

# NESKORÝ BAROK: KONTRAPUNKT LUXURIANS A KONCERTANTNÝ ŠTÝL

## Vyvrcholenie talianskej neskorobarokovej hudby

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

## *Vznik tonality*

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

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

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

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

(Príklad č. 66)

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

The image shows a musical score for Corelli's Violin Sonata No. 7, Op. 5. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a melody marked 'Allegro' and a bass clef with a descending sequence of six chords, each labeled with the number '6'. The second system continues the bass line with chords labeled '6', '7', and '6', followed by a final chord. The treble clef continues with the melody.

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

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

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



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

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

### *Concerto grosso a sólový koncert*

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

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

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

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

( 1 )

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

Giovanni Maria  
Bononcini vydal  
prvé

concerti grossi  
v roku 1677,  
treba preveriť.

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

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

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

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

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

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

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

(Príklad č. 67)

Corelli:  
Úryvok z *Concerta  
grossa*  
č. 11

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

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

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

(Príklad č. 68)

Corelli:  
*Concerto grosso* č. 12.  
Úryvok

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

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

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

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

( 2 )

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

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

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

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

( 3 )

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

( \* )

Od ritornare  
– vracia sa.



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

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

(Príklad č. 69)

Grossi:  
Trúbková sonáta



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

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

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

( 5 )

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

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

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

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

( 6 )

ICMI, zv. 35.

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

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

(Príklad č. 70)

Vivaldi:  
Témy koncertov



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

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

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

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

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

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

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

( 8 )

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

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

### *Ansámblová a sólová sonáta*

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

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

( 9 )

GMB, č. 241;  
HAM, č. 263.

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

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

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

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

(Príklad č. 71)

Corelli:  
Husľová sonáta  
s ornamentmi

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

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

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

( 10 )

Zväzok 45, 1. časť,  
s. 172.



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

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

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

( 11 )

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

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

( 12 )

ICMI, zv. 34.

( 13 )

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

(\*)

Podľa novších  
výskumov  
autorom je  
D. Gallo.

( 14 )

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

( 15 )

TAM, zv. 8.

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

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

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

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

( 16 )

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

( 17 )

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

( \* )

Kirpatrick  
udáva 555.

( 18 )

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

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

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

) 341 (

( 19 )

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

(Príklad č. 72)

Domenico Scarlatti:  
Sonáta

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

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



) 342 (

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

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

(Príklad č. 73)

Domenico Scarlatti:  
*Acciaccatury*



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

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

( 20 )

ICMI, zv. 19.

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

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

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

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

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

( 21 )

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

) 345 (



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

(Príklad č. 74)

Provenzale:  
Ária z opery  
*La Stelliatura*

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

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

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

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

( 22 )

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

( 23 )

GMB, č. 258/259.

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

(Príklad č. 75)

Alessandro Scarlatti:  
Ária z *Griseldy*

*Andante*

7 6 6 7 4 3 6

7 #6 # 6 6 6 #

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

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

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

( 24 )

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

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

( 25 )

Haas, R.:  
 B, 207; HAM č. 259.

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

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

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

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

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

( 26 )

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

( 27 )

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

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

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

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

( 28 )

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

) 351 (

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

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

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

( 29 )

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

) 352 (

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

(Príklad č. 76)

Alessandro Scarlatti:  
Ária z komornej  
kantáty.

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

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

( 30 )

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

( 31 )

Haas, R.: B, s. 212.



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

( 32 )

DTB, r. 6, zv. 2;  
GMB, č. 242.

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

( 33 )

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

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

( 34 )

GMB, č. 273.

## Neskorý barok a rokoko vo Francúzsku

### *Súborová a clavecinová hudba*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

( 35 )

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

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

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

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

tancov a nahradil ich fantazijnými označeniami alebo menami alegorických či skutočných bytostí, ktoré mala hudba zobrazovať. Takéto zbierky aristokratických a intímnych žánrových miniatúr a vysoko štylizovaných tancov si len zriedkakedy zaslúžili názov ordre, najmä preto, že boli spojené len spoločnou tóninou. Dokonca ani jednota tóniny sa nezachovávala prísne, takže bolo možné použiť opačný tónorod či príbuzné tóniny. Mnohé z charakterových „portrétov“ tvorili akýsi polooperný program, ako napríklad rozličné „dejstvá“ z *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* alebo *Les Folies Françaises ou les Dominos*. Couperin len zriedkakedy upravoval francúzsku opernú ouvertúru pre čembalo, ako to kedysi robil D'Anglebert. Couperin si plne uvedomoval, aké možnosti sú skryté v čembalovom štýle; jasne to vidno z jeho *L'Art de toucher le clavecin* (1716), v ktorom obhájil moderný a racionálny prstoklad. I keď to nebola prvá metodika hry na klávesových nástrojoch, bola najautoritatívnejšou svojho druhu. Odvtedy bol lutnový style brisé – podľa Couperinovej terminológie les parties lutées – integrálnou súčasťou spôsobu hry na čembale. Využívanie dvoch manuálov tohto nástroja sa stalo tou najdôležitejšou črtou v jeho hudbe. Couperin kritizoval nadmerné využívanie arpeggiových figúr v ľavej ruke, ktoré boli podľa jeho mienky skôr typickým znakom talianskej sonáty, a nie francúzskej hudby. Je príznačné, že najväčší dôraz kládol na správnu realizáciu symbolov pre agréments. Význam týchto ornamentov sa dá správne oceniť iba v súvislosti s Couperinovým hudobným štýlom, v ktorom boli neoddeliteľne späté črty neskorého baroka a rokoka. Z clavecinových miniatúr vylúčil rozsiahle sekvencie, typické pre prísny barokový štýl, a zredukoval ich na krátke opakované frázy, typické pre rané rokoko. Tieto frázy, vždy pozlátené komplikovanou ornamentikou, sa pre farebný efekt často opakovali v rozličných registroch. V Couperino-

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

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

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

( 37 )

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

( 38 )

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



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

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

### *Opera a kantáta vo Francúzsku*

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

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

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

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

( 39 )

Vydané v COF.

( 40 )

Vydané v COF.

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

(Príklad č. 77)

Campra:  
Ária z *Les Fêtes*  
*Vénitiennes*

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

( 41 )

Campra mal  
taliansky pôvod,  
ktorým možno vysvetliť  
jeho šikovnosť pri  
napodobňovaní talian-  
skeho štýlu.

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

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

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

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

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

(Príklad č. 78)

Rameau: Úryvok  
z opery *Hippolyte*

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

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

triezvej a harmonicky koncipovanej melódie a obozretného narábania s kontrapunktom.

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

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

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

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

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

( 42 )

Vydal Calmus,  
*Zwei Opernburlesken  
der Rokokozeit.*

) 368 (

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

(Príklad č. 79)

Clérambault:  
Recitatív a Air  
z *Pigmaliona*

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



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

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



# SPLYNUTIE NÁRODNÝCH ŠTÝLOV: BACH

## Predbachovská inštrumentálna hudba v Nemecku

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

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

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

( 9 )

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

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

( 10 )

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

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

( 11 )

DDT, 29/30.

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

( 12 )

DTÖ, r. 11, zv. 2.

( 13 )

Ibid.

( 14 )

VNM, zv. 13.

( 15 )

DDT, zv. 11.

( 16 )

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

( 17 )

Pozri  
*Nagels Musikarchiv*  
 a *Collegium Musicum*.

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

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

( 18 )

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

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

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

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

Do zoznamu skladateľov súit patria Pachelbel (*Hexachor-*

( 19 )

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

( 20 )

DTB, zv. 18.

( 21 )

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

( 22 )

Súborné vydanie  
Wolgast

( 23 )

Vydal Bangert, 1944.

( 24 )

VNM, zv. 14.

( 25 )

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

( 26 )

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

( 27 )

VNM, zv. 32.

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

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

( 28 )

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

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

( 29 )

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

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

( 30 )

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

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

( 31 )

DTÖ, r. 29, zv. 2.

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

( 32 )

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



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

( 33 )

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

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

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

Z „viazaných“ foriem organovej hudby mali protestantskí

( 34 )

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

) 378 (

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

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

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

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

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

## Protestantská chrámová hudba pred Bachom

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

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

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

( 35 )

DDT, zv. 14,  
pozri aj súborné  
vydanie.

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

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

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

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

( 36 )

DTB, r. 6, zv. 1.

( 37 )

DDT, zv. 53/54, a DTB, r. 6, zv. 1.

Treba poznamenať, že v poslednom zväzku sa sólová kantáta

*Wie bist Du* nesprávne pripisuje Kriegerovi.

Jej autorom je Johann Christoph Bach.

( 38 )

DDT, zv. 58/59.

( 39 )

DDT, zv. 21/22.

( 40 )

DDT, zv. 51/52.

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

( 41 )

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

## Bach: rané obdobie

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

) 384 (

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

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

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

( 42 )

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

) 385 (



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

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

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

( 43 )

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

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

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

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

) 387 (

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

(Príklad č. 80)



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

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

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

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

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

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

## Bach ako organista. Weimar

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

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

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

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

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

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

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

( 44 )

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

( 45 )

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

nemeckého nasledovníka Frobergera, obohatil ju však novými tonálnymi prostriedkami.

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

(Príklad č. 81)

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



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

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



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

(Príklad č. 82)

Bach: Téma *Fúgy D dur*  
v koncertantnom štýle



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

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

(Príklad č. 83)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bach ako učiteľ. Köthen

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

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

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

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



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

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

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

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

(Príklad č. 84a)

Walther:  
Chorálové prelúdium  
*Erschienen ist*.

The musical score for Walther's chorale prelude 'Erschienen ist' is shown in a grand staff. The right hand (treble clef) features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand (bass clef) plays a simple, steady accompaniment. A 'Pedal' marking is present in the bass line, indicating a sustained low note.

(Príklad č. 84b)

Bach:  
Chorálové prelúdium  
*Erschienen ist*

The musical score for Bach's chorale prelude 'Erschienen ist' is shown in a grand staff. The right hand (treble clef) has a more melodic and spacious line compared to Walther's. The left hand (bass clef) features a more active and rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

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

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

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

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

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

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

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

( 46 )

Pričinil sa o to najmä Werker v *Bachstudien*.

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

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

) 405 (

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



PARTHENIA  
OR  
THE MAYDENHEAD  
of the first musicke that  
*euer was printed for the VIRGINALLS.*  
COMPOSED  
*By three famous Masters: William Byrd, D: Iohn Bull, & Orlando Gibbons,*  
*Gentlemen of his Ma<sup>ties</sup> most Illustrious Chappell.*  
*Dedicatèe to all the Nobles and Ladies of England.*  
Ingrauen  
*by William Holt.*  
for  
DORETHIE EVANS  
Cum  
Priuilegio



Basso, e Tenore

# RECREATIONE ARMONICA.

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



In Venetia, Appresso Angelo Gardano, & Fratelli. 1611

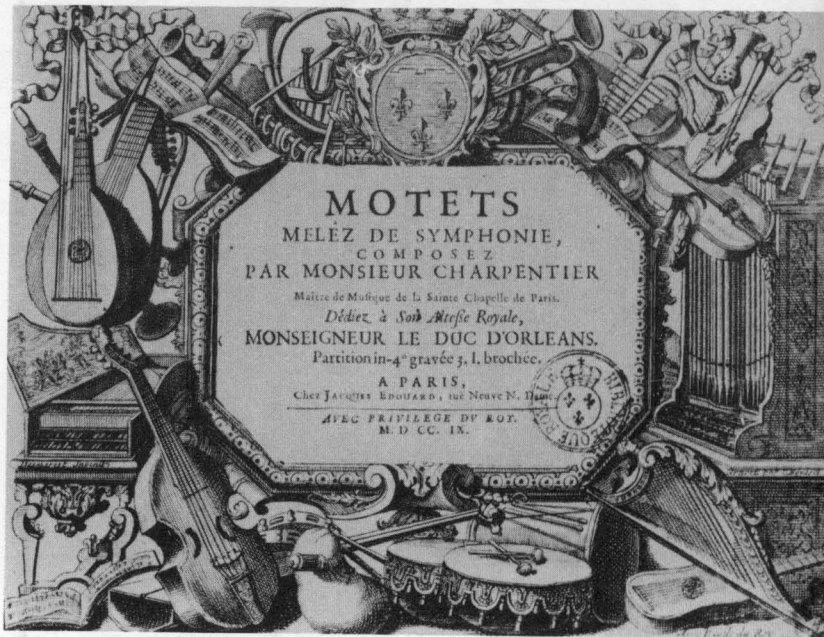
i. d. d. 1613.

H. Picardet.

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



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

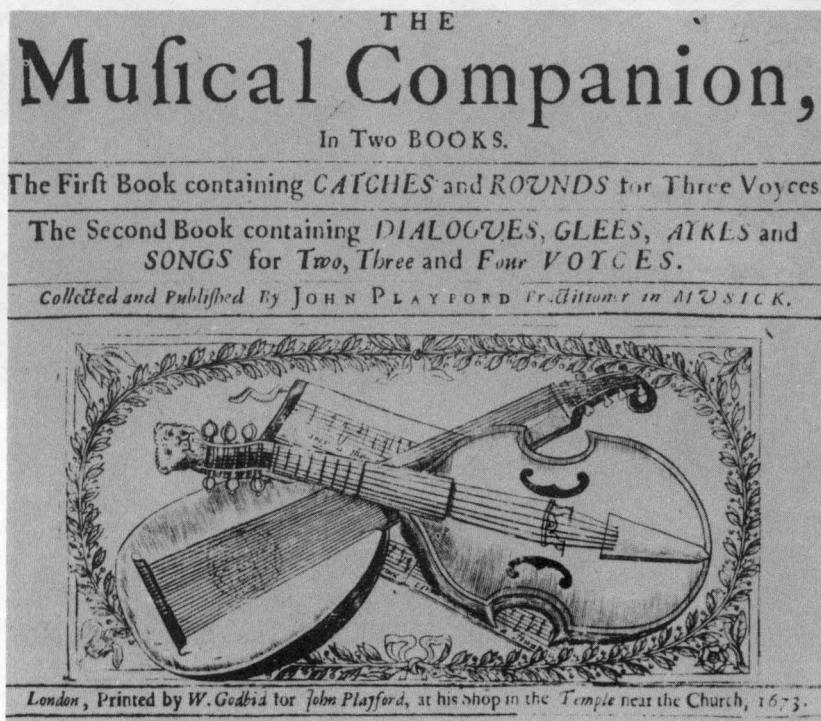




Titulný list Kuhnauevej  
zbičky sonát *Frische  
Klavierfrüchte*. Lipsko  
1696.



John Playford: *Musical  
Companion*. Londýn  
1673.



Takzvaný Händlov  
zbor. Hogarthova  
satirická rytina.  
1731.





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

THE  
Charming  
BRUTE

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

As according to Act of Parliam. March 21/73

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

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

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

( 47 )

Posledná suita  
bola napísaná pre  
violu pomposu  
číše  
violoncello piccolo.

( 48 )

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

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

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

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

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

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

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



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

## Bach ako kantor. Lipsko

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

( 49 )

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

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

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

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



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

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

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

( 50 )

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

( 51 )

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

( 52 )

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

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

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

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

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

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

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

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

( 53 )

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

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

## Bach – dokonalý skladateľ

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

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

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

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

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

( 54 )

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

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

(Príklad č. 85)

Bach: Témy  
z *Umenia fúgy*



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

( 55 )

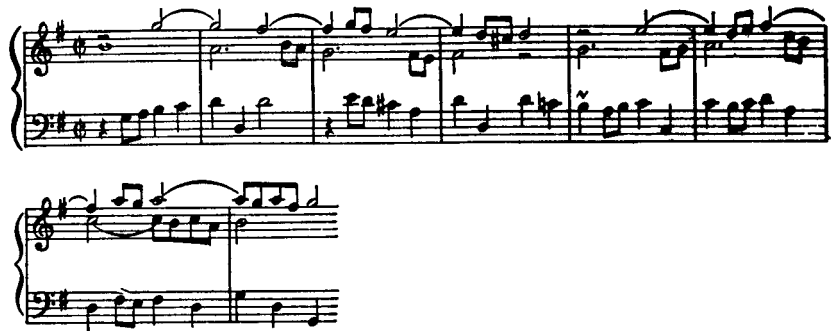
Táto pôvodná téma sa vo fúge neobjavila a tento fakt viedol Rusta (editora vydania tohto diela v Bach Gesellschaft), Schweitzera i ďalších k mylnému názoru, že táto fúga do cyklu nepatrí.

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

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

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

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



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

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

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

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

(Príklad č. 87)

Bach:  
Úryvok z prvej  
trojhlasnej invencie





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

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

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

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

(Príklad č. 88)

Bach:  
Allemanda z *II. party*



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



# ZOSÚLADENIE NÁRODNÝCH ŠTÝLOV: HÄNDEL

## Svetská vokálna hudba v Nemecku pred Händlom

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

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

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

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

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

( 1 )

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

( 2 )

DTB, r. 6, zv. 2.

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

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

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

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

( 4 )

Pozri  
*Die drey Töchter*  
Cecropsin: EL.

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

( 5 )

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

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

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

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

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

( 6 )

Dodatok k Händel  
Gesellschaft.



( 7 )

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

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

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

(Príklad č. 89)

Keiser:  
Ritornel z opery  
*Croesus*

Hoboj a sláčikové  
nástroje:

Fagoty  
a generálny bas:

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

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

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

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

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

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

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

( 9 )

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

( 10 )

GMB, č. 293.

( 11 )

DDT, zv. 28; HAM, č.  
272.

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

( 12 )

GMB, č. 267.

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

( 13 )

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

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

( 14 )

Pozri koloratúry  
v GMB,  
č. 262.

(Príklad č. 90)

Erlebach:  
Ária  
z *Harmonische Freude*

The image shows a musical score for an aria. It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics "Mei-ne Seuf-zer" and a piano accompaniment for Violins and Basses (B.C.). The bottom system continues the piano accompaniment with figured bass notation. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

( 15 )

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

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

( 16 )

Vyšlo v r. 1927.

( 17 )

DDT, zv. 35–36.

## Händel: učňovské obdobie v Nemecku

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

( 18 )

Anglická verzia  
jeho mena,  
ktoré Händel používal,  
znela George Friderick  
Handel.

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

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

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

(\*)

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

( 19 )

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

( 20 )

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

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

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

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

( 21 )

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



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

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

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

(Príklad č. 91)

Händel:  
Sarabanda  
z opery *Almira*



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

## Tovarišská vandrovka po Taliansku

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

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

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

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

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

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

( 22 )

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

(Príklad č. 92)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

( 23 )

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



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

(Príklad č. 93)

Händel: Ritornel  
z opery *Agrippina*

The image shows three systems of musical notation for a Ritornel. The first system is labeled 'Tutti' and 'Cont.' and consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system continues the music with a treble clef staff and a bass clef staff. The third system also continues with a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key and features a mix of 3/8 and 2/4 time signatures.

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

(Príklad č. 94)

Händel:  
Unisonová ária z opery  
*Agrippina*

The image shows a single staff of musical notation for an unison aria. The lyrics are written below the notes: 'Bel pia - ce - re è go - de - re fi - do a - mor'. The music is in a minor key and features a mix of 3/8 and 2/4 time signatures.

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

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

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

( 24 )

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

## Roky majstrovstva v Anglicku. Opery

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

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

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

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

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

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

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

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

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

( 25 )

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

) 466 (

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

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

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



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

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

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

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

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

(Príklad č. 95)

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

*A tempo di Gavotta* [Orchestra in unison]

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

( 26 )

Súborné vydanie,  
zv. 58, s. 117.

( 27 )

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Oratóriá

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

pátosom, morálnymi ideálmi humanizmu, a nie liturgickou dôstojnosťou.

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

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

( 28 )

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

) 480 (

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

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

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

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

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

(Príklad č. 96)

Händel:  
Zbor *Hallelujah*  
z oratória *Mesiáš*

For the Lord God om-ni - po-tent reign-eth. Hal-le-lu-jah. Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah Hal(l)elujah

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

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



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

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

## Inštrumentálna hudba

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

hrubý náčrt skladby. Veľmi veľká časť Händlovej inštrumentálnej hudby sa navždy stratila, najmä jeho improvizácie pre klávesové nástroje, ktorými sa svojho času preslávil. Môžeme si o nich utvoriť iba matnú predstavu na základe zachovaných diel pre klávesové nástroje, v ktorých je zaznamenaná improvizácia. Celá Händlova inštrumentálna hudba je výrazne poznačená talianskym štýlom.

Zo štyroch zbierok klávesovej hudby prvá – *Suites de pièces* (1720) – obsahuje v ôsmich suitách zmes prakticky všetkých dobových foriem a štýlov. Nájdeme tu vedľa seba talianske chrámové sonáty, sonáty v koncertantnom štýle Domenica Scarlattiho, francúzske ouvertúry a ciaccony, variácie v nemeckom štýle, prelúdiá i fúgy. Fúgové diela nadväzujú faktúrou s voľným vedením hlasov na talianske vzory. Niektoré skladby z tejto zbierky sa zachovali v prvých, veľmi jednoduchých verziách, takže máme možnosť sledovať Händlov umelecký rast, o ktorom sa toho vie tak málo. V prvej verzii *III. suity d mol* nájdeme očividne pozostatky archaickej variačnej suity, no čo je príznačné, v poslednej verzii sa už vyskytujú len stopovo. V *V. suite* je slávny cyklus variácií, známy pod neautentickým názvom *The Harmonious Blacksmith*. V passacaglii *VII. suity g mol* nájdeme ciacconový bas v podobe, ktorú možno považovať za dokonalú (príklad č. 97). Händel tu zvyčajnú formulu

(Príklad č. 97)

Passacaille



Händel:  
Bas z *Passacaglie*  
zo *VII. suity g mol*

klesajúcej kvarty (označená krížikmi) geniálne doplnil o známu formulu kvínt, čím plne obsiahol harmonické prostriedky neskorobarokovej hudby. I keď túto formulu vtedy používali všetci skladatelia, až Händel objavil jej ciacconové možnosti. Ďalšie dva cykly skladieb pre klávesové nástroje a šesť *Fugues or voluntarys*, ktoré vyšli tlačou bez

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

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

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

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

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

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

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

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

## Porovnanie Bachovho a Händlovho štýlu

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

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

(Príklad č. 98)

Händel: Ritornel  
z *Passion Oratorio*

( 29 )

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

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

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



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

(Príklad č. 99)

Händel: Basy z

a) *Passion Oratorio*

b) *Chandos Anthems*

*Largo e staccato*

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

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

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

(Príklad č. 100a)

Bach:  
Téma  
z *Goldbergovských*  
*variácií*

(Príklad č. 100b)

Tá istá téma  
v Händlovom štýle

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

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

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

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

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

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



# FORMA V BAROKOVEJ HUDBE

## Formové princípy a schémy

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

Vzájomná závislosť formy a štýlu je jednou z najzložitejších,

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

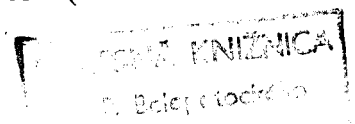
Proces stabilizácie foriem úzko súvisel s procesom stabilizácie štýlu. Experimentovanie s predtonálnou harmóniou, typické pre raný barok, vystriedalo intenzívne využívanie jednoduchých kadencií, v ktorých sa prejavilo základné tonálne cítenie, ako ho poznáme z belkantového štýlu. S kryštalizáciou funkčnej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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

( 1 )

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Štýl a forma

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

## Auditívna forma a neauditívny poriadok

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

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

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

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

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

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

( 2 )

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

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

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

( 3 )

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

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

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

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

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

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

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

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

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





## HUDOBNÉ MYSLENIE V OBDOBÍ BAROKA

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

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

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

## Zásady interpretácie

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

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

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

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

( 1 )

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

(Príklad č. 101)



Rognone:  
Diminúcie v kadencii  
(podľa Kuhna)

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

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

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

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

( 2 )

Pozri Haas, R.:  
*Aufführungspraxis*,  
s. 185.

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

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

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

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

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

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

(Príklad č. 102)

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

Aria

Air



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

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

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

( 3 )

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

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

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

(Príklad č. 103)

Georg Muffat:  
Nemecký a francúzsky  
štýl vedenia sláčika

Menuet

[German] [French]

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

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

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

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

(Príklad č. 104)

Ch. Erbach:  
*Ricercars* originálnym  
prstokladom



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

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

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

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

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

( 4 )

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

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

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

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

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

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

Kontrapunktická inštrumentácia, ktorá dosiahla dokonalosť



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

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

## Teória a prax kompozície

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

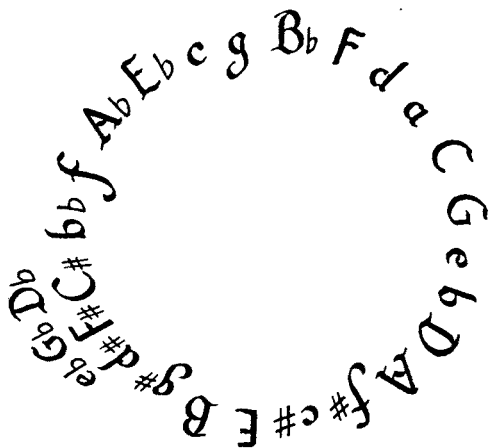
aspekty hudobnej kompozície. Dnes sa nám môže zdať zvlášťne, že „príručky harmónie“, teda typ teoretickej literatúry, ktorý je dnes najbežnejší, v období baroka nejestvovali. Teória harmónie bola ponímaná a podávaná v termínoch generálnobasovej praxe a ako zvláštna disciplína sa osamostatnila až u Rameaua.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

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

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

vykladajú štrukturálne prvky kompozície pomocou kađených formúl, typických basových postupov a kuriózných predpisov na ich spájanie. Veľa príkladov na takéto formuly uvádza Spiridion a Nietd, a aj Bach ich často používa v pokynoch ohľadne generálneho basu. Vzhľadom na vysokú kvalitu barokovej hudby tieto pravidlá pôsobia prekvapujúco schematicky, akoby kompozícia nebola ničím iným iba spájaním jednotlivých formúl. Tieto metódy nám však pomáhajú chápať, prečo basové schémy ako ciaccona a ďalšie získali všeobecnú obľubu. Tvorili totiž základné schémy, ktoré sa pomocou stereotypných metód mohli ľahko rozpracovať na kompletne – zapísané alebo improvizované – skladby. Úzka súvislosť medzi improvizáciou a kompozíciou nebola nikde taká očividná ako tu. Aj všeobecne zaužívanú prax ozdobovania treba považovať za improvizátorský prvok v kompozícii. Tento barokový typ improvizácie bol vtesnaný do prísneho, i keď pružného rámca; bola to improvizácia podľa prísnych schém, a nie voľné putovanie po tóninách.

Modulácia sa vyučovala podobne mechanicky. Kryštalizácia



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

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

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

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

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

(Príklad č. 105)

„Neapolský“ akord  
a zväčšený sextakord  
v typickom kontexte



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

( 5 )

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

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

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

## Hudobná teória

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



# SOCIOLÓGIA BAROKOVEJ HUDBY

## Hudobné inštitúcie na šľachtických dvoroch: súkromní mecáni

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## Hudobné inštitúcie v mestách: kolektívny mecén

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

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

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

( 1 )

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

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

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

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

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

( 2 )

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

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

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

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

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

## Sociálne a ekonomické aspekty hudby a hudobníkov

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

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

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

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

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

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



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

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

Hudobné vzdelávanie bolo v baroku zorganizované veľmi dôsledne a premyslene. Podobne ako v iných remeslách aj tu sa výučba začínala v útlom detstve a viedol ju majster. Súčasťou výučby bol dôkladný výcvik v speve a hre na hudobných nástrojoch a pravidlá kompozície; najúčinnější pedagogická metóda spočívala v zasväcovaní mladého hudobníka do tajov remesla pomocou nekonečného odpisovania a hrania hudobných diel. Aj Bach sa pridržal tohto všeobecného pravidla a svojich žiakov učil na vlastných dielach pre klávesové nástroje. So študentmi kompozície začínal realizáciou generálneho basu v prísnej štvorhlasnej úprave, potom prechádzal k chorálu, a až keď mali dobré základy harmónie, prišiel s nimi k dvoj- a viachlasným

kontrapunktickým kompozíciám. Žiakov, ktorí neprejavovali nijaké schopnosti, odrádzal od samého začiatku.

Talianska hudobná výučba mala prakticky monopol na vyučovanie spevu. Štúdium na konzervatóriu pomohlo spevákom splniť veľké nároky, ktoré sa na nich kládli. Najslávnejšie konzervatóriá boli v Benátkach a v Neapole. Vedenie konzervatória bolo jedným z najatraktívnejších hudobníckych postov v Taliansku. Konzervatóriá boli pôvodne dobročinné ústavy, ktoré nemali s hudbou nič spoločné (conservatorio – sirotinec), no čoskoro sa zmenili na hudobné inštitúcie, kde sa chudobné deti učili hudbe. Boli to internátne školy a viedlo ich duchovenstvo. Výučba bola bezplatná a mala skvelú úroveň. Bontempi podrobne opisuje denné vyučovanie, ktoré sa začínalo hneď ráno: jedna hodina sa venovala ťažkým pasážam, jedna cvičeniam trilkov, jedna stupniciam a ornamentom, nasledovala hodina literatúry, vokálne cvičenia v prítomnosti majstra (spev pred zrkadlom slúžil na odstránenie nesprávnych návykov); popoludní bola hodina teórie, kontrapunktu a ďalšia hodina literatúry. Zvyšok dňa strávili žiaci hraním, komponovaním alebo počúvaním slávnych spevákov. Po ôsmich rokoch takéhoto výcviku sa zo speváka stal veľmi rozhladený hudobník, ktorý si aj napriek nedostatočnému všeobecnému vzdelaniu vedel poradiť s akýmkoľvek hudobným problémom.

Hudobníci boli jedným z najlepších „vývozných artiklov“ talianskeho hospodárstva. Umelecké prvenstvo talianskej opery vo všetkých európskych krajinách s výnimkou Francúzska dopĺňali ekonomické výhody Talianov, ktorí zastávali – na veľkú zlosť domácich umelcov – kľúčové pozície v opere a v orchestri. Voči prílevu cudzincov sa pociťoval silný odpor skôr z ekonomických dôvodov ako z umeleckej

prestíže. Zo súvekých rozpočtov vidíme, že Taliani spravidla dostávali dvojnásobne vyšší plat ako domáci hudobníci, aj keď oficiálne mali rovnakú hodnotu i titul. Dvory boli ochotné platiť vysoké sumy, ktoré sa platili za každý importovaný tovar. Kuhnau veľmi výstižne ironizuje Nemcov pre ich obdiv voči všetkému cudziemu. V *Der musikalische Quacksalber* zobrazil priemerného ale domýšľavého nemeckého hudobníka, ktorý si potaliančil meno a vodil za nos ľahkovážne nemecké publikum.

Prekvitajúci taliansky export hudobníkov, najmä kastrátov, bol iba jedným z mnohých druhov hudobného podnikania v baroku. Medzi najvýnosnejšie remeslá patrila výroba hudobných nástrojov. Svetovým strediskom výroby huslí bola nesporne Cremona, v ktorej mali svoje preslávené dielne Amati, Stradivari a Guarneri. Títo majstri vytvorili zo svojho remesla dokonalé umenie, ktoré súviselo s rozkvetom husľovej hudby v bolonskej škole. Odnožou tejto talianskej školy bola tirolská dielňa J. Stainera. Severné krajiny sa sústredili na stavanie organov; hlavnými predstaviteľmi tohto remesla boli Compenius, Casparini, Schnitger a Silbermann. Najlepšie čembalá v 17. storočí stavala rodina Ruckersovcov v Antverpách.

Z tlačenia a vydávania hudobných diel postupne vznikol samostatný druh podnikania. Vydavateľov neobmedzovali nijaké etické normy ani autorské práva. Pirátske vydania boli každodenným zjavom, a aj keď sa skladateľovi platilo za vydanie každého diela, jeho príjem bol v porovnaní so ziskom vydavateľa malý. Hudobné vydavateľstvá sa zakladali vo veľkých obchodných centrách ako Benátky (Vincenti), Bologna, Paríž (Ballard), Londýn (Playford, Walsh), Amsterdam (Roger), Norimberg, Frankfurt a Lipsko. Obchodné katalógy z každoročných trhov v Lipsku a vo Frankfurte zo 17. a 18. storočia uvádzajú množstvo tlačených hudobných diel, o ktorých sa nám nezachovala nijaká iná zmienka.

Tvorbu hudby a jej prijímanie v baroku musíme vidieť z hľadiska mecénstva. Jeho výhody a nevýhody môžeme správne posúdiť iba vtedy, ak si uvedomíme, že hudba nebola ešte voľným tovarom na voľnom trhu. Aj napriek sociálnym nevýhodám mecénstvo, či už súkromné alebo kolektívne, zabezpečovalo skladateľovi v podstate korektné vzťahy medzi výrobcom a spotrebiteľom. Netvoril len tak do prázdna, ani pre ideálne, ešte neexistujúce publikum, ale pre jasne určenú príležitosť a skupiny ľudí: pre dvor, pre kostol, pre orchester alebo pre collegium musicum. Väčšinu skladieb treba teda chápať ako „príležitostné“ diela, ktoré boli napísané pre istú príležitosť, a potom zvyčajne upadli hneď do zabudnutia. Toto tvrdenie platí rovnako o Bachových *Matúšových pašiách*, ako aj o Händlových operách. Pretože každá udalosť si vyžadovala nové hudobné diela, skladatelia boli pochopiteľne veľmi plodní. Vzhľadom na ustavičný dopyt po nových dielach sa nám z tohto obdobia zachovalo neuveriteľné množstvo hudobných skladieb, pričom len ich neveliká časť vyšla tlačou. Nepomer medzi vytlačenými skladbami a skladbami zachovanými v rukopisoch je zvlášť výrazný v talianskej opere. Opery sa skladali ako módnny tovar, ktorý bol po jednej sezóne už nemoderný. Preto sa nevyplácalo vytlačiť celú partitúru. Úspešné opery boli dostupné v zbierkach árií a kompletne vytlačené partitúry sa objavovali len zriedkavo, najčastejšie vo Francúzsku, kde boli určené na slávnostné príležitosti a tlačili sa na účet dvora. Väčšia časť talianskych oper zostala v rukopise, čo je jednou z príčin, prečo sa o nej dnes vie tak málo.

Hudobnú tvorbu určovali predovšetkým zmluvy alebo dvorný poriadok. Skladateľ tvoril sústavne, pretože musel podľa zmluvy na každú nedeľu zložiť kantátu alebo na dohovorený termín operu. Mladí skladatelia, ktorí si chceli urobiť meno a zabezpečiť si spoločenské postavenie, venovali svoj opus 1 (zvyčajne zbierku madrigalov alebo motet,

či inštrumentálny cyklus) mecénovi, ktorým bol šľachtic, mestská rada alebo cirkev. Výdavky na vytlačenie diela si platili sami, no bola to relatívne výhodná investícia, pretože mecén, poctený kvetnatým venovaním, zvyčajne tento kompliment opätovoval vo forme väčšej peňažnej sumy. Ak očakávaný dar nechodil, nebolo nevhodné pripomenúť mecénovi jeho povinnosti, ako to raz urobil Scheidt. Komerčné operné spoločnosti si objednávali operu každoročne takzvanou scritturou, pričom zvyčajne zaplatili v hotovosti. Podobne aj početné svadobné, pohrebné a iné príležitostné skladby si objednávali bohatí mešťania, ktorí nielen zaplatili skladateľovi honorár, ale radi videli hudbu, ktorá bola spätá s ich osobou, vo vytlačenej podobe. Z nijakého iného hudobného obdobia sa nezachovalo toľko príležitostných skladieb. Zmluva alebo príkaz dvora, venovanie a objednávka, to boli tri hlavné formy hudobnej produkcie. Diela, napísané pre didaktické účely, ako napríklad *Temperovaný klavír* a *Umenie fúgy*, len potvrdzujú toto pravidlo.

Ak chcel mať skladateľ istotu, že z jeho diela nebude ťažiť nikto iný, nemal inú možnosť ako nedovoliť skladbu vydať tlačou, alebo získať na jej vytlačení podobu vlastné práva, ako napríklad Lully, ktorému ich udelil francúzsky kráľ ako špeciálne privilégium. Ani Lully však nemohol zabrániť vydavateľom mimo Francúzska v tom, aby vydávali jeho diela. Schütz vydal svoje *Vianočné oratórium* len v generálnobasovej podobe, no oznámil, že „za malý poplatok“ dodá kompletne party. I keď sa hudobné diela zachovávali len v rukopisnej podobe, boli veľmi rozšírené, pretože v rámci hudobného vzdelávania žiaci povinne kopírovali diela svojich majstrov. Mnohé z Bachových diel sa nám zachovali len vďaka usilovnosti jeho žiakov – tento spôsob zachovávaní diel nám nepriamo podáva cenné informácie o lokálnom výskyte jednotlivých štýlov.

Vzhľadom na úzky kontakt medzi skladateľmi a poslucháčmi sa otázka inšpirácie a umeleckej slobody nikdy nestala vážnym problémom. Považovalo sa za úplnú samozrejmosť, že sa hudba písala „pre zákazníka“ a že sa skladatelia prispôbovali vkusu toho, pre koho tvorili. Keď Händel stál pred delikátnym problémom, ako uspokojiť rozporné požiadavky Cuzzoniovej a Bordoniovej v opere *Alessandro*, starostlivo rozdelil počet árií rovnomerne medzi obe speváčky a prihliadal v nich na ich individuálny talent. Hotové diela sa stále opravovali, aby vyhoveli aktuálnym požiadavkám. Keďže koncertná sieň a anonymné publikum sa v neskorom baroku ešte len začínali formovať, hudobná kritika, ktorá by vytvárala verejnú mienku, zatiaľ ešte nebola potrebná. Je príznačné, že prvé hudobné recenzie sa objavili na stránkach takých všeobecne zameraných časopisov ako *Mercure galant* a *Spectator*; v ich šľapajach neskôr kráčali Matthesonova *Critica Musica* a Scheibeho *Der Critische Musikus* s prvými profesionálnymi hudobnými kritikami. Na Matthesonových, a najmä na Scheibeho článkoch sa už prejavuje rastúci vplyv ideí osvietenstva.

V období baroka nebola ešte medzi skladateľom a publikom nepreklenuteľná priepasť, typická pre dnešný hudobný život. Skladatelia sa celkom samozrejme podriaďovali štýlu, ktorý bol v tom čase „moderný“. Na rozdiel od súčasných skladateľov sa nemuseli obávať, že ich genialita vyjde najavo až potom, keď už budú dosť dlho mŕtvi na to, aby ich mohli vyhlásiť za uznávaných „klasikov“. Šľachtici a patricijovia mali dosť veľké teoretické znalosti o hudbe na to, aby rozoznali nové hudobné prúdy. Veľká rozhladenosť v hudbe sa považovala za samozrejmosť, hoci pre neškolený ľud bola nedostupná. Keďže baroková hudba mala obmedzené sociálne pozadie, nijako neprekvapuje, že nepočítala s obyčajnými ľuďmi. Časté boli sťažnosti, že prostí ľudia nerozumejú vycibrenej chrámovej hudbe. Zaujímavé je sledovať,

aký ohlas mali tieto oprávnené námietky. Mithobius na ne v *Psalmodii Christiane* zareagoval veľmi príznačne. Pripúšťa, že obyčajný človek nemôže pochopiť „všetky umelecké jemnosti skladateľa“, no nevyvodzuje z toho, že by sa pre hudobne nevzdelaných ľudí mala skladať hudba na nižšej úrovni. Naopak sa domnieva, že obyčajní ľudia sa majú pozdvihnúť k hudbe prostredníctvom „cvičenia“, pretože čím viac práce a umenia sa venuje na chválu boha, tým lepšie: „Umenia na chválu Boha nikdy nie je dost.“ I keď poslucháči skladateľa nepochopia úplne, podľa Mithobiusa im stačí, keď vedia, že sa hrá nábožná skladba. Veľmi presne tu vystihol závažný etický dôvod, prečo mali vypracované figúry a kontrapunktická zložitosť v hudbe také významné postavenie. Skladateľom ani len na um nezišlo, aby sa „znížili“ k publiku, a toľko aby písali pre budúce generácie. Bach komponoval na rozličné sviatky liturgického roka a týmto dielam zasvätil všetku svoju námahu. Práve preto, že sa snažil vyhovieť konkrétnym požiadavkám najlepšie a „najumeleckejšie“ ako vedel, vytvoril dielo nielen pre svoju dobu, ale pre všetky časy.



## Zoznam skratiek

Adler HMG	Adler, G.: <i>Handbuch der Musikgeschichte</i> . 2. vyd. Berlin 1930
AM	<i>Acta Musicologica</i>
AMF	<i>Archiv für Musikforschung</i>
AMW	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
BAMS	<i>Bulletin, American Musicological Society</i>
Chrysander D	<i>Denkmäler der Tonkunst</i> . Vyd. F. Chrysander, Bergedorf 1869–71
COF	<i>Chefs-d'oeuvre classiques de l'opéra français</i>
CW	<i>Das Chorwerk</i> . Vyd. F. Blume
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> . Leipzig 1892–1931
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> . Leipzig 1900–1931
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> . Wien 1894–1951
Eitner PAM	<i>Gesellschaft für Musikforschung. Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke</i> . Vyd. R. Eitner. Berlin – Leipzig 1873–1905
EL	<i>Das Erbe deutscher Musik, Landschaftsdenkmale</i> . Hannover 1935–1943
ER	<i>Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale</i> . Hannover 1935–1943
Haas B	Haas, R.: <i>Musik des Barocks</i> . Wildpark – Potsdam 1928 (in: Bücken: <i>Handbuch der Musikwissenschaft</i> )
GMB	<i>Geschichte der Musik in Beispielen</i> . Vyd. A. Schering. Leipzig 1931.
HAM	<i>Historical Anthology of Music</i> . Vyd. A. T. Davison a W. Apel. Cambridge 1946
ICMI	<i>I Classici della Musica Italiana</i> . Vyd. G. D'Annunzio. Milano 1919–1920
ICMIB	<i>I Classici Musicali Italiani</i> . Fond. E. Bravi. Milano 1941–1943
IM	<i>Istituzione e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana</i> . Milano 1931–1941



- JMP *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.* Leipzig 1895–1940  
 Lavignac E Lavignac, A. – La Laurencie, L.: *Encyclopédie de la musique.*  
 Paris 1913 a nasl.
- MA *The Musical Antiquary.* Arkwright 1909–1913  
 MfM *Monatshefte für Musikgeschichte.* Berlin 1869 a nasl.  
 ML Music and Letters. Oxford 1920 a nasl.  
 MQ Musical Quarterly. New York 1915 a nasl.  
 OCM *Old Chamber Music.* Vyd. H. Riemann, London 1896 a nasl.  
 OHM *Oxford History of Music,* 2. vyd.  
 PAMS *Papers, American Musicological Society.* Oberlin 1937 a nasl.  
 PMA *Proceedings, Musical Association.* London 1875 a nasl.  
 RdM *Revue de Musicologie.* Paris 1922 a nasl.  
 Riemann HMG Riemann, H.: *Handbuch der Musikgeschichte.*  
 Leipzig 1904–1913
- RM La Revue Musicale. Paris 1920 a nasl. (Starší časopis vychádzal  
 pod rovnakým názvom v rokoch 1901–1910)
- RMI Rivista Musicale Italiana. Torino 1894 a nasl.  
 SCMA *Smith College Music Archives.* Northampton 1935 a nasl.  
 SIMG Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft.  
 Leipzig 1899–1914
- StzMW Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der DTÖ)  
 TAM Tagliapietra, G.: *Antologia di musica antica e moderna per  
 pianoforte.* Milano 1931–1932
- Torchi AM Torchi, L.: *L'Arte Musicale in Italia.* Milano, Roma 1897–1907  
 VfM Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig 1884–1893  
 VNM *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Uitgave  
 van oudere Meesterwerken.* Utrecht, Amsterdam 1869–1939
- ZIMG Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft.  
 Leipzig 1899–1914
- ZMW Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig 1919–1935

# Zoznam barokových teoretických prác o hudbe

- Anonym: *The Self-Instructor on the Violin*. Bologna (?) 1695.
- Anonym: *Vermehrter... Wegweiser... die Orgel recht zu schlagen*. Augsburg 1693.
- Adlung, J.: *Anleitung zur musikalischen Gelährtheit*. Erfurt 1758.
- Adlung, J.: *Musica mechanica organoedi*. Berlin 1768; faks. vyd. 1931.
- Agazzari, A.: *Del sonare sopra'l basso*. Siena 1607; faks. vyd. Milano 1933.
- Agazzari, A.: *La musica ecclesiastica*. Siena 1638.
- Ahle, J. R.: *Kurze... Anleitung zur... Singekunst*. 1704 (4. vyd. red. J. G. Ahle).
- Ahle, J. R.: *Brevis et perspicua introductio in artem musicam*. Mühlhausen 1673.
- Alardus, L.: *De veterum musica liber singularis*, Schleusinga 1636.
- Albrecht, J. W.: *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*. Leipzig 1734.
- d'Alembert, J.: *Eléments de Musique... suivant les principes de m. Rameau*. Paris 1752.
- Alstedt, J. H.: *Scientiarum omnium Encyclopaedia*. Lugdunum 1610 (1649). (Niektoré časti prel. do angl. J. Birchensha, pozri in: *Templum musicum*. London 1664).
- Alstedt, J. H.: *Elementale mathematicum*. Frankfurt 1611.
- André, Y. M.: *Essai sur le beau*. Paris 1741.
- Andrea di Modena: *Canto harmonico*. 1690.
- Andrien, G. F. (?): *Kurtze Anführung zum General-bass*. 2. vyd. Leipzig 1733.
- Angleria, C.: *La Regola del contrapunto*. Milano 1622.
- Antegnati, C.: *L'Arte organica*. Venezia 1608 (úvod L'Antegnatiho). nové vyd. 1938.
- Arresti, G. C.: *Dialogo tra un maestro ed un discepolo desideroso d' approfittare nel contrapunto*. 1663.
- Arrhenius, L.: *Dissertatio mythologico-historica de primis musicae inventoribus...* Uppsala (1729).
- Artusi, G. M.: *L'arte del contrapunto*. Venezia 1586.
- Artusi, G. M.: *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*. Venezia 1600. 2. vyd. 1603.
- Asola, G. M.: *Canto fermo sopra Messa*. Venezia 1607.
- Avella, G. d': *Regole di Musica*. Roma 1657.
- Avison, Ch.: *An Essay on Musical Expression*. London 1752.
- Bacilly, B. de.: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris 1668.
- Bacon, Fr.: *Sylva Sylvarum...* London 1627.
- Baillie, A.: *An Introduction to the Knowledge and Practice of the Thoro'bass*. Edinburgh 1717.
- Banchieri, A.: *Conclusioni del suono dell'organo*. Bologna 1609. Faks. vyd. Milano 1934.
- Banchieri, A.: *Cartella musicale*. Venezia 1614.
- Banchieri, A.: *Lettere armoniche*. Bologna 1628.
- Banchieri, A.: *L'organo suonarino*. Venezia 1608.
- Ban, J. A.: *Dissertatio epistolica de musicae natura*. Lugdunum 1637.
- Barnickel: *Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon*. Kamenice (1737), 1749.

- Banister, J.: *The Most Pleasant Companion*. London 1681.
- Baron, E. G.: *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nürnberg 1727.
- Bartoli, D.: *Del suano de'tremori armonici*. Roma 1679.
- Bartolus, A.: *Musica mathematica*. Altenburg 1614.
- Baryphonus, H.: *Isagoge musica*. Magdeburg 1609 (?).
- Baryphonus, H.: *Pleiades musicae*. Halberstadt 1615.
- Baryphonus, H.: *Ars canendi*. Leipzig 1620.
- Bedford, A.: *The Temple Musick*. London 1706.
- Bedford, A.: *The Great Abuse of Musick*. London 1711.
- Bédos de Celles,  
D. F.: *L'Art du facteur d'orgues*. Paris 1766–1778; nové vyd. Kassel 1934.
- Beer (Bähr), J.: *Bellum musicum*. 1701.
- Beer (Bähr), J.: *Musicalische Discurse*. Nürnberg 1719; nové vyd. in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1885.
- Bendeler, J. Ph.: *Organopoeia*. Frankfurt 1690.
- Bendeler, J. Ph.: *Orgelbau-Kunst*. Frankfurt 1739.
- Berardi, A.: *Ragionamenti musicali*. Bologna 1681.
- Berardi, A.: *Documenti armonici*. Bologna 1687.
- Berardi, A.: *Miscellanea Musicale*. Bologna 1689.
- Berardi, A.: *Il Perchè musicale*. Bologna 1693.
- Beringer, M.: *Musicae, das ist der freien, lieblichen Singkunst, erster und anderer Theil*. Nürnberg 1610.
- Bernardi, S.: *Porta Musicale... regole del contrapunto*. Verona 1615.
- Bernhard, Ch.: *Von der Singe-Kunst, Tractatus compositionis*. cca 1650; vyšlo in: J. Müller-Blattau: Die Kompositionslehre H. Schützens. Leipzig 1926.
- Bertalotti, A.: *Regole facilissime... per apprendere... li Canti fermo e figurato*. Bologna 1698.
- Besard, J. B.: *Isagoge in artem testudinariam*. Augsburg 1617.
- Bevin, E.: *A Briefe and Short Introduction of the Art of Musicke, to Teach how to Make Discant*. London 1631.
- Bianchini, F.: *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio*. Roma 1742.
- Biermann, J. H.: *Organographia Hildesiensis*. Hildesheim 1738; faks. vyd. 1930.
- Birchensha, J.: Pozri Alstedt, J.
- Blankenburg,  
Q. van.: *Elementa musica of nieuw Licht tot het welverstaan van de musieck en de bas-continuo*. Den Haag 1739.
- Blow, J.: *Rules for Playing of a Thorough Bass*. in: F. T. Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. London 1931, s. 163 a nasl.
- Boiseul, J.: *Traité contre les danses*. La Rochelle 1606.
- Bollioud  
De Mermet, L.: *De la corruption du goust dans la musique française*. Lyon 1746.
- Bona, G.: *De divina psalmodia*. Paris 1663.
- Bona, V.: *Essempi delli passaggi*. Milano 1596.

- Bonanni, F.: *Gabinetto Armonico*. Roma 1722.
- Bonini, S.: *Discorsi e Regole sopra la Musica* (rukopis asi v r. 1641). Úryvky in: Solerti: *Le origine del melodramma*. Torino 1903.
- Bonlini, G. C.: *Le glorie della poesia e della musica*. Venezia 1730.
- Bonnet, J.: *Histoire de la musique et de ses effets*. Venezia 1594.
- Bonnet, J.: *Histoire générale de la danse*. Paris 1723.
- Bononcini, G. M.: *Musico pratico*. Bologna 1673.
- Bontempi, G. A.: *Nova quator vocibus componendi methodus*. Dresden 1660.
- Bontempi, G. A.: *Historia Musica*. Perugia 1695.
- Borjon de  
Scellery, Ch. E.: *Traité de la musette*. Lyon 1672.
- Bottazzi, B.: *Choro et Organo*. Venezia 1614.
- Bottrigari, E.: *Il Desiderio*. Venezia 1594 a nasl., faks. vyd. Veröffentl. Bibl. Paul Hirsch, Berlin 1924.
- Bovicelli, G. M.: *Regole, Passaggi di musica*. Venezia 1594.
- Boyvin, J.: *Traité abrégé de l'accompagnement*. Paris 1700.
- Braccino, A.: *Discorso secondo musicale*. Venezia 1608; faks. vyd. Milano (193-?).
- Briceño, L. de: *Metodo... para aprender a tañer lo guitarra*. Paris 1626.
- Brossard, S. de: *Dictionnaire de musique*. Paris 1703 (do angl. prel. Grassineau, 1740).
- Bruce, Th.: *The Common Tunes or Scotland's Church Musick Made Plain*. Edinburgh 1726.
- Brunnelli, A.: *Regole... per li scolari*. Firenze 1606.
- Brunnelli, A.: *Regole... di contrappunti*. Firenze 1610.
- Bruschi, A. F.: *Regole per il contrapunto*. Lucca 1711.
- Burette, P. J.: *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique*. Paris 1729.
- Burman, E.: *Specimen academicum de Triade harmonica*. Uppsala 1727.
- Burman, E.: *Dissertatio musica, de basso fundamentalis*. Uppsala 1728.
- Burman, E.: *Elementa musices*. Uppsala 1728.
- Burmeister, J.: *Musica autoschediastike*. Rostock 1601.
- Burmeister, J.: *Musica poetica...* Rostock 1606.
- Butler, Ch.: *The Principles of Musik, in Singing and Setting (Ecclesiastical and Civil)*. London 1636.
- Buttstedt, J. H.: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica...* Leipzig o. 1717.
- Caccini, G.: *Le Nuove Musiche*. Firenze 1601; faks. vyd. Roma 1934.
- Cahusac, L. de.: *La danse ancienne et moderne*. Den Haag 1754.
- Caldenbach, Ch.: *Dissertatio musica...* Tübingen 1664.
- Callachius, N.: *De Ludis scenicis*. 1713.
- Calvisius, S.: *Exercitationes musicae*. Leipzig 1600–1611.
- Calvisius, S.: *Melopoeia sive Melodiae condensae ratio*. Erfurt 1592.
- Campion, F.: *Traité d'accompagnement... selon la règle des octaves*. Amsterdam 1716.
- Campion, Th.: *A New Way of Making*. I.–IV. London 1610; nové vyd. v zobr. spisoch.
- Caramuel de  
Lobkowitz, J.: *Mathesis audax*. Louvain 1644.
- Carissimi, G.: *Ars cantandi*. Augsburg 1692. (Talianska verzia sa nezachovala).
- Caroso, M. F.: *Nobiltà di dame*. Venezia 1600.

- Caroso, M. F.: *Raccolta di vari balli*. Roma 1630.
- Casali, L.: *Generale invito alle grandezze, e maravigli della musica*. Modena 1629.
- Casoni, G. A.: *Manuale Choricanum*. Genova 1649.
- Caus, S. de: *Institution Harmonique*. Frankfurt 1615.
- Cavalliere, G. F.: *Il scolare principiante di musica*. Napoli 1634.
- Cazzati, M.: *Risposta alle opposizioni*. Bologna 1663.
- Cerone, D. P.: *El melopeo y maestro*. Napoli 1613.
- Cerreto, S.: *Della pratica musica vocale et strumentale*. Napoli 1601.
- Chales, C. F. de: *Mundus mathematicus*. Lyon 1674.
- Chiavelloni, V.: *Discorsi della musica*. Roma 1668.
- Chiodino, G. B.: *Arte pratica latina e volgare di far contrapunto*. Venezia 1610; do nemč. prel. J. A. Herbst, Frankfurt 1653.
- Coferati, M.: *Il cantore addottrinato*. Firenze 1682.
- Colonna, F.: *La sambuca lineea*. Napoli 1618.
- Conforto, G. L.: *Breve et facile maniera... a far passagi*. Roma 1593; faks. vyd. Veröffentl. Musikbibl. Paul Hirsch. Berlin 1922.
- Coperario, J.: *Rules how to compose*, asi v r. 1610 (rukopis je uložený v knižnici v Huntingtone).
- Correa de  
Arauxo, F.: *Facultad organica*. Alcala 1626; vyd. Kastner, Instituto Espagnol de Musicologia, zv. 6.
- Corrette, M.: *L'Ecole d'Orphée, Méthode... du violon dans le goût français et italien*. Paris 1738.
- Corrette, M.: *Méthode... pour... le violoncelle*. Paris 1741.
- Corrette, M.: *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*. Paris 1735.
- Corrette, M.: *Le maître de clavecin*. Paris 1753.
- Couperin, F.: *L'Art de toucher le clavecin*. Paris 1716 a nasl.; vyd. aj v zobr. spisoch.
- Cousu, A.: *La musique universelle*. Paris 1658.
- Crisanio, G.: *Asserta Musicalia nova*. Roma 1656.
- Crivellati, C.: *Discorsi musicali*. Viterbo 1624.
- Crome, R.: *The fiddle new model'd*. London o. 1750.
- Crousaz, J. P. de: *Traité du beau*. Amsterdam 1715.
- Crüger, J.: *Synopsis musica*. Berlin 1630; opravené vyd. 1654.
- Crüger, J.: *Musicae practicae Praecepta*. Berlin 1660.
- Cruz, A. da: *Lyra de Arco ou Arte de tanger rabeca*. Lisboa 1639.
- Cruz, J. Ch. da: *Methodo breve, e claro... da arte de musica*. Lisboa 1745.
- Cruz, B. A. de la: *Medula de la musica theorica*. Salamanca 1707.
- Curson, H.: *The Theory of Sciences... Principles of the 7 liberal Arts*. London 1702.
- Dandrieu, J. F.: *Principes de l'Accompagnement du clavecin*. Paris 1719.
- David, F.: *Méthode nouvelle... pour apprendre facilement la musique...* Paris 1737.
- De La Fond, J. F.: *A new system of Music*. 1725.
- Delair, D.: *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin*. Paris 1690.
- Delphinus, H.: *Eunuchi conjugium oder die Capauner Hochzeit*. Halle 1685.
- Demantius, J.Ch.: *Isagoge artis musicae*. Nürnberg 1607.

- Demoz de la  
 Salle, J. F.: *Méthode de musique selon un nouveau système de chant*. Paris 1728.
- Denis, J.: *Traité de l'accord de l'espinnette*. Paris 1643.
- Descartes, R.: *Musicae compendium*. Utrecht 1650. (Angl. preklad London 1653).
- Diruta, G.: *Il Transilvano*. Venezia, I. zv. 1593; II. zv. 1609.
- Doizi de Velasco, N.: *Nuevo modo de Cifra*. Napoli 1645.
- Doni, G. B.: *Compendio del trattato de'generi e de'modi della musica*. Roma 1635.
- Doni, G. B.: *Annotazioni sopra il compendio*. Roma 1640.
- Doni, G. B.: *De praestantia musicae veteris libri tres*. Firenze 1647.
- Doni, G. B.: *Lyra Barberina*. Firenze 1763.
- Douwes, K.: *Grondig ondersoek van de toonen der musijk*. Franeker 1699.
- Drexel, J.: *Rhetorica coelestis*. 1636.
- Dufort, G.: *Trattato del ballo nobile*. Napoli 1728.
- Dukes, N.: *A concise... Method of Learning the Figuring Part of Country Dances*. London 1752.
- Dumanoir, G.: *Le mariage de la musique avec la danse*. Paris 1664  
 (znovu vyd. J. Gallay Paris 1870).
- Dupont, H. B.: *Principe de musique*. Paris 1718.
- Dupont, H. B.: *Principes de Violon*. Paris 1740.
- Dupuits, J. B.: *Principes pour toucher de la vièle*. Paris 1741.
- Effrem, M.: *Censure... sopra il sesto libro de madrigali di Marco da Gagliano*. Venezia 1622.
- Eisel, J. P.: *Musicus autodidaktus*. Erfurt 1738.
- Eisenhut, Th.: *Musicalisches Fundament*. Kempten 1702.
- Elsmann, H.: *Compendium musicae*. Wolfenbüttel 1619.
- Elst, J. van der: *Notae Augustinianae*. Gandavi 1657.
- Elst, J. van der: *Den ouden ende nieuwen grondt van de Musijcke*. Gandavi 1662.
- Erhard, L.: *Compendium Musices*. Frankfurt 1660.
- Ercoleo, M.: *Il canto ecclesiastico*. Modena 1686.
- Erythraeus, J.: *Pinacotheca imaginum... illustrium... virorum*. 1647.
- Esquivel Navarro,  
 J. de: *Discursos sobre el arte del dançado*. Sevilla 1642.
- Euler, L.: *Tentamen novae theoriae musicae*. Petersburg 1739; vyšlo in:  
*Opera omnia* III, 1, 1926.
- Fabbrizi, P.: *Regole generali di canto ecclesiastico*. Roma 1651.
- Fabricius, H.: *De Visione, Voce, Auditu*. Venezia 1600.
- Falck, G.: *Idea boni cantoris*. Nürnberg 1688.
- Fantini, G.: *Modo per imparare a sonare di tromba*. Frankfurt 1638; faks. vyd. Milano 1934.
- Feyjoo, B. G.: *La musica de los templos*. 14. spis vyšiel in: E. Cerbéllon: *Teatro critico universal*. Madrid 1726
- Feind, B.: *Deutsche Gedichte... Gedanken von der Opera*. Hamburg 1708.
- Fernandes, A.: *Arte de musica de canto dorgam*. Lisboa 1626.
- Fernandes de  
 Huete, D.: *El Compendio numeroso de zifras armonicas*. Madrid 1702.
- Ferriol, B.: *Reglas utiles... a danzar*. Capua 1745.

- Feuillet, R. A.: *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*. Paris 1700 a nasl. (Angl. prekl. 1710, 1715).
- Fischer, J. Ph. A.: *Kort en grondig onderwys van de transpositie*. Utrecht 1728.
- Fludd, R.: *Utriusque cosmii... metaphysica*. Oppenheim 1617.
- Freher, P.: *Theatrum virorum eruditione clarorum*. Nürnberg 1688.
- Freillon-Poncein, J. P.: *La véritable manière d'apprendre á jouer... du hautbois*. Paris 1700.
- Frezza dalle Grotte, G.: *Il Cantore ecclesiastico*. Padova 1698.
- Friderici, D.: *Musica Figuralis, oder Neue... Singe Kunst*. Rostock 1614 (vydal Langelütje, Graues Kloster Gymnasium 1901).
- Fries, J. H. H.: *Abhandlung vom sogenannten Pfeifer-Gericht*. Frankfurt 1752.
- Frovo, J. A.: *Discursos sobre a perfeição do Diathesaron*. Lisboa 1662.
- Fuhrmann, M. H.: *Musikalischer-Trichter*. Frankfurt an der Spree 1706.
- Fuhrmann, M. H.: *Musica vocalis in nuce*. Berlin 1715.
- Furetiere, A.: *Dictionnaire universel*. 3. vyd. Rotterdam 1708.
- Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum*. Vienna 1725. Prel. do nemč. L. C. Mizler, Leipzig 1742; skrátený preklad do angl. A. Mann: Steps to Parnassus, New York 1943.
- Galilei, V.: *Dialogo... della musica antica e della moderna*. Fiorenza 1581; faks. vyd. Roma 1934; Milano 1946.
- Gantez, A.: *L'entretien des musiciens*. Auxerre 1643; vyd. Thoinan 1878.
- Gasparini, F.: *L'Armonico pratico al cimbalo*. Venezia 1708.
- Gebst, V.: *Corona musices*. Jena 1611.
- Geminiani, F.: *The Art of Playing on the Violin*. London 1751 (anonymne publikované in: Prelleur).
- Geminiani, F.: *Rules for Playing in a True Taste on the Violin... London 1746*.
- Geminiani, F.: *The Entire... Tutor for the Violin*. London 1747.
- Geminiani, F.: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London 1749.
- Gengenbach, N.: *Musica nova*. Leipzig 1626.
- Gervais, L.: *Méthode pour l'accompagnement du clavecin*. Paris 1733.
- Gesius, B.: *Synopsis musicae practicae*. Frankfurt 1609.
- Ghezzi, I.: *Il Setticlave Canore*. Bologna 1709.
- Gibelius, O.: *Seminarium modulatariae vocalis*. Celle 1645.
- Gibelius, O.: *Introductio musicae theoreticae didacticae*. Bremen 1660.
- Gibelius, O.: *Propositiones mathematico-musicae*. Minden 1666.
- Giustiniani, V.: *Discorso sopra la musica de'suoi tempi*. rkp. 1628, vyd. S. Bongi. Lucca 1878. Výchvatky in: Solerti, A.: Le origini del melodramma. Torino 1903.
- Goretti, A.: *Dell'Eccellenze... della musica*. Ferrara 1612.
- Gradenthaler, H.: *Horologium Musicum*. Nürnberg 1676.
- Grandval, N. R.: *Essai sur le bon goust en Musique*. Paris 1732.
- Grassineau, J.: *A musical dictionary*. London 1740 (pozri Brossard).
- Gresset, J. B. L.: *Discours sur l'harmonie*. Paris 1737.
- Grimarest, J. L.: *Traité du récitatif dans la lecture*. Paris 1707.
- Guerau, F.: *Poema Harmonico*. Madrid 1694.

- Gugl, M.: *Fundamenta partiturae*. Salzburg 1719.
- Gumpeltzhaimer, A.: *Compendium musicae*. 1. vyd. Augsburg 1591; 13. vyd. 1681
- Hafenreffer, S.: *Monochordon symbolico-biomanticum*. Ulm 1640.
- Haltmeier, C. J. F.: *Anleitung: wie man einen General-Bass... in alle Tone transponieren könne*. Hamburg 1737.
- Harnisch, O. S.: *Artis Musicae delineatio*. Frankfurt 1608.
- Hartong: *Musicus theoretico-practicus*. Nürnberg 1749.
- Hase, W.: *Gründliche Einführung in die edle... Singerkunst*. Goslar 1657.
- Heinichen, J. D.: *Der Generalbass in der Composition*. Dresden 1728.
- Herbst, J. A.: *Musica Moderna Prattica overo Maniera del Buon Canto*. Frankfurt 1641; 2. vyd. 1653.
- Herbst, J. A.: *Musica poëtica*. Nürnberg 1643.
- Herrando, J.: *Arte... del Modo de Tocar el Violín*. Paris 1736.
- Hitzler, D.: *Neue Musika oder Singkunst*. Tübingen 1628.
- Holder, W.: *A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*. London 1694.
- Hotteterre, J.: *Principes de la flûte traversière*. Paris 1707.
- Hotteterre, J.: *Méthode pour la musette*. Paris 1737.
- Hudgebut, J.: *A vade mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Excellency of the Rechorder*. London 1679.
- Hunold-Menantes, Ch. F.: *Die allerneuste Art zur reinen und galanten Poesie*. Hamburg 1712.
- Huygens, C.: *Gebruyck of ongebruyck van t'orgel*. Leiden 1641.
- Ivanovich, C.: *Minerva al Tavolino*. Venezia 1681.
- Ivanowka, T. B.: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praha 1701.
- João IV. (král portugalský): *Defensa de la Musica Moderna*. Lisboa 1649.
- Jumilhac, Dom P. B. de: *La science et la pratique du plain-chant*. Paris 1673.
- Pater Justinus (karmelitán): *Musicalische Arbeith und Kurtz-Weil*. Augsburg 1723.
- Pater Justinus (karmelitán): *Chirologia organico-musica, Musicalische Handbeschreibung*. Nürnberg 1711.
- Keller, G.: *A Compleat Method for... a Thorough Bass*. London 1707.
- Kellner, D.: *Treulicher Unterricht im General-Bass*. Hamburg 1732.
- Kepler, J.: *Harmonices Mundi*. Linz 1619; vytlačené v Opere omnia.
- Kircher, A.: *Musurgia universalis*. Roma 1650.
- Kircher, A.: *Phonurgia nova*. Campidonae 1673.
- Kraftius, J.: *Musicae practicae rudimenta*. Kopenhagen 1607.
- Kretzschmar, J.: *Musica latino-germanica*. Leipzig 1605.
- Kuhnau, J.: *Der Musikalische Quacksalber*. Dresden 1700 (nové vyd. red. Benndorf 1900).
- Kuhnau, J.(?): *Musicus Vexatus*. Freyberg 1690.
- Kuhnau, J.(?): *Musicus Curiosus*. Freyberg 1691.
- Kuhanu, J.(?): *Musicus Magnanimus*. Freyberg 1691.



- L'Affilard, M.: *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*. 2. vyd. Paris 1694.  
 Lambranzi, G.: *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*. Nürnberg 1716.  
 Lampe, J. F.: *The Art of Musick*. London 1740.  
 Lampe, J. F.: *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass*. London 1737.  
 Lange, J. C.: *Methodus nova et perspicua...* Hildesheim 1688.  
 Lanze, F. de: *Apologie de la Danse*. 1623.  
 La Voye, M. de: *Traité de musique pour bien et facilement apprendre à chanter et composer*. Paris 1656.  
 Lebeuf, J.: *Traité... sur le chant ecclésiastique*. Paris 1741.  
 Le Blanc, H.: *Défense de la Basse de Viole*. Amsterdam 1740; nové vyd. in: RM IX, 1928.  
 Le Cerf de la Viéville, J. L.: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles 1704 (2. vyd. 1705–1706).  
 Lenton, J.: *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained*. London 1694.  
 (Léris, A. de): *Dictionnaire portatif des théâtres*. Paris 1754.  
 Levens, Ch.: *Abrégé des règles de l'harmonie*. Bordeaux 1743.  
 Le Vol, C.: *Philomea Gregoriana*. Venezia 1669.  
 Liberati, A.: *Due lettere... in difesa d'un passo dell' opera seconda Sonata d'Arcangelo Corelli*. rkp. In: Liceo Musicale, Bologna.  
 Lippius, J.: *Disputatio musica prima-tertia*. Wittenberg 1609–1610.  
 Lippius, J.: *Synopsis musicae*. Strassbourg 1612.  
 Locke, M.: *Observations upon... an Essay to the Advancement of Musick*. London 1672.  
 Locke, M.: *The Present Practice of Music Vindicated*. London 1673.  
 Locke, M.: *Melothesia, or Certain General Rules for Playing upon a Continued Bass*. London 1673.  
 Lorber, J. K.: *Lob der edlen Musik*. Weimar 1696.  
 Lorente, A.: *El porque de la musica*. Alcala 1672.  
 Loulié, E.: *Elements ou principes de musique*. Paris 1696.  
 Loulié, E.: *Nouveau système de musique*. Paris 1698.  
 Loulié, E.: *Musique théorique et pratique*. Paris 1722.  
 Lustig, J. W.: *Inleiding tot de muzykkunde*. Groningen 1751.  
 Mace, Th.: *Musik's Monument*. London 1676.  
 Magirus, J.: *Artis musicae legibus logicis... componendi rationem*. Braunschweig 1611. (1. vyd. 1596).  
 Magirus, J.: *Musicae rudimenta*. Wolfenbüttel 1619.  
 Magius, H.: *De tintinnabulis*. Amsterdam 1689.  
 Maichelbeck, F. A.: *Die auf dem Klavier lehrende Cäcilia*. Augsburg 1738.  
 Maillart, P.: *Les tons ou discours sur les modes de musique*. Tournai. 1610.  
 Majer, J. F. B.: *Hodegus musicus*. Schwäbisch Hall 1741.  
 Majer, J. F. B.: *Museum musicum*, 1732.  
 Majer, J. F. B.: *Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*. Nürnberg 1741.  
 Majer, M.: *Atalanta fugiens*. Oppenheim 1618.  
 Malcolm, A.: *Treatice of Music*. Edinburgh 1721.  
 Mancini, G. B.: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna 1774; 3. vyd. Milano

- 1777 (znovu vyšlo in: A. della Corte: *Canto e bel canto* 1933).
- Marais, R. P.: *Nouvelle méthode de musique pour servir d'introduction aux acteurs modernes*. Paris 1711.
- Marcello, B.: *Il teatro alla moda*. Venezia 1722 (nový vyd. 1913 [Fondi], franc. vyd. 1890 [David], nem. vyd. 1917 [Einstein]).
- Marinelli, G. C.: *Via retta della voce corale*. Bologna 1671.
- Martin y Coll, A.: *Arte de canto llano*. Madrid 1714.
- Martinez, J.: *Arte de canto chão*. Coimbra 1597.
- Masson, Ch.: *Nouveau Traité des règles pour la composition*. Paris 1697; 3. vyd. Paris 1705.
- Matteis, N.: *The False Consonances of Musick*. 1682
- Mattheson, J.: *Das neu-eröffnete Orchester*. Hamburg 1713.
- Mattheson, J.: *Critica Musica*. Hamburg 1722 a 1725.
- Mattheson, J.: *Grosse General-Bass-Schule*. Hamburg 1731.
- Mattheson, J.: *Kleine General-Bass-Schule*. Hamburg 1735.
- Mattheson, J.: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737.
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg 1739.
- Mattheson, J.: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg 1740; znovu vyd. 1910.
- Maugars, A.: *Response... sur le sentiment de la musique d'Italie*. Roma 1639 (vyd. Thoinan, Paris 1865; nem. prekl. in: MfM, zv. 10, 1878).
- Meckenheuser, J. G.: *Die sogenannte allerneueste, musikalische Temperatur*. Quedlinburg 1727.
- Mei, G.: *Discorso sopra la musica antica e moderna*. Venezia 1602; faks. vyd. Milano 1933.
- Meibom, M.: *Antique Musicae auctores septem*. Amsterdam 1652.
- Menestrier, C. F. le: *Des représentations en musique ancienne et moderne*. Paris 1681.
- Menestrier, C. F. le: *Des ballets anciens et modernes*. Paris 1682.
- Mengoli, P.: *Speculationi di musica*. Bologna 1670.
- Merck, D.: *Compendium musicae instrumentalis chelicae*. Augsburg 1695.
- Mersenne, M.: *Harmonie Universelle*. Paris 1636–1637.
- Meyer, J.: *Unvorgreifliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music*. 1726.
- Michele, A. di: *La nuova chitarra di regole*. Palermo 1680.
- Millioni, P. –  
 Monte, L.: *Vero... modo d'imparare a sonare... la Chitarra*, Roma o. 1627.
- Minguete Yrol, P.: *Academia Musical de los instrumentos*. Madrid 1752.
- Mithobius, H.: *Psalmodia christiana*. Yena 1665.
- Mizler, L. C.: *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*. Leipzig 1736–1754.
- Mizler, L. C.: *Musikalischer Staarstecher*. Leipzig 1739–1740.
- Mizler, L. C.: *Anfangs-Gründe des Generalbasses*. Leipzig 1739.
- Montéclair, M. P. de: *Méthode pour apprendre la musique*. Paris 1700.
- Montéclair, M. P. de: *Méthode facile pour apprenddre à jouer du violon*. Paris 1711–1712.
- Montéclair, M. P. de: *Principes de musique*. Paris 1736.
- Monserrate, A. de: *Arte breve... de las dificultades*. Valencia 1614.
- Murschhauser,  
 F. X. A.: *Fundamentalische... Handleitung*. München 1707.

- Murschhauser,  
 F. X. A.: *Academia musico-poetica*. Nürnberg 1721.
- Muscovius, J.: *Bestraffer Missbrauch der Kirchenmusic*. Lauban 1694.
- Nasarre, P.: *Fragmentes musicos*. Zaragoza 1683.
- Nasarre, P.: *Escuela musica*. Zaragoza 1724.
- Negri, C.: *Le Gratie d'amore*. Milano 1602.
- Negri, C.: *Nuove inventioni di balli*. Milano 1604.
- Neidhardt, J. G.: *Die beste und leichteste Temperatur*. Jena 1706.
- Neidhardt, J. G.: *Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des... Canonis Monochordi*. Königsberg 1732.
- Niedt, F. E.: *Handleitung zur Variation*. Hamburg 1706.
- Niedt, F. E.: *Musicalisches A B C*. Hamburg 1708.
- Niedt, F. E.: *Musicalische Handleitung*. Paris 1700 I–III; ďalšie vyd. 1706, 1717.
- Nivers, G. G.: *Dissertation sur le chant grégorien*. Paris 1683.
- Nivers, G. G.: *La gamme du si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter*. Paris 1646.
- Nivers, G. G.: *Traité de la composition*. Paris 1667.
- North, R.: *The Musical Gramarian*. rkp. (vyd. Andrews, London 1925).
- Nucius, J.: *Musices poeticae*. Neisse 1613.
- Nunes da Sylva, M.: *Arte minima*. Lisboa 1685.
- Orgosinus, H.: *Musica nova*. Leipzig 1603.
- Osio, T.: *L'armonia del nudo parlare*. Milano 1637.
- Ottonelli, G. D.: *Della christiana moderazione del teatro*. Firenze 1652.
- Pacichelli, G. B.: *De Tintinnabulo*. Napoli 1693.
- Paolucci, G.: *Arte pratica di contrappunto*. Napoli, zv. 1–3 1765–1772 (obsahujú príklady renesančnej a barokovej hudby).
- Paradossi, G.: *Modo facile di suonare il sistro*. Bologna 1695; faks. vyd. Milano 1933.
- Parran, A.: *Traité de la musique théorique et pratique*. Paris 1639.
- Pasquini, B.: *Regole per ben suonare il cembalo*. MS. 3002 Bibl. Santini, Münster; aj in: Liceo Musicale. Bologna.
- Pasquini, B.: *Saggio di contrapunto*. Berlin, Staatsbibl. Mus. Ms. L 214.
- Peacham, H.: *The Compleat Gentleman*. London 1622.
- Pellegrini, C.: *Museum Historico-Legale bipartitum*. Roma 1665.
- Pemberton, E.: *An Essay for the Further Improvement of Dancing*. London 1711.
- Penna, L.: *Li primi albori musicali*. Bologna 1672.
- Pepusch, J. C.: *A short Treatise on Harmony*. London 1730.
- Perego, C.: *La regola del canto fermo ambrosiano*. Milano 1622.
- Pexenfelder, M.: *Apparatus eruditionis... per omnes artes*. Nürnberg 1670.
- Picerli, S.: *Specchio primo di musica*. Napoli, zv. 1–2. 1630–31.
- Piovesana, F. S.: *Misure harmoniche*. Venezia 1627.
- Pisa, A.: *Battuta della musica dichiarata*. Roma 1611.
- Pitoni, G. O.: *Guida armonica*. Nedatované (pred r. 1700).
- Playford, J.: *A Briefe Introduction to the Skill of Musick*. London 1654 a nasl.
- Playford, J.: *The Division Violin*. London 1685.
- Playford, J.: *An Introduction to the Skill of Musick; Corrected and Amended by Mr. Henry*

- Praetorius, M.: *Purcell*. London, 12. vyd. 1694.  
*Syntagma Musicum*, zv. 1–3. Wolfenbüttel 1615–1619; zv. 2. faks. vyd. Leipzig 1884, Kassel 1929; zv. 3. Leipzig 1916.
- Prelleur, P.: *The modern Musick-Master*. London 1730.
- Preus, G.: *Grund-Regeln von der Structur... einer untadelhaften Orgel*. Hamburg 1729.
- Prinner, J. J.: *Musicalischer schlissl*. (1677). Rkp v Library of Congress, Washington.
- Printz, W. C.: *Phrynys Mytilenaeus*. Dresden – Leipzig 1676.
- Printz, W. C.: *Musica modulatoria vocalis*. Schweidnitz 1678.
- Printz, W. C.: *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst*. Dresden 1690.
- Profe, A.: *Compendium musicum*. Leipzig 1641.
- Prynne, W.: *Histriomastix*. London 1633.
- Pure, M. de: *Idées des spectacles anciens et nouveaux*. Paris 1658.
- Puteanus, E.: *Musathena*. 1. vyd. 1599. 2. vyd. Hanover 1602.
- Quirsfeld, J.: *Breviarium musicum*. Dresden 1675.
- Quitschreiber, G.: *Musikbüchlein für die Jugend*. Jena 1607.
- Raguenet, abbé F.: *Parallèle des Italiens et des François*. Paris 1702. (Angl. prekl. 1709; nové vyd. MQ 32 (1946), 411).
- Ralph, J.: *The Taste of the Town*. 1731.
- Rameau, J. Ph.: *Traité de l'harmonie*. Paris 1722.
- Rameau, J. Ph.: *Nouveau système de musique théorique*. Paris 1726.
- Rameau, J. Ph.: *Génération harmonique*. Paris 1737.
- Rameau, J. Ph.: *Démonstration du principe de l'harmonie*. Paris 1750.
- Rameau, J. Ph.: *Nouvelles Réflexions sur sa démonstration*. Paris 1752.
- Rameau, J. Ph.: *Observations sur notre instinct pour la musique*. Paris 1754.
- Rameau, P.: *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire... danses de ville*. Paris 1725.
- Rameau, P.: *Le maître à danser*. Paris 1725.
- Ravn, H. M.: *Heptachordum danicum, ad canendum*. Kopenhagen 1646.
- Ravenscroft, Th.: *A Briefe Discourse of the True (but Neglected) use of Charact'ring the Degrees*. London 1614.
- Reimann: *Musikbüchlein*. Erfurt 1644.
- Rémond de Saint-Mard, T.: *Réflexions sur l'opéra*. La Haya 1741.
- Riccoboni, L.: *Réflexions historiques sur les differens théâtres de l'Europe*. Paris 1738.
- Robinson, Th.: *The Schoole of Musicke*. London 1603.
- Rodio, R.: *Regole di musica*. Napoli 1609.
- Roel del Rio, A. V.: *Institución harmonica*. Madrid 1748.
- Rognone Taegio, F.: *Aggiunta dello scolaro di violino*. 1614.
- Rognone Taegio, F.: *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno*. 1620.
- Rognone Taegio, F.: *Passaggi... nel diminuire*. 1592.
- Rosa, S.: *Satire*. Amsterdam 1664.
- Rossi, G. B.: *Organo de Cantori*. Venezia 1618.
- Rossi, L.: *Sistema musico overo musica speculativa*. Perugia 1666.
- Rousseau, J.: *Méthode... pour apprendre à chanter*. Paris 1683 a nasl. 1691
- Rousseau, J.: *Traité de la Viole*. Paris 1687.

- Ruffa, G.: *Introdutorio musicale*. Napoli 1701.
- Ruiz de Ribayaz, L.: *Luz y norte musical*. Madrid 1677.
- Sabbatini, G.: *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo*. Venezia 1628; 3. vyd. Roma 1669.
- Sabbatini, N.: *Pratica di fabricar scene*. Ravenna 1638 (do nemč. prel. W. Fleming, Weimarer Bibliophilengesellschaft 1926).
- Sabbatini, P.: *Toni ecclesiastici... Modo per sonare il basso continuo*. Roma 1650.
- St. Evremond,  
Ch. de: *Dissertation sur l'opéra*, in: Oeuvres. London 1705.
- St. Hubert, de: *La manière de composer et faire réussir len ballets*. Paris 1641.
- Saint-Lambert,  
M. de: *Les principes du clavecin*. Paris 1702.
- Saint-Lambert,  
M.de: *Nouveau traité de l'accompagnement*. Paris 1707.
- Salmon, Th.: *An Essay to the Advancement of Musick*. London 1672.
- Salter, H.: *The Genteel Companion;... Directions for the Recorder*. London 1683.
- Samber, J. B.: *Manuductio ad organum, Anleitung zur edlen Schlagkunst*. Salzburg 1704.
- Samber, J. B.: *Continuatio ad Manuductionen organicam*. Salzburg 1707.
- Sangiovanni, G.: *Primi ammaestramenti della musica figurata*. Modena 1714.
- Sanz, G.: *Instrucción de música sobre la guitarra*. Zaragoza 1674; 2. vyd. 1697.
- Sartorius, E.: *Institutionum Musicarum Tractatio*. Hamburg 1635.
- Sartorius, E.: *Musomachia, id. est: Bellum musicale*. Rostock 1642 (1. vyd. 1622).
- Sauveur, J.: *Principes d'acousticque et de musique*. Paris 1701.
- Sauveur, J.: *Système general des intervalles, des sons*. Paris 1701.
- Sauveur, J.: *Méthode générale pour former des systèmes tempérés*. 1707.
- Scacchi, M.: *Cribrum musicum*. Venezia 1643.
- Scaletta, O.: *Scala di musica*. Verona 1598 a nasl.; 24. vyd. Roma 1685.
- Scaletta, O.: *Primo scalino della scala di contrapunto*. Milano 1622.
- Scarlatti, A.: *Discorso sopra un caso particolare* (pozri in: Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes. 1771).
- Scarlatti, A.: *Regole per principianti*, rkp. v British Museum.
- Scheibe, J. A.: *Der critische Musicus*.  
Hamburg – Kopenhagen 1738.
- Scheibe, J.A.: *Eine Abhandlung von den Musicalischen Intervallen und Geschlechten*.  
Hamburg 1739.
- Schmidt, J. M.: *Musico-theologia*. Bayreuth u. Hof 1754.
- Schönsleder, W.: (Volpius Decorus) *Architectonice musices universalis*. Ingolstadt 1631.
- Schott, K.: *Magia Universalis, čast' II., Acustica*. Würzburg 1657.
- Schott, K.: *Organum mathematicum*. Würzburg 1668.
- Scheyrer, B.: *Musica choralis theoro-practica*. München 1663.
- Schwenter, D.: *Deliciae physico-mathematicae*. Nürnberg 1636–1653.
- Scorpion, D.: *Riflessioni Armoniche*. Napoli 1701.
- Secchi, A.: *De ecclesiastica hymnodia libri tres*. Antverpia 1634.
- Serré, J.–A.: *Essais sur les principes de l'harmonie*. Paris 1753.

- Sieffert (Syfert), P.: *Anticribatio musica*. Gdańsk 1645.  
 Simpson, Chr.: *The Division Violist*. London 1659 a nasl.  
 Simpson, Chr.: *A Compendium of Pratical Musick*. London 1667 a nasl.  
 Siris, P.: *The Art of Dancing*. London 1706.  
 Sorge, G. A.: *Vorgemach der musicalischen Composition*. Lobenstein 1745–1747.  
 Spadi, G. B.: *Passagi ... con madrigali diminuiti per sonare*. Venezia 1609.  
 Speer, D.: *Grundrichtiger ... Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*. Ulm 1687.  
 Sperling, J. P.: *Principia musicae*. Budissin 1705.  
 Spiess, M.: *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Augsburg 1745.  
 Spiridion: *Neue Unterweisung, wie man in kurzer Zeit nicht allein zu vollkommenem Orgel- und Instrumentenschlagen, sondern auch zu der Kunst der Komposition gänzlich gelangen mag*. Bamberg 1670.  
 Steffani, A.: *Quanta certezza habbia da suoi principii la Musica*. Amsterdam 1695.  
 Stierlein, J. Ch.: *Trifolium musicae consistens in Musica theorica, practica et poetica*. Stuttgart 1691.  
 Strozzi, G.: *Elementorum musicae praxis*. Napoli 1683.  
 Tansur, W.: *A New Musical Grammar*. London 1746.  
 Tartini, G.: *Trattato di Musica*. Padova 1754.  
 Taubert, G.: *Rechtschaffener Tanzmeister*. Leipzig 1717.  
 Tessarini, C.: *Grammatica di musica ... a suonar il violino*. Roma 1741.  
 Tettamanzi, F.: *Breve metodo per fondamente ... apprendere il canto fermo*. Milano 1686.  
 Tevo, Z.: *Il Musico Testore*. Venezia 1706.  
 Thalesio, P.: *Arte de canto chão*. Coimbra 1618.  
 Tigrini, O.: *Il compendio della musica*. Venezia 1602.  
 Torres, J. de: *Reglas generales de acompañar en organo*. Madrid 1702.  
 Tosi, P. F.: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Bologna 1723; nové vyd. in: Della Corte: *Canto e bel canto*. Torino 1933. Do angl. prel. J. E. Galliard: *Observations on the Florid Song*. London 1742. (faks. vyd. London 1926).  
 Treiber, J. P.: *Der accurate Organist im General-Bass*. Jena 1704.  
 Treu, A.: *Lycei musici theorico practici*. Rotenburg a. d. Tauber 1635.  
 Trümper, M.: *Epitome oder Kurtzer Auszug der Musik*. Gotha 1668.  
 Tufts, J.: *A Very Plain and Easy Introduction to the Whole Art of Singing Psalm Tunes*. 1720.  
 Turner, W.: *Sound Anatomiz'd*. London 1724.  
 Uberti, G.: *Contrasto musico*. Roma 1630.  
 Ulloa, P. de: *Musica universal*. Madrid 1717.  
 Ureña, P. de: *Arte nueva de musica*. Roma 1669. (Vydal J. Caramuel de Lobkowitz).  
 Valle, P. della: *Discorso della musica dell'età nostra*. 1640. (Nové vyd. in: Solerti: *Le origini del melodramma*. Torino 1903).  
 Valls, F.: *Respuestra ... a la censura*. Barcelona 1716.  
 Vaz Barradas  
 Muitopão, J.: *Flores musicaes*. Lisboa 1735.

- Veracini, F. M.: *Il Trionfo della practica musicale*. op. III; (rkp. v knižnici Konzervatória vo Florencii).
- Verato, G. M.: *Il Verrato insegna... per imparare per tutte le Chiave*. Venezia 1623.
- Vogt, M.: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Praha 1719.
- Voigt, J. C.: *Gespräch von der Musik*. Erfurt 1742.
- Wagenseil, J. C.: *De Germaniae Phonascorum, Von der Meistersinger Origine*. Altdorf 1697.
- Vallerius-  
Retzelius O.: *Disputatio musica de Tactu musico*. Uppsala 1698.
- Walliser, Th.: *Musicae figuralis praecepta*. Strassburg 1611.
- Walter, Th.: *Grounds and Rules of Musick*. Boston 1723.
- Walther, J.G.: *Musikalisches Lexicon*. Leipzig 1732.
- Warren, A.: *The Tonometer*. London 1725.
- Weaver, J.: *An Essay Toward an History of Dancing*. London 1712.
- Werckmeister, A.: *Orgelprobe*. Frankfurt u. Leipzig 1681. (Faks. vyd. 2. vydania 1698, Kassel 1928).
- Werckmeister, A.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Frankfurt u. Leipzig 1687.
- Werckmeister, A.: *Musicalische Temperatur*. Frankfurt u. Leipzig 1691.
- Werckmeister, A.: *Hypomnemata musica*. Quedlinburg 1697.
- Werckmeister, A.: *Organum Gruningense redivivum*. Quedlinburg 1705 (nové vyd. 1932).
- Werckmeister, A.: *Musicalische Paradoxal-Discourse*. Quedlinburg 1707.
- Zacconi, L.: *Prattica di musica*. 2 zv. Venezia 1592, 1622.
- Zannetti, G.: *Il Scolaro... per imparar a suonare di violino et altri stromenti*. Milano 1645.
- Zerleder, N.: *Musica figuralis oder... Unterweysung der Singkunst*. Bern 1658.
- Zondarini, F. G.: *Riflessioni... nell'apprendere il canto con l'uso d'un solfeggio*. Venezia 1746.
- Zumbag, C.: *Institutiones Musicae of Korte onderwyzingen*. Leyden 1743 (podľa rkp. 70. J. II jeho otca Lothara Zumbaga, ktorý je v Kráľovskej knižnici v Haagu).

# Bibliografia

*Commemorazione della Riforma melodrammatica.* Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Roč. XXXIII. Firenze 1895.

- Abbiati, Fr.: *Storia della Musica, II (Seicento), III (Settecento).* Milano 1941.
- \*Abert, A. A.: *Claudio Monteverdi und das musikalisches Drama.* Lippstadt 1954.
- Abert, A. A.: *Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones Sacrae von H. Schütz.* Wolfenbüttel 1935.
- Abert, H.: *Händel als Dramatiker.* Gesammelte Schriften. Halle 1929.
- \*Abraham, G.: *The Age of Humanism 1540–1630.* in: *The New Oxford History of Music IV.*, London 1968.
- Adams, H. M.: *Passion Music before 1724.* ML, zv. 7, 1926.
- Adler, G.: *I Componenti musicali per il Cembalo, di Teofilo Muffat e il posto che essi occupano nella storia della Suite per il Pianoforte.* RMI, zv. 3. Torino 1896.
- Adler, G.: *Handbuch der Musikgeschichte.* Berlin 1930 (pozri najmä príspevok Einsteina, Wellesza, Scheringa, Fischera a Haasa).
- Adler, G.: *Zur Geschichte der Wiener Mess-Komposition.* StzMW, 4. 1917.
- Ademollo, A. A.: *I teatri di Roma nel secolo XVII.* Roma 1888.
- Adrio, A.: *Die Anfänge des geistlichen Konzerts.* Berlin 1935.
- Adrio, A.: *Die Matthaeus-Passion von J. G. Kühnhausen (um 1700).* Festschrift Schering. Berlin 1937.
- Alaleona, D.: *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia.* Torino 1908.
- Alaleona, D.: *Le laudi spirituali italiana nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani.* RMI, zv. 16. Torino 1909.
- Alaleona, D.: *Storia dell'oratorio musicale in Italia.* Milano 1945.
- Albini, E.: *Domenico Gabrielli, il Corelli del Violoncello.* RMI, zv. 41. Torino 1937.
- Alewyn, R.: *Der Kapellmeister J. Beer.* Leipzig 1932.
- Allen, W. D.: *Philosophies of Music Histories.* New York 1939.
- Altmann, W.: *Thematisches Verzeichniß der gedruckten Werke Vivaldis.* AMW, zv. 4. 2631. (pozri aj Rinaldi).
- Ambros, A. W.: *Geschichte der Musik.* zv. 4, 3. vyd. red. Leichtentritt. Leipzig 1909.
- Angeli, A. d': *Benedetto Marcello.* Milano 1940.
- Anglès, H.: *Orgelmusik der Schola Hispanica.* Festschrift Peter Wagner. 1926.
- \*Apel, W.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700.* Kassel 1967.
- Apel, W.: *Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi.* MQ, zv. 24. New York 1938.
- Arger, J.: *Le rôle expressif des „agrément“ dans l'école vocale française de 1680 à 1760.* RdM, zv. 5.
- Arienzo, N. D': *Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera.* RMI, I. Torino 1894.
- Arienzo, N. d': *Origini dell' opera comica.* RMI, zv. 2, 4, 6, 7. Torino.



## BIBLIOGRAFIA

- Arkwright, G. E. P.: *Purcell's Church Music*. MA, zv. 1. 1910.
- Arkwright, G. E. P.: *An English Pupil of Monteverdi*. MA, zv. 4, (1913), 236.
- Arnheim, A.: *Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert*. SIMG, zv. 10. 399.
- Arnold, F. T.: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. London 1931.
- Arnold, F. T.: *A Corelli Forgery*. PMA. London 1921.
- Arundell, D.: *Henry Purcell*. London 1927.
- Auerbach, C.: *Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts*. Diz. práca. Freiburg 1928; vyd. Kassel 1930.
- Bacher, J.: *Die Viola da Gamba*. Kassel 1930.
- Baehrens, C. E.: *The Origin of the Masque*. Groningen. 1929.
- Bairstow, E. C.: *Handel's Oratorio: The Messiah*. Oxford 1928.
- Barblan, G.: *Un musicista trentino, F. A. Bonporti*. Firenze 1940.
- Barbour, J. M.: *Equal Temperament, Its History from Ramis to Rameau*. Diz. práca (strojopis). Cornell 1932.
- Barbour, J. M.: *Bach and the Art of Temperament*. MQ zv. 33. New York 1947.
- Becker, C. F.: *Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts*. 2. vyd. Leipzig 1855.
- Beckmann, G.: *Johann Pachelbel als Kammerkomponist*. AMW I (1918–1919), 267.
- Beckmann, G.: *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*. Leipzig 1918.
- Benn, F.: *Die Messkomposition des J. J. Fux*. Diz. práca Wien 1931.
- Benvenuti, G.: *Il manoscritto veneziano della „Incoronazione di Poppea“*. RMI, zv. 41. Torino 1937.
- Berend, F.: *N. A. Strungk*. Diz. práca. München 1913.
- Berger, A. V.: *The Beggar's Opera, The Burlesque and Italian Opera*. ML, zv. 27. London 1936.
- Bessaraboff, N.: *Ancient European Musical Instruments*. Boston 1941.
- Betti, A.: *La vita e l'arte di F. Geminiani*. Lucca 1933.
- \* Blume, F.: *Barock*. in: MGG, 1. zv.
- Blume, F.: *Das monodische Princip in der protestantischen Kirchenmusik*. Leipzig 1925.
- \*Blume, F.: *Deutschland-Barock*. in: MGG, 3. zv.
- Blume, F.: *Eine unbekannte Violin-Sonate von J. S. Bach*. Bach Jahrbuch. Leipzig. 1928.
- Blume, F.: *Fortspinnung und Entwicklung*. JMP, Leipzig 1929.
- Blume, F.: *Michael Praetorius Creuzburgensis*. Wolfenbüttel 1929.
- Blume, F.: *Die Evangelische Kirchenmusik*. (Handbuch der Musikwissenschaft), 1931.
- Blume, F.: *Das Werk des Michael Praetorius*. ZMW, zv. 17. Leipzig.
- Blume, F.: *Das Kantatenwerk D. Buxtehudes*. JMP. Leipzig 1940.
- \*Blume, F.: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel 1965.
- \*Boetcher, W.: *Von Palestrina zu Bach*. Stuttgart 1959.
- Böttger, F.: *Die Comédie-ballets von Molière und Lully*. Diz. práca. Berlin 1930; vyd. Berlin 1931.
- Boghen, F.: *L'arte di B. Pasquini*. 1931.
- Bolte, J.: *Die Singspiele der englischen Komödianten*. Theatergeschichtliche Forschungen, zv. 17. Hamburg 1893.
- Bolte, J.: *Von Wanderkomödianten und Handwerkerspielen des 17. und 18. Jahrhunderts*. Sitzungsberichte, Preussische Akademie der Wissenschaften,

## BIBLIOGRAFIA

- Philosophisch-Historischen Klasse, 1934.
- Bonaccorsi, A.: *Contributo alla storia del Concerto grosso*. RMI, zv. 39. Torino 1932.
- Bonaventura, A. B.: *Pasquini*. Roma 1923.
- Bontoux, G.: *La chanson en Angleterre aux temps d'Elisabeth*. Paris 1936.
- Born, E.: *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Joh. Pachelbels*. Berlin 1941.
- Borrel, E.: *La basse chifré dans l'école française au XVIIIe siècle*. RdM, zv. 7.
- Borrel, E.: *L'interprétation de Lully d'après Rameau*. RdM, zv. 29.
- Borrel, E.: *Les notes inégales dans l'ancienne musique française*. RdM, zv. 40.
- Borrel, E.: *Un paradoxe musical au XVIIIe siècle*. Mélanges de Musicologie. La Laurencie, 1933.
- Borren, Ch. van den: *Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas*. Bruxelles 1914.
- Borren, Ch. van den: *A. Scarlatti et l'esthétique de l'opéra neapolitaine*. 1922.
- Borren, Ch. van den: *Il Ritorno*. Bruxelles 1925.
- Borren, Ch. van den: *Le livre de clavier de Vincentius de la Faille (1625)*. Mélanges de Musicologie. La Laurencie (1933).
- Bosquet, E.: *Origine et formation de la sonate allemande de 1698 à 1742*. La Revue Internationale de Musique. 1939, 853.
- Botstiber, H.: *Geschichte der Ouvertüre*. Leipzig 1913.
- Bouvet, C.: *Un Musicien oublié: Charles Piroye*. RdM, zv. 28.
- Bouvet, C.: *Musiciens oubliés (Piroye, Fouquet, Du Buisson)*. Paris 1932.
- Boyden, D.: *Ariosti's Lessons for Viola d'Amore*. MQ, zv. 32. New York 1946, 545.
- \*Braun, W.: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4. Wiesbaden u. Laaber 1981.
- Brenet, M.: *Les Oratoires de Carissimi*. RMI, zv. 4. Torino 1897.
- Brenn, F.: *French Military Music in the Reign of Louis XIV*. MQ, New York 1917, 340.
- Brenn, F.: *Les Oratoires de Carissimi*. RMI, zv. 4. Torino 1897.
- Bridge, J. C.: *A Great English Choir-Trainer, Captain H. Cooke*. MA, zv. 2 (1911), 61.
- Bridge, J. F.: *Purcell and Matteis*. SIMG, zv. 1, 623.
- Bridge, J. F.: *Twelve Good Musicians from Bull to Purcell*. London 1920.
- Bronson, B. H.: *The Beggar's Opera*. Studies in the Comic, Univ. of California Public. in English, zv. 8, č. 2, 1941.
- Brotanek, R.: *Die englischen Maskenspiele*. Wiener Beiträge zur englischen Philologie, zv. 15. Wien 1902.
- \*Brown, H. M. (ed.): *Italian Opera 1600–1770*. New York 1974.
- Brounold, P.: *Trois livres de pièces de clavecin de J. F. Dandrieu*. RdM, zv. 43.
- Brounold, P.: *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes*, 1935.
- Buchmayer, R.: *Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen*. SIMG, zv. 2, 253.
- Büttner, H.: *Das Konzert in der Orchester-Suiten Telemann's*. Diz. práca. Leipzig 1931.
- Bukofzer, M. F.: *Allegory in Baroque Music*. Journal of the Warburg Institute, zv. 3 (1939–40).
- Bukofzer, M. F.: *On the Performance of Renaissance Music*. Proceedings MTNA. 1941, zv. 36, 225.
- Bukofzer, M. F.: *The Neo-Baroque*. Modern Music, zv. 3. New York 1945, 152.

## BIBLIOGRAFIA

- Burney, Ch.: *A General History of Music*. London 1776–1789. (nové vyd. red. Mercer, London 1935).
- Buszin, W. E.: *D. Buxtehude on the Tercentenary of his Birth*. MQ, zv. 23. New York 1937, 465.
- Caffi, F.: *Storia della musica sacra*. Venezia 1854/55; nové vyd. Milano 1931.
- Calmus, G.: *Die Beggar's opera*. SIMG, zv. 8, 286.
- Calmus, G.: *Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England*. SIMG, zv. 9 (1908).
- Calmus, G.: *Zwei Opernburlesken der Rokokozeit (Lesage-Gay)*. Berlin 1912.
- Cametti, A.: *Orazio Michi ,dell' Arpa' virtuoso e compositore di musica della prima metà del seicento*. RMI, zv. 21. Torino 1914.
- Cannon, B. C.: *Johann Mattheson, Spectator in Music*. New Haven 1947.
- Carse, A.: *The History of Orchestration*. London 1925.
- Casimiri, R.: *G. Frescobaldi e un falso autografo*. Note d'archivio, zv. 19 (1942).
- Catelani, A.: *Della opera di Alessandro Stradella*. Modena 1866.
- Cecil, G.: *The History of Opera in England*. Taunton 1930.
- Cellier, A.: *Les Motets de La Lande*. RM, zv. 22. Paris 1946.
- Cesari, G.: *L'Orfeo di Claudio Monteverdi all'Associazione di Amici della Musica di Milano*. Torino 1910. RMI, zv. 17.
- Chase, G.: *The Music of Spain*. New York 1941.
- Chilesotti, O.: *Trascrizioni da un codice musicale di Vincenzo Galilei*. Atti del Congresso Int. di Scienze Storiche (1903), zv. 8, 1905, 135.
- Chilesotti, O.: *Gli Airs de Cour di Besard*. Atti del Congresso Int. di Scienze Storiche (1903), zv. 8. 1905, 131.
- Chilesotti, O.: *La chitarra francese*. RMI, zv. 16. Torino 1907.
- Chilesotti, O.: *Canzonette del Seicento con la Chitarra*. RMI, zv. 16. Torino 1909.
- Chilesotti, O.: *Notes sur le guitariste Robert de Visée*. SIMG zv. 9. 1908.
- Chrysander, F.: *G. F. Händel, zv. 1–3*. Leipzig 1858–1867; nové vyd. 1919.
- Chrysander, F.: *Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester*. VfM, zv. 3. Leipzig 1887.
- Chrysander, F.: *Händel's biblische Oratorien*. Hamburg 1897.
- Clercx, S.: *Johann Kuhnau et la sonate*. RdM, zv. 15.
- Clercx, S.: *Les clavicinistes Belges*. RM, zv. 20. Paris 1939.
- \*Clercx, S.: *Le Baroque et la Musique*. Essai d'esthétique musicale. Bruxelles 1948.
- Coopersmith, J. M.: *Handelian Lacunae*. MQ, New York 1935.
- Coopersmith, J. M.: *Unpublished Music by Handel*. Papers Internat. Congress of Musicology. New York 1939 (1944).
- Corte, A. della: *L'opera comica italiana nel' 700*. Bari 1923.
- Corte, A. della: *Canto e bel canto*. Torino 1933.
- Corte, A. della –  
Pannain, G.: *Storia della Musica, I (Il seicento e il settecento)*. Torino 1936.
- Cotalero, E.: *Historia de la Zarzuela*. Madrid 1934.
- Crussard, C.: *Un musicien inconnu, Marc-Antoine Charpentier*. Paris 1945.
- Cucuel, G.: *Les créateurs de l'opéra comique français*. Paris 1914.
- Cummings, W. H.: *Handel*. London 1905.

## BIBLIOGRAFIA

- Cummings, W. H.: *Purcell*. London 1911.
- Cummings, W. H.: *J. Blow*, SIMG, zv. 10, 421.
- \*Dadelsen, G. von: *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*. (Habilitationsschrift. Tübingen 1958) Trossingen 1958.
- Daffner, H.: *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*. Leipzig 1908.
- \*Dammann, R.: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln 1967.
- Danckert, W.: *Geschichte der Gigue*. Leipzig 1924.
- Dannreuther, E.: *Musical Ornamentation*. London 1893–1895.
- \*Dart, Th. R.: *The Interpretation of Music*. London 1954.
- Davey, H.: *History of English Music*. 2. vyd. London 1921.
- David, H. T.: *Die Gestalt von Bach's chromatischer Fantasie*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- David, H. T.: *Zu Bach's Kunst der Fuge*. JMP, Leipzig 1928.
- David, H. T.: *The Structure of Musical Collections up to 1750*. BAMS, zv. 3.
- David, H. T.: *J. S. Bach's Musical Offering*. New York 1945.
- David, H. – Mendel, A.: *The Bach Reader*. New York 1945.
- Day, C. L.: *The Songs of John Dryden*. Cambridge (Mass.) 1932.
- Day, C. L.: *The Songs of T. D'Urfey*. Cambridge (Mass.) 1933.
- Deffner, O.: *Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente bis Sweelinck*. Kiel 1927.
- Dent, E. J.: *The operas of A. Scarlatti*. SIMG, zv. 4, 143.
- Dent, E. J.: *Alessandro Scarlatti*. London 1905.
- Dent, E. J.: *Italian Chamber Cantatas*. MA, zv. 2 (1911).
- Dent, E. J.: *Ensembles and Finales in 18th-Century Italian Opera*. SIMG, zv. 12. 1911.
- Dent, E. J.: *Foundations of English Opera*. Cambridge 1928.
- Dent, E. J.: *English Influences on Handel*. Monthly Musical Record, zv. 49 (1929), (aj Händel Jahrbuch. Leipzig 1929).
- Dent, E. J.: *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*. Papers Intern. Congress of Musicology. New York 1939 (1944).
- Dent, E. J.: *Italian Opera in London*. PMA, zv. 71. London 1945.
- Dickinson, G. S.: *The Pattern of Music*. 1939.
- Dietrich, F.: *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1929, 1.
- Dietrich, F.: *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel*. Bach Jahrbuch, 28. Leipzig 1931.
- Dietrich, F.: *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*. Kassel 1932.
- Dilthey, W.: *Die Affektenlehre des 17. Jahrhunderts*. Gesammelte Schriften II. Leipzig 1929.
- Dodge, J.: *Ornamentation as indicated by sings in lute tablature*. SIMG, zv. 9. 1908.
- Dodge, J.: *Lute Music of the 16th and 17th centuries*. PMA, zv. 34.
- Dolmetsch, A.: *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries*. Nové vyd. London 1944.
- \*Donnington, R.: *The Interpretation of Early Music*. London 1963.
- Dorian, F.: *The History of Music in Performance*. New York 1942.
- Dreger, C. O.: *Die Vokalthematik J. S. Bachs, dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten*.

BIBLIOGRAFIA

- Bach Jahrbuch, 31 (1934).
- Dulle, K.: *A. Destouches*. Diz. práca. Leipzig 1909.
- Dufourq, N.: *Esquisse d'une histoire de l'orgue*. Paris 1935 (Bibliogr. in: RdM, 1934).
- Dufourq, N.: *La musique d'orgue française de Titelouze à Alain*. Paris 1941.
- Dupont, W.: *Geschichte der musikalischen Temperatur*. Kassel 1935.
- Dupré, H.: *Purcell*. Paris 1927; Angl. prekl. New York 1928.
- \*Dürr, A.: *Die Kantaten von J. S. Bach*. Kassel-München 1971, 1975.
- Echorcheville, J.: *De Lulli à Rameau, l'Esthétique musicale*. Paris 1906.
- Echorcheville, J.: *Corneille et la musique*. Paris 1906.
- \*Eggebrecht, H. H.: *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*. Göttingen 1959.
- Ehrichs, A.: *Giulio Caccini*. Diz. práca. Leipzig 1908.
- Ehrlinger, F.: *Händel's Orgelkonzerte*. Diz. práca. Erlangen 1934.
- Eimert, H.: *Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert*. Diz. práca. Augsburg 1932.
- Einstein, A.: *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*. Beihefte IMG, II. Folge, 1, 1905.
- Einstein, A.: *Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie*. SIMG, zv. 13 (1912).
- Einstein, A.: *Die Aria di Ruggiero*. SIMG, zv. 13, 444.
- Einstein, A.: *Ancora sull'Aria di Ruggiero*. RMI zv. 41, 1937.
- Einstein, A.: *Agostino Steffani*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, zv. 23. 1910.
- Einstein, A.: *Ein Concerto grosso von 1619*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Einstein, A.: *Heinrich Schütz*. Kassel 1928.
- Einstein, A.: *Ein Emissär der Monodie in Deutschland: Francesco Rasi*. Festschrift Johannes Wolf. Berlin 1929.
- Einstein, A.: *Die Anfänge des Vokalkonzerts*. AM, zv. 3, 1931.
- Einstein, A.: *Firenze prima della Monodia, Animuccia, Cortecchia, Striggio*. La Rassegna Musicale, VII (1934).
- Einstein, A.: *Das Madrigal zum Doppelgebrauch*. AM, zv. 6, 1934.
- Eisenschmidt, J.: *Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*. Schriftenreihe des Händel-Hauses. 1940, 1941.
- Emsheimer, E.: *Joh. Ulr. Steigleder, sein Leben und seine Werke*. Diz. práca. Freiburg 1927; Kassel 1928.
- Engel, H.: *Das Instrumentalkonzert*. Leipzig 1932. (Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar).
- Epstein, E.: *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, 1940.
- Epstein, P.: *Zur Rhythmisierung eines Ritornells von Monteverdi*. AMW, zv. 7, 416.
- Epstein, P.: *Heinrich Litzkau, ein früher deutscher Violinmeister*. ZMW, zv. 12. Leipzig 1930.
- Erlebach, R.: *William Lawes and His String Music*. PMA, 1932–1933.
- Evans, W. M.: *Henry Lawes*. New York 1941.
- Evelyn, J.: *The Diary* (vyd. Bray), 1906.
- Fassini, S.: *Il melodrama italiano a Londra*. Torino 1914.
- Fehr, M.: *A. Zeno und seine Reform des Operntextes*. Zürich 1912.

## BIBLIOGRAFIA

- Fellerer, K. G.: *J. S. Bach's Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1927.
- Fellerer, K. G.: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*. Augsburg 1929.
- Fellerer, K. G.: *Rupert Ignaz Mayr (1646–1712) und seine Kirchenmusik*. AMF zv. 1 (1936).
- Fellerer, K. G.: *Zur italienischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1938, JMP.
- Fellowes, E. H.: *The Philidor Manuscripts*. ML, zv. 11, 116.
- Ferand. E.–T.: *Die Improvisation in der Musik*. Zürich 1939.
- Fischer-  
Krückeberg, E.: *Johann Krüger als Musiktheoretiker*. ZMW, zv. 12. 1930.
- Fischer-  
Krückeberg, E.: *Johann Krüger Choralbearbeitungen*. ZMW, zv. 14. 1932.
- Fischer, K.: *Gabriel Voigtländer*. SIMG, zv. 12 (1911).
- Fischer, L. H.: *Fremde Melodien in H. Alberts Arien*. VfM, zv. 2.
- Fischer, M.: *Die organistische Improvisation*. Kassel 1939.
- Fischer, W.: *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*. in: StzMW, zv. 3. Leipzig 1886.
- Fleischer, O.: *Denis Gaultier*. VfM II, 1. Leipzig 1886.
- Flemming, W.: *Oper und Oratorium im Barock*. Leipzig 1933.
- Fleury, L.: *The Flute... in the French Art of the 17th and 18th Centuries*. MQ 1923.
- Flögel, B.: *Studien zur Arientchnik in den Opern Händels*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1929.
- Florimo, F.: *La scuola musicale di Napoli*. Napoli 1880.
- Flower, N.: *G. F. Handel, His Personality and His Times*. London 1929.
- Flower, N.: *Händels Jupiter in Argos*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Forster, K.: *Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des G. A. Bernabei*. Diz. práca. München 1933.
- Frati, L.: *Attilio Ottavio Ariosti*. RMI, zv. 33. Torino 1926.
- Friedländer, M.: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, zv. 1–2. Stuttgart 1902.
- \*Frotscher, G.: *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven 1963, 1971.
- Frotscher, G.: *Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Frotscher, G.: *Geschichte des Orgelspiels*. zv. 1–2. Berlin 1935.
- Frotscher, G.: *Orgeldispositionen aus 5 Jahrhunderten*. Wolfenbüttel 1939.
- Fuller-Maitland,  
J. A.: *Bach's Brandenburg Concertos*. London 1928
- Fuller-Maitland,  
J. A.: *The Age of Bach and Handel*. OHM, zv. 4, 2. vyd. London 1931.
- Gagey, E. M.: *Ballad Opera*. New York 1937.
- Garnault, P.: *Histoire et influence du tempérament*. 1929.
- Gaspari, G.: *Musicisti Bolognesi nel sec. XVII*. Modena 1875–1880.
- Gaspari, G.: *La Musica in San Petronio*. Bologna 1868–1870.
- Gastoué, A.: *Le Messes Royales de Henri Dumont*. Paris 1912.
- Gastoué, A.: *Notes sur... M. A. Charpentier*. Mélanges de Musicologie, La Laurencie (1933).

## BIBLIOGRAFIA

- Gehrmann, H.: *Johann Gottfried Walther als Theoretiker*. VfM, zv. 7. Leipzig 1891.
- Geiringer, K.: *Paul Peuerl*. StzMW, zv. 16.
- Georgii, W.: *Klaviermusik, Geschichte der Musik für Klavier*. Berlin – Zürich 1941.
- Gerber, R.: *Wort und Ton in den Cantiones sacrae von Schütz*. Abert-Gedenkschrift. Halle 1928.
- Gerber, R.: *Das Passionsrezitativ bei H. Schütz*. Gütersloh 1929.
- Gerber, R.: *Die deutsche Passion von Luther bis Bach*. 1931.
- Gerharzt, K.: *Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart*. ZMW, zv. 7. 1924–1925.
- Gerheuser, L.: *Jacob Scheffelhut und seine Instrumentalmusik*. Augsburg 1931.
- Gérolde, Th.: *L'Art du chant en France au XVIIe siècle*. (Publ. de la Faculté des Lettres de L'Université). Strassburg 1921.
- Gerstenberg, W.: *Die Klavierkompositionen Dom. Scarlatti*. Diz. práca. Leipzig 1931.
- \*Geschichte *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, 2. Bde., hrsg. von K. G. Fellerer. Kassel 1972.
- Ghisi, F.: *Del fuggiloto musicale di Giulio Romano (Caccini)*. Roma 1934.
- Ghisi, F.: *Alle fonti della monodia*. Milano 1940.
- Giazono, R.: *Tommaso Albinoni (1671–1750)*. Milano 1945.
- Gleason, H.: *Method of Organ Playing*. Rochester 1940. (Bibliografia).
- Goldschmidt, H.: *Die italienische Gesangsmethode im 17. Jahrhundert*. Breslau 1890.
- Goldschmidt, H.: *Cavalli als dramatischer Komponist*. MfM, zv. 25. 1893.
- Goldschmidt, H.: *Zur Geschichte der Arien- und Symphonienform*. MfM, 1901.
- Goldschmidt, H.: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*. zv. 1–2. Leipzig 1901–1904.
- Goldschmidt, H.: *Cl. Monteverdis Oper Il ritorno d'Ulisse*. SIMG, zv. 4, 9.
- Goldschmidt, H.: *Fr. Provenzale als Dramatiker*. SIMG, zv. 7.
- Goldschmidt, H.: *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*. Charlottenburg 1907.
- Goldschmidt, H.: *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1915.
- Gombosi, O.: *Italia: Patria del Basso Ostinato*. La Rassegna Musicale, VII (1934).
- Gombosi, O.: *Ein neuer Sweelinckfund*. Tijdschrift, XIV (1933).
- Gombosi, O.: *The Cultural and Folkloristic Background of the Folia*. PAMS, 1940.
- Grace, H.: *The Organ Works of Bach*. London 1922.
- Gräser, H.: *Telemanns Instrumental-Kammermusik*. Diz. práca, Frankfurt 1925.
- Gräser, W.: *Bach's Kunst der Fuge*. JMP, 1924.
- Gras, Ch. le: *J. J. Mouret, 'le musicien des graces'*. Académie de Vaucluse, Mémoires, ser. 3, t. 3, Avignon 1939.
- Graupner, F.: *Das Werk des Thomaskantors J. Schelle*. Wolfenbüttel 1929.
- Gress, R.: *Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrieli bis zu J. S. Bach*. Kassel 1929.
- Grout, D. J.: *The Origins of the Comic Opera*. Harvard Diz. práca. Cambridge 1939.
- Grout, D. J.: *Seventeenth-Century Parodies of French Opera*. MQ, zv. 27 (1941) New York.
- Grout, D. J.: *The Music of the Italian Theatre at Paris 1682–1697*. PAMS, 1941.
- Grout, D. J.: *German Baroque Opera*. MQ, zv. 32. New York 1946.
- \*Grout, D. J.: *On Historical Authenticity of the Performance of Old Music*.

## BIBLIOGRAFIA

- Cambridge (Mass.) 1957.
- Grunsky, K.: *Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1912.
- Gurlitt, W.: *Leben und Werke des M. Praetorius*. Diz. práca Leipzig 1915.
- Gurlitt, W.: *Über Prinzipien und zur Geschichte der Registrierkunst in der alten Orgelmusik*. Kongressbericht Deutsche Musikgesellschaft. Leipzig 1926.
- Gurlitt, W.: *J. S. Bach*. Berlin 1936; 2. vyd. 1947.
- Haas, R.: *Zamponis Ulisse nell'Isola di Circe*. ZMW zv. 3, 385; zv. 5, 63.
- Haas, R.: *Die Wiener Oper*. Wien 1926.
- Haas, R.: *Die estensischen Musikalien*. Regensburg 1927.
- Haas, R.: *Wiener deutsche Parodieopern um 1730*. ZMW, zv. 8, 201.
- Haas, R.: *Zur Neuausgabe von Monteverdis Il Ritorno*. StzMW, zv. 9.
- Haas, R.: *Das Generalbassflugblatt Francesco Biancardis*. Festschrift Johannes Wolf. Berlin 1929.
- Haas, R.: *Musik des Barocks*. (Handbuch der Musikwissenschaft). 1928.
- Haas, R.: *Aufführungspraxis*. (Handbuch der Musikwissenschaft), 1931.
- Haas, R.: *Dreifache Orchesterteilung im Wiener Sepolcro*. Festschrift für Kocirz, 1930.
- Haberl, F. X.: *Ludwig Grossi da Viadana*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1889.
- Haböck, F.: *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*. Stuttgart 1926.
- Haefner, W.E.: *Die Lautenstücke des Denis Gaultier*. Diz. práca. Freiburg 1939.
- Hagen, M. M.: *D. Buxtehude*. Kōbenhavn 1930.
- Halm, A.: *Über J. S. Bachs Konzertform*. Bach Jahrbuch 1919, 1.
- Hamburger, P.: *Die Fantasien in E. Adriansens Pratum musicum, 1600*. ZMW, zv. 12.
- Hamel, F.: *Die Psalmkompositionen Joh. Rosenmüllers*. Diz. práca. Giessen (1930), 1933.
- \*Händel... *Händel-Handbuch*. Hrg. vom Kuratorium der G. F. Händel Stiftung. (Eisen, W. und Eisen, M.) 5. zv. Leipzig – Kassel 1978–1986 (obsahuje aj tematický zoznam diel, HWV).
- Handschin, J.: *De différentes conceptions de Bach*. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 4, 1929.
- Handschin, J.: *Die Grundlagen des a capella-Stils*. Hans Häusermann und der Häusermannsche Privatchor. Zürich 1929.
- Hauswald, G.: *Johann David Heinichens Instrumentalwerke*. Diz. práca. Leipzig 1937.
- Hawkins, J.: *General History of Music*. London 1776 (Novello 1875).
- Hayes, G. R.: *Musical Instruments and Their Music*. zv. 1–2. London 1928 a nasl.
- Hayes, G. R.: *King's music*. London 1937.
- Hayes, G. R.: *The Lute's Apology*. London 1938.
- Hernried, R. F.: *Geminianis Concerti grossi op. 3*. AM, zv. 9. Kōbenhavn 1937.
- Herz, G.: *Bach's Religion*. Journal of Renaissance and Baroque Music I (1946).
- Hess, H.: *Die Opern Alessandro Stradellas*. Beihefte IMG, zv. 2. Leipzig 1906.
- Heuss, A.: *Die Instrumentalstücke des Orfeo*. SIMG, zv. 4, 175. 1903.
- Heuss, A.: *Die venezianischen Opernsymphonien*. SIMG, zv. 4. 1903.
- Heuss, A.: *Die Matthäuspassion*. Leipzig 1909.
- Heuss, A.: *Das Semele-Problem bei Händel*. ZIMG, zv. 15, 143.



## BIBLIOGRAFIA

- Heuss, A.: *Zachow als dramatischer Kantaten-Komponist*. ZMW, zv. 10, 228.
- Hirschmann, K. F.: *W. C. Briegel (1626–1712)*. Marburg 1934.
- Hirtler, F.: *Neu aufgefundene Orgelstücke von Johann Ulrich Steigleder und Johann Benn*. AMF, zv. 2. Leipzig 1937.
- Hjelmborg, B.: *Une partition de Cavalli*. AM, zv. 16–17. København 1944–1945.
- Holland, A. K.: *H. Purcell.: The English Musical Tradition*. London 1932.
- Horneffer, A.: *Johann Rosenmüller*. Berlin 1898.
- Hörner, H.: *G. P. Telemanns Passionsmusiken*. Diz. práca. Kiel 1930, 1933.
- Howard, J. T.: *Our American Music*. 3. vyd. New York 1946.
- Huard, G.: *Les ballets de Tancrede at de Psyche... en 1619*. Sociéte de l'histoire de l'art français. Bulletin 1936.
- Hudemann, H.–O.: *Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. 1941.
- Huggler, H.: *J. S. Bach's Orgelbüchlein*. Diz. práca. Bern 1930.
- Hughes, Ch. W.: *Porter, Pupil of Monteverdi*. MQ, zv. 20 New York 1934.
- Hughes, Ch. W.: *Richard Deering's Fancies for Viola*. MQ, zv. 27. New York 1941.
- Hughes, Ch. W.: *The Music for Unaccompanied Bass Viol*. ML, zv. 25 London 1944.
- Hughes, Ch. W.: *John Gamble's Commonplace Book*. ML, zv. 26. London 1945.
- Hull, A. E.: *Bach's Organ Works*. London 1929.
- \*Hutchings, A. J. B.: *The Baroque Concerto*. London 1961.
- Ilgner, G.: *Matthias Weckmann*. Diz. práca. Kiel 1939.
- Iselin, D. J.: *Biago Marini*. Diz. práca. Basel 1930.
- Johandl, R.: *D. G. Corner und sein Gesangbuch*. AMW, zv. 2, 447.
- Juncker, H.: *Zwei Griselda Opern*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Kade, O.: *Die ältere Passionskomposition bis 1631*. Gütersloh 1893.
- Kade, R.: *Christoph Demant*. VfM, zv. 6. Leipzig.
- Kahle, F.: *Händels Cembalosuiten*. 1928.
- Kamienski, L.: *Zum Tempo rubato*. AMW, zv. 1, 108.
- Kastendieck, M. M.: *England's Musical Poet, Thomas Campion*. Oxford 1938.
- Kastner, S.: *Música Hispânica, O Estilo do Padre Coelho*. Lisboa 1936.
- Kastner, S.: *Contribución al estudio de la musica española y portuguesa*. Lisboa 1941.
- Katz, E.: *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*. Diz. práca. Freiburg 1926.
- Kaul, O.: *A. Kircher*. Würzburg 1932.
- Keller, H.: *Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach*. Stuttgart 1925.
- Keller, H.: *Generalbasschule*. Kassel 1931.
- Kendall, R.: *The Life and Works of Samuel Mareschall*. MQ, zv. 30. New York 1944.
- \*Kenton, E.: *Life and Works of Giovanni Gabrieli*. American Institute of Musicology 1967.
- Kidson, F.: *The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors*. Cambridge 1922.
- Kinkeldey, O.: *L. Luzzaschis Solomadrigale*. SIMG, zv. 9, 538.
- Kinkeldey, O.: *Orgel- und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*. Leipzig 1910.
- Kinkeldey, O.: *Thomas Mace and His Tattle de Moy*. A Birthday Offering to Carl Engel. New York 1943.
- \*Kirkpatrick, R.: *Domenico Scarlatti*. Princeton (New York) 1953.
- Kiwi, E.: *Die Triosonate von ihren Anfängen bis zu Haydn*. Zeitschrift für Hausmusik 3 (1934), 37.

## BIBLIOGRAFIA

- Klotz, H.: *Über die Orgelkunst der Gotik, Renaissance und Barock*. Kassel 1934.
- Köchel, L. v.: *J. J. Fux*. Wien 1872.
- Köhler, W. E.: *Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore*. Diz. práca. Berlin 1937.
- Koletschka, K.: *Esaias Reussner Vater und Sohn und ihre Choralbearbeitungen für Laute*. Festschrift Koczirs 1930.
- \*Kolneder, W.: *Antonio Vivaldi, Leben und Werk*. Wiesbaden 1965.
- Krabbe, W.: *Zur Frage der Parodien in Rists Galathea*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Krabbe, W.: *Das Liederbuch des Johann Heck (1679)*. AMW, zv. 4, 420.
- Kreidler, W.: *H. Schütz und der stile concitato von Monteverdi*. Kassel 1934.
- Kretzschmar, H.: *Das 1. Jahrhundert der deutschen Oper*. SIMG, zv. 3, 270.
- Kretzschmar, H.: *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*. VfM, zv. 7. Leipzig 1892.
- Kretzschmar, H.: *Monteverdis Incoronazione di Poppea*. VfM, zv. 10. Leipzig 1894.
- Kretzschmar, H.: *Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper*. JMP. Leipzig 1907, 1910.
- Kretzschmar, H.: *Das Notenbuch der Zeumerin*. JMP. Leipzig 1909.
- Kretzschmar, H.: *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre*. JMP. Leipzig 1911.
- Kretzschmar, H.: *Geschichte des neueren deutschen Liedes*. Leipzig 1911.
- Kretzschmar, H.: *Geschichte der Oper*. Leipzig 1919.
- Kretzschmar, H.: *Bachkolleg*. Leipzig 1922.
- Kretzschmar, H.: *Führer durch den Konzertsaal*. 6. vyd. Leipzig 1921; pozri aj Engel, Mersmann, Noack, Schnoor.
- Kroyer, Th.: *A cappella oder conserto?* Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Kroyer, Th.: *Zwischen Renaissance und Barock*. JMP, Leipzig 1927.
- Kroyer, Th.: *Die barocke Anabasis*. ZMW. Leipzig 1933.
- Krüger, L.: *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*. Leipzig 1933.
- Krüger, W.: *Das Concerto grosso Joh. S. Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1932.
- Krüger, W.: *Das Concerto grosso in Deutschland*. Diz. práca Berlín 1932.
- Kuhn, M.: *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik*. Beihefte IMG, zv. 1, Leipzig 1902.
- Kunz, L.: *Die Tonartenlehre des Pier Francesco Valentini*. (Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft, zv. 8), Kassel 1937.
- Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. 3. vyd. Berlin 1927.
- Lacroix, P.: *Ballets et Mascarades de Cour (1581–1651)*. Genève 1868–1870.
- La Laurencie, L. de: *La Goût musical en France*. Paris 1905.
- La Laurencie, L. de: *Un musicien Piémontais en France au XVIIIe siècle*. (Guignon) RMI, zv. 18. Torino 1911.
- La Laurencie, L. de: *Les pastorales en musique au XVIIe siècle en France*. 4. Congress IMG. London 1911.
- La Laurencie, L. de: *Lully*. Paris 1911.
- La Laurencie, L. de: *Un émule de Lully, Pierre Gautier de Marseille*. SIMG, zv. 13, 1912.
- La Laurencie, L. de: *André Campra. L'Année musicale*. 1913.
- La Laurencie, L. de: *Un musicien dramatique du XVII. siècle français*:

## BIBLIOGRAFIA

- Pierre Guedron*. RMI, zv. 29. Torino 1922.
- La Laurencie, L. de: *Le rôle de Leclair dans la musique instrumentale*. RM, zv. 4. Paris 1923.
- La Laurencie, L. de: *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. zv. 1–3. Paris 1922–1924.
- La Laurencie, L. de: *Rameau*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1926.
- La Laurencie, L. de: *Les Créateurs de l'Opéra français*. (Maîtres de la Musique). Paris 1930.
- La Laurencie, L. de: *Les Luthistes*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1928.
- La Laurencie, L. de: *Quelques luthistes français du XVIIe siècle*. RdM, zv. 8.
- La Laurencie, L. de: *L'Orfeo nell' inferni d'André Campra*. RdM, zv. 27.
- La Laurencie, L. de: *Un opéra inédit de M. – A. Charpentier, La descente d'Orphée aux enfers*. RdM, zv. 31.
- La Laurencie, L. de: *Les débuts de la musique de chambre en France*. RdM, zv. 49–52 (pozri aj Lavignac, E).
- Lamson, R. Jr.: *Englisch Broadside Ballad Tunes of the 16th and 17th Centuries*. Papers Intern. Congress of Musicology. New York 1939, (1944).
- Landshoff, L.: *Über das vielstimmige Accompanement*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Lang, P. H.: *Music in Western Civilization*. New York 1941.
- Lang, P. H.: *The Formation of the Lyric Stage*. A Birthday Offering to C(arl) E(ngel). New York 1943.
- \*Lang, P. H.: *George Frideric Handel*. New York 1966.
- Lange, M.: *Die Anfänge der Kantate*. Diz. práca. Leipzig 1938.
- Langer, G.: *Die Rhythmik der J. S. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel*. Diz. práca. Leipzig 1937.
- Lawrence, W. J.: *Music and Song in the Eighteenth Century Theater*. MQ, zv. 2. New York 1916.
- Lawrence, W. J.: *Early Irish Ballad Opera*. MQ. New York 1922.
- Lawrence, W. J.: *Foreign Singers and Musiciens at the Court of Charles II*. MQ. New York 1923.
- Leichtentritt, H.: *R. Keiser in seinen Opern*. Diz. práca. Berlin 1906.
- Leichtentritt, H.: *Cl. Monteverdi als Madrigal-Komponist*. SIMG, zv. 11, 225.
- Leichtentritt, H.: *Geschichte der Motette*. Leipzig 1908.
- Leichtentritt, H.: *Händel*. Stuttgart 1924.
- Leichtentritt, H.: *Handel's Harmonic Art*. MQ. New York 1935.
- Lesser, E.: *Zur Scordatura der Streichinstrumente, mit besonderer Berücksichtigung der Viola d'amore*. AM, zv. 4, 123, 148.
- Lavarie, S.: *Fugue and Form*. Chicago 1941.
- \*Lewis, A. Fortune, M.: *Opera and Church Music 1630–1750*. in.: The New Oxford History of Music, 5. zv. London 1975.
- Liess, A.: *Die Triosonaten von J. J. Fux*. Berlin 1940.
- Lightwood, J. T.: *Methodist Music in the 18th Century*. 1927.
- Lindner, E. O.: *Die erste stehende deutsche Oper*. Berlin 1855.
- Lindner, E. O.: *Geschichte des deutschen Liedes*. Leipzig 1871.
- Lindsey, E. S.: *The music of the Songs in Fletcher's Plays*. Studies in Philology, zv. 21, č. 2. 1924.
- Litterscheid, R.: *Zur Geschichte des basso ostinato*. Diz. práca. Marburg 1928.
- Loewenberg, A.: *Annals of Opera*. Oxford 1943.
- Lorenz, A. O.: *Alessandro Scarlatti's Jugendopern*. zv. 1–2. Augsburg 1927.

BIBLIOGRAFIA

- Lorenz, A. O.: *Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen*. Festschrift Adler. Wien 1930.
- Lorenz, A. O.: *Homophone Grossrhythmik in Bach's Polyphonik*. Die Musik, zv. 22. 1929–1930.
- Lott, W.: *Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650 bis 1800*. AMW, zv. 3, 285.
- Luciani, S. A.: *Alla scoperta degli autografi di D. Scarlatti*. Archivi, Roma 1935. ser. 2, zv. 2, 289–304.
- Luedtke, H.: *Bachs Choralvorspiele*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1918.
- Mahrenholz, Ch.: *Samuel Scheidt, sein Leben und sein Werk*. Leipzig 1924.
- Malipiero, G. F.: *Cl. Monteverdi*. Milano 1929.
- Martin, B.: *Untersuchungen zur Struktur der Kunst der Fuge*. Diz. práca. Köln 1941.
- Martin, H.: *La Camerata du Comte Bardi et la musique florentine du XVIIe siècle*. RdM, zv. 42, 43, 44, 46, 47.
- Martin, J. C.: *Die Kirchenkantaten J. Kuhnaus*. Berlin 1928.
- Masson, P. M.: *Les Brunettes*. SIMG, zv. 12. 1911.
- Masson, P. M.: *Les Fêtes vénitiennes de Campra (1710)*. RdM, zv.43, 44.
- Masson, P. M.: *L'Opéra de Rameau*. Paris 1930. 2. vyd. 1932.
- Maxton, W.: *Johann Theile*. Diz. práca. Tübingen 1926.
- Maxton, W.: *Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes*. ZMW, zv. 10, 1928.
- Meissner, R.: *Georg Ph. Telemanns Frankfurter Kirchen-Kantaten*. Diz. práca. Frankfurt 1928
- Mellers, W.: *The Clavecin Works of François Couperin*. ML, zv. 27, 1946.
- Menke, W.: *History of the Trumpet of Bach and Handel*. London 1934.
- Menke, W.: *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns*. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel 1942.
- Mersmann, H.: *Ein Weihnachtsspiel des Goerlitzer Gymnasiums von 1668*. AMW, zv. 1. 244.
- Mersmann, H.: *Die Kammermusik I*. Leipzig 1933, in: Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar.
- Meyer, E. H.: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*. Kassel 1934.
- Meyer, E. H.: *Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im niederländischen Barock*. Tijdschrift VNM, zv. 15. 1939.
- Meyer, E. H.: *Form in the Instrumental Music of the 17th century*. PMA, zv. 65, 1939.
- Meyer, E. H.: *Englisch Chamber Music*. London 1946.
- Meyer, K.: *Das Officium und seine Beziehungen zum Oratorium*.AMW, zv. 3. 1921.
- Mies, P.: *Die Chaconne (Passacaille) bei Händel*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1929.
- Mishkin, H. G.: *The Italian Concerto before 1700*.BAMS č. 7.
- Mishkin, H. G.: *The Solo Violin Sonata of the Bologna School*. MQ 29. New York 1943.
- Mitjana, R.: *C. Monteverdi y los origines de la ópera italiana*. Málaga 1911.
- Mohr, E.: *Die Allemande*. Diz. práca. Basel 1932.
- Moser, A.: *Johann Schop als Violinkomponist*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Moser, A.: *Zur Frage der Ornamentik und ihrer Anwendung auf Corellis op. 5*. ZMW, zv. 1, 287.
- Moser, A.: *Zur Genesis der Folies d'Espagne*. AMW, zv. 1, 358.

BIBLIOGRAFIA

- Moser, A.: *Die Violin-Skordatur*. AMW, zv. 1, 573.  
Moser, A.: *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923.  
Moser, H. J.: *Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbasspassion*. Leipzig 1920. JMP, 18.  
Moser, H. J.: *Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock*. ZMW, zv. 4, 253.  
Moser, H. J.: *Geschichte der deutschen Musik*. zv. 1–3, 5. vyd. Stuttgart – Berlin 1930.  
Moser, H. J.: *Der junge Händel und seine Vorgänger in Halle*. 1929.  
Moser, H. J.: *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*. Leipzig 1931–1934.  
Moser, H. J.: *Eine Augsburger Liederschule im Mittelbarock*. Festschrift Kroyer. Regensburg 1933.  
Moser, H. J.: *Corydon*, zv. 1–2. Braunschweig 1933.  
Moser, H. J.: *J. S. Bach*. Berlin 1935 (2. vyd. 1943).  
Moser, H. J.: *Heinrich Schütz*. Kassel 1936.  
Moser, H. J.: *Daniel Speer*. AM, zv. 9. København 1937.  
\*Musik... *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG). 16. zv. Bärenreiter 1949–1979  
Müller, G.: *Geschichte des deutschen Liedes*. München 1925.  
Müller, K. F.: *Die Technik der Ausdrucksdarstellung in Monteverdis monodischen Frühwerken*. Berlin 1931.  
Müller – Blattau, J.: *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*. Leipzig 1926.  
Müller – Blattau, J.: *Bach und Händel*. JMP. Leipzig 1926.  
Müller – Blattau, J.: *H. Alberts Kürbishütte*. 1932.  
Müller – Blattau, J.: *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*. 2. vyd. 1931.  
Müller – Blattau, J.: *Händel*. (Die grossen Meister der Musik). Potsdam 1933.  
Nagel, W.: *Geschichte der Musik in England*. zv. 1–2. Strassburg 1894–1897.  
Nagel, W.: *Daniel Purcell*. MfM 1898.  
Naldo, A. R.: *Un Trattado inedito ignoto di F. M. Veracini*. RMI, zv. 42. Torino 1938.  
Naylor, E. W.: *Three Musical Parson-Poets of the XVII century*. PMA, zv. 54, 1928.  
Neemann, H.: *Philip Martin, ein vergessener Lautenist*. ZMW, zv. 9, 545.  
Neemann, H.: *Die Lautenhandschriften von S. L. Weiss*. ZMW, zv. 10. 1927–1928.  
Neemann, H.: *Die Lautenistenfamilie Weiss*. AMF, zv. 4. Leipzig 1939.  
Nef, K.: *Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Beihefte IMG, zv. 1, Leipzig 1902.  
Nef, K.: *Geschichte der Sinfonie und Suite*. Leipzig 1921.  
Nef, K.: *Das Petrusoratorium von M. A. Charpentier und die Passion*. Leipzig 1930, JMP, 24.  
Nef, K.: *Schweizerische Passionsmusiken*. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 5.  
Neisser, A.: *Servio Tullio, eine Oper (1685) von Steffani*. Leipzig 1902.  
Nettl, P.: *Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie*. ZMW, zv. 2, 83.  
Nettl, P.: *Eine Sing- und Spielsuite von A. Brunelli*. AMW, zv. 2, 385.  
Nettl, P.: *Die Wiener Tanzkomposition*, StzMW, zv. 8.

## BIBLIOGRAFIA

- Nettl, P.: *Beiträge zur Geschichte des deutschen Singballets*. ZMW, zv. 6, 608.
- Nettl, P.: *Giovanni Battista Buonamente*. ZMW, zv. 9, 528.
- Nettl, P.: *Musikbarock in Böhmen und Mähren*. Brünn 1927.
- Nettl, P.: *Eine Wiener Tánzeshandschrift um 1650*. Festschrift für Koczirz. 1930.
- Nettl, P.: *Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock*. Wien 1934.
- Nettl, P.: *The Austrian Baroque Lied*. Journal of Renaissance and Baroque Music, 1, 1946.
- Neuhaus, M.: *A. Draghi*. StzMW, 1.
- Neumann, W.: *J. S. Bachs Chorfuge*. Diz. práca. Leipzig 1938.
- \*Newman, W. S.: *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill 1959.
- Newton, R.: *Englisch Lute Music of the Golden Age*. PMA, zv. 65, 1939.
- Niessen, W.: *Das Liederbuch des Studenten Clodius*. VfM, zv. 7, 579
- Noack, E.: *Ein Beitrag zur Geschichte der älteren deutschen Suite*. AMW, zv. 2. 1920.
- Noack, F. Chr.: *Graupners Kirchenmusiken*. Leipzig 1916.
- Noack, F.: *W. C. Briegel als Liederkomponist*. ZMW, zv. 1, 523.
- Noack, F.: *Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt im Blut*. AMW, zv. 2, 85.
- Noack, F.: *Die Musik zu der Molièreschen Komödie M. de Pourceaugnac von Lully*. Festschrift J. Wolf. Berlin 1929.
- Noack, F.: *Sinfonie und Suite*. Leipzig 1932. (Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar, 7. vyd.)
- Norlind, T.: *Zur Geschichte der Suite*. SIMG, zv. 7, 1906.
- Nowak, L.: *Grundzüge einer Geschichte des basso ostinato*. 1932.
- Nuelsen, J. L.: *John Wesley und das deutsche Kirchenlied*. 1938.
- Nwitter, Ch.  
– Thoinan, E.: *Les origines de l'opéra français*. Paris 1886.
- Oberst, G.: *Die englischen Orchester-Suiten um 1600*. Wolfenbüttel 1929.
- Osthoff, H.: *Adam Krieger*. Leipzig 1929.
- Otto, I.: *Deutsche Musikanschauung im 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Berlin 1937.
- Ottzen, C.: *Telemann als Opernkomponist*. Diz. práca. Berlin 1902.
- \*Palisca, C. V.: *Baroque Music*. Engelwood Chiffs 1968.
- Pannain, G.: *Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in Italia*. Napoli 1917.
- Pannain, G.: *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*. RMI, zv. 32. Torino 1925 (pozri aj Corte, A. della).
- Paoli, D. de: *Claudio Monteverdi*. Milano 1945.
- Parry, H.: *J. S. Bach: The Story of the Development of a Great Personality*. New York 1909 (1934).
- Parry, H.: *The Music of the 17th century*. OHM, zv. 3, 3. vyd. London 1938.
- Pasquetti, G.: *L'Oratorio musicale in Italia*. Firenze 1906.
- Payne, M. de Forest: *Melodic Index to the Works of J. S. Bach*. 1938.
- Pedrell, F.: *La festa d'Elche*. SIMG, zv. 2, 203.
- Pedrell, F.: *La Musique indègène dans le théâtre espagnol du XVII siècle*. SIMG, zv. 5, 46.
- Pedrell, F.: *L'Eglogue Le forêt sans amour'de Lope de Vega et la musique du théâtre de Calderon*. SIMG, zv. 11, 55.

## BIBLIOGRAFIA

- Pereyra, M.–L.: *La musique de la Tempête, par Pelham Humfrey*. RdM, zv. 7.  
Pereyra, M.–L.: *Les livres de virginal de la bibliothèque du Conservatoire de Paris*. RdM, zv. 20, 21, 24, 28, 29, 37, 42, 45.
- Pressl, Y.: *Secular Patterns in Bach's Secular Keyboard Music*. PAMS, 1941.
- Petzoldt, R.: *Die Kirchenkompositionen und weltliche Kantaten R. Keiser*. Diz. práca. Berlin Düsseldorf 1935.
- Pfau, S.: *Die Violinmusik in Italien, 1600–1650*. Diz. práca. Berlin 1931.
- Piersing, F.: *Die Einführung des Horns in die Kunstmusik*. Halle 1927.
- Pincherle, M.: *Les Violinistes*. Paris 1924.
- \*Pincherle, M.: *Corelli*. Paris 1933.
- Pincherle, M.: *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Paris 1938.
- \*Pincherle, M.: *Corelli et son temps*. Paris 1954.
- Pirro, A.: *L'Orgue de J. S. Bach*. 1897. (Prel. do angl. New York 1902; Bach the Organist.)
- Pirro, A.: *L'Orgue de J. S. Bach*. 1897; (Prel. do angl. New York 1902: Bach the Organist).
- Pirro, A.: *Louis Marchand*. SIMG, zv. 6. 1905.
- Pirro, A.: *Bach*. Paris 1906 (1924).
- Pirro, A.: *Descartes et la Musique*. Paris 1907.
- Pirro, A.: *L'esthétique de Bach*. Paris 1907.
- Pirro, A.: *D. Buxtehude*. Paris 1913.
- Pirro, A.: *H. Schütz*. (Les Maîtres de la Musique). Paris 1913 (1924).
- Pirro, A.: *Deux danses Anciennes*. RdM, zv. 9.
- Pirro, A.: *Les Clavecinistes*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1925 (pozri aj Lavignac, E.).
- Plamenac, D.: *An Unknown Violin Tablature of the Early 17th Century*. PAMS, 1941.
- Poladian, S.: *Handel as an Opera Composer*. Diz. Práca. Cornell 1946.
- Pougin, A.: *Les vrais créateurs de l'opéra français*. Paris 1881.
- Pratella, F. B.: *G. Carissimi ed i suoi oratori*. RMI, zv. 27. Torino 1920.
- Preussner, E.: *Die Methodik im Schulgesang der evangelischen lateinschulen des 17. Jahrhunderts*. AMW, zv. 6, 407.
- Propper, L.: *Der Ostinato als technisches und formbildendes Prinzip*. Diz. práca. Berlin 1926.
- Prout, S.: *Graun's Passion-Oratorio and Handel's knowledge of it*. Monthly Mus. Record XXIV, 97, 121, 1895
- Prüfer, A.: *J. H. Schein*. Leipzig 1895.
- Prüfer, A.: *J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts*. Beihefte IMG, zv. 2. Leipzig 1908.
- Prüfer, A.: *Scheins Cymbalum Sionium*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Prunières, H.: *Lecerf de la Viéville et le classicisme musical*. SIMG; zv. 9, 1908.
- Prunières, H.: *Lully*. Paris 1910.
- Prunières, H.: *Notes sur les Origines de l'ouverture française*. SIMG, zv. 12, 1911.
- Prunières, H.: *Jean de Cambefort*. Année musicale. 1912.
- Prunières, H.: *L'Opéra italien en France avant Lully*. Paris 1913.
- Prunières, H.: *Le ballet de cour en France avant Lully*. Paris 1914.
- Prunières, H.: *Notes bibliographiques sur les cantates de L. Rossi au Conservatoire de Naples*. ZIMG, zv. 14, 109.

## BIBLIOGRAFIA

- Prunières, H.: *P. Lorenzani à la Cour de France*. RM, Paris 1922.
- Prunières, H.: *Notes sur une partition faussement attribuée à Cavalli*. RMI, zv. 27. Torino 1920.
- Prunières, H.: *Bénigne de Bacilly*. RdM, zv. 8.
- Prunières, H.: *The Italian Cantata of the 17th century*. ML, zv. 7.
- Prunières, H.: *La vie et l'oeuvre de C. Monteverdi*. Paris 1924 (1931); Prel. do angl. London 1926.
- Prunières, H.: *Cavalli et l'opéra vénitien*. Paris 1931.
- Prunières, H.: *A Barberini*. Mélanges de Musicologie. La Laurencie. 1933.
- Prunières, H.: *A New History of Music*. New York 1943.
- Pulver, J.: *A Biographical Dictionary of Old English Music*. London 1927.
- Pulver, J.: *Music in England during the Commonwealth*. AM, zv. 6. København 1934.
- Quervain, F. de: *Der Chorstil H. Purcells*. Diz. práca. Bern 1935.
- Quittard, H.: *Orphée descendant aux enfers*. Cantate de M. – A. Charpentier. RM. Paris 1904.
- Quittard, H.: *L'Air de Cour: Guedron*. RM, Paris 1905.
- Quittard, H.: *Henry du Mont*. Paris 1906.
- Quittard, H.: *Un musicien oublié: G. Bouzignac*. SIMG, zv. 6, 356.
- Quittard, H.: *Les Couperins*. Paris 1913.
- Rapp, E.: *Beiträge zur Frühgeschichte des Violoncell-Konzerts*. Diz. práca. Würzburg 1934.
- Raul, K. A.: *Loreto Vittori*. Diz. práca. München 1913.
- Raugel, F.: *Les organistes*. Paris 1923.
- Rebling, E.: *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*. 1935.
- Redlich, H. F.: *Das Problem des Stilwandels in Monteverdis Madrigalwerk*. Diz. práca. Frankfurt 1931.
- Redlich, H. F.: *Monteverdi's Religious Music*. ML, zv. 27, 1946.
- Reimann, M.: *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*. Diz. práca. Köln 1941.
- Reitter, L.: *Doppelchortechnik bei H. Schütz*. Diz. práca. Zürich 1937.
- Reuter, F.: *Die Beantwortung des Fugenthemas, dargestellt an den Themen von Bachs Wohltemp. Klavier*. 1929.
- Reyer, P.: *Les masques anglais*. Paris 1909.
- Ricci, V.: *Un melodramma ignoto della prima metà del 1600*. RMI, zv. 32, 1925.
- Richter, W.: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670*. Palaestra zv. 78, 1910.
- Rieber, K. Fr. L.: *Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate in 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Freiburg 1932.
- \*Riedel, F. W.: *Kirchenmusik am Hofe Karl VI. (1711–1740)*. Mainz 1970
- Riemann, H.: *Handbuch der Fugenkomposition*. zv. 1. 3. Leipzig 1890–1894, (1914–1921); prel. do angl. 1893, zv. 1–3 (vrátane Das wohltemperierte Klavier a Kunst der Fuge).
- Riemann, H.: *Die Triosonaten der Generalbassepoche*. Präludien und Studien. zv. 3. Leipzig 1901.
- Riemann, H.: *Zur Geschichte der deutschen Suite*. SIMG, zv. 6, 1905.



BIBLIOGRAFIA

- Riemann, H.: *Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate*. SIMG, zv. 13, 531.
- Riemann, H.: *Eine siebensätzliche Tanzsuite von Monteverdi*. SIMG, zv. 14, 26.
- Riemann, H.: *A. Steffani als Opernkomponist*. DTB, r. 12, zv. 2.
- Riemann, H.: *Basso ostinato und Basso quasi ostinato*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Riemann, H.: *Geschichte der Musiktheorie*. 2. vyd. Leipzig 1921.
- Riemann, H.: *Handbuch der Musikgeschichte*. zv. 2, 2. část. Das Generalbasszeitalter. 2. vyd. Leipzig 1922.
- Rierner, O.: *E. Bodenschatz und sein Florilegium Portense*. Diz. práca. Leipzig 1928.
- Rietsch, H.: *Der Concertus von J. J. Fux*. StzMW, zv. 4.
- Rietsch, H.: *Bachs Kunst der Fuge*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Rinaldi, M.: *Antonio Vivaldi*. Milano 1943.
- Ripollès, V.: *El Villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Inst. d'Estudis Catalans, Bibl. de Catalunya, zv. 12, 1935.
- Ritter, A. G.: *Geschichte des Orgelspiels*. Leipzig 1884 (nové vyd. pozri in: Frotscher).
- Robbins, R.: *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*. Diz. práca. Berlin 1938.
- Robinson, O.: *Handel and His Orbit*. London 1908.
- Robinson, O.: *Handel, or Urlo, Stradella and Erba*. ML, zv. 16, 269.
- Robinson, O.: *Handel up to 1720: A New Chronology*. ML, zv. 20, 55.
- Rokseth, Y.: *Un Magnificat de Marc-Antoine Charpentier*. Journal of Renaissance and Baroque Music I, 1946.
- Rolandi, U.: *Emilio de' Cavalieri, il Granduca Ferdinando e l'Inferigno*. RMI, zv. 36, 1929.
- Rolland, R.: *L'histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris 1895; nové vyd. 1931.
- Rolland, R.: *Musiciens d'autrefois*. Paris 1908 (1919); Angl. preklad 1915.
- Rolland, R.: *Händel*. Paris 1910; Angl. preklad 1916.
- Rolland, R.: *Voyage musical au pays du passé*. Paris 1920; Angl. preklad 1922.
- Rolland, R.: (pozri aj Lavignac, E.)
- Roncaglia, G.: *La Rivoluzione Musicale Italiana*. Milano 1928.
- Roncaglia, G.: *Di insigni musicisti modenesi*. Atti e memorie della R. Deputazione di storia... modenesi, Ser. VII, zv. 2. Modena 1929.
- Roncaglia, G.: *Il Tirinto di B. Pasquini*. La Rassegna musicale. 1931.
- Roncaglia, G.: *Il melodioso settecento italiano*. Milano 1935.
- Roncaglia, G.: *Le composizioni strumenti di A. Stradella*. RMI, zv. 44, 1940.
- Roncaglia, G.: *Le composizioni vocali di Alessandro Stradella*. RMI, zv. 45, 1941, 1942.
- Roncalio, A. C.: *Unaccompanied violin music before Bach*. Journal of Musicology, zv. 1, 1940.
- Ronga, L.: *G. Frescobaldi, organista Vaticano*. Torino 1930.
- Rosenthal, K. A.: *Über Sonatenformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Rumohr, E. v.: *Der Nürnbergsche Tasteninstrumentstil im 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Münster 1938.
- Sachs, C.: *Barockmusik*. JMP, Leipzig 1919.
- Sachs, C.: *World History of Dance*. New York 1937 (nemecké vydanie z roku 1932 má lepšiu bibliografiu).

## BIBLIOGRAFIA

- Sachs, C.: *The History of Musical Instruments*. New York 1940.
- Sachs, C.: *The Commonwealth of Art*. New York 1946.
- Sandberger, A.: *Zur Geschichte der Oper in Nürnberg*. AMW, zv. 1, 85.
- Sandberger, A.: *Zur venezianischen Oper*. JMP, Leipzig 1924, 1925.
- Sander, H. A.: *Beiträge zur Geschichte der Barockmesse*. Kirchenmusikalisches Jhr. 1933.
- Sander, H. A.: *Ein Orgelbuch der Breslauer Magdalen-Kirche aus dem 17. Jahrhundert*. Festschrift Max Schneider. Halle 1935.
- Sawyer, F. H.: *The Music in Atalanta Fugiens*. John Read: Prelude to Chemistry. New York 1937.
- Schaefer-Schmuck, K.: *G. P. Telemann als Klavierkomponist*. Diz. práca. Kiel 1934.
- Scheide, A.: *Zur Geschichte des Choralvorspiel*. Hildburghausen 1930.
- Schenck, E.: *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*. ZMW, zv. 17.
- Schenck, E.: *Johann Theiles Harmonischer Baum*. Festschrift Seiffert. Kassel 1938.
- Schering, A.: *Zur Bachforschung*. SIMG, zv. 5, 4.
- Schering, A.: *Geschichte des Instrumental-Konzerts*. Leipzig 1905, 2. vyd. 1927.
- Schering, A.: *Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert*. SIMG, zv. 7, 1906.
- Schering, A.: *Die Lehre von den musikalischen Figuren*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, zv. 21, 1908.
- Schering, A.: *Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Festschrift Riemann. Leipzig 1909.
- Schering, A.: *Zur Geschichte des begleiteten Sologesanges im 16. Jahrhundert*. ZIMG, zv. 13.
- Schering, A.: *Geschichte des Oratoriums*. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, 3). Leipzig 1911.
- Schering, A.: *Die Kantaten der Thomas-Kantoren vor Bach*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1912.
- Schering, A.: *Zur Metrik der Psalmen von Schütz*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Schering, A.: *Über Bachs Parodieverfahren*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1921.
- Schering, A.: *Geschichtliches zur 'ars inveniendi' in der Musik*. JMP, Leipzig 1925.
- Schering, A.: *Historische und nationale Klangstile*. JMP, Leipzig 1927.
- Schering, A.: *Bach und das Symbol*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Schering, A.: *Händel und der protestantische Choral*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Schering, A.: *Musikalische Analyse und Wertidee*. JMP, Leipzig 1929.
- Schering, A.: *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig 1931.
- Schering, A.: *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*. Leipzig 1936.
- Schering, A.: *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941.
- Schering, A.: *Über Kantaten J. S. Bach*. Leipzig 1942.
- Schiederemair, L.: *Die Anfänge der Münchener Oper*. SIMG, zv. 5, 442.
- Schiederemair, L.: *Zur Geschichte der früh-deutschen Oper*. JMP, Leipzig 1910.
- Schild, E.: *Geschichte der protestantischen Messkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*. Diz. práca. Giessen, Leipzig 1934.
- Schilling, H.: *T. Eniccellius, F. Meister, N. Hanf, ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Frühkantate in Schleswig-Holstein*. Diz. práca. Kiel 1934.
- Schlossberg, A.: *Die italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*. Diz. práca. Heidelberg 1932.

## BIBLIOGRAFIA

- Schmidt, G. F.: *Die älteste deutsche Oper in Leipzig*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Schmidt, G. F.: *Zur Geschichte der frühdeutschen Oper*. ZMW, zv. 5; 6. Leipzig 1922–1923, 1923–1924.
- Schmidt, G. F.: *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst G. K. Schürmanns*. zv. 1–2, Regensburg 1933–1934.
- Schmidt, G. F.: *Joh. W. Franck's Singspiel 'Die drey Töchter Cecrops.'* AMF, zv. 4. Leipzig 1939.
- Schmitz, F. A.: *Psalterium harmonicum*. Ein Kölner Jesuitengesangbuch. ZMW, zv. 4, 18.
- Schmitz, F. A.: *Monodien der Kölner Jesuiten*. ZMW, zv. 4, 266.
- Schmitz, E.: *Zur Geschichte des italienischen Kontinuomadrigals im 17. Jahrhundert*. SIMG, zv. 11, 509.
- Schmitz, E.: *Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des Harsdörferschen Frauenzimmeregesprächsspiele*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Schmitz, E.: *Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert*. JMP, Leipzig 1911.
- Schmitz, E.: *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzertes*. zv. 1.: Geschichte der weltlichen Solokantate. Leipzig 1914.
- Schmitz, E.: *Zur Geschichte des italienischen Kammerduetts im 17. Jahrhundert*. JMP, Leipzig 1916.
- Schneider, C.: *Biber als Opernkomponist*. AMW, zv. 8, 1926.
- Schneider, M.: *Der Generalbass J. S. Bachs*. JMP, Leipzig 1914/15.
- Schneider, M.: *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig 1918.
- Schneider, M.: *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. AMW, zv. 1, 205.
- Schneider, M.: *Zum Weihnachtsoratorium von H. Schütz*. Festschrift Kroyer. Regensburg 1933.
- Schnoor, H.: *Oratorien und weltliche Chorwerke*. (Führer durch den Konzertsaal, red. Kretzschmar). Leipzig 1939.
- Scholes, P.: *The Puritans and Music*. London 1934.
- Scholz, H.: *J. S. Kusser*. Leipzig 1911.
- Schrade, L.: *Ein Beitrag zur Geschichte der Toccata*. ZMW, zv. 8, 610.
- Schrade, L.: *„Choro et Organo“ di B. Bottazzi*. RMI, zv. 36. Torino 1929.
- Schrade, L.: *Studien zum Alexanderfest*. Händel Jahrbuch. Leipzig 1932.
- Schrade, L.: *Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular*. Journal of the History of Ideas, zv. 7, 1946.
- Schreiber, I.: *Dichtung und Musik der deutschen Opernarien 1680–1700*. Berlin 1935.
- Schrijver, K. de.: *Zuidnederlandsche Muziek in de Baroktijd*. Vlaamsch Jaarboek vor Muziekgeschiedenis, zv. 4, 1942.
- Schünemann, G.: *Geschichte des Dirigierens*. Leipzig 1913.
- Schuh, W.: *Formprobleme bei H. Schütz*. Leipzig 1928.
- Schultz, W. E.: *Gay's Beggar's Opera*. New Haven 1923.
- Schulz, W.: *Studien über das deutsche, protestantische monodische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*. Diz. práca. Breslau 1934.
- Schulze, W.: *Die Quellen der Hambruger Oper (1678–1738)*. Hamburg 1938.
- Schwartz, E. P.: *Die Fugenbeantwortung vor Bach*. Diz. práca. Wien 1932.

## BIBLIOGRAFIA

- Schwartz, R.: *Das erste deutsche Oratorium*. JMP, Leipzig 1898.
- Schweitzer, A.: *J. S. Bach*. Paris 1905; Prel. do angl. 1911 (1923). Nové vyd. 1935.
- Seidler, K.: *Untersuchungen über Biographie und Klavierstil J. J. Frobergers*. Königsberg 1930.
- Seiffert, M.: *Zu Händels Klavierwerken*. SIMG, zv. 1, 131.
- Seiffert, M.: *Weckmanns Collegium musicum*. SIMG, zv. 2, 76.
- Seiffert, M.: *F. J. Habermann*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1903.
- Seiffert, M.: *Pachelbels Musikalische Sterbensgedanken*. SIMG, zv. 5, 476.
- Seiffert, M.: *Die Verzierung der Sologesänge im Messias*. SIMG, zv. 8, 581.
- Seiffert, M.: *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*. VfM, zv. 7.
- Seiffert, M.: *Händels deutsche Gesänge*. Festschrift Liliencron. Leipzig 1910.
- Seiffert, M.: *G. Ph. Telemanns Musique de Table als Quelle für Händel*. Bulletin Union Musicologique VI. 1925; pozri aj Beihefte II, DDT.
- Seiffert, M. –  
Weitzmann, K. F.: *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig 1899.
- Serauky, W.: *Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700–1850*. Münster 1929.
- Serauky, W.: *Werckmeister als Musiktheoretiker*. Festschrift Max Schneider. Halle 1935.
- \*Serauky, W.: *Georg Friedrich Händel, sein Leben, sein Werk*. Kassel 1956.
- Shaw, H. W.: *John Blow's Anthems*. ML, zv. 19, 429.
- Shaw, H. W.: *The Secular Music of John Blow*. PMA, zv. 63, 1936–1937.
- Shaw, H. W.: *Blow's Use of the Ground Bass*. New York 1938. MQ.
- Shedlock, J. S.: *The Pianoforte Sonata*. London 1895.
- Shedlock, J. S.: *Handel and Habermann*. Musical Times. 1904.
- Shedlock, J. S.: *The Harpsichord Music of A. Scarlatti*. SIMG, zv. 6, 1905.
- Shirlaw, M.: *The Theory of Harmony*. London 1917.
- Sigtenhorst Meyer,  
B. van den: *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*. Den Haag 1934.
- Silin, Ch.: *Benserade and his Ballets de Cour*. Baltimore 1940.
- Sirp, H.: *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1931, 1932.
- Sittard, J.: *S. Capricornus contra P. F. Bötdecker*. SIMG, zv. 3, 87.
- Sitwell, S.: *A Background for D. Scarlatti*. London 1935.
- Sleeper, H. J.: *John Jenkins and the English Fantasia-Suite*. BAMS, zv. 4, 34.
- Smend, F.: *Die Johannes-Passion von Bach*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1926.
- Smend, F.: *Bachs Matthäus-Passion*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1928.
- Smend, F.: *Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion*. ZMW, zv. 12, 336.
- Smend, F.: *Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1933.
- Smijers, A. (red.): *Algemeene Muziekgeschiedenis*. Utrecht 1938.
- Smith, L.: *Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Toronto 1931.
- \*Smither, H. E.: *A History of the Oratorio*. Chapel Hill 1977.
- Solerti, A.: *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri*. I primi tentativi del melodramma. RMI, zv. 9. Torino 1902.
- Solerti, A.: *Le origini del melodramma*. Torino 1903.

## BIBLIOGRAFIA

- Solerti, A.: *Gli Albori del melodramma*. zv. 1–3. Milano 1905.
- Sonneck, O. G.: *Italianische Opernlibretti des 17. Jahrhunderts*. SIMG, zv. 13.
- Sonneck, O. G.: *Dafne the first opera*. SIMG, zv. 15, 102.
- Sostegni, A.: *L'opera e il tempo di G. Frescobaldi*. 1929.
- Souchay, M.–A.: *Das Thema in der Fuge Bachs*. Bach Jahrbuch. Leipzig 1927, 1930.
- Spitta, Ph.: *Die Passionen von Heinrich Schütz*. Hildburghausen 1886.
- Spitta, Ph.: *Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung*. JMP, Leipzig 1906.
- Spitta, Ph.: *Heinrich Schütz, ein Meister der Musica sacra*. Halle 1925.
- Spitta, Ph.: *J. S. Bach*. Leipzig 1873–1880; Prel. do angl. London 1899.
- Spitta, Ph.: *Sperontes „Singende Muse an der Pleise“*. VfM, zv. 1.
- Spitta, Ph.: *Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland*. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.
- Spitz, Ch.: *„Ottone“ von Händel und „Teofane“ von Lotti*. Festschrift Sandberger. München 1918.
- Spitz, Ch.: *A. Lotti... als Opernkomponist*. Diz. práca München 1918.
- Springer, H.: *Sizilianische Volksmusik in Settecentoüberlieferung*. Festschrift Kretzschmar. Leipzig 1918.
- Squire, W. B.: *Purcell's Music for the Funeral of Mary II*. SIMG, zv. 4, 225.
- Squire, W. B.: *Purcell's Dramatic Music*. SIMG, zv. 5, 489.
- Squire, W. B.: *Purcell as Theorist*. SIMG, zv. 6, 521.
- Squire, W. B.: *An Index of Tunes in the Ballad Operas*. MA, 1910.
- Squire, W. B.: *The Music of Shadwell's „Tempest“*. MQ, New York 1921.
- Stahl, H. W.: *Dietrich Buxtehude*. Kassel 1937.
- Stege, F.: *Constantin Christian Dedekind*. ZMW, zv. 8. Leipzig 1925–1926.
- Steglich, R.: *Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen*. ZMW, zv. 3, 615.
- Steglich, R.: *Händels Oper Rodelinde und ihre neue Göttinger Bühnenfassung*. ZMW, zv. 3, 518.
- Steglich, R.: *J. S. Bach. (Die grossen Meister der Musik)*. Potsdam 1935.
- Stein, F.: *Ein unbekannter Evangelienjahrgang von Augustin Pfleger*. Festschrift Max Schneider. Halle 1935.
- Steinecke, W.: *Die Parodie in der Musik*. Wolfenbüttel 1934.
- Stephan, H.: *Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken*. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock. Bach Jahrbuch. Leipzig 1934.
- Storz, W.: *Der Aufbau der Tänze in den Opern und Ballets Lullys*. Göttingen 1928.
- Streatfield, R. A.: *Handel*. London 1909.
- \*Stricker, R.: *Musique du baroque*. Paris 1968.
- Striffling, L.: *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIe siècle*. Paris 1912.
- Striggio, A.: *L'Orfeo di Monteverdi*. Bologna 1928.
- Strom, K.: *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Marsches in der Kunstmusik*. München 1926.
- Subirá, J.: *Pergolesi y la Serva Padrona*. 1922.
- Subirá, J.: *La Música en la Casa de Alba*. Madrid 1927.
- Subirá, J.: *La Participación Musical en el Antiquo Teatro Lírico Español*. 1930.
- Subirá, J.: *El Operista Español J. Hidalgo*. Barcelona 1934.

## BIBLIOGRAFIA

- \*Talbot, M.: *Vivaldi*. London 1978.
- \*Tapié, V. L.: *Le baroque*. Paris 1961.
- Taylor, S.: *The Indebtedness of Handel to Works of Other Composers*. Cambridge 1906.
- Terry, Ch. S.: *The Spurious Bach „Lucas Passion“*. ML, zv. 14, 207.
- Terry, Ch. S.: *Bach, a Biography*. London 1928; 2. vyd. 1933.
- Terry, Ch. S.: *Bach: The Historical Approach*. London 1930.
- Terry, Ch. S.: *Bach's Orchestra*. London 1932.
- Terry, Ch. S.: *The Music of Bach*. London 1933.
- Tessier, A.: *Les deux styles de Monteverdi*. RM, zv. 3. Paris 1922.
- Tessier, A.: *Les Messes d'orgue de Couperin*. RM, zv. 6. Paris 1925.
- Tessier, A.: *Couperin*. (Les Musiciens Célèbres). Paris 1925.
- Tessier, A.: *Une Pièce inédite de Froberger*. Festschrift Adler. Wien 1930.
- Thiele, E.: *Die Chor fugen J. S. Bachs*. Diz. práca. Bern 1936.
- Thorp, W.: *Songs from the Restoration Theater*. 1934.
- Tiersot, J.: *Les chœurs d'Esther et d'Athalie de Moreau*. RM, Paris 1903.
- Tiersot, J.: *La musique dans la comédie de Molière*. Paris 1922.
- Tiersot, J.: *Les Couperins*. (Les Maîtres de la Musique). Paris 1926.
- Tiersot, J.: *Les Nations, Sonates en trio de François Couperin*. RdM, zv. 2.
- Toni, A.: *Sul basso continuo e l'interpretazione della musica antica*. RMI, zv. 26. Torino 1919.
- Torchi, L.: *La musica strumentale*. Milano 1901; pozri aj: RMI I, IV, V, VI.
- Torchi, L.: *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII*. RMI, zv. 1. Torino 1894.
- Torchi, L.: *L'accompagnamento degli stromenti nei melodrammi italiani*. RMI, zv. 1. Torino 1894.
- Torretranca, F.: *Poeti minori del clavicembalo*. RMI, zv. 17. Torino 1910.
- Tovey, D. F.: *A Companion to the Art of Fugue*. London 1931.
- Tovey, D. F.: *Essays in Musical Analysis*. London 1935 a nasl.
- Tovey, D. F.: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. 1944.
- Treiber, F.: *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate z. Zt. des jungen Bach (1700–1723)*. AMF, zv. 2, 1937.
- Uldall, H.: *Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts*. ZMW, zv. 10, 139.
- Ulrich, B.: *Die Pythagorischen Schmidsfünklein*. SIMG, zv. 9, 75.
- Ulrich, E.: *Studien zur deutschen Generalbasspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Kassel 1932.
- Unger, H. J.: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Würzburg 1941.
- Ursprung, O.: *Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes*. zv. 4. *Der Weg von den Gelegenheitsgesängen und dem Chorlied über die Frühmonodisten zum neueren deutschen Lied*. AMW, zv. 6, 262.
- Ursprung, O.: *Die katholische Kirchenmusik*. (Handbuch der Musikwissenschaft). Wildpark – Potsdam 1931.
- Ursprung, O.: *Celos aun del aire matan – die älteste erhaltene spanische Oper*. Festschrift Schering. Berlin 1937.
- Valabrega, C.: *D. Scarlatti, il suo secolo, la sua opera*. Modena 1937.

## BIBLIOGRAFIA

- Valentin, E.: *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert.* München 1930.
- Vatielli, F.: *La Lyra Barberina di G. B. Doni.* Pesaro 1908.
- Vatielli, F.: *Il Corelli e i maestri bolognesi.* RMI, zv. 23. Torino 1916.
- Vatielli, F.: *Les Origines de l'art de violoncelle.* RM, zv. 4. Paris 1923.
- Vatielli, F.: *Arte e vita musicale a Bologna.* Bologna 1927.
- Vatielli, F.: *La scuola musicale bolognese.* Strenna storica bolognese, 1928.
- Vatielli, F.: *L'oratorio a Bologna.* Note d'archivio per la storia musicale, 1938.
- Vatielli, F.: *L'Ultimo liutista.* RMI, zv. 17. Torino 1938.
- Vatielli, F.: *Primizie del Sinfonismo.* RMI, zv. 47. Torino 1943.
- Vega, C.: *La Música de un codice colonial des siglo XVII.* Inst. de Literatura Argentina, sec. Folklore, Ser. 1, 2, č. 1. Buenos Aires 1931.
- Veinus, A.: *The Concerto.* New York 1945.
- Velten, R.: *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik.* Heidelberg 1914.
- Vetter, W.: *Das frühdeutsche Lied,* zv. 1–2. Münster 1928.
- Vogel, E.: *Cl. Monteverdi.* VfM, zv. 3. Leipzig 1887.
- Vogel, E.: *M. da Gagliano.* VfM, zv. 5. Leipzig 1889.
- Vogel, E.: *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens 1500–1700.* Berlin 1892. Nové vyd. pripravil Einstein in: Notes, Music Library Association.
- Vogel, H.: *Zur Geschichte des Oratoriums in Wien.* StzMW, zv. 14.
- Vogel, E.: *Die Oratorientechnik Carissimis.* Diz. práca. Praha 1928.
- Vogt, W.: *Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert.* Diz. práca. Basel 1937.
- Volkman, H.: *Emanuele d'Astorga.* zv. 1–2. Leipzig 1911, 1919.
- Völsing, E.: *Händel's englische Kirchenmusik.* Diz. práca. Giessen 1940.
- Wagner, P.: *Geschichte der Messe.* Leipzig 1913.
- Wagner, P.: *Die konzertierende Messe in Bologna.* Festschrift Kretschmar. Leipzig 1918.
- Waldersee, P. Graf: *Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Seb. Bach bearbeiteten.* VfM, zv. 1, 356.
- Walker, E.: *An Oxford Book of Fancies.* MA, zv. 3.
- Walker, E.: *A history of music in England.* 2. vyd. Oxford 1924.
- Wallner, B.: *J. Kuen und die Münchener Monodisten.* ZMW, zv. 2, 445.
- Walther, L.: *Die konstruktive und thematische Ostinatotechnik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts.* Würzburg 1939.
- Warlock, P.: *The English Ayre.* Oxford 1932.
- Wasielowski, J. W. v.: *Die Violine im 17. Jahrhundert.* Bonn 1874.
- Wasielowski, J. W. v.: *Die Collection Philidor.* VfM, zv. 1; (pozri aj Fellowes).
- Wasielowski, J. W. v.: *Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (André Maugars).* MfM, zv. 10, 1878.
- \*Weaver, A. L.: *Opera in Florence 1646–1731.* Chapel Hill 1969.
- Weitzmann, C. F.: *A History of Pianoforte Playing and Pianoforte-Literateure.* New York 1897; (pozri Seiffert).
- Wellesz, E.: *Die Ballet-Suiten von J. H. und A. A. Schmelzer.* Sitzungsberichte. Akademie der Wissenschaften Phil.-hist. Kl. Wien 1914.
- Wellesz, E.: *Cavalli und der Stil der venezianischen Oper 1640–1660.* StzMW, zv. 1.

## BIBLIOGRAFIA

- Wellesz, E.: *Die Opern und Oratorien in Wien 1660–1708*. StzMW, zv. 6.  
 Wellesz, E.: *Der Beginn des musikalischen Barocks und die Anfänge der Oper in Wien*. 1922  
 Wellesz, E.: *Renaissance und Barock*. ZMW, zv. 11.  
 Welford, E.: *The Court Masque*. Cambridge 1927.  
 Werker, W.: *Bachstudien*. zv. 1–2. Leipzig 1922–1923.  
 Werner, A.: *Samuel und Gottfried Scheidt*. SIMG, zv. 1, 401.  
 Werner, A.: *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*. Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation. Leipzig 1932.  
 Wesely, W.: *Die Entwicklung der Fuge bis Bach*. Diz. práca. Praha 1928.  
 West, J. E.: *Old English Organ Music*. SIMG, zv. 12, 1911.  
 Westrup, J. A.: *The Originality of Monteverdi*. PMA, 1933–1934.  
 Westrup, J. A.: *Monteverdi and the Orchestra*. ML, zv. 21, 230.  
 Westrup, J. A.: *Purcell*. London 1937.  
 Westrup, J. A.: *Monteverdi's Lamento d'Arianna*. Music Rewiev 1, 144.  
 Westrup, J. A.: *Amateurs in 17th-century England*. Monthly Musical Record, zv. 69, 1939.  
 Westrup, J. A.: *Foreign Musicians in Stuart England*. MQ, zv. 27 New York 1941.  
 Westrup, J. A.: *Domestic Music under the Stuarts*. PMA, zv. 68, 1942.  
 Whittaker, W. G.: *Some Observations on Purcell's Harmony*. Musical Times. Október 1934, zv. 75.  
 Whittaker, W. G.: *A Lost Bach Magnificat*. ML, zv. 21, 312.  
 Wiel, T.: *I Codici musicali... del sec. XVII nella R. Bibl. di S. Marco*. Venezia 1888.  
 Wilson, S.: *The Recitatives of the St. Matthew Passion*. ML, zv. 16.  
 Winter, C.: *R. Giovanelli, Nachfolger Palestrinas*. München 1935.  
 \*Winter, P.: *Der mehrhörige Stil*. Frankfurt am Main 1964.  
 Winterfeld, K. v.: *Gabrieli und sein Zeitalter*. Zv. 1–3, Berlin 1834.  
 Winterfeld, K. v.: *Zur Geschichte heiliger Tonkunst*. zv. 1–2. Leipzig 1850; 1852.  
 Wintersgill, H. A.: *Handel's Two-Length Bar*. ML. zv. 17, 1936.  
 Wittwer, M.: *Die Musikpflege im Jesuitenorden*. Greifswald 1934.  
 Wójcikówna, B.: *Johann Fischer von Augsburg (1646–1721) als Suitenkomponist*. ZMW, zv. 5, 129.  
 Wójcikówna, B.: *Un disciple de Jean-Baptiste de Lully: Johann Fischer*. RdM, zv. 32.  
 Wolff, H. Ch.: *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1937.  
 Wood, A.: *Life and Times*. vydal Clark, Oxford 1891.  
 Wotquenne, A.: *Etude bibliographique sur Luigi Rossi*. Bruxelles 1909.  
 Wurzbach, W.: *Eine unbekannte Ausgabe und eine unbekannte Aufführung von Calderons „El secreto a voces“*. Homenaje e Bonilla y San Martin. zv. 1, Madrid 1927.  
 Zander, E. –  
 Steglich, R.: *Der Schlusschor von Händels „Acis und Galathea“*. Ergänzung und Analyse. Händel Jahrbuch. Leipzig 1930.  
 Zelle, F.: *Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper (Franck, Theile, Strungk, Förtsch)*. Berlin 1889–1893.  
 Zulauf, M.: *Die Harmonik J. S. Bachs*. Bern 1927.  
 Zulauf, M.: *Die Musica figuralis des Kantors Niklaus Zerleder*. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, zv. 4.



# Zoznam notových vydání

(Tento zoznam je výberový. Podrobnejšiu bibliografiu možno nájsť in: R. Eitner (MfM 1871); F. Hofmeister; W. Altmann; W. Lott (*Verzeichnis der Neudrucke*. Leipzig 1936 –); McColvin-Reeves (*Music Libraries* 1937–1938); Heyer (*Check-List* 1944); M. Bukofzer (Proc. MTNA 1946); a najmä in: Acta Musicologica, *Novae editiones*).

## 1. Všeobecné antológie

- Della Corte, A.: *Scelta di Musiche*. Milano 1928.  
Della Corte, A.: *Antologia della storia della musica*. zv. 1–2. Torino. 2. vyd. 1933–1940; 4. vyd. 1945.
- Davison, A. Th. –  
Apel, W.: HAM.  
Einstein, A.: *A Short History of Music (Appendix of Examples)*. New York 1938; *Beispielsammlung* 1930.
- \*Fellerer, G. (ed.): *Das Musikwerk – Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Köln, od r. 1959.
- Riemann, H.: *Musikgeschichte in Beispielen*. Leipzig 1912; 3. vyd. 1925.  
Schering, A.: GMB  
Wolf, J.: *Music of Earlier Times (Sing- und Spielmusik)*. Broude. New York 1950.

## 2. Súborné vydania starej hudby

*Antiqua* (Schott). 1933 a nasl.  
*Archives des maîtres de l'orgue* (red. Guilmant). Paris 1898–1910.  
*Cathedral Music* (red. W. Boyce). London 1760, 1768, 1772.

- Chrysander, D.  
COF  
*Collegium Musicum* (red. H. Riemann). Leipzig 1903 a nasl.  
*Concerts spirituels*. Schola Cantorum (red. Ch. Bordes). Paris.  
CW  
DDT  
*Denkmäler altpolnischer Tonkunst* (red. A. Chybiński).  
Warsáwa 1928 a nasl.  
DTB.

) 622 (

DTÖ.

Eitner, PAM

EL

ER

*Harmonia Sacra.* (red. J. Page, 2. vyd. Rimbault). London 1800.

*Hispaniae Schola Musica Sacra.* (red. Pedrell). Leipzig 1894–1898.

ICMI

ICMIB

IM

*Institut d'Estudis Catalans. Bibl. de Catalunya. Publicacions.*

Barcelona 1921–1943.

*Lira Sacro-Hispana* (red. H. Eslava). Madrid 1869.

*Mestres de L'Escolania de Montserrat* (red. D. Pujol). Montserrat 1930–1936.

*Monumenta Musicae Belgicae.* Berchem – Antwerpen 1932–1951.

*Musikalische Formen in historischen Reihen.* (red. H. Martens). Berlin 1930–1937.

*Musikalische Werke schweizerischer Komponisten.* (red. K. Nef). Genf 1927–1934.

*Nagels Musikarchiv.* Hannover 1927–1951. Kassel 1952.

*The Old English Edition.* (red. G. Arkwright). London, Oxford 1889–1902.

*Organum.* (red. Seiffert). Lippstadt 1923–1952.

*Perlen alter Kammermusik.* (red. Schering). Leipzig 1904–1914.

*A Polyfonia Classica Portuguesa.* (red. J. E. dos Santos). Lisboa 1937.

*Praeclassica.*

*Publications de la Société Française de Musicologie.* Paris 1925 a nasl.

SCMA

Torchi, AM

*Trésor des Pianistes.* (red. A. a L. Farrenc). Paris 1861–1872.

*Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch.* Berlin 1922–1930.

VNM

### 3. Antológia menšieho rozsahu a vydania pre didaktické účely

#### A. Vokálna hudba

Ameln, D. –

Mahrenholz, Ch.

– Thomas, W.:

Aroca, J.:

*Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik.*

Göttingen 1932 a nasl.

*Cansionero... de Sablonara.* Madrid 1918.

- Bay y Gay: *Trienta canciones de Lope de Vega*. 1935.  
 Benvenuti, G.: *35 Arie di vari autori del sec. XVII*. Milano 1922.  
 Dolmetsch, A.: *English Songs and Dialogues*. London 1898, 1912.  
 Expert, H.: *Airs français des XVIe et XVIIe siècles*. Paris 1913–1914.  
 Expert, H.: *Répertoire de musique religieuse*. Paris 1913–1914.  
 Fellowes, E. H.: *Songs and Lyrics from the plays of Beaumont and Fletcher*. 1928.  
 Gevaert, F. A.: *Les Gloires de l'Italie*. zv. 1–2. Paris 1868.  
 Landshoff, L.: *Alte Meister des Bel Canto*. Leipzig 1927.  
 Moser, H.: *Alte Meister des deutschen Liedes*. Leipzig 1931.  
 Ouseley, F.: *Cathedral Services by English Masters*. London 1853.  
 Parisotti, A.: *Anthology of Italian Song (Arie antiche, zv. 1–3)*. Milano 1885–1900.  
 Parisotti, A.: *Piccolo Album*.  
 Ricci: *Antiche gemme italiane*. Ricordi.  
 Riemann, H.: *Kantatenfrühling*. Leipzig 1909–1913.  
 Torchi, L.: *Eleganti canzoni ed arie italiane*. Milano 1893.  
 Vatielli, F.: *Antiche cantate spirituali*. Capra.  
 Vatielli, F.: *Antiche cantate d'amore*. Bologna 1920.  
 Warlock, P. –  
 Wilson, Ph.: *English Ayres, Elizabethan and Jacobean*. London 1922.  
 Wolff, H.: *Deutsche Barockarien aus Opern Hamburger Meister*. Kassel 1923; 2. vyd. 1947.  
 Zanon: *Raccolta di 24 Arie di vari autori del sec. XVII*.  
 Zanon: *Piccola Antologia musicale italiana*.

## B. Inštrumentálna komorná hudba

- Moser, H. J.: *Das Musikkränzlein*. Leipzig.  
 Alard, D.: *Les Maîtres classiques du violon*. Mainz 1863–1884.  
 Beck: *Nine fantasias in four parts*. New York 1938.  
 Beckmann, G.: *Das Violinspiel in Deutschland, Beispielsammlung*. Leipzig 1921.  
 Cartier, J. B.: *L'Art de violon*. Paris 1798–1801.  
 David, F.: *Hohe Schule des Violinspiel*. zv. 1–2. Leipzig 1867–1872.  
 David, F.: *Vorstudien zur Hohen Schule*. zv. 1–2. Leipzig 1870.  
 Debroux: *L'Ecole du violon aux 17e et 18e siècles*.  
 Ecorcheville, J.: *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle*. Paris – Berlin 1906.  
 Jensen, G.: *Klassische Violinmusik*.  
 Komma, K.: *Gruppenkonzerte der Bachzeit*. ER, zv. 2. Hannover-Leipzig 1938.  
 Mangeot, A.: *Three Fancies for String Quartet*. 1936.  
 Meyer: *Spielmusik des Barock. Englische Fantasien*. 1935.  
 Moffat, A.: *Meisterauswahl der Violoncello Literatur*. Simrock.  
 Moffat, A.: *Klassische Violoncellosonaten*. Mainz 1904–1913.  
 Moffat, A.: *Trio-Meisterschule*.

- Moffat, A.: *Kammersonaten des 17. und 18. Jahrhunderts.* Mainz 1909–1926  
 Moser, H. J.: *Haus- und Kammermusik aus dem XVI–XVIII Jahrhundert.* 1930.  
 Riemann, H.: *Old Chamber Music (OCM).* London 1896 a nasl.  
 Schering, A.: *Alte Meister des Violinspiels.* Leipzig 1909.  
 Vatielli, F.: *Antichi maestri bolognesi.*  
 Wasielewski, J.: *Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.*  
 Bonn 1874.  
 Wier: *Chamber Suites and Concerti Grossi.*

## C. Klávesová a lutnová hudba

- Les clavecinistes français.* Durand.  
 Apel, W.: *Concord Classics for the Piano.* Boston 1938.  
 Apel, W.: *Musik aus früher Zeit.* Mainz 1934.  
 Boghen, F.: *Antichi maestri italiani.*  
 Bonnet, J.: *Historical Organ Recitals.* New York.  
 Bruger, H.: *Alte Lautenkunst aus 3 Jahrhunderten.* Berlin 1923.  
 Dietrich, F.: *Elf Orgelchoräle des 17. Jahrhunderts.* 1932.  
 Expert, H. –  
 Brunold Paul.: *Les maîtres français du clavecin des 17e et 18e siècles.* Paris 1913–1922.  
 Fischer, H. –  
 Oberdorffer, F.: *Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts.* Berlin 1935–1936.  
 Frotscher, G.: *Orgelchoräle um J. S. Bach.* ER, zv. 9.  
 Fuller-Maitland,  
 J. A.: *Contemporaries of Purcell.* London – Leipzig 1921.  
 Gargiulo – Rosati: *Raccolta di composizioni di clavicembalisti.* 1938.  
 Hennefield: *Masterpieces of Organ Music.* 1945.  
 Herrmann: *Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs.*  
 Kaller, E.: *Liber Organi.* Mainz 1931–1954.  
 Kastner, M. S.: *Cravistas portugueses.* Mainz 1935, 1950.  
 Neeman, H.: *Alte Meister der Laute.* pozri aj ER, zv. 12.  
 Oesterle: *Early Keyboard Music.* zv. 1–2.  
 Pauer, E.: *Alte Meister.* Nové vyd. Leipzig 1951–1954.  
 Pedrell, F.: *Antologia de organistas.* Barcelona 1905–1908.  
 Peeters, F.: *Oudnederlandsche Meesters vor het Orgel.* Paris 1938–1948.  
 Redlich, H.: *Meister des Orgelbarock.*  
 Rehberg, W.: *Alte Hausmusik für Klavier.*  
 Schweiger: *A Brief Compendium of Early Organ Music.* 1943  
 Stahl, W.: *150 Choralvorspiele alter Meister.* 2. vyd. Leipzig 1924.  
 Straube, K.: *Alte Meister des Orgelspiels.* zv. 1–2. Leipzig 1904.

- Straube, K.: *Alte Meister des Orgelspiels*, zv. 1–2. Leipzig 1929. 2. vyd.  
 Straube, K.: *Choralvorspiele alter Meister*. Leipzig 1907.  
 Tappert, W.: *Sang und Klang aus alter Zeit*. Berlin 1906.  
 Villalba, M. L.: *Antologia de organistas*. Madrid 1914.  
 Vitali: *Clavicembalisti italiani*. (Ricordi).  
 Werner, T. G.: *Deutsche Klaviermusik aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts*. Hannover 1917.  
 West: *Old English Organ Music*.

#### 4. Súborné vydania alebo výbery z tvorby jednotlivých skladateľov

(Tento zoznam má čitateľovi pomôcť zorientovať sa v neprehľadnom labyrinte vydaní barokovej hudby. Jeho jadrom sú najmä rozsiahle vydania starej hudby, ale sú doň zaradené aj niektoré konkrétne tituly, ktoré inak nie sú dostupné. Z priestorových dôvodov je tento zoznam mimoriadne stručný. V prípade, keď nie je uvedený nijaký titul, je nutné konfrontovať Harvard Dictionary of Music. Mená editorov sú vyčlenené do zátvoriek.)

- Abaco, F.: DTB, zv. 1; 9:1.  
 Ahle, J. R.: DDT, zv. 5.  
 Albert, H.: DDT, zv. 12/13.  
 Albicastro, H.: *Sonata in A*. red. Henn. Genève 1931.  
 Albinoni, T.: *Sonatas in Nagels Musikarchiv*; (Schott); *Violin Concerto*. Vieweg; pozri aj J. G. Walther, DDT, zv. 26/27.  
 Ariosti, A.: *Sonatas for Viola d'Amore*. (Schott.)  
 Bach, J. Ch.: *44 Choräle zum Präambulieren*. (Fischer) Bärenreiter; *Wie bist Du*. DTB 6:1; *Ach dass ich Wassers*. Breitkopf; ER, 1, zv. 2.  
 Bachov rodinný archív: ER, r. 1, zv. 2.  
 Bach, J. S.: *Súborné vydanie*. Bach Gesellschaft; pozri aj *Veröffentlichungen der Neuen Bach Gesellschaft*. Leipzig 1901–1948.  
 Bassani, G. B.: ICMI, zv. 2; Torchi AM, zv. 7; Wasielewski, J.: *Instrumentalsätze*. Bonn 1874.  
 Benevoli, O.: DTÖ, r. 10, zv. 1. Wien 1903.  
 Bernardi, S.: DTÖ, r. 36, zv. 1. Wien 1929.  
 Bernhard, Ch.: DDT, zv. 6; pozri aj Bärenreiter: CW, zv. 16.  
 Biber, H. F.: DTÖ, r. 5, zv. 2; r. 12, zv. 2; r. 25, zv. 1; r. 30, zv. 1.  
 Blow, J.: *Venus and Adonis*. Oiseau-Lyre; dve triové sonáty (Whittaker) Oiseau-Lyre; *Selected Organ Music* (Butcher) Hinrichsen.  
 Böhm, G.: *Súborné vyd.* (J. Wolgast); DDT, zv. 45.  
 Bonporti, F. A.: *Sonatas* (A. Moffat). Leipzig.  
 Boutmy, J.: *Monumenta Musicae Belgicae*. 5 zv. Berchem–Antwerpen  
 Bruhns, N.: *Súborné vyd.* (F. Stein); aj EL.

ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Buxtehude, D.: *Súborné vyd.* (Ugrino Gemeinde); organové diela (Ph. Spitta, kompletnejšie vydanie M. Seiffert, Breitkopf); klavírne diela (E. Bangert); DDT, zv. 11, 14.
- Cabanilles, J.: Súborné vyd. organových diel (H. Anglès). Barcelona 1927–1956.
- Caccini, G.: Eitner PAM, zv. 10; *Nuove Musiche*. ICMI, zv. 4; Faks. vydanie Roma 1934.
- Caldara, A.: DTÖ r. 13, zv. 1; zv. 39.
- Cambert, R.: COF
- Campion, Fr.: *Pièces de son livre de tablature*. (Baille) Senart. Paris 1933.
- Campion, Th.: *Old English Edition 1; English School of Lutenist Song-writers* (E. H. Fellowes).
- Campra, A.: COF
- Carissimi, G.: Chrysander, D. zv. 2; ICMI zv. 14; *Concerts Spirituels*, Schola Cantorum; *Jephtha*, Novello; (Landshoff) *Alte Meister des Bel Canto*; Torchi, AM, zv. 5.
- Cavalieri, E.: ICMI, zv. 10; *Anima e Corpo*, vokálny part (G. Tebaldini) 1929. Faks. vydanie Roma 1912 (Mantica).
- Cavalli, F.: Eitner PAM, zv. 12; Goldschmidt, H.: *Studien*. I; *20 Arie* (Schmidl, 1908); *23 Arie* (M. Zenon).
- Cererols, J.: *Mestres de l'escolania di Montserrat* (Pujol) I–III.
- Cesti, M. A.: Eitner, PAM, zv. 12; DTÖ r. 3, zv. 2, r. 4, zv. 2; (Vatielli) *Antiche Cantate d'amore*.
- Chambonnières, J. Ch.: *Súborné vyd.* (P. Brunold – A. Tessier) 1925; (H. Quittard) 1911; A. Farrenc: *Trésor*, 2.
- Charpentier, M. – A.: *Histoires sacrées, Concerts spirituels, Schola Cantorum, sér. anc.* zv. 3.
- Chaumont, L.: *Monumenta Leodiensium Musicorum* I.
- della Ciaja: *Sonatas* (Buonamici) Bratti.
- Clérambault, L.: (A. Guilman) *Archives* 3; *Pièces de clavecin* (P. Brunold) Oiseau-Lyre; *Symphonia* (Fendler) Music Press.
- Coelho, M. R.: *Tentos* (S. Kastner). 1936.
- Colasse, P.: COF, Paris.
- Comes, J. B.: *Obras musicales* (J. B. Guzmán). Madrid 1888.
- Corelli, A.: (Chrysander) D, zv. 3; ICMI, zv. 9.
- Couperin, F.: *Súborné vyd.* (M. Cauchie) Oiseau-Lyre; Chrysander DDT, zv. 4.
- Couperin, L.: *Súborné vyd.* (P. Brunold). Oiseau-Lyre.
- Cousser, S.: *Erindo*. EL.
- Dandrieu, J. F.: (Guilman) *Archives*, zv. 7.
- D'Anglebert, J. H.: Publications, Soc. Franç. de Musicologie, zv. 8.
- Destouches, A.: COF
- Dieupart, Ch.: *Súborné vyd.* (P. Brunold). Oiseau-Lyre.
- Draghi, A.: DTÖ r. 22, zv. 1
- Durante, F.: ICMI, zv. 11.
- Erbach, Ch.: DTB, r. 4, zv. 2.
- Erlebach, Ph. H.: DDT, zv. 46/47.
- Falconieri, A.: *17 Arie* (G. Benvenuti). Milano 1922.
- Ferdinand III: *Musik-Werke* (G. Adler). Wien 1892.
- Fiocco, J. H.: Monumenta Musicae Belgicae III.
- Fischer, J.: *Suity*. Bärenreiter; *Sonáty* (G. Beckmann). Simrock.

ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Fischer, J. K. F.: *Klávesové diela* (E. Werra). DDT, zv. 10.  
 Franck, J. W.: *Drey Töchter Cecrops*. EL.  
 Franck, M.: DDT, zv. 16.  
 Frescobaldi: *Fiori* (M. A. Guilmant). *Les grands maîtres* (F. X. Haberl) 1913. (F. Germani) 1936; ICMI, zv. 12; *Toccaten* (F. Germani); *Arie* (F. Boghen) 1933; *Canzoni* (H. David) Mainz 1933.  
 Froberger, J. J.: DTÖ, r. 4, zv. 1; r. 6, zv. 2; r. 10, zv. 2. Wien 1897, 1899, 1903.  
 Fromm, A.: *Oratorio; Denkmäler der Musik in Pommern* 5.  
 Fux, J. J.: DTÖ, r. 1, zv. 1; r. 2, zv. 1; r. 9, zv. 2; r. 17; r. 23, zv. 2, aj SCMA, zv. 2.  
 Gabrieli, G.: IM, zv. 2; *Antiqua; Winterfeld*, zv. 3.  
 Gagliano, M. da: Einter, PAM, zv. 10.  
 Gaultier, D.: *Rhétorique*, Publications Soc. Franç. de Musicologie 6/7; *Fleischer VfM*, zv. 2.  
 Geminiani, F.: *Sonatas*, SCMA, zv. 1; F. David: *Hohe Schule; Concerti Grossi* (R. Hernried) Eulenburg; (Beck) New York Public. Lib.: *Perlen alter Kammermusik*.  
 Gigault, N.: Archives, zv. 4.  
 Grandi, A.: CW, zv. 40.  
 Graeco, G.: (J. S. Shedlock) 1895.  
 Grigny, N.: (Guilmant) Archives, zv. 5.  
 Hammerschmidt, A.: DTÖ, r. 8, zv. 1; DDT, zv. 40.  
 Händel, G. F.: *Súborné vydanie*. Deutsche Händelgesellschaft (Chrysander); *Sonata G für Violine und Cembalo concertato*. (M. Seiffert) Breitkopf; *Deutsche Arien* (H. Roth) Breitkopf; *Harpsichord Pieces* (W. B. Squire, J. A. Fuller-Maitland) Schott.  
 Hassler, H. L.: Eitner, PAM 15; DTB, r. 4, zv. 2; r. 5, zv. 2; r. 11, zv. 1; DDT, 2, 7, 24/25.  
 Hausmann, V.: DDT, zv. 16.  
 Herbst, J. A.: EL.  
 Hidalgo, J.: *Celos* (J. Subirá), Inst. d'estudis catalans 1933.  
 Hurlebusch, C. F.: VNM, zv. 32.  
 D'India, S.: ICMIB, zv. 9.  
 Jenkins, J.: *Fantasia*, New York Public Lib. 1934; (Grainger) G. Schirmer 1944.  
 Keiser, R.: DDT, zv. 37/38, Eitner, PAM, zv. 18; *Sonatas*. Nagels Musikarchiv; *Octavia*. Händel Súborné vyd., Suppl. 6.  
 Kerckhoven, A.  
 van den: *Monumenta Musicae Belgicae*, zv. 2.  
 Kerll, J. K.: DTÖ, r. 25, zv. 1; r. 30; DTB, r. 2, zv. 2.  
 Kindermann, J. E.: DDT, r. 13, 21/24.  
 Knüpfer, S.: DDT, zv. 58/59.  
 Krieger, A.: DDT, zv. 19.  
 Krieger, J.: DTB, r. 6, zv. 1; r. 18.  
 Krieger, J. Ph.: DDT, zv. 53/54; DTB, r. 6, zv. 1; *Arien* (Moser).  
 Kuhnau, J.: DDT, r. 4, zv. 58/59.  
 Landi, S.: Torchi, AM, zv. 5; Goldschmidt, *Studien I*.  
 Lawes, H.: *Comus* (E. H. Visiak, H. J. Foss) 1937.  
 La Bègue, N.: (Guilmant) Archives 9.

ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Leclair, J. M.: Eitner, PAM, zv. 27; *Sonatas, Antiqua*; (Beck) Music Press; *Concertos*, Peters.
- Legrenzi, G.: *Sonatas*, Wasielewski; *Instrumentalsätze*
- Leopold I.: *Musikalische Werke* (G. Adler) 1895.
- Locatelli, P. A.: ICMI, zv. 16; *Perlen alter Kammermusik*.
- Locke, M.: *Macbeth* (Loder) 1934; *Suites* (Beck) New York Public Lib. 1942; (Warlock-Mangeot) 1932.
- Loeillet, J. B.: *Monumenta musicae Belgicae I; Sonatas* (A. Béon) Lemoine; (Mann) Music Press.
- Lotti, A.: DDT, zv. 60.
- Lübeck, V.: *Súborné vyd.* (G. Harms) 1921.
- Lully, J. B.: *Súborné vyd.* (H. Prunières) 1930; COF
- Marcello, B.: *Arianna*, Biblioteca di rarità 4 (O. Chilesotti); ICMIB, zv. 6, 8; (Vatielli) *Antiche Cantate d'amore*.
- Marini, B.: *Sonatas*, Torchi, AM, zv. 7.
- Milanuzzi, C.: *22 Arie* (Benvenuti) Ricordi.
- Monteverdi, C.: *Súborné vyd.* (G. F. Malipiero) 1926; *Orfeo*, faks. vyd. Augsburg 1927; IMCIB, zv. 10; *Incoronazione*, faks. vyd. Milano 1937; vokálny part (Benvenuti) 1937, aj Goldschmidt, *Studien II; Ritorno*, DTÖ, r. 29, zv. 1, pozri aj Paoli, dodatok. *Suite de Symphonies* (Viollier) Schneider 1937.
- Mouret: (Farrenc) *Trésor 2*; (de Lange) 1888; *Liber organi V*; DTÖ, r. 1, zv. 2; r.11, zv. 2.
- Muffat, Georg: (Theophil): *Súborné vyd. Händel*, Suppl. 5; DTÖ, r. 3.
- Muffat, Gottlieb: NVM, zv. 19; (M. Seifert) 1935.
- (Theophil): *Organové diela* (K. Matthaedi); DTÖ, r. 2; DTB, r. 2, zv. 1; r. 4, zv. 1; r. 6, zv. 1.
- Noordt, A. van: DDT, zv. 55.
- Pachelbel, J.: Torchi, AM, zv. 3; (J. S. Shedlock) 1895; (W. Danckert) 1931; *Kantáty* (F. Vatielli) *Ant. cantate d' amore*; (F. Boghen) 1923; *Arie* (F. Boghen) 1930.
- Pallavicino, C.: *The Beggar's Opera* (Calmus) 1912.
- Pasquini, B.: *Súborné vyd.* (F. Caffarelli) Roma 1939.
- Pepusch, J. Ch.: Torchi, AM, zv. 6; faks. vyd. Roma 1934.
- Pergolesi, G. B.: DTÖ, r. 36, zv. 2.
- Peri, J.: DDT, zv. 63.
- Peuerl, P.: DTÖ, r. 13, zv. 2; r. 28, zv. 2.
- Pezel, J.: DTÖ, r. 36, zv. 2.
- Poglietti, A.: DDT, zv. 23.
- Posch, I.: *Súborné vyd.* (F. Blume) 1928; *organové skladby* (Gurlitt, Matthaedi) 1930.
- Praetorius, H.: *Súborné vyd.* (Anglès) 1926.
- Praetorius, M.: *Súborné vyd.* Purcell Society 1878–1928.
- Pujol, J.: *Fantasias* (Warlock, Mangeot) 1927, aj (Just) Nagels Musikarchiv.
- Purcell, H.: (Guilmant) *Archives*, zv. 2.
- Purcell, H.: *Súborné vyd.* (Saint-Saëns) 1895–1924.
- Raison, A.: VNM, zv. 13–14.
- Rameau, J. Ph.: DTÖ, r. 13, zv. 2.
- Rameau, J. Ph.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.
- Reinken, J.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.
- Richter, F. T.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.
- Rosenmüller, J.: DDT, zv. 18; sakrálna vokálna hudba, Nagel Organum.



ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Rossi, L.: *Airy* (Prunières) 1913; (Landshoff) *Alte Meister des Bel Canto*; Goldschmidt, *Studien I*.
- Rossi, M.: ICMI, zv. 26; Torchi, AM, zv. 3.
- Rossi, S.: OCM, vokálne skladby (Naumbourg – D'Indy) 1877; (Landshoff) *Alte Meister*.
- Saracini, C.: *Le seconde musiche* (V. Frazzi) 1937.
- Scarlatti, A.: Eitner, PAM, zv. 14; ICMI, zv. 30; ICMIB, zv. 12; *Concerti grossi* (W. Upmeyer) Vieweg; Sláčikové kvarteto (H. David) Music Press.  
*Súborné vyd.* (A. Longo); *Štyri sonáty* (R. Newton) Oxford.
- Scarlatti, D.: *Súborné vyd.* (G. Harms) 1923; *Görlitzer Tablatur*, Bärenreiter; DDT, zv. 1.
- Scheidt, S.: *Súborné vyd.* (A. Prüfer) 1901.
- Schein, J. H.: VNM, zv. 23.
- Schenk, J.: DDT, zv. 58/59. Leipzig 1918.
- Schelle, J.: DTÖ, r. 25, zv. 1; r. 28, zv. 2.
- Schmelzer, J. H.: DTÖ, r. 25, zv. 1; r. 28, zv. 2.
- Schürmann, G. C.: Eitner, PAM, zv. 17; *Arien* (G. F. Schmidt) 1933.
- Schütz, H.: *Súborné vyd.* (Ph. Spitta) 1885–1927.
- Schultze, Ch.: *St. Lukas Passion*, Veröffentl. Musikb. Paul Hirsch. zv. 10.
- Sebastiani, J.: DDT, zv. 17. Leipzig 1904.
- Selle, Th.: CW, zv. 26.
- Staden, G.: *Seelewig*. MfM, zv. 13.
- Staden, J.: DTB r. 7, zv. 1; r. 8, zv. 1.
- Stadlmayr, J.: DTÖ, r. 3, zv. 1.
- Steffani, A.: DTB, r. 6, zv. 2; r. 11, zv. 2; r. 12, zv. 2.
- Stradella, A.: *La Forza*, vokálny part (A. Gentili) 1931; *Händel-Gesamtausgabe*. Suppl 3, *Concerto grosso* (A. Gentili); *Sonáty*, Trieste; (Riemann) *Kantatenfrühling*. DTÖ, r. 59.
- Strauss, Ch.: *Súborné vyd.* (1. diel v 2. vydaní), VNM 1894.
- Sweelinck, J. P.: ER, zv. 6; DDT, zv. 28, 29/30, 49/50, 57, 61/62; *kantáty*, Bärenreiter; *sonáty* Nagel, E. C. Schirmer, *Collegium Musicum*, *Perlen alter Kammermusik*, Antiqua; *koncerty* (Upmeyer) Vieweg; *fantázie pre klávesové nástroje*, Broude, pre husľové sólo (1735) (Küster), Kallmeyer.
- Tessarini, C.: *Trio sonatas*. New York Public Lib. 1934
- Theile, J.: CW, zv. 16; DDT, zv. 17
- Torelli, G.: (Jensen) *Klassische Violinmusik*; (Toni) Milano 1927; New York Public Lib. 1942; *Perlen alter Kammermusik*; Wasielewski, *Instrumentalsätze*; Nagels Musikarchiv.
- Torri, P.: DTB, zv. 19/20.
- Trabaci, G. M.: Torchi, AM, zv. 3; IM, zv. 5.
- Tunder, F.: DDT, zv. 3.
- Veracini, F. M.: ICMI, zv. 34.
- Vitali, G. B.: Torchi, AM, zv. 7.
- Vivaldi, A.: *Koncerty*. Schott, Assoc. Music Publ., Music Press, Oxford Univ. Press, N. Y. Public Lib., Antiqua, Eulenburg, Ricordi, ICMI, zv. 35; *Sinfonie* (Landshoff) Peters; *súborné dielo*. (Ricordi)
- Walther, J. G.: DDT, zv. 26/27.

## ZOZNAM NOTOVÝCH VYDANÍ

- Walther, J. J.: ER, zv. 17; (Beckmann) Simrock.  
Weckmann, M.: DDT, zv. 6; EL  
Woodcock, R.: *Concerto* (Beck), New York Public Lib. 1942.  
Young, W.: Sonáty, suity. Oxford univ. Press 1930.  
Zachow, F. W.: DDT, zv. 21/22. Leipzig 1905.  
Zipoli, D.: ICMI, zv. 36. Milano 1919–1920.

## Zoznam citovaných príkladov

- 1a G. Gabrieli: *Timor et tremor* (podľa Winterfelda)  
1b A. Gabrieli: *Timor et tremor* (podľa Torchioho)  
2 Caccini: *Deh, dove son* (nepublikované)  
3 Saracini: Monódiá *Tu parti* (podľa Ambrosa-Leichentritta)  
4 A. Grandi: Strofická variácia (kantáta) *Aprè l'huomo* (nepublikované)  
5 Brunetti: Komorné dueto *Amor s'io non* (nepublikované)  
6 Monteverdi: Canzonetta *Amarilli onde* (podľa súborného vyd.)  
7 Tradičné basové ostinátne melódie (podľa Gombosioho a Einsteina)  
8 Ukážky basu typu *ciaccona*  
9 Marini: Variáčna dvojica *Polacca a Corrente* (podľa Iselina)  
10 Buonamente: Variácie *Cavaletto zoppo* (nepublikované)  
11 Frescobaldi: *Ricercare cromatico* (podľa Haberla)  
12 Frescobaldi: Tematické transformácie *Capriccia sopra un soggetto*, 1624  
13 S. Rossi: Triová sonáta, 1607 (nepublikované)  
14 Monteverdi: Úryvok z *Orfea* (podľa súborného vyd.)  
15 M. da Gagliano: Dueto z *Dafne* (podľa Eitnera)  
16 Landi: Komické dueto z opery *Sant' Alessio* (podľa Goldschmidta)  
17 Balestra: Úryvok z moteta *Salve aeterni* (nepublikované)  
18 Sweelinck: Chorálové variácie *Hertzlich lieb* (podľa súb. vyd.)  
19 Harmonizácie chorálu *Ein feste Burg*. Schütz, Schein, Scheidt, König, Bach (nepublikované)  
20 Schein: Duchovný koncert *Aus tiefer Not* zo zbierky *Opella nova* (podľa súb. vyd.)  
21 Schütz: *O bone* z *Cantiones sacrae* (podľa súb. vyd.)  
22 Schütz: *Fili mi, Absalon* zo *Symphoniae sacrae I* (podľa súb. vyd.)  
23 Schütz: *Saul, Saul* zo *Symphoniae sacrae III* (podľa súb. vyd.)  
24 Adam Krieger: Pieseň s generálnym basom (podľa Heussa)  
25 Scheidt: Chorálová variácia z *Tabulatura nova* (podľa Seifferta)  
26 Froberger: Variáčna canzona (podľa Adlera)  
27 Froberger: *Courante (Double)* zo suity *Mayerin* (podľa Adlera)  
28 Schein: Variáčna suita z *Banchetto Musicale* (podľa súb. vyd.)  
29 Biber: *Passacaglia* pre sólové husle (podľa Luntza)  
30 Luigi Rossi: Komorná kantáta (podľa Denta)  
31 Carissimi: Komorné dueto (podľa Landshoffa)  
32 Carissimi: Belkantová ária z *Lucifera* (nepublikované)  
33 Cavalli: Lamento z *Egista* (podľa Prunièra)  
34 Cesti: Terceto zo *Semiramide* (nepublikované)  
35 Cesti: Komická ária s mottovým začiatkom (podľa Eitnera)  
36 Legrenzi: Ária z opery *Totila* (podľa Wolffa)  
37 Pallavicino: Úryvok z opery *Demetrio* (podľa Aberta)

ZOZNAM CITOVANÝCH PŘÍKLADOV

- 38 Pallavicino: Pieseň z *Gerusalemme liberata* (podľa Aberta)
- 39 Cavalli: Téma canzony (podľa Schlossberga)
- 40 Legrenzi: Triová sonáta *La Cornara* (podľa Wasielewského)
- 41 G. B. Vitali: Husľová sonáta (podľa Torchiho)
- 42 Mersenne: *Air de cour* s ozdobami (podľa originálu)
- 43 Lully: *Brunette* (podľa Massona)
- 44 Lully: Nárek z *Fêtes de Versailles* (podľa Prunièra a Böttgera)
- 45 Lully: Sprevdzaný récit z *Armide* (podľa Eitnera)
- 46 Lully: Sprevdzaný air z *Armide* (podľa Eitnera)
- 47 Charpentier: Air na bas typu ciaccona (nepublikované)
- 48 Gaultier: *Pavana* (podľa Tessiera a Fleischera)
- 49 Chambonnières: *Courante* (podľa Brunolda-Tessiera)
- 50 Hidalgo: Bas z opery *Celos* (podľa Subirá)
- 51 Lanier: Monódia z *Hero and Leander* (nepublikované)
- 52 Henry Lawes: *More than most fair* (nepublikované)
- 53 Blow: Recitatív Venuše z opery *Venus and Adonis* (podľa Lewisa)
- 54 Blow: Úryvok z opery *Venus and Adonis* (podľa Lewisa)
- 55 *Greensleves* pre čembalo (nepublikované)
- 56 Humfrey: Sakrálna sólová kantáta (nepublikované)
- 57 Blow: Elégia na smrť kráľovnej Márie (nepublikované)
- 58 Purcell: Úryvok z full anthemu (všetky príklady podľa súb. vyd.)
- 59 Purcell: Úryvok z *I will give thanks*
- 60 Purcell: Úryvok z *Arise my muse*
- 61 Purcell: Úryvok z *'Tis nature's voice*
- 62 Purcell: Ritornel z *Búrky*
- 63 Purcell: Zbor zvonov z *Búrky*
- 64 Purcell: *Alleluja* z *My heart is inditing*
- 65 Purcell: Basy typu ground
- 66 Corelli: Úryvok z Husľovej sonáty, op. 5, č. 7 (podľa Chrysandera)
- 67 Corelli: Úryvok z Concerta grossa č. 11 (podľa Chrysandera)
- 68 Corelli: Concerto grosso č. 12. Úryvok (podľa Chrysandera)
- 69 Grossi: Trúbková sonáta (podľa Schlossberga)
- 70 Vivaldi: Témy koncertov
- 71 Corelli: Husľová sonáta s ornamentmi (podľa Chrysandera)
- 72 D. Scarlatti: Sonáta (podľa Gerstenberga)
- 73 D. Scarlatti: *Acciaccatury* (podľa Longa)
- 74 Provenzale: Ária z opery *La Stelliadura* (nepublikované)
- 75 A. Scarlatti: Ária z *Griseldy* (nepublikované)
- 76 A. Scarlatti: Ária z komornej kantáty (nepublikované)
- 77 Campra: Ária z *Les Fêtes Véniennes* (podľa COF)
- 78 Rameau: Úryvok z opery *Hippolyte* (podľa súb. vyd.)
- 79 Clérambault: Recitatív a Air z *Pygmaliona* (nepublikované)
- 80 Bach: Zvraty typické pre klávesovú faktúru z *Fúgy g mol* a z *Toccaty C dur* (všetky príklady podľa súb. vyd.)

## ZOZNAM CITOVANÝCH PRÍKLADOV

- 81 Bach: Fúgové témy z raného a zrelého obdobia
- 82 Bach: Témy z *Fúgy D dur* v koncertantnom štýle
- 83 Bach: Téma organovej *Fúgy a mol* s dodaným basovým hlasom
- 84a Walthers: Chorálové prelúdium *Erschienen ist*
- 84b Bach: Chorálové prelúdium *Erschienen ist*
- 85 Bach: Témy z *Umenia fúgy*
- 86 Bach: Kánon z *Goldbergovských variácií*
- 87 Bach: Úryvok z prvej trojhlasnej invencie
- 88 Bach: *Allemanda z II partity*
- 89 Keiser: Ritornel z opery *Croesus* (podľa Schneidera)
- 90 Erlebach: Ária z *Harmonische Freude* (podľa Kinkeldeya)
- 91 Händel: Sarabanda z opery *Almira* (všetky príklady podľa súb. vyd.)
- 92 Händel: Belkantová ária z kantáty *Agrippina*
- 93 Händel: Ritornel z opery *Agrippina*
- 94 Händel: Unisonová ária z opery *Agrippina*
- 95 Händel: Ária z *Orlanda* (orchester v unisone)
- 96 Händel: Zbor *Hallelujah* z oratória *Mesiáš*
- 97 Händel: Bas z *Passacaglie* zo *VII. suity g mol*
- 98 Händel: Ritornel z *Passion Oratorio*
- 99 Händel: Basy z a) *Passion Oratorio* a z b) *Chandos Anthem*
- 100a Bach: Téma z *Goldbergovských variácií*
- 100b Tá istá téma v Händlovom štýle
- 101 Rognone: Diminúcie v kadencii (podľa Kuhna)
- 102 Händel: Dve verzie jednej árie zo *Suity d mol* pre čembalo
- 103 Georg Muffat: Nemecký a francúzsky štýl vedenia sláčika (podľa Rietscha)
- 104 Ch. Erbach: Ricercar s originálnym prstokladom (podľa von Werra)
- 105 „Neapolský“ akord a zväčšený sextakord v typickom kontexte

# Menný register

## A

Abaco, Evaristo Felice dall: 328, 334, 335, 337, 515  
Abbatini, Antonio Maria: 108, 194  
Addison, Joseph: 463, 472  
Adler, Guido: 85, 136, 174, 178, 519  
Adrio, Adam: 105  
Agazzari, Agostino: 27, 48, 59, 87, 105, 109, 537, 538  
Agostini, Paolo: 108  
Agostini, Pier Simone: 191  
Agricola, Johann Friedrich: 350  
Ahle, Johann Georg: 386  
Ahle, Rudolph: 145, 151, 157, 572  
Aichinger, Gregor: 146, 537  
Ainsworth, Henry: 257, 284  
Akeroyde, Samuel: 472  
Albert, Heinrich: 150, 152, 214  
Alberti, Giuseppe Mettro: 335, 341, 488  
Albicastro, Henrico: 334  
Albinoni, Tommaso: 328, 329, 333, 334, 335, 337, 350, 384, 392, 515  
Aldrich, Herny: 286  
Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo: 335  
Allegri, Gregorio: 110, 529  
Altenburg, Michael: 166  
Amati, Nicola: 574  
Ambros, August Wilhelm: 51, 64  
Anerio, Felice: 59, 110  
Anerio, Giovanni Francesco: 110, 179  
Anet, Jean-Baptiste: 358  
Antonii, Pietro degli: 184, 198, 335  
Apel, Willi: 10  
Arbeau, Toinot: 69  
Arbuthnot, John: 476

Arcadelt, Jacob: 111  
Archileiová, Vittoria: 48, 561  
Ariosti, Attilio: 338, 350, 354, 450, 463, 464  
Aristoteles: 23  
Aristofanes: 268  
Arkwright, Godfrey: 263, 272, 282  
Arnold, Frank Thomas: 96, 537  
Aroca, Jesús: 255  
Arpa, Orazio dell': 175  
Arresti, Giulio Cesare: 184, 198  
Artusi, Giovanni Maria: 13, 184, 198  
Astorga, Emanuele d': 354  
Attey, John: 113  
Aubert, Jean: 356, 358  
Aufschnaiter, Benedict Anton: 372  
Auger: 212  
Ayres: 153

## B

Babell, William: 532  
Bacon, Francis: 552  
Bach, Carl Philipp Emanuel: 341, 432, 526  
Bach, Johann Bernhard: 379  
Bach, Johann Christoph: 157, 377, 379, 382, 383, 388  
Bach, Johann Sebastian: 24, 26, 37, 38, 74, 75, 120, 122, 123, 126, 127, 137, 138, 143, 144, 145, 146, 156, 157, 160, 161, 165, 171, 197, 199, 233, 252, 312, 321, 330, 333, 337, 338, 340, 361, 371–437, 438, 449, 450, 452, 453, 454, 462, 479, 482, 490–496, 511, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 526, 531,

MENNÝ REGISTER

- 532, 535, 536, 537, 540, 542, 543,  
549, 550, 565, 566, 571, 572, 575,  
576, 578
- Bach, Wilhelm Friedemann: 400, 429,  
532
- Bachofen, Johann Caspar: 125
- Bachová, Anna Magdalena: 361, 400
- Balestra: 106, 107
- Ballard, Robert: 214, 215, 368, 574
- Baltzar, Thomas: 170, 280
- Bangert, Emilius: 376
- Banchieri, Adriano: 40, 47, 77, 78,  
105, 527, 537
- Banister, John: 275, 280, 568
- Barbarino, Bartolomeo: 55, 218
- Barberini: 92, 217, 218
- Bardi, Giovanni: 19, 20, 22, 23
- Barnard, John: 285
- Baron, Ernst Gottlieb: 532
- Baroniová, Leonora: 218, 266, 561
- Barre, Pierre de la: 236
- Bartók, Béla: 534
- Baryphonus, Heinrich: 544
- Bassani, Giovanni Battista: 45, 335,  
354
- Bataille, Gabriel: 212, 240
- Beaumont, Francis: 262
- Becker, Cornelius: 127
- Beck, Sydney: 116, 278
- Becker, Dietrich: 169
- Beckmann, Gustav: 170, 417
- Beer, Johann: 565
- Beissel, Conrad: 258
- Bellanda, Lodovico: 51, 55, 105
- Belli, Domenico: 51, 61, 81, 91
- Bencini, Joseffo: 339, 340
- Benedetti: 51
- Benevoli, Orazio: 108, 109, 219
- Benserade, Isaac: 212, 213, 218,  
225
- Benvenuti, Giacomo: 93
- Berardi, Angelo: 18, 19, 25, 26, 45,  
56, 541, 554
- Berés: 256
- Bernabei, Ercole: 146
- Bernabei, Giuseppe Antonio: 146,  
154
- Bernabei, Vincenzo: 146
- Bernardi, Steffano: 81, 83, 111, 146
- Bernhard, Christoph: 133, 139, 527,  
542, 548, 550
- Bernini, Giovanni Lorenzo: 92, 106
- Bertali, Antonio: 146, 185
- Berti, Giovanni Pietro: 54, 174
- Besard, Jean-Baptiste: 240
- Besler, Samuel: 145
- Betterton, Thomas: 308
- Beys, Jean de: 220
- Béon: 118, 358
- Béze, Théodore: 118
- Biarciardi, Francesco: 537
- Biber, Johann Schmeltzer: 146, 147,  
154, 155
- Biber, Ignaz Franz: 170, 572
- Blas, Juan: 255
- Blavet, Michel: 358
- Blow, John: 260, 265, 269–275, 280,  
283, 286, 288, 297, 299, 302, 308,  
537
- Book: 115
- Blume, Friedrich: 126
- Bodenschatz, Erhard: 123
- Boessel, Antoine: 212, 213, 214, 215,  
240
- Boessel, Jean-Baptiste: 212, 221
- Boismortier, Joseph Bodin: 358, 359,  
369
- Bolte, Johannes: 153
- Bonaccorsi, Alfredo: 52
- Bonini, Severo: 52, 105, 172
- Bonnet: 253
- Bonometti, Giovanni Battista: 71, 107
- Bononcini, Giovanni Battista: 350,  
354, 439, 450, 459, 462, 463, 464,  
466, 472, 541
- Bononcini, Giovanni Maria: 196, 350,  
354, 439
- Bononcini, Marc-Antonio: 350

MENNÝ REGISTER

- Bonporti, Francesco Antonio: 334, 335, 337, 384  
 Bontempi, Giovanni Andrea: 16, 154, 195, 541, 551, 573  
 Bordes, Charles: 237  
 Bordoniová, Faustina: 463, 473, 528, 577  
 Boretti, Giovanni Antonio: 191  
 Borchreving: 165  
 Bossinensis: 46  
 Botstiber, Hugo: 349  
 Bottazzi, Bernardino: 537  
 Bourdelot, Pierre: 551  
 Botte, J.: 153  
 Boutmy, Josse: 361  
 Bouzignac, Guillaume: 236, 263  
 Boyce, William: 285  
 Boyden, David: 338  
 Böhm, Georg: 160, 251, 375, 376, 377, 379, 383, 385, 387, 404  
 Brade, William: 116, 165, 166  
 Brady: 284  
 Brahms, Johannes: 128, 157  
 Briegel, Wolfgang Carl: 125, 126, 145, 157  
 Britton, Thomas: 568  
 Briceño, Louis de: 252  
 Brockes, Berthold Heinrich: 447, 451, 462  
 Brossard, Sébastien de: 355, 546, 552  
 Brown, John: 469  
 Bruhns, Nikolaus: 377, 379, 385  
 Brunetti, Domenico: 51, 60  
 Brunold, Paul: 249  
 Bücken, Ernst: 491  
 Bukofzer, Manfred: 28, 549  
 Bull, John: 115, 117  
 Buonamente, Giovanni Battista: 72, 80, 81, 83  
 Burckhardt, Jacob: 14  
 Burnacini, Giovanni: 190, 561  
 Burney, Charles: 177, 180, 184, 267, 268, 271, 285, 286, 316  
 Buti: 219, 225  
 Butler Charles: 151  
 Buttstedt, Johann Heinrich: 376, 377, 379, 551  
 Buxtehude, Dietrich: 133, 160, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 385, 387, 391, 393, 395, 451, 454, 570  
 Byrd, William: 112, 115, 271, 299, 300
- C**
- Cabanilles, Juan: 253  
 Cabezón, Antonio: 253  
 Caccini, Giulio: 22, 23, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 60, 63, 66, 85, 91, 96, 105, 113, 115, 149, 212, 217, 253, 265, 498, 499, 527, 537  
 Cacciniová, Francesca: 91, 561  
 Caldara, Antonio: 335, 350, 354, 384, 439, 481  
 Caldenbach, Christoph: 150  
 Calderón de la Barca, Pedro: 194, 255, 256, 257  
 Calestani, Vincenzo: 65  
 Calvisius, Sethus: 131, 551  
 Camberfort, Jean de: 213, 214, 223, 236  
 Cambert, Robert: 220, 221, 224, 228, 251, 270  
 Campion, Thomas: 113, 262, 263  
 Campra, André: 217, 363, 364, 366, 367, 369  
 Canale, Floriano: 78  
 Capello, Giovanti Maria: 45, 180  
 Capricornus, Samuel: 151, 169, 183  
 Caprioli, Carlo: 175, 218  
 Carestini, Giovanni (Cusanino): 469, 562  
 Carew, Thomas: 262  
 Carey, Henry: 472  
 Carissimi, Giacomo: 69, 147, 154, 155, 164, 174–184, 189, 190, 228, 232, 236, 237, 238, 286, 303, 382, 478, 481, 489, 504, 545, 546



MENNÝ REGISTER

- Caroso, Mario Fabrizio: 69  
 Casati, Gasparo: 105  
 Casini, Giovanni Maria: 84, 339, 340  
 Casparini, Johann (Eugenio): 574  
 Castello, Dario: 81, 83, 253  
 Cavalieri, Emilio de: 47, 86, 95, 180, 219, 537  
 Cavalli, Francesco: 89, 93, 133, 172, 186, 187, 188, 190, 191, 193, 196, 197, 218, 226, 230, 231, 251, 507, 546, 559, 563  
 Cazzati, Maurizio: 184, 198, 323  
 Cenci, Lodovico: 61  
 Cererols, Joan: 254  
 Cerone, Don Pietro: 257, 524, 527  
 Cesti, Marc'Antonio (vl. m. Pietro): 154, 178, 179, 186, 187, 189–191, 195, 231, 546, 559, 563  
 Ciaja, Azzolino Bernardino della: 339  
 Cifra, Antonio: 51, 66, 77, 110  
 Cirillo, Francesco: 345, 346  
 Clark, Jeremiah: 286  
 Clayton, Thomas: 462, 463  
 Clérambault, Luis Nicolaus: 361, 363, 369, 370  
 Coelho, Ruy: 253  
 Coffey, Charles: 473  
 Colasse, Pascal: 363  
 Colbert, Jean Baptiste: 211, 219, 221  
 Coleman, Charles: 264, 277, 278  
 Colombi, Giuseppe: 196  
 Comes, Juan: 254  
 Compenius, Esaias: 391, 574  
 Conforto, Giovanni Luca: 527  
 Congreve, William: 308, 477  
 Conti, Francesco: 350, 439  
 Cooke Captain: 264, 268, 285, 286, 299, 564  
 Coopersmith, Jacob Maurice: 451, 455  
 Coperario (vl. m. Cooper), John: 115, 263, 276, 280, 541  
 Corelli, Arcangelo: 320, 321, 323–327, 329, 333, 334, 335, 336–338, 357, 358, 373, 384, 392, 398, 457, 458, 486, 488, 495, 514, 530, 531, 533, 537, 544  
 Corneille, Pierre: 209, 219, 220, 227, 229  
 Corneille, Thomas: 237  
 Corner, David Gregor: 128  
 Cornet, Pieter: 121  
 Correa, de Arauxo Francisco: 253, 532  
 Corrette, Michel: 358, 532, 533  
 Corsi, Jacopo: 19, 20, 84  
 Couperin, François („le Grand“): 247, 249, 356–361, 370, 371, 375, 384, 530, 535  
 Couperin, Louis: 249, 250, 251, 275, 532  
 Cousser (pozri Kusser)  
 Crivelli, Arcangelo: 108  
 Croft, William: 274, 286  
 Cromwell, Oliver: 268, 274, 260  
 Cruz', Agostinho da: 257, 533  
 Crüger, Johann: 124, 125, 541, 544, 545, 548  
 Cuzzoniová, Francesca: 463, 473, 528, 577  
 Czerny, Carl: 536
- D**
- D'Agincourt, François: 361  
 Dach, Simon: 150  
 Dandrieu, Jean François: 361, 363  
 D'Anglebert, Jean Henri: 247, 248, 249, 250, 251, 360, 362, 375, 384  
 Daniel, Samuel: 262  
 Danyel, John: 113  
 Daquin, Louis-Claude: 361  
 Dassoucy (vl. m. Charles Coypean): 220  
 Davenant, William: 262, 267, 268, 269  
 David, Hans Theodore: 432, 520  
 Davies, Walford: 313

MENYÍ REGISTER

- Dedekind, Constantin Christian: 151  
 Deering, Richard: 115  
 Delair, Étienne Denis: 538  
 Demantius, Christoph: 135, 145, 166  
 Demokritos: 177  
 Dent, Edward Joseph: 267, 268, 270, 271, 351, 353  
 Descartes, René: 552  
 Desmarests, Henri: 363  
 Destouches, André Cardinal: 363, 368  
 Dias, José: 257  
 Dietrich, Fritz: 125, 377  
 Dieupart, Charles: 358, 361, 384  
 Diogenes: 268  
 Diruta, Girolamo: 73, 532  
 Dognazzi, Francesco: 66  
 Doisi de Velasco, Nicolas: 252  
 Donati, Ignazio: 105, 108  
 Doni, Giovanni Battista: 46, 93, 174, 175, 548  
 Dorian, Frederick: 50  
 Dorneval: 368  
 Dowland, John: 113, 116, 117, 119, 151, 165, 240  
 Dowland, Robert: 113  
 Draghi, Antonio: 154, 155, 185, 195  
 Dryden, John: 270, 308, 478  
 Du Faut: 245  
 Dulichius, Phillipus: 135  
 Dumanoir, Guillaume: 213  
 Dumont, Henri: 238, 251  
 Durante, Francesco: 110, 344, 352, 354  
 Durante, Ottavio: 105, 180  
 Durfey, Thomas: 282, 314  
 Duron, Sebastian: 256  
 Duval, François: 356
- E**
- East, Michael: 115  
 Ebner, Wolfgang: 164, 165, 449
- Eccard, Johannes: 129  
 Eccles, John: 472  
 Ecorcheville, Jules: 113, 216  
 Eijl; 121  
 Einstein, Alfred: 11, 65, 83, 91, 149, 339  
 Eisel, Johann Philipp: 276  
 Eitner, Robert: 91, 148, 187, 190, 359, 444, 538  
 El Greco (Greco El, v. m. Dominikos Theotokopules): 253  
 Emsheimer, Ernst: 156  
 Engel, Joel: 372  
 Engelke, Bernhard: 116  
 Erba, Dionigi: 489  
 Erbach, Christian: 156, 535, 536  
 Ercole: 154  
 Erlebach, Philipp Heinrich: 372, 447, 448  
 Eslava, Hilarión: 254  
 Euler, Leonhard: 553  
 Evans, Willa McClung: 267, 276  
 Evelyn, John: 280, 285
- F**
- )  
 Fago, Nicola: 349  
 Falconieri, Andrea: 41, 174  
 Fantini, Girolamo: 530, 532  
 Farina, Carlo: 80, 170  
 Farinel, Michel: 280  
 Farinelli (vl. m. Carlo Broschi): 463, 528, 562  
 Farinelo, Michel: 280  
 Farnaby, Giles: 113  
 Farnaby, Richard: 115  
 Farrenc, Aristide a Louis: 339, 361  
 Fasch, Johann Friedrich: 372, 373, 385, 420  
 Favart, Charles-Simon: 368  
 Feind, Barthold: 443  
 Fellowes, Edmond Horace: 113  
 Feo, Francesco: 349, 352, 354

MENNÝ REGISTER

- Ferdinand III.: 68, 146, 154, 164  
 Ferdinand IV.: 163  
 Ferrabosco, Alfonso: 115, 263, 264  
 Ferrari, Benedetto: 51, 68, 93, 175, 184  
 Ficino, Marsilio: 22  
 Fiocco, Joseph-Hector: 361  
 Fischer, Johann: 372  
 Fischer, Johann Kaspar Ferdinand: 156, 372, 375, 377, 378, 385, 520, 545  
 Fischer, Kurt von: 150  
 Fischer, Wilhelm: 323  
 Fleischer, Oskar: 241  
 Fletcher, John: 242  
 Fleury, N.: 245  
 Flor, Christian: 145  
 Flögel, Bruno: 469  
 Fludd, Robert: 553  
 Foerster, Kasper: 155, 169, 183  
 Foggia, Francesco: 183, 185  
 Fontana, Giovanni Battista: 80, 82, 83, 515  
 Formé, Nicolas; 235  
 Foss, Hubert: 266  
 Francisque, Antoine: 240  
 Franck, Johann Wolfgang: 442, 447  
 Franck, Melchior: 116, 135, 148, 153, 166  
 Franck, Salomon: 396, 398  
 Friedrich II.: 432  
 Franklin, Benjamin: 258  
 Frescobaldi, Girolamo: 39, 44, 51, 54, 61, 66, 67, 69–83, 119, 120, 149, 156, 161, 163, 164, 195, 251, 253, 275, 336, 339, 384, 392, 498, 500  
 Freylinghausen, Johann Anastasius: 125, 126, 259  
 Friderici, Daniel: 135  
 Froberger, Johann Jacob: 155, 161–164, 171, 243, 247, 251, 374, 384, 393, 406, 449, 506  
 Fromm, Andreas: 154  
 Frovo, João Alvarez: 154  
 Fuhrmann, Martin Heinrich: 145  
 Furchheim, Johann Wilhelm: 169  
 Fux, Johann Joseph: 16, 372, 373, 376, 439, 440, 481, 541,  
 Fulsack, Zacharias: 165
- G**
- Gabrieli, Andrea: 40, 41, 43, 73, 105, 107, 108, 117, 129, 137, 143, 146  
 Gabrieli, Giovanni: 32, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 73, 76, 78, 79, 82, 111, 117, 129, 132, 135, 138, 140, 156, 322, 498, 499, 501, 504, 515  
 Gabrielli, Domenico: 198  
 Gagliano, Marco da: 51, 91, 556  
 Galen, Glaudius: 552  
 Galilei, Vincezno: 21, 22, 23, 46, 47  
 Galliovcı-Bibienovci: 561  
 Gallot, Jacques: 245  
 Gamble: 282  
 Gasparini, Francesco: 334, 343, 350, 353, 454, 455, 537, 542  
 Gastoldi, Giovanni Giacomo: 63, 148  
 Gastoué, Amédée: 236  
 Gaultier, Denis („l'illustre“): 241, 245, 246, 249, 417  
 Gaultier, Ennemond: 245  
 Gaultier, Jacques („le vieux“): 239, 241, 243, 244  
 Gay, John: 282, 472, 473, 557  
 Geminiani, Francesco: 334, 338, 533  
 Gerhardt, Paul: 124  
 Gerold, Jean Théodore: 227  
 Gerstenberg, Walter: 342  
 Gesualdo, don Carlo da Venosa: 56–57, 74, 137, 499  
 Gevaert, François Auguste: 176, 177  
 Gherardi: 368  
 Ghisi, Federico: 84  
 Ghizzolo, Giovanni: 111

MENNÝ REGISTER

- Giacobi, Don Girolamo: 91  
 Gibbons, Christopher: 264, 268, 274, 277, 285  
 Gibbons, Orlando: 112, 115, 264  
 Gigault, Nicolas: 223, 251, 252  
 Giles, Nathaniel: 263  
 Giovanelli, Ruggiero: 110  
 Glareanus (vl. m. Heinrich Loriti): 546  
 Glettle, Johann Melchior: 128  
 Gluck, Christoph Willibald: 190, 210, 345, 464  
 Gobert, Thomas: 238  
 Goldschmidt, Hugo: 92, 93, 186, 193, 194  
 Gombert, Nicolas: 110  
 Gombosi, Otto: 65  
 Gostling, John: 302  
 Goudimel, Claude: 127  
 Görner, Johann Gottlieb: 571  
 Grabu, Lewis: 270  
 Grandi, Alessandro: 51, 54, 55, 59, 105  
 Grandi, Ottavio: 81, 107, 140, 149  
 Graun, Karl Heinrich: 484, 489  
 Grupner, Johann Christoph: 372, 373, 383, 384, 385, 420  
 Graziani, Bonifazio: 105, 183  
 Greene, Maurice: 274, 286  
 Grefflinger: 150  
 Gregori, Giovanni Lorenzo: 334  
 Gregory, William: 275, 278  
 Grep: 165  
 Grieco, Gaetano: 339  
 Grigny, Nicolas de: 384  
 Grillo, Giovanni Battista: 78  
 Grossi, Carlo: 198, 330  
 Grove, George: 469  
 Guami: 78  
 Guarini, Battista: 220  
 Guarneri, Giuseppe Antonio: 574  
 Guédron, Pierre: 212, 213, 214, 240  
 Guerre, de la: 196, 220  
 Guerreri: 196  
 Guilmant, Alexandre: 121, 250  
 Gurlitt, Willibald: 158, 385
- H**
- Haas, Robert, 50, 81, 85, 150, 154, 177, 194, 349, 353, 528  
 Habermann, Franz: 489  
 Hacquaert, Carolus: 120  
 Hammerschmidt, Andreas: 133, 134, 145, 151, 167, 169  
 Hanff, Nicolaus: 157, 160  
 Hardelle: 267  
 Harding, James: 116, 165  
 Harris, Renatus: 274  
 Harrison, Donald: 158  
 Harsdörffer, Georg Philipp: 153  
 Hasse, Johann Adolf: 349, 351, 438, 463, 464, 529  
 Hassler, Hans Leo: 41, 124, 125, 129, 130, 135, 147, 148, 156, 166, 572  
 Haussmann, E. G.: 148, 166, 168  
 Haydn, Joseph: 105  
 Händel, Georg Friedrich: 35, 37, 38, 129, 136, 178, 182, 184, 185, 192, 233, 270, 274, 284, 303, 305, 306, 317, 328, 340, 350, 352, 354, 375, 377, 385, 398, 424, 438–496, 511, 515, 519, 520, 526, 528, 530, 532, 537, 549, 568, 570, 572, 575, 577  
 Heidegger, Johann Jacob: 463  
 Heinichen, Johann David: 372, 537, 542, 544  
 Henrich IV.: 84, 210, 212  
 Herakleitos: 177  
 Herbst, Johann Andreas: 548  
 Heredia, Aquilery de: 253  
 Hidalgo, Juan: 255, 256  
 Hilton, John: 113, 277, 282  
 Hingeston, John: 274, 277  
 Holborne, Anthony: 116  
 Holtkamp, Walter: 158

## MENNÝ REGISTER

- Holtzner: 156  
 Hotteterre, Jacques: 358, 532  
 Hove, Joachim van den: 120  
 Hudson, George: 268, 278  
 Hughes, Dom Anselm: 282  
 Hume, Tobias: 115  
 Humfrey, Pelham: 265, 283, 286, 287, 288, 299, 302  
 Hunold, Christian Friedrich (pseud. Menantes): 451, 452  
 Hurlebusch, Conrad Friedrich: 373, 376

### CH

- Chales, de: 553  
 Chambonnières, Jacques Champion de: 162, 220, 239, 247, 248, 249, 250, 251  
 Champmesléová: 229  
 Chancy, François: 240  
 Charpentier, Marc-Antoine: 183, 237, 238, 239  
 Child, William: 285, 286, 299  
 Chilesotti, Oscar: 51, 71  
 Chisi, F.: 84  
 Chrysander, Friedrich: 181

### I

- India, Sigismondo d': 51, 66  
 Indy, Vincent d': 538  
 Ingegneri, Marc'Antonio: 51  
 Iselin, D. J.: 80  
 Ives, Simon: 263, 267, 278

### J

- Jacchini, Giuseppe: 329  
 Jakub I.: 115, 117, 263  
 Jakub II.: 291, 303

- Janowka, Thomas Balthasar: 552  
 Ján IV.: 257  
 Jenkins, John: 237, 276, 277, 278, 280  
 Jensen, Gustav: 330  
 Johnson, Edward: 116, 165  
 Johnson, Robert: 263  
 Jones, Inigo: 262, 267  
 Jonson, Ben: 262, 263, 264  
 Josquin des Prés: 24  
 Justinus: 532

### K

- Kapsberger, Johannes Hieronymus: 87, 105, 106  
 Keiser, Reinhard: 424, 442, 443, 444, 445, 447, 451, 452, 453, 462, 489, 491  
 Keller, Hermann: 154  
 Kempis, Nikolaus a: 80  
 Kepler, Johannes: 554  
 Kerckhoven: 121  
 Kerll, Johann Kasper: 146, 147, 164, 165, 377, 385, 449, 489, 572  
 Kindermann, Erasmus: 133, 145, 151, 156, 567  
 Kinkeldey, Otto: 40, 51  
 Kircher, Athanasius: 110, 546, 550, 551, 552, 553  
 Kirchhoff, Gottfried: 169, 429  
 Kirkpatrick, Ralph: 340, 532  
 Kirnberger, Johann Philipp: 130  
 Kittel, Kaspar: 149, 150, 151  
 Klemme, Johann: 156, 520  
 Klingenstein, Bernhard: 146  
 Knüpfer, Sebastian: 133, 149  
 König, Johan Balthasar: 125, 126  
 Kretzschmar, Hermann: 93  
 Krieger, Adam: 151, 152  
 Krieger Johann Philipp: 372, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 449

MENNÝ REGISTER

- Krieger, Philipp: 169, 195, 383, 440, 441  
 Kuen, Johannes: 128  
 Kuhn, Max: 107, 527  
 Kuhnau, Johann: 131, 133, 372, 373, 374, 375, 377, 383, 387, 451, 520, 521, 551, 563, 572, 574  
 Kusser, Johann Sigismund: 372, 440, 442  
 Kühnhausen: 145
- L**
- La Barre, Michel de: 358  
 Lalande, Michel-Richard de: 370  
 Lambert, Michel: 213, 226  
 Landi, Steffano: 51, 66, 92, 93, 110, 111, 186, 217, 351, 507  
 Landshoff, Ludwig: 175, 177  
 Lange, Daniel de: 377  
 Lanier, Nicholas: 263, 264, 265, 267  
 La Pouplinière: 365  
 Lasso, Orlando di: 18, 41, 110, 146, 539  
 Laurentius von Schnüffis: 128  
 Lavignac, Albert: 154, 179, 184, 195, 216, 240, 253, 256, 356  
 Law, John: 558  
 Lawes, Henry: 260, 264, 265, 266, 267, 268, 284, 285  
 Lawes, William: 264, 266, 267, 276, 280, 284, 285  
 Lawton, Edward: 11  
 Lazzarini: 223  
 Le Bègue, Nicolas: 247, 250, 251, 252  
 Leclair, Jean Marie („l'Aîné“): 356, 358, 359, 377  
 Legrenzi, Giovanni: 178, 179, 184, 187, 191, 192, 195, 196, 197, 331, 350, 384, 392  
 Leibniz, Gottfried: 552, 553  
 Leichtentritt, Hugo: 51, 64  
 Leighton, William: 116  
 Le Jeune, Claude: 212  
 Le Jeune, Henry: 216  
 Lenclos, M. de: 244  
 Leo, Leonardo: 349  
 Leoni, Leone: 45  
 Leopold I.: 110, 146, 154, 155  
 Le Roy, Adrien: 214  
 Lesage: 368  
 Leveridge, Richard: 270, 472  
 Lewis, Anthony: 272  
 Lindner, Otto: 448  
 Lippius, Johann: 544, 545  
 Liszt, Franz: 249  
 Literes, Antonio: 256  
 Lobwasser, Ambrosius: 127  
 Locatelli, Pietro: 327, 334, 338  
 Locke, Matthew: 264, 268, 270, 271, 274, 275, 277, 285, 286, 287, 299, 312, 537  
 Loeillet, Jean Baptiste: 356, 358  
 Loewe, Johann Jacob: 150, 168, 169, 385, 567  
 Loewenberg, Alfred: 84  
 Longo, Alessandro: 341, 342  
 Lope de Vega: 255  
 Lorente, Andrés: 257  
 Lorenz, Alfred: 505, 506  
 Lorenziani, Paolo: 219  
 Lorrain, Claude: 233  
 Lotti, Antonio: 110, 350, 354, 384, 438, 454, 459  
 Loulié, Étienne: 551  
 Löhner, Johann: 441  
 Lully, Jean-Baptiste: 186, 209, 210, 213, 214, 217, 219, 221, 222, 223–235, 237, 238, 239, 245, 246, 249, 250, 251, 270, 273, 275, 280, 301, 305, 308, 309, 310, 314, 327, 355, 356, 357, 363, 365, 367, 368, 371, 372, 373, 439, 440, 442, 504, 506, 507, 531, 532, 533, 534, 564, 572, 576  
 Lupo, Thomas: 115  
 Luther, Martin: 124, 126

MENNÝ REGISTER

- Luzzaschi, Luzzasco: 50, 73  
 Lübeck, Vincent: 377, 379, 385  
 Ludovít XIII.: 210, 216, 236  
 Ludovít XIV.: 186, 210, 219, 222,  
 223, 245  
 Ludovít XV.: 355
- M**
- Maccioni: 154  
 Mace, Thomas: 241, 243, 275, 279,  
 281, 532, 534  
 Magalhães, Filipe de: 254  
 Mahler, Gustav: 563  
 Maichelbeck, Franz Anton: 532  
 Majer, J.: 549  
 Malipiero, Gian Francesco: 64, 538  
 Malvezzi, Cristofano: 40, 48, 83  
 Mancini, Giambattista: 528  
 Mancinus, Thomas: 145  
 Manelli, Francesco: 68, 93, 175, 176  
 Manfredini, Francesco: 334  
 Mangeot, André: 277  
 Marais, Marin: 356, 363  
 Marazzoli, Marco: 194, 218  
 Marcello, Benedetto: 110, 334, 353,  
 354, 384, 454, 563  
 Marchand, Louis: 361, 384  
 Marcorelli: 183  
 Marenzio, Luca: 49, 56, 112  
 Mareschall, Samuel: 127  
 Marin, José: 256  
 Marini, Biagio: 62, 70, 80, 81–83,  
 515, 530, 533  
 Marini, Carlo: 72, 335  
 Marot, Clément: 118  
 Marqués, y García Pedro Miguel: 253  
 Mascitti, Michele: 334, 356  
 Massaini, Tiburtio: 78, 108  
 Masson, Charles: 546  
 Mattei: 464  
 Matteis, Nicola: 280, 312  
 Mattheson, Johann: 11, 178, 185,  
 376, 380, 395, 417, 424, 442, 445,  
 447, 451, 455, 462, 471, 489, 537,  
 542, 544, 548, 549, 551, 552, 565,  
 570, 577  
 Maugars, André: 180  
 Mayone, Ascanio: 73, 77  
 Mayr, Rupert Ignaz: 372  
 Mazarin, Jules: 211, 217, 219, 226,  
 563  
 Mazzaferrata, Giovanni: 178, 198  
 Mazzocchi, Domenico: 53, 61, 66, 92,  
 106, 180, 186  
 Mazzocchi, Virgilio: 108, 180, 194  
 Meder, Johann Valentin: 145, 183,  
 185  
 Medici, Ferdinando: 40  
 Mediciová, Maria: 84  
 Megli, Domenico: 51, 55  
 Melani: 194, 218  
 Melgaço: 254  
 Mell, Davis: 280  
 Mendel, Arthur: 566  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix: 110  
 Meneghetti: 338  
 Merck, Mathias: 533, 534  
 Mersenne, Marin: 210, 215, 216, 236,  
 240, 242, 243, 251, 276, 527, 532,  
 534, 550, 551, 553  
 Merula, Farquino: 71, 72, 77, 78, 80,  
 81  
 Merulo, Claudio: 73, 76, 78, 108, 117,  
 120, 156  
 Mesomedes: 21  
 Metallo, Grammatio: 76  
 Metastasio, Pietro: 344, 464, 557  
 Métru: 223, 251  
 Meyer, Ernst Hermann: 11, 115, 276,  
 277  
 Michael, Tobias: 133, 136  
 Michi (pozri Arpa, dell')  
 Milanuzzi, Carlo: 66  
 Milton, John: 262, 266, 267, 478  
 Mithobius, H. 578  
 Molière (vl. m. Jean Baptiste Poque-

- lin): 209, 212, 224, 226, 227, 229, 237, 270  
 Monferrato, Padre Natale: 108  
 Montanari, Francesco: 334  
 Montéclair, Michel Pignolet de: 363, 364, 369  
 Montesardo, Girolamo: 73  
 Monteverdi, Claudio: 13, 14, 18, 29, 35, 37, 38, 39, 44, 45, 51–68, 72, 73, 83–94, 96, 105, 107, 110, 111, 112, 132, 137, 138, 140, 141, 148, 154, 186, 187, 188, 189, 210, 221, 254, 265, 282, 309, 345, 499, 507, 530, 533, 537, 538, 539, 552, 558, 563, 570  
 Moreau, Jean-Baptiste: 363  
 Morin, Jean Baptiste: 369  
 Móric, landgróf hessenský: 127, 136  
 Morley, Thomas: 112, 541  
 Mortato, Antonio: 78  
 Moser, Hans Joachim: 149, 151, 153, 519  
 Motteux, Peter: 462  
 Moulinié Étienne: 212, 214, 215  
 Mouton, Charles: 245  
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 88, 105, 110, 129, 190, 518  
 Möller, Johann: 166  
 Muffat, Georg: 323, 372, 373, 376, 377, 533, 534  
 Muffat, Gottlieb: 376, 377, 489  
 Murschhauser, Franz Xaver Anton: 377  
 Müller, Günther: 150  
 Müller-Blattau, Josef Maria: 519
- N**
- Nanino, Giovanni Maria: 110  
 Nassare, Pablo: 257  
 Nauwach, Johann: 149, 150, 151  
 Navas, Juan de: 256  
 Nebra, José de: 256
- Neemann, Hans: 165  
 Nef, Karl: 168  
 Negri, Marc Antonio: 68  
 Neidhardt, Johann Georg: 551  
 Neri, Filippo: 83, 108, 322  
 Neuhauser, Johann: 167  
 Neuhaus, Max: 195  
 Neumark, Georg: 151  
 Neumeister, Erdmann: 381, 396, 420, 451  
 Newton, Richard: 281, 342  
 Nicolini (vl. m. Nicola Grinaldi): 463  
 Niedt, Friedrich Erhardt: 537, 543  
 Nivers, Guillaume: 247, 251, 252  
 Noordt, Anthoni van: 121  
 Norlind, Tobias: 168  
 North, Roger: 265, 276, 280  
 Novello: 288  
 Nucius, Johannes: 548  
 Nutter, Charles Louis Étienne: 224
- O**
- Oesterle: 195, 358  
 Opitz, Martin: 149, 150, 153  
 Orefice, Patre Calienno: 351  
 Ortiz, Diego: 278  
 Osiander, Lukas: 124, 125
- P**
- Pace, Pietro: 51, 59, 105, 180  
 Pachelbel, Carl: 156, 160, 258, 259, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 383, 385, 387, 393, 398, 429, 449  
 Padbrué, Cornelis: 121  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da: 16, 31, 109, 110, 179, 254, 354, 541, 542  
 Pallavicino, Carlo: 191, 193, 194, 195, 197, 559  
 Panfili: 456  
 Paoli, Domenico de: 93  
 Parisotti, A.: 177, 179



MENNÝ REGISTER

- Parran, Antoine: 214  
 Pasquini, Bernardo: 178, 185, 195,  
 339, 342, 372, 377, 454  
 Pederzuoli: 185  
 Pedrell, Felipe: 253  
 Peerson, Martin: 116  
 Peeters, Flor: 121  
 Pellegrini, Vincenzo: 107  
 Penna, Lorenzo: 537  
 Pepusch, John Christoph: 462, 472  
 Pepys, Samuel: 286  
 Peranda: 154  
 Pergolesi, Giovanni Battista: 339,  
 351, 352, 354  
 Peri, Jacopo: 23, 35, 46, 47, 51, 52,  
 55, 60, 63, 84, 85, 86, 91, 265, 499,  
 537  
 Perrin, Pierre: 220, 221, 224, 228, 270  
 Perrine: 245  
 Perti, Giacomo Antonio: 350, 489  
 Petrarca: 68  
 Petrucci, Ottaviano: 46  
 Peuerl, Paul: 167, 169  
 Pezel, Paul: 169, 372  
 Pfflegel: 145  
 Philidor, André Danican („l'Aîné“):  
 213  
 Philips, Peter: 115, 117, 119, 165  
 Picander: 423  
 Picchi, Giovanni: 71  
 Pinel, François: 245  
 Pirro, André: 7, 549  
 Pisendel, Georg Johann: 373  
 Pistocchi, Francesco Antonio: 350,  
 450  
 Pitoni, Giuseppe: 184  
 Platón: 23, 47  
 Playford, Henry: 258, 287, 304, 574  
 Playford, John: 274, 275, 276, 278,  
 280, 281, 282, 284, 314  
 Poglietti, Alessandro: 165, 359  
 Pollaroli, Antonio: 350  
 Pollaroli, Carlo: 350  
 Pope, Alexander: 476  
 Porpora, Nicola: 349, 354, 459, 463,  
 466  
 Porter, Walter: 112, 278, 280, 282,  
 283–285  
 Portman, Richard: 285  
 Posch, Isaac: 167  
 Possenti, Pellegrino: 80, 81  
 Postel: 451, 452  
 Pougin, Arthur: 222  
 Praetorius, Hieronymus: 135, 136,  
 137, 156  
 Praetorius, Jacob: 156, 157  
 Praetorius, Michael: 125, 129, 130,  
 131, 136, 138, 146, 157, 527, 537,  
 539, 551, 553  
 Printz, Wolfgang Kaspar: 551  
 Priuli, Giovanni: 59  
 Provenzale, Francesco: 345, 346, 349,  
 351, 544  
 Prunières, Henry: 175, 187, 213, 225  
 Prynne, W.: 268  
 Pujol, Juan: 254  
 Purcell, Henry: 91, 114, 187, 265,  
 269, 270, 273–275, 282, 283, 286,  
 288, 297, 298–317, 440, 471, 472,  
 474, 475, 505, 506, 518, 519
- Q**
- Quagliati, Paolo: 51, 55, 60, 61, 87,  
 96, 105, 283  
 Quinault, Philippe: 227, 229  
 Quittard, Henri: 236, 247
- R**
- Racin, Jean Baptiste: 209, 229, 345,  
 363, 465, 476  
 Racquet: 251  
 Raguenet: 562  
 Raison, André: 252, 361, 384, 395  
 Rameau, Jean-Philippe: 319, 358,  
 361–367, 369, 465, 482, 541, 546,  
 547, 551, 553

MENNÝ REGISTER

- Rasi, Francesco: 51, 59, 175  
 Rathgeber, Valentin: 448  
 Ravenscroft, John: 257, 258, 284, 541  
 Raveri: 78  
 Rebel, Jean Ferry: 356  
 Rebello, João Lorenzo: 254  
 Reese, Gustave: 114  
 Reina, Sisto: 196  
 Reinken, Jan Adams: 157, 160, 164, 373, 376, 379, 384, 387  
 Reusner, Esajas: 165  
 Reutter, Georg: 377  
 Riccio, Teodoro: 62, 80, 81  
 Ricordi, Giovanni: 193, 341  
 Richelieu, Armand Jean du Plessis de: 211  
 Richter, Ferdinand Tobias: 155, 377  
 Riemann, Hugo: 26, 64, 66, 68, 72, 77, 78, 84, 85, 91, 92, 93, 149, 175, 176, 178, 179, 194, 198  
 Rinuccini, Ottavio: 68, 88, 91, 153, 211  
 Rist, Johann: 150, 151  
 Roberday, François: 223, 251  
 Robinson, Percy: 179  
 Roger, Étienne: 574  
 Rogers, Benjamin: 274, 277, 278, 285  
 Rognone, Francesco: 527, 530  
 Rolland, Romain: 354  
 Romaña, Juan: 253  
 Romano: 180  
 Romero („El Maestro Capitán“): 254, 255  
 Rore, Cypriano de: 56  
 Rosa, Salvatore: 178, 558  
 Roseingrave, Thomas: 274  
 Rosenmüller, Johann: 140, 169, 372, 567  
 Rosetter, Philipp: 113  
 Rospigliosi, Marchese (pápež Klement IX.): 92, 186, 194  
 Rossi, Luigi: 172–177, 185, 186, 191, 218, 220, 227, 228, 234, 236  
 Rossi, Michelangelo: 92, 195, 312  
 Rossi, Salomone („Ebreo“): 59, 72, 81, 82, 572  
 Rossini, Gioacchino: 94  
 Rousseau, Jean-Jacques: 194, 276, 363, 367, 532  
 Roth: 462  
 Rovetta, Giovanni: 53, 59, 108  
 Rowe, Walter: 116  
 Rubert, Johann Martin: 150  
 Rubsamen, Walter Howard: 84  
 Ruckerovci: 574  
 Rust, Wilhelm: 429, 433
- S**
- Saalfeld: 130  
 Sabbatini, Nicola: 561  
 Sablières: 228  
 Sachs, Curt: 69  
 Sacrati, Francesco: 194, 218  
 Samber, Johann Baptist: 532  
 Sances, Giovanni Felice: 54, 59, 61, 66, 68, 155, 175, 185  
 Sandys, George: 284  
 Saracini, Claudio: 51, 52, 105  
 Sarro, Domenico: 349  
 Sartorio, Domenico: 191, 302  
 Sauveur, Joseph: 553  
 Savioni, Mario: 178  
 Scacchi, Marco: 18, 195, 552  
 Scandello, Antonio: 143  
 Scarlatti, Alessandro: 37, 110, 311, 324, 339, 340, 341, 342, 346–349, 351, 352, 353, 354, 454, 455, 459, 462, 463, 470, 503, 572  
 Scarlatti, Domenico: 340, 342, 343, 344, 362, 375, 428, 449, 454, 485, 526, 572  
 Sebastiani, Johann: 145, 146  
 Seiffert, Max: 121, 450  
 Selle, Thomas: 133, 134, 136, 145, 146, 149, 150  
 Selma, Bartolomé de: 252

MENNÝ REGISTER

- Senaillé, Jean: 358  
 Senesino (vl. Francesco Bernardi): 133, 135–145, 147, 149, 152, 153, 463, 562  
 156, 285, 382, 385, 441, 504, 505, 506, 530, 542, 563, 572, 576  
 Settle, Elkanah: 270  
 Severi, Francesco: 105, 106  
 Shadwell, Thomas: 270, 308  
 Shakespeare, William: 116, 270, 308  
 Shirley, James: 262, 267, 268  
 Schadaeus, Abraham: 123  
 Scheibe, Johann Adolf: 548  
 Scheidemann, Heinrich: 156, 160  
 Scheidt, Samuel: 116, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 151–160, 166, 379, 515, 530, 576  
 Schein, Johann Hermann: 116, 117, 124, 125, 126, 127, 128–134, 135, 136, 140, 148, 149, 151, 167, 168, 169, 506, 567  
 Schelle, Johann: 133  
 Schemelli, Georg Christian: 125  
 Schering, Arnold: 113, 155, 180, 184, 192, 328, 354, 373  
 Schildt, Melchior: 156  
 Schirmer, G.: 532  
 Schlossberg, Artur: 198  
 Schmelzer, Johann: 146, 155, 169, 170  
 Schmicorer, Johann Abraham: 372  
 Schmidt, Gustav Friedrich: 446  
 Schmitz, Eugen: 51  
 Schneider, Constantin: 154  
 Schneider, Max: 40, 96  
 Schnitger, Arp: 96, 391, 574  
 Schop, Johann: 150  
 Schönsleder, Wolfgang: 548  
 Schrimmer, G.: 432  
 Schuh, Willi: 506  
 Schultz, Johannes: 166, 169  
 Schultze, Christoph: 145  
 Schumann, Robert: 20  
 Schürmann, Georg Caspar: 441, 442, 445, 446  
 Schütz, Heinrich: 32, 38, 44, 45, 67, 110, 117, 123, 126, 127, 128, 129, 133, 135–145, 147, 149, 152, 153, 156, 285, 382, 385, 441, 504, 505, 506, 530, 542, 563, 572, 576  
 Schweitzer, Albert: 433, 417, 549  
 Siefert, Paul: 145, 156  
 Siface (vl. m. Giovanni Francesco Grossi): 311  
 Silbermann, Andreas: 391, 574  
 Simonelli: 110  
 Simpson, Christopher: 116, 273, 276, 278, 279, 280, 532  
 Simpson, Thomas: 156, 168  
 Smend, Julius: 515  
 Smith: 274  
 Smith, John Christopher: 484  
 Solerti, Angelo: 174  
 Somis, Giovanni Battista: 338, 339, 359  
 Sorge, Georg Andreas: 520; 544  
 Soriano, Francesco: 110  
 Spagna: 179  
 Spee, Friedrich von: 128  
 Speer, Daniel: 125  
 Spenser, Edmund: 267  
 Sperontes (vl. m. Johannes Sigismund Scholze): 448  
 Spiridion: 543  
 Spitta, Philipp: 429, 520  
 Staden, Johann: 130, 133, 135, 136, 148, 151, 166  
 Staden, Sigmund Theophilus: 151, 153, 537  
 Stadlmayr, Johann: 146  
 Stainer, Jacob: 574  
 Steel, Richard: 472  
 Steffani, Agostino: 350, 354, 438, 439, 442, 443, 461, 462, 572  
 Steffani, Giovanni: 51, 66  
 Steglich, Rudolf: 405, 515  
 Steigleder, Hans Ulrich: 156  
 St.-Evremond: 221  
 St.-Lambert: 537  
 Stobäus, Johann: 129  
 Storace, Stephen: 195

## MENNÝ REGISTER

- Stradella, Alessandro: 178, 179, 184,  
185, 191, 192, 193, 194, 196, 323,  
482, 489, 515
- Stradivari, Antonio: 574
- Straube, Karl: 160, 377
- Strauss, Christoph: 146, 147
- Streatfield, Richard Alexander: 455
- Striggio, Alessandro: 88
- Strozzi, Gregorio: 194, 339
- Strungk, Delphin: 150, 156, 169, 385
- Strungk, Nicolaus Adam: 170, 438,  
441, 442, 449
- Subirá, José: 255
- Sweelinck, Jan Pieterzoon: 115, 117,  
118, 119, 120, 121, 156, 157, 158,  
161, 246, 406, 500, 541
- Swift, Jonathan: 472
- T**
- Taglietti, Giulio: 328, 334, 335, 339,  
392, 515
- Tallis, Thomas: 299
- Tarditi, Orazio: 51, 59, 105
- Tartini, Giuseppe: 335, 339, 533
- Tasso, Torquato: 62, 220
- Tate, Nahun: 284, 307
- Taverner, John: 114
- Telemann, Georg Philipp: 230, 372,  
373, 376, 377, 383, 384, 385, 392,  
420, 424, 445, 447, 448, 450, 462,  
549, 567, 568, 572
- Tenaglia, Antonio Francesco: 178
- Tessarini, Carlo: 334, 338, 533
- Tessier, André: 113, 241, 247
- Theile, Johann: 145, 146, 169, 441,  
442
- Thoinan, E.: 224
- Thysius: 121
- Tinctoris, Johannes: 13
- Tintoretto (vl. m. Jacopo Robusti): 45
- Titelouze, Jehan: 251
- Tomkins, Thomas: 115, 274
- Tommasi: 180
- Torelli, Giacomo: 190, 218, 220
- Torelli, Giuseppe: 323, 327–333,  
392, 515, 561
- Torchi, Luigi: 57, 72, 73, 76, 92, 175,  
177, 181, 195, 199, 339, 340
- Torre Franca, Fausto: 52
- Torres, José de: 257
- Torri, Pietro: 350, 438
- Tosi, Pier Francesco: 528, 529
- Tovey, Donald Francis: 432
- Townshend: 263
- Trabaci, Giovanni Maria: 73, 77
- Tudway, Thomas: 285
- Tuft, John: 258
- Tunder, Franz: 133, 134, 157, 160,  
570
- Turini, Francesco: 54, 81, 105, 110,  
111
- Turner, William: 286
- U**
- Uccellini, Don Marco: 196
- Ulrich, Bernhard: 372
- Urio, Francesco Antonio: 489
- Uspér (vl. m. Francesco Spogna): 62,  
80, 81, 83, 118, 322, 530
- V**
- Valentini, Giovanni: 61, 65, 80, 83,  
146
- Valentini, Giuseppe: 334
- Valentini, Pier Francesco: 110
- Valerius, Adrianus: 121
- Valle, Pietro della: 53, 562
- Vallet, Nicolas: 121
- Valls, Francisco: 254
- Vatielli, Francesco: 178
- Vecchi, Orazio: 63, 148
- Vega, Carlos: 257

MENNÝ REGISTER

- Veracini, Antonio: 335, 338  
 Veracini, Francesco: 338  
 Verdi, Giuseppe: 465  
 Vetter: 377  
 Viadana, Lodovico: 40, 48, 78, 96,  
 105, 131, 146, 180, 537  
 Victoria, Tomas Luis de: 254  
 Vierdanck, Johann: 169, 567  
 Villalba, Muñoz: 253  
 Villot: 238  
 Vincent: 212, 240  
 Vincenti, Giacomo: 574  
 Vinci, Leonardo da: 349, 351, 352,  
 354  
 Visèe, Robert de: 245  
 Vitali, Filippo: 51, 66  
 Vitali, Giovanni Battista: 184, 198,  
 199, 200, 312, 323, 335  
 Vitali, Tommaso: 335, 358  
 Vitry, Philippe: 13  
 Vittori, Loreto: 92, 106, 180, 185,  
 186, 195, 562  
 Vivaldi, Antonio: 32, 37, 233, 330,  
 331–333, 335, 338, 350, 356, 372,  
 384, 391, 392, 420, 487, 511, 515,  
 531  
 Vogel, N.: 93  
 Vogt, Mauritius: 548  
 Voigtländer, Gabriel: 150, 159  
 Vulpius, Melchior: 145
- W**
- Wagner, Peter: 105  
 Wagner, Richard: 20, 90, 166, 367,  
 505  
 Walker, Ernest: 158  
 Walpole: 472  
 Walsh, John: 574  
 Walter, Thomas: 258  
 Walther, Johann Gottfried: 331, 377,  
 379, 380, 391, 392, 403, 552  
 Walther, Johann Jakob: 170, 171  
 Ward, John: 115
- Warlock, Peter Wilson Philip: 277  
 Wasielewski, Joseph Wilhelm: 80, 83,  
 195, 199  
 Watteau, Antoine: 246  
 Weber, Bernhard Christian: 429  
 Weckmann Mathias: 133, 134, 157,  
 160, 169, 567  
 Weelkes, Thomas: 112, 236  
 Weiss, Silvius: 165  
 Weldon, John: 286  
 Werker, Wilhelm: 405  
 Werckmeister, Andreas: 378, 386,  
 405  
 Werra: 375  
 Wesley, John: 259  
 West, John: 274, 275  
 Westhoff, Johann Paul von: 170  
 Westrup, Jack Allan: 11, 310, 312  
 Whittaker, William Gillies: 280  
 Widmann, Erasmus: 148, 166, 567  
 Wilbye, John: 112  
 Wilhelmus: 121  
 Willaert, Adrian: 39  
 Wilson, John: 264, 284  
 Winterfeld, Karl: 50, 141  
 Wise, Michael: 286  
 Witt, Christian Friedrich: 388  
 Wolf, Johannes: 51, 96  
 Wolff, Hellmuth Christian: 188, 192,  
 193  
 Wolgast: 376  
 Wood, Anthony: 280  
 Wotquenne, Alfred: 84  
 Wölfflin, Heinrich: 14
- Y**
- Young, William: 278, 280
- Z**
- Zacchoni, Lodovico: 524, 527

MENNÝ REGISTER

Zachow, Friedrich Wilhelm: 377, 379, 383, 390, 449, 452, 475	Zeno, Apostolo: 344, 345, 346, 347, 354, 439, 557
Zamponi: 195	Ziani, Marc'Antonio: 191
Zanetti, Girolamo: 533	Ziani, Pietro: 154, 185, 191, 196
Zanon: 179	Ziegler, Caspar: 149
Zarlino, Gioseffo: 22, 117, 541, 544, 546	Zipoli, Domenico: 339

# Vecný register

## A

- accenti: 49  
acciaccatura: 334, 380  
afekt (pozri aj emócia): 21, 148, 173, 221, 427, 467, 513, 540, 542, 549, 552, 558  
afektová teória: 402, 492, 518, 547–550  
afektívny štýl: 26, 27, 95, 96, 116, 131, 272, 288  
affetti: 85  
agréments: 252, 355, 358, 360, 361, 376, 379, 404, 408, 532  
air: 220, 222, 224, 225, 227, 365, 366, 442, 488  
– de cour: 113, 150, 194, 213, 214  
– de mouvement: 370  
– gracieux: 361, 366  
– tendre: 361, 364  
allemanda: 70, 158, 162, 163, 168, 245, 278, 376, 379, 408, 436, 468, 507, 508  
alternatim: 74  
anthem: 238, 283, 284–297, 299, 307, 312, 314, 474, 475, 481, 484  
– full: 284, 299, 301  
– verse: 284, 298, 301, 302  
antifóna: 96, 114  
antimasque: 262  
appoggiatura: 52, 90, 242, 527  
arietta: 92, 174, 364, 469  
ariózo: 152, 174, 175, 176, 178, 179, 182, 187, 230, 305, 366, 382, 383, 398, 425, 444, 453, 456, 480, 502, 503, 512  
arpeggio: 488  
ars  
– combinatoria: 199  
– inveniendi: 549  
artikulácia: 533–535, 536  
augmentácia: 75, 120, 158, 426, 512  
auto-sacramental: 254  
ayre: 113, 116, 214, 278  
ária: 54, 65, 152, 170, 174, 176, 182, 184, 185, 230, 240, 269, 307, 366, 381, 383, 425, 444, 459, 466, 467, 490, 492, 499, 502, 503, 504, 508, 510, 512  
– allegro: 468  
– all'unisono: 350, 461, 469, 480, 528  
– belkantová: 176, 186, 196, 456, 461, 465, 468, 469, 480  
– da capo: 90, 176, 187, 190, 192, 306, 310, 316, 339, 345, 347, 349, 354, 364, 382, 383, 397, 424, 440, 442, 443, 445, 446, 469, 480, 481, 484, 503, 508, 512, 516, 522  
– brunette: 368  
– di bravura: 350, 352  
– dvojdielna: 311, 503  
– simile: 344  
– duchovná: 124, 126  
– rondová: 190, 310  
– monofonická: 461, 469  
– s generálnym basom: 190, 307, 349, 444  
– s mottoým začiatkom: 347, 397, 452, 549  
– typu concerto grosso: 457  
– strofická: 87, 175, 187, 190, 347

## B

- balada: 114, 154  
ballad opera: 259, 351, 368, 472, 473, 560

VECNÝ REGISTER

- ballet à entrées: 212  
 – de cour: 68, 209–217, 256, 261, 262, 507  
 – grand: 211  
 – mesuré: 211  
 balli: 68, 69  
 barok, monumentálny: 95, 109  
 barová forma: 505  
 bas ground: 108, 114, 174, 232, 288, 303, 306, 466, 469, 472, 481  
 basse fondamentale: 547  
 basso continuo (pozri generálny bas)  
 bas, ostinátny: 65, 118, 177, 193, 232, 347, 373, 379, 382, 419, 439, 453, 506  
 basso seguente: 47, 58, 79, 96, 537  
 battement: 243  
 batterie: 362  
 Bebung: 534  
 belkanto: 32, 151, 172, 183, 442, 453, 457, 527  
 belkantový štýl: 36, 92, 94, 95, 154, 162, 172–174, 175, 177, 178, 182, 185, 189, 191, 218, 224, 442, 455, 456, 462, 493, 502, 506, 507, 530  
 bergamasca: 339  
 bicinium: 76, 158  
 bourrée: 225, 468  
 brando: 70  
 branle: 70  
 broderies: 215, 216, 240  
 brunette: 225, 268, 376
- C**
- canarie: 243  
 canevas: 234  
 canticum: 284  
 cantus  
 – firmus: 69, 74, 105, 107, 108, 110, 114, 118, 119, 123, 124, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 157, 276, 278, 380, 382, 398, 423, 425, 426, 430, 431, 432, 452, 459, 481, 505, 506, 554, 571  
 – figuratus: 554  
 canzona: 71, 75–79, 81–83, 115, 161, 164, 197, 198, 226, 339, 440, 498, 500, 507  
 canzona  
 – ansámblková: 78, 83, 169, 196, 500  
 – mnohoúseková: 78, 82, 169, 253, 277  
 – variačná: 75, 77, 82, 161, 162, 169, 197, 200, 392, 501, 506  
 canzon da sonar: 75  
 canzonetta: 55, 63, 65, 86, 89, 148, 194, 210, 225  
 cappella: 44  
 cappella fidicinia: 136  
 capriccio: 74, 78, 162, 251, 387  
 catches: 282  
 ciaccona: 66–67, 71–72, 233, 235, 243, 275, 279, 308, 309, 323, 337, 365, 373, 395, 418, 466, 481, 485, 506  
 cink (cornetto): 44, 71, 74, 80, 139, 190  
 clavecinisti: 163, 240, 243, 246–250, 356, 374, 408,  
 collegium musicum: 151, 418, 567, 575  
 comédie-ballet: 212, 226, 227, 228  
 commedia dell'arte: 93, 351  
 concert: 355, 534  
 concertato: 355, 451, 530  
 concertino: 78, 83, 184, 323, 324, 325, 334, 457, 488  
 cocnerto  
 – da camera: 324  
 – da chiesa: 324  
 – grosso: 32, 37, 40, 78, 108, 135, 184, 233, 322–335, 373, 407, 457, 458, 469, 486, 487, 488, 508, 514  
 concitato: 373  
 consort music: 114, 115, 263, 273–283, 355



VECNÝ REGISTER

consort, broken: 116

copla: 255

corant: 275

cori: 487

cori

– favoriti: 137

– spezzati: 39

corrente: 244, 408, 428

country dance: 275, 281, 486

courante: 70, 162, 163, 166, 167, 168,

173, 225, 243, 244, 248, 250, 263,

376, 379, 408, 428, 469, 507, 508

Č

čembalo: 26, 76, 118, 155, 161, 162,

243, 245, 251, 275, 309, 311, 339,

340, 356, 360, 361, 362, 372, 374,

376, 387, 391, 405, 407, 408, 419,

428, 451, 532, 574

D

device: 261

dialóg

– dramatický: 145, 175, 180, 236

– koncertantný: 397

– rytmický: 132

diminúcia: 49, 75, 120, 158, 214, 512,

526

division: 278, 375

disonania, narábanie s disonanciou:

13, 25, 26, 27, 34, 42, 52, 56, 137,

139, 210, 227, 229

double: 243, 376, 408

drag: 277

dramma

– in musica: 84

– per musica: 426

dueto: 132, 134, 182, 431, 442, 466,

479

dueto

– komorné: 37, 60, 67, 76, 79, 87,

106, 177, 352, 433, 462

– koncertantné: 66

duo: 59, 188

durezza: 74

dvojzborovosť: 43

E

ecclesia militans: 86

echo: 39, 55, 78, 79, 96, 108, 120,

121, 135, 138, 141, 157, 158, 160,

252

emócia (pozri aj afekty): 18, 19, 21,

29, 171, 174, 185, 191, 210, 245,

401, 405, 443, 467, 492, 493, 518,

540, 547

ensalada: 254

entrée: 219

entry: 261

esclamazione: 49

estribillo: 254

etuda: 337

expressio verborum: 18

F

falso bordone: 110

fagot: 44, 71, 81, 252, 356

fancy: 115, 116, 274, 276, 277

fantázia: 76, 117, 118, 120, 159, 162,

240, 250, 274, 376, 387, 395, 428,

429, 508

fantázia

– chorálová: 37, 159, 379, 423, 425,

430

– organová: 515

favola pastorale: 84

figúra, teória figúr: 18, 57, 65, 114,

170, 232, 273, 360, 389, 379, 398,

401, 402, 403, 408, 509

## VECNÝ REGISTER

figurácia: 72, 74, 76, 120, 253, 288,  
326, 392, 437, 457, 512, 534  
finále: 88, 194, 351, 376  
flauta: 170, 331, 356, 358, 398, 408,  
417, 419, 486, 534, 540  
flauta  
– priečna: 71  
– zobcová: 71, 304, 389, 419  
folia: 65, 254, 280, 337, 339, 340, 472  
forma da capo (dacapová f.): 352,  
364, 408, 417, 418, 422, 429, 459,  
480, 487, 516  
frottola: 255  
fugeta: 378  
fúga: 37, 75, 120, 157, 158, 226, 305,  
336, 339, 340, 372, 374, 375, 377,  
384, 387, 394, 405, 406, 407, 417,  
423, 428, 429, 475, 485, 508, 509,  
512, 515, 517  
fúga  
– dvojitá: 449, 483  
– koncertantná: 429, 516  
– monotematická: 406  
– organová: 393, 516  
– rondová: 513  
fúgová technika: 159, 417  
– parafráza: 74, 161

## G

gajdy: 359  
galanteria: 359  
galliarda: 69, 166, 167, 168, 225, 263  
gavotta: 225, 466, 469  
generálnobasová homofónia (pozri  
homofónia)  
generálny bas: 26, 35, 47, 79, 113,  
118, 124, 135, 142, 185, 210, 216,  
222, 231, 245, 282, 356, 408, 421,  
455, 461, 470, 499, 525, 537, 543,  
560, 572  
Gesätz: 506  
gigue: 162, 163, 168, 243, 245, 336,  
376, 379, 507, 508

gitara: 47, 71, 73, 170, 245, 343  
glee: 282  
going-off: 261  
gorgia: 48, 51, 49, 59, 62, 90, 96, 105,  
132, 136, 148, 174, 515, 527  
grande bande: 216, 223, 224, 245  
grosso: 49, 527

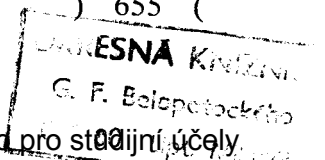
## H

hemiola: 69, 168, 178, 225, 248  
hoboj: 304, 356, 419, 422, 449, 458,  
486  
homofónia: 23, 321, 341, 350, 351  
– generálnobasová: 311, 321–322,  
325, 328, 346, 348, 349, 351, 393,  
417  
hornpipe: 486  
hra  
– alegorická: 87, 153  
– jezuitská: 154  
– pastorálna: 220  
– školská: 87, 153, 154, 441  
husle: 44, 71, 72, 79, 141, 170, 196,  
216, 276, 277, 280, 286, 330, 356,  
408, 417, 449, 458, 486, 532, 574

## CH

chalumeau: 367, 440  
chanson: 220, 236, 500  
– francúzsky: 63, 75, 502  
– burgundský: 64  
chest: 115  
chorál: 108, 114, 116, 118, 122, 124,  
125, 126, 128, 129, 130, 131, 132,  
142, 146, 151, 157, 160, 165, 238,  
258, 283, 375, 390, 399, 424, 430,  
459, 475, 491, 571, 572  
chorál  
– gregoriánsky: 74, 105, 123, 129,  
239, 257, 283  
– organový: 377, 379, 382, 422, 515

) 655 (



VECNÝ REGISTER

- protestantský: 283
  - chorálová
    - ária: 422
    - ciaccona: 422, 424
    - fantázia (pozri fantázia chorálová)
    - fúga: 379, 389, 430, 431
    - kantáta: 130, 133, 422, 423
    - monódia: 134
    - partita: 379, 380, 387
    - sinfonia: 422
    - variácia: 142, 380, 383, 506
  - chorálové prelúdium: 37, 380, 401–403, 429, 430, 433, 521
  - moteto: 128–135, 515
  - chorálový
    - koncert: 128–135, 381, 422, 505
    - recitatív: 422
- I**
- imitatio violistica: 158, 530
  - imitácia: 548
  - improvizácia: 47, 74, 279, 488, 493, 543
  - interlúdium: 87, 90, 186, 273, 373, 401, 429, 430
  - intermezzo: 83, 84, 87, 237, 262, 270, 273, 350, 352, 441
  - intermédiu: 49, 68, 83, 144
  - interval
    - afektívne: 177
    - falsi: 42, 44, 113, 173, 287, 345, 500, 502
  - inštrumentácia: 87, 88, 195, 263, 298, 487, 533, 538, 539, 571
  - intonazione: 74, 76
  - intráda: 68, 166
  - invencia: 406, 431, 510
  - inverzia: 403, 512, 548
- K**
- kadencia: 81, 138, 168, 173, 178, 182, 189, 192, 230, 266, 313, 314, 326, 334, 350, 436, 460, 502, 528
  - kantáta: 37, 54, 145, 183, 185, 235–239, 264, 362–369, 403, 421, 425, 448, 453, 459, 464, 481, 496, 512, 540, 575
  - kantáta
    - áriová: 175, 504
    - belkantová: 190
    - chrámová: 106, 141, 381, 388, 400, 450
    - komorná: 54, 65, 174–179, 352–354, 438
    - monodická: 60, 174
    - nová: 381, 383, 396, 427
    - per omnes versus: 383
    - refrénová: 175, 504
    - rondová: 175, 177, 504
    - sakrálna: 518
    - sólová: 105, 132, 175, 304, 421, 422, 447
    - svetská: 381, 426, 427, 447, 455, 518
    - zborová: 478
  - kastráti: 92, 106, 149, 173, 183, 218, 349, 441, 463, 469, 528, 529, 560, 561–563, 574
  - kánón: 110, 117, 249, 316, 404, 423, 426, 432, 512, 515, 522,
  - klarina: 419, 571
  - klarinet: 367
  - klavichord: 162, 534
  - koncert: 328
    - barokový: 327
    - čembalový: 418, 419
    - dramatický: 135–141, 381
    - duchovný: 106, 107, 131, 133, 134, 135, 142, 324, 334, 381, 385, 388, 390, 396, 423, 567
    - husľový: 330, 391, 418, 487
    - komorný: 324
    - orchestrálny: 329, 487
    - organový: 458, 487, 488
    - sólový: 37, 79, 322–335, 350, 372, 418, 487

## VECNÝ REGISTER

- verejný: 568
  - violončelový: 320
  - koncertantný princíp: 78, 384, 395, 419
  - koncertantný štýl:
    - ranobarokový (u Bukofzera concertato): 31, 38, 39–46, 89, 109, 111, 122, 128, 130, 131, 134, 140, 143, 145, 146, 148, 311, 322, 452, 498, 504, 514
    - neskorobarokový (u Bukofzera concerto): 38, 41, 177, 183, 193, 200, 286, 316, 318–370, 383, 391, 393, 394, 395, 405, 421, 423, 424, 444, 457, 460, 468, 469, 482, 486, 487, 528
  - kontrapunkt: 23, 43, 46, 77, 105, 110, 116, 120, 129, 130, 143, 172, 178, 182, 191, 197, 198, 200, 228, 233, 239, 254, 337, 354, 357, 367, 374, 392, 406, 439, 442, 449, 453, 482, 507, 525, 540
  - kontrapunkt
    - dvojitý: 158, 336, 395, 494, 512
    - gravis: 542
    - improvizáčny: 451
    - inštrumentálny: 494
    - lineárny: 24
    - luxurians: 321–370, 426, 440, 459, 508, 509, 542
    - pohyblivý: 398
    - prísny: 401, 406
    - stály: 388
    - tonálny: 34
  - kontrastný motív: 43, 50, 132, 137, 138, 143, 157, 173, 303, 313, 499
  - konzervatórium: 573
- L**
- lauda: 55, 86, 179, 180
  - lamento: 90, 163, 227, 328
  - lesson: 275, 278, 370
  - licenza: 556
  - locus
    - descriptionis: 548
    - notationis: 548
  - lombardský rytmus: 49, 80, 527
  - lutna: 32, 47, 73, 160, 164, 211, 215, 242, 245, 247, 532
  - lutníci: 112, 121, 150, 163, 214, 263
    - francúzski: 239–247
  - loure: 225
- M**
- madrigal: 19, 23, 56, 63, 87, 92, 112, 116, 148, 149, 279, 282, 498, 499, 575
  - madrigal
    - sólový: 51
  - madrigalisti: 112, 236, 540
  - magnifikat: 96, 164
  - main dance: 261
  - masque: 211, 256, 260–268, 270, 272, 273, 279, 282, 307, 474, 476
  - masque
    - dvorný: 260, 261, 269
  - messa di voce: 527, 529, 562
  - médium:
    - vokálne: 30, 33, 34
    - inštrumentálne: 30, 33, 34
  - menuet: 225, 439, 468, 469
  - moteto: 23, 75, 96, 123, 129, 130, 134, 139, 159, 236, 238, 239, 279, 288, 300, 369, 370, 381, 434, 498, 500, 504, 512, 575
  - mottový začiatok: 191, 192, 232, 306, 311, 345, 353, 364, 439, 448
  - musica
    - cubicularis: 17
    - ecclesiastica: 17
    - piena: 61
    - poetica: 524, 540
    - practica: 524
    - reservata: 19, 34

VECNÝ REGISTER

- theatralis: 17
- theorica: 524, 550–554
- vota: 61

N

nástroje

- bicie: 351
  - dychové: 233, 331, 347, 367, 373, 399, 419, 439, 440, 487, 571
  - klávesové: 32, 33, 47, 70, 71, 114, 121, 160, 164, 274, 275, 340, 357, 360, 388, 392, 404, 438, 485, 494, 534
  - ornamentálne: 27, 48, 538, 539
  - sláčikové: 81, 230, 233, 312, 398, 399, 425, 487, 571
  - základné: 27, 538, 539
- neapolský akord: 189, 435
- ninera: 359
- nová kantáta (pozri kantáta)

O

obbligato (pozri prísne formy)

- omša: 24, 96, 108, 147, 238, 354, 424, 425
- omša
- ciacconová: 108
  - parodická: 111
  - polyfonická: 110
  - polychórická: 109
- opera: 20, 37, 50, 121, 144, 147, 172, 175, 178, 183, 185, 237, 323, 334, 426, 438, 480, 503, 513, 518, 540, 556–563, 567, 575
- opera
- anglická: 260, 268–269, 306, 462, 463, 474, 477, 495
  - francúzska: 217–235, 362–369, 470
  - nemecká: 153, 438–473, 476

- španielska: 255
- talianska: 83, 154, 186–195, 217, 219, 311, 381, 338–339, 445, 450, 461, 462, 463, 470, 472, 473, 377, 481, 575

opera

- baletná: 363, 364, 465
  - dvorná: 272, 445, 446, 556, 557, 558, 559, 560
  - komerčná: 269, 556, 558, 559
  - komická: 445, 559, 560
  - mestská: 446
  - pre stredné vrstvy: 556, 559
  - sólová: 559
- opera buffa: 93, 194, 350–352, 368, 445, 472, 559
- opera seria: 190, 344–350, 351, 439–440, 466, 559, 560
- opéra comique: 193, 194, 368, 560
- oratorio
- volgare: 180, 183
  - erotico: 183, 477

- oratórium: 32, 37, 63, 86, 147, 152, 154, 155, 172, 177, 178, 179–185, 235, 237, 254, 323, 354, 426, 440, 446, 447, 455, 457, 458, 459, 462, 473–484, 488, 490, 495, 504, 513, 518, 540, 568

- ordinárium omšové: 238, 425

- ordre: 359, 360, 361

- organ: 26, 74, 76, 118, 119, 137, 155, 170, 250, 251, 252, 253, 258, 274, 286, 301, 333, 340, 374, 385, 391, 398, 399, 400, 417, 429, 449, 451, 458, 488, 490, 532, 534, 574

- ornamentika (ozdoby): 32, 40, 48, 85, 110, 160, 173, 215, 223, 242, 246, 247, 248, 257, 261, 337, 370, 389, 392, 404, 433, 525, 526, 528–532

- ouvertúra: 82, 94, 188, 196, 216–250, 313, 367, 428, 439, 471, 507

ouvertúra

- francúzska: 235, 301, 327, 357,

## VECNÝ REGISTER

360, 419, 428, 445, 453, 458, 471,  
472, 485, 486, 487, 507  
– komorná: 486  
– orchestrálna: 418, 419  
– talianska: 92–93, 342, 348, 349,  
471, 508  
óda: 288, 299, 304, 307, 476, 571

### P

parlando: 62, 144, 176, 187  
parodická omša (pozri omša paro-  
dická)  
partie: 375  
partita: 71, 72, 78, 163, 339, 375, 401  
passacaglia: 66, 279, 309, 361, 377,  
395  
passacalles: 254  
passaggi: 49, 527  
passamezzo: 66, 70, 114, 168, 263,  
275, 279  
– antico: 65, 72, 113, 158, 281, 472  
– moderno: 65  
passepied: 225  
pašie: 143, 144, 145, 146, 424, 446,  
447, 490, 496, 519  
pavana: 69, 119, 166, 167, 168, 243,  
248, 277  
pieseň: 114, 122, 124, 147  
pieseň  
– duchovná: 123, 160, 287, 304, 491  
– chorálová: 150, 151  
– pastorálna: 88  
– polyfonická: 150  
– s generálnym basom: 147, 150,  
151, 195, 266, 438, 447, 501  
– sólová: 113, 148  
– strofická: 86, 148, 150, 269, 442  
– svetská: 150, 157, 194, 368, 448  
– tanečná: 65, 87, 148, 151, 459  
– uvítacia: 299, 474  
pizzicato: 62, 80, 398  
plainchant musical: 238, 239

pochod: 225, 471  
polacca: 70  
polychórický štýl: 40, 108, 129, 131,  
135, 141, 142  
polyfónia: 21, 23, 50, 56, 92, 95, 110,  
123, 162, 168, 170, 179, 196, 247,  
256, 285, 301, 303, 326, 341, 351,  
374, 379, 399, 418, 431, 432, 435,  
436, 437, 470, 473, 474, 489, 493,  
494, 495  
portamento: 527, 529  
praeambulum: 73, 428  
prísne formy (obbligó): 316, 337, 434  
prológ: 366, 556  
proportio tripla: 45  
prima prattica (prvá kompozičná tech-  
nika): 13, 17, 111, 552  
prenos výrazových prostriedkov: 69,  
530–532  
prelúdium: 33, 37, 73, 159, 160–165,  
170, 245, 375, 376, 387, 393, 405,  
407, 429, 486, 507, 508–510, 516  
prelúdium  
– organové: 425  
punteado: 73

### Q

quodlibet: 428

### R

rappresentatione sacra: 86  
rasqueado: 73  
récit: 213, 214, 224, 227  
– sólový: 239, 252  
recitativ: 19–23, 35, 50, 65, 80, 95,  
96, 105, 144, 149, 151, 152, 174,  
175, 176, 179, 182, 184, 185, 190,  
196, 210, 214, 218, 220, 227, 230,  
264, 269, 273, 307, 352, 354, 365,  
366, 383, 422, 424, 439, 466, 479,  
492, 498, 499, 503, 504, 508, 514,  
518

VECNÝ REGISTER

- recitatív  
 – accompagnato (sprevádzaný)  
 – 190, 230, 302, 348, 367, 383, 397, 398, 452, 459, 466, 480, 512  
 – ansámblový: 92, 445, 459, 481  
 – afektívny: 265  
 – operný: 499  
 – plastický: 382  
 – secco: 92, 144, 174, 175, 187, 192, 227, 347, 383, 452, 466, 502, 512  
 – senza basso: 456  
 – sólový: 144, 395, 459  
 regál: 88, 190  
 rekviev: 370  
 retiráda: 68  
 ricercar: 74, 75, 115, 161, 162, 252, 253, 339, 374, 406, 432, 436, 498, 500, 506  
 ricercar  
 – fúgový: 75  
 – variačný: 75–77, 254, 340, 378, 405, 501, 517  
 ripieno: 457  
 ritoriel: 44, 56, 59, 63, 94, 150–152, 175, 178, 190, 195, 222, 233, 283, 329, 339, 349, 407, 444, 457, 460, 490, 510  
 ritornel  
 – imitačný: 89  
 – inštrumentálny: 54, 301, 504, 505  
 – spájací: 88  
 ritorielová forma: 358, 399, 408, 418, 422, 511, 514, 515, 516, 517  
 roh: 347, 367, 419, 421, 424  
 romanesca: 65, 67, 72, 149, 279, 472  
 rondeau: 275, 330, 361, 445, 466  
 rondová forma: 233, 364, 469, 504  
 rubato: 50, 74, 163, 500, 527  
 ruggiero: 65, 71, 72, 78, 142, 149
- S**
- saltarello: 70  
 sarabanda: 70, 162, 168, 173, 198, 243, 248, 249, 336, 345, 376, 379, 453, 469, 507, 508  
 seconda prattica (druhá kompozičná technika): 13, 17, 56, 58, 552  
 seguidilla: 256  
 sepolcro: 155  
 serenata: 178, 426, 476, 482  
 serenáda  
 – pastorálna: 457, 459, 476  
 siciliana: 397, 456, 461, 469, 487  
 sinfonia: 55, 59, 78–79, 135, 140, 147, 148, 168, 169, 188, 216, 328, 398, 407, 428, 507  
 singspiel: 441, 444, 473, 560  
 skordatúra: 170, 171, 373  
 sonata da camera (komorná): 71, 170, 195, 196, 199, 324, 328, 336, 338, 506  
 sonata da chiesa (chrámová): 33, 71, 82, 170, 196, 197, 199, 313, 324, 328, 330, 336, 338, 374, 387, 417, 446, 485, 486, 487, 506, 508  
 sonáta: 71, 75, 78, 375, 408, 451, 486, 509, 511  
 sonáta  
 – ansámblová: 335–339, 501  
 – „enharmonická“: 83  
 – husľová: 339, 342, 417, 515, 532  
 – kontrapunktická: 169  
 – monotematická: 510  
 – pre klávesové nástroje: 374, 375  
 – senza continuo: 79, 81, 200, 417, 436  
 – sólová: 37, 79, 82, 170, 171, 196, 252, 279, 335, 338, 339, 356, 359, 408, 486, 489, 500, 508  
 – triová: 37, 79, 81–83, 170, 196, 252, 276, 277, 279, 280, 283, 312, 324, 336, 338, 339, 356, 357, 359, 373, 374, 406, 408, 428, 432, 475, 486, 489, 508  
 – trúbková: 330  
 „sonáta-mystéria“: 171  
 sonatina: 165, 389, 507

## VECNÝ REGISTER

sprezzatura: 50, 527  
 stile antico: 14, 17, 31, 61, 95, 108,  
 109, 110, 123, 143, 146, 254, 541,  
 544  
 stile concitato: 62, 89, 94, 141, 187  
 stile moderno: 14, 16, 17, 27, 48, 95,  
 143, 542  
 stile rappresentativo: 50, 62, 87, 153,  
 264  
 style  
 – brisé: 163, 241, 247, 248, 251, 360,  
 408  
 – d'air: 214  
 stylo  
 – oratorio: 142  
 – recitativo: 263, 442  
 stylus  
 – gravis: 17  
 – antiquus: 312, 334, 354  
 – luxurians: 17, 318  
 – modernus: 334, 466  
 stretta: 512, 514  
 suíta: 160–163, 165, 166, 243–245,  
 247, 249, 250, 279, 358, 374, 376,  
 407, 417, 485, 493, 507, 508  
 suíta  
 – komorná: 419  
 – orchestrálna: 116, 372  
 – súborová: 168  
 – tanečná: 71, 445, 486  
 – variačná: 70, 163, 164, 167, 168,  
 379, 501, 507  
 symfónia: 239, 367

## Š

štýl  
 – a cappella: 16, 30–32, 61, 111,  
 143, 144, 148, 542  
 – barokový: 448, 511  
 – buffo: 227, 442

## T

tabulatúra: 121, 157, 245  
 tactus: 29, 34  
 testo: 179, 184  
 teorba: 47, 245, 276  
 teória figúr (pozri figúry)  
 tiento: 253, 254  
 toccata: 55, 73–74, 76, 115, 118, 120,  
 156, 161, 164, 245, 249, 274, 283,  
 340, 373, 377, 378, 387, 394, 395,  
 405, 406, 428, 500, 508  
 tombeau: 163, 244, 245, 249  
 tonada: 254, 256  
 tonadilla escénica: 560  
 tragédia, lyrická: 229  
 tremblement: 243  
 tremolo: 62, 80, 147, 158, 243, 283,  
 309, 362, 527, 530  
 tricinium: 158  
 trillo: 49, 80, 283, 527  
 trombón: 44, 78, 81, 139, 140, 190  
 trúbka 170, 239, 304, 324, 347, 398,  
 530, 532, 540, 570–571  
 tympany: 167, 170, 239, 398

## V

variácia: 114, 118, 119, 149, 159, 164,  
 234, 376, 418, 485, 515  
 variácia  
 – ciacconová: 501, 506  
 – figuračná: 279  
 – chorálová: 156, 157, 158, 159, 160  
 – kontrapunktická: 431  
 – na base ground: 506  
 – na generálnom base: 342  
 – organová: 423, 506  
 – ornamentálna: 70, 500  
 – ostinátna: 498  
 – per omnes versus: 423, 506  
 – sakrálna: 158  
 – strofická: 86, 87, 89–90, 107, 149,



## VECNÝ REGISTER

- 174, 176, 177, 190, 227, 232, 382,  
499, 503
- svetská: 158, 253
- variáčná
- canzona (pozri canzona variačná)
- dvojica: 71, 151, 166, 167, 168,  
188, 501, 507
- suita (pozri suita variačná)
- vaudeville: 214, 234, 351, 368, 472,  
560
- verset: 74, 159, 164, 250, 252, 274,  
377
- vers mesuré: 64, 210, 214
- vaudevillová komédia: 560
- vibrato: 243
- villancico: 254, 255, 256
- villanella: 55, 63, 148
- viola (viola da gamba): 80, 170, 216,  
240, 275, 277, 278, 334, 356, 389,  
408, 421, 450, 451, 532
- viola d'amore: 170, 338, 358, 540
- violino piccolo: 419
- violončelo: 417, 436, 532
- virginal: 113, 246
- virginalisti: 71, 112, 114, 119, 241,  
242, 244, 246, 274
- voix de ville: 214
- voluntary: 274
- Z**
- zarzuela: 255
- Ž**
- žalm: 96, 107, 117, 118, 127, 239,  
257, 285, 458, 459
- žalm
- metrický: 283, 284
- žalospev: 187, 307

## Na margo Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe

PREKLADOM KNIHY MANFREDA BUKOFZERA, PO-  
predného amerického muzikológa nemeckého pôvodu, o barokovej  
hudbe dostáva slovenský čitateľ do rúk jednu z najlepších a najreprezen-  
tatívnejších prác západnej hudobnej historiografie z konca prvej  
polovice 20. storočia. Jej autor sa narodil 27. marca 1910 v nemeckom  
meste Oldenburg. Po maturite na gymnáziu študoval kratší čas právo, no  
čoskoro sa definitívne rozhodol pre hudbu a muzikológiu ako svoje  
životné povolanie a poslanie. Navštevoval Sternovo konzervatórium  
v Berlíne a študoval kompozíciu na Hochschule für Musik u *Paula  
Hindemitha*. Hudobnovedné vzdelanie si prehlboval a rozširoval u ta-  
kých osobností medzinárodnej nemeckej muzikológie ako bol napr.  
*Heinrich Besselerv* Heidelbergu, *Arnold Schering*, *Johannes Wolf*, *Erich  
von Hornbostel*, *Curt Sachs*, *Friedrich Blume* a *Hans Joachim Moser*  
v Berlíne. Na základe dizertácie *Geschichte des englischen Diskants und  
des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*<sup>1)</sup>, v ktorej sa  
predstavil ako bádateľ nevšedného nadania a rozhladu, získal roku 1936  
v Bazileji u *Jacqua Handschina* doktorát. Po tom, ako sa v Nemecku  
dostal k moci hitlerovský fašizmus, si Manfred Bukofzer – podobne ako  
iní predstavitelia serióznej nemeckej vedy (o. i. C. Sachs, E. Wellesz,  
E. v. Hornbostel, Willy Apel atď.) – dobrovoľne zvolil osud politického  
emigranta. Odišiel do Ameriky, kde sa r. 1940 stal mimoriadnym  
a onedlho riadnym profesorom (ordináriom) hudobnej vedy na Kali-  
fornskej univerzite v Berkeley. Vďaka vysokej kvalite vedeckých prác,  
organizačným schopnostiam a v neposlednom rade aj čaru jeho  
osobnosti sa Manfred Bukofzer stal nielen neobyčajne obľúbeným  
a uznávaným vysokoškolským pedagógom, ale aj členom predstaven-  
stiev rozličných medzinárodných vedeckých spoločností a vyhľadáva-  
ným prednášateľom na kongresoch a sympóziách. Veľký ohlas vzbudili  
aj jeho výkony ako dirigenta barokovej opery (Purcell, Schenk, *The  
Beggar's Opera*). Na jar 1955 však, žiaľ, vážne onemocnel a 7. decembra  
toho istého roku, ako 45-ročný, teda v najzrelejšom a najproduktívnejšom  
veku predčasne zomrel. Súhrnne sa dá povedať, že Manfred Bukofzer je  
jedným zo spolutvorcov modernej americkej a svetovej muzikológie,  
jednou z osobností, ktorým hudobná veda v USA vďačí za to, že sa stala  
rovnocennou partnerkou povojnovnej európskej muzikológie.

( 1 )

Práca bola publikovaná  
r. 1936 v Strassburgu  
v sérii  
*Sammlung musik  
wissenschaftlicher  
Abhandlungen* č. 21.

( 2 )

Úplnú bibliografiu

Bukofzerových

vedeckých prác

zostavil

David D. Boyden,

In Memoriam:

Manfred F. Bukofzer

(1910–1955),

In:

The Musical Quarterly,

vol. XLII,

No 3. July 1956,

297–301.

Pozri aj:

Erich Hertzmann:

Manfred Bukofzer, In:

Die Musikforschung

IX.,

1956, 281–5.

Manfred Bukofzer okrem dvoch knižných prác uverejnil 62 štúdií a niekoľko desiatok kritických recenzií o rozličných vedeckých publikáciách<sup>2)</sup>. Uviedol sa aj ako kvalifikovaný editor diel renesančnej polyfónie. Hoci mal veľmi široké a mnohostranné záujmy – pre informáciu spomeňme, že písal o. i. o džeze, o švajčiarskom folklóre, o Heglovej hudobnej estetike, o problémoch organológie a hudobnej výchovy –, jeho najvlastnejšou doménou bola *hudobná historiografia*, a to predovšetkým dejiny stredovekej, renesančnej a barokovej hudby, s osobitným zreteľom na hudbu anglickú.

Veľkosť bádateľskej osobnosti Manfreda Bukofzera je daná dvoma komplementárnymi schopnosťami a osobnostnými predpokladmi. Je to predovšetkým prenikavý zrak analytika, t. j. schopnosť – iste maximálne vycvičená a vycibrená štúdiom u spomínaných profesorov – veľmi presne a veľmi konkrétne vidieť a formulovať problémy, očividné nadanie klásť správne otázky, čím sa celkom prirodzene zväčšuje pravdepodobnosť, že na ne dostane adekvátnu odpoveď. Bukofzer ako vedec vychádzal z hlbokého presvedčenia, že autentické poslanie vedeckej práce spočíva predovšetkým v *riešení problémov*, ktoré nastoľuje vývin vedy a spoločenská prax, a nie vo vytváraní síce zavše veľmi elegantných, ale často len apriórnych, a teda viac-menej pomíuteľných teórií a koncepcií, ku ktorým možno dôjsť v empirických vedách len *ex post* zhrnutím a zovšeobecnením množstva poznatkov, získaných predchádzajúcou bádateľskou aktivitou neraz celých kolektívov, ba i generácií. Preto u Bukofzera prevažujú skôr vedecké štúdie monografického zamerania, a preto sa v nich najnápadnejšie prejavuje vysoký stupeň profesionality v narábaní s neraz ťažko uchopiteľnými prameňmi a majstrovstvo historiografickej analýzy a interpretácie. Bukofzerove pracovné postupy a metódy charakterizuje odbornosť par excellence, filologická akribia, bravúra techník a procedúr, no i dôkladnosť a systematickosť, typická pre predstaviteľov academickej vedy formátu Heinricha Besselera a Jacqua Handschina, ktorí vo vývoji mladého Bukofzera zohrali – súdiac podľa metodiky a zamerania jeho prác – najvýznamnejšiu úlohu. Nielen jeho štúdie, publikované napr. v knihe *Studies in Medieval and Renaissance Music* (1950), ale aj kritické vydanie skladieb *Johna Dunstaba*, *Guillauma Dufaya* a i. svedčia o perfekcionalizme edičnej techniky v dešifrovaní starých textov a transkribovaní historických notopisov. To všetko by, pravdaže, malo byť u moderného vedca samozrejmé, no štúdie Manfreda Bukofzera ukazujú aj na dar správne pristupovať k problémom, nadhodiť a konzekventne ich rozpracovať, logicky domyslieť, doriešiť a urobiť všeobecne

( 3 )

Obe citované štúdie sú publikované v knihe *Studies in Medieval and Renaissance Music*, 2<sup>nd</sup> ed. London 1951, s. 217–310 a 176–189.

( 4 )

V súčasnosti sa pod pojmom analýza rozumie komplexný výskum. O probléme analýzy ako metódy poznávania hudby pozri knihu *Michaila K. Michajlova Štýl v hudbe*, Bratislava, OPUS 1985, s. 134 a nasl.

platnejšie závery. Aj pre neho sú v prvom rade dôležité faktické poznatky, ku ktorým dospel a ktoré sú vždy prínosom, rozširujúcim horizont vedy; no nemenej závažné a priekopnícke sú i cesty a spôsoby, ktorými sa k nim Bukofzer dopracúva. Štúdie ako napr. *Caput: A Liturgico-Musical Study*, kde autor podstatným spôsobom približuje genézu tzv. cyklickej omše ako jednej z najdôležitejších foriem renesančnej polyfónie, a *The Beginnings of Choral Polyphony*<sup>3)</sup>, kde predkladá nové aspekty týkajúce sa vývinu hudby na začiatku 15. storočia, sú aj vysokou školou myšlienkovvej virtuozity a originality.

Bukofzer však nie je len prenikavý analytik. Analýza, postup, ktorý sa dá nepresne charakterizovať ako rozloženie javov na „časti“<sup>4)</sup>, je preňho iba stupienok v celkovej poznávacej procedúre, smerujúcej k hľadaniu a reštitúcii spojitosti a kontextuality. Pozorný čitateľ Bukofzerových diel je často prekvapený, ba zaskočený tak spôsobom, akým Bukofzer objavuje a rekonštruje hudobnohistorické procesy a súvislosti, ako i rádom, druhom, rozsahom, no najmä mnohorozmernosťou filiacíí. Tu sa totiž prejavuje dôležitosť vzdelania a rozhľadu bádateľa, najmä však nevyhnutnosť *muzikantského a umenovedného prístupu* k „objektom“, pretože – ako si čitateľ rýchle uvedomí – Bukofzer hudbu nerecipuje len zrakom a intelektom, ale predovšetkým sluchom ako oživenú, či aspoň vnútorne znejúcu. Odkazy na pramene, literatúru, edície, symboly, porovnávacie notové príklady, tabuľky, skrátka všetko, čo sprevádza poctivú vedeckú prácu, nie je samoúčelným cieľom alebo prejavom učeneckého exhibicionizmu, ale prostriedkom, ktorý pomáha priblížiť sa k znejúcej hudbe. A tu opäť musíme konštatovať: sluchová skúsenosť Manfreda Bukofzera má rádovo tie isté dimenzie ako jeho vedecká erudícia. V jeho fenomenálnej hudobnej pamäti boli uložené stovky a stovky rozmanitých skladieb, nie však iba ako množina skatalogizovaných diel, ale takpovediac s rodokmeňom ich „predkov“, „potomkov“ a „príbuzných“ rôzneho stupňa!

Všetko, čo sme povedali, platí v plnej miere aj o jeho knihe *Hudba v období baroka*, ktorá vyšla po prvýkrát v USA roku 1947 a ktorá je nepochybne vrcholným dielom Manfreda Bukofzera, vtedy ešte len 37-ročného, ale už vedecky vyspelého a tešiacieho sa veľkej vážnosti. Kniha o barokovej hudbe či o hudbe barokového obdobia nie je ani učebnicou, ani príručkou. Pravda, je napísaná veľmi jasne, zrozumiteľne, ba dá sa povedať, že – ako všetky Bukofzerove vedecké práce – pútavo a zaujímavo, bez dlhých a komplikovaných súvetí, predsa však predpokladá do istej miery orientovaného čitateľa. Predpokladá oboznámenosť s problematikou, terminológiou a základnými umenovedný-

mi a hudobnohistorickými kategóriami a s *termini technici*. Stručne by sme mohli podstatu Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe vyjadriť tak, že je to *pôvodná syntetická vedecká práca*, ktorej základ netvorí iné knihy a štúdie o barokovej hudbe či hudobnej kultúre barokového obdobia – čo samozrejme neznamená, že by Bukofzer odbornú literatúru o skúmanej problematike azda zanedbal či podcenil – veď *Bibliografia* dokazuje opak –, ale tvorí ju predovšetkým *sama baroková hudba*, t. j. diela z obdobia cca 1600–1750. Môžeme ísť ešte ďalej a konštatovať, že v muzikologickej spisbe existuje naozaj málo kníh syntetického zamerania, ktoré by boli koncipované na takej širokej, no zároveň aj hlbokjej znalosti samotnej hudobnej tvorby. Pramenná základňa Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe je neuveriteľne obsiahla – na jej stránkach defilujú stovky skladieb od najvýraznejších predstaviteľov hudobného baroka až po diela dávno zabudnutých knižných autorov, resp. autorov lokálneho či regionálneho významu, vzácne tlače, unikátne rukopisy, ba aj kuriozity roztrúsené v rozličných verejných i súkromných knižniciach v mnohých krajinách sveta. Okrem nich aj kritické edície, antológie, teoretické spisy, komentáre, literatúra a pod. Tieto „materiály“ však nie sú len zaregistrované, zdokumentované, skatalogizované, resp. roztriedené akoby *ad illustrandum* nejakých téz, vlastných či prevzatých teórií či konceptov. Čitateľ si uvedomí, že toto veľké množstvo prameňov je spracované perfektne a in extenso, že Bukofzer to, čomu sa hovorí baroková hudba alebo hudba barokového obdobia – v zmysle súhrnného pojmu – veľmi dôverne a podrobne pozná a že túto knihu napísal na základe skutočne intímneho zažitia jej fenoménu. Inými slovami, Bukofzer uplatňuje – veľmi dôsledne a principiálne – *metódu štýlovokritickú*, aj keď nie celkom v zmysle, v akom ho okolo roku 1910 proponoval v knihe *Der Stil in der Musik* viedenský profesor *Quido Adler*. Predmetom jeho záujmu je vývin foriem a druhov barokovej hudby, ich estetická podstata a umelecká výpoveď. Skúma ich z hľadiska vývinu harmónie, kontrapunktu, faktúry a usiluje sa postihnúť špecifickosť barokového hudobného štýlu (no neuzatvára sa ani pred hudbou, ktorá síce vznikala v barokovom období, ale nie je slohovo čisto baroková) ako veľmi heterogénneho, mnohovrstvového, vnútorne bohato horizontálne i vertikálne členeného hudobnohistorického javu, ktorého podstatu tvorí – po prvýkrát v histórii európskej hudby – vyjadrenie *cítov, emócií* a tzv. *afektov*, či už je médiom ľudský hlas alebo *instrumentum musicum*.

Podstatou a zmyslom Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe je však viac než kumulácia a exegéza materiálu samého osebe, t. j. odhaľovanie

špecifickosti a prenikanie k výpovediam jednotlivých diel, je ním načrtnutie *celostného obrazu* vývinu hudby a *hudobnej kultúry* v tomto období, teda sledovanie súvislostí, rozličných trendov a prúdov, premien a vzťahov, a hlavne výstup k určitému nadhľadu. Keďže Bukofzerovi evidentne ide o substanciu barokovej hudby, zameriava sa prakticky výlučne na situácie, ktoré vznikali v najexponovanejších krajinách, predovšetkým v Taliansku, Francúzsku, Anglicku a Nemecku, pričom z ľahko pochopiteľných dôvodov problematike anglickej hudby v rokoch 1600–1750 venuje – nie na škodu veci – viac miesta ako je tomu v iných prácach tohto druhu.

Architektonická klenba knihy, ktorá sa začína úvodom do teoreticko-metodologických problémov, týkajúcich sa disolúcie štýlovej jednoty renesančnej hudby, problémov porovnania hudobného prejavu renesancie a baroka a problémov periodizácie hudobného baroka (kap. 1), je opretá o chronológiu od tzv. raného k neskorému baroku (kap. 2–9), od začiatkov tzv. koncertantného štýlu (*G. Gabrieli*) až k *Bachovi* a *Händlovi*, pričom náplň knihy tvorí – ako sme sa už zmienili – náčrt *histórie štýlu* ako histórie hudobnovýrazových prostriedkov, kompozičných techník, foriem i „žánrov“ s hlavným zreteľom na ich vnútornú vývojovú súvislosť a koherenciu, ktoré sú neustále pripomínané, sprítomňované a zdôrazňované, a to nielen verbálne, ale aj veľmi názornými konkrétnymi faktmi a príkladmi. Posledné tri kapitoly (10–12) predstavujú isté zhrnutie a zovšeobecnenie poznatkov získaných štúdiom prameňov i literatúry. Sú to state o probléme formy v barokovej hudbe, o hudobnom myslení barokovej éry a o sociológii barokovej hudby. Ako vidíme, uplatňuje sa tu klasická indukčná metóda, postup od jedinečného a zvláštneho k všeobecnému, metóda, ktorá má práve v anglosaskej vede od čias *F. Bacona* veľkú tradíciu a pomocou ktorej sa aj Bukofzer približuje k determinácii hudby. Metóda štýlovokritická, interpretovaná v neortodoxnej „empirickej“ verzii, vyúsťuje do kultúrnohistorickej metódy a vedie k pochopeniu hudby ako kultúrno-spoločensky, v istom zmysle slova dokonca (aj podľa Bukofzera) triedne určeného javu. Hoci spomínané teoretické kapitoly na začiatku a na konci knihy tvoria iba necelú pätinu textu, spôsob, akým sú napísané, ukazuje, že Bukofzer nie je len „empirik“ a nie je ani – ako by sa azda završovalo – prívrženec imanentistickej koncepcie dejín hudby. Nie je ani pozitivisticky spokojný s konštatovaním skutočnosti, ale historik úprimne a poctivo hľadajúci za faktmi podstatu a zmysel hudobnohistorického procesu. Uvedomoval si – a v tom sa do istej miery približuje k marxistickej interpretácii kultúrnych dejín – že

( 5 )

Heinz Alfred  
Brockhaus:  
*Europäische Musik-  
geschichte Band 1.,*  
Europäische  
Musikkulturen von  
den Anfängen bis zur  
Spätrenaissance,  
Berlin, 2. vyd., 1985,  
s. 19:  
„Es leuchtet ein,  
dass sich die  
Wiederspiegelung der  
gesellschaftlichen  
Wirklichkeit am Werk,  
am Musizieren selbst  
oft als schwer oder  
nur indirekt  
fassbar erweist,  
im System einer  
historisch Konkreten  
Musikkultur hingegen  
direkt  
erkennbar vollzieht.“  
(podčiarkol R. R.)

( 6 )

Podrobnejšie o „boji“  
o hudobný barok pozri  
Friedrich Blume:  
*Barock.*  
In:  
*Epochen der  
Musikgeschichte in  
Einzeldarstellungen,*  
3 vyd.  
Bärenreiter 1977,  
s. 170–173.  
V skutočnosti do

vypátranie odrazu spoločenskej skutočnosti v jednotlivých hudobných dielach je neobyčajne ťažké, ba často priam nemožné, no v systéme historicky konkrétnej hudobnej kultúry ako celku sa relácie medzi rôznymi formami spoločenského vedomia môžu objaviť veľmi zreteľne a plasticky<sup>5</sup>). Azda sa nedopustíme neprimeraného prirovnania, ak základné črty Bukofzerovej koncepcie hudobného baroka vysvetlíme podľa princípu tézy, antitézy a syntézy: na začiatku vývoja bola reakcia monodistov (antitéza) na staršiu frankoflámsku polyfóniu (téza), až nakoniec v tzv. *kontrapunkte luxurians*, t. j. polyfónii, spočívajúcej na funkčnej harmónii, nastáva „zlúčenie“ (syntéza) dvoch pôvodne kontradiktických princípov hudobného myslenia na vyššej úrovni. Bukofzerovi slúži ku cti, že sa mu tento vyše 150-ročný, neobyčajne dynamický, zložitý, ba v mnohom vnútorne protirečivý vývojový proces podarilo rekonštruovať mimoriadne plasticky, presvedčivo a plnokrvne. Význam a miesto Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe je vo vývine hudobného dejepisectva neobyčajne veľký. Nespočíva len v tom, že konečne uviedla do anglo-americkej (a tým v istom zmysle spätne aj do európskej) muzikológie barok ako plnoprávnu hudobnohistorickú kategóriu<sup>6</sup>), ale že de facto sa ňou otvára nová etapa v bádaní a stáva sa východiskovou bázou všetkých ďalších výskumov ako príklad muzikologicky komplexného prístupu.

Bukofzerova kniha, ako koniec-koncov každá vedecká práca, nesie pečať prostredia a času, v ktorom vznikala. Ináč to ani nemôže byť. Odzrkadľuje (ale aj prekonáva a reviduje) stav vednej disciplíny, prebádanosť prameňov i bežné názory na to, čo je v barokovej hudbe podľa vtedajších hodnotiacich kritérií podstatné a rozhodujúce. Toto azda vysvetlí, prečo sa Bukofzer zameril len na tzv. veľké hudobné kultúry, na taliansku – nesporne najiniciatívnejšiu –, francúzsku, anglickú a nemeckú hudbu, a odhladol od hudobných kultúr menších stredo- a východoeurópskych národov. Nezabúdajme, že kniha, vydaná roku 1947, vznikala za vojny a autor nemal prístup napr. do českých a poľských knižníc a archívov. Isteže, *Vladimír Helfert* a *Jan Racek* publikovali svoje výskumy o českom hudobnom baroku už v tridsiatych rokoch, ale o ozajstnom komplexnom prístupe k problematike stredo- a východoeurópskeho baroka sa dá hovoriť až po roku 1945. Dokumentujú to práce *Vincenca* a *Theodory Strakovcov*, *Rudolfa Pečmana*, *Tomislava Volka*, *Jiřího Sehnala*, *Jaroslava Bužgu*, *Jana Koubu* a i. Ich knihy a štúdie Bukofzer nemohol poznať, ani produkciu poľských muzikológov (*H. Feichta*, *A. Chybinského*, *Z. Szwejkovského*,

anglo-americkéj literatúry zaviedol Bukofzer termín barok už r. 1939 v štúdiu *Allegory in baroque music*.

In: Journal of the Wartburg Institute III (1939), No. 1-2, s. 1-21.

*J. Węcowského, Žofie a Jana Steszewskovcov a i.*), nehovoriac o výsledkoch bádania na Ukrajine, v Rusku, Rumunsku, či Juhoslávii. (Doplňky k bibliografii, ktoré vypracovala redakcia slovenského vydania, sú označené hviezdičkou.)

Znalosť týchto výskumov by zaiste otvorila nové perspektívy, rozšírila by uhol záberu, vyprovokovala by k redistribúcii akcentov a pod. Koľko nových poznatkov o minulosti hudobných kultúr stredo- a východoeurópskych národov bolo predložených napr. len na kongresoch *Musica antiqua Europae orientalis*, ktoré sa od roku 1967 pravidelne v trojročných intervaloch usporadúvajú s veľkou medzinárodnou účasťou v poľskej Bydgoszci, na kolokviách v Brne a na každoročných konferenciách Hudobné tradície Bratislavy (roku 1985 o bratislavskom hudobnom baroku)! Súčasná muzikológia, ktorej mottom je o. i. aj univerzalizmus, t. j. prekonanie tradičného europocentizmu s jeho jednostranným sústreďovaním sa na tzv. západoeurópsku hudbu ako určitý predvoj, nemôže nebrať na vedomie, že napríklad benátska polychória, ktorou sa baroková éra začala, prenikla nielen do poľských a spišských miest, ale že princíp viacborovej faktúry uplatnili – ako to ukázala sovietska hudobná historička *N. Gerasimovová-Persidská* – v 17. storočí aj niektorí ukajinskí skladatelia. Bukofzera by iste veľmi zaujímalo, že Schützove skladby naozaj predviedli v Moskve, a aká bola skutočná úloha napr. duchovnej piesne v národných rečiach u západných Slovanov. K novému obrazu európskeho hudobného baroka nepochybne patrí aj znalosť inštrumentálnej kultúry, dokumentovanej v pamiatkach ako *Vietorisova tabulatúra*, *Uhorská zbierka* a takisto znalosť barokovej ľudovej pastorely. Nazdávame sa, že autori syntetického diela o barokovej hudbe, ktoré raz v budúcnosti bude napísané, sotva budú môcť obísť skutočnosť, že na Slovensku, teda v krajine ležiacej dosť ďaleko od tradičných tzv. centier, pôsobili majstri typu *Jána Šimbrackého* a *Jozefa Pantaleona Roškovského*. Hudba týchto krajín a národov už ani pre západného bádateľa nie je lexiko- či bibliografický údaj, ale znejúca realita, dokumentovaná edíciami a gramofónovými nahrávkami!

Samozrejme, ani výskum tradičnej európskej hudby, t. j. hudby spomínaných tzv. veľkých centier, sa nezastavil. Súčasnosť nepochybne charakterizuje už dlhší čas trvajúci veľký záujem o fenomén starej hudby, snaha integrovať hudbu predbachovského obdobia – renesančnú i predrenesančnú polyfóniu, inštrumentálnu hudbu, tzv. gregoriánsky chorál, no i spevy byzantských a orientálnych repertoárov – do kultúrneho povedomia pomerne širokého okruhu prijímateľov. Motívy



a mechanizmy oživenia tzv. starej hudby sú, prirodzene, veľmi rozmanité, ich ambitus siaha od komerčno-konjunkturálnych podnikaní až po strategické zábery kultúrno-politické; ich výsledok je záplava publikácií, nôt, gramofónových platní, videokaziet, štúdií, článkov, konferencií a pod. o rozličných problémoch, aspektoch barokovej hudby. Množstvo toho, čo moderná muzikológia produkuje a predkladá o každej z jednotlivých parciálnych tém, je obrovské. Existujú našťastie bibliografie, ktoré umožňujú pomerne dobre sa orientovať v materiáloch (napr. medzinárodný projekt RILM – Repertoire Internationale de la Littérature Musicologique, realizovaný s podporou UNESCO), no aj tak je nad sily jednotlivca, aby sa zmocnil celej produkcie o hudobnom baroku, najmä ak uvážime, že vzniknutie do problematiky dnes už predpokladá sledovať aj stav výskumov príbuzných vedných disciplín – literárnej histórie, dejín výtvarných umení, filozofie a pod. Napriek tomu nebude celkom neužitočné, ak pripomenieme aspoň niektoré podľa nášho názoru najzávažnejšie syntetické práce o barokovej hudbe, ktoré sú pomerne prístupné aj u nás, ktoré vznikli a boli vydané po Bukofzerovej knihe a ktoré, hoci sa rozsahom, zameraním, metodológiou a prístupom k problematike veľmi odlišujú, majú jeden spoločný znak: nevznikli bez inšpirácie Bukofzerovou knihou o hudobnom baroku. Uvádzame ich v časovom poradí.

Na prvom mieste treba spomenúť príspevky nemeckého muzikológa *Friedricha Blumeho*, o. i. vydavateľa doteraz najväčšieho encyklopedického projektu *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Práve do MGG Blume vypracoval rozsiahle súhrnné heslo *Barock* (zv. 1, Bärenreiter 1949–51, ods. 1275–1338). Heslo – vlastne rozsiahla a podrobná vedecká štúdia – vyšlo aj osobitne v publikácii *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen* (1 vyd. Bärenreiter 1974). Ďalšie závažné štúdie synteticko-zovšeobecňujúceho zamerania (napr. *Die Musik des Barock in Deutschland* – pôvodne takisto heslo v MGG, *Begriff und Grenzen des Barock in der Musik, Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte* a pod.) vyšli súhrnne v diele *Friedricha Blumeho Syntagma Musicologicum Gesammelte Reden und Schriften Herausgegeben von Martin Ruhnke*, Bärenreiter I., II., 1963, 1973).

Ak kniha *Rolfa Dammanna Der Musikbegriff im Deutschen Barock* (Köln 1967) je obsiahlym traktátom o filozoficko-metafyzických základoch teórie hudby, videnej prizmou autorov typu *Michaela Praetoriusa* a *Athanasia Kirchera* (a pravdaže mnohých ďalších, širšiemu publiku známych len z kníh), potom knižočka *Clauda Paliscu*, profesora Cambridgeskej univerzity (Mass.) *Baroque Music* (New Jersey, USA

1968) má byť stručným úvodom do najdôležitejších foriem a kompozičných techník barokovej hudby, kľúčom na pochopenie barokového hudobného štýlu auditívnou cestou. Na okraj muzikologickej literatúry o barokovej hudbe z konca šesťdesiatych rokov treba spomenúť esejisticky koncipovanú prácu *Musique du Baroque* od Rémyho Strickera (Gallimard 1968). Kniha nevelkého rozsahu je zameraná na postihnutie estetických princípov barokovej hudby, autor pracuje s aforizmami a metaforami. O niečo staršia nemecká knižka *Wolfganga Boettichera Von Palestrina zu Bach* (Stuttgart 1959) má síce približne rovnaký formát a počet strán (170), no predstavuje skôr veľmi fundovaný – miestami až priveľmi koncentrovaný – študijný text s dobrou faktografiou a starostlivo vypracovanou bibliografiou.

( 7 )

Werner Braun:  
*Das Problem der Epochengliederung in der Musik.*  
Darmstadt 1977.  
Zmyslom periodizácie dejín hudby je „... das sinvolle offene System“ (s. 86). Preto vraj nezáleží ani na terminológii a ani nie je nevyhnutné „logische Reihen zu bilden“ (tamže).

Prehľad syntetických diel o barokovej hudbe z pera západných autorov uzavrieme dielom saarbrückenského profesora *Wenera Brauna Die Musik des 17. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1981), ktorá vyšla v rade *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Band 4) pod redakciou *Carla Dahlhausa*. 386-stranová kniha veľkého formátu nielenže predstavuje zhrnutie poznatkov o hudobnom živote a hudobnej tvorbe 17. storočia, ale aj pokus o načrtnutie jeho duchovnej tváre, zamyslenie sa – v kapitole *Zeitraum und Zeiteinheiten* – nad všeobecnejšími otázkami filozofie dejín hudby. Fakt, že spomínaný rad rozdeľuje dejiny hudby podľa storočí – teda podľa kvázi samočinného plynutia času – je pre hudobnohistorické myslenie časti západnej muzikológie veľmi príznačné<sup>7)</sup>.

( 8 )

Napríklad projekt mnohozväzkovej *Musikgeschichte in Bildern*, na ktorom sa zúčastňujú muzikológovia socialistických i nesocialistických krajín. Jednotlivé zväzky publ. VEB Deutsche Verlag für Musik, Leipzig.

Hudobná historiografia socialistických krajín sa sústreďuje predovšetkým na výskum dejín národných hudobných kultúr a na riešenie problémov marxistickej hudobnovednej metodológie. Dôsledkom rozvoja vedeckého bádania je nielen účasť na rozličných medzinárodných projektoch<sup>8)</sup>, ale aj vznik niekoľkých zaujímavých a priekopníckych prác, dotýkajúcich sa aj európskeho hudobného baroka. Z nich si nemožno nevšimnúť – pokiaľ máme na mysli najnovšiu tvorbu – kolektívnu prácu autorov NDR *Musikgeschichte-Ein Grundriss, Teil I* (Leipzig 1984), kde v stati *Musikkultur im Zeitalter des feudalen Absolutismus und der ersten bürgerlichen Revolutionen* (s. 115–234) sa z pozície metodológie historického materializmu hovorí o období označovanom bežne ako barok. Iný autor z NDR, *Heinz Alfred Brockhaus* v knihe *Europäische Musikgeschichte Band I. Europäische Musikkulturen von den Anfängen bis zur Spätrenaissance*, Berlin 1982, 2. vyd. 1985, sa baroka dotýka v kapitole *Europäische Musikgeschichte in der Epoche frühbürgerlicher Revolutionen (etwa 1320-bis 1648)* na

s. 375–749. Renesancia podľa toho zrejme trvala až do skončenia tridsaťročnej vojny.

Z novšej československej literatúry treba vyzdvihnúť síce nevelkú, ale obsahovo cennú a navyše veľmi zrozumiteľne a prehľadne koncipovanú knižočku *Jana Koubu ABC hudebních slohů – Od raného středověku k J. S. Bachovi* (Praha 1982), ktorú treba odporučiť ako najlepší úvod do štúdia obdobia zhrňovaných dnes bežne do pojmu „stará hudba“. Z celého 160-stranového textu autor venuje baroku 52 strán, teda skoro tretinu. O barokovej hudbe v Čechách zasvätené informuje v publikácii *Hudba v českých dějinách – od středověku do nové doby* (kolektívna práca spracovaná pod vedením *Vladimíra Lébľa*, Praha 1983, 460 strán) príspevok *Jiřího Sehnala Pobělohorská doba* (s. 145–209), a o pomeroch na Slovensku zasa príslušné kapitoly I. zväzku *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* (Bratislava, OPUS 1984).

Kniha Manfreda Bukofzera vyšla po prvýkrát roku 1947, a napriek tomu, že bádanie v jednotlivostiach i v tom, čo by sme mohli nazvať metodologickým prístupom pokročilo od tých čias ďalej, ostáva neustále aktuálna a podnetná. História jej hodnotu spoľahlivo preverila a overila. Dnes ju zaraďujeme medzi klasické diela modernej hudobnej vedy. Vzhľadom na vysokú myšlienkovú úroveň, veľké množstvo nových poznatkov, ktoré sú tu po prvýkrát synteticky publikované, a na nový spôsob prístupu k nim, nové koncepcné spracovanie a v neposlednom rade i pre muzikantsky zanietené podanie látky a problémov má na to plné právo. V európskej a americkej hudobnej interpretácii zaujíma Bukofzerova kniha asi také miesto ako napr. *Handbuch der Musikgeschichte* vydaná *Guidom Adlerom* (1. vyd. 1930), *The Rise of Music in the Ancient World East and West* *Curta Sachsa* (1943) alebo monografia *Alberta Schweitzera* o J. S. Bachovi (1908). Netreba do písma súhlasiť so všetkým, čo je v nej napísané, ale treba ju považovať za trvalú hodnotu a nasledovaniahodný príklad tvorivého myslenia, muzikologického a nazkantského. Je dielom človeka, u ktorého sa vedecká erudovanosť spája s hudobníckym cítením. Je napísaná pekne a kultivovane a o. i. aj preto sa k nej bude i slovenský čitateľ vracaf. Pre poučenie aj pre radosť.

*Richard Rybarič*

# Obsah

<b>Úvod</b>	<b>9</b>
PRVÁ KAPITOLA	
<b>Hudba renesancie versus hudba baroka</b>	<b>13</b>
Rozpad štýlovej jednoty	13
Štýlová konfrontácia renesančnej a barokovej hudby	24
Jednotlivé fázy vo vývine barokovej hudby	35
DRUHÁ KAPITOLA	
<b>Raný barok v Taliansku</b>	<b>39</b>
Začiatky koncertantného štýlu: Gabrieli	39
Monódia: Peri a Caccini	46
Premeny madrigalu: Monteverdi	55
Vplyv tanca na vokálnu hudbu	63
Emancipácia inštrumentálnej hudby: Frescobaldi	69
Vznik opery: Monteverdi	83
Tradícia a pokrok v sakrálnej hudbe	95
TRETIA KAPITOLA	
<b>Raný a stredný barok v severských krajinách</b>	<b>112</b>
Nizozemská škola a jej anglické zázemie	112
<i>Anglickí predchodcovia: čisto inštrumentálny štýl</i>	114
<i>Nizozemsko: Sweelinck</i>	117
Nemecko a Rakúsko v 17. storočí	122
<i>Chorál a duchovná pieseň</i>	123
<i>Chorálové moteto a chorálový koncert: Schein</i>	128
<i>Dramatický koncert: Schütz</i>	135
<i>Pieseň s generálnym basom, opera a oratórium</i>	147
<i>Inštrumentálna hudba: Scheidt, Froberger, Biber</i>	155
ŠTVRTÁ KAPITOLA	
<b>Talianska hudba stredného baroka</b>	<b>172</b>
Belkantový štýl	172
Komorná kantáta: Luigi Rossi a Carissimi	174
Oratórium: Carissimi a Stradella	179
Benátska operná škola	185
Inštrumentálna hudba: bolonská škola	195

## OBSAH

### PIATA KAPITOLA

<b>Francúzska hudba za absolutizmu</b>	<b>209</b>
Ballet de cour	209
Francúzsky ohlas na taliansku operu	217
Comédie-ballet a tragédie lyrique: Lully	223
Kantáta, oratórium a chrámová hudba	235
Lutnové miniatúry a hudba pre klávesové nástroje: Gaultier a Chambonnières	239
Španielska, portugalská a americká hudba	252

### ŠIESTA KAPITOLA

<b>Anglická hudba v období republiky a reštaurácie</b>	<b>260</b>
Masque a anglická opera: Lawes a Blow	260
Hudba pre nástrojové súbory (consort music): Jenkins a Simpson	273
Anglikánska chrámová hudba: Porter, Humphrey, Blow	283
Henry Purcell, génius obdobia reštaurácie	298

### SIEDMA KAPITOLA

<b>Neskorý barok: kontrapunkt luxurians a koncertantný štýl</b>	<b>318</b>
Vyvrcholenie talianskej neskorobarokovej hudby	318
<i>Vznik tonality</i>	319
<i>Concerto grosso a sólový koncert</i>	322
<i>Ansámblová a sólová sonáta</i>	335
<i>Opera seria a opera buffa. Kantáta a sakrálna hudba</i>	344
Neskorý barok a rokoko vo Francúzsku	355
<i>Súborová a clavecinová hudba</i>	355
<i>Opera a kantáta vo Francúzsku</i>	362

### ÔSMA KAPITOLA

<b>Splynutie národných štýlov: Bach</b>	<b>371</b>
Predbachovská inštrumentálna hudba v Nemecku	371
Protestantská chrámová hudba pred Bachom	381
Bach – rané obdobie	384
Bach ako organista. Weimar	390
Bach ako učiteľ. Köthen	399
Bach ako kantor. Lipsko	420
Bach – dokonalý skladateľ	431

## OBSAH

### DEVIATA KAPITOLA

<b>Zosúladenie národných štýlov: Händel</b>	<b>438</b>
Svetská vokálna hudba v Nemecku pred Händlom	438
Händel: učňovské obdobie v Nemecku	449
Tovarišská vandrovia po Taliansku	453
Roky majstrovstva v Anglicku. Opery	462
Oratoriá	473
Inštrumentálna hudba	484
Porovnanie Bachovho a Händlovho štýlu	490

### DESIATA KAPITOLA

<b>Forma v barokovej hudbe</b>	<b>497</b>
Formové princípy a schémy	497
Štýl a forma	513
Auditívna forma a neauditívny poriadok	517

### JEDENÁSTA KAPITOLA

<b>Hudobné myslenie v období baroka</b>	<b>524</b>
Zásady interpretácie	525
Teória a prax kompozície	540
Hudobná teória	550

### DVANÁSTA KAPITOLA

<b>Sociológia barokovej hudby</b>	<b>555</b>
Hudobné inštitúcie na šľachtických dvoroch: súkromní meceni	555
Hudobné inštitúcie v mestách: kolektívny mecén	565
Sociálne a ekonomické aspekty hudby a hudobníkov	569
Zoznam skratiek	581
Zoznam barokových teoretických prác o hudbe	583
Bibliografia	597
Zoznam notových vydání	622
Zoznam citovaných príkladov	632
Menný register	635
Vecný register	652
Na margo Bukofzerovej knihy o barokovej hudbe ( <i>Richard Rybarič</i> )	663
Obsah	675

Manfred F. Bukofzer

# HUDBA V OBDOBÍ BAROKA

*Od Monteverdiho po Bacha*

Z anglického originálu  
Music in the Baroque Era (From Monteverdi to Bach),  
ktorý vydalo vydavateľstvo W. W. Norton and Company,  
New York 1947,

preložila

PhDr. Jana Juráňová.

Doslov napísal

PhDr. Richard Rybář, CSc.

Odborná revízia prekladu

Ladislav Kačic.

Vydal OPUS, československé hudobné vydavateľstvo, n. p., Bratislava,  
ako svoju 616. publikáciu redakcie hudobnín  
a kníh o hudbe roku 1986.

Návrh obálky, väzby a typografia

Juraj Linzboth.

Zodpovedná redaktorka

Juliana Szolnokiová.

Jazyková redaktorka

PhDr. Silvia Červenčíková.

Výtvarný redaktor Peter Danay.

Technický redaktor Lubomír Hušek.

Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin.

AH textu 36,4, AH ilustrácií 4,1, VH textu 42,2

1. vydanie

Náklad 3000

**Nom. skup. 403**

62-616-86

Cena 68 Kčs