŘÍ I. 323, 331  
 JISTEBNICKÝ, P. S. 529  
 jitterbug 155  
 JOACHIM, J. 445, 449, 473, 475  
 JÖDE, F. 119  
 JOHANNES AFFLIGEMENSIS (= J. COTTON) 188n., 198n.  
 JOHANNES DE GARLANDIA 209  
 JOHANNES DE GROCEO 209, 213  
 JOHANNES DE MURIS 215, 269  
 JOHANNES KUKUZELES 183  
 JOLIVET, A. 499  
 JOMELLI, N. 281, 291, 338n., 343  
 JONEOVÁ, H. 493  
 JONES, I. 285  
 jónská, -ý (stupnice, tónina, modus) 90n., 177, 242, 251, 315  
 JONSON, B. 285, 479  
 JOPLIN, S. 504n., 508n.  
 JOSEF II., císař 349, 357, 359, 535  
 josefínské reformy 357  
 JOSQUIN DESPREZ 126n., 228n., 241, 242n.  
 (život), 245, 247, 257, 527  
 JOYE, G. 237  
 JUAN DE ANCHIETA 259  
 JUAN DEL ENCINA 258n.  
 JUBAL (JUVAL) 163  
 jubilus 117, 185, 191  
 Julietta (Martinů) 540n.

## K

KABALEVSKIJ, D. 501  
 KABELÁČ, M. 542n.  
 kadence  
 – (harm.) 72, 96n., 230n. (vývoj), 247nn., 253, 355, 404, 413  
 – (koncert) 122n., 325, 364n., 367n., 373, 390n., 473  
 kadenční formule 91, 111  
 KAGEL, M. 131, 484, 515, 517, 522n.  
 KAISER, G. 503  
 Kaiserbaß (kontrabasová tuba) 49  
 Kajičné žalmy (Lasso) 247  
 KALABIS, V. 543  
 kalafuna 41  
 KALINNIKOV, V. 461, 465, 483  
 KALIVODA, J. V. 473, 535  
 kalkanti 57  
 KALKBRENNER, F. W. 441, 469  
 Kalliope (múza) 171

KALTERBORN, R. 523  
 KAMIENSKI, L. 501  
 kamzíčí roh 53, 56n.  
 kanadská píla 31  
 kancionálová věta 256n.  
 kankán 155, 415  
 kánon 113, 118n., 125, 182n. (byzant.), 212, 219, 221, 240n., 246n. (s efektem ozvěny, Lasso), 271, 295, 313, 328n. (Bach), 384, 491  
 kánonická technika 95, 119, 241  
 KANT, I. 333, 337  
 kantáta 120n., 137, 295, 297, 299, 355, 425  
 Kantáta o posledních věcech člověka (Vycpálek) 542n.  
 kantátová mše 129, 295  
 kantilace 163  
 kantilénová věta 127, 138n., 207, 215, 216n., 219 (ordinarium), 223, 225  
 kantor 267, 299, 331, 533  
 Kantorei 257, 297, 299, 305  
 kanzona, viz canzon  
 kapela 65, viz též cappella  
 kapelník 65, 393  
 KAPR, J. 543  
 KAPRÁLOVÁ, V. 543  
 KAPSBERGER, J. H. V. 315  
 KARAS, A. 508  
 KAREL SMĚLÝ 237  
 KAREL THEODOR, vévoda falcký 381, 397  
 KAREL V. 185, 245, 259, 263, 531  
 KAREL VELIKÝ 59, 178, 185  
 KAREL VI. 531  
 KAREL X. 425  
 KARKOSCHKA, E. 523  
 karneval 278n.  
 kasace 147  
 kastaněty 26n.  
 kastráti 23, 267, 277, 281, 341  
 KAULBACH, W. 463  
 Kavalír s růží (Strauss) 478n., 484  
 kavatina 281, 377, 413, viz též cavatina  
 kazeta 485, 511  
 Kde domov můj (Škroup) 534n.  
 KEISER, R. 137, 286n., 291  
 KELEMEN, M. 523  
 KELTSBORN, R. 523  
 KENTON, S. 507  
 Kepler (Hindemith) 501  
 KEPLER, J. 229, 267nn., 501  
 KERLL, J. K. 287, 295, 308n.  
 KERN, J. 511  
 KEYSERLING, H. K. hrabě 313  
 KIENZL, W. 419  
 KIESEWETTER, R. G. 401  
 KILLMAYER, W. 523  
 KIND, F. 417  
 KINDERMANN, J. E. 308  
 KING OLIVER 504n.

- King Oliver's Creole Jazz Band 505  
 kinor 163  
 kinotéka 509  
 KINSKY, G. 399  
 KIRCHER, A. 35, 271  
 KIRCHNER, TH. 441  
 kithara 45, 145, 171, **172n.**, 177, 179, 227, 275  
 – kolébková 172n.  
 kitharistika 173  
 kitharodie 170n.  
 KITTEL, J. C. 354n.  
 KITTEL, K. 121  
 KITTL, J. F. 534n.  
 KJERULE, H. 467  
 KJUJ, C. A. 423  
 kladivková mechanika 29 (xylofon), 36n.  
 kladivkový klavír 37, 271, 337, **363**, 365  
 kladivo 26n.  
 Klavido bez mistra (Le marteau sans maître, Bou-  
 lez) 519  
 klamný závěr 96n., 99  
 klapka 51 (trubka), 52n. (flétna), 58 (akordeon),  
 klapkové rohy **48n.**  
 klapkový systém 52, 55  
 klarina 47, 51, viz též clarina  
 klarinet 24, **54n.**, 65, 69, 271, 378n., 381, 385,  
 393, 405, 454n., 505, 508  
 klarinetový kvintet 378n. (Mozart), 454n.  
 (Brahms)  
 klasicismus **332–399**  
 – kom. h. 370–379  
 – chápání hudby 334n.  
 – chrám. h. 354–359  
 – klavír 362–369  
 – opera 338–351  
 – oratorium 386n.  
 – píseň 360n.  
 klasicizující tendence 495  
 klasický (pojem) 333, 335, 347  
 klaster, viz cluster  
 klauzule 93, 126n., 202–209, 211, 219, 230n.  
 (tenorová, sopránová)  
 klávesa 36n. (klavír), 56n. (varhany), 58n. (akor-  
 deon), 85  
 klávesová hudba **260–263** (renes.), **307–313**  
 (baroko)  
 klávesové nástroje 36n., 47, 56–59, 61, 63, 261  
 klaviatura 28n., **36n.**, 47, 59, 84n.,  
 klavichord **36n.**, 80, 227, 307, 323, 365  
 klavír 24n., **36n.**, 63, 65, **306–315** (baroko),  
 332, **362–369** (klas.), **436–441** (romant.),  
 447, **450n.** (kom. h., 19. stol.), 475  
 klavírní  
 – koncert 108, 122n., 334n., 365, **390n.**  
 (klasicismus), **468–471** (19. stol.), 482  
 – kus 115, 405, 431, 436n., 486, 534n., 539  
 – kvartet **372n.** (klasicismus), 378 (obsazení),  
**450n.** (19. stol.), 478  
 – mechanika 29, 36n.  
 – sonáta 149, 336, 363, 368–371, 373, 404  
 – suita 103, 151, 331  
 – škola 397, 401  
 – trio 148, 370, **372n.** (klasicismus), 378,  
 392, **450n.** (19. stol.), 509  
 – výtah **69**, 83  
 KLEBE, G. 523  
 KLEBER, L. 261  
 KLEIN, A. 349  
 KLEIN, B. 433  
 KLEIN, G. 543  
 Kleine geistliche Konzerte (Schütz) 293, 296n.,  
 305  
 Kleines Spiel 509  
 KLEIST, H. V. 465, 523  
 KLENGEL, J. 473  
 klíč **66n.**, 92n., 116n.  
 Klio (múza) 171  
 KLOPSTOCK, F. G. 333, 353, 355, 361, 477  
 KLOSE, F. 465, 483  
 KLUGHARDT, A. 465, 483  
 kmitna 15, 19, 28n., 61  
 KNECHT, J. H. 387  
 Kniha písní (činská) 169  
 KNOLL, U. 257  
 KOBYLAŇSKA, K. 443  
 kobylka **38n.**, 40n., 58n. (akordeon)  
 kobza 34n.  
 koda 112n., 122n., **148n.**, 335  
 KODÁLY, Z. 439, 495, **501**  
 Kodex  
 – Darmstadt 213  
 – Montpellier 210n.  
 – Rossi 223  
 – Speciálník  
 – Sqarcialupi 223  
 KOEHLIN, C. 483  
 KOENIG, G. M. 521, 523  
 KOCH, H. CH. 267, 335  
 KÖCHEL, L. Ritter v. 397  
 kochlos 173  
 koincidenční teorie 20n.  
 koláž 497, **514n.**, 517  
 kolektivní improvizace 521  
 kolíky 31, 38n., 161, 227  
 Kolmarský rkp. 197  
 Kolombína 341  
 kolorатурní soprán 23, 285  
 kolorатурní, koloratura 221, 223, 276n., 299, 349,  
 351  
 koloristé 261  
 kolorování 157, 201, 261  
 – menzurální notace 232n.  
 – (zdobení) diskantu 234n., 239  
 kolový zesilovač (varhany) 59  
 KOLUMBUS, K. 229  
 kombinační tóny 19

- Komedianti (Pagliacci, Leoncavallo) 409  
 komedie 173, 179, 283, 341, 343  
   – hudební 341, 479  
   – madrigalová 275  
 komická opera 131, **281** (baroko); **340–343**,  
**345** (klasicismus); 407, 413, **414–417**  
 (19. stol.)  
 komma  
   – pythagorejské 88n., **90n.**  
   – syntonické nebo didymické 89  
 komorní  
   – duet 121  
   – hudba **370–379** (klasicismus), **448–455**  
 (19. stol.)  
   – kantáta 273, 541  
   – koncert 327  
   – sonáta 109, 148n., 317, 319  
   – tón a' **16n.**, 66n.  
 komplementární intervaly 84n., 89, 103  
 kompletář (completorium, officium) 117  
 kompozice 507  
 kompoziční styl 297 (motetový)  
   – volný 333  
   – galantní 299, 333  
 koncert **122n.**, **326n.** (sólový, baroko),  
**390–393** (klasicismus), **468–473** (19. stol.),  
 482  
   – duchovní 121, 139, 297  
   – pro čtyři nástroje 392n.  
   – skupinový 325, 392n.  
 koncertantní  
   – hra 101, 307, 309  
   – princip 122, 251, **273**, 289, 323  
   – sbor 250n.  
   – styl 123, 267, 293, 297, 299, 303nn., 325, 382  
   – symfonie 123, 325, 392n.  
 koncertina 59  
 koncertní  
   – citera 34n.  
   – kus 123  
   – kytara 44n.  
   – mistr 327, 393  
   – ouvertura 135, 143  
   – praxe **393**  
   – program 393  
   – předehra 467  
   – společnost 393  
   – suita 466n.  
 koncerty Gewandhausu 393, 437  
 konduktové moteto 206n., 213  
 konduktus 193, **201**, 203, **204n.**, **207**, 213, 215,  
 221, 225, 527  
 KONFUCIUS 169  
 konjunktury 187, **210n.**  
 konkrétní hudba 513, **514n.**, 521  
 KONRAD VON WÜRZBURG 197  
 konsonance 20n., **84n.**, 89, 92n., 167, 199, 213,  
 231, 525  
 KONSTANTIN VELIKÝ 183  
 kontakion 182n.  
 kontemplativní ansámbl 479  
 Kontertanz (Kontra Tanz) 389  
 kontrabas 24, 40n., 65, 68n., 101  
 kontrabasklarinet 54n.  
 kontrabasová tuba 24, 48n.  
 kontrabasový pozoun 50n.  
 kontrafagot 24, 54n., 65, 68n.  
 kontrafaktura 83, 193, 197, 297, **301**  
 kontrapunkt 85, **92–95**, 101, 113, 241, 305, 500,  
 507  
   – jednoduchý 95  
   – dvojitý 95, 309  
   – trojitý 95  
   – čtyřnásobný 94n.  
 kontratenor 138n., 215–219, **222n.**, 224, 230n.,  
 236nn., 277  
 konzervatoř (Praha) 535, 537  
 KOPELENT, M. 523, 543  
 KOPERNÍK, M. 229, 267  
 kornet 47, **48n.**, 496, 508  
 kornetové nástroje 49  
 korpus 38n., 41 (housle), 43 (drnkací nástroje),  
 44n., 227 (loutna)  
 kortholt 55, 270  
 koruna 73n.  
 Korunovační koncert (Mozart) 391  
 Korunovační mše (Mozart) 356n., 359  
 koryťkový xylofon 28n.  
 Kostel sv. Tomáše (Lipsko) 299  
 kostěné píšťaly 159  
 kostýmy 281, 283  
 kotel (tympán) 25, **32**, 33, 51, 65, 160, 271  
 köthenská dvorní kapela 325  
 kotlíkový nátrubek 47, 51  
 kotlové membranofony **32n.**, viz též kotel  
 koto 35  
 KOTTER, H. 261  
 KOTZEBUE, A. 389  
 Kouzelná flétna (Mozart) 23, 29, 332, **350n.**, 397  
 kovadlinka 18n. (ucho), 29, 65  
 KRAMÁŘ (KROMMER), F. V. 379, 473  
 KRASA, H. 543  
 Krásná Helena (Offenbach) 415  
 krásná umění 487  
 KRÁSNOHORSKÁ, E. 537  
 KRAUSE, CH. G. 360n.  
 KRAUSS, C. 479  
 kravské (švýcarské) zvonce 27, 31  
 KREISIG, M. 445  
 KREISLER, F. 417, 445, 449  
 Kreisleriana (Schumann) 436n., 439  
 KREUTZER, C. 433  
 KREUTZER, R. 37, 371, 449  
 Kreutzerova sonáta (Beethoven) 370n.  
 KRIEGER, A. 121, 139, 266, **301**, 305  
 KRIEGER, J. PH. 287, 308n.

- kritika kultury 333  
 krk 38n. (viola), 40n. (housele)  
 krokový tanec 155  
 krotaly, krotala 27, 30, 173  
 KRUFFT, N. v. 361  
 Kruh písní (Liederkreis, Schumann) 430n.  
 KRUMBHOLZ, M. 529  
 krumhorn 55, 178, 250  
 KRUMPHOLZ, J. K. 379  
 KRUMPHOLTZ, W. 399  
 krupezion 173  
 krycí membrána 18  
 kryté píšťaly 56n.  
 KŘENEK, E. 484, 503  
 křídlo 37 (klavír), 55 (fagot), 227 (psalterium)  
 křídlové psalterium 35  
 křídlovka 48n., 508  
 křížek (#) 67, 71, 85, 87  
 KRÍŽKOVSKÝ, P. 535, 541  
 KTESIBIOS 165, 179  
 KUBELÍK, J. 501  
 KUBELÍK, R. 501  
 KÜHLAU, F. 367, 379  
 KUHNAU, J. 121, 309nn., 319, 331  
 kukátková scéna 279  
 kulturní průmysl 489  
 KUMMER, F. A. a K. 379, 473  
 KUPELWIESER, L. 435  
 KUPKOVIČ, L. 523  
 KÜRENBERGER 195  
 KURPIŇSKÝ, K. 423  
 KURTÁG, G. 523  
 KURTH, E. 13, 21, 405, 487  
 kurzholz 55  
 KUSSER, J. S. 287, 323  
 KUTTER, M. 517  
 kuželový nátrubek 46n.  
 kvalita  
 – hlasu 23  
 – poetická 335  
 kvarta 20, 84, 88n., 93  
 – zmenšená 335  
 kvartet 109, 149, 157, 319, 372–377, 450–453,  
 455 (obsazení), 510 (20. stol.)  
 – dechový 378n.  
 – klavírní 372n. (klasicismus), 450n.  
 (19. stol.)  
 – smyčcový 374–377 (klasicismus), 452n.  
 (19. stol.)  
 kvartola 66n., 209  
 kvartové organum 198n.  
 kvartový  
 – akord 90n.  
 – klarinet 54n.  
 – ventil 47  
 kvartsextakord 96–99, 101  
 kvinta 15, 21, 84–89, 89 (pythagorejská, tempero-  
 vaná), 321  
 kvinterna 43  
 kvintet 444n. (obsazení)  
 – dechový 373, 379 (klasicismus), 455  
 (19. stol.)  
 – klavírní 435, 445, 451 (19. stol.)  
 – smyčcový 376n. (klasicismus), 452n.  
 (19. stol.)  
 kvintová příbuznost 21, 87, 88, 91, 96n.  
 kvintové  
 – organum 198n.  
 – vztahy 97  
 kvintový kruh 20n., 34, 86n., 141, 488n.  
 kymbala 173  
 Kyrie 117, 128n., 190n., 219, 238–243  
 kytara 43, 44n., 271, 505n.  
 kytarová tabulatura, viz tabulatura
- ## L
- L'Arlésienne (Bizet) 415  
 LA BARRE, J. a M. DE 301  
 La Pellegrina (Bargagli) 274n.  
 La rappresentazione di anima e di corpo (Cavali-  
 eri) 133, 288n.  
 La Traviata (Verdi) 406n., 411  
 ladění 13, 16n. (fyzikální, přirozené); 16, 17, 21,  
 36n., 61, 87 (temperované), 34 (citera), 40,  
 43n., 49, 51, 269  
 – strun 38n., 42n., 45, 316  
 laděný tón 36  
 ladičí smyčka 33  
 ladička 14n.  
 LACHENMANN, H. 484, 524n.  
 LACHNER, F. 427, 433, 435  
 lai, laich, leich 191, 192n., 195, 217  
 laikové 289 (cír.); 361, 379, 381 (amatéři), viz  
 též amatéři  
 lais 192n., 217  
 Lakmé (Delibes) 415  
 LALO, E. 433, 449, 461, 473  
 LAMARTINE, A. DE 439, 463  
 LAMB, J. 505  
 LAMBERT, M. 301  
 lamentace 194, 245, 249, 531  
 lamento 115, 279, 284, 303, 327  
 Lamento d'Arianna (Monteverdi) 110n., 124n.,  
 277  
 lamentobas, lamentový bas 143, 278n., 285, 294  
 lamentová figura 293, 295  
 LANDA, D. 511  
 LANDI, S. 279, 289  
 LANDINI, F. (též Landino) 125, 222n., 225, 253  
 landinovský závěr 223  
 ländler 151, 155, 389, 437  
 langleik 35  
 LANGTON, S. 191, 197  
 LANIER, N. 301  
 LAPPI, P. 295



- lassan-friska 155, 438n.  
 LASSO, O. Di 93, 125, 126n., 136n., 138n., **228n.**,  
 246n. (život), 249, 251, 253, 255, 257, 266  
 lauda 133, 221, 259, 288n.  
 laudes (officium) 117  
 laudi spirituali 289  
 LAURENTIUS DE FLORENTIA 223  
 LAVATER, J. K. 333  
 LAVIGNA, V. 411  
 LAWES, W. a H. 301  
 Lazebník sevillský 23, 332, 400, 402, **406n.**  
 (Rossini); **340n.**, 343 (Paisiello)  
 LE BLANC DU ROULLET 347  
 LE CAMUS, S. 301  
 LE JEUNE, C. 253  
 LE MAISTRE, M. 257  
 LE ROUX, M. 523  
 LE SUEUR, (také Lesueur), J.-F. 347, 425, 429,  
 463  
 lead 507  
 LEBÈGUE, N. 307  
 LEBRUN, L. A. 393  
 LECLAIR, J. M. 316n., 327  
 LEGRENZI, G. 279, 287  
 LEHÁR, F. 417  
 LECHNER, L. 127, **137**, 247, 257  
 LEIBNIZ, G. W. 269  
 LEIBOWITZ, R. 515, 519  
 leitmotiv 131, 133, 135, **142n.**, 153, **418n.**,  
 420n., 481  
 LEMLIN, L. 257  
 LEMOINE, J. B. 347  
 LENAU, F. 479  
 LENYA, L. 503  
 LENZ, J. M. R. 515, 523  
 LEO, L. 121, 291, 338n., 343  
 LÉONARD, H. 449  
 LEONCAVALLO, R. **409**  
 LEONIN(US) **202n.**, 204n.  
 Leonora (předehra, Beethoven) 135, 388n.  
 LEOPOLD II., císař 339, 397  
 LEOPOLD Z ANHALT-KÖTHENU 325, 329  
 lesní roh 24, 47, **48n.**, 65, 68, 153, 271, 319,  
 321, 392n. (koncert), 509  
 LESSEL, F. 469  
 LESSING, G. E. 333  
 LESUR, J. Y. DANIEL-L. 499  
 LESURE, F. 481  
 Letní kánon 119, 212n.  
 LEVI, H. 421  
 LEVINAS, M. 525  
 Levité 163  
 LEWIS, J. 507  
 L'homme armé 230n. (píseň), viz též Missa  
 l'homme armé  
 Liber responsorialis 117  
 libreto 131, 277, 287, 353  
 Libuše (Smetana) 423, **537**  
 líčení prostředí 409, 509  
 lid, národ 333  
 lidová hudba 267, 495  
 lidová píseň 195, 335, 360n. (klasicismus), **431**  
 (19. stol.), 433, 541 (čes.)  
 LIEBERMANN, R. 515  
 Liederkränze 433  
 Liedertafel 361, 417, 433 (Berlín), 445  
 (Dráždany)  
 LIÉGEOIS, N. 254  
 ligatura 66n., 75, 93, 187, 203; **210n.**, **232n.**  
 (menzurální notace)  
 LIGETI, G. 484, **516n.**, 523  
 LICHNOWSKI, knížata K. a M. 397, 399  
 L'incoronazione di Poppea (Korunovace Poppey,  
 Monteverdi) 276n.  
 LINDPAINTER, P. J. 473  
 Linecká symfonie (Mozart) 385  
 LINGG, H. 433  
 LING-LUN 169  
 líný hlas 320n.  
 Lipsko 299 (Kantorei), 393 (koncertní praxe  
 18. stol.)  
 lira da braccio 38n.  
 LISTENIUS, N. 271  
 lístky do památníku 115, 437 (Schubert)  
 LISZT, F. 59, 113, 133, 153, 191, 369, 400n.,  
 405, 403, 421, 424n., 427, 433, 437, **438n.**  
 (klavír), 441, 443, **446n.** (život), 449, 453,  
 457, 459, 461, 462n. (symf.), 465, 467, 469,  
**470n.** (klav. konc.), 475, 479, 481, 495, 533,  
 537  
 litanie 193, **357**, 531  
 litanie Všech Svatých 357  
 literární opera 411  
 literátská bratrstva 527, **529**  
 litofon (kamenohra) 28n.  
 LITOLFF, H. 441, 471  
 liturgická recitace 116n.  
 liturgické drama **191**, 275  
 liturgie 117, 180n. (milánská), 182n. (byzantská).  
**185**, 293, 297, 302, 354, 427, 527  
 lituus 178n.  
 live-elektronika 521  
 Livietta e Tracollo (Pergolesi) 340n., 343  
 LJADOV, A. 465, 501  
 LJAPUNOV, S. 461, 465  
 LOBE, J. CH. 473  
 LOBKOWITZ, F. J. M., kníže 399  
 LOBWASSER, A. 257  
 LOCATELLI, P. A. 317, 325, 327, 371  
 LOCKE, M. 285  
 LOCQUEVILLE, R. 225, 237, 239  
 LOEWE, C. 425, **433**  
 LOEWE, F. 511  
 LOGOTHETIS, A. 523  
 Lohengrin (Wagner) 417–421, 447  
 LÖHLEIN, G. S. 363

Lochamer Liederbuch (Lochamský zpěvník)

257

LOTTE, J. 389

LOLLI, A. 371

LOMBARDI, L. 525

Londýn

– *Mesiáš* 291

– opera (Händel) 281, 285

– koncertní praxe 18. století 393

Londýnské symfonie (Haydn) 383, 395

longa 203, 210n., 213nn., 232n.

LONGAVAL, A. DE 137

LONGFELLOW, H. W. 460n.

longway (řadový tanec) 389

loo-jon 29n.

Loretánské litanie 357

LORTZING, A. 416n.

LOTTI, A. 287, 295

LOTZ, TH. 55

loure (tanec) 150, 322

Louskáček (Čajkovskij) 151, 466n.

loutkové divadlo 395

loutna 25, 35, 42n., 43 (theorbová), 45 (kirgiz-

ská), 101, 160n., 165, 168n., 173, 226n.

(smyčcová), 227 (s dlouhým krkem), 246, 261

(renes.), 271, 314n. (baroko)

loutnová

– hudba 260–263 (renes.), 314n. (baroko)

– suita 151

– tabulatura 141, 253, 260n. (it.)

loutnový rejstřík 37

lovecký roh 49, 319, 325

LÖWE, J. J. 287, 311

lůže (opera) 278n., 344

LÜBECK, V. 309

luby 33, 39nn., 43, 45, 227

Lucia di Lammermoor (Donizetti) 407

Ludus tonalis (Hindemith) 500n.

LUDVÍK XIV., král fr. 155, 267, 279, 283, 307

LUDWIG II., král bavor. 421

Luisa Miller (Verdi) 411

luk 34n., 159, 165

LUKÁŠ, Z. 543

Lukášovy pašije (Penderecki) 137, 484, 524n.

LULLY, J.-B. 55, 65, 131, 135, 151, 155, 266,

282n., 287, 295, 317, 319, 321, 323

lur 49, 158n.

LUTHER, M. 137, 229, 257, 296n., 305, 351

LUTOŚLAWSKI, W. 449, 484, 514n.

LUTTHON, CH. 529

LUZZASCHI, L. 255, 307

lydická, -ý (stupnice, tónina, modus) 90n., 176n.,

182

lyra 28n., 160–163, 165, 172n., 179, 226n.,

508

lyrika 165, 167, 173, 179, 193, 195, 431

lyroviol 39

lišičky 26n.

## M

Macbeth (Verdi) 411

MACKENZIE, A. C. 483

MACUINAS, G. 523

Madame Butterfly (Puccini) 29, 408n.

Maďarsko 483

MADERNA, B. 484, 519, 521, 523

Madonna per voi ardo (Verdelot) 254n.

madrigal 124n., 233, 254n., 259, 271, 303, 305

– duchovní 133, 289, 293

– kánonický 125, 223

– koncertantní 125, 291

– sólový 101, 124n.

– trecento 125nn., 220n.

madrigalismsy 125, 254n.

madrigalová komedie 275

MAETERLINCK, M. 467, 481, 483, 491

MAGNARD, A. 483

Magnificat (Gabrieli) 250n.

magnificat 225, 233, 245, 249, 259, 293, 357

Magnus liber 129, 203, 204n., 209, 213

magráma 167

MAHILLON, V.-CH. 25

MAHLER, G. 139, 153, 389, 400n., 476n. (život),

517, 539

MÁCHA, O. 543

MACHAUT, G. DE 127, 139, 216n., 218n., 225,

237, 253, 257, 497, 527

machete 45

main dance 285

mainstream (hnutí) 507

MAINWARING, J. 331

MAJO, F. DI 281, 397

malá flétna 53, viz též pikola

Malá noční hudba (Mozart) 146n.

MALEC, I. 515

MALER, W. 503

MALIPIERO, G. F. 303, 483

Malif Mathis (Hindemith) 500n.

MALLARMÉ, S. 481, 519

malý

– buben 32n., 65, 508

– kotel 33

– pražec (housle) 40

MÄLZEL, J. N. 67, 75

MAMANGAKIS, N. 523

mamba 155

mandola 42n.

mandolína 42n.

MANDYCZEWSKI, E. 435, 475

MANELLI, F. 279

MANFREDINI, F. 317, 325, 327

mannheimská

– dvorní kapela 65, 383

– škola 153, 333, 380n., 391

mannheimské manýry 364n., 381

- mannheimský  
   – dvůr 381, 397  
   – válec 380n.  
 Manon Lescaut (Puccini) 409  
 Mantova 221, 253, 275, 277, 303  
 mantra 520n.  
 manuál 37, **56n.**, 59, 61, 63, 309  
 manuálová hra (varhany) 327  
 manýrismus 275  
 manýristický generálbas 101  
 MANZONI, A. 411  
 maracas (rumba koule) 30n.  
 MARAZZOLI, M. 279, 289  
 MARBÉ, M. 523  
 MARCABRU 194  
 MARCELLO, B. 327, 339  
 MARENZIO, L. 125, 229, 255, 259, 275, 528n.  
 MARCHAND, L. 307  
 MARCHETTO DA PADOVA 223  
 marching bands 505  
 mariánské  
   – antifony 117, 127, 292  
   – litanie 357  
   – písně 213  
 Mariánské nešpory (Monteverdi) 270, 302n., 317  
 MARIE ANTOINETTE, královna fr. 383  
 MARIE TEREZIE, císařovna rak. 395  
 marimbafon 29n.  
 MARINI, B. 317nn.  
 MARKEWITCH, I. 515  
 MARLEY, B. 511  
 MARMONTEL, J.-F. 345  
 MARPURG, F. W. 459  
 Marseillaise 142n.  
 MARSCHNER, H. **417**, 433  
 MARSICK, M.-P.-J. 449  
 MARTEAU, H. 449, 483  
 MARTENOT, M. L. E. 63, 513  
 Martenotovy vlny 63, 513  
 Martha (Flotow) 417  
 Martial, St. 191, 193, **200n.**  
 MARTIANUS CAPELLA 178n.  
 MARTIN LE FRANC 231, 237  
 MARTIN, F. 499  
 MARTINENGO, C. 251  
 MARTINI, PADRE G. 291, 355, 357, 365, 397  
 MARTINON, J. 515  
 MARTINŮ, B. 501, **540n.**, 543  
 MARX, A. B. 109  
 MARXSEN, E. 475  
 MASCAGNI, P. **408n.**  
 MASCHERA, F. 265  
 maskování 19  
 masque **285**  
 masquers 285  
 MASSART, L. J. 449  
 MASSÉ, V. 433  
 MASSENET, J. 131, 425  
 MASSINE, L. 483  
 MAŠEK, V. V. 533  
 maškaráda 283  
 Maškarní ples (Verdi) 23, 410n.  
 matematika 267, 269  
 materiálová tónová řada 85, 87  
 MATHEUS DE PERUSIO 223  
 Matoušovy pašije 136n. (Lasso); 136n., 144, 429  
   (Bach); 136n., 299 (Schütz), 243 (Obrecht)  
 MATSUDEIRA, Y. 503  
 MATTEL, S. 341  
 MATTHESON, J. 271, **287**, 297, 321, 331, 335  
 MATTHUS, S. 523  
 matutinum 117, 203, 527  
 maurský 281  
 MAXMILLÁN I, císař něm. 257, 301  
 MAXMILLÁN II. 255  
 MAYER, J. 63  
 MAYRHOFER, J. 435  
 MAYSEDER, J. 449, 473  
 MAYUZUMI, T. 523  
 MAZAS, J.-F. 449  
 mazurka 154n., 438n., 451  
 MAZZOCCHI, D. **279**  
 MAZZOCCHI, V. 279  
 McDERMOT, G. 511  
 McLAUGHLIN, J. 511  
 MEDEK, T. 525  
 média 485, **510n.**  
 mediatio 116n., 163, 180n.  
 MEDICI (rod) 275, 331, 395  
 MEDICI, L. 253  
 MÉHUL, E. N. 332, 347  
 měch (dudy) 54n.  
 MĚCHURA, L. E. 535  
 MEINLOH VON SEVELINGEN 195  
 meistersang **195nn.**  
 meistersingři 196n.  
 mel 19, 21  
 Meleagros (fragment, Euripides) 175  
 melisma 117, 127, 187, 191, **200n.**, 202, 204,  
   207, 215, 220, 254  
 melismatické ozdoby („Blumen“) 197  
 melismatika 117, 181, 191, 519  
 melodická  
   – formule 91, 145, 189  
   – skupina 506n.  
   – struna 38, 42nn.  
 melodické nástroje 25, 65, 159, 300, 319, 505  
 melodický model pašijí 116n.  
 melodie 157, 241, 249, 431, 509  
   – řeči 144  
   – zvukových barev 486n., 491  
 melodika 59, 145, 334, 390, **405n.**, 409, 420,  
   430, 450, 507  
 melodram 345, **349**, 350n., 408, 416n., 533,  
   538n.  
 melurgové 183

- membranofony 25, 31, **32n.**  
 MENANTES 133, 291  
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. 115, 121, 133, 135, 141, 153, 355, 361, 400n., **424n.** (oratoria), 429, 433, **437** (život), 445, 449, 451, 453nn. (kom. h.), 456n. (symf.), 459, 466n., 469, 472n. (housl. koncert)  
 MENOTTI, G. 515, 523  
 menuet 65, 109, **146n.**, 149nn., 153, **154n.**, 321–325, 337, 342, 374n., 381, 383  
 menzura  
 – nástrojů **47n.**, 51  
 – notace 232, 273, 301  
 – poměry 48n.  
 menzurální  
 – notace 207, **210n.**, 215, **232n.** (bílá, černá), 429  
 – systém **214n.**, 220, 225  
 – znaménka **214n.**  
 MÉRIMÉE, P. 415  
 MERRIAM, A. P. 13  
 MERSENNE, M. 269, 271  
 MERULA, T. 261, 295  
 MERULO, C. 140, 251, **261**, 307  
 mésé (řec.) 174–177  
 Mesias (Messias, Händel) 133, 266, 290n., 330n., 353, 359, 397  
 MESOMEDES 175, 275  
 meson, mezón 176n.  
 MESSIAEN, O. 141, 153, 484, 488n., 499, **512n.**, 515, 518n., 521  
 městský pištec 320n.  
 městští hudebníci 267, 529  
 mešní  
 – ordinarium **128n.**, 233, 529, viz též mše  
 – proprium **129**, 233, viz též proprium  
 měšťanstvo 401, 417, 429, 451  
 metaforika 311  
 metafyzický (element) 401  
 metalofony 28n.  
 metamorfóza 313  
 METASTASIO, P. 121, **131**, 137, 281, 287, 291, 338n., 353, 531  
 metličky 26n.  
 METODĚJ, sv. 527  
 metrika 185, 487  
 metronom 67, 75, 407  
 metrum 67, 117, 144, 170, 214, **273**  
 MEYERBEER, G. 111, 131, 401, 412n., **415**, 433, 447  
 MEYER-EPLER, W. 519  
 MEYER-OLBERSLEBEN, M. 441  
 meziaktní hudba 327  
 Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu (ISCM) 513  
 Mezopotámie 25, 158, **160n.**, 171  
 mezzo carattere 111, 341  
 mezosoprán 22n.  
 MIELICH, H. 246n.  
 MIHALOVIČ, Ō. 483  
 MICHAELIS, J. B. 335  
 MICHELANGELO 229  
 MICHNA Z OTRADOVIC, A. V. **530n.**  
 mikrointervalová řada 88n.  
 mikrointervaly 89, **542n.**  
 Mikrokosmos (Bartók) 494n.  
 mikropolyfonie 517  
 MILÁN, DON I. 259  
 MILANOLLO, M. a T. 449  
 Milánský traktát 198n.  
 MILDNER, M. 449  
 MILHAUD, D. 483n., **498n.**, 509  
 MILLER, G. 507  
 MILLÖCKER, K. 417  
 milostná flétna 53  
 milostný hoboj 24, 54n.  
 MILTON, J. 533  
 mimohudební myšlenka 398n., viz též obsah (mimohud.)  
 mimotonální dominanta **98n.**, 341  
 minima **214n.**, 232  
 minimalismus (minimal music) 485, 515, **524n.**  
 minnesang **195nn.**  
 minnesängři 109, 139, 193, **195nn.**, 527  
 minstrelové 227  
 míra (estetika) 335  
 miráky 191  
 mirliton (vzduchové membranofony) 32n.  
 missa brevis 354n.  
 Missa  
 – dolorosa (Caldara) 295  
 – in Semiduplicibus Maioribus II (Palestrina) 248  
 – l'homme armé 118 (de la Rue), 240n. (Ockeghem), 242n. (Josquin)  
 – Pange Lingua (Josquin) 243  
 – Papae Marcelli (Palestrina) 249  
 – Prolationum (Ockeghem) 240n.  
 – solemnis (Beethoven) 129, 356, 358n., 369, 399  
 Mistři pěvci norimberští (Wagner) 23, 418n., 421  
 mixolydická, -ý (stupnice, tónina, modus) **90n.**, 176n., 182, 242, 302  
 mixtura 30, 56n., 78, 311  
 Mizlerova Společnost hudebních věd 311  
 Mladá Francie 499  
 Mnichov 229, 247  
 Mocná hrstka **423**, 461  
 modální kompozice **512n.**  
 Mode de valeurs et d'intensités (Messiaen) 512n.  
 Modern Jazz Quartett 507  
 moderna 404, 424, 475, 485, **487**, 525  
 moderní hudba 11, 157, 405, 407, 447, 485, 487, 491, 507, 537nn. (čes.)  
 moderní takt **272n.**, 337  
 Modlitba panny (Badarzewska) 402n.  
 modulace **98n.**, 113, 122, 242

- modus  
 – církevní stupnice **90n.**, 117, 176n., 188n., 210, 215, 297, 497, 513 (Messiaen)  
 – rytmický 202n.
- MOLIERE 283, 479
- MOLIQUE, W. B. 473
- MOLITOR, J. 529
- moll **86n.**, 90n., 97, 175, 177, 250n.
- mollová stupnice (přirozená, aiolská) 87, viz též aiolská
- mollový trojzvuk 97
- MOLTER, J. M. 393
- MOMBERT, A. 493
- momentová forma 521
- Moments musicaux (Schubert) 437
- MONDONVILLE, J.-J. 317, 371
- MONET, C. 481
- MONIUSZKO, S. 423
- MONK, TH. 507
- MONN, M. G. 153, 333, 383, 385, 395
- MONNOT, M. 511
- monodický styl 101, 289, 293, 297
- monodie 95, 131, **144n.**, 272, **272n.**, 275, 289, 293, 303
- monodram 345, 349
- monochord 25, 37, 88n., 226n.
- MONSIGNY, P.-A. 344n.
- MONTANUS, J. S. 529
- MONTE, PH. DE 125, **228n.**, 247, 255, 529
- MONTEVERDI, C. 65, 82n., 110n., **124n.**, **130n.**, 135, 139, 145, 225, **228n.**, 251, 255, 266, 270n., **273–277**, 292n., 295, 297, **302n.** (život), 305, 307, 317, 320n., 347, 357
- MOOG, R. A. 63
- mora 270
- MORALES, C. DE 249, 259
- moreska 247
- MORLEY, TH. 259, 263, 299
- MORRISON, J. 511
- MORTON, J. R. 505
- MORTON, R. 237
- MORZIN, K. J. F., hrabě 395
- MOSCHELES, I. 441, 451, 469, 535
- moteto 101, **126n.**, 201 (St. Martial), 203, **205–208**, 213 (ars antiqua), **214–217** (ars nova), 225, 233, 234n. (Dunstable), 238n. (Dufay), **239**, 241, 242n. (Josquin), 244n. (Clemens non Papa), 245, 246n. (Lasso), 255, 265, 293, 297nn. (baroko), 304 (Schütz), 305, 355 (klasicismus), 526n.; 533 (černohorský)  
 – cacciové 224n.  
 – pohřební 297, 299  
 – s akrostichem 526n.  
 – s citátem 297  
 – vícetextové 206n., 526n.
- motetová věta (ordinarium) 219
- motetové pašije (prokomponované) 136n., 243
- motetus 126n., 205, **206n.**, 208n., 215, 217n., 225
- motiv 95, 106n., 337, 366n., 374n., 387, 421, 493
- motivické varianty 381, 497
- MOUTON, J. **228n.**, 243, 245
- MOZART, L. 333, 357, 371, 373, 397
- MOZART, W. A. 23, 29, 43, 45, 55, 99, 106–109, 111, 113, 119, 121, **122n.**, 128n., **130n.**, 134n., 139, 144n., **146n.**, 148n., 153, 155, **156n.**, 277, 293, 332–337, 339–343 (opera buffa), 345, **348–351** (opera), 353, 355–359 (chrám. h.), 360n., 364n. (klavír), 367, 369nn., 373, 375–379, 382n., **384n.** (symf.), 387, 389–393 (koncerty), 395, **396n.** (život), 399, 407, 427, 429, 435, 437, 443, 445, 450n., 457, 469, 477, 479, 483, 497, 507, 531, 533
- MOZARTOVÁ, M. A. (NANNERL) 397
- mozartovské kvinty 98n.
- mše **117** (zpěvy), **128n.**, **141**, **218n.** (Machaut), 233, 235, 238n., **240n.**, 242–245, 249, 292–295 (baroko), **294** (h moll, Bach), 354–357 (klasicismus), **355**, 426–429 (19. stol.), 531 (České země)  
 – diskantová 239  
 – chorální 117, 128n.  
 – koncertantní 129  
 – s c. f. 295  
 – tenorová 129, 238n., 245  
 – vánoční (Ryba) 533  
 – vícehlasá 117, 129, 497
- Mše z Tournai 129, 219
- mudanza 259
- MUFFAT, G. a G. TH. 308n., 323
- MÜHLFELD, R. 455
- MÜLLER A. E. 363
- MÜLLER V. ASOW 479
- MÜLLER, W. 349, 431
- MÜLLER-SIEMENS, D. 525
- MULLIGAN, G. 507
- Mulliner Book 263
- MUNDAY, J. 263
- MÜNZER, TH. 296n.
- MURAIL, T. 525
- MURGER, H. 409
- murky 363
- MURSCHHAUSER, F. X. A. 308
- MUSARD, PH. 415
- MUSET, C. 194
- musette (valčků) 509
- musette 55, 150
- music hall 499
- musica  
 – angelica 269  
 – coelestis 269  
 – ficta (falsa) 189, 209  
 – humana 269  
 – instrumentalis 269  
 – mensurabilis 211, 269  
 – mundana 269  
 – musica nova 245, 255, 485

- plana, Willaert 269
  - poetica 270n., 297, 305
  - practica 269, 271
  - reservata 247, 255, 271
  - sacra 293
  - speculativa 269
  - theorica (theoretica) 269
  - viva 485
  - Musica enchiriadis (anonym. traktát) 189, **198n.**
  - musicus poeticus 267, 271
  - Musikalische Exequien (Schütz) 304n.
  - Musikausübende Gesellschaft (Berlín) 393
  - músiké 11, 171
  - musique
    - concrète **515**
    - imitative 335
    - naturelle 335
  - musiquettes 415
  - MUSORGSKIJ, M. P. 139, 142n., **422n.** (život), **432n.** (píseň), 440n., 465, 481, 541
  - MUSSET, A. DE 409
  - mutace 188n.
  - mutatio per tonum 271
  - mutazioni (strofy) 253
  - MUZAK 511
  - muzikál 507, **510n.**
  - múzy 11, 171, 275
  - MYSLIVEČEK, J. **532n.**
  - Mystère (oratorium) 133, 425
  - myšlení (seriální) 507
  - mytologie, antika 219, 275, 283, 339, 345
- N**
- Nabucco (Verdi) 411
  - NÄGELI, H. G. 433
  - náhoda 485, **514n.**, 519, 521
  - nakmitávání 14n.
  - naladění (temperovaná oktáva) 36n.
  - Náměsíčná (Bellini) 407
  - NANINO, G. M. 249, 293
  - NANNERL (MOZARTOVÁ) 397
  - naos (sistrum) 164n.
  - nápodoba 223, 335, 347
  - NAPOLEON 387, 425, 449
  - NARDINI, P. 317, 371
  - národní
    - hymna 361, 395, 411; 534n. (čes.)
    - opera 283, **422n.**, 537 (čes.)
    - píseň 487, viz též lidová píseň
    - singspiel 349
    - tance 155, 511
  - NARVÁEZ, L. DE 262n.
  - nástrčková trumpeta 50n.
  - nástrčky (lesní roh) 49, 51
  - nástroje **24–65**
    - barokní 270n.
    - čínské 168n.
    - egyptské 164n.
    - elektrofonické 61
    - indické 166n.
    - Mezopotámie 160n.
    - Palestina 162n.
    - pozdní antika 178n.
    - prehistorie a rané dějiny 158n.
    - renes. 246n.
    - řec. **172n.**
    - Řím 178n.
    - středověké **226n.**
    - symfonického orchestru 24
    - transponující 35, 46n.
    - úderné 33
    - hrající basovou linku 65
  - nástrojová technika 27, 32, 65, 261, 307, 314n., 316n., 327, 371, 401, 437, 448n., 473, 489, 499, 515
  - nátjávéd 167
  - nátrubek 46n., 49nn., 54n.
  - naturalismus 409, 477, 481
  - nauka o
    - figurách 121, 270
    - formách 104–109
    - harmonii **96–99**
  - náústek 52n., 159, 161
  - nay (flétna) 165
  - Neapol **278n.**
  - neapolská
    - operní mše 359
    - operní symfonie 152n., 281, 323, 339
    - operní škola 131, 145, 279, **280n.**
    - škola 121, 133, 291, 295, 339
  - neapolský sextakord 98n., 145, 341
  - NEBŮKADNEZAR II 161
  - NEDBAL, O. 541
  - Nedokončená (Schubert) 400, 404n., 409, 456n.
  - NEEFE, C. G. 349, 399, 361
  - negro spirituál (černošský spirituál) 506n.
  - nehudební zvuk (reálný životní zvuk) 409
  - NEIDHART VON REUENTHAL 195, 197, 527
  - NEJEDÍŤ, Z. 13
  - nekonečná melodie 111, 409, 418
  - nekonečný kánon (canon perpetuus) 118n.
  - Němá z Portici (La Muette de Portici, Auber) 412n., 415
  - německá mše (Luther) 296n.
  - Německé requiem (Brahms) 428n.
  - Německo 212n. (13. stol.), 225 (14. stol.), **256n.** (vok. h., renes.), **260n.** (varh. h., renes.), **286n.** (opera, baroko), **308–311** (varh., klav., baroko), 315nn. (baroko), **348–351** (opera, klasicismus), 370n. (klasicismus, smyčce), **414–421** (opera, 19. stol.), 424n. (oratorium, 19. stol.), 456n. (symf., 19. stol.), **500n.** (neo-klasicismus)
  - německý tanec (Deutscher) 155, 389
  - NĚMEČEK, J. 541
  - němý film 509



- neobaroko 501  
 neoklasicismus 483nn., 489, **498–503**, 541, 543  
 NERI, F. 289  
 NERNST, W. 63  
 NERO, císař 179, 277, 287  
 nešpory (officium) 117, 293, 357, 531  
 Netopýr (Strauss) 417  
 Neue Zeitschrift für Musik (NZfM) **445**, 447, 475  
 NEUMEISTER, E. 121  
 neумы 116n., 182n., **186n.**, viz též notace  
 nevel, také nabla 163  
 New Orleans **504n.**, 506n., 510  
 NEWSIEDLER, H. 261  
 NICCOLÒ DA PERUGIA 223  
 NICOLAI, O. 417  
 NICULESCU, S. 523  
 NIELSEN, C. 465, 483  
 NIETZSCHE, F. 421, 477, 479  
 NIGRIN, J. 529  
 NIKISCH, A. 459  
 NILSSON, B. 523  
 niněra (organistrum) 35, 226, **227**, 271  
 Nizozemí 187, 228n., 241, 247, **306n.**  
 NOBLE, R. 63  
 NOHL, L. 487  
 nokturno 115, 147, 442n. (Chopin)  
 nokturnová responsoria 117  
 NOLA, G. D. DA 252n.  
 nona (interval) 85, 99  
 nona (officium) 117  
 nonet 65, 454n.  
 NONO, L. 484, **516n.**, 523  
 nonový akord 97nn., 101  
 Norma (Bellini) 406n.  
 Norsko 423, 441  
 nosiče (zvukové) 509, 511  
 NOSTIC, hrabě F. A. 531  
 nota cambiata 92n.  
 notace 24, 69, 78  
 – byzant. 182n.  
 – červené noty **214n.**, 224, viz též color  
 – grafická 489  
 – chorální 186n.  
 – it. trecento 220n.  
 – kvadratická 186n.  
 – manýristická 224n.  
 – menzurální 207, **210n.**, **214n.**, 224n.  
 – modální **202n.**  
 – Musica enchiridis 198n.  
 – neumová 186n.  
 – podkováková 187  
 – řec. 174n.  
 notes inégales 307  
 NOTKER BALBULUS 191  
 nototisk 229, 529  
 notová osnova (Guido z Arezza) 186n.  
 notový zápis **66n.**, 82n., 116n. (chorální), viz též  
 hodnoty not  
 Notre Dame (epocha) **202–205**, 207, 209, 219,  
 225, 527  
 Nouvelles Suites (Rameau) 314n.  
 Nová jednoduchost 353, 484n.  
 NOVÁK, V. 423, **538n.**, 543  
 NOVALIS (F. von Hardenberg) 401, 403  
 NOVERRE, J.-G. 389  
 Novoněmecká škola **447**, 475  
 Novosvětská (Dvořák) 460n., 537  
 novověk 485  
 NUNES, E. 525
- O**
- Oberon (Weber) 417  
 objět trouvé 513, 515  
 obligat, obligé 76, 371, 379  
 obligátní doprovod 101, 375  
 oblouková  
 – forma 109, 299  
 – harfa, viz harfa  
 obrat **96n.**, 100n. (akordy), 102n. (vedení hlasů)  
 Obrazy z výstavy (Musorgskij) 142, 440n.  
 OBRECHT, J. 137, **228n.**, **240n.**, 243 (život), 527  
 obsah (forma) 335  
 obsah, mimohudební 115, 143, 153, 317, 367,  
 403  
 obsazení **64n.**, 82n., 122n. (concerto grosso),  
 146n. (serenáda), 148n. (sonáta), 246 (kapela,  
 renes.), 253, 276; 318n., 340n. (opera, klasi-  
 cismus), 356 (mše, klasicismus), 379 (ad lib.),  
 382n. (klas. symfonie), 392 (klas. skupinové  
 konc.), 454n. (kom. h.), 506 (big band), 508n.  
 (salonní orch.)  
 OCKEGHEM, J. **228n.**, 237, 239, **240n.** (život)  
 OČADLÍK, M. 13  
 óda 121 (duch.), 139, 253, 361, 387, 431  
 ODINGTON, W. 209, 213  
 ODO Z CLUNY 189  
 ódová kantáta 121  
 odpověď 113 (fuga), 118n. (kánon), 180 (respon-  
 sorium)  
 odraz zvuku 16n.  
 odrážka (h) 67, 71  
 odtrubování, odtroubení 319  
 OEGLIN, E. (tiskař) 243, 257  
 OEHLENSCHLÄGER (Busoni) 479  
 off beat 504n., 507, 510n.  
 OFFENBACH, J. 131, **414n.**, 417  
 offertorium 117, **128n.**, 296  
 officium **117**, **128n.**, 201, 233, 357, 527  
 ofiklejda 49  
 ochranná sdružení autorů **511**  
 Oiseaux exotiques (Messiaen) **512n.**  
 okamžitá výchylka 15  
 okarína 52n., 168n.  
 oktáva 20n., 37, 66, 84n. (interval), 87nn., 93,  
 167, 176

- dobře temperovaná 36n.
- krátká 36n.
- lomená 36n.
- oktávová
  - poloha 61, 96n., 104
  - přibuznost 21
- oktávové housle 271
- oktet 146n., 378n., 453n., 455 (obsazení)
- oktoechos 182n., 189
- OLAH, T. 523
- OLIANS, L. 511
- olifant 49, 227
- OLIVER, J. KING 504n.
- OLYMPUS 171
- omezená aleatorika 525
- ondeggiando 76, 80n., 316
- ONDŘEJ KRÉTSKÝ 183
- ONSLow, G. 379, 455
- opera 111, **130n.**, 274–287 (baroko), **338–351** (klasicismus), 389, **406–411** (19. stol., Itálie), **412–415** (19. stol., Francie), **416–421** (19. stol., Německo), 422n. (19. stol.), 509, **522n.** (po 1950), 531 (it. v Čechách), 532n., 537n. (čes.)
  - buffa, opéra bouffe 111, 130n., 279, **281** (baroko), **340–343** (klasicismus), 349, 353, 363, 531 (v Čechách)
  - duchovní, viz duchovní opera
  - hrůzy 347, 351
  - komická, viz komická o.
  - romantická, viz romantická o.
  - semiseria 330n.
  - seria 131, **281** (baroko), 285, **338n.** (klasicismus), 341, 531
- opéra-ballet **283**, 345n.
- opéra comique 131, 282n. (baroko), **345** (klasicismus), 347, 407, 413, **414n.** (19. stol.), 531 (v Čechách)
- opereta 131, 351, 413, **414n.**, 417, 537
- operní
  - árie 110n. (raná), 327, viz též árie
  - dům 278n., 287, 345
  - orchestr **65**, 82, 320n., 394
  - předehra (volná) 135
  - reforma (Gluck) 339, **346n.**
  - scéna (barokní) 280n.
  - sinfonie 134, 281 (neapolská), 323 (benátská), 339, 385
  - styl (benátský) 276n.
  - škola, viz benátská a neapolská
- opisovač 277
- OPITZ, M. 275, 287, 305
- opus 76, 271, 305, 515
- oratorio 133, **289** (o. latino, o. volgare)
- oratorium **132n.**, 137, **288–291** (baroko), 299, **352n.** (klasicismus), **424n.** (19. stol.), 511
- ORCAGNA, A. 447
- ordinarium, viz mešní ordinarium
- ordre 151, 307
- Orfeo (Monteverdi) 65, 82n., 130n., 266, **274n.**, 303, 320n., 347
- Orfeo v podsvětí (Offenbach) 415
- ORFE, C. 29, 484, 501, **502n.**
- Orffův institut 503
- organální hlas 199, 201, 526
- organistrum, viz niněra
- organologie 12n., **24–65**
- organum 94n. (kolísavé), **198–205**, 207, 213, 215, 234n.
- Orgelbüchlein (Bach) 271, 311
- orchestr 24n., 31, 33, **64n.**, 82n., **320–327** (baroko), **380–393** (klas.), **456–473** (19. stol.), **508** (20. stol.)
- orchestra (řec.) 173
- orchestrální
  - mše 129
  - pódium 393
  - sazba 283, 287, 321 (Lully), 341, 345, 419
  - serenáda 391
  - sinfonie 121
  - suita 135, 150n., 155, **323**, **466n.**
  - xylofon 29
- orchestršitě 64n. 278n.
- oriscus (neuma) 186n.
- ornamentika 363, 443, 469, viz též ozdoby
- ORNITOPARCHUS, A. 117
- Orontes (Theile) 286n.
- Orphée (Gluck) 346n.
- orpheoreon 45
- ORTIZ, D. 110n., **264n.**
- OSA (Ochranný svaz autorský) 510n.
- oscilátor (generátor) 60–63
- oscilogram 16n., 22
- OSIANDER, L. 257
- osobní rytmy 399, 405
- ostinato (variance) **156n.**, 262n., 426, 483
- OSTRČIL, O. 423, 541
- OSTROVSKIJ, L. N. 461, 541
- osvícenství 13, 269, **333**, 401, 427
- OSWALD VON WOLKENSTEIN 195, **197**, 225, 256n.
- otáčecí
  - (cylindrické) strojivo 50n.
  - tympány 33
  - ventil 49, 51
- OTHMAYR, C. 257
- OTT, H. 257
- OTTO, V. 529
- ouvertura 131 (fr.), **134n.**, 143, 150n., 279, 285, 313, 322n., 330n., **388n.** (klasicismus), 417, **466n.** (19. stol.), viz též předehra
- OVIDIUS 195, 275
- Oxyrhynchos 175
- ozdoby **76**, **80**, 82n., 219, 318, 443
- ozvěna 246n., 299, 309, viz též echo ozvučné
  - desky 159

– kameny 169  
ozvučnice 57

## P

- pa'amon (zvonek) 163  
PABLO, L. DE 523  
Pacific 231 (Honegger) 487, 498n..  
PADEREWSKI, I. 443  
PADOVANO, A. 251, 261  
PAËR, F. 347, 351, 447, 449  
PAGANINI, N. 401, 439, 441, 443, 445, 447, **448n.**  
(život), 463, **472n.**, 483, 515  
PAGH-PAAN, Y. 525  
PACHELBEL, J. **308n.**, 311  
paian 173  
PAISIELLO, G. 301, 332, 339–343, 353, 397, 407  
Palais Royal (Paris) 344n.  
Palestina 158, **162n.**, 183, 197  
PALESTRINA, G. P. DA 93, 95, 125, 129, **228n.**,  
247, **248n.** (život), 255, 259, 266, 289, 293,  
427, 428n., 447, 483  
palestrinovská renesance 95, 249, **429**, 447,  
palestrinovský styl 248n., 259, 293, 303, 355, 427  
PALLAVICINO, C. 279, 287  
PAMPANI, A. G. 365  
Pan (Novák) 538n.  
pandeira **30n.**  
pandora **45**  
pandura 161, 173  
panizorytmie 217  
Panova flétna 53, 168n., 173, 351, 481  
pantomíma 173, 178n., 275, 285, 347, 388n., 412, 495  
PAOLO TENORISTA 223  
papežská kapela 219, 243, 249, 259  
PAPPENHEIMOVÁ, M. 491  
PARADIS, M. TH. V. 361  
parafráze 219, 239, 413, 439, 446n., 457, 471,  
506,  
paralelní  
– intervaly, souzvuky (zjevné, skryté,  
antiparalely) 92n., 227, 231  
– organum 198n., 234n.  
– pohyb 39, **92nn.**, 95, 99, 199, 235, 241, 253,  
331, 381, 413, 497  
– tóniny 86n., 99, 110, 123, 148n.  
paraphonista 185  
pardessus de viole 39  
PARKER, CH. 506n., 510  
parlando 76, 341  
parlandový styl 144n.  
Parma 280, 411  
parodická mše 129, 231, 233, **244n.**, 247, 249,  
295  
parodie 183, **230n.**, 238–241, 249, 257, 281,  
297, 301, 329, 341n., 355, 359, 462, 477, 499,  
509, 523  
parodistická opereta 131  
párový tanec 154n., 511  
PARRY, CH. H. 483  
Parsifal (Wagner) 419nn., 519  
PÄRT, A. 523  
parter 278n., 344  
parti buffe 277, 341  
partia 379  
particello **69**, 359, 493  
partimen 194  
partita 120n., 141, 147, **150n.**, 156n., 307nn.,  
311, 315n., 317, 365, 379  
partitura **68n.**, 74, 82, 275, 277, 279, 356n., 38  
485, 503, 514n., 520n.  
pařížská revue 511  
Pařížská šestka 499, 484  
pařížské obsazení (salonní orchestr) 509n.  
Pařížský život (Offenbach) 415  
PASCAL, B. 267  
pásmo slyšení 15, **18n.**  
PASQUINI, B. 289, 315, 331  
passacaglia 155, 157, 263, 309nn., 313, 493,  
523n.  
passamezzo 262n.  
passi 281  
passus duriusculus 143, 279  
pasticcio 285  
pastorale 275, 283, 311, 483, 500  
pastorální drama 275, 290  
Pastorální symfonie (č. 6, Beethoven) 142n.,  
**152n.**, 387, 399  
pastorela 194n., 221, 531  
pastýřská šalmaj 455  
pastýřské hry 275, 361  
pašije 116n., 138n., 144n., 243, 245, 247, 257,  
279, 282, 291, 299, 329, 429, 433, 484, 501,  
524n.  
pašijová kantáta 137  
pašijové oratorium 136n., **137**, 299, 352n.  
pathopoeia 270  
PATTERSON, B. 523  
PAUER, J. 543  
PAUL, J. 445, 477  
PAULUS DE FLORENTIA 223  
PAUMANN, K. 260n.  
pauza 66n.  
– velká p. 457  
pavana, pavane 151, 154n., 262n., 265, 492  
pedál 37, 56n., 59, 61, 71nn., 76, 79, 81, 225, 2,  
20  
pedálová  
– harfa 44n.  
– skřínka 44n.  
– věž (varhany) 56n.  
pedálové  
– cembalo 37, 282  
– tóny 47, 50n.  
pedálový  
– klavír 439  
– tympán 32n.

- PEDRELL, F. 483  
 PEIRE D'ALVERNHE 194  
 PEIRE VIDAL 194  
 PEIROL 194  
 Pelléas et Mélisande 467 (Fauré), 481, 484 (Debussy), 483 (Scott), 491 (Schönberg)  
 PENDERECKI, K. 137, 484, 487nn., 517, **524n.**  
 pentatonika **87nn.** (anhemitonická, diatonická), 161, 165, 167–170, 177, 183, 460, 481  
 PEPPING, E. 503  
 PEPUSCH, J. CH. 284n.  
 PERAGALLO, M. 515  
 perfectio 210n. (menzurální notace)  
 perfectiones 204n. (modální systém)  
 PERGOLESI, G. B.: 131, 275, 277, **280n.**, 291, 294n., 319, 332, 327, 339n., 345, 497, 499  
 PERI, J. 121, 131, 133, 275, 277  
 perilymfa 19, 21  
 PÉRINET, F. 51  
 périnetovské strojivo 50n.  
 perioda (kmit) 15  
 periodi 271  
 periody (forma, utváření) 107, 141  
 perkusní zvuk 27  
 Perníková chaloupka (Hänsel und Gretel, Humperdinck) 418n.  
 PEROTIN(US) **202n.**, 204n.  
 PEROTTI, G. A. 365  
 PERRAULT, CH. 467  
 PERRIN, P. 283  
 pes, podatus (neuma) 116, **186n.**, 212n.  
 PESCECCI, G. B. 365  
 Pět bezjmenných autorů (minnesängri) 195  
 Péta a vlk (Prokofjev) 498, 501  
 PETIPA, M. 467  
 Petite Messe solennelle (Rossini) 407  
 PETR VOK 529  
 PETRARCA, F. 125, 219, **221**, 247, 255  
 PETRASSI, G. 501  
 PETRI, J. S. 379  
 PETRUCCI, O. (tiskař) **243**, 253, 260n.  
 PETRUS DE CRUCE **208n.**, 210n.  
 PETRUS DE DOMARTO 241  
 PETRUS WILHELMI Z GRUDZIADZE 526n.  
 Petruška (Stravinskij) 496n.  
 PETŘINA, F. A. 63  
 PEUERL, P. 322n.  
 pěvecké školy 184n., 187 (v. t. Schola cantorum), 196n. (meistersang)  
 PEZEL, J. CH. 318n.  
 PEITZNER, H. 433, 483  
 PHANMÜLLER, F. 529  
 PHILIDOR, F. A. 345  
 PHILIPPE DE GRÈVE 197  
 PHILIPPE DE LA FOLIE 237  
 PHILIPPE LE CHANCELIER 203  
 PHILIPPUS DE CASERTA 225  
 PHILIPS, P. 263  
 pianino 37  
 piano chanteur 31  
 pianoforte 37, 391, 393  
 PICANDER 121, 137  
 PICASSO, P. 483, 497  
 PICCINI, N. 339, 341, 343, 347, 353, 397  
 piccinnisté 347  
 pide 222n.  
 PIERNÉ, G. 473, 483  
 PIERO DA FIRENZE 125, 220n.  
 PIERRE DE LA RUE 118n., **243**  
 pietisté, pietismus 329, 355, 427  
 PICHL, V. 391  
 pikardská tercie 231  
 pikola 24, 46, 52n., 65, 69, 348n., 508  
 Piková dáma (Čajkovskij) 461, 423  
 pila (kanadská) 30n.  
 PINDAROS 173  
 Pink Floyd 511  
 PIPIN KRÁTKÝ 59, 185  
 písarské školy 184n., 187  
 píseň **138n.**, 170–175, **192–197**, 208n., 215, 220n., 225, 231, 245, 247, 256n., 259, 284, 293, 296n., 300nn. (bar.), 344n., 347, 352, 360n., 383, 391, 395 (klas.), 405, 408, 415, 423, **430–433** (19. stol.), 461, 467, 471, 477, 491, 510n., 526n.  
 Píseň lásky (Suk) 538n.  
 Píseň o Palestině (Walther v. d. Vogelweide) **196n.**  
 PISENDEL, J. G. 83, 317, 327  
 písmena jako názvy tónů 37, 271  
 písmenná notace 159, 174n. (řecká), 186n. (neumy s písmeny), 309  
 Písňé beze slov (Mendelssohn) 115  
 písňová  
 – forma 107, **108n.**, 115, 139, 143, 146, 149, 152, 216, 253, 283, 301, 461n., 494  
 – kantáta 121  
 – kompozice 209, 213, 216n., 247, 257  
 písňové  
 – moteto 127, 239, 257, 297  
 – sbírky 301, 433  
 – školy 360  
 – typy (z hlediska formy) **106n.**, 139, 193n., 431  
 – variace 309, 311, 317  
 písňový  
 – cyklus 361, 433, 491, 501  
 – kruh 361 (Beeth.)  
 piston 49, 51, 508  
 pišci, viz průvod p.  
 píšťaliště 56n.  
 píšťaly 47, 53, 56n., 59, 159, 161, 173, 178, 199, 270, 319, 409  
 – klarinetového typu 55  
 – příčné (vojenské) 53, 271  
 Più bella donn'al mondo (Landini) **222n.**  
 PIXIS, F. X. 473, 449

- pizzicato 35, 71n., 76, 303, 327, 448n., 463  
 plagální  
 – závěr 96n.  
 – církevní stupnice (modus) 90n., 182n., 188n.
- PLANEROVÁ, M. 421
- planch 194
- planky 527
- plátkové nástroje **54n.**, 169, 173, 227, 270
- PLATON 165, 175, 271, 335
- PLAUTUS 178n.
- PLAVEC, J. 541
- plektrum 35, **172n.**
- plenérová hudba 147, 378
- PLEYEL, I. 367, 441, 451
- Pli selon pli (Boulez) 518n.
- plika **210n.**
- PLUMMER, J. 527
- PLUTARCHOS 179
- počítačová hudba 521
- podatus, viz pes
- podbradek (houses) 41
- poetický (element) 401
- POGLIETTI, A. 308, 315
- pohádková opera 351, 418n., 423, 497,
- POHANKA, J. 13
- POHL, C. F. 475
- poehřební  
 – hudba 359  
 – moteta 297, 299
- pohyb hlasů 92n. (rovný, paralelní, stranný)
- pohyblivá lišta (klavír) 36n.
- pointilismus 481
- POLIZIANO, A. 275
- polka 151, 154n., 389, 415, 443, 467
- POLLAROLO, C. F. 278n.
- polnice, signální rohy 49
- POLO, E. 449
- polohy (akordy, sazba), **96n.**, 320, 381, 443, 451
- polonaise, polonéza 150n., 154n., 443, 469
- poloviční  
 – nástroje 46n., 51  
 – psalterium 34n.  
 – závěr **96n.**, 106n., 139, 147, 155, 163, 175, 192n., 211, 213, 217, 223, 263
- Polsko 423 (opera 19. stol.), 483, 501
- polyfonie 93, 95, 119, 127, 229, 241, 247, 249, 251, 255, 261, 275, 289, 293, 303, 309, 315, 316n., 329n., 335, 363, 365, 371, 385, 405, 419, 428n., 433, 447, 457, 477, 495, 501, 504n. (jazz.), 526n. (čes.)
- Polyhymnia (múza) 171
- polychord 227
- polyrytmika (ind.) 167
- pomlka 66n.
- pop (populární hudba) 33, 115, 485, **511**, 521
- POPP, W. 473
- POPPER, D. 473
- populismus 499
- Porgy and Bess (Gershwin) 503
- PORPORA, N. 281, 285, 291, 339, 395
- porrectus (neuma) 114, **186n.**
- PORTA, C. 249
- portativ 59, **226n.**
- PORTER, C. 511
- Postilion z Lonjumeau (Le postillon de Lonjumeau, Adam) 415
- postmoderná 485
- postseriální hudba 484n., **524n.**
- posuvky 66n., **71**, 77
- pošety 38n.
- POŠTOLKA, M. 13, 541
- poštovský roh 48n.
- potpourriové ouvertury 135
- POULENC, F. 499
- POUSSEUR, H. 521, 523
- Poutník (Schubert) 435nn., 471
- POWER, L. 233, 235
- pozdní  
 – antika 180n.  
 – baroko 266, 308, 311, 315, 319, 321, 363, 381,  
 – romantismus 400n., 414, 440, 458, 483, 485, 487, 499  
 – středověk 224, 269
- pozitiv 57 (zadní), **59**, 227, 309, 327
- pozoun 47, **50n.**, 51 (s dvojitým snížcem), 101, 227, 247, 251, 271, 319, 321
- PRAČ, I. 377
- PRAETORIUS, M. 51, 123, 227, 257, 266, 296n., **299**, 308n., 311, 319, 321
- práh bolestivosti 18n.
- PRATELA, B. 485
- PRAUPNER, W. 531
- PREISSOVÁ, G. 539, 541
- preludia, préludes 43, 109, 113, 115, **140n.**, 142n., 148n., 150n., 260n., 263, 307, 309, 311, 313, 315, 323, 365, 500; 141, 443 (Chopin), 151 (Bach), 295 (Charpentier), 404 (Franck), 429, 431 (Gounod), 437 (Mendelssohn), 441, 446, 462n. (Liszt), 467 (Saint-Saëns), 480n. (Debussy), 483 (Hindemith, Rachmaninov, Satie, Skrjabin), 490 (Schönberg), 492 (Berg), 501 (Šostakovič), 542n. (Kabeláč)
- preparovaný klavír 484, 515
- PRESLEY, E. 511
- pressus (neuma) 116n., **186n.**
- PREVOST, ABBÉ A.-F. 409
- PRICEOVÁ, L. 507
- prima (officium) 117
- prima (interval) 84n., 93, 199, 201, 221
- prima pratica 303
- primáš 439
- principál, principali (trompety) 51, 320n.
- principál (varhanní píšťala) 56n., 77, 311
- procesuální forma (formule) 520n.
- Prodaná nevěsta (Smetana) 422n., 537
- prodleva 69, 95, 102n., 112n., 238, 321, 341, 347,

- 428, 460n., 475, 513, 525, 529  
 prodlevové partie (organum purum) **202n.**  
 prodlevová sazba 200n.  
 profily (paličky) 26n.  
 programní  
 – hudba 11, 115, **142n.**, 335, 389, **440n.**, **462n.**, 467, 509  
 – chanson 253  
 – přehled (ouverture) 135, 389, 461, 467  
 – symfonie 152n., 447, 457, **462n.**  
 (Berlioz), 469, 479 (Strauss), 483,  
 proimitování **126n.**, 231, 241, 243, 245, 261, 299  
 PROKOFEJEV, S. 153, 484, 498n., **501** (život)  
 prokomponovaný 120, 200, 360n., 413, 418n.,  
 431, 469, 473, 491  
 PROKSCH, J. 535, 537  
 prolatio 214n., 232n.  
 proporce 17, 20n., 25, **88n.** (interval); 232n.,  
 237, 273 (menzury)  
 proporcio  
 – dupla 232n., 272n.  
 – sesquialtera 232n., 272n.  
 – tripla 118, 232n., 272n.  
 proporční  
 – čísla 306n.,  
 – kánon 95, **118n.**, 240n.  
 – teorie 20n.  
 proprium, 117, **128n.**, 213, 219, 233, 239, 243,  
 257, 296  
 proscenium (opera) 279, 344  
 PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS 223  
 PROSKE, K. 429  
 prostorová akustika 17  
 protestantismus 297  
 protestní píseň 511  
 protipohyb 69, 92n., 99, 119, 125, 199, 223, 231,  
 328n., 369, 459  
 protireformace 229, 247, 249, 289  
 prováděcí technika **374n.**, 450  
 provedení 95, 106, 112n., 119, 122n., 135, **148n.**,  
 152, 157, 336n., 363, 367, 372n., 381, 383nn.,  
 388n., 457nn., 466–470, 475  
 provensálský buben 32n.  
 PROVENZALE, F. **278n.**  
 provozovací  
 – materiál 277  
 – praxe 13, **82n.**, 105, 195, 223, 255, 277  
 prozodie 170n., 187  
 prsní  
 – hlas (tón) 22n.  
 – prsní pozitiv 309  
 – prsní stroj 57  
 Prsten Nibelungův (Wagner) 65, 419, 421  
 průchodný tón **92n.** (průchodná disonance),  
 94n., 99, 157, 248n.  
 průrazné jazýčky 59  
 průtah 71, 77, 80, 93, 99, 145  
 pruty (metličky) 26n.  
 průvod pištců 509  
 přehled 115, **134n.**, 150n., 139, 141, 195, 205,  
 251, 281, 285, 297, 301, 307, 308n., 311n.,  
 323, 337, 346nn., 360n., 389, 397, 404,  
 406nn., 414, 417n., 430n., 445, 498, 500, 522  
 předjímka 249, 377  
 předklasické období 299, 317, 332n., 381  
 přednesová označení 70–81  
 přednice (dudy) 54n.  
 předtaktí 145, 147, 155, 255, 360, 365, 367, 369,  
 375, 381, 413, 497, 505  
 předzpěváci 69, 117, 137, 163, 357, 505  
 přefukování 46n., 53, 55, 74  
 přeladovací  
 – snížce (lesní roh) 49  
 – ventil 47, 49, 51  
 převraty intervalů 94n.  
 Příběh vojáka (Stravinskij) 484, 496n.  
 příbuzností trojzvuků **96n.**  
 příčnost 92n., 111, 125, 355, 377  
 příraz 70n., 73, 77n.  
 přirozená  
 – tónová řada 321  
 – trompeta 51  
 přirozené  
 – ladění 17, 69  
 – nástroje 46n.  
 přirozený  
 – lesní roh 49, 393  
 – roh 48., 393  
 – tón 15, 17  
 přiřazovací formy **108n.**  
 přiřazování 109  
 psalmodie 117, **162n.**, **180n.**, 185,  
 psalterium (žaltář, tympanon) 34n., 163, 226n.  
 PSEUDO-CHILSTON 235  
 Pstruh (kvintet, Schubert) 431, 435, 451  
 psychedelie rock 511  
 psychoakustika 12n., **20n.**  
 Pták ohnivák (Stravinskij) 497  
 PTOLEMAIOS 178n.  
 PUCCHINI, G. 29, 400n., **408n.**  
 PUGNANI, G. G. 371  
 PUJOL, J. P. 259  
 Pulcinella (Stravinskij) 341, 497, 499  
 PULLOIS, J. 241  
 půltón 84–87, 89, 314n.  
 půltónová  
 – řada 104  
 – stupnice 103  
 pumort **55**, 246, 270  
 punctum 116n., **186n.** (neuma), 210n., 221 (divi-  
 sionis, perfectionis  
 – menzurální notace)  
 – contra punctum 93, 95  
 punk 510  
 punktualismus 103, 519  
 PURCELL, H. 77, **284n.**, 291, 299, 301, 331, 523



puritánství 331  
 PUŠKIN, A. S. 423, 461, 483, 497  
 pyramidový klavír 37  
 PYTHAGORAS 21, 170, 175  
 Pylák (Lortzing) 417n.

## Q

quadratum 189  
 quadrvium 269  
 quadro 379  
 quadruplum 204n., 206n., 235  
 QUANTZ, J. J. 76nn., 80n., 307, 318n., 333, 335,  
 361, 371, 393  
 Quatrzinien (Reiche) 319  
 quilisma (neuma) 114n., 116n., 186n.  
 QUINAULT, J.-B. M. 283, 347  
 quodlibet (dvojitá píseň) 256n., 312n., 509

## R

RAABE, F. 447  
 rabáb 39  
 RACEK, J. 13  
 RACINE, J. B. 281, 283, 523  
 racionalismus 335, 355, 357  
 račí kánon 95, 118n., 328n.  
 RADIGUET, R. 499  
 Radúz a Mahulena (Suk) 538n.  
 RAFF, J. 447  
 RAFFAEL 229  
 rága (rágový systém) 167, 521, 525  
 ragtime 150, 497, 501, 504n., 509,  
 RACHMANINOV, S. 141, 482n.  
 RAIMBAUT DE VAQUEIRAS 192, 194  
 rak 102n., 113, 118n., 241, 492n., 500, 518  
 raketa (roketle) 55  
 RAMEAU, J.-P.H. 77, 97, 135, 151, 273, 283,  
 314n., 323, 345, 389, 481  
 RAMLER, K. W. 133, 137, 299, 352n., 355  
 RAMOS DE PAREJA 241  
 rámová  
 – harfa 45, 173  
 – chrastítka 30n.  
 RAMSES III. 165  
 rané baroko 266, 271, 293, 307, 308n., 321  
 raný  
 – klasicismus 295, 332n., 382, 499  
 – neoklasicismus 483  
 – romantismus 400n., 403, 436n., 441, 456,  
 463, 481  
 Rappresentazione (Cavalieri) 288n.  
 rapsód 171  
 rapsodický 363, 470n., 442  
 rapsodie 115 121, 441, 471, 481, 483, 493, 495,  
 502n.  
 RASTISLAV, kníže 527  
 RATHGEBER, V. 301

RAUPACH, H. 391  
 RAUZINI, V. 355  
 RAVEL, M. 400, 441, 465, 480–483 (život), 484,  
 499, 513  
 Razumovské kvartety (Beeth.) 376n.  
 RAZUMOVSKÝ, A. K. 377  
 realismus 409, 491  
 – socialistický 499, 517  
 rebab 25, 144, 227  
 rebec (rebeka, rubeba) 39, 227  
 recitativ 83, 120n. (kantáta), 129, 131, 133,  
 144n., 275, 277, 282–289, 290n. (Händel,  
 Messias), 295n., 323, 330n. (Händel, Xerxes),  
 339, 343n., 353n., 357, 358n. (Beeth., Missa  
 solemnis), 366n. (Beeth., Sonáta Bouře) 382n.  
 (Haydn, sinfonie), 386n. (Beethoven, 9. symf.)  
 409, 413n., 423n., 468n., 472  
 – accompagnato 71, 111, 132n., 136n., 144n.,  
 281, 330, 347, 349, 351, 353, 361, 413n.,  
 – arioso 130n.,  
 – instrumentální 363, 366n., 383  
 – liturgický 116, 145, 299  
 – secco 78, 111, 131, 132n., 137, 144n., 279,  
 281, 291, 338n., 347, 353  
 récits 283  
 reco-reco (struhadlo) 31  
 REDA, S. 515  
 reed-section 506n.  
 refrain 389 (tanec)  
 refrén (ripresa) 109, 125, 139, 155, 181n., 192n.,  
 208n., 217, 223n., 237, 253, 248, 282, 300n.,  
 348, 441, 505, (jazz), 509  
 refrénové formy 138, 180n., 192n., 216n., 259, 345  
 regál 59, 270, 275,  
 REGER, M. 113, 433, 476n. (život)  
 reggae 511  
 REGIS, J. 241  
 registrace 309, 292  
 REGNART, J. 253, 257, 529  
 REICH, S. 515, 523, 525  
 REICH, W. 493, 541  
 REICHHARDT, J. F. 65, 349, 361, 417, 433  
 REICHE, G. 319  
 REIMANN, A. 523  
 REIN(C)KEN, A. 308n., 311  
 REINICK, R. 433  
 REINMAR VON HAGENAU 195, 197  
 REINMAR VON ZWETER 197, 527  
 REISSIGER, F. A. 473  
 REJCHA, A. 337, 379, 447, 455, 461, 463, 533  
 rejstříková kancelář 57  
 rejstříkové crescendo 59  
 rejstříky 37, 51, 54–59, 61, 69, 77, 83, 178n.,  
 293, 307, 309, 321, 325, 379, 381, 459  
 RELLSTAB, L. 369, 431, 433  
 REMÉNYI, E. 475  
 RENAUD, M. 519  
 Rencontres internat. (Metz) 513

- renesance 25, 65, 76, 95, 113n., 155, **228–265**,  
 285n., 303, 319, 321, 335, 429, 485, 501, 526nn.  
 – karolinská 179  
 – varhan 59
- RENOIR, A. 481
- repercussio 189
- repetiční systém 37 (mechanika), 339 (forma)
- repetitio 270n., 314
- repríza 37, 108n., 111, 122n., 134, **148n.**, 152n.,  
 157n., 304, 328, 337, 342, 347, 363, 367, 377,  
 380n., 384n., 386n., 426, 440, 446n., 464, 467,  
 470, 473n.,
- requiem 117, **128n.**, 191, 241, 358, 427; 113,  
 357n., 397 (Mozart), 409 (Puccini), 411 (Verdi),  
 427 (Liszt), 429 (Schumann, Berlioz,  
 Brahms, Franck), 445 (Schumann), 451 (Čajkovskij),  
 463n. (Berlioz), 428n., 471, 475  
 (Brahms), 486 (Berg), 496 (Stravinskij), 503  
 (Hartmann), 523 (Britten), 525 (Penderecki),  
 537nn. (Dvořák)
- RESPIGHI, O. 481, **482n.**, 499
- responsoria (responsorium) **116n.**, 180n., 199
- responsoriální **116n.**, 129, 163, 180n., 185, 203,  
 505  
 – pašije 136n.
- restaurace (období) 285, 299, 401
- retné (labiální) píšťaly **56n.**, 59
- retný otvor 52n.
- REUSNER, E. 315
- REUTTER ml., J. G. 308, 357, 383, 395
- REUTTER, G. 357
- REUTTER, H. 503
- revoluční opera a opera hrůzy 131, **347**, 351
- rezonance **17**, 22n.
- rezonanční
  - blána 33
  - deska 17, (akordeon) 58
  - prostory 22n.
  - skříň 35, 45
  - struny (souznějící) 17, 35, 38n.
  - trubice 23, 39
  - zesílení 16n.
- rgvéd 166n.
- Rhapsody in Blue (Gershwin) 502n.
- RHAU, G. 257
- rhythm & blues 507, 510n.
- ricercar 43, 113, 141, 245, **260n.**, 263, 265, 307,  
 309, 311, 315, 326, 328n., 344, 493, 522
- ricochet 74, 78, 449
- RIEDL, J. A. 51
- RIEHL, W. H. 455
- RIEMANN, H. 13, **99**, 105, 267, 337, 477
- Rienzi (Wagner) 421
- riff 506n.
- Rigoletto (Verdi) 411
- RIHM, W. 523, 525
- RICHARD IVÍ SRDCE 194, 347
- RICHTER, F. X. 357, 373, 381
- RICHTER, F. X. 533
- RICHTER, H. 421
- RILEY, T. 515, 523, 525
- rime libere 255
- RIMSKIJ-KORSAKOV, N. **423**, 455, **461**, 464n.,  
 467, 497, 501
- Rinaldo (Händel) 284n., 331, 425
- RINUCCINI, O. 131, 275, 277, 287
- ripieno 78, 123, 325
- ripresa, viz refrén
- ritornel, ritornello 108n., 110n., 121, **122n.**,  
 124n., 130n., 220n., 265, 274n., 276n., 282,  
 299, 301n., 323, 326n.
- Robert ďábel (Meyerbeer) 413, 415
- rock 407, 485, **510**, 525
- rock'n'roll 510n.
- rockový muzikál 511
- RODE, P. 371
- RODGERS, R. 511
- ROERICH, N.
- roh 24, 48n., 55n., 82, 103, 143, 159, 161, 162n.,  
 173, 178n., 250, 227  
 – alpský 51, 458n.  
 – basetový 54n., 348n., 358n., 379, 393, 455  
 – lesní 47, **48n.**, 65, 68n., 72, 103, 143, 146n.,  
 153, 173, 271, 319–325, 330n., 356, 378n.,  
 393, 405, 417, 427, 457, 461, 508  
 – zakřivený 271n., 319  
 – zvířecí **48n.**, 53n., **159**
- roketle 55, 270
- rokoko 283, 333, 363, 383, 391
- Rokokové variace (Čajkovskij) 473
- ROLLA, A. 393, 449
- Rolling Stones 510
- rolničky **30n.**
- romance 115, 259; 391 (Beethoven), 413, 415;  
 467 (Saint-Saëns), 473 (Dvořák)
- romanesca (basový model) 110n., 157, 262n.
- ROMANOS, SV. 183
- romanovská písmena 187
- romantická opera 401, 416–419, 421
- romantika (romantický) 55, 59, 65, 123, 131,  
 152n., 219, 333nn., 345, 365, 367, 373, 505,  
 511
- romantismus 11, 35, 113, 115, 119, 123, 129,  
 135, 141, 149, 157, 331, 335, 353, 355,  
**400–483**, 497, 499, 525
- Romanův Akathistos Hymnos 183
- ROMBERG, S. 473, 511
- rondeau 109, 138n., 124n., 150, **192nn.**, 207,  
 209, **216n.**, 236n., 282, 465, 471,
- rondelli, rondellus 205n., 213, 217
- rondo 108n., 147, 149 (sonáty), 153, 306n., 327,  
 334n., 337, 362n., 367, 391, 434n., 437, 464n.,  
 469, 473, 493
- rondová árie 111
- rondové finale 131, 343, 365, 377, 391, 393, 473,
- RONSARD, P. 253

- RORE, C. DE 125, **251**, 255  
 ROSENMÜLLER, J. 299, 301, 323  
 ROSETTI, F. A. 379  
 ROSPIGLIOSI, G. 279  
 ROSSI, L. 121, 277, 283, 289, 319  
 ROSSI, M. A. 279  
 ROSSI, S. DE 277, 319  
 ROSSINI, G. 23, 332, 400–403, **406n.** (opera, ži-  
 vot), 411, 413, 423, 429, 447, 455, 473, 499  
 ROSTHIUS, N. 291  
 Rostocký zpěvník 197, 257  
 rota 213, 219  
 rotouenge **193**  
 round 389  
 ROUSSEAU, J.-J. 267, 283, 332n., 335, **344n.**,  
 347, 349, 361  
 ROUSSEL, A. 501, 503, 541  
 ROVELLI, P. 449  
 ROVENSKÝ, V. K. H. 531  
 ROVETTA, G. 295  
 Royal Academy of Music (London) 285, 331  
 Royan (festival) 513  
 rozdílové tóny 19  
 rozsazení orchestru 64n.  
 roztrub (trubka) 47, 49n., 159, 179  
 rubato, tempo rubato 78n., 273, 306n., 442n.  
 rubeba (rebec, rebeka) 39, 227  
 RUBINSTEIN, A. 423, 441, 455, 461  
 RUBINSTEIN, N. G. 423, 451  
 RÜCKERT, F. 477  
 ruční  
 – buben 165  
 – harfa 165  
 – lyra 161  
 – membranofony 32  
 – tympány 159, 164n.  
 RUDEL, J. **194**, 196n.  
 RUDNER, J. 529  
 RUDOLF HABSBURSKÝ 537  
 RUDOLF II. 255, 529  
 RUDOLF, arcivévoda 369, 373, 399  
 RUE, P. DE LA 243  
 RUFFINO D'ASSISI 251  
 RUFFO, V. 249  
 RUGGIERO, F. 41  
 rukopisy 187, 194, 201, 329, 359, 457  
 – ars antiqua 205, 211, 213  
 – ars nova 219, 225, 235, 263  
 – epocha Notre-Dame 204n.  
 – minnesang 197  
 – rané organum 199  
 – renes. 233  
 – trecento 223  
 rumba 154n.  
 rumba-koule 30n.  
 Rusalka (Dvořák) 422n., 537n.  
 Rusko 422n. (opera, 19. stol.), 432n. (píseň,  
 19. století), 440n., 451, 460n. (symfonie,  
 19. stol.), 464n. (symf. báseň), 466n., 497 (b-  
 let), 498n. (neoklasicismus)  
 RUSSOLO, L. 485  
 RUTINI, G. M. P. 365  
 RUZICKA, P.: 525  
 růžice (viola bastarda) 39  
 RŮŽIČKA, V. 435  
 RYCHLÍK, J. 543  
 RYCHNOVSKÝ, J. 529  
 rýmovaná sekvence **191**, 193  
 rytmická skupina 504–507  
 rytmika 155, 399, **405**, 439, 477, 487, 489, 495,  
 511, 517, 525  
 rytmus 167 (ind.) 195, 201, **202n.**, 207, 211, 21  
 (modální), **273**, 337, 488, 494n., 511nn.  
 RZEWSKI, F. 523  
 řada  
 – diatonická **84nn.**, viz diatonika  
 – dvanáctitónová, viz dvanáctitón. ř.  
 – vyšších harmonických, viz vyšší h.  
 Řecko 170–177  
 řeč tónů 271, 337 (diskursivní), 489  
 ŘEHOŘ I. VELIKÝ 178, 185  
 řehačka 30n., 165, 159, 169, 173, 179, 227, 271  
 řetězové  
 – finale 343  
 – rondo (it. rondo) 109, 327  
 řetězy 29 (talíře), 31, 159 (chřestidla)  
 Řím 125, 178n., 183, 228n., 258n., 330n., 396,  
 415, 447  
 – opera 131, 133, **279**, 281, 289, 410  
 římská  
 – škola 229, **248n.**  
 – theorba (chitarrone) 43  
 římské monumentální baroko 292nn.  
 římský chorál 191n.
- S**  
 S. Girolamo della Carità 289  
 S. Maria in Valicella 289  
 SACCHETTI, F. 125, **221**  
 SACRATI, F. 279, 283  
 sa-gráma 166n.  
 SACHS, C. 13, 23, **25**, 39, 43, 161  
 SACHS, H. 197, 419  
 SAINTE-BEUVE, CH. A. 439  
 SAINT-EXUPÉRY, A. 513  
 SAINT-SAËNS, C. 133, 400, 425, 429, 433, 441,  
 451, 453nn., **461**, 464n., 467, 471, 473, 509  
 ŠAKADAS Z ARGU 173  
 SALA, O. 63  
 SALCBURSKÝ MNICH HERMAN 195, 197, 225, 257  
 salicionál 57  
 salicus (neuma) 186n.  
 SALIERI, A. 349, 353, 397, 399, 435, 447  
 SALINAS, F. DE 110n.  
 Salome (Strauss) 478n., 484

- salon 315, 333, 401, 435, 439, 443  
salonní  
– hudba 59, 115, 333, 402n., 437, **441**, 455, 505  
– orchester **508n.** (obsazení)
- salpinx 172n., 179  
saltarello 151, 155  
salterio tedesco 35  
Salvator noster (Clemens non Papa) **244n.**  
SALVATORE, S. 525  
Sámavéd 166n.  
samba 154n.  
sambyka 173  
SAMMARTINI, G. B. 153, 319, 332, 365, 377,  
380n., 397  
SAMMIS, F. M. 63  
sampler 61–63  
Sanctus 117, **128n.**, 213, 219, 238n., 240n., 242,  
248n., 294n., 296, 358n., 427n.  
SANDOVÁ, G. 443  
SANTANA, C. 511  
Santiago de Compostela 200n., 227  
SAPFÓ Z LESBU 170n.  
sapo cubana (bambusová škrabka) 31  
sarabande (-a) 150n., **154n.**, 309, 322n., 467, 475  
SARASATE, P. DE 449  
SARDOU, V. 409  
SARGENT, M. 501  
sarrusofon 55  
SATIE, E. **483**, 499  
SAUGUET, H. 499  
SAUVEUR, J. 269, 273  
Savojská opera 423  
SAX, A. 49, 55  
saxofon 24, **54n.**, 65, 498n., 505, 507, 509  
Saxovy rohy 49  
SAYN-WITTGENSTEIN, C. V. 447  
sbor 65, 72, 82n., 92, 101, 116n., 119–121, 128n.,  
132n., 136n., 145, 152n., 163, 179–181,  
189–193, 198n., 219, 246n., **250n.**, 264n.,  
274n., 281–299, 303–305, 319, 321, 327, 331,  
338n., 344n., 346nn., 351nn., 356n., 382, 393,  
405, 408, 410–419, 424–429, 432, 445, 449, 463,  
475–483, 490n., 501–510, 513, 517, 522, 524n.,  
– mužský 433, 490, 539, 541 (Janáček)  
– pozounů 507
- sborová  
– fuga, viz fuga  
– píseň 431, **432n.**  
– polyfonie 433
- sborové  
– finale 327, 387  
– moteto 127, 131, 355
- SCALIGHERI, rod 221  
SCANDELLO, A. 253, 257, 291  
scandicus (neuma) 116, 186n.  
SCARLATTI, A. **111**, 121, **131nn.**, 145, 266,  
**280n.** (život), 290n., 295, 307, 315, 325, 331,  
365, 441, 499  
SCARLATTI, D. 149, 266n., **314n.**, 333, 365  
SCELSI, G. 501  
scéna a árie 111, 145, 279, 417, 431  
scénická hudba 275, 285, 467, 517  
scény 130n., 274–283, 290, 322n., 330n., 339,  
342n., 349n., 408n., 411n., 472, 493, 496, 499,  
502n., 522n.  
scordatura (skordatura) 316n., 449, 472n.  
SCOTT, C. 481, 483  
SCOTT, J. 505  
SCOTT, W. 467  
SCRIBE, E. 413, 415  
Se la face ay pale (Dufay) 236, **238n.**  
SEARLE, H. 515  
secese 477  
seconda pratica 303  
SEDAINE, M. J. 345  
Sedlák kavalír (Cavalleria rusticana, Mascagni) 408n.  
SEDLIMAYR, H. 333  
SEEGER, P. 510  
SEGER, J. 308, 533  
Seguidilla 414n.  
SECHTER, S. 427, 459  
SEIBER, M. 501  
SEIKILOS 174n.  
Seikilova píseň 170, **174n.**  
sekularizace 333, 351, 353, 357  
sekunda 84n., 87, 89, 93  
sekvence 106, 117, 128, 181, 185, **190n.** (druh),  
192n., 198n., 296, 312, 405, 491 (kompoz.  
technika)  
SELLE, TH. 137  
semibrevis 209nn., 214n., 232n., 273  
semifusa 232  
semiminima 214n., 225, 232n.  
Sen noci svatojánské (Mendelssohn) 466n.  
SENECA 179, 277  
SENESINO 285  
SENFL, L. 139, 256n.  
sepolcro 531  
septakord 96n., 99, 100n.  
septet 378n., 454n. (obsazení)  
septima 20, 84n., 88, 93, 97, 99, 101, 167, 189  
serenáda 109, **146n.**, 149, 151, 375, 385, 389,  
391, 398, 462, 453, 455, 461, 465, 469, 475,  
491  
SERGIOS BYZANTSKÝ 183  
serialita 492, 496n., 515, 517  
seriální  
– hudba 103, 484n., 493, 497, **518n.**, 521  
– techniky 95, 157  
SERINI, G. B. 365  
SERLIO, S. 281  
SERLY, T. 495  
SERMISY, C. DE **253**, 254n.  
SEROCKI, K. 523  
SEROV, A. N. 423  
serpent 48n.

- SEVERY, M. L. 63  
 SEVERÝN, P. 529  
 sexta (officium) 117  
 sextakord 96n., 99, 101, 145 (neapolský)  
 sextet 453, 455 (obsazení, 19. stol.)  
 SEYDELMANN, F. 353  
 SFORZOVÉ, rod 221, 243  
 SHAKESPEARE, W. 259, 285, 343, 367, 407, 441,  
 463, 467  
 SHANKAR, R. 511  
 SHAW, G. B. 511  
 shellchimes 30n.  
 shocallo 31  
 SCHAEFFER, P. 515, 521  
 SCHÄFFER, B. 523  
 SCHACHTNER, A. 349  
 SCHALKE, F. 479  
 SCHARWENKA, F. X. 483  
 SCHARWENKA, L. Ph. 465  
 SCHEDEL, H. 257  
 Schedelsches Liederbuch (Schedelův zpěvník) 257  
 SCHEIBE, J. A. 335  
 SCHEIDEMANN, H. 308n.  
 SCHEIDT, S. 266, 299, 301, 305, 308n., 319, 323  
 SCHEIN, J. H. 151, 266, 297, 299n., 305, 322n.  
 SCHEMELLI, G. Ch. 301  
 SCHENK, J. 399  
 SCHENKER, F. 525  
 SCHERCHEN, H. 503  
 SCHERING, A. 451  
 scherzo 148n., 150, 152n., 387, 437, 442, 450,  
 458, 470, 494  
 SCHIBLER, A. 523  
 SCHIKANEDER, E. 351  
 SCHILDT, M. 308n.  
 SCHILLER, F. 153, 333, 335, 361, 387, 407, 411,  
 463, 539  
 SCHINDLER, F. 367, 387  
 SCHINDLEROVÁ, A. 477  
 SCHISKE, K. 515  
 SCHLEGEL, A. W. 401  
 SCHLEGEL, F. 401, 403, 439  
 SCHLEIERMACHER, F. D. E. 429  
 SCHLICK, A. 261  
 SCHMELZER, J. H. 317  
 SCHMIEDER, W. 329  
 SCHMITT, F. 483  
 SCHMITT, J. 379  
 SCHMITT, N. 379  
 SCHNEBEL, D. 517, 523  
 SCHNEIDER, F. 425, 473  
 SCHNEITZHOEFFER, J. 467  
 SCHNITGER, A. 59, 309  
 Schnitgerovy varhany 59, 308n.  
 SCHNITKE, A. 523  
 SCHOBER, F. v. 435  
 SCHOBERT, J. 333, 364n., 373, 391  
 SCHOECK, O. 499  
 SCHÖFFER, P. 243, 257  
 Schola cantorum 117, 129, 185, 219, 465  
 SCHOLZ, B. E. 475  
 SCHÖNBERG, A. 59, 65, 91, 102n., 121, 133, 139,  
 151, 400n., 441, 475, 479, 484n., 486n., 490n.  
 (život), 493, 497, 499, 513, 515, 519  
 SCHOP, J. 323  
 SCHOPENHAUER, A. 403, 421  
 SCHREKER, F. 483, 503, 543  
 SCHRÖTER, J. S. 391  
 SCHUBART, Ch. F. D. 333, 361, 381, 383  
 SCHUBERT, F. 45, 129, 138n., 146n., 153, 332n.,  
 357, 367, 379, 400n., 404n., 421, 426n. (mše),  
 430n. (píseň), 433, 434n. (život), 436n.  
 (klavír), 439, 445, 447, 449–455 (kom. h.),  
 456n. (symf.), 463, 467, 535  
 SCHULHOFF, E. 543  
 SCHULHOFF, J. 441  
 SCHULZ, J. A. P. 138n., 361  
 SCHUMAN, W. 515  
 SCHUMANN, R. 114n., 133, 139, 140n., 153,  
 400n., 405, 425, 429, 430n. (píseň), 433,  
 435n., 438n. (klav.), 441, 443, 444n. (život),  
 447, 449, 451 (kom. h.), 453, 455, 457 (symf.),  
 459, 467, 468n. (klav. koncert), 473, 475  
 SCHUMANNOVÁ-WIECKOVÁ, C. 391, 431, 433,  
 436n., 439, 441, 445, 459, 469, 471  
 SCHUPPANZIG, I. 449  
 SCHÜRMAN, G. C. 287  
 SCHÜTZ, H. (SAGITTARIUS) 82n., 121, 123, 127,  
 133, 136n., 139, 266, 269n., 275, 287, 291,  
 293, 296–299, 301, 304n. (život), 308, 311,  
 318n., 323  
 SCHWEITZER, ALBERT 120, 311  
 SCHWEITZER, ANTON 349  
 SCHWEIZELSPERG, C. 287  
 SCHWIND, M. v. 435  
 SIBELIUS, J. 153, 465, 473, 483  
 siciliana 71, 314, 409  
 siciliano 111 (basový model), 154n. (tanec) 313,  
 457  
 Sicilské nešpory (Les Vêpres siciliennes, Verdi)  
 413  
 side-men 507  
 SIEBOLD, A. 475  
 SIEFERT, P. 309  
 Siegfried (Wagner) 421  
 sight-system 234n.  
 SIKORSKI, K. 501  
 síla tónu 104n.  
 SILBERMANN, A. 59, 308n.  
 SILBERMANN, G. 37, 59, 308n.  
 SILCHER, F. 433  
 simultánní tropus 200n.  
 SINDING, Ch. 423, 441  
 sinfonia 121, 125, 134n., 152n., 274n., 277,  
 280n., 295, 309, 319, 323, 381, 331  
 – concertante 123, 325

- singing horns 505  
 singspiel 131, 139, 285, 345, **348–351**, 371, 417, 423, 501  
 sinusový tón 16n., 21, 61, 521  
 sirventés 194n.  
 sistrum 30n., 161, **164n.** (naos, iba), 173  
 SIVORI, E. C. 449  
 SIXT DIETRICH 257  
 Sixtinská kaple 185, 249, 293, 297  
 Skandinávie 423 (opera 19. stol.), 465, 483  
 SKEI, A. B. 305  
 skleněná  
 – harfa 31  
 – harmonika 31  
 skleničky 30n.  
 skočný tanec 151, 155  
 skolion 173, 174n.  
 skordatura, viz scordatura  
 SKRJABIN, A. 89, **90n.**, 141, 404n., 465, 481, 483  
 skupinový  
 – koncert 325, 391nn., 489  
 – tanec 154n., 511  
 SLÁDEK, J. V. 539  
 SLATER, M. 523  
 SLAVICKÝ, K. 543  
 SLAVICKÝ, M. 543  
 slendro 89  
 slowfox 155  
 sluch **18–21**  
 Služka paní (La serva padrona, Pergolesi) 131, 280n., 332, 341, 343, 345  
 SMETANA, B. 21, 142n., 422n., 441, 449, **452n.**, 461, **465**, **536–537**, 539, 541  
 SMITH, B. 504n.  
 SMITHSONOVÁ, H. 463  
 SMOLKA, J. 541  
 Smrt a dívka (Schubert) 434, 453  
 smuteční pochod 428n. (Brahms), 437, 443, 471  
 smyčcové  
 – nástroje 24n., 35, **38–41**, 45, 83, 137, 251, 315, 321, 329, 347, 357, 373, 381, 445, 459  
 – trio 147, **374n.**, 399, 491  
 smyčcový  
 – kvartet 103, 147, 265, 369, **374–377** (klas.), 378 (obsazení), 381, 383, 393, 395, 398n., 411, 452n. (19. stol.), 493, 495, 517, 525, 542n. (čtvrťtónový, Hába)  
 – kvintet 377, 379, **452n.** (19. stol.)  
 – sextet 379, **453** (19. stol.)  
 smyčec 35, 39, **40n.**, 71nn., 227, 371, 489  
 smýkáací idiofony 31  
 snare drum 33  
 snímač 25, 45, 60n.  
 SOFOKLES 173, 275  
 SOFRONIOS JERUZALÉMSKÝ 183  
 soggetto (hlava tématu) **106n.**, **248n.**, 260n.  
 SOLAGE 225  
 SOLDANIERI 125  
 SOLERA, T. 411  
 solmizace (solfège) 86n., **188n.**, 242n.  
 SOLOMON, J. P. 383, 395  
 sólová  
 – improvizace (kadence) 73, 325, 507, 509  
 – kantáta 120n. (it.), 355, 431  
 – psalmodie 117, 163  
 – sonáta 149, 317, 319, 371  
 sólové moteto 293  
 sólový  
 – ansámbl 293  
 – koncert **122n.**, 303, 313, 325, **326n.**, 390–393  
 – madrigal 101, 125, 139nn.  
 – zpěv s b. c. 121, 301  
 SOMIS, G. B. 317, 371  
 SOMMER, V. 543  
 son 19  
 sonáta (sonata) 109, **148n.**, 261, 264n., 309, 317, **318n.**, 329  
 – da camera **150n.**  
 sonátová forma 95, 107–109, 113, 122n., 134n., 146n., **148n.**, **152n.**, **336n.** (Mozart), 366n., 370, 384n., 388n., 466n.  
 sonátové  
 – cykly 109, 315  
 – rondo 108n.  
 Songes or Ayres (Dowland) 258  
 SONNLEITHNER, J. F. 351  
 SONNLEITHNER, L. 435  
 soprán 22n., 231 (diskant)  
 sopraninový saxofon 55  
 sopránová klauzule 230n.  
 sopránový kornet 49  
 sopránsaxofon 24, 54n.  
 sordun 55  
 SORIANO (SURIANO), F. 293  
 sotto voce, s. v. 78n., 81, 348  
 souborné umělecké dílo (Gesamtkunstwerk) 131, 269, 405, 413, **419**  
 Soumrak bohů (Wagner) 421  
 SOUSA, J. PH. 49  
 SOVA, A. 539  
 SPAGNA, A. 289, 291  
 SPAHLINGER, M. 525  
 Španilá mlynářka (Schubert) 431  
 SPATARO, G. 243  
 SPEE, F. v. 433  
 SPEER, D. 317, 320n.  
 SPENCER, H. 159  
 SPERGER, J. M. 393  
 SPERONTES (J. S. SCHOLZE) 301  
 SPINACINO, F. 260n.  
 spinet **36n.**, 263, 246, 307  
 SPINOZA, B. 267  
 spirálový kánon 119  
 spirituál 461, **505nn.**, 407, 510  
 SPITTA, PH. 13, 305, 329, 429



- SPOHR, L. 41, 133, **417**, 425, 429, **449**, 454n., 457, 472n.  
 společenský kánon 119  
 spolky (Praha) 535  
 spondej **170n.**, 202  
 SPONTINI, G. 347, 413  
 spor buffonistů 266, **345**, 347  
 SPORCK, F. A. 531  
 SPORER, TH. 257  
 Spruch (fr. sirventés) 194n.  
 St. Martial 191, 193, **200n.**  
 Stabat mater **294n.** (Pergolesi), 359 (Haydn), 407 (Rossini), 525 (Penderecki)  
 STABILE, A. 249  
 staccato 75, 76n., 78, 315  
 STADEN, J. 270, 286n., 301, 308, 314n.  
 STADEN, S. T. 287, 323  
 STADLER, M. 425, 427  
 STAINER, J. 41  
 STAMIC (STAMITZ), A. 371, 381  
 STAMIC (-ITZ), C. 393  
 STAMIC (-ITZ), J. V. 153, 332, 371, 381, 393, 414, 533  
 STANDFUSS, J. C. 349  
 STANFORD, CH. V. 483, 501  
 STARZER, J. 391  
 STASOV, V. V. 423  
 statistická kompozice 103  
 STEFFAN, J. A. 361, 533  
 STEFFANI, A. 287, 331  
 STEIBELT, D. 469  
 STEIN, E. 491  
 STEPHAN, R. 483  
 STEPHANIE ml., G. 349, 351  
 stereo 511, 521  
 STERNE, L. 333  
 sticherarion 183  
 stíle  
 – antico 249, 267  
 – concitato 303, 293  
 – ecclesiastico 249, 293  
 – espressivo 275  
 – grave 249  
 – misto 307, 357  
 – moderno 267  
 – molle 293  
 – narrativo 145, 303  
 – rappresentativo 130n., 145, 303  
 – recitativo 145, 275  
 – semplice 298n.  
 STOCKHAUSEN, J. 475  
 STOCKHAUSEN, K. 484, 487, 513, 517, 519, **520n.**, 523  
 stojací  
 – harfa 165  
 – lyra 160n.  
 STOJOVSKIJ, S. 473  
 STOKOWSKI, L. 65  
 stolní klavír 37  
 STOLTZER, TH. 257  
 stopa 56n., 170n., 202  
 STORACE, N. 335  
 STRADELLA, A. 121, 123, 133, 279, **288n.**, 325  
 STRADIVARI, A. 25, 41, 317  
 Strahovský kodex 527  
 STRAUSS, J. (syn) 417  
 STRAUSS, R. 65, 109, 153, 400n., 405, 419, 433, 455, 464n., 471, 473, 477, **478n.** (život), 484, 495, 523  
 STRAVINSKIJ, I. 27, 65, 111, 113, 131, 133, 153, 400, 484, 486n., 495, **496n.** (život), 499, 513, 523, 541  
 STREPPONIOVÁ, G. 411  
 STRIGGIO ml., A. 131, 275, 277  
 strofická sekvence **190n.**  
 strofický bas 110  
 strophicus (neuma) **186n.**  
 Strouhalovy třetí tóny 53  
 Structures (Boulez) 518n.  
 struhadlo (reco-reco) 31  
 strukturalismus 499  
 STRUNGK, N. A. 287  
 struník 35, 39n., 43, 45  
 struny 34nn., 39, 40n., 43  
 – chvění (kmitání) 14n., 60n., 63  
 středověk 178–183 (raný), **184–227**, 526n. (čes.)  
 střídavá dominanta **98n.**  
 střídavý tón 93, 94  
 Studio di Fonologia Musicale (RAI) 517  
 studio elektronické hudby (NWDR, Kolín nad Rýnem) 521  
 STUMPF, C. 13, 21, 159  
 stupnice 16, 28, 84n., **86n.**, 88n., **90n.**, 166n. (ind.), 168n. (čín.), 176n. (fec.), 182n., 189, 199 (cír.)  
 stupňová teorie 99  
 Sturm und Drang 333, 363, 383, 395  
 Stvoření (Haydn) **132n.**, 332, 352n.  
 Stvoření světa (Milhaud) 498  
 styl, viz též stíle  
 – brilantní 495  
 – brisé 307, 315  
 – citový, viz citový s.  
 – galantní 332, 362n., 395  
 – koncertantní 303n., 382n.  
 – oiseau (ptačí styl) 512n.  
 stylový pluralismus 477, 485  
 subdominantna 87, 96n., 99, 108n.  
 subjektivismus, subjektivita (19. stol.) 11, 401, 403, 405  
 subjektivní vnímání hlasitosti 19  
 SUCHOŇ, E. 539  
 suita 115, 135, 147, 149, **150n.**, 155, 157, 299, 301, 307, 309, 313, 315, 319, **322n.**, 325, 415, 445, 455, 461, 467, 491, 495, 499, 501, 503  
 SUK, J. 501, **538–539**, 541, 543  
 SULLIVAN, A. S. 423

- SULZER, J. G. 335  
 superacutae 188n.  
 superiores 188n., 199  
 SUPPÈ, F. V. 417  
 SURIANO, FR. 249  
 SUSATO, TH. (tiskař) 243, 247  
 SUSAY, J. 225  
 suspirationes 279  
 SÜSSMAYR, F. X. 358n., 473  
 SUŠIL, F. 535  
 SUTER, R. 515  
 SUTERMEISTER, H. 515  
 suzafon 48n.  
 Svatý Václave (píseň) 527  
 Svěcení jara (Stravinskij) 487, 497  
 SVOBODA, K. 511  
 svobodná umění 269  
 SWEELINCK, J. P. 229, 266, **306n.**, 308n.  
 SWIETEN, G. VAN 353, 397  
 swing 505, **506n.**, 511  
 Swing low (spirituál, Dvořák) 460n.  
 SYCHRA, A. 13  
 SÝKORA, V. J. 541  
 sylabický **117**, 183, 190n., 197, 201, 205, 225,  
 239, 254, 297, 301  
 Sylvia (Delibes) 415, 467  
 symbolika (tónů, čísel) 211, 242n., 267, 271, 295,  
 301, 313, 329, 341, 384n., 419, 437, 457  
 symbolismus 311, 401, 477, 481  
 symetrie 263, 291, 299, 337, 363, 441, 471, 513  
 symfonická báseň 142n., **152n.**, 401, 427, 447,  
 457, 461, **462–465**, 467, 479 (Strauss)  
 Symfonické etudy (Schumann) 438n.  
 Symfonické fantazie (Martinů) 540n.  
 symfonický orchestr 25, **64n.** (obs.), 382n., 427  
 symfonie 146n., **152n.**, 265, 321, 323, **380–387**  
 (klas.), **456–461** (19. stol.), 493  
 – Beethoven 152n., 384–387  
 – Brahms (č. 1) 68n.  
 – Haydn 152n., 382n.  
 – Mozart 153, 384n.  
 Symfonie s úderem kotlů (Haydn) **152n.**  
 synémmonon (tetrachord) 176n.  
 synkopa (-y) 92n., 95, 148, 223, 225, 241, 270,  
 299, 339, 363, 365, 369, 381, 386n., 395,  
 405, 423, 437, 441, 443, 460n., 497n., 505, 511  
 syntezátor 61–63, 511  
 syrinx 173, 179  
 systéma teleion 176n.  
 SZELENYI, I. 501  
 SZERYNG, H. 473  
 SZYMANOWSKI, K. 483, 501
- Š
- šalmaj (chalumeau) 55, 161, 162n., 165, 167,  
 178n., 227 (vzdušnicový), 270n., 276n., 319,  
 405, 455
- šalmaj (varh. píšťala) 56n.  
 ŠALOMOUN 163  
 šannaj 167  
 šanson 415, 417  
 ŠČEDRIN, R. 523  
 Šeherezáda (Rimskij-Korsakov) 465, 467n.  
 ŠEVČÍK, O. 449  
 školská hra 275, 287, 532n.  
 Škrabka (-y) 30n., 159n.  
 ŠKROUP, F. 423, **534–535**  
 šlágr **509n.**  
 šofar 162n.  
 ŠOSTAKOVIČ, D. 153, 423, 484, **501** (život)  
 špalíky 27  
 šruti 85, 166n.  
 ŠTĚPÁN, J. A. 533  
 štóla (balada) 216n.  
 švábská písňová škola 361  
 švýcarská píšťala 53
- T
- tableaux 413  
 tabula compositoria 69  
 tabulatura 69, 197, 263  
 – kytarová 45  
 – loutnová 43, 141, 243, 253, **260n.**, 315  
 – varhanní 141, 224, 243, **261**, 308n.  
 Tabulatura nova (Scheidt) 266, 299, 308n.  
 Tabulaturbuch (Zhořelec) 299, 309  
 tacet 79  
 tactus 233, **272n.**  
 – aequalis/inaequalis 272n.  
 – major/minor 272n.  
 tafelmusik 147, 247, 379, 455  
 TAGLIONI, M. 467  
 TAILLEFERRE, G. 499  
 TAKEMITSU, T. 523  
 takt **66n.**, 70, 104, 106n., 119, 273  
 – lichý 135, 151, 155, 167, 171, 215, 221, 237  
 – sudý 135, 151, 155, 167, 215, 221, 255  
 – systém taktů 273  
 taktová čára 69, 261, 363, 373  
 taktování 203  
 taktové schéma 211  
 talea 127, 214n., 217n.  
 TALLIS, TH. 259, 299  
 tambourin (de Provence) 33  
 tambura 167  
 tamburína 31n., 45, 161n., 173, 179, 227, 488,  
 503  
 tamtam 29, 422, 512, 524n.  
 tanbur 43, 45, 227  
 Tance Davidových spojenců (Schumann) 437, 439  
 tanec 11, 43, 71, 109, 115, 131, 133, 135, 150n.,  
 153, **154n.**, 157, 161, 163, 167, 171, 173,  
 179, 194, 227, 237, 261n., **263**, 273, 275, 283  
 285, 287, 301, 303, 307, 309, 313, 315, 321,

- 323, 325, 333, 335, 343, 345, 347, 363, 367, 381, **389**, 417, 419, 437, 439, 451, 467, 489, 495, 499, 505, 507  
 – americký 155  
 – anglosaský 155  
 – cykly tanců 155  
 – dětský 155  
 – dvorský 151, 155  
 – kolový 155, 389  
 – krokový 155  
 – latinskoamerický 155  
 – lidový 155, 267, 409, 415, 467  
 – pantomimický 179  
 – polský 469  
 – spojování tanců 151  
 – stepový 155  
 – stylizovaný 151, 269  
 – špičkový 467  
 – výrazový 467
- Tanec mrtvých (Liszt) 480n.  
 Tanec smrti 465 (Saint-Saëns), 471 (Berlioz)
- taneční  
 – bas 111, 157, 263  
 – gesto 147  
 – mistr 39  
 – parket 151  
 – věta 71, 111, 149, 151, 245, 317, 375
- tanečníci 283
- TANĚJEV, S. I. 461, 483
- tangentová mechanika (klavichord) 31, 36n.
- tango 154n., 497
- TANNHÄUSER (minnesänger) 197
- Tannhäuser (opera, Wagner) 133, 413, 417, 420n., 425
- TAPISSIER, J. 225
- TARTINI, G. 316n., 327, 371
- Tasso (Liszt) 463
- TASSO, T. 125, 131, 275, 303
- TAVERNER, J. 265
- TAYLOR, C. 507
- Te Deum 293  
 – Berlioz 463  
 – Bruckner 426n.  
 – Händel 331  
 – Haydn 359  
 – Charpentier 294n.
- Teatro Grímani (Benátky) **278n.**
- Teatro S. Cassiano (Benátky) 279
- tečka (notační znak) 66n., 79, 211, 215, 273
- teď forma (elektronická hudba) 521
- TELEMANN, G. PH. 121, 137, 266, 287, 291, **299**  
 (život), 301, 309, 317, 319, 323, 327, 333, 353, 363, 393
- téma 69, 95, 103, 105, 107, 111, 113, 125, 141, 143, 149, 153, 249, 261, 291, 307, 311, 313, 327, 329, 335, 353, 367, 375  
 – hlavní 135, 153  
 – s variacemi 153, 157  
 – vedlejší 109, 123, 1235, 149, 153
- tematická práce 95, 109, 113, 153, 157, 337, 375, 383, 395, 447, 453, 475, 519
- témbr 44, 47, 487, 489, 495, 513, 517, 521
- témbrová  
 – hudba 485, 516n., 525  
 – kompozice 489, 517, 525  
 – struktura 517
- témbrové plochy 516, 525
- TEML, J. 543
- temperované ladění 16n., 21, 61, 85, 87, 91, 266, 269
- templblok 30n.
- tempo rubato 78n., 273, 306n., 443
- tempus **211**, 214n., 232n.  
 – imperfectum 118, 215, 241  
 – perfectum 118, 215, 237, 241, 501
- tenor 21n., 24, 93, 95, 112, 119n., 132n., 137, 205, 245, 251, 253, 257, 309, 341, 477  
 – buffo 21  
 – hrdinný 21  
 – lyrický 21  
 – opěrný hlas (c. f.) 83, 118, 125, 127, 138n., 201n., 205–210, 213–225, 230n., 233, 235n., 238n., 241, 243n., 249, 258, 526n.
- tenso 194
- teorie  
 – afektová 115, 269, 271  
 – dramatu 337  
 – funkční (Riemann) 99  
 – koincidenční 20n.  
 – konsonance 20  
 – nápodoby 115, 335  
 – proporční 20n.  
 – reziduálních tónů 21  
 – sluchových parciálních tónů 21  
 – splývání (Tonverschmelzung) 21  
 – trojzvuku (Zarlino) 250
- terasovitá dynamika 37, 83, 307, 311, 381, 459
- tercet 120, 130, 137, 290n., 340, 346, 412n., 424, 431
- tercie 30, 73n., 84n., 93, 96n., 100, 108, 209, 213, 221, 225, 229n., 231, 235, 237, 241, 295, 312n., 315, 342, 365, 409, 413, 425, 431, 446, 449, 455, 473  
 – malá 47, 85, 87n., 91, 93, 96n., 203, 213, 250, 268, 494, 537  
 – velká 15, 21, 85, 87n., 91, 93, 96n., 213, 250, 268, 481, 537  
 – zmenšená 85, 99, 101, 447  
 – zvětšená 85
- terciová  
 – poloha 96n.  
 – příbuznost 90n., 96n., 404, 427, 450, 453
- terciové basy 58n.
- terciový odstup 67, 80
- TĚRMEN, L. S. 63
- TERPANDROS 170n.
- Terpsichore (múza) 171
- TERZAKIS, D. 523

- terzetto (madrigal) 124n.  
 těsna 113, 116, 394  
 TĚSNOHLÍDEK, R. 541  
 TESSARINI, C. 327  
 testo 137, 294, 302, 309, 335  
 tetrachord **86n.**, 91, **174n.**, 188n.  
 THÁKUR, R. 539, 541  
 THALBERG, S. 441, 469  
 THEILE, J. 137, 286n., 299  
 THEODORAKIS, M. 523  
 THEOKRITOS 275  
 theorba **42n.**  
 – římská (chitarrone) 43, 101, 271, 277  
 theorbová  
 – cetera **42n.**  
 – loutna 43  
 Theremin 61–63  
 thesis 93, 171, 273  
 THIBAUD, J. 449  
 THIBAUT IV. Z CHAMPAGNE 194  
 THIBAUT, A. F. J. 249, 429  
 THOMAS, A. 413  
 threnos 173  
 tibia 55, 178, **179**  
 TIECK, L. 401, 433, 445  
 tiento 113, 141, 263  
 timbales (kotlíky) 32n.  
 TIMOTHEOS Z MILETU 173  
 TINCTORIS, J. 237, 241  
 TIPPETT, M. 501  
 tísky písní 257, 529  
 TITELOUZE, J. 307  
 tlačítkový (pístový) ventil 50n.  
 tlak strun 38  
 toccata 109, 113, 135, **140n.**, 150, 261, 263,  
 274n., 306n., 310n., 315, 320n., 440, 533  
 TOESCHI, C. G. 373, 381  
 TOLSTOJ, L. N. 541  
 TOMÁS DE SANTA MARIA 263  
 TOMASINI, L. A. 383  
 TOMÁŠ AKVINSKÝ 191  
 TOMÁŠ Z CELANA 190n.  
 TOMÁŠEK, V. J. 437, 441, **534–535**  
 tombeau 115  
 TOMEK 527  
 TOMKINS, TH. 259  
 TOMMASINI, V. 499  
 tomtom 32n.  
 tón 11, 13, 15, 16n., 20n., 25, **85**  
 tonalita 87, 90, 95, 97, 223, 225, 231, 247, 353,  
 385, 401, 405, 477, 479, 485, 489, 491, 501,  
 – nezakotvená (schwebende) 405, 490  
 – rozšířená 478  
 – volná 103  
 tonální  
 – centrum 97, 99, 103, 451, 487, 488  
 – cítění 175  
 – cyklus 141  
 – harmonie 103, 507, 509  
 – hudba 157, 485  
 – kadence 230, 231, 253  
 – odpověď 113, 119, 307  
 – plán 131, 152  
 – pole 103  
 – systém 91  
 – těkavost 339  
 – vztahy 91, 291  
 tonika 87, 91, 97, 99, 108, 175, 189, 339, 355  
 tónina 71, 87, 99, 113, 117, 141, 149, 167, 169,  
 177, 271, 275, 335, 363  
 – církevní 91, 188, 193, 251  
 – dórská 175  
 – durová 87, 141, 148  
 – hlavní 189  
 – lydičká 377  
 – mollová 87, 99, 141, 365  
 – paralelní 86, 87  
 – příbuzná 87, 109  
 – ruská církevní 441  
 – sled 153  
 – systém 183  
 – vedlejší 189  
 – vrstvení 467, 386  
 Tonkünstlersozietät 353, 535  
 tónomalba **114n.**, 133, 137, **142n.**, 221, 246,  
 253n., 257, 302n., 317, 352n., 386n., 389,  
 415, 421, 430, 432, 464n., 481  
 tónorod **86n.**, 90n., 173 (řec.), 176n. (řec.), 403  
 tónová  
 – délka 67, 104n., 211  
 – kancela 56n.  
 – kvalita 20n., 91  
 – psychologie 21  
 – řada 11, 33, 57, 67, 85, 87, 359, 513  
 – soustava 84  
 – symbolika 115, 142n., 242n.  
 – výška 17, 19n., 23, 29, 33, 47, 67, 69n.,  
 77, 85, 87, 91, 105, 117, 137, 145, 157,  
 166, 175, 177, 183, 187, 189, 199, 487,  
 513, 519  
 tónové  
 – mračno 521  
 – poměry 269  
 – vlastnosti 105  
 tónově psychologický prostor 21  
 tónový  
 – diskurs (Riemann) 337  
 – hrozen 73  
 – charakter 63  
 – materiál 13, 21, 85, **104n.**, 161, 171, 175,  
 177, 185, 189, 219, 488  
 – obraz 143, 463  
 – odstín 313  
 – parametr 16, 85, 103n.  
 – rozsah 30, 35, 41, 45  
 – sluk 521

- tónový systém 11, **84–91**, 105, 166, 489, 493, 515  
 – byzantský 182n.  
 – čín. 168n.  
 – egypt. 164n.  
 – ind. 166n.  
 – mimoevr. 543  
 – *Musica enchiriadis* 199  
 – řec. 176n.  
 – středověký 188n., 198n.
- tónový vztah 89, 103
- torculus (neuma) 116, **186n.**
- TORELLI, G. 123, 325, 327
- TORRI, P. 287
- Tosca (Puccini) 409
- TOSI, G. P. 121
- TOURTE, F. 41, 371
- Tourteův smyčec 40n., 371
- tov (rámový buben) 161, 163
- tractus 117, 128n., 187, 191
- TRÄTTA, T. 281, 339
- tragédie (řec.) 171, 173, 175, 275, 283, 339, 343
- tragédie 283, 343, 479  
 – en musique 283, 317  
 – lyrique 131, 283, 345, 413
- traktura 57
- trakturní stlačený vzduch 57
- transitoires 518n.
- transkripce 315, 439, 447, 471
- transponované škály (tonoi) 176n.
- transponující nástroje 25, 46, **47n.**, 50, 52, 54, 69, 78
- transpozice 37, 47, 67, 79, 86n., 89, 91, 102n., 105, 109, 176n., 235, 312, 490, 518n.
- TRAUTWEIN, F. 63
- treble 234n.
- trecento 124n., 139, **220–223**, 225, 253, 255
- TREITSCHKE, F. 351
- tremolo 15, 31, 58n., 61, 75, 79n., 278n., 295, 303, 347, 359, 363, 369, 373, 387, 389, 436n.
- triangl 26n., 33, 69, 81, 227, 471, 509
- tribrachys 202
- tricinium 296n.
- Tridentské kodexy **233**, 235, 257
- Tridentský koncil 185, 191, 229, 231, 245, 247, **249**, 293
- trigon (neuma) **186n.**
- trigonon 172n.
- trio (mouet) 65, 78, 109, 146n., 152n.  
 – koncertantní 379, 455
- trio (obsazení) 123, 147, 149, 319, 321, 324n., 356n., 371, 373, 375, 378n., 399, 455  
 – barytonové 394n.  
 – Grand 379, 451  
 – hornové 379  
 – klavírní 148, 365, 370, 372, **373**, 378, 392, 450n., 509, 537, 539  
 – orchestrální 381  
 – smyčcové 148, 374n., 378, 392
- triola 66n., 157, 209, 225, 232n., 243, 273, 322, 314n., 369, 405, 459, 473
- triová  
 – sazba 375, 379  
 – serenáda (Beeth.) 398  
 – sonáta 121, 123, 140n., 148n., 285n., 311, 313, **318n.**, 323, 325, 328, 355, 357, 373, 375, 379, 531
- triplum 127, 138n., 204n., **206n.**, 208n., 210n., 213, 215, 217n., 224n., 233, 235
- Tristan a Isolda (Wagner) 23, 130, 135, 400, 404, 420, **420n.**
- TRISTANO, L. 507
- tristanovský akord 313, 404n., 421
- triton 85, 103, 189, 199, 446n., 450
- triviální hudba 441, 511
- trivium 269
- TRNKA, J. 543
- trobar clus 194
- trochej 171, 202
- TROJAHN, M. 525
- TROJAN, V. 543
- Trojané (Les Troyens, Berlioz) 449
- trojitý kánon 119
- trojkoncert 123, 327, 392n.
- trojzvuk 47, **96n.**, 100n., 102n., 107, 231, 237, 247, 249n., 253, 273, 321, 325
- tromba 51
- trombetta 51
- TROMBONCINO, B. 252n.
- trompeta  
 – nástřčková 50  
 – přirozená **51**  
 – světlá 57
- troparion 182, **183**
- tropus 127, 182n., 185, **190n.**, 199, 200n. (k Benedicamus domino), 205
- tropy (nauka) 103
- trotto del cavallo 303
- trsací  
 – idiofony 26n., **31**  
 – klávesové nástroje 36n.  
 – mechanika **36n.**  
 – sloupek 36n.
- Trubadúr (Verdi) 411
- trubadúři 139, **192–196**, 201, 213, 259
- trubice 29, 31, 47, 49, 49, 50n., 53, 55, 159, 161, 165, 378  
 – cylindrická 47  
 – délka 46n.  
 – kónická 47, 49, 53  
 – otevřená 14n., 46n.  
 – ovinutá blánou 33  
 – polootevřená 14n., 46n.  
 – rezonanční 29
- trubicové  
 – (rourové) zvony **28n.**, 30n.  
 – zápojky 47

trubka 16, 25, 49, **50n.**, 65, 68n., 82, 106, 110, 123, 136, 143, 146, 161, 163, 165, 227, 276, 299, 319, 321, 323n., 358n., 383, 388n., 393, 459, 477, 495, 505, 506, 508n., 543  
 – aidovka 51  
 – altová 50n.  
 – basová 50n., 65, 508  
 – in B 24, 47n., 50n., 508  
 – in C 24, 68n.  
 – jazzová 50n.  
 – malá (bachovka) in D, Es, F 24, 50n., 324, 508  
 – sopránová 51  
 – s klapkovým zařízením 393  
 – ventilová 51  
 trubkový buben 165  
 trumšajt (tromba marina) 34n., 37  
 truvěří 192–196, 207, 209  
 třecí membranofony 33  
 tření 15, 33, 85, 269  
 třetinotónová stupnice 89  
 Třígrošová opera (Brecht/Weill) 285, 503  
 TUA, T. 449  
 tuba 16n., 48n., 65, 69, 91, 405, 422, 505  
 – basová 24, 47n., 65, 459, 505, 508  
 – dvojitá 49  
 – etruská 178n.  
 – kontrabasová 24, 48n., 65  
 – recitanta (chorál) 116n., 137, 163, 181, 189  
 – římská 227  
 – tenorová 49, 65, 402, 508  
 – wagnerovská 49, 402n.  
 tubafon 29n.  
 TUDOR, D. 515  
 tumbas 33  
 TUNDER, F. 121, 291, 308n.  
 Turandot 409 (Puccini), 479 (Busoni)  
 turecká hudba 348n., 385  
 turecké talíře 28n.  
 turecký půlměsíc 34n.  
 TÜRK, D. G. 363  
 turnaje 161, 279  
 TURNOVSKÝ, J. T. 528n.  
 tuš (Tusch) 275, 323  
 tutti 83, 85, 88, 121n., 289, 292n., 295, 313, 319, 324n., 327, 382, 385, 387, 391n., 411, 424, 439, 471n., 482  
 tvorba tónu 22n., 27, 33, 46n., 52, 54n., 88  
 tyčinky (paličky) 26n., 35  
 TYE, CH. 259  
 TYL, J. K. 535  
 tympán (-y) 16, 24n., **33n.**, 51, 65, 68n., 73, 143, 159n., 164n., 271, 321, 323, 369, 391, 393, 409, 429, 477, 541  
 – hluboký 32  
 – malý 32  
 – pedálový 32  
 – velký 32  
 – vysoký 32

tympanon (psalterium) 35  
 tympanon (tamburína) 173, 179  
 tyrolská háčková harfa 45

## U

UCCELLINI, M. 317  
 úderová blána 33  
 Ugab 163  
 Uherské rapsodie (Liszt) 438n., 471  
 úhlová  
 – harfa 45, 160n., 163, 165, 173  
 – perspektiva 281  
 ucho 17, **18n.**  
 ukulele 45  
 ULLMANN, V. 543  
 ultrazvuk 15  
 umělá píseň 137n., 192, 194, 221, 361, 405, 409, **431**, 529, 533, 535  
 umělec 229, 237, 267, 301, 333, 335, 397, 399, 403, 443, 447, 449, 463, 475  
 Umělecká beseda 535, 537  
 Umělní fugy (Bach) 113, 119, 328n., 332, 448n.  
 UMLAUFF, I. 349  
 undecima 85  
 Undine 401, 417 (E.T.A. Hoffmann), 523 (Henze)  
 unisono 65, 71, 81, 199, 365, 413, 509  
 – vídeňské 382n.  
 Únos ze Serailu (Mozart) 23, 134n., 332, 335, 348n., 379, 389, 397  
 úprava 260n., 287, 391, 509  
 – chorálu 127, 205, 263, 309, 354  
 – loutnová 389  
 – opery 287, 379, 413, 282  
 – písně 195, 260, 361, 433, 527, 529  
 – tanců 389  
 – zábavné hudby 83  
 ústní  
 – aeolina 59  
 – harmonika 58n.  
 UTENDAL, A. 247  
 uzly (kmitání) 14n., 29, 53, 61, 74

## V

VAILLANT, J. 225  
 válcový  
 – blok 31  
 – buben 161, 165  
 valčík 151, 154n., 389, 415, 433, 437, 467, 497, 509  
 VALÉRY, P. 499  
 Valkýra (Wagner) 404, 420n.  
 VAN DER WERF 193  
 VAN EYCKOVÉ 229, 237  
 VAŇHAL, J. K. 379, 391, 533  
 Vánoční oratorium (Bach) 132n., 291, 299, 337  
 VARÈSE, E. **503**



- varhanická škola 535 (Praha), 541 (Brno)  
 varhanní  
 – hudba 260n., 262n., 293, 311, 429, 531, 533  
 – chorál 141, 270, 311, 329  
 – koncert 326n., 533  
 – mše 141, 261, 295, 354n., 356n. (Haydn)  
 – píšťaly 47, 59, 199  
 – prospekt 31  
 – školy 308  
 – tabulatura 141, 224n., 243, 260n.
- varhany 25, 37, 47, **56–59**, 65, 74, 82n., 101, 137, 141, 144n., 183, 185, 199, 224, 227, 250n., 261, 263, 265, 319, 354n., 356n., 441, 503, 516, 542  
 – Bach 123, 148n., 311, **312n.**, 327, 329  
 – barokní 271, 276n., 292n., 295, 297, 304, **306–311**, 314n.  
 – čeng (ústní) 168n.  
 – elektronické 61, 63, 525  
 – klasicistní 354n., 356n., 363, 531  
 – Praetoriový 308n.  
 – renesanční 263, 265, 529  
 – romantické 441  
 – Schnitgerovy 308n.  
 – silbermannovské 308n.  
 – vodní (hydraulis) 165, 178n.  
 – v kinech 509
- variace 91, 105, 109, 111, 141, 149, 153, **156n.**, 193, 209, 237, 261, 263, 307, 311, 313, 315, 317, 329, 335, 337, 365, 367, 369, 437, 497  
 – figurální 313  
 – charakteristické 115, 157, 312n., 439  
 – chorální 121, 157, 309  
 – kánonické 119, 329  
 – koncertantní 479  
 – kontrapunktické 156n.  
 – melodické 156n., 510  
 – variace na c. f. 156n.  
 – ornamentální 312  
 – ostinátní 156n., 262n., 307  
 – písňové 263, 307, 309, 311, 317  
 – rozvíjející 475, 491  
 – taneční 111, 317
- Variace Abegg (Schumann) 115, 439  
 variační  
 – suita **151**, 157, 322n.  
 – technika **157**, 263, 309, 314, 474
- varianty (ossia) 76, 446, 449  
 varietas inventionum 271  
 VARRO, M. T. 179  
 Varšavský podzim 513, 525  
 VASARI, G. 229  
 vaudeville 139, 253, 283, 301, 343, 347n.  
 VECCHI, O. 275  
 vedení hlasů 13, 83, **94n.**, 113, 118, 225, 230, 241, 247, 261, 263, 331, 377, 385, 405, 407  
 – pravidla 93  
 vedení smyčce 41, 77n., **81**, 371  
 vedlejší trojzvuky 97, 247, 249, 441  
 vědecká kultovní hudba 166, **167**  
 VEJVANOVSKÝ, P. J. 530n.  
 velká opera (Grand opéra) francouzská 131, **344n.**, 347, 407, 413, 415  
 – italská 339, 407, 417  
 – německá 349, 351
- velký  
 – buben **32n.**, 65, 160n., 165, 383, 508  
 – kotel 33, 161
- ventil 25, 46n., 49n., 57, 178, 455  
 – kožený 59  
 – otáčecí 49, 51  
 – píšťový 49, 51  
 – přeladovací 47, 49, 51  
 – vodní 50  
 – zkracovací 49  
 – zpětný 179
- ventilové rohy 49  
 ventilový pozoun 51  
 VENTURINI, F. 473  
 VERACINI, A. 317, 327  
 verbuňk 439  
 VERDELOT, PH. 124n., **254n.**  
 VERDI, G. 23, 51, **111**, 128n., 400n., 406–409, **410n.** (život), 413, 419, 427, 429, 453, 497  
 VERESS, S. 501  
 VERGA, G. 409  
 VERGILIUS 275  
 verismus 407, **408n.**, 415, 419, 541  
 VERLAINE, P. 481  
 Versailles 279, 371, 395  
 verse anthem 299  
 Veselé paničky windsorské (Nicolai) 417  
 Vesperae solennes 355, 357 (Mozart)  
 věta 93, **107**, 109, 111, 119, 121, 123, 135, 139, 147, 149, 151, 297, 333n.  
 – diskantová 257  
 – fugovaná 323  
 – kantilénová 127, 139, 207, 215, 217, 219  
 – motetová 219  
 – sborová 123, 257, 295, 425  
 – suitová 149  
 – trompetová 321
- VĚVODA ALBRECHT 247  
 VĚVODA Z ALBY 247  
 VĚVODA Z CHANDOSU 331  
 VĚVODA Z BEDFORDU 235  
 věžní  
 – hudba 319  
 – trubači 319  
 věžný 319  
 VIADANA, L. G. DA 83, 121, 123, 127, 250n., **292n.**, 297  
 vibrafon 24, 28n., 507, 518n.  
 vibrato 15, 29, 41, 45, 61, 63, 80n., 187, 488n., 505

- vícehlas 11, 69, 83, **95**, 198n., 200n., 203n., 206n., 208, 210n., 214, 216, 218, 220, 222, 224, 227, 231, 261, 293  
 – anglický 213, 225  
 – český 526 nn.  
 – italský 221, 223  
 – kontrapunktický 487  
 – liturgický 235  
 – německý 213, 257  
 – periferní 212  
 – raný 129  
 – starověký 161  
 – středověký 527  
 – španělský 213
- vícesborovost 123, 149, 293, 325  
 – benátská 243, 247, **250n.**, 265
- vícezvuky 21, 97
- VICTORIA, T. L. DE 249, **259**
- VIDE J. 237
- Videň 45, 51, 195n., 247, 255, 281, 287, 295, 301, 303, 308n., 315, 347, 349, 351, 353, 357, 361, 365, 383, 391, 395, 397, 399, 443, 459, 475, 533  
 – Hofburgtheater 393  
 – Josefstädter Theater 389  
 – Státní opera 479
- videňská škola  
 – první 153, 333, 383, 385, 387  
 – druhá 139, 484
- videňské  
 – obsazení (salonní orchestr) 508n.  
 – unisono 382
- videňský  
 – klasicismus 333, 425  
 – kongres 400n.  
 – rukopis 197  
 – singspiel 349, 351, 361
- vidličkový hmat 53
- viella 227
- VIERDANCK, J. 317
- VIERNE, L. 483
- VIETZ, E. 435
- VIEUXTEMPS, H. 449, 473
- VIGANÒ, S. 389
- vihuela 45  
 – d'arco 45  
 – de mano 45, 317  
 – de peñola 45
- VILÉM (GUILLAUME) IX. ARKVIÁNSKÝ 194
- Vilém Tell (Rossini) 407, 413, 423
- VILLA-LOBOS, H. 503
- villancico 233, 253, **258n.**
- villanella 121, 139, 233, 245, 247, 251, **252n.**, 257, 259, 265, 529
- violata 111
- vina 167
- VINCENZO DA RIMINI: 221
- VINCI, L. 121, 229, 281, 291, 343
- viola 24, **38–41**, 45, 65, 68n., 122, 134, 148n., 264n., 271n., 276, 285, 295, 303, 305, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 371, 373, 375, 377, 383, 453, 463, 509  
 – basová 264n.  
 – bastarda 39  
 – d'amore 35, 38n., 327  
 – da braccio **39**, 41  
 – da gamba **38n.**, 43, 276n., 305  
 – di bordone 39, 395  
 – pomposa 41  
 – tenore 41
- violino piccolo 41, 327n.
- violoncello 24, **40n.**, 65, **68n.**, 101, 103, 122n., 142n., 145, 149, 151, 271, 276, 319, 321, 324, 327, **370n.**, 373, 375, 393, 473, 509
- violone (kontrabas) 41, 276n., 324
- violons du roi 65, 283, 320n.
- VIOTTI, G. B. 371
- VIRDUNG, S. 227, 261
- virelai 138n., **192n.**, **216n.**, 223, 230, 237
- virga 37 (proutek), 116n., **186n.** (neuma)
- virginal **36n.**, 259, 262n.
- virginalisté 115, 157, 263, 307, 309, 315
- virtuozita 83, 125, 281, 311, 313, 339, 363, 365, 371, 389, 391, 397, 401, 417, 437, 439, 441, 443, 445nn., 449, 471nn., 501
- VISCONTI, L. 523
- VISCONTI, L. a G. 221
- VITALI, G. B. 317, 327
- VITALI, T. A. 317
- VITÁSEK, J. A. 535
- VITRY, PH. DE 127, 214n., 217, **219**, 224n.
- VITTORI, L. 279
- VIVALDI, A. 82n., **122n.**, 142n., 311, 313, **316n.**, 319, 325, **326n.** (život), 531
- vkus 73, 277, 381  
 – anglický 213, 235  
 – dobový 133, 283, 375, 417, 443  
 – interpreta 75, 83  
 – měšťanský 413  
 – smíšený 335
- vlastnosti tónového materiálu 21
- vlnění, vlny **14nn.**  
 – tlakové vlny 19  
 – zvukové vlny 17, 19
- Vltava (Smetana) 142n., 465
- voces aequales 319
- voci bianche 281
- Vodní hudba (Händel) 151, 322n., 330n.
- Vodník (Fibich) 538n.
- VOGEL, V. 501
- VOGLER, ABBÉ G. J. 59, 357, 417, 441
- VOGT, M. 473
- Vojcek (Berg) 134n., 484, **492n.**, 519
- vojenská hudba 29, 49, 169, 379, 493, 509
- vojenský nástroj 33, 53, 55
- vokaliza 167, 205, 235, 483, 517

## vokální

- hudba 67, 83, 141, 143, 167, 175, 229, 251–259, 263, 265, 269, 303, 307, 337, 403, 489, 521, 529
  - notace 174n.
  - polyfonie 93, 95, 249, 258, 293, 418
    - franko-vlámská 119, 127, 229, 236, 238n., 240nn., 244, 246n.
  - sazba 259, 264n., 417
  - volta, vuela (dopěv) 77n., 81, 222n., 253, 259
  - VOLTAIRE 333
  - VORÍŠEK, J. V. H. 437, 441, 533
  - VOSTRÁK, Z. 543
  - vox humana 56n.
  - vox organalis 198n.
  - vox principalis 198n.
  - VRANICKÝ, P. a A. 349, 379, 449, 533, 541
  - VRCHLICKÝ, J. 539
  - vsuvky (trumpety) 51
  - všeintervalová řada 102n.
  - Všeobecný cecilijský spolek (Allg. Caecilienverein) 429
  - Všeobecný něm. hudební spolek (Allg. deutscher Musikverein) 447
  - vulgano 321
  - vybočení 98n., 157, 341, 429, 471
  - VYCPÁLEK, L. 542–543
  - výkon (Watt) 16n.
  - Výmar 121, 208, 311, 328n., 349, 367, 417, 420n., 437, 447, 463, 475, 479
  - výměna hlasů 94, 213, 219, 309
  - výška tónu 16n., 85
  - vyšší harmonické (parciální, svrchní atp.) 15, 16n., 20n., 30n., 46n., 88n., 491, 521
    - řada vyšších h. 17, 56n., 88n.
  - VYŠNĚGRADSKIJ, J. A. 89
  - Vzdálené milé (Beethoven) 360n.
  - vzduchojemy 56n.
  - vzduchový sloupec 27, 47, 53
  - vzdušnice 57, 169
- W**
- WACKENRODER, H. 401, 403, 429
  - WACKERNAGEL, PH. 429
  - WAE LRANT, H. 247
  - Waffenschmied (Zbrojř, Lortzing) 417
  - WAGENSEIL, G. C. 153, 333, 357, 365, 383, 385, 391, 395
  - WAGNER-REGÉNY, R. 503
  - WAGNER, P. 187
  - WAGNER, R. 23, 49, 65, 111, 130n., 133, 135, 145, 313, 387, 400–405 (význam pro 19. stol.), 407, 409, 411, 413, 416n. (romant. opera), 418n. (hud. drama), 420n. (život), 425, 433, 445, 447, 449, 453, 459, 461, 467, 475, 479, 481, 491, 497, 535
  - WAGNEROVÁ, C. 421, 447
  - WALDSTEIN, F. hrabě 399
  - WALSEGG ZU STUPPACH, F. hrabě 359
  - WALTER, J. 137, 257, 297, 305
  - WALTHER VON DER VOGELWEIDE 195, 196n.
  - WALTHER, J. J. 271, 308, 317
  - WALTON, W. 501
  - waltz 154n.
  - WANNE(N)MACHER, J. 319
  - Wartburg 195n.
  - WEBBER, A. L. 511
  - WEBER, C. M. v. 23, 55, 111, 131, 135, 144n., 332n., 397, 400n., 416n. (život), 421, 437, 454n., 457, 463, 469, 471, 473, 535
  - WEBERN, A. v. 59, 102n., 104n., 139, 153, 491, 492n., 503, 519
  - WEBEROVÁ, A. 397
  - WEBEROVÁ, K. 397
  - WECKMANN, M. 291, 299, 305, 308n.
  - WEDEKIND, F. 493
  - WEEKES, TH. 259
  - WEIDINGER, A. 393
  - WEIGL, J. F. 383
  - Weihnachtshistorie (Schütz) 133, 298n., 309
  - WEIL, G. 523
  - WEILL, K. 285, 484, 502n.
  - WEINBERGER, J. 543
  - WEISKERN, FR. W. 349
  - WEISS, S. L. 315
  - WEISSE, CHR. F. 349
  - Weissenfels 287
  - WELESZ, E. 483
  - WELLEK, A. 21
  - WELTE, E. 63
  - WERCKMEISTER, A. 91, 266, 269
  - WERFELOVÁ, A. 477
  - WERNER, G. J. 395
  - WERT, G. DE 255
  - WERT, J. VAN 247
  - WESENDONCK, O. 421
  - WESENDONCKOVÁ, M. 421, 433
  - West Side Story (Bernstein) 510n.
  - WESTHOFF, J. P. v. 317
  - Westminster Abbey (Londýn) 285, 291, 331, 353
  - white blues 510n.
  - WHITE, R. 299
  - WHITEMAN, P. 503
  - WHITMAN, W. 483, 503
  - WIDOR, CH.-M. 461, 473, 503
  - WIECK, F. 445
  - WIELAND, CH. M. 349
  - WIENAWSKI, H. 449, 473
  - WILBY, J. 259
  - WILDBERGER, J. 523
  - WILDE, O. 479, 503
  - WILLAERT, A. 125, 228n., 245, 251, 255, 260n.
  - WILLIAMS, R. V. 483, 487
  - WILSON, J. 300n.
  - WINCKEL, F. 105

- WINCKELMANN, J. J. 333  
 Winchesterský tropář 198n.  
 WINTERFELD, C. 429  
 WIPO BURGUNDSKÝ 191  
 WITT, F. X. 429  
 WITTGENSTEIN, P. 483  
 WITTINGER, R. 525  
 WODZIŃSKÁ, M. 443  
 WOLF, H. 139, 419, **432n.**, 453, 465  
 WOLF, CH. 523  
 WOLF-FERRARI, E. 483  
 WOLFLEIN Z LOCHAMU 257  
 WOLLHEIM, R. 525  
 WOLZOGEN, F. v. 421, 479  
 Woodstock 484, 511  
 Worcestersecké fragmenty 213  
 WYTTENBACH, J. 503, 523
- X**
- XENAKIS, I. 484, 513, 515, 521, 523  
 Xerxes (Händel) 330n.  
 xylofon 24, 26, **28n.**, 30, 65, 173, 271, 465, 488n., 513  
 – basový 29n.  
 – korytkový 28n.  
 – s klaviaturou 29  
 xylomarimba (xylozimba) 29n., 519
- Y**
- YONG, N. 259  
 YOUNG, E. 333  
 YOUNG, L. M. 507, 523, 525  
 YSAÏE, E. 449, 473  
 YUN, I. 484, 515
- Z**
- Z Nového světa (Dvořák) 460n., 537  
 ZAHN, J. 429  
 ZACHARIAS, MAGISTER 223  
 ZACHOW, F. W. 299, 308, 331  
 zámek 267, 269, 331, 333, 383, 395, 531, 535  
 záměna (enharmonická) 85, 90, 99, 421  
 ZANDONAI, R. 409  
 ZANOTTI, C. 529  
 ZARLINO, G. 125, 229, **250n.**, 255, 307  
 závěrečný tón 80, 175, 181, 189, 231  
 závěry **96n.**, 218, 220  
 – celý 96, 106, 139, 192n., 213, 263  
 – frygický 231  
 – klamný 96, 99, 315  
 – poloviční 96, 106n., 139, 147, 163, 175, 192n., 213, 217, 223, 263  
 zednářství 351, 397  
 ZELENKA, J. D. **530–531**  
 ZELLER, C. 417  
 ZELTER, C. F. 139, 353, **360n.**, 415, 425, 433, 437, 457  
 ZEMLINSKY, A. 491  
 ZENDER, H. 523  
 ZENO, A. **281**, 287, 291  
 zesilovač 25, 60n., 511  
 – kolový (crescendový válec) 59  
 ZEYER, J. 539  
 ZIANI, M. A. 279, 295  
 ZIEGLER, M. 495  
 ZIEHRER, C. M. 417  
 ZICH, O. 13  
 ZIKMUND, arcivévoda 257  
 ZIMMERMANN, B. A. 484, **514n.**  
 ZIMMERMANN, U. 525  
 Zimní cesta (Schubert) 139, 430n.  
 ZIRLER, ST. 257  
 Zlato Rýna (Wagner) 420n.  
 zlatý řez 488n.  
 změna menzury (červené noty) 215, 225  
 znělka 295, 507  
 zobec 52n., 59  
 zpěv obce 257, 296  
 zpěvníky 239, 257, 261, 297  
 zpěvy officia **117**  
 ZUCCALMAGLIO, A. W. v. 431, 441  
 zummarah (dvojitý šalmaj) 161n., 164n.  
 ZUMSTEEG, J. R. 361  
 Zürich 393  
 zvonkohra 24, 28n.  
 zvony  
 – kamenné 168n.  
 – věžní 30n.  
 zvuk **14n.**, 16n., 21  
 zvukový proces 525  
 ZWEIG, S. 479
- Ž**
- žabka (housle) 40n.  
 žalm 163, 327, 391  
 žalmové  
 – formule 163, **180n.**  
 – moteto 127  
 žalmový verš 116  
 žalud 35, 39n.  
 Žebrácká opera (The Beggar's Opera) 300, 318n., 383  
 Žebravý student (Millöcker) 451  
 žestě 24, **46–51**, 68n.  
 židovská (Davidova) harfa 305  
 žirafový klavír 37  
 Žofínská akademie 535

## **ENCYKLOPEDICKÝ ATLAS**

### **HUDBY**

Ulrich Michels

Grafické ztvárnění barevných ilustrací Gunther Vogel

Z němčiny přeložili Miroslav Srnka, Sandra Bergmannová,

Jan Frei, Lucie Chvátilová, David Stranofský

Odborná revize Jaromír Černý, Jarmila Gabrielová, Jitka Ludvová

Vazbu navrhla Michaela Blažejová

Na vazbě použito detailu obrazu *Loutnista* od Caravaggia

V roce 2000 vydalo NLN, s. r. o.,

Nakladatelství Lidové noviny,

Jana Masaryka 56, 120 00 Praha 2

Odpovědný redaktor Jan Kachlík

Sazba NLN, s. r. o.

Vytiskla tiskárna CENTA spol. s r. o., Vídeňská 113, Brno

Doporučená cena včetně DPH 695,- Kč

Cena pro členy Literárního klubu 620,- Kč