

Skladatelé, důležité události

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

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

Světónázor

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

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

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

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

Tvůrčí proces

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

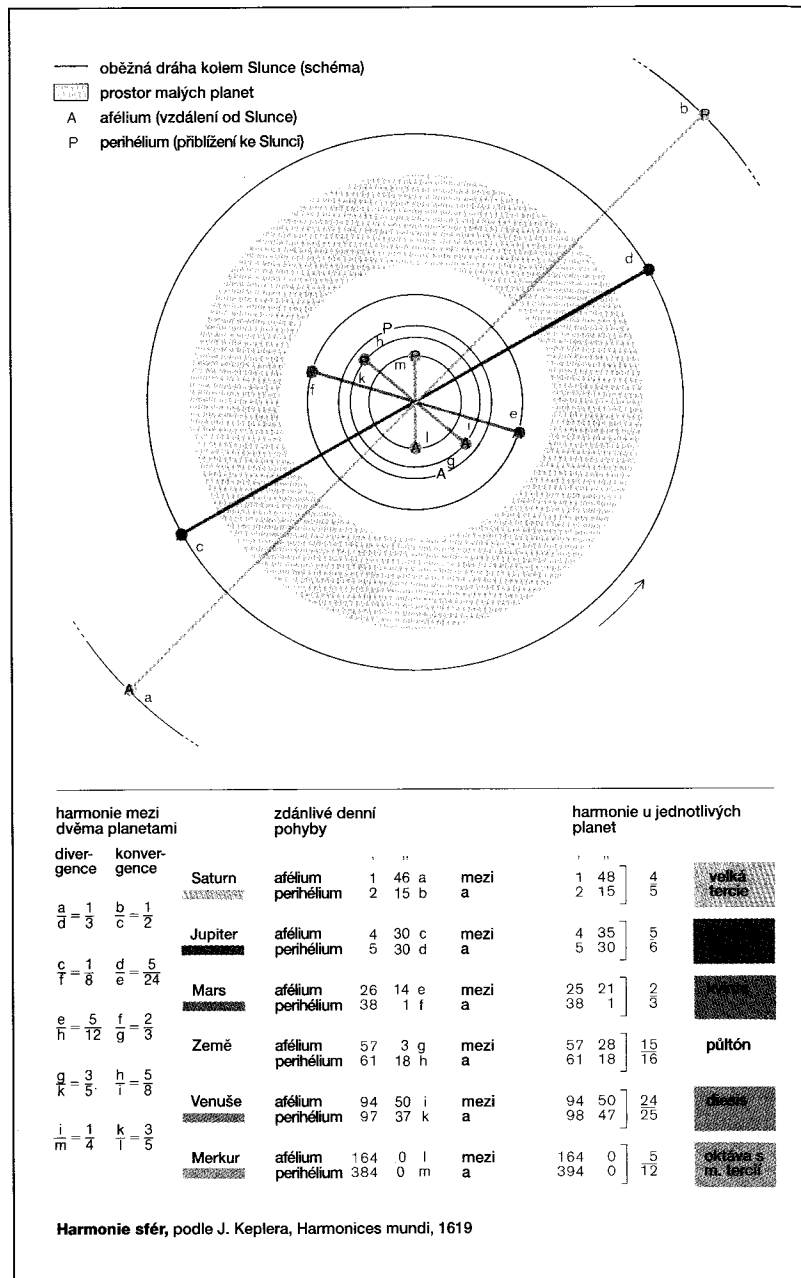
V důsledku kritického nasazení směrem k moderně v náboženské, filosofické i vědecké oblasti je ovšem narušena niterná samozřejmost metafyziky. Ve středověku utvářela metafyzika ještě všechny oblasti života, viditelně v katedrálách ukazujících k nebesům, slyšitelně v centrálním postavení cantu firmu.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

Politická a sociální skutečnost

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

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

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



Keplerova harmonie sfér

Kulturně-historické základy

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

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

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

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

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

Hudební představy a klasifikace

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

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

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

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

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

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

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

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

Musica speculativa

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

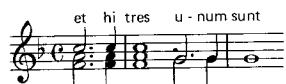
Musica practica

rozlišuje od pozdního středověku pojmy:

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

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

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



symbol Trojice
C. Monteverdi: Mariánské nešpory, 1610



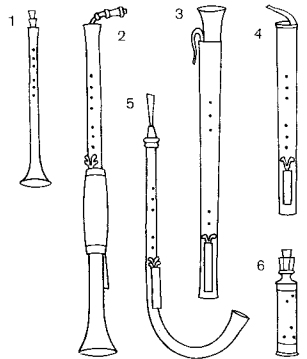
číselná abeceda
J. S. Bach: varhanní chorál „Vor deinen Thron“, 1750

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

A Symbolika tónů

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

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



B Plátkové nástroje baroka



výška	půltón	náhlé přeruš.	odskok	průtah
hora	bolest	mlčení	chyba	váhání
nebesa	utrpení	smrt	hřích	očekávání

varietas inventionum repetitio: echo echo

und läßt die Reichen leer, leer, leer,

mutatio per tonum apokopa

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

C Musica poetica, nauka o figurách a příklad kompozice

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

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

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

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

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

Musica poetica

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

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

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

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

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

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

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

Afektová teorie

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

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

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

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

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

- v umělecké hudbě: housle, viola, violoncello, loutna, kytara, theorba, harfa, cembalo; varhany; flétna, hoboj, fagot, cink; klarina, pozoun, lesní roh; tympány;
 - v lidové hudbě *nástroje venkovanů* a potulných muzikantů: oktávové housle, niněra, kytara, cimbál, grumle; příčná píšťala, flazolet (zobcová flétna), šalmaj, dudy, krumhorn (zakřivený roh); buben, kastaněty, xylofon, zvonky, fehtáčky atd.
- V raném baroku existují ještě četné nástroje s třínovými plátkami, které až na hoboj, fagot a šalmaj (klarinet) později vymizely (obr. B).

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

b. c. 11 10# 7 6 11 10

tónina g g g D d g F B C F

části věty žaluje nemocný pod nočním

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

těžké taktové doby

	tactus aequalis	tactus inaequalis
tactus		
alla B		
proportio dupla		
		brevis □ (=) minima ◊ (◊) semibrevis ◊ (◊) semiminima ◊ (◊)
		moderní takt / - / -
tactus		
alla S		
normální		
tactus		
alla M		

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

Integer valor tactus major
 pohyb dirigent. ruky tactus minor

O3, C3, Φ3, Φ3 ukazují na:

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

Monodie; menzurální systém a moderní takt

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

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

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

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

Monodie. Baroko se snažilo o působivé zhudebnění dramatických nebo lyrických textů. Předlohou byla *antická monodie*, jelikož se vědělo o jejich „záračných účincích“ na posluchače. Bez znalosti přímých hud. památek byla vynalezena nová, soudobá *monodie*: texty jsou přednášeny *solisticky* a důraz je kladen na vyjádření jejich *afektivního obsahu* (podobně jako ve vícehlasém madrigalu). Do-

provodnou složku zde nově vytváří *generálbas* (místo obvyklého loutnového doprovodu v písničkách). První hudební kompozice tohoto druhu se objevují v CACCINIHO sbírce *Nuove musiche* (Florence 1601), obsahující rovněž monodie z jeho raných oper. Strofické skladby se nazývají *aria* (později gb. píseň), prokomponované pak *madrigal* (později it. komorní kantáta). Stylové znaky monodie (př. A):

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

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

Moderní systém taktů

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

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

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

- dvoudobý takt: *těžká – lehká* (/ -)
- třídobý takt: *t - l - l* (/ - -)
- čtyřdobý takt: *t - l - l - l* (/ - - -)
- šestidobý dvoudílný takt: / - - / - -

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

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

I. harmonie sfér

II. spor sborů

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

ritornel, 5hl.

T toccata
R ritornel
a... tóniny
1-5 strofy

T Prolog I. akt II. III. IV. V.
Musica idyla Euridice sestup do podsvětí Euridice vykoupení
R S₃ S₄ S₅ S₄ S₅ R S₄ M

celkové rozvržení

pastýř poselkyně Orfeo pastýři poselkyně pastýři M moresca S sinfonia „Ah! caso acerbo“

posel.: la tua bella Euridice, (...) la tua di-let-ta spo-sa è morta
Orfeo: Ohi-mè che o-do? Ohi-mè.

dramatický recitativ, dialog poselkyně a Orfea

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

■ sólo ■ ansámbli ■ sbor ■ nástroje □ zpěv ■ generálbas

Scéna a formový rozvrh raných oper

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

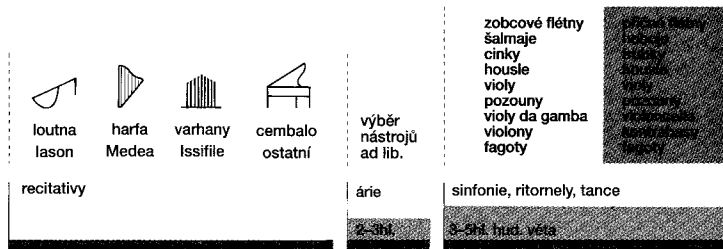
Po úvodní toccatě (3 x; it. *toccare* = dotýkat se, fr. *toucher*, něm. *Tusch*, pův. pro tymp. a trp., s. 320) následuje prolog Hudby (*Moc Hudby*): strofická árie s ritornelem. Stejný ritornel (třínebo čtyřdílný in d, a, F, d), plný smutku, následuje po smrti Eurydiky (v II. a IV. aktu).

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

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

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

Hierarchické rozdělení rolí a hudba



Možnosti instrumentace a charakterizace

Medea, vyzvání fúrií

Scéna koktání

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

□ originální nástroje ■ moderní obsazení ■ generálbas ■ neoznačené instrumentální hlasy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Typické dobové znaky má CAVALLIOHO *Giasone*:

Iason opouští svoji manželku Issifile a obrátí se k Medee. Apollon stojí na straně Medey, Amor na straně Issifile. Král Egeus se uchází o Medeu, Orestes pomáhá Issifile, která bojuje o Iasona. Sluhové částečně zrcadlí děj v komické sféře (*parti buffe*). K říši Medey patří duchové podsvětí. Iason nakonec naleznе cestu zpět k Issifile. Jednotlivým skupinám postav odpovídají příslušné *hudební styly* (obr. B). Náročný *koloraturní a belcantový zpěv* je vyhrazen bohům a vládcům, *ariosa* a *písne* ostatním.

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

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

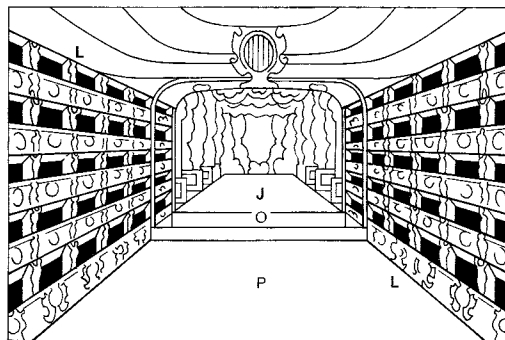
Bas je hrán hlubokými smyčci (violony, violami da gamba) a fagoty, střední hlasy violami, houslemi a pozouny a vrchní hlasy houslemi, cinky, flétnami a šalmajemi.

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

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

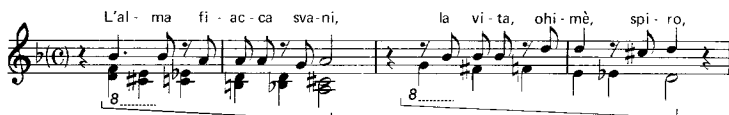
Dramatičnost nezůstává omezena pouze na recitativ, nýbrž vstupuje také do árií, duetů i ansámbků.

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



- L 5 x 35 lóží,
pronajímány
- P parter, místa
k stání, volný prodej
- O orchestríště, smyčce,
dechy, loutny,
cembala
- J jeviště

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

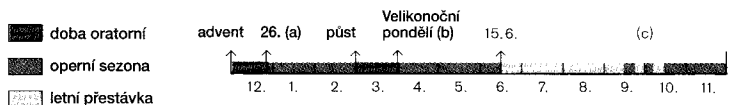


B F. Cavalli, La Didone, 1641, nářek Cassandra (lamentový bas)

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

- styl belcanto (nezdobený)
▨ basso ostinato (12x)

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



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

Operní dům, sezony, stylové typy

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

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

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

- **lóže** byly pronajímány šlechticům a bohatým měšťanským rodinám.
- **parter** byl zprvu bez židlí, využíval se také při turnajích a průvodech. Místa si mohl koupit každý. Když sem byly později umístěny židle, ponechaly se zadní řady volné jako *místa k stání*. V dvorním nebo šlechtickém divadle seděl šlechtic na vyvýšeném místě v parteru, později (v 18. století) uprostřed 1. pořadí (*dvorní lóže*).
- **orchestríště** se dlouho nacházelo na stejné úrovni s parterem, obvykle bylo také velmi malé, zvl. v Benátkách (srovnej s. 82).
- **proscénium** (jevištní oblouk) napodobovalo antické divadlo. Bylo nádherně vyzdobené, uprostřed byl umístěn šlechtický erb.
- **jeviště** bylo prodlouženým pokračováním hlediště, oba prostory byly jasně osvětleny (jako *jedna* prostor). *Kukátková scéna* byla zavedena teprve později (19. stol.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Barokní operní scéna s perspektivním zkrácením, Parma 1711

B A. Scarlatti, Telemaco, 1718, trojzvuková melodie

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

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

Legendy:
 ■ prostor určený zpěvákům
 a kulisy
 b konec scény
 c úběžník za scénou

Legendy:
 □ notovaný úryvek
 ■ da capo s ozdobami a kadencemi
 ■ árie da capo

Legendy:
 ■ opakování motivů

Scéna, belcanto, intermezzo

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

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

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

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

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

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

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

Opera seria

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

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

Libretisté:

APOSTOLO ZENO (1668–1750), Benátky, od r. 1718 vid. dvorní básník, 47 operních a 12 oratorních textů, přísné formy, se sklonek ke schematicizaci. PIETRO METASTASIO (1698–1782), Řím, od r. 1717 Neapol, od roku 1730 Vídeň (ZENŮV nástupce), 57 operních libret, chápaných jako básnická díla (*dramma per musica*), typizované postavy namísto charakterů, odraz a předloha v dvorské konvenci. Většinou 6 postav, z toho 2 milenecké páry, které procházejí vnitřními konflikty mezi povinností a náklonností, než dospějí k šťastnému konci. Ustálené typy árií (namísto řeckého chóru).

Skladatelé:

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

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

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

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

Opera buffa

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

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

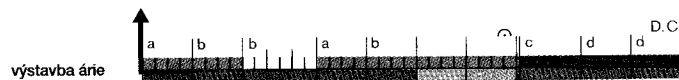
Thy hand, Belinda; dark - - - ness shades me: On thy bosom! let me rest.

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

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

■ sólo
■ orchestr

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

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

a, b.. pořadí veršů ■ hudební tematika

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

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

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

Anglická a italská opera, ballad opera

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

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

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

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

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

PURCELL napsal scén. hudbu k 48 činohrám a 5 *semi-oper* (činohry s vylkým podílem hudby), např. *King Arthur* (1691, Dryden), *The Fairy Queen* (1692, podle SHAKESPEAROVA *Snu noci svatojánské*), *The Tempest* (cca 1695, podle SHAKESPEARA). HENRY PURCELL (1659–95), Londýn, zpěvák v dvorní kapele, od 1679 varhaník ve *Westminster Abbey*, 1682 varhaník v *Chapel Royal*, od 1683 správce královského instrumentáře; duch. hudba (*ant-hems*), kom. skladby (triové sonáty, violové kvartety), scén. díla; písňová melodika, odvážné chromatic. harmonie, spojuje všechny vlivy do vlastního stylu.

Italská opera seria v Anglii

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

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

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

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

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

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

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

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

A S. T. Staden, Seelewig, Norimberk 1644, scéná bouřky, recitativ a sbor nymf

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

árie da capo
v koncertantní
faktuře triové sonáty



Fine D.C.

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

□ flétna
▨ soprán
■ b. c.

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

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

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

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

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

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

Braunschweig, od r. 1639 něm. zpěvohry, od 1680 také it. a fr. opery. Skladatelé: J. J. LÖWE, J. S. KÜSSER, R. KEISER, G. C. SCHÜRMANN (1672/73 až 1751), J. A. HASSE, C. H. GRAUN (cca 1704–59). **Hannover**, od r. 1688 kapelníkem AGOSTINO STEFFANI (1654–1728), k otevření zámeckého divadla byla v r. 1689 provedena opera *Enrico Leone*. Také HÁNDEL se zde na krátký čas zastavil (1710 nn., viz s. 331). Roku 1714 se dvůr přestěhoval do Anglie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

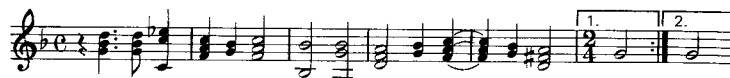
Hamburské divadlo uvádělo četné novinky, ale také překlady, popř. úpravy it. a fr. oper. Často byly přeloženy nebo nově zkomponovány pouze recitativy, árie se zpívaly v řeči originálu. Největší rozkvět zažila hamburská opera přibližně v letech 1686–1710; svoji činnost ukončila roku 1738. Další hudebníci: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

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

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

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

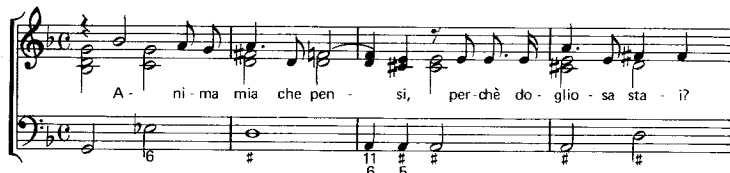
V letech 1703–06 působil v hamburské operě mladý HÁNDEL (houslista, od 1704 cembalista). Napsal zde své první opery: *Almira*, *Nero* (1705), *Florindo* a *Daphne* (1706). Dochovala se pouze *Almira* – představuje směsici stylů typickou pro Hamburk: italské libreto v německém překladu (od FEUSTKINGA),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



C.: 1. A - ni - ma mia che pen - si, per - chè do - glio - sa sta - i? - i?
 1. Du - še má, co mys - líš, proč ty jsi zar - mou - ce - ná? dich? dich?
 A.: 2. Vorrei riposo e pace ... [Toužím po klidu a odpočinku ...]

C.: 11. Terra, perchè mi tiri pur alla terra? [Země, proč mne táhneš k zemi?]

A Dialogická lauda „Anima e Corpo“, anonym 1577, střídání strof



B E. de' Cavalieri,
 La rappresentazione
 di anima e di corpo, 1600



Ter - ra, per - chè mi ti - ri pur al - la ter - ra?

rec.: Jephtha



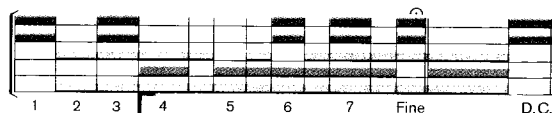
et tu pa - ri - ter, heu fi - li - a me - a de - cep - ta es, de - cep - ta es.



B a gb.

C G. Carissimi, Jephtha, 1645, recitativ a sbor

concerto grosso
 concertino (2 h.)
 Herodes
 b. c.



1-7: kombinace
 hlasů
 ■ zdvojené
 □ sólisticky
 ▨ sólový zpěv

D A. Stradella,
 S. Giovanni
 Battista, 1676,
 árie Herodesse



Tuo - ne - rà

V Itálii existovalo v duchu protireformace silné hnutí nové zbožnosti, které si mimo mši a ostatních bohoslužeb vytvořilo vlastní neliturgický prostor. Laikové a kněží se setkávali v *oratoriu* (oratoři, modlitebny, kapli) kláštera či kostela, aby se oddali duchovním úvahám a cvičením (*esercizi spirituali*). Vzorem pro ostatní se staly exercizi sv. FILIPPA NERIHO od roku 1558 v oratoriu římského kláštera S. Girolamo della Carità a od roku 1575 v klášteře S. Maria in Valicella rovněž v Římě jako *Congregazione dei preti dell'oratorio* (laická bratrstva, filipíni).

Protože zde nebyla vazba na liturgii, bylo možno utvářet tato setkání zcela volně. Vedle modliteb, kázání a čtení z Bible se zpívaly duchovní písně: jednohlasé i vícehlasé *laudy* (*laudi spirituali*); umělecky zpracované G. ANIMUCCIU, 4-8hlasé, také PALESTRINU, pětihlasé duchovní madrigaly, 2 svazky, 1581). *Laudy* byly lyrické nebo epické, ale také *dialogizované*, což připomíná duchovní drama a dramatické části pozdějšího oratoria.

V jedné takové anonymní dialogické laudě z roku 1577 spolu rozmlouvají *Anima* (duše) a *Corpo* (tělo) o ctnosti, neřestí a cíli své existence. Jednoduchost v melodii, tříhlasá sazba a strofická výstavba svědčí o laickém provozování (obr. A).

Vlastní *oratorium* vzniká přenesením kantátové, madrigalové a operní monodie do *esercizi oratorii*.

CAVALIERI, který ve Florencii zkomponoval operu *Euridice*, napsal v Římě *Rappresentazione di anima e di corpo* (cca 1600) na text zmiňované dialogické laudy s monodickými recitativy.

Srovnání ukazuje pozměňenou melodiku, která sleduje rytmus a vnitřní vývoj textu a je doprovázena generálbasem. Názorně a s přesvědčivým výrazem nařiká tělo nad svou smrtí a uložením do hrobu (obr. B).

Titul poukazuje k původnímu druhu *rappresentazione* z 15. století. Monodie a (pravděpodobně) scénické provedení z ní však vytvářejí *duchovní operu*, podobně jako později AGAZZARI: *Eumelio* (1606) a LANDI, *Il Sant'Alessio* (1634).

Monodie proniká také do *dialoghi*, bezprostředních předchůdců oratoria s náměty ze Starého Zákona, roli vyprávěče (*testo, historicus*) a dramatickými vstupy. Nová jsou sólová čísla v *monodickém* stylu a vícehlasé kusy pro sóla a sbor podle motetového a madrigalového vzoru. Nejznámější je sbírka G. F. ANERIA *Teatro armonico spirituale di madrigali* (Řím 1619).

Pojem *oratorium* se objevuje teprve přibližně od roku 1640. Rozlišuje se latinské *oratorio latino* a italské *oratorio volgare*. CAVALIERIHO *Rappresentazione* je již pravé oratorio volgare.

Oratorio latino

Dějiny latinského oratoria se v podstatě omezují na 17. století. I zde tvoří textový základ Starý Zákon, ale je značně změněn a obsahuje volné básnické dodatky. Celek, stejně jako italské oratorium, není liturgický. Vedle F. FOGGII a B. GRAZIANIHO je jeho hlavním představitelem

GIACOMO CARISSIMI (1605–1674), Řím, od roku 1626 kapelník u S. Rufina v Assisi, od roku 1629 kapelník u S. Apollinare (Collegio Germanico Ungarico) v Římě; učebnice *Arts cantandi*; dochováno 16 lat. oratorií, prováděných většinou v poslední době v oratoři u S. Marcella v Římě. Rozvržena jsou do 3 částí, s kázáním mezi 2. a 3. dílem.

Part vyprávěče může být zkomponována motetově jako duet nebo sbor, ale též jako monodický recitativ nad generálbasem, podobně jako v opeře (obr. C). Vyskytují se zde také dramatické sólové vstupy. Sboři představují důležité komentující nebo dramatické partie, u CARISSIMIHO znějí v široce založené homofonii, jež dává vyznění textu (nikoli v komplikované polyfonii, viz obr. C). Většina CARISSIMIHO oratorií pojednává látky ze Starého Zákona (*Jonas, Jephtha, Abraham* atd.), několik málo z Nového Zákona (*Judicium extremum* aj.).

CARISSIMIHO stylový vliv byl velký, latinské oratorium však zůstalo zcela omezeno na Řím. Výjimku tvoří CARISSIMIHO žák M.-A. CHARPENTIER se svými 24 latinskými oratorii.

Oratorio volgare

je rozšířenější, historicky trvalejší a vyvíjí se paralelně s operou ve vzájemném působení a ovlivňování. Mimo Řím (STRADELLA) se objevuje v severní Itálii, především v Bologni (COLONNA) a Modeně (BONONCINI). Je dvoudílné, pravděpodobně s kázáním uprostřed.

ALESSANDRO STRADELLA (1644–82), Řím, zavražděn v Janově; zpěvák, houslista, skladatel; výrazově bohatá melodika; komorní hudba, chrámová hudba, opery (s. 279); oratoria, mj. S. *Editta* (Řím 1665), S. *Giovanni Grisostomo*, *Susanna* (Modena 1681), S. *Giovanni Battista* (Řím 1675).

STRADELLA ještě více propracovává orchestrální složku a do doprovodu arií dokonce zavádí koncertantní stylový princip *concerta grossa* (*tutti*) a *concertina* (*solí*), jak ukazuje Herodesova árie da capo: zpěvák (*bas*) je doprovázen b. c., *concertinem* (zde 2 housle) a *concertem grossem*, a sice v rozmanitých kombinacích: výsledný tvar je umělecky zdařilý a barvitý (obr. D).

Dalšími skladateli jsou v 17. století MARAZZOLI, ROSSI, PASQUINI (Řím, libretista: A. SPAGNA), DRAGHI ve Vídni, kde se rozvíjela zvláštní forma oratoria: *oratorio santo-sopra* pro provádění ve velikonočním týdnu v císařských rodinných hrobkách.

I. zvěstování a zrození
 1. zvěstování a zrození
 2. simf. acc. árie sbor
 3. E-E-A
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...
 51. ...
 52. ...
 53. ...
 54. ...

II. utrpení ohlášení a triumf smrti (f taktů) v hrobově
 1. utrpení ohlášení a triumf smrti (f taktů) v hrobově
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...
 51. ...
 52. ...
 53. ...
 54. ...

III. spasení a věčný život
 1. spasení a věčný život
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...
 51. ...
 52. ...
 53. ...
 54. ...

Legenda:
 - pasyžiská scéna
 - apoteóza
 - království
 - korrespondence
 - Adam: smrt
 - Mesiáš: život

A. G. F. Händel, Mesiáš, 1742, celkové rozvržení, vztah mezi jednotliv. díly a tóninami; sbor Aleluja: výstavba a témata

B. A. Scarlatti, Agar et Ismaele esiliati, 1683, tercet Ag., Is., Abramo

Neapolský vliv a velká forma

V rámci barokní záliby v dramatickém předvádění chce **oratorium** účinně působit na posluchače, chce je emocionálně oslovit a dojmout. Potud má také církev zájem na *nové* hudbě, jež těchto účinnů dosahuje lépe než hudba stará: na moderním recitativu, sólové árii, koncertantním madrigalu.

V recitativě zůstávají biblické texty; k nim přistupují lyrická reflexe (*accompagnata, sbory*), ztvárnění afektů (*árie, madrigalové sbory*) a reflexivní, mravoučné texty (*accompagnata, sbory*).

Hudba však stále vytváří posluchači oratoria prostor, v němž se mohou rozvinout jeho emocionální schopnosti ve smyslu *esercizi spirituali*, duchovních cvičení. Oratorium je proto veskrze katolickým hudebním druhem, ale možnostmi výkladu textu zcela odpovídá také evangelickému myšlení.

V Německu se pojem *oratorium* objevuje až v 18. století, druh byl však znám již dříve jako *historia, dialog* nebo *akt*. Tyto skladby provozují *collegia musica* (WECKMANN, Hamburk 1660) a *Abendmusiken* v Lübecku (TUNDE, BUXTEHUDE). Historii Zmrtvýchvstání zhudebnili např. SCANDELLUS (1568), ROSTHIUS (1598) a SCHÜTZ (1623), stejně tak byla v oblibě vánoční historie (s. 299) aj. Stylisticky sem patří také **pašije** (s. 136).

V 18. století určovala styl oratoria neapolská škola. Stejně jako v operě, i zde se redukovalo bohatství forem na recitativ secco, recitativ *accompagnato*, árii da capo, sbory; zřídka duety nebo dokonce větší ansámby. A. SCARLATTI, hlavní osobnost neapolské školy, napsal 15 oratorií, především pro Řím.

Obr. B ukazuje propracovanou strukturu tercetu ze SCARLATTIHO raného období s výrazově zatíženou chromatikou. Patopoetický pľitónový postup a-b-a je imitován nejen zpěvními, ale také instrumentálními hlasy. V SCARLATTIHO tvorbě prostupuje motivika v absolutně hudebním smyslu vždy celou strukturu hudební věty.

Téměř všichni doboví operní skladatelé komponují též oratoria: VINCI, LEO, PERGOLESI, JOMMELLI, PORPORA, PADRE MARTINI (Bologna), HASSE (Drážďany), CALDARA, FUX, LOTTI (Víděň, spolu s libretisty ZENEM a METASTASEM, jenž, jako již v 17. stol. SPAGNA, přibližuje oratorium operě: *duchovní opera*), především však HÁNDEL.

V Německu jsou v oblibě přebásnění biblických příběhů s volnými básnickými vsuvkami. Takové příklady najdeme u MENANTA (pseudonym C. F. HUNOLDA): *Der blutige und sterbende Jesus (Krvácející a umírající Ježíš*, Hamburk 1704, hudba KEISER) a B. H. BROCKESE: *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Pro břichy světa umučný a umírající Ježíš*, Hamburk 1712, hudba KEISER, TELEMANN, HÁNDEL ad.). Později je také jako oratorium zhudebnováno a označováno *čistý biblický text* s volnými vsuvkami, příkladem je BACHOVO *Vánoční oratorium*.

Händel píše v Itálii pod vlivem A. SCARLATTIHO a neapolské školy it. oratoria *Il trionfo del tempo e del disinganno* (Řím 1707, přepracováno 1737, 1757) a *La resurrezione* (Řím 1708).

Po operním období komponuje HÁNDEL v Londýně **anglická oratoria**, jež jsou považována za vrchol barokní oratorní tvorby (zejména *Mesiáš*). V Anglii byla prováděna nepřetržitě až do konce 19. století. Jejich úspěch spočíval nejen v kvalitě, ale také v aktuálnosti obsahu (navzdory textům ze Starého zákona): v osvícenských idejích spravedlnosti, svobody myšlení a nové důstojnosti člověka.

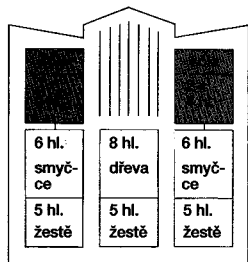
Mrzelo by mne, kdybych své posluchače pouze pobavil, rád bych je totiž učinil lepšími (HÁNDEL po jednom provedení Mesiáše).

HÁNDELOVÝM prvním angl. oratoriem je *Esther* (1720, přepracované 1732), pak *Deborah, Athalia* (1733); *Il Parnasso in festa* (1734, hudba z *Athalia*); *Alexander's Feast* (1736); *Il trionfo del tempo e della verità* (1737, pův. znění 1707); *Saul, Israel v Egyptě* (1739); *L'Allegro* (1740). Provedení se konala během postního období v Haymarket Theatre, spolu s HÁNDELOVÝMI varhanními improvizacemi a koncerty mezi jednotlivými akty (s. 327).

Mesiáš (Dublin 1742, Londýn 1743 a poté každoročně ve Westminsterském opatství v obrovitém sborovém a orchestrálním obsazení) je na rozdíl od oper napsán pro široké publikum. Vedle pouhých 16 árií obsahuje 19 velkých sborů. Tyto sbory ve své zvukové nádhře spojují anglickou sborovou tradici (PURCELL), francouzský patos a německý kontrapanek a hloubku. Známe *Hallelujah* je mnohovrstvné ve výstavbě, plně kontrastní, ale přece lehce srozumitelné; témata se vyznačují jasnou deklamací, částečně symetrickou stavbou a energickým vedením melodie (kvarta jako interval zvolání). *Mesiáš* se stejně jako všechna HÁNDELOVA oratoria třídlní. HÁNDEL ukazuje Mesiáše ve smyslu 18. století: jako pozitivního hrdinu a mocného krále, který se zjevil kvůli pokroku lidstva, jeho sjednocení a vykoupění. Mesiášovo utrpení a smrt jsou zmíněny jen krátce (rec. č. 32) a vzápětí jsou proměněny v triumf (árie č. 33). Dokonce i tonální vztahy „ve velkém“ poukazují ke spasení (E dur; smrt naproti tomu v e moll) a nebeské moci (D dur sborů).

Následují: *Samson* (1743); *Semele, Joseph* (1744); *Hercules, Belshazzar* (1745); *Occasional Oratorium* (1746); *Judas Maccabaeus* (1747); *Joshua, Alexander Balus* (1748); *Susanna, Solomon* (1749); *Theodora* (1750); *The Choice of Hercules* (1751, jako 3. jednání k *Alexander's Feast*); *Jephtha* (1752); *The Triumph of Time and Truth* (1757, angl. verze it. *Il trionfo*, 1707/37, viz výše).

A L. Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, 1602, mariánská antifona Salve regina

B C. Monteverdi, *Missa a 4 da cappella*, 1641, s náhradními částmi ad lib.

tutti	sóla	sóla
2 zdvojené sbory, 6 instr. sborů 2 varhany b. c.	vícehlas, b. c. „Et incarnatus est“ 3 hl., sól. hl., b. c.	1 hl., b. c.

C H. I. F. Biber, *Slavnostní mše pro salcburský dóm*, 1682 (?), obsazení římský kolosální styl, přenesení varhanní registrace na sbor a orchestr, mnohonásobné obsazení hlasů

Cílem katolické duchovní hudby (*musica sacra*) je zvýšit důstojnost a slavnostnost liturgie a posílit mysl věřících.

Podle tradice stojí na prvním místě jednohlasý **gregoriánský chorál**. Tridentský koncil nařídil obnovu chorálu; výsledkem bylo *Edictio Medicea* z roku 1614 (s. 185). Chorál, jenž zpívala *schola*, byl v chrámu doprovázen varhanami, případně se střídával s vícehlasou hrou varhan (*canto misto, canto spezzato* místo *canto puro, c. fermo*).

Vedle chorálu existoval v katolické duchovní hudbě **vícehlas** ve starém (*a cappella*) i novém (*monodickém, koncertantním*, s gb.) stylu, dále **varhanní hudba, duchovní píseň** zpívaná obcí věřících a jiné duchovní skladby jako oratoria, *concerti ecclesiastici*, kantáty atd.

Mezi vícehlasé druhy patří mše, moteto, žalm, Te Deum, magnificat, antifona, sekvence.

Tridentský koncil prohlásil **PALESTRINŮV styl** za vzor *stile ecclesiastico (chrámového stylu)*. Pro baroko (i pozdější epochy) z toho vyplývá, že stará vokální polyfonie (**paestrinovsky styl**) je nadále pěstována v oblasti duchovní hudby vedle všech hudebních inovací, tzn. i nově komponována.

K inovacím patří zejména **monodie** a **koncertantní styl**. Ten se pěstoval především v chrámu sv. Marka v Benátkách, zatímco monodie byla přenesena do duchovní hudby ze světské oblasti (opery). První duchovní sólové zpěvy s doprovodem gb. píše **LODOVICO VIADANA** (cca 1560–1627), mj. kapelník v mantovském dómu, *Cento concerti ecclesiastici a 1–4 voci con il basso continuo per sonar nell organo*, Benátky 1602 (Sto duchovních koncertů pro 1–4 hlasy s varhanním continuoem).

VIADANA si stěžuje, že 5–8hlasá moteta bývají pro nedostatek zpěváků často prováděna torzovitě (vynechané hlasy). Proto komponoval **sólové zpěvy pro malý počet hlasů** s varhanním doprovodem. Jeho cílem byla libovůzčnost a půvab melodie. Např. tedy 40 jednohlasých a 60 2–4hlasých skladeb ve *starém motetovém duchu*, ale v moderní generábasové struktuře.

Pro své *Salve Regina* vzal VIADANA za základ jednohlasou chorální verzi. Místo starého antifonnálního způsobu přednesu jsou zde verše zpívány střídavě vícehlasým koncertantním a jednohlasým chorálním stylem (obr. A). Sólové hlasy se vzájemně střídají, přičemž původní chorální melodie získává kadenční obraty a ozdoby (*regina: cis–d*). Gb. se kadenčními skoky místý odděluje od tenorového hlasu (3/4 takt; akordy jsou pozdějším gb. doplněním).

VIADANOVY *Concerti* nalezly napodobitele, např. SCHÜTZ, *Kleine geistliche Konzerte*.

Nejvýznamnějším přínosem pro kat. duchovní hudbu raného baroka se stala tvorba **Monteverdiho**:
– mše a samostatné koncertantní věty;

- cykly nešpor a magnificat, koncertantní žalmy a hymny;
- starší vícehlasá a novější sólová moteta;
- duchovní madrigaly, např. *Lamento d'Arianna* jako *Pianto della Madonna* (1641).

V jeho skladbách se vedle sebe vyskytují starší *stile molle, temperato, da cappella* (měkký, umírněný, a *cappella*) a nový *stile concitato, da concerto* (vzrušený, koncertantní).

Ve 4hl. mši *a cappella*, vydané tiskem roku 1641, dává možnost nahradit některá místa částmi v moderním stylu, které mohou být zařazeny dle libosti (obr. B).

Např. je zde k dispozici druhá Gloria s rozšířeným počtem hlasů a koncertantními nástroji, jež vyjadřuje nádhru a barvitost textu zcela novým způsobem.

V Credo je pak možno nahradit prosté homofonní *Crucifixus* moderním *concertem* pro 4 sólové hlasy a gb., vyjadřujícím utrpení kříže prostřednictvím *lamentové figury* a nápadné chromatiky.

Pro triumf Zmrtvýchvstání (*Et resurrexit*) a z návratu (*Et iterum*) jsou rovněž k dispozici koncertantní úseky (tentokrát radostné polyhlavé).

V prvním z nich ličí nyní nanebevstoupení Krista (*ascendit*) 2 soprány a 2 housle výraznou *vzestupnou figurou* v *koncertantním* střídání a *zrychlením pohybu* – oproti akordickému vstupu motetové verze (př. B, tečkový rytmus při opakování).

Římské monumentální baroko. Zvuková plnost benátské vícesborovosti se v baroku dále rozvíjí, obzvláště v Římě. PALESTRINOVÝMI následovníky jsou zde NANINO, ANERIO, SORIANO, BENEVOLI, ALLEGRI (jehož devítihlasé *Miserere*, pečlivě střezené před kopisty, slyšel v *Sixtinské kapli* mladý MOZART a z paměti je zapsal). Anerio opatřil PALESTRINOVU šestihlasou *Missa Papae Marcelli* dalšími čtyřmi hlasy, aby ji provedl s barokní okázalostí.

Velmi náročná je **Slavnostní mše** pro salcburský dóm od BIBERA (nebo HOFERA?; dříve připisovaná BENEVOLIMU), snad z roku 1682. Má 53 hlasů. Základ tvoří gb. a nad ním čtyřhl. sazba. **Zvuková plnost** vzniká vícenásobným obsazením každého hlasu (tak jako je možné na varhanách ke každému hlasu vytáhnout doplňkové rejstříky). Tak lze zdvojit celé sbory a rozmístit je odděleně do prostoru k dosažení mnohotvárného zvukového účinku (doloženo je dvanáctisborové rozmístění; obr. C). K tomu přistupuje *koncertantní princip*. Sřídají se zde

- **tutti**: sbory jednotlivě a společně;
- **sólové ansámblы**: sólisté s b. c., např. v *Et incarnatus* pro 3 sól. hlasy, sól. housle a b. c. (sólistické obsazení tohoto úseku se stává tradicí, viz s. 356, obr. C);
- **sólové partie**: jednohlas s b. c. (obr. C).

a

b

c

1. klarina

2. klarina

Quinta, Principal

principal

Alto e Basso

stř. hlas

Vulgano

lítný hlas

Basso

hrubý

hr. a nejistý

Clarino

Quinta

Alto e Basso

Vulgano

Basso

C. Bendinelli, 1614, improvizace

Clarino

Quinta

Alto e Basso

Vulgano

Basso

C. Monteverdi, Orfeo, 1607, toccata

A **Ansámbl trubačů**, 16.–17. stol. (a), D. Speer 1687 (b), Bach, Händel (c)

smýčce	5 hl. (fr.)	4 hl.	dřeva	žestě
Dessus		1. h.	1. hob., 1. fl.	1. trp., 1. les. r.
Haute		2. h.	2. hob., 2. fl.	2. trp., 2. les. r. sopr. poz.
Taille		vla		3. trp. alt. poz.
Quinte				tenor. poz.
Basse		vc. kb.	fag.	2 tymp. bas. poz.

B **Dvorní a operní orchestr**, sazba, obvyklá instrumentace

polohy

24 violons du roi

skutečnost

požadovaná místa

standard

vyškolení housl. ♦ tovaryš

městští piščí ○ amatéři (žáci) △

C **Chránový orchestr**, J. S. Bach, 1730

Ansámbl trubačů; operní a chránový orchestr

V 17. stol. vzniká spolu se samostatnou instr. hudbou také **orchestr**. Společná hra většího počtu nástrojů nebyla dříve tolik svazována pravidly (viz s. 265). Také v raném baroku udávali skladatelé většinou pouze *blasové polohy* (S, A atd.). Teprve v průběhu 17. stol. pracovali s typickými *technickými možnostmi* a *zvukovými barvami* přesně udaných nástrojů. Pojem *orchestr* je pro označení instrumentalistů použit teprve v 18. stol. (MATTHESON, 1713, srov. s. 65). PRAETORIUS (1619) užívá termín *chorus instrumentalis*, LULLY *symphonie*, Italoové *concerto*, v případě většího obsazení *concerto grosso*. Jakožto ustálené **ansámbly** existovaly:

- *soubor trumpet*, 5hl., u dvora, lovy, válečná tažení (polní trubači), slavnosti;
- *sbor lesních rohů*, u dvora, na lovech atd.;
- *hobojský sbor*, 12 hobojsů u fr. dvora;
- *sbor pozounů*, S, A, T, B, především pro chránovou hudbu;
- *anglický consort* (s. 265).

Ansámbl trubačů tvořilo 5–7 hráčů v příslušných polohách *řady přirozených tónů* (obr. A): 2 v hluboké poloze s *oktávou (basso)*, u SPEERA *hrubý, zřídka též o oktávu nižší základní tón jako hrubý a nejistý* a s *kvintou (vulgano)*, vzhledem k chybějícím dalším tónům v této oblasti hráli oba dlouhé prodlevy (*lítné hlasy*), občas zesíleny 2 tympány: odtud ladění tympanů do toniky a dominanty a jejich tradiční příslušnost ke skupině žestů. Následují stř. hlasy (*alto e basso*) s *možnostmi trojzvuků*, dále bohatší *quinta* nebo *principal* jako hl. hlas, nad ním 1–2 trubky ve vysoké poloze (*clarino*) s úplnou *diatonickou škálou*. Pouze *principal (sonata)* byl notován, všechny ostatní hlasy se improvizovaly (př. A).

MONTEVERDI použil takovou trompetovou větu, pravděpodobně fanfáru domu GONZAGŮ, v toccate k operě *Orfeo* (př. A, srov. s. 275, 302).

Nástrojové změny, utváření orchestru

Baroko usiluje o výraz citu a proto dává přednost nástrojům se schopností tohoto výrazu a s dynamickými možnostmi; starší nástroje jsou odpovídajícím způsobem přestavovány.

Hl. nástrojem se stávají housle; flexibilnější violoncello vytlačuje gambu s jejími nepoddajnými pražci; hobojský, flétna, lesní roh jsou nyní zvukově plnější (viz s. 51 nn.).

Základ **barokního orchestru** tvoří b. c. a smýčce, k nimž popř. přistupují další nástroje. Baroko opouští ostré barvy a jasné linie renesančního ansámblu a místo toho vytváří *orchestr* jako zvukové těleso s *možnostmi rejstříkování* (s. 292, obr. C) a jemnější *odstínování*. Barokní orchestr se objevuje jako

– **dvorní orchestr**, reprezentace (recepcie, slavnosti), zábava (hudba k hostinám, tanec), dvorní opera, dvorní kaple; počet hudebníků podle finančních možností a zálib dvora (většinou malý), v případě potřeby rozšířen posilami z okolí; častá je

dvojitá role služebnictva: dvorní zahradník hraje v orchestru na fagot; hudebníci jsou sloužícími (v livreji, ještě HAYDN jako kapelník na úrovni služebního personálu).

- **operní orchestr** veřejných operních divadel, velikost dle možností.
- **chránový orchestr** měst a kongregací, v případě potřeby rozšířen (amatéři).

Dále sem patří **collegium musicum**, studentský a měšťanský okruh (často v prostorách kaváren) a v městských službách zaměstnaní **městští piščí a vyškolení houslisté**.

S it. hudbou, především s operou, se rozšířil do Evropy také *it. provozovací styl*. Nové impulsy pak přinesl LULLY se svým orch. obsazením a hráckou disciplínou. Fr. dvůr si mohl dovolit stálý soubor 24 smýčců (*violons du roi*), k tomu 12 hobojsů (viz výše), trubka a hornisty, kteří se ve své službě střídali.

LULLYHO **orchestrální sazba** byla 5hl. Často zapsal jen to nejpodstatnější: vrchní hlas a bas. Střední hlasy psal jeho pomocníci. Vnější hlasy byly obsazeny odpovídajícím způsobem ve větším, střední v menším počtu (obr. B).

Ve zbytku Evropy se uplatňovala 4hl. orch. sazba s 2 rovnocennými vrchními hlasy a s b. c. Viola tvořila výplň (obr. B). Ke smýčcové sazbě byly přidávány dechy *na způsob varb. rejstříků*: hrály společně se smýčci v odpovídajících polohách (*colla parte*), zejména hobojs s 1. a 2. houslemi) a fagoty s b. c. Ze staré trumpetové věty (obr. A) se v orchestru udržely vysoké polohy klarin, neboli 1. a 2. trubka (*colla parte* s 1. a 2. houslemi), event. 3. trubka v altové poloze, navíc 2 tympány (tonika a dominanty, viz výše). K tomu přistupují ještě pozouny (často jako celý sbor) a lesní rohy.

V pozdním baroku přibýlo vypsanych, často koncertantních dechových hlasů.

Většina drnkacích nástrojů renesance v 17. stol. vymizela, až na cembalo a loutnu pro provádění b. c.

Ve Francii bylo od dob LULLYHO v celá určitě *střední rejstříky* (barva, dynamika): 5hl. orchestr se střídá s 3hl. dechovou větou (*trio* 2 hobojsů a 1 fagotu, typické pro 2. menuet, po kterém se opět opakoval 1. menuet).

Pro srovnání **přehledy orch. hráčů** v některých centrech:

Berlín: 11 h., 2 vly, 5 vc./kb. 4 hob., 3 fag.;
Hamburk: 8 h., 3 vly, 3 vc., 3 kb.; po 5: hob., fl., fag.;
Londýn (HÄNDEL): po 6 h. (1./2.), 3 vly, 3 vc., 2 kb.;
4 hob., 4 fag.; 2 les. r., 2 tr., 2 tymp.

BACH předal radě města Lipsko standardní plán „náležitě zaopatřeného chránové hudby“, která potřebovala vedle vokalistů též instrumentalisty. Obsazení, které měl k dispozici, bylo chabé: několik málo profesionálních hudebníků a pár žáků. BACHOVY skromné požadavky na počet hudebnických míst odrážejí typický stav nouze a BACHOVY spory s městskou radou (obr. C).

fr. ouverture a recitativ
ouverture
B Francouzský balet

1. entrée... 2. entrée... 3. entrée...
dialog, zpěv, tanec; air, gavotte, bourrée, loure, sarabandé, menuet atd.

závěrečný tanec všech grand ballet

Padouan
Dantz
Intrada
Galliarde

triple 9/2
rychle
pomalu

galliarde
galliarde 3/2
Intrada 3/2

courante
courante 8/8
courante

A Suita, cyklus obvykle dvojice (a), Schein, 1617 (b), Peuerl, 1611 (c)

■ smyčce a b. c., základní obsazení ■ dřeva □ žestě

	I C	II h	III D	IV D	I F 1715 (?)	II D 1717 (?)	III G 1736 (?)	D 1749
Bach, Orchestrální suity, 1729-36 (?)	3 tnp.	3 tnp.	3 tnp.	3 tnp.	2 les. r.	2 tnp.	2 tnp.	3 les. r. (po 3)
Obsazení suít u Bacha a Händela	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.	2 les. r.	2 tnp.	2 tnp.	3 tnp. (po 3)
Händel, Vodní hudba	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.	2 tnp.
Hudba k ohňostroji								

Cyklus a obsazení

Druhy orchestrální hudby se počátku vyvíjely jen pozvolna. Z opery, baletu, tance vyrostly *předehra, operní sinfonie, ritornel, tance a suity*, a také skladby s programním obsahem (RAMEAU). V chrámu hrál orchestr k pozdvihování a přijímání (*canzony, sinfonie, sonáty*). Ve světských prostorách zněl orchestr při slavnostních shromážděních (*intrada*), k tanci, k zábavě. Konkrétně:

- **canzon da sonar**, imitační zpracování hlavního motivu vokální canzony (*chanson*), časem se z něho stává fugovaná věta;
- **concerto** („společná hra“), nejprve zpěv a nástroje, poté koncertantní princip nad bassem continuum (324 n.);
- **intrada** (lat. *intrare*, vstoupit), krátká otevírací a uvozovací skladba ohlašující příchod osobností, začátek divadelního představení, opery, baletu, s tymbány a trubkami („tuš“, *toccata*);
- **ritornello**, předehry, mezihry a dohry většinou ke zpěvu;
- **sinfonia, symphonia** („harmonický souzvuk“), souhrnný název pro skladby se zpěvem a nástroji (GABRIELLI, SCHÜTZ) nebo pouze instrumentální, bez pevné formy (s. 153). V 17. stol. se vyvíjejí *benátská a neapolská operní sinfonie* (s. 136). Také třívě sonáty pro orchestr a vstupní části suít se nazývají *sinfonia*.
- **sonáta** („souznění“), volná instrumentální skladba (namísto vokální *kantáty*; s. 149).

Orchestrální suita. Taneční sbírky pro instrumentální soubor a orchestr jsou určeny pro dvorskou zábavu a stále širší měšťanské publikum (mnoho tisků). It. a fr. kompozice se přitom jeví jako umělečtější a angl. a něm. jako „lidovější“ (spíše akordické věty namísto polyfonní imitace). Stylisticky mají tyto věty blízkost k dobovým vokálním nebo smíšeným tiskům (*taneční písně*, s. 257). 4–5hl. skladba ponechává otevřený problém zábavy a stále širší měšťanské publikum (mnoho tisků). It. a fr. kompozice se přitom jeví jako umělečtější a angl. a něm. jako „lidovější“ (spíše akordické věty namísto polyfonní imitace). Stylisticky mají tyto věty blízkost k dobovým vokálním nebo smíšeným tiskům (*taneční písně*, s. 257). 4–5hl. skladba ponechává otevřený problém zábavy a stále širší měšťanské publikum (mnoho tisků).

VALENTIN HAUSSMANN, *Neue 5st. Paduanen und Galliarde auf Instrumenten, fürnehmlich auff Violon lieblich zu gebrauchen*, Norimberk 1604.

Běžné je vytváření dvojic tanců pomalý-rychlý (s. 151), oblíbené jsou taneční cykly.

J. H. SCHEIN, *Banchetto musicale*, Lipsko 1617, obsahuje 20 pětihl. suít s pořadím vět jako na obr. A, k tomu další *intrady a paduany*. SCHEIN zaměňuje pořadí *courante a allemande*, ale suitu začíná pomalu a uzavírá jí rychlé (obr. A). 5 částí hudbě propojuje tím, že „si navzájem příjemně odpovídají v tónu a invenci“, tzn. že všechny části suity jsou napsány ve *stejně tónině* a užívají obdobný hudební materiál (angl. vliv, W. BRADE ad.).

PAUL PEUERL, *Neue Padouan, Intrada, Däntz unnd Galliarde*, Norimberk 1611. V těchto čtyřvětých suitách se nacházejí staré dvojice tanců, tónina zůstává stejná, stejně jako tematická substance, často ovšem pouze v obou úvodních větách (*variální suita*, př. C).

Němečtí skladatelé orchestrálních suít:

do r. 1635: HASSLER, HAUSSMANN, STADEN,

SCHEIN, SCHEIDT;

do r. 1680: s úvodem (*sinfonia*) HAMMERSCHMIDT, SCHOP, ROSENMÜLLER;

do r. 1740: fr. vliv (*ouvertura*): KUSSER, ERLEBACH, MUFFAT, TELEMANN, BACH, HÄNDEL.

Francouzský balet a ouverturová suita. Francie pěstuje především **balet**.

Balet začíná **ouverturou** a následným recitativem, v němž je pozdraveno publikum a naznačena větší alegorický nebo heroický obsah kusu (obr. B). Následuje vlastní balet: sled scén s dialogy, zpěvem a tancem. Každá scéna se nazývá *entrée* (výstup hlavní postavy). Velký tanec (**grand ballet**) s účastí všech postav i publika vše uzavírá.

Kromě těchto baletů existovalo mnoho *tanečních a baletních vloček* ve fr. operách.

Francouzská orchestrální suita navazuje na oba druhy: u dvora bylo v oblibě opakování baletní hudby z oper a baletů bez tance při slavnostech a zábavách u dvora i mimo něj. Fr. orchestrální suita většinou postrádá ustálený sled tanců *allemande-courante-sarabande-gigue*, běžný v loutnových a cembalových suitách; začíná **fr. ouverturou** a po ní následují stylizované aktuální fr. tance jako *air, gavotte, bourrée, menuet* a netaneční části jako *prélude, passacaille, chaconne*. Hlavními autory byli LULLY a RAMEAU.

Pozdní období

J. S. KUSSER (1660–1727) uvedl jako první fr. ouverturovou suitu, také nazývanou jednoduše **Ouverture**, do Německa (6 suít „suivant la méthode françoise“, 1682). Významným se stalo *Florilegium G. MUFFATA*, 2 sv. (1695/98), 4–5hl., fr. způsob zpracování smyčcové sazby.

BACH zkomponoval 4 orch. suity (*Ouvertüren*) pro lipské *Collegium musicum*, 2. pro koncertantní příčnou flétnu, 3. a 4. se slavnostními tymbány a trubkami (obr. D). Známy *Air* je součástí 3. suity (srovnej s. 150).

HÄNDELOVA *Vodní hudba* obsahuje 3 suity rozdílných tónin a obsazení (obr. D), byla zkomponovaná pro 3 královské plavby JIRIHO I. na Temži (s cca 50 hudebníky na jedné lodi, podle *Daily Courant* z 19. července 1717; viz s. 331). HÄNDELOVA *Hudba k ohňostroji* byla při premiéře pod širým nebem obsazená velmi početně (12 hobojů pro vřchní hlas; obr. D), později na koncertě již obvykle.

- zestě
- dřeva
- ▨ smyčce
- concertino
- ▨ tutti
- b. c.
- ripieno

Violino I
conc. e rip.Violino II
conc. e rip.

Viola rip.

vc. c. e rip.
cembalo

A. Corelli, *Concerto grosso č. 1, D dur, op. 6, 1714, 1. věta, úryvek*

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
trubka		■				
les. roh I, II	1, 1					
tr. b.	1, 1, 1	■				
tr. f.	1	■				
violino piccolo	1	■				
violino primo				■	■	
violino secondo				■	■	
troubka I	•	•	I, II, III	•	•	
troubka II	•	•		•		
klavír	•	•	I, II, III	•	•	I, II
troubka						I, II
violoncello			I, II, III			
kontrabas						I
cembalo						

obsazení

	Allegro	Allegro	Menuet 3/4 6/8	Tr. b. 2/4 4/4	Menuet d. C.	Pastorale 3/8 4/4	Menuet d. C.	Trio 2 les. r.	Menuet d. C.
italské concerto	■	■	■	■	■	■	■	■	■
francouzská suita									

I. Braniborský koncert, pořadí vět

I, 1: motivy loveckých rohů

II, 3: fugové téma (trubka in F)

B. J. S. Bach, *Braniborské koncerty, 1721*

Standardní typ a rozmanité podoby

Concerto se stává teprve v polovině 17. století čistým, typicky barokním *instrumentálním drubem* (s. 123). Již v raných *canzonách*, *sonátách*, *sinfoniích* se *místy* vyskytovalo *střídání* celého ansámblu (*tutti*) se skupinami sólistů (*solí, concertino*). Fr. hudba měla v oblíbenosti *střídání rejstříků* celého orchestru s *dechovým triem*, především 2 hob. (fl.), fag. (s. 321). Obojí vedlo ke vzniku *concertina* se smyčci nebo dechy.

Centry koncertantního instrumentálního stylu byly Modena, Bologna a Benátky. Starý, **vícesborový koncertantní styl** (bez sólistů) se vyvinul v nové **concerto grosso** (více sólistů) a **sólový koncert** (jeden sólista). Skladatelé:

ALESSANDRO STRADELLA (1644–82); LORENZO GREGORI (poprvé označení *concerto grosso*, 1698). ARCANGELO CORELLI (1653–1713), od 1682 *concerti grossi* v Římě (také *triové* sonáty sborově, s. 319). Jeho 12 *concerti grossi* op. 6 (tisk 1714) platily za běžné kusy (*concertino*: 2 housle, vc.). Formálně následuje 8 koncertů chrámové sonáty (č. 8: *Vánoční koncert*) a 4 koncerty komorní sonáty (s. 149).

Př. A dokládá typickou strukturu CORELLIHO *concerta grossa*: **concertino** (1. h., 2. h., vc: „*concertato*“) a **tutti** („*ripieno*“) hrají ze stejného partu. *Střídání tutti-solí* je ve skladbě naznačeno (s. 122, obr. A). Nejdůležitější jsou oba vrchní hlasy a bas (*faktura trioové sonáty*). Viola vyplňuje harmonii v tutti, pauzuje stejně jako kb. (a cemb.) v concertinu (zde není gb. číslován; někdy bývá ale notován, např. v HÁNDELOVÉ op. 6). *Střídání* se týká jak tempa, tak také charakteru: po *závažném* adagioovém úseku (*tutti*) následuje živá *pasáž* v allegru s imitacemi typických smyčcových krátkých motivů v obou houslích a s figuracemi v basu. Hudba působí velkolepým, citově přesvědčivým, energickým a jasným dojmem.

Dále: TORELLI, ALBINONI, MANFREDINI, GEMINIANI, LOCATELLI, A. SCARLATTI a především ANTONIO VIVALDI (s. 327); namísto CORELLIHO častých *střídání vět* a temp píše VIVALDI delší, *vyvážené* věty; přes 90 koncertantních *sinfonií* (vícesborové, bez sóla) a *concerti grossi*, 81 koncertů pro 2 a více sólistů.

Concerti grossi podle it. vzoru vznikají v 1. pol. 18. stol. v celé Evropě, mj. HÁNDELOVY *londýnské op. 3* (6 koncertů, 1733, tzv. „*hobojové*“) a *op. 6* (12 koncertů, 1739), *concertino* vždy tvoří 2 h. a vc. Instrumentální koncerty zněly také v chrámu: při *příchodu* a *odchodu*, při *přijímání*, o *Vánocích* (*vánoční koncerty, koncerty u jesliček*). V průběhu 17. stol. nahradily starší chrámové sonáty, *canzony* a *sinfonie*. Celkově si baroko oblíbilo početná obsazení. TORELLI prováděl své koncerty v boloňském chrámu *S. Petronio* se 120, CORELLI v Římě v paláci švédské královny KRISTINY dokonce se 150 hu-

debníky (s. 319). Instrumentální koncerty byly provozovány také před oratorii nebo mezi jejich akty (HÁNDEL). Vedle smyčců dávali Italové v *concerto grosso* přednost *hobojům*, *trubkám* a *lesním rohům*, Němci *flétňám*, *hobojům* a *fagotům*.

Také 6 **Braniborských koncertů** J. S. BACHA jsou *concerti grossi* (*Concerts avec plusieurs instruments, Koncerty s více nástroji*), věnovány 1721 markraběti CHRISTIANOVÍ LUDWIGOVÍ Z BRANDENBURGU, který si je u BACHA objednal. Odrážejí praxi kóthenské dvorní kapely v době BACHOVA působení (1717 až 23), s *přibližně* 17 *hudebníky* (BACH: *vla* nebo *cemb.*).

Č. I, **F dur**, pro zvláštní příležitost; zesílené obsazení: *violino piccolo* (o tercií výš), 2 *lovecké rohy*, 3 *hob.*; 1. věta původně jako *sinfonia* bez *violino piccolo*. (1713) mj. též jako úvod ke *kantátě* BWV 52 (1726). Motivy *loveckých rohů* s *trojzvuky* a *repetičemi tónů* zabarvují celou větu (př. B). I. koncert je komponován ve starém stylu: bez *skutečných sólistů* koncertují všechny nástroje ve skupinách (*sborech*) nebo *jednohlavě* jako v *benátské* *sinfonii*. Koncert bývá proto řazen k *vícesborovým* nebo *skupinovým koncertům* (*concertantním* *sinfoniím*). 2. větu utvářejí *sól*. *hoboj* a *půl*. *housle* a *jemně doprovázející tutti* (*piano sempre*; BACHOVY interpretační pokyny jsou jinak *vzácné*). – *Pořadí vět* kombinuje *it. concerto* a *menuet fr. suity*, jenž je rozšířen o 3 *tance* s *proměnlivou* *zvukovou* *barovností* (obr. B).

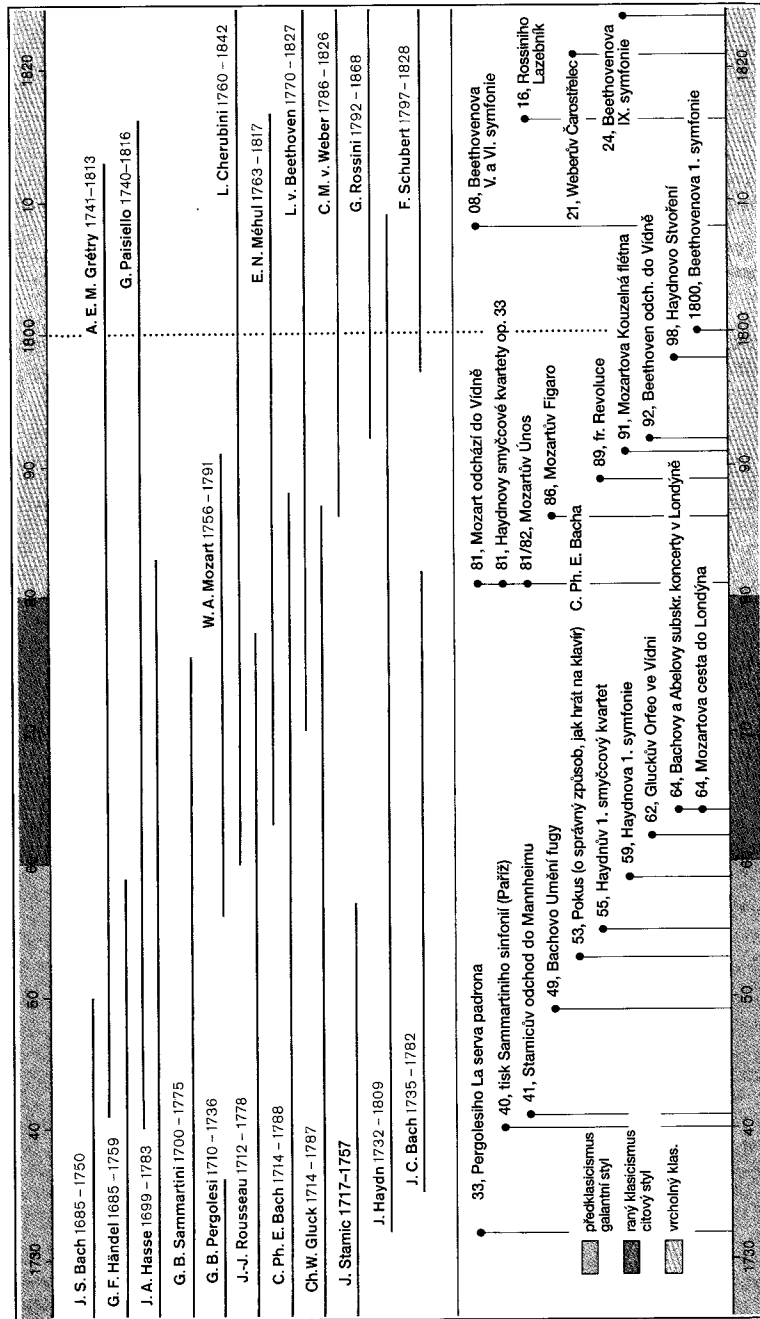
Č. II, **F dur**, *concerto grosso* s *neobvyklým concertinem*: trp., fl., hob., h. (trp. *in F* ve velmi vysoké poloze: *clarina*, vysoké *c'* zní ještě výše: *f'*, viz př. B); *prostřední věta* bez trp. a tutti; *poslední* jako *concertantní fuga* („*fanfárové*“ *téma* př. B).

Č. III, **G dur**, *skupinový koncert*, bez *dechů*, *smyčce* rozdělené do 3 *skupin* nad b. c. Místo *prostřední vět* pouze *frygická kadence* ze 2 *akordů* s *korunou* (*adagio*, a *moll/H dur*) s *možností* *improvizace* *cembalisty* nebo *concertního mistra* (1. h.).

Č. IV, **G dur**, *concerto grosso* s *virtuózně* *concertantními* *houslemi* a 2 *zobcovými flétňami* jako *concertinem* (od BACHA také *úprava* v *F dur* s *cembalem* místo *houslí*).

Č. V, **D dur**, *concerto grosso* s *houslemi*, *příčnou flétňou* a *cembalem* jako *concertinem*; na *cembalo*, *tehdy* *nový nástroj* od *markraběte* CHRISTIANA z *Berlína*, *hrál sám* BACH. *Cembalový part* zde *natolik* *dominuje* (*sólová kadence*), že *toto concerto grosso* *směřuje k sólovému koncertu*.

Č. VI, **B dur**, *skupinový koncert*, bez *dechů* a *houslí*, *ve starých* *temných* *zvukových* *barvách* s *dělenými violami* a *gambami* (*kníže* LEOPOLD Z ANHALT-KÖTHENU *hrál na gambu*).



Skladatelé, důležité události

Pod pojem **klasicismus** rozumíme v hudební historii období a styl tří velkých vídeňských mistrů HAYDNA, MOZARTA a BEETHOVENA (*videňský klasicismus*). Pojmenování epochy, k němuž došlo po BEETHOVENOVĚ smrti, bylo podníceno dokonalostí obrazu hudební věty, výsostným humanitním obsahem a ideálem krásy především hudby MOZARTOVY. – Pojem *klasicický* znamená obecně tolik co vzorový, pravdivý, krásný, naplněný souměrností a harmonií, přitom jednoduchý a srozumitelný. Síly citu a rozumu, ale také obsah a forma nalézají rovnováhu v utváření uměleckého díla. Výsledek je nadčasový. WINCKELMANN nazval *klasicickým* umění *antiky*, na němž ve shodě s ideály své doby obdivoval „vznešenou prostotu a tichou velikost“ (1755).

Osvícenství a přirozenost

18. století je obdobím *osvícenství*, skrze něj člověk pomocí rozumu a kritického úsudku dospívá k samostatnosti a zralosti (KANT). Osvícenství vede k rozbití starých pořádků a k nové představě důstojnosti, svobody a štěstí člověka; tj. mj.
– k vyhlášení lidských práv (USA, 1776 nn.);
– k rozbití staré stavovské společnosti fr. revolucí (1789);
– ke zrušení nevolnictví; volání po náboženské toleranci; sekularizaci.

Na místo dvorské kultury, jejímiž centry a zároveň místy provozování hudby byly kostel a zámek, nastupuje postupně kultura měšťanská se soukromým domem, salonem, kavárnou, sálem (bez centra; SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, „Ztráta středu“).

Víra v (rozumové) schopnosti člověka s sebou přináší optimistickou vizi pokroku. DIDEROT a D'ALEMBERT vydávají *Encyklopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Encyklopedie neboli výkladový slovník věd, umění a řemesel, Paříž 1751–72) jakožto základ tehdejšího obecného vědění lidstva. ROUSSEAU sem napsal část hudebních hesel.

Proti baroknímu životnímu stylu, nabubřelosti, patosu, ceremoniálnosti a vyumělkovanosti se staví touha po jednoduchosti a přirozenosti. ROUSSEAU formuluje touhu **kritiku kultury** roku 1750 ve své představě prvotního blaženého stavu lidstva žijícího mravně a svobodně (s. 379). V tomto smyslu je míněna výzva *zpět k přírodě*. Do „přírody“ je zahrnuta také **antika**, neboť ta ještě věřila v uskutečnění všech humanitních ideálů (GOETHE). Jelikož se nedochovaly téměř žádné prameny antické hudby, mohla se na antiku orientovat všechna umělecká odvětví právě s výjimkou hudby. Předmětem účtání ve stal také **lid (národ)** a jeho jednoduché životní formy (HERDER, *Stimmen der Völker in Liedern*, „Hlasy národů v písních“, 1778 n.).

Pohled na původ a vývoj učinil hlavním tématem 18. století **výchovu** v teorii i praxi (LESSING, SCHIL-

LER; PESTALOZZI), ve výchovných románech (VOLTAIRE, GOETHE), či v hudebních učebnicích (C. Ph. E. BACH, QUANTZ, L. MOZART). Jako přirozený a nezkažený se však jeví především tvůrčí člověk, umělec, **génius** (*originální génius*). Jde o *vyslovené neuslovitelných věcí* (LAWATER), o *prapůvodní sílu a tvořivou schopnost* (HERDER), o *umění jako zjevení, hudbu a poezii jako blas přírody* (HAMANN). Génius opovrhne učenosť (barokního) umění a jeho pravidly jako překážkou a falešnou oporou: „homérský básník je odvrhuje“ (Young).

V nové **městanské hudební kultuře** s domácí a salonní hudbou, veřejným koncertem a operou, anonymním publikem, nakladateli a hudební kritikou se musí hudebník prosadit jako *svobodný umělec*.

Hranice epoch

Přechod od baroka ke klasicismu (BACH †1750) probíhá ve více vrstvách. Nové proudy začínají kolem roku 1730 fr. *galantním stylem* a it. *novým tónem* v opeře buffa, sonátě a sinfonii. Formují hud. *rokoko* jako předklasický styl kol. 1750/60 a vedou přes *Empfindsamkeit* (*citový sloh*) a hudební *Sturm und Drang* (bouře a vzrůd) ke klasicismu.

BEETHOVENOVU smrtí 1827 by mohl klasicismus končit, ovšem v této době zde již dávno působí romantické proudy (WEBER †1826, SCHUBERT †1828).

Galantní sloh je spíše kompozičním stylem než označením epochy. Vznikl jako protiklad k učenému, kontrapunkticky přísně *vypracovanému* a polyfonně *vázanému* stylu (BACH, HÄNDEL) již v pozdním baroku jako *volný kompoziční styl*, především pro cembalo a komorní hudbu (COUPERIN, D. SCARLATTI, TELEMANN). Je půvabný, lehece srozumitelný a zábavný, a obrací se proto spíše na amatéry než na znalce, upřednostňuje zpěvnou melodiku, křehkou ornamentiku, uvolněný doprovod bez pevného počtu hlasů a přehledné formy (tance).

Citový sloh staví proti baroknímu afektu a patosu bezprostřední vyjádření osobního citu v souhlasu s obecnými dobovými proudy let 1740–80, k nimž patří angl. vliv YOUNGOVA světobolu a touhy po smrti (*Night Thoughts*, 1742 nn.), STERNEHO nového hlasu citu (*Sentimental Journey*, 1768), ale také KLOPSTOCKOVY obrazy duše (*Messias*, 1748 nn.) a podněty LESSINGA, HAMANNA a HERDERA. – Patří sem dále **mannheimská škola** a její výrazové manýry i neobyčejný vzlet (*vzdechy, rakety*), GOSSECE, SCHOBERT a BECK v Paříži, ale především C. Ph. E. BACH se svou zcela osobitou hudební řečí. **Viedeňská škola** zaujímá výjimečné postavení tím, že spojuje vážné a zábavné (MONN, WAGENSEIL, raný HAYDN), zatímco **berlínská škola** a její barokní tradice předvádí **školomestství, vzdálení od přírody a úzkostlivé zápolení s uměním** (SCHUBERT, 1775).

W. A. Mozart, klavírní sonáta C dur, KV 545, 1788, 1. věta

Jednota a kontrast

V období klasicismu prožívá člověk sebe sama jako jedináčímho jedince (*Na počátku byl čin*, GOETHE: *Faust*), který procituje a utváří okamžik, a to dramaticky, nikoli epicky (s. 350, obr. B). Svět zažívá vpád vědomí času (GEBSER). Odtud všude nové gesto, nová intenzita, jež je vzápětí zřejmá:

srov. začátek *Vánočního oratoria* a *Malé noční hudby* (kvartový skok, ale zcela nový rytmus); viz také prvních 5 tónů předehry k *Figarově svatbě*.

Nové vědomí času mění kvalitu veškerého duševního a tělesného prožívání a klade nové na místo starého:

- zaniká barokní b. c., komplikovaná harmonie, polyfonie;
- vše spočívá nyní v melodii, dokonce i harmonie; právě v melodii se projevuje člověk, jednoduše a přirozeně;
- stylizovaný jednotný afekt a rytmus uvolňují místo kontrastu, a to i na nejmenší ploše (*diskontinuita* hudební věty).

Struktura a kvality utváření

MOZARTOVA pozdní sonáta C dur KV 545 razí novou hudební řeč vzorovým způsobem a zároveň v klasičtém omezením prostředků (viz obr.). Vše se tu zdá být navzájem spřízněno, jedno vychází z druhého, a přitom je vše prozářeno stále novými nápady, kontrasty, stále novým životem.

Oba úvodní motivy v t. 1 a 2 tvoří samostatný, vyhraněný tvar s vlastním impulsem a vůlí (proto pomlka), stejně jako jejich kontrastující varianty v t. 3 a 4. Obě vytvářejí 1. téma pomocí symetrie, kontrastu, kadence v C dur a „koberce“ doprovodných osmin; k němu jsou přiřazeny běhy (t. 5 nn.). Druhý téma kontrastuje s prvním: *sestupný* trojzvuk, *rychlá* výměna nad *šestnáctinami*. Přidáním arpeggiá a trylkové epizody (bravurní *kadenční perioda*, GALEAZZI 1796) vzniká nejbližší vyšší jednotka: expozice. – Pro klasicismus je typická *motivická* nebo *tematická práce* v provedení. MOZART k tomu často používá motivy z kody expozice nebo z předávků k tématům, tak jako zde. Na rozdíl od barokní kontrapunktické motivické práce se zde jedná o kontrasty charakterů, rozmanitost myšlenek, překvapení, dramaticčnost a výraz, vše v celistvém tvaru, bez zlomů. Formové jednotky se stále zvětšují: také provedení a repríza tvoří takovou jednotku, ta spolu s expozicí 1. věty a tato pak s ostatními větami celou sonátu (s přibývajícím provázaností u pozdního MOZARTA, pozdního HAYDNA a u BEETHOVENA).

Časové prožívání

Celek je uchopitelný v předstvě, ve vzpomínce posluchače a v tvůrčím úmyslu skladatele nebo interpreta. Skladatel klasicismu vícekrát dosvědčují,

že mají skladbu před zapsáním v hlavě jako celek, tzn. bez časového průběhu, názorně, ale nikoli jako strnulou architekturu nebo konstrukci (jako obr. s. 336), nýbrž živouci.

Klasicismus přináší nový způsob prožívání a ztvárnění času. Skrze normu časového průběhu, jež je duchovně ustálena v metru (*moderní takt*, viz značky v barevném poli nad notami), vzniká v posluchači časový prostor, naplněný určitým očekáváním. Skladatel pak tuto normu neustále prolomuje individuálními rytmickými tvary konkrétně znějící hudby (noty v barevném poli) a její vnitřně kontrastní podobou jako takovou (*tónový diskurs*, RIEMANN).

Namísto starého krácejícího generálbasu pulsují nyní v basu nebo ve středním hlasu téměř neustále osminy nebo šestnáctiny, jež zpřítomňují metrickou normu a zvyrazňují pohyb. Čas se zde poprvé vědomě jeví jako nertnost, dynamika, energie, napětí, pohyb, motorika (GEBSER), neboli jako proměnlivá intenzita na pozadí smyslově zprostředkované a vnitřně dotvářené normy, *taktu*. Tomu odpovídá úplně nové vztahování pojmu prostor a čas k subjektivnímu nazírání (poprvé KANT 1770).

Podívejme se v této souvislosti, jak hravě a přitom nanejvýš komplikovaně MOZART na vrcholech kombinuje metra, rytmy, motivy a pohyb (př. t. 22). Struktura hud. věty se stává znamením nové duchovní svobody člověka (GEORGIADES).

Formy a druhy

Oblíbě se těší *menuet* ve svém takřka tělesně symetrickém utváření (taneční kroky), zároveň je průběžským kamenem pro skladatele (s. 396). Do centra se dostává *sonátová forma* ve své dramatickosti a ztvárnění protikladných charakterů, a to jako první věta v komorní hudbě a symfonii, i jako finale (jinak většinou rondo). Termín *sonátová forma* se objevuje teprve cca od roku 1840, stejně tak jako termíny *expozice* (z teorie dramatu), *provedení* (*motivická práce*) a *repríza* (dříve: každé opakování). Místo o 1. a 2. tématu se hovořilo o *motivech* (GALEAZZI 1796), nebo o *mateřských, hlavních a vedlejších myšlenkách* (REJCHA 1826). Klasičtým kompozičním principem je permanentní variace (jednota a rozmanitost). Ta vytváří také v sonátové formě mnohdy více než 2 témata.

Vokální hudba – instrumentální hudba

V chrámové hudbě a v opeře dovádí klasicismus novou individualitu člověka (zpěvný hlas) k plnému lesku (sóla) a k všeobjímající harmonii (ansámblu). K tomu přistupuje čistě instrumentální hudba, především smyčcový kvartet. – Vzorem pro nástroje je lidský hlas: vyhledávána je schopnost výrazu, proto obliba klarinetu, houslí a klavírního klavíru.

8 6 3 2 4 6 3 30 Fine 16

C 3/8 C 3/8 C

Allegro Largo Allegro Largo Allegro D.C.

Risoluto (Allegro) t. 9 Largo

An. Pren-di, pren-di quel fer-ro o Bar-ba-ro! Fi-glio, ben mi-o,

A L. Leo, L' Andromaca, 1742, aria parlante

totožné
sinfonia
recitativ secco
árie da capo
sbor (sóla)

t. 18

b. c. er-ra-va-no in-di-stin-ti i for-ti, i vi-li, i vin-ci-to-ri, i vin-ti.

B Opera seria (schéma); J. A. Hasse, recitativ secco z opery Ezio, 1730, Marpurk 1763, text P. Metastasio

(Adagio) 10 (Larghetto) 15 (Allegro) 20 25

sólo orch. f p p f f p f p f p f

(Larghetto) Allegro

Ah! Ti ri-scuo-ti dal tuo le-tar-go al-fin! Van-ne,

t. 19 f p

C N. Jommelli, Fetonte, 1768, dramatický recitativ accompagnato

t. 16 a - ma - to be - ne

D J. A. Hasse, Leucippo, 1747, aria patetica, ozdoby od J. A. Hillera, 1778

Výstavba a specifické rysy

Opera seria je *vážná*, velká italská opera 18. stol., kterou razila neapolská škola. V jejím centru stojí hudba: it. pěvecká kultura belcanta. Jako barokní druh opera seria navzdory všem reformám v klasicismu zaniká. Je operou starého režimu (*ancien régime*), maskou a zábavou, leskem a oslavou aristokracie:

- alegorie, myšlenkové bohatství a iluzivnost, předvádění morálky (spravedlnosti, velkomyslnosti), ale i vášně a lásky;
- antická mytologie, vznešené náměty, vzdálené od současnosti (opera buffa: každodenní život);
- hrdinství a patos, jednotlivé osudy, monology (sólové árie), virtuozita, okázalost, ustálené typy místo charakterů.

Hlavním libretistou je METASTASIO (s. 281): umně vycizelované děje s maximálně 6 postavami (s. 340), intrikami a šťastným koncem.

Recitativ, v libretu velmi důležitý, je zhudebňován jen zběžně, zčásti je dokonce improvizován přímo na scéně (*secco* s doprovodem cembala a cella). Parádními hudebními čísly opery jsou árie. Opera seria ustrnula jako sled scén, budovaných stále stejným způsobem (obr. B): dialogy zhudebněné jako recitativy a v závěru jakési shrnutí, přinášející určitý afekt. To je pak zhudebněno jako árie (podobně jako chór řecké tragédie, CALZABIGI).

Recitativ secco zhudebňuje text podle určitých pravidel a formulí, které znal i básník (METASTASIO vymýšlel své recitativy tak, že seděl u cembala a zpíval): větne členy jsou odděleny pomlčkami, přízvukně slabiky připadají na těžké taktové doby, počet slabik určuje počet tónů, časté repetice tónů a malé intervaly prozrazují blízkost řeči, větne členy jsou k sobě melodicky a harmonicky vztaženy, např. *i forti* (stateční), *i vili* (zbabelí) jako pohyb nahoru a dolů a jako dominant a tonika, stejně tak *i vincitori* (vítězové), *i vinti* (poražení, př. B). Tím je dána tonální „těkavost“ recitativu, modulujícího od árie k árii (s. 330, obr. A).

Árie uzavírají scény, zpěvák po nich většinou opouští jeviště; pokaždé může následovat potlesk a případně opakování závěrečného dílu árie. Dramatická návaznost je druhořadá. – V závěru opery zaznívá sbor nebo ansámbľ sólistů, na začátku neapolská operní sinfonie (s. 135).

Kolem poloviny století je opera seria podrobována stále větší kritice z nového pohledu přirozenosti, jednoduchosti a svobodného výrazu citu. Na operu seria ostře útočí již B. MARCELLO (*Il teatro alla moda*, Benátky 1721) a stejně tak hrabě F. ALGAROTTI (*Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1755):

Opera se musí vrátit ke svým základním principům, především k přirozenosti. Příroda znamená totéž co antika (s. 333), proto i nadále anticcké náměty.

GLUCKOVA operní reforma ukazuje stejným směrem: k přirozené dramatickosti (viz s. 347). Akční árie (s dějem, *aria di azione*) nebo árie s bohatým textem (*aria parlante*) přináší ovšem již LEO:

Andromaca hovoří hněvivě a s odpořem k vrahovi, který se chystá zabít jejího synka, a naopak se obrací něžně a s láskou k synkovi. Tato změna nálady a postoje je vyjádřena hudebně (obr. A): prudké střídání temp; dramatické a patetické odmlky (fermáty); střídání dynamiky: *f-pp*; proměny melodiky: patetické kvinty a oktávy proti terciovým a sekundovým vzdechům; změna tóniny a doprovodu.

Tento *princip kontrastu* pak z dramatické oblasti proniká do hudby, včetně hudby čistě instrumentální, a spoluvytváří hud. řeč klasicismu.

Proti dramatickému průběhu děje stojí ještě repetiční forma árie da capo (s. 110). LEO stále ještě barokně typicky stylizuje vnitřní a vnější pohyb do uzavřeného obrazu, neboli čísla (obr. A). Vůdčím skladatelem opery seria je

JOHANN ADOLF HASSE (1699–1783), Hamburk, Neapol, od 1733 v Drážďanech; *Didone* 1742, *Solimano* 1758; jeho manželkou byla zpěvačka FAUSTINA BORDONI.

HASSEHO patetická árie (obr. D) ještě ukazuje barokní postoj. Zpěvák umně a s přesvědčivým výrazem zdobí několik málo dlouhých not (nožičky nahoru). HILLER podává vzor tohoto umění ozdob, jež bylo r. 1778 již zastaralé: harmonii ozvláštňuje disonantními průtahy (t. 16, 18), melodií zdobí synkopami (t. 17) a tečkovaním (t. 18) a linii přetěžuje a nahrazuje běhy (t. 16 n.) a figurami (t. 18).

Moderní dramatický spád má JOMMELIHO rec. doprovázeno z opery *Fetonte*. *Phaeton* v tomto monologu zjišťuje, že černošský kníže *Orcana* chce unést jeho milou *Lybii*. Z počátečního klidu přechází až k zuřivosti (*Ach! Prober se konečně ze své netečnosti! Vzbůru!*). JOMMELLI stupňuje odpovídajícím způsobem tempo, impulsivně mění dynamiku, staví proti sobě zpěvní partie bez doprovodu a čistě orchestrální vstupy nebo dramatické akordy. Nejdůležitější skladatel opery seria jsou: LEO, PORPORA, PERGOLESI, HANDEL; dále HASSE, JOMMELLI, GLUCK, TRAIETTA; později GALUPPI, PICCINI, PAISIELLO, MOZART.

MOZARTOVY opery seria: *Mitridate, rè di Ponto* (Milán 1770), *Ascanio in Alba* (Milán 1771), *Il sogno di Scipione* (Salcburk 1772), *Lucio Silla* (Milán 1772), *Il rè pastore* (Salcburk 1775), *Idomeneo, rè di Creta* (Mnichov 1781), *La clemenza di Tito* (Praha, 6. září 1791, u příležitosti korunovace LEOPOLDA II. českým králem; MOZARTOVA poslední opera, doba vzniku července/srpen 1791).

Mattei 1781		Mozart 1784		
Opera seria	Titus	Opera buffa	Così fan tutte	Don Giovanni
1. Primo uomo	Sextus, dram. soprán	1. Primo buffo caricato	Ferrando	Don Giovanni
2. Prima donna	Vitellia, kolor. soprán	2. Prima buffa	Fiordiligi	Donna Anna (seria)
3. Secondo uomo	Annius, dram. alt	3. Primo mezzo carattere	Don Alfonso	Don Ottavio (seria)
4. Seconda donna	Servilia, lyrický soprán	4. Secondo buffo caricato	Guglielmo	Leporello
5. Qualche re (II tenore)	Titus, hrdinský tenor	5. Seconda buffa	Dorabella	Donna Elvira (mezzo caratt.)
6. Ultima parte (Persona della corte)	Publius, bas	6. Secondo mezzo carattere	-	Komtur, Masetto
		7. Terza buffa	Despina	Zerlina

A Obsazení opery seria a opery buffa v Mozartově době

B G. Pergolesi, intermezzo „Livietta e Tracollo“, 1734, árie Livietta

C G. Paisiello, Lazebník sevillský, 1782, tercet Giovietta, Svegliata, Bartola (kýchání, zívání, koktání)

rovnomerný pohyb změněné předtaktí
 kontrastující gesta prodloužený takt

Postavy a struktura hudební věty

Opera buffa (it. *komická opera*) je celovečerní, měšťanský, lehký protějšek k operě seria, náležící rovněž k neapolské škole. Jestliže opera seria vládne přibližně v letech 1720–1780, opera buffa se vyvíjí po časném úspěchu PERGOLESIOHO intermezza *La serva padrona* (1733) od poloviny století především díky GALUPPIMU a PICCINIMU až k výdělnému opernímu druhu klasicismu. Jako *hudební komedie* je opera buffa svou podstatou spjatá s předklasickou a klasickou hudbou. Vrcholí u **MOZARTA** a končí **DONIZETTIM** v letech 1830/40.

Předchůdci opery buffa

Operě buffa historicky předchází:

- komické scény a postavy (*parti buffe*) ve vážných operách 17. stol., především v Benátkách (srovnej s. 276, obr. B);
- komická intermédiá (*intermezzi*) jako veselá odlehčení mezi akty opery a činohry;
- neapolská komedie s hudbou, v dialektu, s měšťanskými, fraškovitými náměty z každodenního života, s typy *commedie dell'arte* a parodií opery seria. Zde vznikl nový neapolský styl buffo, slavná je PERGOLESIOHO *La serva padrona*.

Také PERGOLESIOHO intermezzo *Livietta e Tracollo* (Neapol 1734) vykazuje tento nový styl: pohyb a afekt jsou zprvu ještě *jednotné* a tudíž zcela barokní. Smyslově živoucí (nikoliv už barokně učené a symbolické) ztvárnění textu ale vzápětí způsobí pronikavou změnu obou.

Livietta se nemůže nadechnout, proto zpívá v krátkých výkřicích, přerušovaných pomlkami: *Ti placa!* (Upokoj se!) *Addio! Addio!* Tomu odpovídá klidný, rovnoměrný pohyb. Poté náhle přichází zvolání: *Tracollo mio!* se změnou gesta, jež je nyní velké a rozmáchlé. Proto se změní také hudba: plná orchestrální sazba, ligatury přes 2 takty, velké gesto v oktávovém skoku f–f', harmonická změna: vybočení přes mimotonální dominantu C dur do dominanty F dur, harmonicky ozvláštněné altercemi – sníženou kvintou ges a nonou des' jako typicky neapolskými obraty sloužícími stupňování výrazu (srov. neapolská sexta, s. 98). Toto vše potom převezme *citový slob* (obr. B).

Hudba nabývá jakési *tělesnosti* a odpovídá hereckému gestu, které zrcadlí vnitřní a vnější pohyb.

Náměty oper buffa

jsou brány z každodenního života (viz výše, sluha, lazebník atd.), komické až jímavě sentimentální. Vedle toho zde hraje roli *commedia dell'arte*.

Commedia dell'arte je komicko-burleskní improvizovaná komedie ze 16. století, přičemž pořadí scén a obsah byly pevně stanoveny, avšak

v jednotlivostech bylo provedení ponecháno na hercích, většinou přímo spatra.

Postavy jsou typovými charaktery, hrají ve stále stejné masce a kostýmu. Patří k nim *Pulcinella*, *Harlekýn*, *Pantalone a Brigbella*, *Isabella*, *Kolombína*, *kapitán Spavento*, *dottore* (lékař, právník) a především dvojice pána a sluhy: *Magnifico a Zanni* (šášek; *Don Giovanni a Leporello*).

Teprve GOLDONI v libretu jednotlivé typy individualizoval a učinil z nich živoucí charaktery s jemně odstíněnými a smíšenými rysy.

Opera buffa používá hovorovou řeč, často dialekt, útržky cizích řečí (latiny), citáty, parodie, hbité parladno, kýčání, zívání, koktání.

Ve scéně z PAISELLOVA Lazebníka Figaro omámil oba Bartolovy sluhy. Ti proto nemohou Bartolovi souvisle vysvětlit, co se přihodilo. Tato scéna je vtipná a vícevrstevná. Hudba ji kopíruje a dává jí přitom nové rozměry.

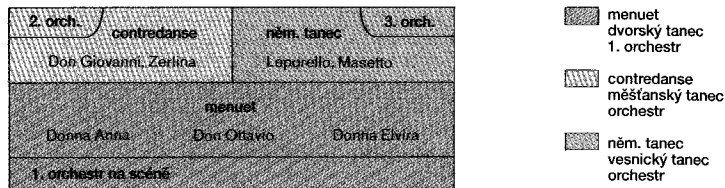
Svegliato (it. svegliarsi = probudit se) zívá na dlouhou notu *Ab!*, v orchestru k tomu zní prodleky. Giovinetto (it. mladíček) kýchá na předtaktí, s máchnutím na *ci!* (*hepčí!*), poté s opakovanými nasazením *e* (3 osminy, oddělené pomlkami). Bartolova rychlá brebentivá otázka *ó, co je to za zpěv!* je umístěna přesně do taktu. Orchester k tomu přináší nervózní osminový pohyb (př. C).

Standardní obsazení

Libretista i skladatel v operě buffa stejně jako předtím v operě seria museli počítat s kombinací postav a představitelů, která byla k dispozici téměř ve všech divadlech. Dokonce i počet a typy árií byly básníkovy předem dány. Opera seria čítala většinou 6 postav, a to převážně vysoké hlasy. Ještě S. MATTEI popisuje v roce 1781 těchto 6 typů v operě seria jako 4 ženské hlasy (nebo kastráti), 1 tenor (*král a podobně*) a 1 většinou hluboký hlas (*poslední part, postava od královského dvora*). Tomu odpovídá MOZARTŮV plán rolí v *Titovi* (obr. A).


V intermédiu vystupují většinou pouze 2 postavy v realisticky přirozené hlasové poloze (soprán, bas). Opera buffa počítá se 7 (nebo 6) postavami v přirozené poloze, bez kastrátů.

Např. MOZART sestavuje pro svou nedokončenou operu buffa *Lo sposo deluso* (1783) seznam osob se 4 muži a 3 ženami, přičemž muži jsou zčásti jako smíšené charaktery mezi komickým a vážným oborem (*mezzo carattere*). *Così fan tutte* má 6 osob, *Don Giovanni* zahrnuje role opery seria a má osm představitelů (komtura a Masetta zpíval v Praze jeden a týž zpěvák).



rozdělení scény

t. 454


A W. A. Mozart, *Don Giovanni*, 1787, finale I, 20, taneční scéna

(Allegro) (Otevřou se dveře) Hrabě: „Zu-zan-ko!“ Hraběnka: „Zu-zan-ko!“



- I. zlost hraběte: rozmáchlý pohyb
- II. úžas, strnutí: nepatrný pohyb, změna situace: modulace Es-B
- III. triumf žen: parodie menuetu, drobné krůčky, poklona

B W. A. Mozart, *Figarova svatba*, 1786, finale II, 9, hudba a gesta

9. scéna Molto andante Zuzanka: „Můj panel!“



III.

Rytmičké vrstvení gesta

Tradice druhů

V divadle existují od dob antiky tyto druhy, určené obsahem, formou a scénou:

- *tragédie*: osudy vládců; veršová forma; palác, chrám, sloupová.
- *komedie*: rodinné příběhy; próza; dům, ulice, tržiště.
- *satira*: venkovský život, *pastorála*; zpěv; les, jeskyně, mořské pobřeží.

Pozdější *historie* zpracovává historická témata (SHAKESPEARE). Opera vychází z *pastorály* (*Dafne*, *Orfeo*), později je protějškem *tragédie* a *historie* v *opere seria* a *komedie* v *opere buffa*.

Duch pospolitosti a ansámblu

V *opere buffa* se vyskytují recitativy, písně, malé a větší arie. Typickým znakem druhu však nejsou tyto sólové zpěvy, nýbrž ansámblu a finale.

Podstata *opery buffa* jakožto *komedie pospolitosti* vychází vstříc *vícehlasé* hudbě. Na divadle hovoří postavy pouze po sobě (*dialog*), ale v *opere* může více osob zpívat současně (*ansámbl*). V ansámblu zaznívají rozdílné charaktery a přesto vytvářejí harmonii a jednotu. Toto vícehlasé společenství, při němž se občas ztrácí srozumitelnost řeči, odpovídá také čisté hud. principu instrumentální hudby. Takto se v 18. stol. navzájem ovlivňují *opera buffa* a instrumentální hudba a vedou k hudební gestice klasicismu.

MOZARTOVA *Figarova svatba* obohacuje satiricko-revoluční ráz své literární předlohy o lyrické prvky i o plastičtější charakterokresbu. MOZART libretto *inscenuje*.

Když místo Cherubína překvapivě vystoupí z pokojíku Zuzanka, odráží hudba veškeré vnější i vnitřní dění: zlost hraběte se projevuje prudkými, sestupnými 3hl. figurami. Jeho údiv nad Zuzankou promlouvá z pomlky, náhle zdvojnásobí gest, obratu melodického pohybu v *p*. Změnu a to, co znamená, odráží modulace. Zuzančino B dur převažuje nad Es dur hraběte. Zuzanka triumfuje vskrytu a tise, půvabně a tanečně. Hudba *hovoří* do ticha místo ní ještě předtím, než ona sama s předstíranou nevinností pozdrává (obr. B).

V *Donu Giovannim* MOZART dokonce vrší na sebe celé ansámblu: v taneční scéně hrají v důmyslném metrickém a rytmickém vrstvení současně 3 orchestry 3 různé tance, náležející 3 společenským vrstvám (obr. A).

Finale

Opera buffa je čím dál více dramatinována: finale se prodlužují. Většina oper má 2 finale, která ale trvají přibližně čtvrtinu celkového času. DA PONTE nazývá finale dramatem v dramatu, v němž musí vystoupit všechny postavy a zpívat v ansámblu. Tak vzniká dramatické crescendo s dovedně rozmístěnými ritardandy. Skladatelé zhudebňují finale odpovídajícím způsobem jako proud dram. hudby, zároveň se

však pokoušejí dát celému finale nadřazenou čistou hud. formu. Nejjednodušší je *vaudeville* (s. 348), bohatší a kontrastnější *řetězové finale*, vrcholně komplikované *rondové finale* (poprvé u PICCINIHO: *Buona figliuola*, 1760; proslulé je 2. finale z MOZARTOVY *Figarovy svatby*, viz s. 130, obr. B).

Skladatelé opery buffa

LEONARDO VINCI (1690–1730), Neapol, *Lo cecato fauzo* (1719, v neapolském dialektu).

LEONARDO LEO (1694–1744), Neapol.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710–36), Neapol (s. 281); *opera buffa Lo frate nmamorato* (Zamilovaný mnich, Neapol 1732, komedie v dialektu), *La serva padrona* (*Služka paní*, intermezzo, vkládáno do jeho *opery seria Il prigionier superbo*, Neapol 1733, světový úspěch, mj. Paříž 1746 a 1752, viz s. 379); *Livietta e Tracollo* (intermezzo k *opere seria Adriano in Siria*, Neapol 1734).

BALDASSARE GALUPPI (1706–85), Benátky, 1741–43 Londýn, od 1748 kapelníkem u sv. Marka v Benátkách, 1765–68 Petrohrad; spolupráce s GOLDONIM – *Il mondo della luna* (*Svět na Měsíci*, Benátky 1750, tento námět také u PICCINIHO, HAYDNA, PAISIELLA), *Il filosofo di campagna* (*Vesnický filosof*, Benátky 1754).

GALUPPIHO benátský styl působí více barokně a zemitě, styl nové neapolské generace je svěží a akční:

NICCOLÒ JOMMELLI (1714–74), Neapol, žák LEA, mj. 1753–68 ve Stuttgartu.

NICCOLÒ PICCINI (1728–1800), Neapol, žák LEA; *La cecchina ossia La buona figliuola* (Řím 1760, text GOLDONI); *I viaggiatori* (Neapol 1774); od 1776 v Paříži (s. 347).

GIOVANNI PAISIELLO (1740–1816), Neapol; *Il barbiere di Siviglia* (*Lazebník sevillský*, Petrohrad 1782), *La Molinara* (*Mlynářka*, Neapol 1788), *Nina* (1789).

PASQUALE ANFOSSI (1727–97), Neapol, Řím; *La finta giardiniera* (*Nepravá zahrádkářka*, Řím 1774).

DOMENICO CIMAROSA (1749–1801), Neapol, Vídeň; *Il matrimonio segreto* (*Tajné manželství*, Vídeň 1792).

Mozartovy opery buffa

La finta semplice. *Opera buffa* (Vídeň 1769); *La finta giardiniera*. *Dramma giocoso* (Mnichov 1775); *L'oca del Cairo* (1783, fragment); *Lo sposo deluso* (1783, fragment);

Le nozze di Figaro. *Opera buffa* (Vídeň 1786), text LORENZO DA PONTE (podle BEAUMARCHAISE, *Bláznivý den*, 1784);

Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni. *Dramma giocoso per musica* (Praha 1787), text DA PONTE; *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*. *Opera buffa* (Vídeň 1790), text DA PONTE.

1 parter
2 lóže
3 lóže v proscéniu
4 orchestr
5 jeviště

□ scéna □ obecenstvo □ foyer, schodiště, chodby, vedlejší prostory

A Pařížská opera v Palais Royal, 1770 (vyhořela 1781), schéma půdorysu

Al - lons dan - ser sous les or - meaux, a - ni - mez vous jeu - nes fil - le - tes,

sólo sbor sólo sólo sbor sólo sólo sbor
R R 1. kuplet R R 2. kuplet R R R ritornel

B J.-J. Rousseau, Le devin du village, 1752, píseň Coletty

Il é - tait u - ne fil - le, u - ne fil - le d'hon - neur, qui plai - sait fort

C B. de la Borde (text: Favart), Annette et Lubin, Paříž 1762, air (arie) Annetty

(Andante)
Peut on af - fli - ger ce qu'on ai - me, peut on cher - cher à le fá - cher?

D P.-A. Monsigny, Le déserteur, 1769, air (arie) Louisy

Velká opera

V polovině století je vliv staré velké opery, tj. tragédie lyrique a opéra-ballet, ještě silný. Velká opera stojí proti jinak vládnoucí italské operě seria (teprve u pozdního RAMEAU se objevují arie da capo) jakož i proti nové operě buffa. Stejně jako opera seria je i ona reprezentativním uměním aristokracie: opera vysokého stylu s hrdinskými náměty z mytologie a historie, vzdálená od všedního dne, a proto nádherná, zábavná, racionálně uměřená v zobrazení vášně, konfliktu a rozřešení, plná více či méně vyprázdňeného patosu.

Paříž měla řadu operních domů, které již svou výstavbou s širokými foyery a schodišti poskytovaly bohatě dekorované společnosti příležitost k předvedení.

Operní dům v Palais Royal byl otevřen roku 1770 a již v roce 1781 znovu vyhořel. Obr. A vychází z rytiny od BÉNARDA (1772 v Encyklopedii). Prostor jeviště, ve srovnání s italskými operními domy nezvykle hluboký, sloužil nákladné výpravě.

Vedle velké opery jakožto opery starého režimu (ancien régime) nastupuje kolem roku 1750 oblíbená, měšťanská:

Opéra comique

Odráží aktuální měšťanské látky z každodenního života a poměry na venkově. Vedle komických a satirických rysů přibývají i momenty závažnější, později též romantické. Opéra comique nebyla hrána v budově Grand opéra, nýbrž do roku 1752 pouze na tržištích v Saint-Germain a Saint-Laurent. Později získala svoji vlastní budovu. Vedle SEDAINA a MARMONTELA byl hlavním básníkem CHARLES SIMON FAVART (1710–1792), který vyvinul charakteristické libreto jako protiklad ke *Comédie mêlée d'ariettes*, neboli staré komedii se chansony.

Opéra comique sestává z mluvených dialogů a hudby, především písní (*ariettes*).

Refrénová píseň Coletty je vystavěna jednoduše se sólovým i sborovým opakováním refrénu a 2 sólovými slokami Coletty (1. a 2. kuplet). Prostá melodie se vzdává koloratur a obtížných skoků, přináší jednoduchou harmonii a pastorální 6/8 takt (př. B).

Čistý strofický air je píseň Annetty (př. C).

K tomu sbory, ansámblы, finale, tance, programní instrumentální čísla (bouřka aj.).

Zvláštností jsou *vaudevilly*: refrénové písně na známé melodie, tištěné v rozsáhlých sbírkách a zpívané v mnoha komediích. Přibližně od roku 1765 bylo komponováno stále větší množství nových melodií. Dlouho zůstalo běžné spojit na konci opery comique všechny zpěváky ve vaudevillu. Každý zazpíval jednu sloku a všichni dohromady refrén, který vět-

šinou obsahoval morální ponaučení (podobně německý singspiel, viz MOZART, s. 348).

Spor buffonistů

1752 došlo v Paříži u příležitosti provedení PERGOLESIOHO *La serva padrona* italskými operními společnostmi k tzv. sporu buffonistů (*querelle des bouffons*). Měšťanské prostředí bylo v té době natolik zralé, že bylo třeba jen takového podnětu, aby se doopravdy uvedl do pohybu vývoj opery comique.

Stoupenci francouzské opery, aristokraté, tradicionalisté a přátelé RAMEAU se postavili proti pokrokové smýšlejícím milovníkům italské opery buffa, především proti ROUSSEAUOVI, GRIMMOVI a DIDEROTOVI. Mladší generace zde našla dlouhou hledanou přirozenost a bezprostředně vyjádřený cit namísto staré vyumělkovanosti a stylizace.

ROUSSEAU poté napsal ještě roku 1752 intermezzo *Le devin du village* (*Vesnický věštec*). Toto dílko se záměrně nesnaží o vysoké umění, nýbrž je pastorální s jednoduchými charaktery a dějem, s mluvenými činoherními dialogy (na místě recitativů) a písněmi (na místě árií).

Dokumentuje snahu o jednoduše a přirozenost melodiky, doprovodu a výstavby písní (obr. B) a instrumentálních čísel, neboť od instrumentální hudby ROUSSEAU vyzadoval, aby byla příjemná na poslech a lehká (*ni forcé, ni baroque*, ani nucená, ani barokní). *Le devin du village* se dočkal mnoha napodobení (MOZARTŮV *Bastien a Bastienka*).

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712–1768), kritik společnosti a kultury, básník a hudebník, na soustředění otázku dijonské akademie, zda kultura a pokrok polepšily lidstvo, napsal proslulý *Discours sur les sciences et les arts* (Rozprava o vědách a uměních, 1750, oceněno). Rozvinul zde myšlenku o šťastném, přirozeném prvotním stavu lidství, ještě nerozbitém vědou a kulturou, z něhož odvodil ideály přirozenosti s vysokými etickými hodnotami, jako je nevinnost, ctnost, svoboda atd. ROUSSEAUOVA kritika současnosti směřovala k revoluci, jeho únik do historie a do snu však připravoval také iracionalitu romantismu.

ROUSSEAU napsal hudební hesla do Encyklopedie (vydávána 1751 nn.). O ně se pak opírá jeho *Dictionary de musique* (Hudební slovník, 1768).

Ve svých *Lettres sur la musique française* (Listy o francouzské hudbě, 1753) tvrdí, že francouzský jazyk není vhodný pro umělecký zpěv. Jeho *Pygmalion* (Lyon 1770) s mluveným textem podmalovaným hudbou je prvním *melodramem* (*monodram*) 18. století.

Další skladatelé opery comique: E. R. DUNI, F. A. PHILIDOR; P.-A. MONSIGNY (1729–1817) – jednoduchá melodika a diferencovaná orchestrální sazba (př. D).

Euridice: Or - phé - et oh ciel! je meurs ...
Orphée: Oh ma chère Eu - ri - di - ce ... Mal-heu-reux

Scéna smrti Euridice

Andante (Lento) Orphée, Andante (Lento) Euridice, Tempo I Orphée, Andante (Lento) Orphée, Tempo I Orphée

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce, Do - ve an - drò sen - za il mio ben?
J'ai per - du mon Eu - ri - di - ce, rien n'é - ga - le mon mal - heur?
Tvo - ji z trá - tu, Eu - ry - di - ko, ne - na - hra - dí ni - kdy nic!

Orfeův nářek

I. pastýřská idyla hrob Eurydiky	II. podsvětí duchové, Orfeus, Eur.	III. podsvětí Orf., Eur., Amor	pastýřská idyla Amorův chrám
--	--	--------------------------------------	---------------------------------

Andante (Lento), Andante (Lento), Tempo I, Andante (Lento)

celkové rozvržení a podoba závěru jako fr. opéra-ballet

■ zpěv ■ tanec
■ orchestr

A Ch. W. Gluck, *Orphée*, 1774

Allegretto

B A. E. M. Grétry, *Richard Lvi srdce*, 1784, předehra, začátek

Operní forma

Spor buffonistů roku 1752 končí vypovězením italské operní společnosti z Paříže. Stará francouzská opera sice zvítězila, ale co do oblíbenosti a životnosti zaostávala za novou francouzskou opéra comique. Teprve v 70. letech se díky GLUCKOVI dočkala nového rozmachu.

Gluckova operní reforma

postihla shodně jak snulost francouzské velké opery, tak také italské opery seria, z níž GLUCK vycházel. Svou reformu zahájil ve Vídni společně s intendantem hrabětem DURAZZEM a básníkem CALZABIGIM.

V návaznosti na antiku, resp. florentskou cameratu (srov. ALGAROTTI, s. 339) psal CALZABIGI dramatické texty s přehledným dějem, jasnou výstavbou a přesvědčivými myšlenkami. Rozhodující hudební inovace:

- hudba se podřizuje textu a výrazu duševního i vnějšího dění;
- hudba charakterizuje postavy a situace. Nestojí zde sama pro sebe jako belcanto, ale líčí to, co se *podobá pravdě* (předmluva k *Donu Juanovi*);
- strofické nebo prokomponované písně na místě árie da capo. GLUCK chce být jednoduchý a přirozený (nová nápodoba přírody). Krása se nemá ukazovat na nesprávném místě (kritika pěveckých manýr a falešného patosu);
- dramaticky utvářený recitativ accompagnato doprovázený smyčcovým orchestrem nahrazuje recitativ secco;
- sbor se zapojuje do děje, podobně jako v antickém dramatu;
- také balet se podílí aktivně, jako sbor, pantomima, nebo jako tanec (obr. A);
- předehra souvisí s dějem a nestojí tedy už před operou jako nezávazný instrumentální kus;
- nadále už nemají existovat žádné „národní“ styly, nýbrž hudba má být internacionální. Objevují se v ní nejrozmanitější prvky: benátské italské accompagnato a arioso, francouzský balet a francouzská pantomima, anglická a německá píseň, francouzský chanson a vaudeville atd.; a to nikoli jako pestrá směsice, nýbrž jako nový klasický celek.

GLUCK a CALZABIGI začínají s baletem *Le festin de Pierre* (*Kamenná hostina*, *Don Juan*, 1761; s. 422, obr. B). Následovaly it. opery *Orfeo ed Euridice* (1762, *azione teatrale*), *Alceste* (1767), *Paride ed Elena* (1770).

Překladatel, upravovatel a zprostředkovatel do Francie je markýz LE BLANC DU ROULLET, francouzský diplomat ve Vídni. Pro Paříž fanfáry opery: *Orphée* (Paříž 1774) a *Alceste* (1776), obojí nepatrně pozměněné překlady původních italských verzí; *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777, text

QUINAULT), *Iphigénie en Tauride* (1779), *Echo et Narcisse* (1779).

Pro Paříž mění GLUCK italský altový part *Orfea* na tenorový (ve smyslu přirozenosti). Někteřá čísla připojuje nově, celkové rozvržení však zůstává zachováno, především závěrečný francouzsky ovlivněný balet (obr. A). Stejně jako *Orfeo* MONTEVERDIHO, také GLUCKŮV *Orphée* končí idylicky, nikoli tragicky.

GLUCKOVA hudba je plná dramatickosti a vrcholného patosu. Scéna smrti Eurydiky (její definitivní smrt poté, co se za ní Orfeus proti příkazu ohlédné) přináší pateticky tečkané rytmy, deklamaci inspirovanou textem, pomlky plné napětí, vzrušený orch. doprovod, výraznou chromatickou (zmenšené dominantní akordy A dur, D dur k tonice g moll, klasické tónině utruení a smrti), postupně umlknutí zpěvu (pomlky, prodleva na jednom tónu, př. A).

Způsob, jakým Orfeus projevuje zármutek, je klasický. Svůj nářek vyjadřuje prostou písní, jejíž durová melodie bolest vysoce stylizuje (př. A). Již HANSLICK (1854) tvrdil, že tato melodie by mohla vyjadřovat i nejvyšší štěstí (např. k textu: *Ach, nalezl jsem ji*), a že se tudíž pozvedá nad specifický projev bolesti nebo štěstí a stává se rytmem hnutí duše. Mezi jednotlivými strofami naproti tomu zaznívají Orfeovy vzdechy v recitativu accompagnato.

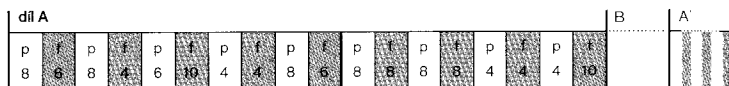
GLUCKOVA přirozenost, hrdinský tón a klasický patos působily na francouzské skladatele až do počátku 19. století. Roku 1774 došlo ke sporu *gluckistů* (v čele s ROUSSEAUEM) a *piccinnistů*, stoupenců it. belcantové opery. PICCINNI sám si GLUCKA vážil, jeho opery dokazují GLUCKŮV vliv.

A. E. M. GRÉTRY (1741–1813) rozšířil okruh námětů o historické látce, např. v opeře *Richard Coeur-de-Lion* (*Richard Lvi srdce*, 1784), přičemž spojil prvky opéra comique v její přirozené lidskosti s vysokým patosem velké opery gluckovského stylu. Již předehra začíná bouřlivými figuracemi (př. B).

Další skladatelé: LEMOINE, GOSSEC, CHERUBINI, PAER, MÉHUL, LESUEUR, CAEL, BERTON, SPONTINI.

Revoluční opera neboli opera hrůzy

líčí – většinou s překvapivou záchranou – hrůzy revoluce, nesené původně vysokými ideály ctivosti, svobody a lidské důstojnosti. Vznikla kolem roku 1800 z měšťanské aktualizace opéra comique a vysokého etického nároku velké opery. K charakteristickým prvkům, které se zde pravidelně objevují, patří: energický pochodový rytmus (*élan terrible*), výbušná dynamika, sborová zvolání, signální fanfárové akordy, tremolo bubnů, hrůza, patos, melodramatické úseky. Příklad: L. CHERUBINI, *Les deux journées* (*Vodař*, 1800, fideliovský námět).



předehra, turecký kolorit

2 fl., 1 pikola
2 hob., 2 klar., 2 basetové rohy, 2 fag.
2 les. r., 2 trp.
2 tymp., 1 vel. buben, 1 cimel, 1 triangl.
smyčce

turecká hudba

A expozice
B střední díl
A' repriza

obsazení orchestru



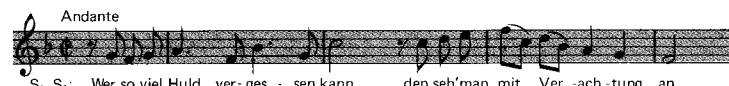
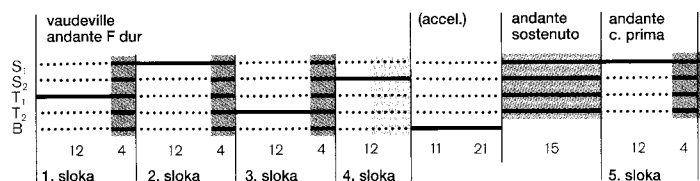
č. 12 árie, allegro



Blonde: Wel - che Won - ne, wel - che Lust regt sich nun in mei - ner Brust,
Ach, to bla - ho už je zas, ži - vot jas a pln je krás

flétnový koncert, KV 314, 1778, 3. věta a árie Blondy

(překl. P. Eisner)



S₁, S₂: Wer so viel Huld ver - ges - sen kann, den seh'man mit Ver - ach - tung an.



sotto voce Nichts ist so häß - lich als die Ra - che, nichts ist so häß - lich als die Ra - che

sóla

vaudeville a závěrečný sbor

W. A. Mozart, Únos ze serailu, 1781/82

refrén
allegro assai, a mol
morální naučení, vrchol
závěrečný sbor (Janičáři)

S₁ Konstanze
S₂ Blonde
T₁ Belmonte
T₂ Pedrillo
B Osmin

Italská opera v Německu

V 18. stol. převládá v německé jazykové oblasti it. opera. Neexistuje zde žádný německý protějšek k operě seria, pouze ojedinělé pokusy (viz níže); protějšek opery buffa, singspiel, se vyvíjí teprve později. To způsobuje úpadek (uzavření) veřejné opery v období cca 1720/30 do 1770/80, zatímco dvory pěstují it. operu jako oblíbený druh zábavy.

It. opery byly u dvora většinou hrány k určitým příležitostem, k svatbám, narozeninám, uvítání hostů atd. Jednodušší a levnější bylo zapívat *holdovací kantátu*, případně ji scénicky provést jako *serenata teatrale* nebo *serenata drammatica* (druh malé opery). – Pro it. opery byli kromě cestujících společností povolováni it. skladatelé (dvorní kapelníci jako GALUPPI ve Stuttgartu nebo SALIERI ve Vídni) a it. zpěváci, méně často it. instrumentalisté. Také něm. skladatelé samozřejmě psali it. opery, zvláště HASSE, GLUCK (s. 347), HAYDN, MOZART (srovnej s. 338 nn.).

Německá velká opera

Pro vážnou něm. operu typu it. opery seria, tzn. s něm. recitativy (secco) a áriemi, s antickými náměty atd., chyběla pěvecká kultura srovnatelná s it. *belcantem*; navíc dvory nebyly v kulturním ohledu německé, nýbrž spíše francouzské (Berlín) nebo italské (Vídeň). Pokusy:

- A. SCHWEITZER, *Alceste* (Výmar 1773), *Rosamunde* (Mannheim 1780), obě libreta od CHR. M. WIELANDA.
- I. HOLZBAUER, *Günther von Schwarzburg* (Mannheim 1776), libreto A. KLEIN.

Melodram

ROUSSEAUŮV melodram *Pygmalion* (Lyon 1770) napodobil v něm. jazyce SCHWEITZER (Výmar 1772). Celovečerní melodram, zvaný též monodram (tam, kde šlo o jednoho herce), byl vzácný, např. J. BENDA, *Ariadne* (Gotha 1775) a *Medea* (Lipsko 1775). Častější jsou zato melodramatické scény (s. 350, B).

Singspiel

Podněty přicházející z angl. ballad opera a fr. opéra comique byly zprostředkovány překlady a kočovným divad. společnostmi. COFFEYŮV *The Devil to Pay* (Londýn 1731, po *Žebrácké operě*) nadchl něm. publikum jako *Der Teufel ist los* oder *Die verwandelten Weiber* 1743 v Berlíně (snad s orig. melodie-mi), dále 1752 v Lipsku ve WEISSOVĚ verzi (hudba STANDFUSS) a 1766 v Berlíně (hudba HILLER). J. A. HILLER (1728–1804), považován za zakladatele něm. singspielu s *mluvními dialogy, písničkami, malými áriemi, ansámblu*, v závěru s *vaudevillem*. S. se stává módou. Dokonce i GOETHE píše libreta jako *Erwin und Elmire*, „veselohru se zpěvy“ (1773/74, obsahuje *Das Veilchen*), nebo *Der Zauberflöte*

2. Teil (*Kouzelné flétny* 2. díl, 1794). Další skl.: J. BENDA (*Der Dorfjarmarkt*, Vesnický jarmark, 1775; *Romeo und Julie*, 1776); J. ANDRÉ (*Entführung*, Únos, 1781); C. G. NEEFE (*Adelheid von Weltheim*, Adéla z Weltheimu, 1780); J. F. REICHARDT (*Amors Guckkasten*, Kukátko lásky, 1773).

Ve Vídni, kde JOSEF II. založil 1778 *Národní singspiel* a slavnostně ho otevřel UMLAUFOVÝMI *Bergknappen* (*Havíři*), vzniká svěbytná tradice. Ve víd. singspielu nezpívali činoherci, ale operní zpěváci. To umožňovalo vysokou hud. úroveň. Náměty byly smíscem pohádek, zátraků, koulz, sentimentality, komiky, idealismu. Skladatelé: HAYDN (*Der krumme Teufel*, 1758), GLUCK, VRANICKÝ, MÜLLER, DITTERSDORF (*Doktor und Apotheker*, 1786).

Mozartovy singspiely

– *Bastien und Bastienne* (*Bastien a Bastienka*, 1768), libreto podle FAVARTOVÝCH *Les amours de Bastien et Bastienne*, 1753 (parodie na ROUSSEAUŮV *Le devin du village*), překlad WEISKERN.

– scén. hudba ke GEBLEROVĚ hře *Thamos, König in Ägypten* (1773/79; nejedná se o singspiel).

– *Zaide* (1779), text SCHACHTNER, fragment.

– *Die Entführung aus dem Serail* (*Únos ze serailu*), Nationaltheater 1782, text STEPHANIE ml. (podle BRETZNERA), na dobově oblíbený turecký námět: Belmonte se spolu se svým sluhou Pedrillo pokouší osvobodit svou nevěstu Konstanci a její komornou Blonde ze zajetí pašá Selima a strážce jeho harému Osmina. To se nepovede; přesto jim ale pašá místo pomsty velkoryse odpouští.

Prudké střídání *p-f* na malých plochách v ouvertuře působí velmi komicky (s. 134). Ke klasickému orchestru přibývají v *Únosu*: pikola, 2 klarinet, 2 baset. rohy, bicí nástroje (*turecká hudba*, obr.)

Pro MOZARTA musí být *poezie poslušnou dcerou hudby*, a rovněž to, co je ve skutečnosti ošklivé, se musí stát krásným, tzn. *hubou* (s. 335).

Gesto a vnitřní obsah tématu krátké árie Blondy č. 12 prozrazuje blízkost vokální a instr. hudby v klasicismu: rozeznáváme v něm totiž rovdové téma z flétnového koncertu (1778, příklad).

Koloraturní árie Konstanze *Martern aller Arten* je vystavěna ve velkém neapolském operním stylu. Do něm. singspielu vlastně nepatří, byla však stejně jako vše ostatní určena pro konkrétní vídeňské pěvce, zde *věnována hbitému brdlu* (sopranistky Cavalieri (MOZART)).

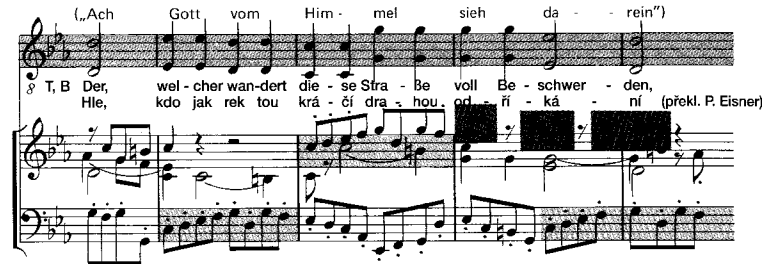
Závěrečný vaudeville hlásá klas. humanitní ideál. Zlý Osmin je vhnán (*all. assai*, viz obr.) a poté zazáří kvartet sólistů (*andante sost.*) v ničím nezkalené harmonii: melodie se ztrácí v čistých souzvucích nad basy, které díky pomlčkám ztratily veškerou tíž. Zduchovnělá smyslovost této hudby dává zazníti ideálnímu obsahu v téměř nadpřemské kráse (příklad).



Bald prangt, den Mor-gen zu ver-kün-den, die Sonn auf gold-ner Bahn
Hle, den a z lů - na tmy jde zá - ře a slun - ce vze - jde zas

3 pacholata, finále II. aktu, symbolika č. 3

(překl. P. Eisner)



(„Ach Gott vom Him-mel sieh da - - rein“)

T, B Der, wel-cher wan-dert die-se Stra-ße voll Be-schwer-den,
Hle, kdo jak rek tou krá-čí dra-hou, od-ří-ká-ní

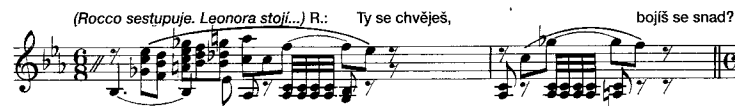
(překl. P. Eisner)

zpěv ozbrojenců, II, 28, chorálová sazba

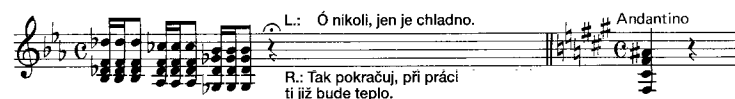
Královna noci	Sarastro	chorál
3 dámy	3 kněží, 2 ozbrojenci	figury vzdechů
(3 pacholata)	3 pacholata, od II, 15	barokní kontrap., imitace
Monostatos, od II, 11	(Monostatos)	temnota, zlo, záhuba
(Pamina)	Pamina	světlo, moudrost, dobro, ctnost
	Tamino	
(Papageno)	Papageno, Papagena	

postavení a proměna osob oproti 1. dějství

A W. A. Mozart, *Kouzelná flétna*, 1791, symbolika, tradice a osoby



(Rocco sestupuje, Leonora stojí...) R.: Ty se chvěješ, bojíš se snad?



L.: Ó nikoli, jen je chladno.

R.: Tak pokračuj, při práci ti již bude teplo.

melodram Rocco, Leonora, II, 2, úryvek



(Da stie-gen die Men-schen, die Men-schen ans Licht)

B L. v. Beethoven, *Fidelio*, 1805, melodram a finále II. aktu, scéna osvobození

Mozartovy singspiely (pokr.):

– *Der Schauspieldirektor* (*Divadelní ředitel*, Vídeň 1786), text G. STEPHANIE ml.

– *Die Zauberflöte* (*Kouzelná flétna*, Vídeň 1791), text E. SCHIKANEDER.

I přes cizokrajný námět je *Kouzelná flétna* první velkou německou operou (*Velká opera ve 2 aktech*), singspielového rázu v mluvených dialogích a buffo-fantazii. Text je směsicí pohádky, kouzel, frašky a idealismu. Pronikají sem ideje zednářství (SCHIKANEDER a MOZART byli členy stejné zednářské lóže). *Zednáři* (dodnes činná tajná organizace s humanitním posláním) budují štěstí lidstva: kult člověka a přátelství s mnoha rituály a symboly (např. trojí poklepnání).

TAMINO má zachránit Paminu, dceru Královny noci unesenou Sarastrem, přičemž mu pomáhají průvodci: kouzelná flétna a ptáček Papageno s Panovou flétnou a zvonkohrou. Tamino však nachází u Sarastra moudrost a humanitu, k nimž se pak spolu s Paminou též přilhlásí.

Během kompozice *Kouzelné flétny* roku 1791 se ve Vídní objevila podobná opera s kouzelným námětem: *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither*. Možná, že poté MOZART a SCHIKANEDER svou operu změnili (*teorie zlomu v mozartovské literatuře*), neboť zde existují rozpory:

1. akt, který byl již hotový, zůstal zachován; ve 2. aktu se z dobré Královny noci stává zlá královna, ze zlého Sarastra dobrý kněz; 3. pacholata zpočátku patří ke Královně noci, později (bez odůvodnění) k Sarastrovi; Pamina je na začátku *unesena*, později *zachráněna*; Monostatos, jako mouřenín symbol zla, přechází od Sarastra ke Královně noci; Tamino se dobrovolně přihlašuje k Sarastrovi, stejně tak i Papageno.

Proti teorii zlomu hovoří skutečnost, že v pohádkové a kouzelné operě nemusí být vše logické. Obrat k dobru v Sarastrově říši světa se zdá být od samého počátku cílem ideálního lidství. Tři pacholata jsou ve své čistotě posly dobra, pomáhají Taminovi bez ohledu na to, ze které strany přicházejí. Naproti tomu Královna noci musí tragicky zahynout, neboť na rozdíl od Sarastrova světlého, osvětleného lidství představuje starý řád s jinými a nyní už zlými měřítky, jako je krevní msta atd. Na konci stojí ideální lidský pár v ideálním světě (obr.).

Hudba charakterizuje postavy a situace různými stylovými prostředky: písňové útvary, lyrické árie, koloraturní árie (Královnou noci charakterizuje stará, aristokratická opera seria), recitativy acc., ansámblly, sbory, dramatická finále.

Na mnoha místech rozeznáváme symbolické obsahy. Číslo 3 zaznívá jako znak zednářství i sekularizované představy božské Trojice ve 3 slavnostních akordech předejhy i ve slunečním zpěvu 3 pacholat (3hl. sazba, 3b).

Tento sluneční zpěv působí svou písňově jednoduchou melodií, slavnostním a přitom lehkým krácejícím rytmem a prostou periodicitou jako *klasický* chorál (př. A).

Ozbrojenci naopak vyjadřují starobylost a přisnost nápisu ve starých stylech:

– melodii tvoří luterský chorál (*Ach Gott vom Himmel sieh darein*) v pevných oktávách (na způsob organa);

– doprovod je barokní: krácející bas podobný generálbasu, kp. imitace, figury vzdechů vyjadřující úzkost a stísněnost.

MOZART přesahuje ve své klasické hudbě idealistický obsah textu. Opera a její nadšené přijetí (kterého se MOZART ještě dožil) zůstaly ojedinelé.

Následovala řada jednoduchých vídeňských singspielů (s pohádkovými a kouzelnými motivy) a v 19. stol. vídeňská opereta.

Naproti tomu další velkou něm. operu ovlivňuje fr. revoluční opera a opera hrůzy:

BEETHOVEN, *Fidelio*, text J. F. SONNLEITHNER, 1. verze Vídeň 1805, 3 akty (předehra viz s. 388), bez úspěchu; 2. v. Vídeň 1806, zkrácená, 2 akty, pouze 2 představení; 3. v. Vídeň 1814, textová revize režiséra TREITSCHKEHO, 2 akty, velký úspěch.

Jako předloha posloužilo fr. libreto J. N. BOUILLYHO, *Leonore ou l'amour conjugal* (Leonora aneb manželská láska), zhudebněné mj. P. GAVEAUXEM, Paříž 1798 a F. PAEREM, Drážďany 1804. Opera se sice odehrává v 18. stol., zrcadlí však i atmosféru napoleonských válek.

Pizarro chce zavraždit neprávem vězněného Florestana, čemuž se snaží zabránit Florestanova žena *Leonora*, přestrojená za žalárníkova pomocníka *Fidelia*. V poslední chvíli přináší záchranu příchod spřízněného guvernéra (signál trubek). Opera je zakončena hymnem na svobodu a manželskou lásku.

Také BEETHOVEN ve své hudbě mísí různé stylové prostředky (kromě mluveného dialogu z tradice singspielu). Ve vězeňské scéně se objevuje melodram:

Leonora má pomáhat Roccovi při kopání Florestanova hrobu. Hudba navozuje hrůzoplňnou situaci, ilustruje režijní pokyny (např. Leonorino chvění pomocí dvaatřicetin) a dialog (př. B).

Stejně jako v MOZARTOVĚ *Kouzelné flétně* i zde se hudba svým výrazem, pohybem a harmonií staví za ideálně pojatou lidskost.

Když např. Leonora uvolňuje Florestanova pouta, zpívá přerývaně, v hlubokém pohnutí nad akordy orchestru, tvořícími úplnou harmonickou kadenci; orchestr zde přejímá téměř vůdčí roli a prostřednictvím melodického citátu z rané BEETHOVENOVY kantáty hlásá vzestup lidstva z temnot ke světlu nové osvětlené humanity (př. B).

pašije
dodatek
píseň
rec. acc.
árie
sbor
chorál
c moll

Obraz I, č. 1	č. 2	č. 3	Závěr obrazu
vyprávění biblického příběhu melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“ 4hl. sbor a věřící	sborová fuga s hromotou středním dílem	rec. accompanied jako pro sóla	melodie: „Nun ruhen alle Wälder“ 4hl. sbor a věřící

Chri-stus hat uns ein Vor-bild ge-las-sen
auf daß wir sol-len nach-fo-l-gen sei-nen Fuß-

A. K. H. Graun, Der Tod Jesu, text Ramler, Berlín 1755, výstavba I. obrazu a tématu dvojité fugy ze IV. obrazu

(č. 1) t. 80

světleni světa

B. J. Haydn, Stvoření, 1798, tónomaiba

světleni světa

č. 21, rec. accompagnato
Rafael, biblické vyprávění

Nejoblíbenější dobová oratoria

Východiskem pro oratorium období klasicismu je kolem roku 1750 it. oratorium neapolské školy, HÁNDELOVO angl. oratorium a něm. sentimentální oratorium období citovosti (RAMLER).

Italské oratorium

METASTASIOVA idea oratoria jakožto duchovní opery k sobě těsně váže stylový vývoj opery a oratoria. It. oratorium je určeno pro sólové zpěváky a téměř beze sboru. Základ tvoří *biblický text*, který je předveden stejně jako děj opery v *recitativu secco*; jako *arie da capo* pak zaznívají vložené *úvahy* (neboli volně veršované strofy).

Všichni skladatelé italské, resp. neapolské opery píší proto také odpovídající it. oratoria, přičemž se také přiměřeně přibližují k nastupujícímu svěžímu stylu buffy. Oratoria jsou zapotřebí v adventní a postní době, kdy opera nehrála, přičemž zvláštní postavení zde má velikonoční pašijové oratorium ve Svatém týdnu.

K první skupině skladatelů it. oratoria patří J. A. HASSE v Drážďanech (*Pellegrini al sepolcro*, Poutníci u hrobu, 1742, a mnoho dalších).

Ke generaci klasiků se řadí: N. PICCINI (pozdní dílo *Giornata*, 1792), F. L. GASSMANN (*La Betulia liberata*, text METASTASIO, Vídeň 1772 k zahájení koncertů Tonkünstlersozietät), J. HAYDN (*Il ritorno di Tobia*, Návrat Tobiašův, Vídeň 1775), G. PAISIELLO, A. SALIERI, W. A. MOZART (*La Betulia liberata*, Padova 1771), F. SEYDELMANN ad.

Německé oratorium

Stejně jako v operě projevuje se i v oratoriu okolo 1750 duch nové doby. Kritizuje se barokní strnulost a hledá se nová jednoduchost, citovost, přirozenost. Pro libreto to znamená potlačit předem daný biblický text ve prospěch vlastních myšlenek a pocitů. Nová básnická generace se vydává za osvícenou, samostatnou a citlivou interpretku křesťanské vírouky i celého světa. Velkého ohlasu dosáhl KLOPSTOCKŮV *Mesiáš* (1748–73). V pašijových oratoriích již nejsou smrt a zmrtvýchstání předváděny s barokní velikostí, nýbrž novou citovostí, od TELEMANNOVA *Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu* (1728) až k RAMLEROVĚ *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* ve zhudebnění C. PH. E. BACHA (1787) a F. ZELTERA (1808).

Nejslavnějším se stalo RAMLEROVO oratorium *Der Tod Jesu* (Ježíšova smrt) zhudebněné GRAUNEM (Berlín 1755, viz s. 135). Pašije jsou rozděleny do 6 obrazů s uzavřeními hudebními čísly, budovaných obdobně jako I. obraz (obr. A): biblický text je vyprávěn (recitativ), 4hl. sbor a obec věřících se účastní se známými chorály (č. 1). Následuje sborová fuga (č. 2), poté recitativ accompagnato, v němž se vypráví biblický text (č. 3). RAMLEROVY meditativní vsuvky tvoří árie a dueta. Každý obraz je zakon-

čen básní pro 4hl. sbor a věřící, např. I. obraz uzavírá *Wen hab ich sonst als dich allein* (Koho jiného mám než jen tebe) na melodii *Nun ruhen alle Wälder* (Když všechny lesy spocínou).

Sborová fuga ze IV. obrazu, dvojitá fuga s tématy *Christus hat uns ein Vorbild gelassen* (Kristus nám zanechal příklad) a *auf daß wir sollen nachfolgen seinen Fußstapfen* (abychom následovali jeho šlépěje) byla standardním kusem 18. a 19. století. Kontrapunktická struktura je barokní, avšak témata již vykazují jednoduchost nového stylu (př. A).

Vedle běžných vánočních, pašijových a velikonočních bibl. příběhů se objevují další, jako HERDERHOVO *Kindheit Jesu* (Ježíšovo dětství) a *Auferweckung Lazarus* (Lazarovo vzkříšení). V nové svěbytnosti oratorní tematiky se zároveň ukazuje proces osvícenské sekularizace. K těmto novým tématům patří: konec světa, stvoření, líčení přírody, idyla. Provedení těchto oratorií se částečně vymaňují z chrámové vázanosti a získávají koncertní charakter (naopak bylo ojediněle zakázáno uvedení HAYDNOVA *Stvoření* v kostele). Jejich obsahová hloubka je na druhé straně pozvedá nad konfesijní hranice směrem ke křesťanské, ale tolerantní světské zbožnosti.

Oratorium období klasicismu vrcholilo v HAYDNOVĚ *Stvoření* a jeho *Ročních dobách* (srovnej s. 133). HAYDN zažil v Londýně velká provedení HÁNDELOVA *Mesiáše* ve Westminsterském opatství. Z Anglie si do Vídně přivezl text *Stvoření*, napsaný původně pro HÁNDELA (podle MILTONOVA *Paradise lost*), který mu pak přeložil VAN SWIETEN (srovnej s. 397). HAYDN spojil händelovskou oratorní tradici (sbory, fugy, monumentality) s výzrálou hudební řečí klasicismu, na jejímž rozvoji se sám podílel zejména ve svých symfoniích. Hudební témata jsou plastická, svěží a klasicky krásná. Text a obsah jsou zhudebněny nápaditě a živě.

Náhle vpadající *C dur* v zářivě vzestupných plných akordech (*ff* po šeptu sboru) je např. obrazem stvoření světla. Orchester líčí tónomalebne celou řadu míst, např. východ slunce nebo jednotlivá zvířata: krátké, charakteristické úseky v pestrém sledu tónin (obr. B).

V idealismu klasicky chápané víry klade HAYDN na vrchol stvoření člověka a lidský pár, jenž je věrným obrazem Božím:

*Oděný do důstojnosti a vznešenosti,
obdarovaný krásou, silou a odvahou,
proti nebi vzpřímený stojí člověk,
muž a král přírody.*

Do pozadí obou těchto HAYDNOVÝCH velkých úspěchů ustupují ostatní dobová oratoria, mezi nimi i BEETHOVENŮV *Christus am Ölberge* (Kristus na hoře Olivetské, 1803). Teprve romantismus přichází s něčím zcela novým.

Kyrie			Gloria		Credo			
Kyrie	Chorale	Kyrie	Gloria	Amen	Credo	Incarnatus	Et resurrexit	Amen
Adagio 4/4			Allegro 3/4		All. 4/4	Adagio 3/4	Allegro 3/4	
11	5	9	18	12	10	16	22	14

Sanctus mit Benedictus			Agnus Dei			
Sanctus	Benedictus		Oscina	Agnus I	Agnus II	Agnus III
Allegro 6/8	Moderato 4/4		Allegro 6/8	Adagio 3/4		(pp)
30	71		34	13	13	47

celkový rozvrh

■ sbor, orchestr ▨ sól. soprán, orch., koncertantní varh.

Allegro (di molto)

h. I, II

Gr - a - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

Do - mi - ni Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, qui

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, lau - da - mus

vc., kb., varhany

Gloria, začátek, vrstvení textu

A J. Haydn, Missa brevis St. Joannis de Deo („Malá varhanní mše“), cca 1775

Chri - ste e - le - i - son.

gregoriánský chorál na Velký pátek, 1794, harmonizovaný

Cre - do in u - num De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem.

intonace Credo, rytmizovaná a sekvencovaná, Missa S. Francisci, 1803

B M. Haydn, úpravy gregoriánského chorálu

Především v **katolické chránové hudbě** období klasicismu se na pozadí křesťanské víry prosazuje dobový optimistický náhled na svět, který rozšiřuje horizont chránového hudebníka a jeho stylu. MOZARTOVY mše se navenek hudebně neliší od jeho oper, *Benedictus* z Mariázelské mše J. HAYDNA (1782) se dokonce vrací k árii z jeho opery buffa *Il mondo della luna* (1777). Tento parodický postup (jako u BACHA) odpovídá tradici chránové hudby a zároveň nenalomenému životnímu pocitu klasicismu. Člověk je naplněn ideály, jeho vlastní existence a svět jsou pro něho prochnuty nábožnou harmonií, ne však v církevním smyslu, nýbrž v konfesionálně založeném humanismu, jehož křesťanskost je jeho výrazem, nikoli účelem o sobě.

Teprve když se v romantismu tento idealismus a víra v harmonii světa vytrácí, nastupuje kritika životní radosti a světskosti klasicistické chránové hudby (s. 429).

Světská zbožnost klasicismu nechává do chránové hudby přirozeným způsobem vplnout všechny prvky, které slouží vyjádření kladného životního postoje a náboženskému sebeuvědomění. Proto onen jas a vroucnost klasicistické chránové hudby. Katolická duchovní hudba přitom vyniká díky HAYDNOVI, MOZARTOVI a BEETHOVENŮVI.

Protestantská chránová hudba naopak zaostává. Racionalismus, pietismus a privátní zbožnost přináší jí po BACHŮVI pouze bezvýznamná díla: k oživení dochází až v 19. století (MENDELSSOHN, BRAHMS). Protestantská chránová hudba období klasicismu zrcadlí dobovou sentimentalitu. Jejimi centry jsou Berlín a Hamburk. Druhy:

- duchovní píseň: nenáročná **chorální věty**; *nový typ písně* se sentimentálními texty C. F. GELLERTA (*Geistliche Oden und Lieder*, 1757), KLOPSTOCKA aj.; skladatelé: C. PH. E. BACH, HILLER, KITTEL ad.;
- kantáta: od konce baroka upadá;
- oratorium: zůstává v oblíbenosti (RAMLER, s. 352).

Druhy katolické chránové hudby

Jednohl. **gregoriánský chorál** nehraje v klasicismu velkou úlohu. Občas se objevují pokusy včlenit ho do vícehlasé kompozice, ale postupuje se přitom značně nehistoricky.

Ve své mši na květnou neděli (1794) používá M. HAYDN chorál jako melodii vrchního hlasu a podkládá ji dobovými funkčními harmoniemi. Chorál se takovému zpracování vzpírá, neboť jeho církevní tonalita je určena čistě melodicky. HAYDN nechává zaznít řadu „mimotonálních“ dominant k souzvukům, které nekrouží kolem žádného jednoznačného toniky. Expresivní chromatika vede k tvrdým příčnostem a překvapivým obrátům. Nevhodná je také závěrečná kadence (VII.) – D – T.

Chorál se může také proměnit v klasicistické téma: může být rytmizován (t. 1–6) a sekvencně a kadencně rozšířen do podoby klasicistického předvětí a závětí (od 7. t., př. B).

Mše. Mše je centrálním druhem *vícehlasé* chránové hudby. Existuje ve 2 typech:

- **Missa brevis, krátká** mše pro běžnou neděli, se všemi částmi nebo také pouze s Kyrie a Gloria, řídicí také s Credo;
- **Missa solemnis, slavnostní** mše pro zvláštní příležitosti, stále se všemi částmi.

Označení *solemnis* se vztahuje k délce, charakteru a většímu obsazení (s. 356, obr. A). Přívlastek *solemnis* mohou mít i jiné druhy, např. *vesperae solemnes*.

Missa brevis byla německou specialitou. MOZART si roku 1776 stěžoval PADRE MARTINIMU, že německá chránová hudba se velmi liší od italské (kde vesměs zaznívaly celé koncerty): úplná mše *včetně* moteta a chránové sonáty, dokonce i *solemnis*, směla trvat jen 3/4 hodiny.

V dlouhých, textově bohatých částech Gloria a Credo užívají skladatelé zčásti vrstvení textu, takže je text liturgicky úplný, ale stačí mu k tomu jen málo taktů (př. A). Zato je tam, kde to jen trochu jde, zpracován čistě hudebně: *Amen* v HAYDNOVĚ varhanní mši je nezvykle dlouhé oproti samotnému Gloria. Celkový rozvrh je vyvážený. Získaný čas využívá HAYDN k tomu, aby nechal v Benedictus volně koncertovat soprán a varhany; varhanní sólo dalo mši její název (obr. A).

Moteto. Ve mši je umístěno po lekci (epištola) jako moteto ke *Graduale* nebo po Credo jako moteto k *Offertoriu*. Klasicismus dva velmi rozdílné druhy:

- *sborové moteto* (s orchestrem) na latinský duchovní text (starý nizozemský motetový způsob). Známým příkladem je MOZARTOVO *Ave verum* (KV 618, 1791 na Boží tělo): palestrinovský styl v klasicizujícím výkladu.
- *italská sólová kantáta* na latinský duchovní text se 2 áriemi, 2 recitativy a závěrečným Alleluia. Příklad: MOZARTOVO *Exultate* (KV 165, Milán 1773) pro sopránistu (!) RAUZZINIHO.

Chránová sonáta: v klasicismu jednovětá skladba (sonátová věta, allegro), která byla hrána ke čtení (lekci) resp. ke *Graduale* (*Sonata all'epistola*). Obsazení je stejné jako v barokní triové sonátě: 2 h., bas a varhany (např. MOZART KV 241, Salcburk 1776), pro *slavnostní* mše i s dalšími nástroji (např. 2 hob., 2 trp. a tymp. v MOZARTOVĚ KV 278, 1777).

	J. Haydn	Cecilská mše	W.A. Mozart	Koronovač. mše	Rekviem	Beethoven
Mala varh.	1. h. 2. h.	1. h. 2. h. vla	1. h. 2. h.	1. h. 2. h. vla	1. h. 2. h. vla	2 fl. 2 hob. 2 klar. 2 fag. 4 les. r. 2 trp. 2 tymp.
S sólo						1. h. 2. h. vla 4 sóla
Sbor	S A T B	S A T B	S A T B	S A T B	S A T B	S A T B
varhany	vc., kb.	vc., kb.	vc., kb.	vc., kb.	vc., kb.	vc., kb.
staré uspořádání partitury						
A obsazení klasičtých mší						nová part.

B J. Haydn, Gloria z Cecilské mše, 1786, pořadí čísel

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Gloria	Laudamus	Gratias	Dominò	Qui tollis	Quoniam	Cum S.	In Gloria
Allegro	Moderato	Alla breve	Allegro	Adagio	All. molto	Largo	All. molto
C, 3/4	G, 4/4	e, C	C, 3/8	c, 4/4	C, 4/4	C, 4/4	C, 4/4

Credo-schéma

C W.A. Mozart, Korunovační mše, KV 317, 1779, Credo

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

Adagio, sóla

Vtéliení: modulace

h. 1, 2

figury smyčců

As dur

vysoký tón es*

harmonické napětí

Es dur

Tutti

A, T a B, pozoun hrají společ.

viděiské chránové trio

slavnostní obsazení

Chránový orchestr, interpretace textu a hudební tvar

Druhy (pokr.)

Nešpory patří do *officia*, byly však slouženy též veřejně a proto občas zhudebněvány vícehlase (MONTEVERDI, MOZART). Obsahují 5 žalmů a Magnificat.

MOZART napsal dvojce nešpory, kterých si sám vysoce cenil: *Vesperae de Dominica* (KV 321, 1779) a *Vesperae solemnes de confessore* (KV 339, 1780).

Litanie (lat. *litanía, litaníae*) prosebný zpěv (východního původu, od 5.–7. stol. také na západě) sestávající ze zvolání předzpěvka a opakovaných sborových modlitebních formulí, jako např. *Kyrie eleison, Ora pro nobis* nebo *Amen*. Známé jsou litanie *Loretánské* (mariánské), litanie ke *Všem svatým*. Vícehlase zhudebněné litanie byly prováděny při pobožnostech jako chránové koncerty.

MOZART zhudebnil 4 litanie, mj. Loretánské KV 195 (1774) a litanie Nejsvětější svátosti KV 243 (1776) s 10 částmi, přičemž téma č. 2 *Panis vivus* se znovu objevuje v *Tuba mirum* z jeho Requiemu.

Obsazení (obr. A)

Sbor: 4hl., střídají se sborové a sólové úseky (starý barokní princip *concerta*), přičemž 4 sólisté buď pocházejí ze sboru (často chlápci) nebo jsou zvlášť sjednání. Podle vídeňské a salcburské tradice hrají se 3 spodními sborovými hlasy altový, tenorový a basový pozoun (pozouny *colla parte* jako podpora a zvisková barva). Chybí v HAYDNOVÝCH mších pro Eisenstadt a Mariázell (*Cecilská mše*, obr. B). Vrchní hlasy jsou doprovázeny hobojí a smyčci.

Sóloví zpěváci: dle potřeby, např. v HAYDNOVĚ malé varhanní mši pouze sólový soprán; většinou 4 sólisté (*kvartet*).

Orchestr: Základ tvoří smyčce. Bas (vc., kb., fag.) a varhany hrají spolu jako v b. c. V tzv. *viděiském chránovém triu* chybí viola (triova sóna). Při slavnostních příležitostech (*solemnis*) se obsazení rozšiřuje. Ve staré partitúře jsou zpěvní hlasy umístěny hned nad (g.) basem, housle naopak zcela nahoře (ještě u MOZARTA).

Otázky stylu

It. operní skladatelé přenesli **neapolský operní styl** také do chrám. hudby: převaha hudby nad textem, vyjádření afektu, recitativ a árie, koncertantní nástroje, vše v co možná největší časové rozloze (jména viz s. 338 nn.)

HAYDNOVA *Cecilská mše* (*Missa Sanctae Caeciliae*) je stylově takovouto *neapolskou operní mší*. Samotné Gloria je složeno z 8 kontrastních samostatných čísel značné délky (obr. B).

Vedle toho vznikají chrám. skladby ve **starém kontrapunktickém stylu** pod vedením PADRE MARTINIHO (1706–84). Bolonšská *Accademia filarmo-*

nica (zal. 1666), již vedl MARTINI, přijala po řádné zkoušce z kontrapunktu také čtrnáctiletého MOZARTA (1770). MARTINI vydal též učebnici kontrapunktu (*Saggio di contrappunto*, 1774).

V jižním Německu a Rakousku převládá **smíšený styl** (*stile misto*). Na místo velkých it. sólových úseků nastupuje sbor a sólový kvartet. Čistě hudební stránka sice převažuje, přesto však je zde stále více zdůrazňován textový obsah.

Credo z MOZARTOVY Korunovační mše získává svou formu skrze čistě hudební prvek: rondové se opakující, umíněnou figuru smyčců (obr. C). Na příkladu *Et incarnatus* je možno zřetelně rozoznat mozartovský přístup k textu: pádící allegro se zastaví a kvartet sólistů ohlašuje pomalými, prostými souzvuky Kristovo vtělení; téměř neznametelně, v nepatrném pohybu (chromatika) se uskuteční překrásná modulace, znamenání proměny Boha v lidskou bytost. Přitom je obzvláště zvýrazněna Maria (napětí na subdominantě, melodický vrchol), jejímž milostivému, přede všemi korunovanému obrazu je mše věnována. MOZART opakuje a utvrzuje slovo *homo*: vážnost tohoto okamžiku náleží člověku, jemu připadá nová ušlechtilost.

Centra a skladatelé

Dráždany: HASSE; **Mannheim:** RICHTER, HOLZBAUER, ABBÉ VOGLER (1749–1814); **Salcburk:** dvorní a chránový kapelník J. E. EBERLIN (1702 až 1762), LEOPOLD MOZART (1719–1787), A. C. ADLIGASSER (1729–1777); **MICHAEL HAYDN** (1737–1806, bratr JOSEPHA), W. A. MOZART (1756–1791).

Videň: kapelník u sv. Štěpána: GEORG REUTTER a jeho syn JOHANN GEORG R. (1708–1772), FLORIAN L. GASSMANN (1729–1774), JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER (1736–1809, *Gründliche Einleitung zur Komposition*, Zebrunný úvod do kompozice, 1790, BEETHOVENŮV učitel); dvorní kapelník G. C. WAGENSEIL (1715–1777); HAYDN, MOZART, BEETHOVEN.

Josefinské reformy, jež znamenaly vpád racionalismu a přednapoleonského procesu sekularizace, dočasně ochromily bohatou vídeňskou a rakouskou tradici chránové hudby. JOSEF II. vydal svá nařízení 1782. Obracela se proti tzv. „plýtvání“ (byly např. stanoveny příležitosti, při nichž směly být v jednotlivých kostelích užívány trubky, i kolik jich smělo být) a ve školách zavedla namísto lat. mše *německý národní školní zpěv* (mešní kompozice v němčině, jakož i luterské chorály). Německou liturgii psali ještě M. HAYDN a SCHUBERT. MOZART ve Vidni nedostal kvůli těmto císařským nařízením žádnou oficiální objednávku na chránové dílo. J. HAYDN reagoval 14letou odmlkou v tvorbě latinských mší. Po JOSEFOVI II. (†1790) byla tato reforma opět zrušena (1796).

A. W. A. Mozart, Rekviem, 1791

L. v. Beethoven, Missa solemnis, 1823, Agnus Dei, prosba za mír, dramaticky recitativ

Mozart
neuplná instrumentace,
doplňl Süßmayr

Süssmayr

2. Dies irae, Allegro assai, d
3. Tuba mirum, Andante B
4. Rex tremens, Grave, g
5. Recordare, Andante, F
6. Confitebor, Andante, a
7. Lacrimosa, Larghetto, d
8. Domine Jesu, Andante, g
9. Hostias, Larghetto, Es
Quam olim, Andante, g
10. Sanctus, Adagio, D
11. Benedictus, Andante, B
12. Agnus Dei, Larghetto, g

Tradice a nový výraz

J. Haydn

napsal mimo jiné 14 mší, *2 Te Deum*, *Stabat Mater* (1767), *Die sieben letzten Worte* (Sedm slov Vykupitelových, orchestrální verze z roku 1785) pro kanovníka z Cádiz. *Sedm slov Vykupitelových* existuje také jako smyčcový kvartet (1787) a jako oratorium ve FRIEBERTOVĚ přepracování (1796). Většina chrámové hudby vznikla pro Eisenstadt (Esterházu).

Po smrti JOSEFA II. a po pobytu v Anglii zkomponoval HAYDN šest velkých pozdních mší. Spojuje zde tradici chrámové hudby (výstavba, kontrapunkt), vliv velkých händelovských oratorií (sbory, účiny) a univerzální hudební řeč svých pozdních symfonií (orchestr, zvukové barvy, výraz). Sbor, kvartet sólistů a orchestr reprezentují ideální lidské společenství. Mše (Hob. XXII: 9–14) nesou tyto názvy:

- *Paukenmesse: Missa in tempore belli*, C dur (1796);
- *Heiligmesse: Missa S. Bernardi von Offida*, B dur (1796);
- *Nelsonmesse: Missa in angustiis*, d moll (1798), po NELSONOVĚ vítězství u Abukiru (fanfáry v Benedictus);
- *Theresienmesse*, B dur (1799);
- *Schöpfungsmesse*, B dur (1801);
- *Harmoniemesse*, B dur (1802).

W. A. Mozart

komponoval chrámovou hudbu téměř výlučně v Salcburku a pro Salcburk. 20 mší, mezi nimi *Spatzenmesse (Vrabčí mše)* KV 220 (1775) a *Krönungsmesse (Korunovační)* KV 317 (1779), ve Vídni pouze *Mše c moll* KV 427 (1782/83): Kyrie, Gloria, Sanctus a Benedictus úplné, Credo fragment, Agnus chybí; neapolská operní mše s recitativy a áriemi. Kyrie a Gloria užity v kantátě *Davidde penitente*, dále Rekviem (viz níže).

Čtyřech litanií (1771–76), dvojce nešpory (viz s. 357), moteta, chrámové sonáty, oratorium, kantáty, Zednářská smuteční hudba (sekulární) a další kompozice.

Také MOZART spojuje v chrámové hudbě různé dobové styly. Náboženská víra je jakoby zbavena všeho institucionálního, obrací se do nitra a – jako vše u MOZARTA – proměňuje se v ryzí hudbu.

Korunovační mše a Così fan tutte představují vzácný případ zvesetřující parodie. Kyrie z této mše totiž MOZART převzal do recitativu a árie Fiordiligi *Come scoglio*. Obraz skály (*scoglio*) vyjadřuje myšlenku na apoštola Petra a jeho zradu a hudba Kyrie současně s ním nevědomou prosbu Fiordiligi o smilování a odpuštění její pozdější nevěry.

Requiem (KV 626, 1791) bylo objednáno člověkem, kterého MOZART neznal (poslem hraběte WALSEGGA). MOZART zemřel během kompozice části *Lacri-*

mosa. Jeho žák SÜSSMAYR dokončil instrumentaci (podle MOZARTOVA partellu) a chybějící části, přičemž – jak bývalo běžné – v závěru znovu použil hudbu Kyrie (obr. A, viz také s. 128, obr. C).

Temné barvy (pozouny, basetové rohy), vážný charakter (d moll, nápadná chromatika, připomínka scén s komturem z *Dona Giovanniho*) a barokní prvky (fugované a polyfonní úseky) se v gestu a výrazu dokonale pojí s MOZARTOVÝM pozdním stylem.

Kyrie jako *dvojitá fuga* pracuje s oběma tématy *Kyrie a Christe*, přičemž téma *Kyrie* cituje HANDELOVA *Mesiáše* (sbor č. 22 *Jeho ranami jsme uzdraveni*). Pozoun v *Tuba mirum* zní velmi působivě. Party basetových rohů v *Recordare* připomínají violové party, jež MOZART připsal do duetu *Kde je, ó smrti, osten tvůj* v HANDELOVĚ *Mesiáši*. V části *Lacrimosa* zvolna stoupá z hloubky tónová řada d moll, zprvu prokládáno pomlčkami, pak v úzkých chromatických krocích: obraz člověka, obtíženého hříchy, který vstává z hrobu k Poslednímu soudu. Na tomto místě končí MOZARTŮV rukopis, jsou to poslední tóny, které zkomponoval (př. A).

L. v. Beethoven

napsal pouze 2 mše: C dur, op. 86 (1807) a *Missa solemnis* D dur, op. 123 (1819–23) a dále oratorium *Christus am Ölberge (Kristus na hoře Olivetské)*, 1803).

Missa solemnis byla pův. zamýšlena k uvedení arcivévody RUDOLFA na olomoucký arcibiskupský stolec (1820). Motto, které stojí v čele: *Od srdce – necht rovněž dojde k srdci* ukazuje, jak zde BEETHOVEN oslovuje lidstvo a svět (namísto barokního *k větší slávě Boží*).

BEETHOVEN vychází z textového obsahu, který nově a osobitě vykládá. Vzniklo tak mohutné dílo, srovnatelné s finale 9. symfonie, prováděné koncertantně po částech jako *hymny* (premiéra celé mše: Petrohrad 1824, první provedení v rámci bohoslužby 1830 ve Varnsdorfu). BEETHOVEN dokonce uvažoval o překlada textu do němčiny.

BEETHOVEN zde přejímá tradice chrámové hudby, například sborové fugy na závěr Gloria a Credo, a zároveň je překračuje rozsahem, formou i obsahem. Dramatické a programní úseky na druhé straně ozeřejmují dění: v Agnus Dei, které je nadepsáno *prosba za vnitřní i vnější mír*, téměř jakoby zvenčí vpadají válečné trubky, pochodový rytmus a válečná vráva, a alt „s úzkostí“ – jakoby ve scénickém recitativu nad tremolem smyčců – prosí o mír: *prožitá a hudebně ztvárněná skutečnost*.

BEETHOVENOVA interpretace úseku *Et homo factus est* je vyznáním víry v lidskou důstojnost, které znovu uskutečňuje a zpřítomňuje v tónech Boží vřelení v člověka a připomíná momenty vykoupení a apoteózy ve *Fideliovi*.

Laškovně, nevinně

A K. H. Graun, *Das Töchterchen...* (Hagedorn), *Lieder der Deutschen I*, vyd. Krause, 1767, dialog ona-on (Söhnchen); 6 strof s velmi jednoduchou výstavbou: a a b c c d

1	2	3	4	5
-	1. strofa	2. strofa	-	3. strofa
predehra	květ fialky	pastýřka	dohra	milostný žal fialky
prosté	skromně, mile	radostně, svižně	zpěv, doprovod	smutek, ach!
6 t., G dur	6. G	8. D	4. D	8. g - B
melodie a recitativ		recitativ a písňový styl		árie

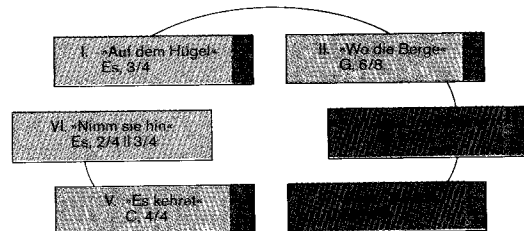
6	7	8	9
4. strofa	5. strofa	6. strofa	-
milostný žal fialky	pastýřka pošlape květ	smrt fialky	dodatek: „ubohý kvítek“
touha	dramatická scéna	umírání, radost	hodnocení
8. B - g	9. Es - (D ⁷)	9. c - G	5. G
píseň	rec. acc.	árie	rec. a začátek

B W. A. Mozart, *Das Veilchen* (Goethe), 1785, píseň jako sled obrazů, prokomponovaná

C F. Zelter, *Der König von Thule* (Goethe), 1813, 6 strof

- motiv a
- kadence b
- Es dur
- As dur
- G, C dur
- attacca

D L. v. Beethoven, *An die ferne Geliebte* (Vzdálené milé, Jeilteles), op. 98, 1816



Strofká píseň, „scéna“, cyklus

1. berlínská písňová škola

Její vůdčí osobností je CHR. G. KRAUSE (1719–70), berlínský právník, který odmítal příliš vysoký uměl. nárok v písni ve shodě s dobovou touhou po jednoduchosti a přirozenosti. KRAUSE vydal 2 sv. *Oden mit Melodien* (Ódy s nápěvy, 1753/55). Zde vyzvedá jako vzor ve smyslu ROUSSEAUOVÉ fr. ariettu (s. 300), jež je záměrně jednoduchá, lid., určená laikům. Podstatná je melodie, doprovod je druhořadý. Skladatelé v KRAUSEHO *Ódách* jsou C. PH. E. BACH, QUANTZ, GRAUN. Následují Krauseho *Lieder der Deutschen mit Melodien* (Písňe Němců s nápěvy, 4 sv., Berlín 1767/68).

Jako příklad z této sbírky se nabízí GRAUNOVO *Das Töchterchen – das Söhnchen* (Dceruška – synáček), duet (ona – on) s nejjednodušší durovou melodikou, téměř bez nápadů, s repetice-mi a jednoduchým doprovodem (gb. se omezuje na kadenční kroky, př. A).

Hodnotnější jsou *Geistliche Oden und Lieder* (Duch. ódy a písně, 1758) C. PH. E. BACHA na GELLERTOVY texty. Zmínit je třeba také NEEFHO a jeho *Klopstocks Oden* (1776) a *Serenaden beim Klavier zu singen* na HERDEROVY texty (1777) a HILLERA v Lipsku s měšťanský uhlazenými a sentimentálními sbírkami *Písně přátelství a lásky* (1774), *Písně citlivé duše* (1784), *Písně moudrosti a ctnosti* (1790) aj.

2. berlínská písňová škola

se stejným zaměřením, přece však částečně s uměleckými výsledky. HERDEROVO pojetí lidové písni se sbírky lidových písní, jakož i básně GOETHOVY a SCHILLEROVY inspirovaly mnoho hudebníků:

JOH. ABRAHAM PETER SCHULZ (1747–1800), *Písně v národním tónu*, 3 sv., (1782–90, viz s. 124, obr. D); také sbory se sóly atd.

JOH. FRIEDRICH REICHARDT (1752–1814) směřoval především v zhudebnění GOETHOVÝCH textů k uměl. písni (melodika, klav. doprovod).

CARL FRIEDRICH ZELTER (1758–1832), pův. zednický mistr; skládal sbory, písně, balady; od 1800 ředitel *Berlínské pěvecké akademie* (zal. 1791 FASCH), získal humanist. vzdělání, chtěl realizovat vědu a umění také v hudbě (*bud. výchova*); prováděl díla J. S. BACHA; 1809 založil 1. něm. *Liedertafel* s 24 členy (vzor: rytíři okolo krále Artuše), počátek tradice mužských sborů; MENDELSSOHNŮV učitel; přítel GOETHŮV (korespondence).

Goethovo pojetí písně. GOETHOVÝM ideálem je strofká píseň. Její básnická kvalita spočívá v jednotě obsahu, nálady a formálně uzavřeného poetického tvaru. Hudebník nesmí tuto jednotu porušit tím, že jednotlivé strofy *prokomponuje*, nýbrž musí nalézt *jednou* melodii, která činí zadost jednotě básně ve všech strofách. Hudba má básně povznášet podobně jako plyn balón.

Vzorovým příkladem takového zhudebnění je ZELTERŮV *Kráľ z Thule*: melodie je velmi zdařilá, jednoduchá, jímavá a krásná (př. C, psána pro bas, který zároveň obsahuje na způsob general-basu celou harmonii).

3. berlínská písňová škola (včetně MENDELSSOHN-NA) spadá do 19. století.

K **švábské písňové škole** patří CH. F. D. SCHUBART (1739–91) a J. R. ZUMSTEEG (1760–1802). Zvláštní postavení zaujímá CH. W. GLUCK: jeho pozdní *Klopstockovy ódy a písně* (Vídeň 1785/86) vnášejí do drobné formy písně s klavírem nádech antické monumentality.

Vídeňská písňová tradice

Skladatelé vídeňského *národního singspielu* (STEFFAN, HACKL, PARADIS, KRUFF) vydávali také písně, lehké, žertovné arietty i náladové obrazy.

HAYDN napsal 48 písní, 57 kánonů, 133 4hl. písní s klavírem, 445 úprav angl. lidových písní pro zpěv a klavír (s h. a vc. ad lib.). – Pod dojmem hymny *God save the King*, kterou slyšel v Londýně, napsal 1797 ve Vídni ohrožené válkou píseň *Gott erhalte Franz den Kaiser*, jež se s textem HOFFMANNA VON FALLERSLEBEN (1841, *Deutschland, Deutschland über alles*) stala roku 1922 německou národní hymnou.

MOZART. Některé z jeho cca 30 písní jsou obzvláště zdařilé, např. *Abendempfindung* (Večerní nálada, 1787) nebo *Das Veilchen* (Fialka, 1785).

Das Veilchen pochází z GOETHOVA singspielu *Erwin und Elmire*. MOZART zhudebňuje strofickou báseň jako malou dramatickou scénu v 7 obrazech s hudbou, která průběžně zrcadlí dram. dění. Za prostou maskou pastýřské hry a personifikovaného květu fialky se naplňuje tragický osud. Předehra a 1. strofa představují kvítek. Poté přichází pastýřka (jásavá tónina D dur). Smutek a touha kvítka jsou v 5. a 6. obrazu vylíčeny v árii (g moll – jako Pamina) a v písni (B dur). Dramatický recitativ acc. předvádí, jak je květ pošlapán (7. obraz, vrchol, koruna). V 8. obrazu pak v klasicko-idealistickém duchu proměňuje po způsobu árie jeho umírání (tragické c moll, srov. smrt komtura) v radost (umírá *pro ni*, G dur). MOZART připojuje ke GOETHOVU textu svůj vlastní: *ubohý kvítek* (obr. B).

BEEHOVEN napsal 91 písní, mj. *Adelaide* (1795/96), a „písnový kruh“ *An die ferne Geliebte* (Vzdálené milé, 1816). V tomto prvním významnějším písňovém cyklu se v každé písni mění charakter a tónina. Jednotlivé písně jsou pak propojeny modulujícími přechody (obr. D). K dalším cyklickým momentům patří opakované uvedení motivů a začátku cyklu v závěru. Styl těchto umělých písní určuje vysoký a oduševnělý tón zpěvního hlasu a náročný klavírní part.

Allegro

t. 4

na způsob generálbasu

albertiovské basy

A D. Alberti, Sonáta F dur, před 1740, opakování motivů a struktura basu

Adagio

I Adagio II Allegro III Adagio IV Allegro

B B. Galuppi, Sonáta D dur, 1754

Allegro

t. 36

AD

koda

C C. Ph. E. Bach, rondo, 5. sbírka, 1785

t. 1 Velmi smutně a zcela pomalu

zvukový prostor

barokní typ hud. věty

pozměněná repríza

tematické kontrasty

volné, bez taktových čar

vázaný úsek

D C. Ph. E. Bach, fantazie, 1787

Figury, rostoucí potřeba výrazu

Nový tón v hudbě 18. století vytváří také nové druhy a struktury klavírní hudby. To, co se hledá, je výraz, který je kladen do melodie. Doprovod je druhořadý. Namísto barokní polyfonie s několika rovnoprávnými hlasy je nyní vůdčí vrchní hlas nad homofonním doprovodem s novými rytmickými a motivickými prvky v levé ruce. Harmonická rozmanitost generálbasu ustupuje v *galantním* a *virtuózním stylu* jednoduché harmonii. Teprve *citový sloh* přináší chromatické vystupňování.

Klavírkový klavír (Hammerklavier)

Nový styl přináší také přechod od cembala ke klavírkovému klavíru (všeobecně rozšířen cca od 1800). Navzdory tomu, že ještě dlouho zůstávají omezeny technické možnosti jako repetice tónů, rovnoměrnost a spolehlivost mechaniky, plnost a barva zvuku, vede *forte-piano* k novému, kontrastnímu a živému způsobu výrazu a kultuře úhozu. Stává se hlavním nástrojem klasicismu a 19. století (domácí muzicírování, virtuozita). Stylový vývoj vede také k rozdělení varhanní a klavírní literatury. Varhany v klasicismu naprosto ztrácejí svůj význam (neohebnost tónu, barokní plnost zvuku). Teprve 19. století se k nim opět vrací.

Galantní a virtuózní styl

Ve Francii a Itálii nedochází okolo poloviny století k žádnému přelomu ve vývoji hudby pro klávesové nástroje, nýbrž spíše k přechodu od baroka přes rokoko ke klasicismu. Přispívá k tomu steinovou měrou život a spontaneita opery buffa jako rozvoj oslnivě virtuózní instrumentální hry. Již v pozdním baroku zde proti sobě stojí homofonní melodické myšlení jižních románských národů proti polyfonní harmonickému myšlení severu Evropy.

Typickým příkladem je 8 klavírních sonát DOMENICA ALBERTIHO (cca 1710–1740, Benátky, Řím) v *homofonním stylu*. K odlehčené melodice se snadno zapamatovatelným motivickým opakováním v pravé ruce hraje levá ruka (g.) basy bez akordů: F dur, C dur, d moll, F dur jsou ostatně jasné tak i tak. Důležitý je naopak rytmický průběh: osminy, potom šestnáctiny. (Gb.) akordy se objevují od t. 4 arpeggiovane. Jako tzv. *barfoné* nebo *albertiovské basy* se brzy vyskytují téměř všude (obr. A). Rytmicky jim odpovídají tzv. *murky* (basová oktávová tremola).

Jemný a něžný tón se objevuje v 51 sonátách B. GALUPPIHO (1706–85, viz s. 343). Mají 1–4 věty dvoudílné stavby a proměnlivého charakteru, a jsou tak pokračováním chrámové sonáty (obr. B). GALUPPI zde kombinuje „citovou“ melodiku a křehké figurace se snadno hratelnou pseudopolyfonií (střední hlas) nad klidným bas. základem (př. B). Výraz a pohybový charakter jeho sonát jsou naplně-

ny bezprostředním lidským jednáním (GALUPPI byl operním skladatelem).

Citový sloh

Hravá rokoková ornamentika je zde nahrazena expresivní melodikou. Figury vzdechů, rychlé střídání dur a moll či vzdálené tóniny přinášejí silný citový a fantazijský náboj. Vytrstá zde paralela lit. hnutí *Sturm und Drang*. Vůdčí osobností je CARL PHILIPP EMMANUEL BACH (1714–88), od 1740 cembalistou FRIEDRICH A. II. v Berlíně, od 1768 hudebním ředitelem v Hamburku (po TELEMANNŮVI); rozsáhlé dílo.

Jeho sonáty jsou většinou třívěté (bez tanců), přičemž první věta se skládá z 1. dílu (expoze), středního dílu (jakési provedení) a reprízy. Jen malý počet sonát vyšel tiskem: 6 *Pruských sonát* (1742), 6 *Württemberských sonát* (1744), 6 sonát v *Návodu* (1753, viz níže), 6 *Amaliiných sonát* se změněnými reprízami (1760). Ronda a fantazie vyšly ve sbírkách *pro znalce a diletanty* (1779–1787). Přehledná, často symetrická vícedílnost rondo přináší mnoho kontrastů, přičemž opakování rondových dílů jsou nápaditě obměňována (obr. C). Také samotná témata jsou plná vnitřního neklidu.

Srovnej např. „rozběh a výskok“ v tématu A (př. C), synkopický doprovod, dramatické přerыв a pomlky (t. 2 a 3, staccato), dynamické extrémy a harmonická zhuštění (zmenšené akordy, takt 3 a 4). Střední téma C je kontrastní (t. 36). Tato hudba je vysoce subjektivní. Skladatel svou hudbou promlouvá: tento „princip promluvy“ (*redendes Prinzip*) se uplatňuje ve volných úsecích na způsob recitativu, především v rapsodické formě fantazie (improvizace).

BACH si stěžuje, že publikum vyžaduje fantazie, aniž by se staralo o to, zda je k tomu klavírista v příslušném okamžiku dostatečně disponován nebo ne (1753). To jsou nové momenty: subjektivita a utváření okamžiku.

Jedna z fantazií se dokonce jmenuje *City C. Ph. E. Bacha* (1787). Zaciná ve vzdálené fis moll, ale ještě v pevném taktu; poté proud citů rozbije pevné metrum: na 2 následujících stranách není jediná taktová čára. Už notový zápis působí extrémně (př. D).

C. PH. E. BACH se vymanol ze vzoru svého otce (jehož si velmi vážil) a vytvořil vlastní styl. Jeho doba rozuměla pod jménem BACH právě jeho, nikoli JOHANN A. SEBASTIANA. Cenným dokumentem dobové hudby a interpretační praxe je jeho učebnice *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (*Pokus o správný způsob hry na klavír*, 1753). Následují ji klavírní školy G. S. LÖHLEINA (1765 až 81), D. G. TÜRKA (1789) a A. E. MÜLLERA (1804).



A J. Schobert, Sonáta Es dur, před 1767, menuet



B J. Ch. Bach, Sonáta G dur, op. 17, IV, před 1782, začátek



C W. A. Mozart, Sonáta C dur, KV 309, 1777, I. věta, začátek; II. věta „Rose Cannabich“; III. věta, finale

Andante	Adagio	Presto	Tempo presto	Presto	1. p.	Allegretto	(1. p.)
G, d. 111	G, d. 22		9		10	2/4, D, 32	21



D W. A. Mozart, Fantazie d moll, KV 397, 1782, výstavba a začátek

□ zpěvné allegro	■ manheimská manýra	■ tempově uvolněné, kadence
■ začátek v unisonu	■ rytmicky pevné úseky	

Vývoj hudební věty a stupňování výrazu

Na jihu, zvláště ve Vídni, vzniká osobitý styl s it. vlivy: zábavný suitový a divertimentový charakter ve vylehčené, brilantní klavírní sadbě.

Georg Chr. Wagenseil (1715–77), FUXŮV žák, dvorní skladatel a učitel klavíru členů císařské rodiny ve Vídni; tiskem vyšly mj. *Divertimenti* pro cembalo (1753, 1761). Do svých sonát převzal menuet ze suity, většinou jako závěrečnou veselou větu.

J. Haydn složil do r. 1795 přes 50 klav. sonát, k tomu další klav. kusy, variace atd. Přejímá různé stylové vlivy, experimentuje v rovině techniky, formy i obsahu.

Jeho rané sonáty nesou ještě název *partity* a patří se svým menuetem jako poslední nebo předposlední větou do vídeňské tradice nenáročného cembalové hudby. Sonáty cca od roku 1770 zrcadlí *citovost* (mollové tóniny, volnější formy). V sonátách 80. let tušíme vliv MOZARTŮV (melodika). Pozdní sonáty cca od roku 1790 charakterizuje bohatství myšlenek v rámci neustále obměňované sonátové formy.

HAYDNOVO klavírní dílo má díky kompoziční mnohotvárnosti, vyříbené zpěvné melodice i nápaditému a technicky dosti náročnému pojednání nástroje veliké rozpětí (takřka mezi D. SCARLATTIM a BEETHOVENEM).

Jiným směrem se ubírá klavírní hra v Mannheimu a Paříži, ovlivněná orchestrální tradicí.

Johann Schobert (cca 1740–67), WAGENSEILŮV žák, od roku 1760 komorní cembalista u prince DE CONTIHO v Paříži. Vytváří jakýsi *symfonický* klavírní styl, který se vyznačuje plností zvuku (basy, tercie, sexty) a umírněnou polyfonií (př. A).

Silný vliv na klavírní styl doby klasicismu měl

Johann Christian Bach (1735–82), nejmladší syn J. S. BACHA; po jeho smrti žil u C. PH. E. BACHA v Berlíně, 1756 odešel do Milána (jako kapelník), studoval u PADRE MARTINIHO v Bologni, konvertoval a 1760 se stal varhaníkem v *milánském* dómu. Vedle chrám. hudby vytvořil úspěšné opery v italském stylu. Od roku 1762 žil v *Londoně*. Tam pořádal s gambistou C. F. ABEM r. 1764 veřejné koncerty (s. 427); napsal opery, oratoria, přes 90 sinfonií, koncerty, komorní, klavírní a chrámové skladby (vliv na MOZARTA, s. 391).

Charakteristické je BACHOVO *zpěvné allegro*: líbezná, italsky zabarvená melodika. V př. B dodává předtaktů a synkopa vzlet a lehkost melodii, jež je nesena pulsujícím doprovodem.

W. A. Mozart byl jedním z nejlepších klavíristů své doby. Dával přednost kladivkovému klavíru před cembalem. Jako cvičební a cestovní nástroj mu sloužil malý klavichord.

MOZART byl znám svými *improvizacemi*. Komponované fantazie, variace, preludia, capriccia

a zčásti dochované kadence k jeho klavírním koncertům nám ještě dnes umožňují učinit si o tom představu.

Klav. skladby zahrnují 18 sonát, 3 ronda, 3 fantazie, variace; sonáty a variace pro čtyřruční klavír, sonátu pro 2 klavíry D dur (KV 448, 1781: jako brilantní koncert), fugu c moll (KV 426) aj.

MOZART byl díky cestování a literatuře obeznámen se všemi dobovými klavírními styly. MOZARTOVI vlastnili např. 12 svazkovou HAFNEROVU sbírku klavírních sonát (1760) obsahující kompozice známých italských skladatelů – SCARLATTIHO, SERINIHO, SAMMARTINIHO, PEROTTIHO, PESCETTIHO, RUTINIHO, PAMPANIHO, GALUPPIHO atd.

Prvních 6 MOZARTOVÝCH sonát (KV 279–284, Salcburk a Mnichov 1774/75) vykazuje vlivy suity, starší typ techniky a inspiraci v HAYDNOVI, SCHOBERTOVI a J. CHR. BACHOVI, jehož *zpěvné allegro* MOZART sám v Itálii zažil jakožto melodický charakter.

6 *mannheimských* resp. *pařížských* sonát (KV 309 n., 1777/78, tamtéž) přináší *mannheimské manýry*. Typický je jakoby orchestrální začátek v unisonu a dynamické kontrasty na malém prostoru v KV 309 (př. C). Střední věta půvabně charakterizuje ROSU, dceru skladatele CANNABICHA. Sonátu uzavírá hravé rondové Finale (př. C, srov. s tématem z př. B).

3. skupina, opět 6 sonát, avšak se značnými časovými odstupy (KV 457, 533, 545, dodat. 135 a 138a, 570, 576, 1784–89), odráží tendenci k samostatnosti každé z těchto sonát a MOZARTOVU vzrůstající zálibu v kontrapunktické práci (především v KV 570 a 576).

MOZARTOVY *fantazie* v sobě spojují vídeňský styl a vystupňovanou expresivitu C. PH. E. BACHA.

Ve Fantazii d moll z r. 1782 překračují kadenčně uvolněné epizody rámec vícedílné a kontrastně založené formy.

Pochmurný charakter úvodních akordů, arpeggiovanych na způsob bachovských preludií (v př. D jsou oproti originálu zčásti notovány v plných akordech), naplňuje barokní hru souzvuků romantickým výrazem, předjímá BEETHOVENA a byl velmi oblíben v 19. století.

Bolestnému tématu d moll s figurami vzdechů věnuje MOZART velký prostor, fantazii ale uzavírá zadržovaným, ale přesto osvobodivým dur jako v opeře: posluchači přece nemohou na konci zůstat v tragickém rozpoložení.

MOZART zkomponoval téměř všechny klavírní skladby, stejně jako houslové sonáty a klav. tria (s. 370) pro sebe jako interpreta. Nenáviděl jak mechanickou virtuozitu (běhy, tercie atd.), tak také příliš rychlou hru. Vše směřuje ke zpřítomnění harmonického, bystrosně živoucího ideálu krásy.

expozice		provedení		repríza	
Largo	Allegro	Largo	Allegro	Largo...	Allegro
A. C. motivy (1) (2) (3)	oblast I (3)	D, G _{is} , F _{is} (1)	z I a II modulace (3) (7)	A - d, C - f (1) rec. (2)	vsuvka modulace akordy (4) (5) (6)
t. 1	t. 41	t. 1	t. 171	t. 219	koda d akordy (6)

■ sextový motiv
 ■ profilas
 ■ osový tón a jeho „obalování“
 ■ metricky uvolněné úseky, recitativ

L. v. Beethoven, sonáta „Bourée“, op. 31-2, 1802, formální plán 1. věty, motivická vztahy a recitativ

Známi klavírní virtuosové a skladatelé:

J. W. HÄSSLER (1747–1822)

MUZIO CLEMENTI (1752–1832), od 1766 v Londýně, též nakladatel, 106 klav. sonát, velmi ctěn BEETHOVENEM, měl mnoho žáků (CRAMER, FIELD), klavírní škola *Gradus ad Parnassum* (1817).

IGNAZ PLEYEL (1757–1831), HAYDNŮV žák, stavitel klavírů a obchodník v Paříži.

J. L. DUSÍK (1760–1812), Praha, Londýn, Paříž atd.

J. B. CRAMER (1771–1858), Mannheim, Londýn.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778–1837), Vídeň, od 1819 ve Vymaru, MOZARTŮV žák.

JOHN FIELD (1782–1837), *Nocturnes* (1812 nn.).

F. RIES (1784–1838), BEETHOVENŮV žák.

F. KUHLAU (1786–1832), Kodaň.

CARL CZERNY (1791–1857), BEETHOVENŮV žák, velké množství etud.

Ludwig van Beethoven

byl již ve své době vyhlášeným pianistou, improvizátorem a skladatelem klavírních kompozic. Jeho výrazová vůle a klav. styl podstatně ovlivnily klav. hru 19. století.

Improvizace: *fantazie* – volné formy; *kadence* ke klav. koncertům; *variace* – podle jednot. typů (s. 156) i daleko mimo jejich rámec, téma často na přání. – Mnohé z toho přešlo i do kompozic, někdy naprosto zřetelně, jako např. *Sonata quasi una fantasia* (op. 27). Své kadence ke koncertům BEETHOVEN zapisoval.

Kompozice: 32 sonát; klav. skladby – ronda, tance, *Pro Elišku* (1810); Bagately op. 33 (1802), op. 119 (1820/21), op. 126 (1823); 22 variací (kromě variací v sonátách), zvl:

Variace Eroica Es dur, op. 35 (1802), 15 variací a fuga. Toto téma se objevuje 4krát:

– v *kontratanci* (*Contretanz*) č. 7 pro orchestr (1800–01);

– ve finale baletu *Die Geschöpfe des Prometheus* (*Stvoření Prométheova*) op. 43, (1801); zde je zřejmý heroicko-poetický obsah tématu;

– ve *variacích* op. 35 (viz výše; str. 432, př. B);

– v závěrečné větě symfonie *Eroica* (1803; s. 421). 32 *variací* c moll (1806), chaconna nad osmitaktovým tématem.

33 *variací* na valčík *A. Diabelliho* op. 120 (1819–23); DIABELLI jako nakladatel vydal sbírku variací na vlastní téma od různých skladatelů (též od SCHUBERTA), BEETHOVEN však dalece překročil pův. podnět a vytvořil rozsáhlý cyklus (má charakter pozdního díla).

Mimohudební obsah

BEETHOVENOVA tvůrčí fantazie je čistě hudební, ale často je podnícena mimohudebně. V klav. tvorbě odpovídá víceméně oblasti čisté hudby, např. Sonáta op. 2 č. 1 a její klasická forma (s. 106, obr. C;

s. 148, obr. C). Mimohudební prvky se naproti tomu objevují např. v Sonátě op. 31 č. 2 z období „nové cesty“ (1802), jež zde může posloužit jako příklad toho, jak mimohudební obsah spolu s čistou hud. myšlením vytvářejí nový, individuální tvar.

Na SCHINDLERŮV dotaz po klíči k sonátám op. 31, 2 a op. 57 prý BEETHOVEN odpověděl: *Přečtěte si jen Shakespearovu Bourři!* Odtud byla nazvána *Appassionata*.

BEETHOVENOVA odpověď se odvolává na obecný mimohudební obsah, na poetickou ideu v hudbě, nikoli na speciální program.

Hudební tvar sonáty připomíná jen vzdáleně sonátovou formu (s pozdějšími pojmy expozice, provedení a repríza). Překvapuje zde naopak velké množství kontrastujících myšlenek (motivů), které však spolu variačně souvisejí. Všude vládne klasická jednota myšlenek. Úvodní Largo odpovídá sice tradici druhu, vzápětí ji však proměňuje (antiteze *largo* – *allegro*). Novinkou je také opakování Larga v rámci první věty sonáty v podobě volných, fantazijských vložek. To podtrhuje jeho význam; úvodní Largo také skutečně *in nuce* obsahuje celou sonátu.

BEETHOVEN zde exponuje motivicko-tematický materiál. Vstupný sextový motiv I se znovu objevuje v hl. myšlence 3. Kontrastující a korespondující motiv 2 svou čtvrtvnoň radou s předtaktům určuje 2. díl hl. myšlenky 3 (t. 22: kroužení kolem tónu a' jako melod. osy). Ale také osminový rytmus s předtaktům z motivu 2 se znovu objevuje v motivu 4 v tematickém okruhu II (v dominantní oblasti, quasi 2. téma, kroužení kolem osového tónu jako doprovod). Také motivy 5, 6 a 7 vykazují spojitost s úvodem (viz př., sextový motiv, půltónový obal). To platí dokonce pro hl. motivy II. a III. věty (č. 8, 9, 10: sextové struktury a tvrději opakované „obalování“ osového melodického tónu). Čím těsnější je tato souvislost, tím silnější je účín zvláštního místa, jež překračuje hranice instrumentální sonátové formy:

Před nástupem vlastní reprízy, neboli v přechodovém úseku, směřujícím ke zlomu, zaznívá *instrumentální recitativ*. Zde se onen mimohudební aspekt vyjevuje obzvláště zřetelně: to, co se pozvedá z akordu pod pedálem, je takřka *lidský hlas*, sice bez textu, ale jako by zde téměř byl text přítomen (př. t. 143 nn.).

Samotný instr. recitativ není od dob C. PH. E. BACHA žádnou novinkou (s. 363), BEETHOVEN zde ovšem jeho zapojením stupňuje dramatickosť klasické sonátové věty a nechává tak její charakter vystoupit do popředí „výmluvným způsobem“.

Odkaz na SHAKESPEAROVU *Bourři* jako na autentický klíč k dílu prokazuje onen dramatický moment také skladatelovými slovy. Hudba ovšem oslovuje fantazii dramatickým způsobem i tehdy, když posluhač tuto souvislost nezná.

op. 2, 1-3	f, A, C	1793-5
op. 7	Es	1796-7
op. 10, 1-3	c, F, D	1795-8
op. 13	c	1797-8
op. 14, 1-2	E, G	1798-9
op. 22	B	1800

■ rané / střední / pozdní

A Klavírní sonáty

■ kadence ■ vpád zvukové masy

C Sonáta op. 111, 2. věta

Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

stupňování

vrstvení

koda

t. 35 (2. téma)

t. 18 (1. téma)

B Appassionata, op. 57

5. var.

4. var.

3. var.

2. var.

1. var.

arietta

Beethoven: klavírní sonáty

Centrální postavení má v BEETHOVENOVĚ tvorbě jeho 32 klavírních sonát. Sledujeme zde jejich vývoj na vybraných příkladech:

op. 2, 1-3: bonnské skici, věnované HAYDNOVI, klasické co do čtyřvětosti a celkového tvaru (s. 106-148). Sonáta č. 3 ukazuje BEETHOVENA jako klavírního virtuosa, v tercích, oktávách a sextakordových pasážích, téměř koncertní kadenci v 1. větě, romanticky vzdálených tóninách (2. věta: terciové E dur) a v brilantních řetězech trylků v závěrečné větě.

op. 13: c moll, dostala název *Patetická* již v orig. vydání (od skladatele samotného?), především kvůli 1. větě a jejímu pomalému úvodu, v němž je tečkovaný rytmus fr. ouvertury – jakožto ztělesnění barokního patosu a důstojnosti – přenesen do klasických dimenzí.

op. 14, 1-2: č. 1 BEETHOVEN upravil také jako smyčcový kvartet (F dur, 1801-02).

op. 26: V rámci hledání nových forem nahrazuje BEETHOVEN obvyklou 1. větu sonáty variacemi. Na místě pomalé věty se nachází známý *Marche funèbre sulla morte d'un eroe* (Smuteční pochod na smrt hrdiny). Klavír napodobuje zvuk orchestru s tremoly tympánů a fanfárami (BEETHOVEN tuto větu 1815 sám instrumentoval).

op. 27, 1-2: Obě sonáty jsou označeny jako *Sonata quasi una fantasia*. Rostoucí potřeba výrazu a fantazie zde překračuje klasický formální svět a určuje směr novému století (doba vzniku: 1800-1801). Charakteristické je pojmenování op. 27, 2 *Mondscheinsonate* (Sonáta měsíčního svitu), jehož původcem je L. RELLSTAB, který si k tónům 1. věty představoval *Vierwaldstättské jezero za měsíčního svitu*, a tím spojil BEETHOVENOVU sonátu s mimohudební ideou. LISZT nazýval střední větu *květinou mezi dvěma propastmi*, a existují četné spekulace o tom, že BEETHOVEN v této sonátě líčí nešťastnou lásku ke své začce GIULIETTE GUICCIARDI, již je sonáta věnována. BEETHOVENOVA hudba ve skutečnosti podněcuje fantazii a poukazuje k jiným, ostatně stěží pojmenovatelným sférám. 1. věta jinak připomíná scénu smrti komtura v MOZARTOVĚ *Donu Giovanni* s téměř stejnými akordy (rovněž trioly, *alla breve*).

op. 31, 1-3 (včetně sonáty *Bouře*) viz s. 366 n.

op. 57 (*Appassionata*): BEETHOVEN zde stupňuje na nejvyšší míru kompoziční rozměry a zvukové možnosti tehdejšího klavíru. Opuští platné estetické kategorie a zaměňuje tradiční krásu za nový druh výrazu.

Srov. např. onu nejvyšší možnou zvukovou masu, která náhle vpadá do úvodního *pp*: tematická linie i atmosféra je prudce přerývána širokými vzestupnými akordy f moll, jež postupují synkopy nekldně vůči basu (př. B). Zároveň je však zajištěna souvislost: z protipohybu k pochmurnému, sestupnému začátku 1. tématu (f moll)

vyrůstá něžně, vzestupně 2. téma (As dur, dolce; př. B).

op. 81 a (*Les Adieux*): patří k programním sonátám: *rozloučení* v 1., *nepřítomnost* ve 2. a *návrat* ve 3. větě. Hlava tématu povstává z deklamace slov „Lebe wohl!“ (Sbohem), zapsaných nad notami (zároveň 2hl. motiv poštovských rohů). 2. v. je pojata jako jímavý žalopěv, 3. v. jako nová chuť do života. Sonáta vznikala ve válečných zmatcích mezi květnem 1809 a lednem 1810 během evakuace císařské rodiny z Vídně. Pův. název: *Der Abschied* (Rozloučení; přeškrtnuto), podtitul: *Das Lebewohl – am Aten Mai – gewidmet und aus dem Herzen geschrieben* S. K. H. (Sbohem – 4. května – věnováno a ze srdce připsáno Jeho Císařské Výsosti /tj. arcivévodovi RUDOLFOVI; srov. *Missa solemnis*/).

Posledních 5 sonát, počínaje **op. 101** (1816), je zařazováno do *pozdního díla* (obr. A). Všechny pozdní sonáty tíhnou k polyfonnímu myšlení. Jako krajní případ se jeví velká sonáta *für das Hammerklavier* (pro klavírový klavír, až do té doby užívá BEETHOVEN stále označení *per il clavicembalo*) **op. 106**, která je po prvních třech větách symfonických rozměrů zakončena velkou fugou. Tato fuga naplňuje kp. tradici dobovým výrazem a přetváří ji do nové podoby (*con alcune licenze*, „s některými odchylkami“). Podobně postupuje BEETHOVEN v závěrečné fuze Sonáty **op. 110** s vloženým citátem z pomalé věty. Střední věta op. 110 představuje *Klage-Rezitativ* (nářek v podobě recitativu) s vlivy belcanta (*messia di voce*).

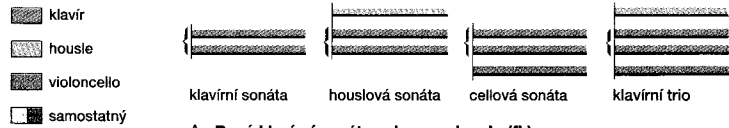
Poslední sonáta, **op. 111**, má pouze 2 věty, sonátovou větu c moll s pomalým úvodem a fugovanými úseky a variační větu C dur.

Základem variací je nanejvýš prosté téma, *arietta*, jež přináší rovněž takřka písňově vroucí promluvu, vyzpívanou v 9/16 taktu s měkce nasazujícím předtaktím (př. C).

Variace přecházejí jedna do druhé bez přerušení. První 3 realizují princip stupňování ve všech rovinnách: v rovině tempa (při změnách taktů zůstává osmina zachována jako základní doba), rytmu (tečkování), dynamiky, zvuku.

Po vrcholu se ve 4. var. objevuje vrstvení zvuku v *pp* s téměř impresionistickými rysy, jež ohlašuje příchod nové epochy. K tomu se přidává pletivo melod. linií (polyfonie). V kadenci mezi 4. a 5. variací přenáší BEETHOVEN téma v řetězu trylků do krajních poloh (odstup 5 oktáv mezi vrchním hl. a basem) jako výraz mezního lidského citění a bytí (př. C).

Průzračná a přesto živě gradující 5. var., jemně předitivo trylků v posledních obměnách tématu a prostá koda sonátu uzavírají. S ní zároveň dospívá k závěru centrální hudební druh klasicismu.



A Rané klavírní sonáty s doprovodem h. (fl.) a vc.

t. 30 Allegro

t. 35

h. hraji s p. r. (melodie) s l. r. (doprovod)

B W. A. Mozart, Sonáta op. 1, 6, KV 306, 1778, 3. věta

Adagio sostenuto

C L. v. Beethoven, Kreutzerova sonáta, op. 47, 1803, začátek

(Adagio sostenuto)

t. 12

D L. v. Beethoven, Sonáta pro violoncello a klavír op. 5, 1, 1796, 1. věta

Komorní hudba dostala svůj název podle místa, kde byla provozována: nikoli chrám nebo divadlo, nýbrž dvorská „komora“ (neboli komnata), k níž v průběhu 18. stol. přibývá také měšťanský pokoj. Její obsazení bylo vždy sólistické. Od klasicismu se kom. hudba vymezuje rovněž vůči nově vznikající koncertní hudbě pro sbor, orch. a velké publikum. Stejně jako v baroku se ve své podstatě obrací k úzkému kruhu znalců a milovníků hudby. Proto také kom. styl dovoluje více *propracovanosti a umění ... než styl divadelní* (QUANTZ 1752). – Sól. literatura se obvykle do kom. hudby nepočítá, neboť jí chybí ona příznačná kom. *vzájemnost*.

Housle

Itálie má v 18. stol. živou houslovou tradici, jež se vyznačuje vzrůstající virtuozitou, typickými nástrojovými figuracemi a lahodnou melodikou. Existují celé generace žáků jako G. TARTINI (†1770, Padova) – P. NARDINI (1722–93: sólové sonáty, capriccia) – A. LOLLI (1730–1802) nebo *piemontská houslová škola*: G. B. SOMIS (†1763, Turín) – G. G. PUGNANI (1731–98, Turín) – G. B. VIOTTI (1755–1824, Turín, Londýn, Paříž). – Velmi vlivný byl F. GEMINIANI (1680–1762, Lucca) a jeho houslová škola *The Art of Playing on the Violin* (Umění houslové hry, Londýn 1751, fr. Paříž 1752, něm. Vídeň 1785) obsahující mj. systematická cvičení různých druhů smyků.

Francie. Paříž se v období klasicismu stává centrem housl. hry díky četným koncertům a díky konzervatoři, založené r. 1795. Vůdčí osobnosti houslové hry:

J. J. MONDONVILLE (1711–72), flautolet;
PIERRE GAVINIÈS (1728–1800), od 1796 na konzervatoři; jeho *Vingt-quatre matinées* (1800) platí za standardní etudy;

G. B. VIOTTI (viz výše) vzbuzoval pozornost od svých koncertních vystoupení v sezóně 1782/83;

P. RODE (1774–1830), VIOTTIHO žák, 24 capriccií ve všech tóninách;

R. KREUTZER (1766–1831), působil ve Versailles a na konzervatoři, proslulá didaktická díla *Méthode de violon* (1803, s RODEM a BAILLOTEM), a *40 Etudes ou caprices* (kol. 1807); BEETHOVEN mu věnoval Sonátu op. 47.

Pro utváření stylu moderní houslové hry byl také důležitý vynález TOURTEOVA smyčce (s. 40, obr. B), který umožňoval pružnou smyčcovou techniku.

Německo/Rakousko: v 18. stol. přicházeli do záp. Evropy houslisté z Čech – FRANZ (FRANTIŠEK) BENDA (1709–86), bratr autora singspielů GEORGA (JIŘÍHO) BENDY, od 1733 v kapele FRIEDRICH A II. v Neuruppinu a Berlíně; rovněž JOHANN STAMITZ (JAN STAMIC), Mannheim (s. 415) a jeho synové CARL a ANTON. V Salcburku napsal LEOPOLD MOZART (1719–87) svůj *Versuch einer Gründlichen Violinschule* (Důkladný návod k houslové hře, 1756), který zprostředkoval starší it. houslovou techniku (TARTINI, LOCATELLI).

Četné jsou houslové kompozice J. Haydna: sonáty pro h. a klavír; dua pro 2 h., h./vl. nebo h./vc.; tria pro 2 h./vc.; aj.

W. A. Mozart zkomponoval již 1762–66 16 sonát pro klavír a housle, KV 6 nn. (jeho první tištěné skladby: op. 1, Paříž 1764). Klavírní part dominuje, podle dobových zvyklostí doprovázel otec LEOPOLD svého syna na housle. Jsou to vlastně klav. (resp. cembalové) sonáty s houslem a libitum: *Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon* (v op. III dokonce h. nebo fl. a vc. *ad lib.*, obr. A). Typické jsou HÜLLMANDELOVY sonáty op. 6 pro klav. a h. *ad lib.* (1782) a op. 9 pro h. *obligé* (1787). Roku 1778 věnoval MOZART v Mannheimu falcké kurfiřce 6 sonát *pro cembalo nebo klavír s doprovodem houslí*, KV 301–306).

Housle zde ještě hrají často *colla parte* s p. r. klavíru, občas doprovázejí ve spodních sextách (př. B, t. 30), nebo doplňují doprovod l. ruky (t. 35), oba nástroje však také často vytvářejí rovnocenné duo.

V pozdějších MOZARTOVÝCH sonátách sledáváme stále větší zrovňování či „soupeření“ obou partů, stejně tak jako tíhnutí k polyfonii (KV 454, 526). MOZART napsal také dueta pro housle a violu (G dur a B dur, KV 423, 424; 1783), vesměs třívěťá, stejně jako h. a klav. sonáty.

Beethoven zkomponoval 10 h. sonát pro dva rovnoprávné partnery: op. 12 (D, A, Es, 1797–98), op. 23 (a, 1800), op. 24 (F 1801, *Jami*), op. 30 (A, c, G, 1802), op. 47 (A, 1803, *Kreutzerova*), op. 96 (G, 1812).

Pomalý úvod *Kreutzerovy* sonáty začíná velkým h. sólem, jemuž odpovídá sólový klavír: orch. plnost zvuku (př. C); jako ve *velkém koncertu* (BEETHOVEN).

Z BEETHOVENOVA pera pochází duet c moll *mit 2 obligaten Augengläsern* (se 2 obl. brýlemi) pro violu a vc. (1798).

Violoncello

se v 2. pol. 18. stol. vymanilo z gb. role a vyvinulo se v sólový nástroj. Mezi violoncellisty vynikají:

LUIGI BOCCHERINI (1743–1805), Lucca, Madrid; mnoho skladeb pro FRIEDRICH A WILHELMA II. v Berlíně. Dále:

JEAN LOUIS DUPORT (1749–1819), Paříž, mj. vc. škola *Essai sur le doigtur de violoncelle et la conduite de l'archet* (Pojednání o vc. prstokladu a vedení smyčce, 1770).

JEAN PIERRE DUPORT (1741–1818), bratr předešlého, 1. violoncellista u berlínského dvora.

BEETHOVENOVY sonáty op. 5, 1–2 in F a g (1796) jsou věnovány J. P. DUPORTOVI.

Vc. se zde ještě částečně váže na klavírní bas, suverénně si však pohrává s jeho jednotliv. tóny a pokračuje samostatně dále (př. D).

BEETHOVEN napsal pro vc. variace, dále sonáty op. 69 A dur (1807), op. 102, 1–2 v C a D (1815), poslední s finální fugou.

A J. Haydn, Klavírní trio G dur, 1795, začátek

Expozice, unisono všech nástrojů (přes 3 oktávy), pak vcellové sólo

harmonická proměna, téma vc., h., a vc.

B L. v. Beethoven, Klavírní trio op. 70, 1, 1808, sazba

houfle

violoncello

klavír

Proměny struktury

Klavírní trio

Klavírní trio pro klavír, housle a violoncello zaujímá v komorní hudbě s klavírem standardní postavení. K předchůdcům tohoto triového obsazení patří v baroku houslová nebo flétnová sonáta s obligátním cembalem. V pozadí stojí triová sonáta (s. 148, obr. B). Klasické klavírní trio však vychází bezprostředně z klavírní sonáty, kterou bylo možno ad libitum rozšířit na duo nebo trio, v němž hrály housle s pravou rukou a violoncello s levou rukou.

HAYDNOVA první klavírní tria (50. léta) se ještě nazývají *Clavier-Sonaten mit Begleitung einer V. und Vc.* (Klav. sonáty s doprovodem houslí a vcella; srovnej s. 370, obr. A).

Violoncello bylo na tuto roli zvyklé z generálbasu. Dlouho také spouštělo kvůli posílení zvuku (ještě u MOZARTA), neboť basy tehdejšího klavíru byly slabé. Teprve BEETHOVEN přisuzuje violoncello a houslím úplnou samostatnost.

To, že bezprostředním předchůdcem je právě klavírní sonáta (nikoli barokní triová sonáta), se projevuje také v trivičnosti klav. tria, teprve u BEETHOVENA je čtyřvěté (s. 148, obr. A).

Velké množství takovýchto klavírních sonát s doprovodem ad libitum napsali předklasičtí autoři jako TOESCHI, RICHTER, SCHOBERT, L. MOZART či BACHOVI synové, především G. PH. E. BACH.

41 klavírních trií J. HAYDNA (těž s fl.) svědčí o velkém vývoji, ale i tak pozdní trio jako např. G dur Hob. XV: 24 (1795) zčásti ještě váže housle na p. r. a violoncello na l. r. klavíru (př. A).

HAYDNOVA raná tria jsou svým charakterem ještě převážně určena k zábavě: milá a nápaditá divertimenta, odpovídající jihoněmecko-rakouské tradici. I pozdější tria ještě vykazují mnohé z těchto rysů.

Klav. tria W. A. MOZARTA vznikala s výjimkou divertimenta KV 254 (1776) ve Vídni: 1783 fragment d moll (KV 442); 1786 tria G dur, B dur (KV 496, 502); 1788 tria E dur, C dur, G dur (KV 542, 548, 564); jistou kuriozitou je *Kegelstattské* („kuželkové“) trio pro klarinet, violu a klavír Es dur (KV 498; 1786, údajně vzniklo při *hře v kuželky*).

MOZARTOVO označení *Terzette* naznačuje rovnoprávné postavení nástrojů, ve skutečnosti však vede klavír (MOZART psal tato tria pro sebe jako pianistu, většinou pro vystoupení v kruhu mecenášů a přátel).

BEETHOVEN dává útvaru klav. tria novou dimenzi. První 3 tria vydal jako op. 1 (1800) teprve poté, co je ve Vídni často hrál. Zdánlivě neskomrný titul *Velká tria* vychází z fr. označení *Grand trio*, v němž je zahrnut velké, virtuózní gesto, u BEETHOVENA pak také směřování od zábavnosti k umělecky závažné hudbě.

Op. 1, č. 3 c moll nese rysy dramatického napětí. Ze všech raných BEETHOVENOVÝCH děl se nejlépe vzdaluje HAYDNOVU vzoru.

Trio op. 11 B dur (1789) zkomponoval BEETHOVEN pro klarinet, jehož part však přepracoval také pro housle. Po dlouhé odmlce vznikají tria D dur a Es dur op. 70 (1808), představující nový stupeň smyslu pro zvukovou složku, soustředěnosti kompoziční práce a přesvědčivosti umělecké výpovědi.

Op. 70,1 začíná různým unisonem (*ff, stacc.*), které se rozpíná přes 3 oktávy (4 hlasové polohy) od kontra A do f³ (obr. B). Na vrcholu přebírá vedení cello (*sólo*). BEETHOVENOVA idea směřuje ke ztížení zvuku a navození vnitřní dimenze hudebního dění přímo v jednotlivém tónu. Výrazová a harmonická proměna (z d moll do B dur/E dur) a přechod k tématu *dolce* se odehrává ještě v rámci celového tónu f¹. Kontrast mezi 1. a 2. tématem v sobě obsahuje dokonce již samo hlavní téma. Harmonická úroveň dominanty, jež je obvyklá pro 2. téma, je dosažena téměř jako koda této sevné expozice teprve v t. 43. Téma *dolce* přednášejí smyčcové nástroje, nejprve každý zvlášť a potom spolu v oktávách (t. 7 nn.). Kontrastní 4hlasou kontrapunktickou práci houslí, violoncella, pravé a levé ruky klavíru předvádí rovněž začátek provedení (př. B).

Trio sestává ze tří částí. Název *Geistertrio* (Trio duchů) souvisí s lumenými tremoly ve středním dílu. E. T. A. HOFFMANN napsal na toto trio nadšenou recenzi (AmZ 3. 3. 1813):

(toto trio) *respektuje rozdílný charakter všech 3 nástrojů, dosahuje nejvyšší umělecké úrovně, jakožto čistá instrumentální hudba neomezovaná slovy otevřená nekonečný prostor pro fantazii, a proto je typicky romantické.*

14 BEETHOVENOVÝCH klavírních trií a variací vrcholí v triu B dur, op. 97, věnovaném arcivévodovi RUDOLFOVI (1811). Rozměr, fantazie a výraz jeho 4 vět předjímají velká klavírní tria 19. století (s. 450, obr. D).

Klavírní kvartety

rozšiřují klavírní trio o violu. V klavírních kvartech C. PH. E. BACHA lze někdy housle zaměnit za flétnu. MOZARTOVY klav. kvartety vznikly pro HOFFMEISTEROVU subskripční koncertní řadu, ale HOFFMEISTER nakonec shledal kvartet g moll (KV 478; 1785) pro publikum příliš těžkým. Kvartet Es dur (KV 493; 1786) MOZART tudíž nepsal na zakázku, nýbrž pro vlastní produkci u hraběte THUNA v Praze. Tendence ke klavírnímu koncertu je zde nepopiratelná.

BEETHOVENŮV jediný Klavírní kvartet op. 16 je originální úpravou jeho dechového kvintetu op. 16 (1796). Také zde obsahuje klavírní part kadence a virtuózní pasáže.

6. 1. Finale. Allegro
vc. *sempre p*

6. 2. Trio. (Allegretto)
vlna *p* *cresc.* *sf*

B L. v. Beethoven, Razumovské kvartety, op. 59, 1806, ruská témata
Themen, op. 133

W. A. Mozart, smyčcový kvartet KV 465 „Disonantní“, 1785, začátek

Rondo Allegro B, 2/4	Coda B, 3/8	Meno Allegro B, 6/8	Meno Allegro B, 6/8	Meno Allegro As, 2/4	Fuga Allegro B, 4/4	Ouvertura témata	Cavatina Adagio Es, 3/4	Tedesca Allegro G, 3/8	Andante Des, 4/4	(Scherzo) Presto b, 6/8	Adagio Allegro B
----------------------------	----------------	---------------------------	---------------------------	----------------------------	---------------------------	---------------------	-------------------------------	------------------------------	---------------------	-------------------------------	------------------------

C L. v. Beethoven, op. 130/133, 1825/26

Adagio molto espressivo
sotto voce

Chromatika, písňový citát a charakter pozdního díla

Mozart. Rané kvartety z let 1770–73 vznikly v Itálii (KV 155–160; vzorem byl SAMMARTINI) a ve Vídni (KV 168 nn.; vzorem HAYDN). Stejně jako u HAYDNA, následuje odmlka až do r. 1782. Šestice *Haydnovských kvartetů* vychází z HAYDNOVA op. 33 a je HAYDNOVI věnována jako *frutto di una lunga e laboriosa fatica* (plod dlouhého a namáhavého úsilí, Vídeň 1785): G dur, KV 387 (1782); d moll, Es dur, KV 421, 428 (1783); kvartet B dur *Lovecký* s hornovým motivem, KV 458 (1784); A dur, KV 464, „Disonantní“ kvartet C dur, KV 465 (oba 1785).

Disonance zaznívají v pomalém úvodu (př. A). Tonika C dur zůstává dlouho neurčitá: vc. začíná sólo na c, vla. k tomu přináší as, příjemně znějící sextu, která připomíná f moll nebo vzdálenější As dur. MOZART potvrzuje As dur (es' v 2. h.). 1. h. ale poté překvapivě pokračuje přičností a' (proti as), kterou viola zmiňuje na g. Disonantní souzvuk je pojat jako předjímká střídavě dominanty D dur, která je dosažena chromatickým vedením hlasů ve 2. h. es'–d' a viole g–fis a rozvedena do G dur. Taky 3 a 4 utvrzují G dur, jež se tak jeví jako nová tonika, avšak MOZART ztemňuje v 1. h. dur na moll (b'; přičnost k h ve vc., vle a 2. h.), v 5. t. dokonce s des' v 1. h. jako sniženou kvintu, příp. b moll nebo Ges dur. Tento postup se sekvencovitě opakuje přes B do As. – Chromat. pletivo hlasů vytváří disonantní harmonii, jež kolísá mezi dur a moll: bolestnou a tázavou.

Následuje kvartet D dur, KV 499 (1786), poté 3 *Pruské kvartety* pro FR. WILHELMA II. (cellista). Vc. part je zde bohatý (*vcellové kvartety*): D, KV 575 (1789), B, E, KV 589, 590 (1790); původně jich mělo být šest.

Beethoven. Jeho smyčcové kvartety lze rozčlenit do 3 skupin:

6 *raných kvartetů* op. 18 F, G, D, c, A, B (1798–1800), zčásti jsou zde využity bonnské skici.

5 *kvartetů ze středního období*, op. 59 (1805–06), harfový kvartet Es dur op. 74 (1809) a f moll op. 95 (1810).

Pro 3 *Ruské* či *Razumovské kvartety* op. 59, F, e, C (věnované ruskému vyslanci ve Vídni, hraběti RAZUMOVSKÉMU) převzal BEETHOVEN 2 melodie ze *Sbírký ruských lid. písní* IVANA PRAČE (př. B). BEETHOVEN zde ponechává co největší prostor fantazii, avšak zároveň ji spoutává do klasického tvaru: v Andante kvartetu C dur se např. po vzdálené Es dur zdánlivě romanticky ztratí (1. h. až g', vc. až Cis), ale namísto mlžných dálek se vzápětí ocitá na pevné půdě, na tonice a moll a v repríze (t. 127–137). Finale je razantní fugou: *Právě tak jako se zde vrháš do víru společnosti, právě tak je možné psát opery*

navzdory všem společenským překážkám – nechť tvá hluchota není žádným tajemstvím – ani v umění (skici).

5 *pozdních kvartetů* op. 127 Es dur (1822/24 až 25), objednávka knižete GALICINA, op. 132 a moll (1824–25), op. 130 B dur s *Velkou fugou*, op. 131 cis moll (1825–26) a op. 135 F dur (1826). Jelikož se při premiéře nakladateli ARTARIOVI zdála fuga příliš dlouhá, napsal BEETHOVEN nové rondové finale (svou poslední kompozici). *Velká fuga* vyšla jako op. 133.

Napsat fugu není podle BEETHOVENA žádné umění. Fuga v jeho době však musí být naplněna novým poetickým obsahem: a právě takové jsou obzvláště fugy v jeho v pozdním díle.

Velká fuga pracuje se 4 tématy, která jsou jakožto 4 různé varianty 1. tématu, předem exponována v „ouvertuře“ (obr. C). Jednotlivé díly fugy, jež plynuce přecházejí jeden do druhého, jsou vždy určeny charakterem jednoho z těchto témat. Ve své protikladnosti působí samy jako sled vět v některém z pozdních sm. kvartetů (vliv sonáty). Před posledním Allegrem se stejně jako před finální větou 9. symfonie objevují reminiscence na to, co předcházelo, zde témata 3 a 4. Celá fuga je jako poselství jedinou ideje fixe (stálou myšlenkou, společným základem všech témat, tečkovaným rytmem).

Z vět kvartetu op. 130 dále vysoko vyniká *kavatina*, podle BEETHOVENA *koruna všech kvartetních vět* (př. C).

Protějším neměvaly volnosti formy a výrazu v pozdních sm. kvartetech (4–7 vět, změny temp uvnitř vět aj.) je přísná 4hlasá struktura. Souvislosti jsou dány motivickými příbuznostmi. Mimohudební podnět působí např. v Adagiu kvartetu a moll: *děkovaný zpěv tobo, který se uzdravuje, v lydičtém tónině* (F dur bez b).

Hlubší smysl má i zdánlivě profánní původ hl. tématu kvartetu F dur: *Musí to být? – Musí to být!* s odpovídající intonací (s. 398, obr. D).

BEETHOVENOVY pozdní sm. kvartety spojují polyfonní tradici, dramaticčnost sonátové věty a poetiku nové epochy v koncentrované formě kom. hudby. To je dovádí k výšinám a vylučnosti, k nimž se přiblížil teprve závěr 19. století.

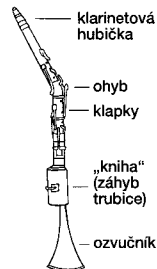
Smyčcový kvintet

nabízí větší plnost zvuku. Violoncellista BOCCHERINI napsal 125 kvintetů, z toho 113 s 2. vc., avšak 1. vc. ve vyšší (violové) poloze, 12 s 2. violou. Také MOZART přibírá 2. violu. Z pozdních kvintetů C a g (KV 515, 516; 1787), D a Es (KV 593, 614; 1790/91) je zvláště výrazově silný kvintet g moll. BEETHOVEN napsal 1 smyčcový kvintet: C dur op. 29 (1801, 2. vla).

	fl.	hob.	klar.	fag.	les. r.	h.	vla	vc.	kb.	klav.
dechový kvartet	1	1	1	1						
	1		1	1	1					
	1	1	1	1						
dechový kvintet	1	1	1	1	1					
dechová harmonie										
flétnové trio	1						1	1		
flétnový kvartet	1					1	1	1		
klarinetový kvintet			1			2	1	1		
septet			1	1	1	2	1	1		
oktet			1	1	1	2	1	1	1	
smyčcové trio				1	2	1	1	1	1	
smyčcový kvartet				1	2	2	1	1	1	
smyčcový kvintet				1	2	2	2	1	1	
				1	2	2	1	2	1	
smyčcový sextet						2	2	2		
klavírní trio						1		1		1
klavírní kvartet						1	1	1		1
klavírní kvintet						2	1	1		1
						1	1	1	1	1
dechy + klav.	kvartet kvintet			1	1	1				1
			1	1	1	1				1

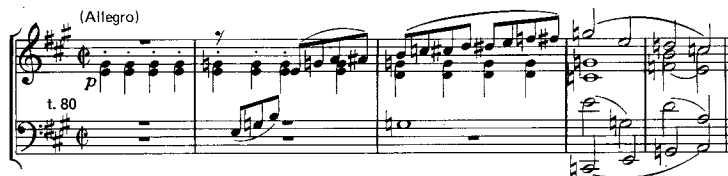
A Obsazení

■ plenerová hudba □ smyčcový kvartet □ až asi do 1770 přídáv. ad lib.



C W. A. Mozart, Divertimento pro 3 basetové rohy B dur, KV 439 b, 1783

B Basetový roh, cca 1800



D W. A. Mozart, Klarinetový kvintet A dur, KV 581, 1789, nástrojové rejstříky

Obsazení, klarinet

Komorní hudba byla ještě do cca 1770 hra-
teľná i pro laiky, přičemž často jen 1. hlas (h., fl.)
kladl vyšší požadavky; teprve později se stává obtíž-
nější a je koncipována pro profesionální hudebníky.
Tituly jako *Grand trio*, *Trio concertant* atd. značí,
že party všech hráčů jsou obtížné. Vůdčí roli zde
hrála Paříž okolo roku 1780 (CAMBINI) se stupňo-
váním ke *style brillant* od cca 1800. Kom. hudba
navzdory svému názvu směřovala k veřejnému kon-
certnímu provozování.

Proměny sazby

Období kol. 1750 zná 2 druhy triové sazby:

– sazbu starší it. triové sonáty se 2 rovnocennými
vrchními hlasy a gb.;

– novou 3hl. sazbu, v níž vede vrchní hlas (1. h.)
a ostatní doprovázejí (2. h., bas). Po zániku gb.
existuje tato nová sazba také ve 4hl. podobě jako
quadro s prokomponovaným stř. hlasem (vla).

Skladatel myslí ještě v hlasech, ne v obsazeních, po-
dobně jako v triové sonátě. Tomu odpovídají tituly
jako *Divertimento a tre parti* (3hl.) nebo jedno-
duše *a tre*, resp. *Divertimenti a quattro* (HAYD-
NOVY rané sm. kvartety). Pro kvartet z toho plyne
velký rozdíl mezi 1. h. a doprovodnými 2. h. (s vlou
a vc.).

Obsazení ad libitum

O obsazení není tedy zatím řečeno téměř nic. STA-
MICOVA Trija op. 1 mohla být prováděna *sólově* jako
kom. hudba nebo obsazena *sborově* a hrána jako
hudba orchestrální (viz rané sinfonie, s. 415). Pří-
ležitostně se vyměnily housle za fl. (fl. trio, kvartet).
Podobně jako v barokním gb. se ještě cca do 1770
podle starého zvyku přidružovaly k triové, kvartetní
nebo kvintetní sazbě libovolně další nástroje: fagot
a kontrabas k vc. (skladatelé zčásti počítali s oktá-
vovým zdvojením), lesní rohy ke střední poloze
(opěrné tóny tvořící harm. výplň), řídkější fl. nebo
hoboj k vrchnímu hlasu (obr. A). Smyčcový sextet
vycházel ze záměrného rozšíření smyčcového zvuku
a toto obsazení *ad lib.* již nezná.

Pokud chce skladatel vyloučit změny nebo vypuštění
některého hlasu, poznamena k němu: *obligato* ne-
bo *concertante*. Vývoj směřuje k vystupňování ná-
roků na hlasy a k velké koncertantní komorní hud-
bě (viz výše).

Ještě dlouho zde hraje cembalo nebo klavír *ad lib.*
generálbas, což je *zlozvyk* (PETRI, 1782).

Dechové harmonie

patří vlastně k hudbě provozované pod širým ne-
bem. Ve 2. pol. 18. stol. jsou velmi oblíbeny v již.
Německu a Rakousku jako vícevěté (5věté) decho-
vé *divertimento* (*partita*, *partia*, *Feldpartie*). Ob-
vyklé byly 2 hob., 2 les. r., 2 fag., k tomu 2 klar., ja-
ko např. v BEETHOVENOVĚ dech. oktetu z r. 1792
(otištěn teprve 1830 jako op. 103), který byl na-

psán jako hudba k hostině (tafelmusik, *partbia*)
pro kurfiřta a ve Vídni přepracován jako smyčcový
kvintet op. 4. Dechové harmonie zní také jako ta-
fel-
musik v *Donu Giovannim* (citát z *Figara*) a jako
zahradní hudba v *Cosi fan tutte*. Existuje nesčetné
množství úprav, pro harmonii byly upraveny dokone-
ce i celé opery (MOZARTŮV *Únos ze Serailu*, dopis
20. 7. 1782).

Dechová harmonie nedílně patřila ke dvoru, při-
čemž se stávalo, že např. dvorní zahradník hrál
2. fagot. Byla placena z pokladny kavalerie a po
r. 1800 se plynule proměnila ve vojenskou hudbu:
všechny hlasy byly obsazeny dvoj- nebo trojná-
sobně a byly přidány bicí (vojenská kapela, it.
banda).

Standardní obsazení

nahrazují od cca 1780 obsazení *ad libitum*. Existu-
jí **dua** pro 2 fl. (oblíbené také úpravy pro toto ob-
sazení, např. *Don Giovanni*). **Flétnová tria**,
fl. kvartety (C. PH. E. BACH, MOZART) jsou kom-
binována se smyčci (fl. místo 1. h.; řídkější hob.).
V **klarinetovém kvintetu** se přidává klarinet k pl-
ně obsazenému sm. kvartetu (obr. A).

MOZARTŮV pozdní kvintet A dur využívá všechny
rejstříky a zvukové barvy klarinetu od temných
hloubek až k zářivým výškám pro výrazově silnou
a proměnlivou hru (př. D).

MOZART měl zálibu v experimentování s klarine-
ty a basetovými rohy (stará forma, obr. B). Tak
vzniklo 5 *divertiment* KV 439b (př. C). Poprvé
užívá basetového rohu v *Gran partitě* B dur KV
361 (1783–84; s. 146, obr. C). Pro klarinet na-
psal také *Kegelstattské trio* (s. 373).

V BEETHOVENOVĚ **Septuoru** se přidává les. roh,
klavír a fagot ke sm. triu s kb., v SCHUBERTOVĚ **ok-
tetu** ke sm. kvartetu s kb. (obr. A). **Dechový kv-
artet** vychází z dechové harmonie: je sólisticky obsazen
a má náročnou literaturu. Takovýto dech. kvartet
spojuje MOZART s klavírem v *Kvintetu* Es dur, KV
452 (1784), jehož si sám velmi cenil a jenž se pak
stal vzorem pro BEETHOVENŮV op. 16 (s. 373).

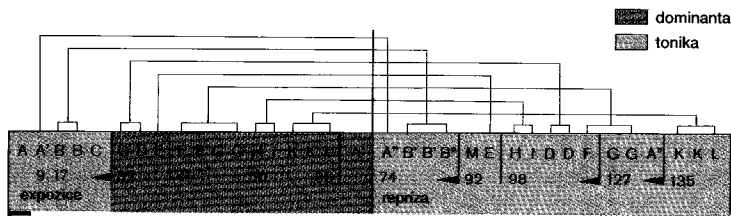
Dechový kvartet se vyskytuje také s flétnou místo
hoboje nebo jako ansámbl pouze dřevěných de-
chových nástrojů bez les. rohu. (obr. A).

Dechový kvintet (s les. r.) vznikl v Paříži cca
1810, především díky

ANTONÍNU REJCHOVI (1770–1836), Praha, Bonn,
od 1808 v Paříži, napsal 28 dech. kvintetů, 24
hornových triů (pro 3 les. r.) aj.

Vedle známých děl velkých mistrů existuje velké
množství kom. hudby (také pro kytaru, harfu
apod.) od menších, tehdy ale často proslulých skla-
datelů, jako je VAÑHAL, HOFFMANN, VRANICKÝ,
KRAMÁŘ, DEFORGES, J. SCHMITT, BERBIGUIER,
GABRIELSKI, KÜHLAU, KUMMER, KRUMPHOLC, RO-
SETTI, KUFFNER, NIC. SCHMITT, DANZI, GEBAUER,
ONSLow aj.

A G. B. Sammartini, Sinfonia G-dur, kolem r. 1740, 2. věta



1. věta s pozměněnou reprízou

mannheimský válec

hlava tématu

pokračování

variabilní struktura témat

B J. Stamitz, Sinfonia Es-dur, kolem r. 1750, celkový rozvrh a příklady struktury

C Ph. E. Bach, Sinfonie č. 2

J. Haydn, Sinfonie č. 1

L. v. Beethoven, 1. symfonie

C Instrumentace

Severní Itálie, Mannheimská škola, zvukové barvy

Italská *sinfonie* jako čistě orchestrální skladba začínala v pozdním baroku v kostele (např. před kantátami), v divadle (před operou, baletem), v zámečkových prostorách (bez účasti veřejnosti) a na tzv. *akademických* (veřejných) koncertech. Z ní se v 18. stol. vyvinula symfonie klasicismu.

Sinfonie začala být také hojněji provozována v měšťanském prostředí, a to malými orchestry, složenými z hudbymilovných laiků (*Liebhaber*) a několika hudebníků z povolání. Obsazení: sm. kvartet (s kb.) posílený dechy (2 les. r., 2 hob., 2 fl.). Tyto kusy byly snadné, zato však početné. V letech 1720–1810 vzniklo jenom v Itálii asi 20 000 sinfonií, jejichž autory byli operní skladatelé.

Podobně jako v operě (*opera buffa*) existoval zhruba od r. 1740 také v sinfonii nový tón: melodický, snadno srozumitelný, temperamentní, rytmicky pulsující. Sinfonie má tři věty: rychle-pomalou-rychle (s. 152, obr. A).

Oblíbené byly sinfonie GIOVANNIHO BATTISTY SAMMARTINIHO (1700–75, Milán), tištěné v Paříži 1742. Nad sm. základem hrají 2 fl. a 2 hob. téma, složené z drobných metrických článků, nepřiliš výrazné, ale přitom sladce líbivé (předtaktů, tečkových rytmy, synkopy, tercie), k tomu přístupují imitace a střídání dechů a smyčců (t. 4 n.). Les. rohy zesilují střední polohu. Hudba je kantabilní, dynamická a bohatá na kontrasty.

J. CHR. BACH napsal přes 60 sinfonií v it. slohu, s motivickými kontrasty v oblasti hl. tématu, zpěvně a v melodice ryze italské (srovnej s. 365).

Berlínská škola, severní Německo

Dvorní kapela FRIEDRICH A II. (1740–86) setrvala ještě dlouho v barokní tradici trívěté sinfonie, tzn. bez menuetu, který jakožto tanec patřil do suity a nikoliv do sinfonie. Sazba je zde kontrapunktická, charakter vážnější než na jihu. Skladatelé: bratři J. G. GRAUN (1702–71), K. H. GRAUN (1703/04 až 59), FRANZ BENDA (1709–86), BACHOVI synové.

Mannheimská škola, jižní Německo

Dvorní kapela falckého kurfiřta KARLA THEODORA (1742–99, od 1778 i s dvorem v Mnichově) dosáhla evr. věhlasu jako moderní orch. předklasického období. Ke starší generaci patří:

JOHANN STAMITZ (1717–57) z Čech, houslista, od r. 1741 v Mannheimu, od 1745 koncertní mistr dvorní kapely; vývojově důležitá jsou *Orchesterální tria* op. 1 pro 2 housle a bas, obsazená komorně *solisticky* nebo *vicinasobně* orchestrálně, a 4hl. sinfonie (s dechy).

FRANZ XAVER RICHTER (1709–89) z Moravy, od r. 1747 v Mannheimu, později kapelník dómu ve Štrasburku; – IGNAZ HOLZBAUER (1711–83) Vídeň, 1753 Mannh.; – C. G. TOESCHI (1731 až 88) Itálie, 1752 Mannh.; – ANTON FILTZ (1733 až 60) 1754 Mannheim.

Téměř všechny mannheimské inovace mají it. vzory, jež jsou však světybné rozvinuty. Mannheimští uchvacovali přirozenost, vzletnost a bezprostřednost hud. projevu, vyvolávající neopakovatelnou náladu. Znaky:

- vše ovládá melodie (gb. už není určující);
- sudé taktové členění (2, 4, 8), jasná, přehledná, taneční periodicitata;
- variabilní struktura témat složených z drobných motivických článků, připouštějící zároveň různé vsuvky a krácení jakožto *motivické varianty*, jež nemění celkový charakter příslušného tématu (viz zkrácený tvar A' v repríze, př. B);
- úvodní věta sestávající z většího počtu krátkých článků s množstvím nápadů a motivů (A–L, obr. B), k tomu variované reprízy: vše je v neustálém pohybu;
- kontrasty namísto barokní jednoty afektu („vpád“ citu; 2 protikladná témata ve vstupní větě, „2. téma“ na dominantě; obr. B); provedení;
- *mannheimské manýry*: *crescendo* při neměnné harmonii a figuracích namísto barokní terasovité dynamiky (*mannheimský válec*, *raketa*, př. B), rozložené akordy, tremola, motivické „vzdechy“ (*mannheimský vzdech*), nečekané generální pauzy, mordent se svrchní sekundou (*ptáček*, napodobuje ptáčků zpěv);
- prudká změna *fp* na malé ploše (působí dramaticky);

– neobyčejná disciplinovanost orchestru;

– samostatné vedení dechů, zvl. dřev; kultivace klarinetu; les. rohy hrající vydržované tóny (jako *orchestrální pedál*);

– menuet na třetím místě sinfonie; reprezentuje jasnost členění a krásu, a jako tanec zároveň podporuje přirozený výraz člověka v pohybu.

Následovníci jsou v letech 1760–78 STAMICOVI synové CARL (1745–1801) a ANTON (1750–76), FRANZ BECK (1730–1809), CHRISTIAN CANNABICH (1731 až 98), od 1758 STAMICŮV nástupce v Mannheimu. Móda se brzy stává manýrou. *Mannheim – krásná škola co do provedení, nikoliv však co do vynalézavosti. Vládne zde jednovácnost vkusu* (SCHUBART 1775).


Paříž má veřejné orchestrální koncertní řady. Mannheimský vliv odráží E.-J. GOSSEC (1734–1829).

Instrumentace

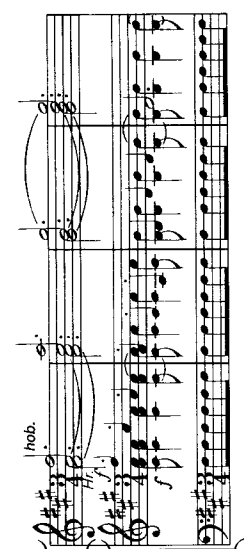
C. PH. E. BACH používá ještě starou barokní sazbu: sdružování nástrojů do párů, v *těsné* poloze, dřeva nad smyčci, na způsob varh. rejstříků.

HAYDN již upřednostňuje *širokou* polohu všech nástrojů a vsunuje přitom dechy mezi smyčce; tím vznikají světlejší barvy a mišení orch. skupin namísto „rejstříků“.

BEETHOVEN zachází s dechy výrazným způsobem, staví je na roveň smyčcům, v paralelních zdvojeních je často vede nad nimi: oslnivé orch. barvy, silný účín.



A. J. Haydn, Symfonie č. 7 (Poledne), 1761



B. J. Haydn, Symfonie č. 45 (Na odchodnou), 1772, začátek

	raný klas.	Gossec Paříž	Haydn Vídeň	Mozart raný	Haffner	Es	g	C	1. symf.	Beethoven	3.	5.	9.
	–1780	1769	–1780	1773	1782	1788	1788	1788	1800	1803	1808	1808	1824
pik.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
fl.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
hob.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
klar.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
fag.	1–2	2	2	1–2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
křag.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
les. r.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
trb.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
poz.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
timp.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
h.-kb.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

C Obsazení

Koncertantní a citový styl

Obsazení (obr. C)

Orchestr této doby čítal asi 30 hudebníků, mohl být však také podstatně menší. Většinou se počítalo se 4hl. smyčcovým aparátem (s kb.) k tomu 2 hob. nebo 2 fl. (stejní hráči), při obzvláštních nárocích fl. i hob. současně; k tomu jako samozřejmost (bez zvl. vyznačení) vždy 2 les. r. a 1–2 fag. kvůli zesílení zvuku (HAYDN až cca do r. 1710: *Fagotte sempre col basso*). Mannheimská dvorní kapela čítala:

smyčce: 22 h., 4 vly., 4 vc., 1 kb.;
 dřeva: 2 fl., 2 hob., 2 klar., 2 fag.;
 žestě: 2 les. r., 2 tr., 2 tymp.

Stejně bohaté byly obsazení orchestry v Paříži (GOSSEC) a také v Londýně. HAYDN v Eszterháze a ve Vídni pracoval zpočátku ještě s menším obsazením (srov. operní orch. s. 394, obr. D): měl k dispozici vždy jen 2 les. r. a 2 hob., fl. až cca do r. 1780 (jen občas), klar. až v *Londýnských symfoniích*. Často se vyskytuje oktavové zdvojení fag./fl./hob. (*videňské unisono*).

U MOZARTA se obsazení mění podle příležitosti a místa. Někdy dodatečně doplňuje příslušné nástroje, jako fl. a klar. v krajních větách *Haffnerovy symfonie* (psána pro Salcburk 1782) pro provedení ve Vídni 1785. Ještě v posledních 3 symfoniích není obsazení dechů ustálené, přičemž v *symfonii Jupiter* jsou kb. vedeny nezávisle na vc.

BEETHOVEN podstatně rozšířil orchestrální těleso. Z malého orchestru předklasických divertiment a sinfonií se stal velký symfonický orchestr.

Vídeňská škola

Také vídeňští skladatelé – podobně jako skladatelé mannheimští – převzali kol. r. 1740 menuet ze suity a divertimenta do symfonie. Svědčí to o tom, že v celé jižní Evropě byla žvčtá it. symfonie svým charakterem blízká divertimentu.

Pečlivost bez pedanterie, půvab celku a ještě více jednotlivých částí, převládající radostný kolorit, velké porozumění pro dechové nástroje, snad až příliš komickébo koření – to je charakter Vídeňské školy. (SCHUBART 1775).

Skladatelé starší generace jsou J. G. REUTTER ml. (1708–72), G. CH. WAGENSEIL (1715–77), M. G. MONN (1717–50), F. ASPELMAYR (1728–86), potom J. HAYDN, později MOZART, BEETHOVEN.

J. Haydn

HAYDNOVA 1. symfonie z roku 1759 (s. 429) ještě nemá menuet. Co do charakteru představuje jasné, vylehčené, radostně jásavé rokoko. Jako nový kapelník knížete ESZTERHÁZYHO napsal HAYDN v 60. letech asi 40 sinfonií, (s. 394, obr. A). V jeho orchestru působilo několik dobrých sólistů, jako TOMASINI (h.) a WEIGL (vc.). Pro oba napsal HAYDN koncertantní symfonie se sol. party. *Koncertantní struktura* prozrazuje vliv barokní tradice, stejně jako tehdejší HAYDNOVA záliba pro kp. sazbu.

3 symfonie č. 6–8 mají programní názvy: *Le matin (Ráno)*, *Le midi (Poledne)*, *Le soir (Večer)*. Líčí východ slunce, dopolední hodinu zpěvu, bouřku atd. V *Le midi* se vyskytuje instr. recitativ a árie (na místě II. věty, obr. A). Ve všech větách se různě střídají sóla (včetně užití na způsob *concertina*).

Za knížete NIKOLAUSE byl po r. 1762 na zámku Eszterháza pro zvýšení lesku tamějšího okázalého života zřízen větší orchestr. Sinfonie č. 31 *Lovecká (Jagdsinfonie)* se 4 les. rohy a eszterházyovskými loveckými signály to dokládá stejně, jako několik sinfonií v zářivém C dur s trubkami a kotli, prozrazujícími tradici barokních intrád (*Intraden-Sinfonien*, např. č. 48).

Symfonie 70. let odrazuje citový sloh i hnutí *Sturm und Drang*. Mnohé jsou v moll, jako už č. 39 g moll (1766), *Smuteční symf.* č. 44 e moll (*Trauersinf.* 1773), č. 46, c moll (cca 1770).

Sem také patří č. 45, fis moll (1772). Nezvyklá tónina, synkopovaný začátek, neklidná tematika vyjadřují vášně a vzrušení (př. B). Název *Symfonie na odchodnou* (*Abschiedssinfonie*) získala pro své vtipné finale, ve kterém jeden hudebník po druhém odchází ze scény, čímž HAYDN demonstroval přání členů orchestru odejít na dovolenou (s. 395).

Nový, přirozený způsob výrazu se nesnáší s barokním kontrapunktem. V symf. č. 42 (1771) nahrazuje HAYDN jedno složité kp. místo jednoduchou melodii a poznamenává, že *to byla hudba pro příliš učené uši*. Namísto toho rozvíjí v těchto symfoniích princip *tematické práce*, který r. 1781 přenáší také na smyčcové kvartety (s. 375).

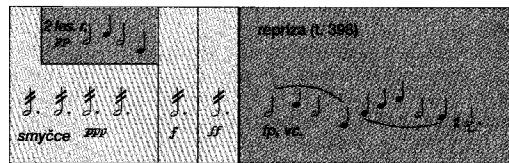
V 80. letech vzniká pro *Concerts de la Loge Olympique* v Paříži 6 tzv. *Pařížských symf.* č. 82 až 87 (1787–88). Francouzi jim přiřkli jména jako *La reine (Královna)*, č. 85; *MARIE ANTOINETTE*), s variacemi na píseň *La gentille et belle Lisette* (2. věta).

V 90. letech píše HAYDN pro *Solomonovy koncerty* v Londýně 12 *Londýnských symfonií* č. 93–104. 6 jich vzniklo pro 1. cestu 1791–92 (Hob. I: 93–108), dalších 6 pro 2. cestu 1794–95 (Hob. I: 99–104). HAYDN je v Londýně provedl s velkým úspěchem.

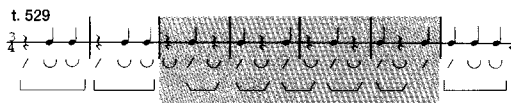
Nalezne mezi nimi č. 94, G dur *S úderem kotlů (mit dem Paukenschlag* s. 152, s. 334); č. 98, B dur s chorálním *Adagio cantabile* – po zprávě o MOZARTOVĚ smrti (partituru později vlastnil BEETHOVEN); č. 100 *Vojenská symf. (Militär-S.)* s velkým bubnem, činely, trianglem; č. 101, D dur *Hodiny (Die Uhr)*; č. 103, Es dur *S vířením kotlů (mit dem Paukenwirbel)*.

Sazba, instrumentace, výraz a obsah zde kulminují v charakteristické instrumentální hudbě vrcholného klasicismu. HAYDNOVY *Londýnské symfonie* jsou zároveň východiskem pro symfonie BEETHOVENOVY.

	vznik	prem.
I. C op. 21	1799 – 1800	1800
II. D 36	1801 – 02	1803
III. Es 55	1803 – 04	1805
IV. B 60	1806	1807
V. c 67	1804 – 08	1808
VI. F 68	1807 – 08	1808
VII. A 92	1811 – 12	1813
VIII. F 93	1811 – 12	1814
IX. d 125	1822 – 24	1824



vrstvení tónin před nástupem reprízy



rytmické struktury



A symfonie I – IX

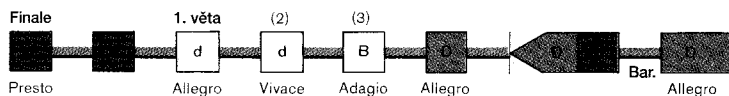
B III. symfonie

1. věta
smyčce, 2 Klar.
1. téma *ff*

t. 59, 2 les., r.
2. téma *ff sf sf p dolce*
vc., kb.

3. věta
vc., kb. *pp* témata
t. 19, 2 les. r.
vc., kb.

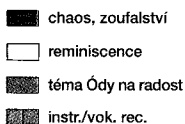
C V. symfonie, motivické souvislosti



t. 241 Allegro assai

8 Bar.: Freude, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Tochter aus E - ly - si-um

D IX. symfonie, začátek finale



BEETHOVEN pokračuje v symf. tradici HAYDNOVÉ (méně MOZARTOVÉ). Rozšiřují se obsah i forma, věty se spojují do cyklu, živé scherzo vytlačuje menuet a finale nabírá na závažnosti.

I. a II. symfonie. Obě zřetelně vykazují HAYDNOVŮ vliv (s. 385).

III. symfonie (Eroica), podnět k napsání vzešel od fr. vyslance ve Vídni, generála BERNADOTTA; nadpis *Sinfonia grande intitolata Bonaparte* (1804) BEETHOVEN stáhl poté, co se NAPOLEON sám korounoval na císaře, a zevšeobecnil ho na *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo (Hrdinská symfonie, složená k uctění památky velkého člověka)*. Rozsah, struktura i obsah jsou zcela nové. K tomu 3 příklady:

– Na začátku zazní 2 krátké tutti akordy: nekonvenční energické gesto. Pak následuje jednoduchá trojzvuková melodie, stejná jako v MOZARTOVĚ ouvertuře k sinspielu *Bastien a Bastienka*. Zde však ve violoncellech působí velmi závažně, doprovázena vzrušeným tremolem a synkopami (MOZART: jasný zvuk houslí, jednoduchý doprovod). Plná vnitřního napětí pak setrvá na cis (př. B), místo aby nerušeně plynula dále: všude vládne vůle k závažné výpovědi.

– Před nástupem reprízy se nad smyčcovým tremolem v B dur tiše, jakoby z dálky nese hlavní téma ve 2. les. r. v Es dur (bitonálně). Tento „falešný“ zvuk má mimohudební odůvodnění (dálka atd.). Poté nabývá prudce na síle samotné tremolo (2 takty odpovídají dvěma počátečním tutti akordům) a začíná repríza.

– Před nástupem Kody naruší BEETHOVEN neobvykle tvrdšími synkopami (variantami úvodních akordů) metrickou normu: opět burčující akt vůle.

2. věta je často hraný *smuteční pochod*, 3. věta je Scherzo, Finale přináší variace na téma z baletu *Stvoření Prometheova* (s. 432).

IV. symfonie. Velká, absolutní hudba plná fantazie a krásy.

V. symfonie (Osudová symfonie). Počáteční motiv (*Tak buší osud na dveře*, BEETHOVENOVO sdělení SCHINDLEROVI) je spíše gestem než melodií, jeho rytmus je pro BEETHOVENA typický. Smyčce vrší osudový motiv imitací na sebe, až z něho vznikne 1. téma (*lomená práce*: 2. h., vly, 1. h., př. C).

2. téma je odvozeno z tématu prvního: fortissimo- vý signálům horen odpovídá melodie ve smyčcích (*p dolce*) s osudovým motivem variováným v basu (př. C). Všude jsou patrné souvislosti. 3. věta scherzového charakteru obměňuje rytmus osudového motivu (3/4 takt, metrický posun), ještě zřetelněji od t. 19 (př. C; srov. oproti tomu s. 106, obr. C). Stretta převádí dění z moll do jášavého Finale v dur. Morální idea je jednoznačná: nocí ke světlu, bojem

k vítězství (viz dále kritika E. T. A. HOFFMANNA, s. 403).

VI. symfonie (Pastorální) vznikala paralelně s V. symf., což dokládá dualismus, typický pro BEETHOVENOVO tvůrčí uvažování: na jedné straně hrdinské gesto, absolutní hudba, na straně druhé idylický prožitek přírody; program (s. 152 n.) odpovídá symfonii J. H. KNECHTA *Tongemälde in Natur* (1784). Pastorální tónina F dur. BEETHOVENŮV skepticismus: *tónomalba v instrumentální hudbě, pokud je dovedena příliš daleko, ztrácí účinnost* (skici). Proto je zde tónomalba zastoupena poměrně málo (ptačí zpěv, bouřka, s. 142).

VII. symfonie. Prométheoško-dionýské přitakání životu, především prostřednictvím rytmu (*Apoteóza tance*, WAGNER).

VIII. symfonie. Vznikala současně se Symf. č. VII. V BEETHOVENOVĚ symf. tvorbě pak následuje desetiletá odmlka.

IX. symfonie. Po náčrtcích k 1. větě a ke Scherzu 1817/18 práce přerušena kvůli Misse solemnis, vlastní kompozice pak od léta 1822. Symfonie začíná základními intervaly (kvinta, kvarta, oktáva), jakoby se měl tvar tématu teprve zrodit z jakési pralátky (podobně jako později u BRUCKNERA). Tónina d moll v sobě skrývá hloubku, vážnost a dramatickost. Scherzo a pomalá věta pokračují v náladě a obsahu úvodní věty (pořád vět s. 152, obr. B). Sóla a sbor ve Finale rozšiřují symfonii jakožto hud. druh o oratorní prvky. SCHILLEROVU *Ódu na radost* chtěl BEETHOVEN zhudebnit už v Bonnu, roku 1812 potom plánoval ouverturu se sborem (z čehož vznikl op. 115 bez sboru, 1815). Prostá melodie „ódy“ (př. D) vykazuje jistou podobnost s vokálním tématem *Fantasie* op. 80 (1808), které se zase vztahuje k písni *Gegenliebe* ze sbírky *Seufzer eines Ungeliebten* (1795, BÜRGER).

Úvod k Finale začíná dramatickou orchestrální částí (presto, d moll), do které jsou začleněny instrumentální recitativy (vc.) a citáty z prvních tří vět (souvislost, cyklus; obr. D). Jako 4. věta pak zaznívá vstupní téma ódy (v dur) s recitativem a pak znovu od začátku. Je však přerušeno: chaoticky a zoufale sem vrhne počáteční presto (d moll). Potom konečně přijde ke slovu baryton („O Freunde, nicht diese Töne!“), zazpívá celé téma ódy a otevře tak sborové Finale. BEETHOVEN zhudebnil výběr z SCHILLEROVY Ódy v 5 variacích s tureckou hudbou a vystupňovanou Kodou. Prem. 7. 5. 1824 přinesla kromě ouvertury op. 124 ještě *Kyrie, Credo a Agnus Dei* z Missy solemnis, označené jako *hymny*. Idealizovaný duch antiky, náboženská vroucnost, spojení se svobodou víry a myšlení a optimistickým humanismem zde dospívají ke klasickému vrcholu. SCHINDLER napsal hluchému BEETHOVENOVÍ o nadšeném publiku: *přemožení a zdrcení velikosti Vašeho díla („zerdrückt, zertrümmert über die Größe Ihrer Werke“)*.

47	120	192	205	282
Allegro	Allegro	Allegro	Tempo I	
1., 2. téma expozice	1., 2. téma E	1., 2. téma F	1., 2. téma repríza	kóda

■ žalární scéna
 ■ sonátová věta
 ■ dram. hudba
 ■ vrchol
 ■ triumf
 ■ stretta

57	156	246	392	443-530
Allegro			Allegro	Presto
naděje	žal	dram. vývoj	stretta	

37	120	192	378	404	514-636
Allegro	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro	Presto
1. téma C expozice	2. téma E	provedení	1. téma C repríza	repríza C	stretta kóda

A L. v. Beethoven, Overtura Leonora I (1805) a její přepracování II a III (1805 a 1806)

B Ch. W. Gluck, Don Juan, 1761. Baletní pantomima

■ taneční sál ■ noční scéna

Přepracování, problematika obsahu a formy

Overtura

Novým rysem je obsahový vztah ouvertury k operě. Po RAMEAUOVI (předjímání témat v operě *Castor et Pollux*, 1737, líčení v operě *Nais*, 1749) přichází GLUCK v *Alceste* (1767) jako první s programovou předehrou, která popisuje obsah opery. Programové ideje uskutečňovali též Italové, poté MOZART, poprvé v *Idomeneovi* (1781) a pak v *Únosu* (s. 134). Formálně se nejčastěji jedná o sonátovou větu (*sonfonia*), s občasnými programovými vsuvkami. Overtura ke *Kouzelné flétně* sleduje starou fr. ouverturu s pomalým úvodem a rychlým fugatem. BEETHOVENOVY 4 ouvertury k *Fideliově* odrážejí rozdílné nároky na ouverturu v době klasicismu.

- programový vztah k operě,
- čistě hud. forma (sonátová forma),
- účín na publikum a délka.

Overtura *Leonora I* spojuje sonátovou větu s programem – pochmurná žalární scéna jako úvod, dramatický vpád a vrchol jako provedení a triumfální stretta jako kóda. Při předběžném neveřejném provedení se jevila příliš krátká a příliš lehká. V *Leonore II* se skladatel zřekl sonátové formy a přišel s programní hudbou plnou dramatického napětí s vrcholem v podobě trubkového signálu a rychlým závěrem (1805). Její spíše romantická volnost však zřejmě neodpovídala BEETHOVENOVÝM klasickým formálním a strukturálním nárokům. Přepracoval ji tak (*Leon. III*; 1806), že zestručnil úvod, vrátil se k ideji son. formy a vytvořil vyváženou, velkou symf. stavbu, v níž trubkový signál jakožto vrchol zazní na centrálním místě. Jako předehra k operě je však *Leonora III* příliš dlouhá (od té doby se hraje samostatně v koncertních sálech, po vzoru MAHLEROVĚ pak před závěrečným obrazem *Fidelia*). K víd. provedení r. 1814 pak BEETHOVEN napsal krátkou Overturu E dur, která uvádí 1. scénu a která od té doby platí za ouverturu k *Fideliově*. BEETHOVEN psal také **hudbu k činohrám** s ouverturami, např. ke *Coriolanovi*, *Egmontovi* (s. 267), ke *KOTZEBUOVÝM hrám Zříceniny aténského krále Štěpán* op. 113, 117 (1811), dále jednotlivé ouvertury jako op. 115 k *císařským jmeninám* (*Namensfeier* 1809/14–15) *Zasvěcení domu* (*Die Weibe des Hauses*) op. 114 (= 113,6) k otevření Josefstädter Theater ve Vídni (1822).

Balet

Baroko podporovalo v baletu taneční virtuozitu a umění. Stejně jako v operě vede i v baletu nový duch *přirozenosti* kol. r. 1750 k reformě, především díky choreografům J.-G. NOVERROVI a G. ANGIOLINIMU. Reformní úsilí směřuje k dramatizování ustrnulého, samoučelného baletního projevu a k jeho proměně v dějovou *baletní pantomimu* (*ballet d'action*): drama bez slova, zpracovávající látku velkých vášní. Balet je především záležitostí choreografie a tance. Pro NOVERRU zůstala hudba

sekundární (MOZART pro něj napsal bal. hudbu *Les petits riens*, 1778). U ANGIOLINIMU, pro něhož pracoval GLUCK, však hrála hudba velkou roli.

První GLUCKOVA baletní pantomima byla *Le festin de Pierre* (podle MOLIÈRA, něm. jako *Don Juan oder Der steinerne Gast* (*Don Juan aneb Kamenný bost*, Vídeň 1761). Tento jednoaktový kus obsahuje 3 scény po 6, 16, a 9 hud. větách. Celek otevírá ouvertura (Sinfonie, obr. B). Charakter hud. vět se těsně přimyká k jednotlivým postavám a situacím – graciózní postoj *Dona Juana* v 1. andante (č. 1), dekorativní noblesla v menuetu na přese (č. 10), dramatické tremolo při tanci furií v d moll (č. 31) a tónomalebné zobrazení rychlých záblesků dýky při souboji s pauzou po smrtelném zásahu a poté tragicky tiché dozvuky (č. 5, př. B).

Následuje *Alessandro* (Vídeň 1764) a *Semiramis* (Vídeň 1765). *Don Juan* se pak ve Vídni hrál ještě přes 40 let.

Dodnes se udržely klasické balety *Cupidovy nálady* od V. GALEOTTIHO s hudbou J. LOLLEHO (Kodaň 1786) a *La Fille mal gardée* od J. DAUBERVALA s fr. písněmi a operními nápěvy (Bordeaux 1789). BEETHOVEN napsal jeden jediný balet: *Stvoření Prométheova* (*Geschöpfe des Prometheus*) pro choreografa S. VIGANÒ (1800–01, viz s. 367).

Tance

Na místo dvorských tanců období baroka nastupují tance měšťanské. Udržel se pouze menuet, zvl. v Německu. Oblíbené byly angl. společenské tance, jejichž kroky byly považovány za přirozené. Souhrnný název pro tyto tance je *country dance* a patří sem tzv. *longway* (řadový tanec) a *round* (kolový tanec). Ze Skotska pocházel *ecossaise* (fr. též *anglaise*, rychle, 2/4). Ve Francii se tyto tance nazývaly souhrnně *contre danse* a zahrnovaly:

- *čtyřvilku* (*quadrille*): 4 páry ve čtvrci, s 5–6 opakováními po 32 taktech, 4/4 nebo 6/8 takt;
- *cotillon* (fr. spodnička): 4 páry, kolový tanec, entrée a refrain (opakování), v 19. stol. se spojuje s jinými tanci;
- *anglaise*: angl. vzor, mnoho párů, dvojitá řada, 2/4 takt.

V Německu byl rovněž znám angl. *country dance* jako *Kontra Tanz* (*Kontertanz*). Sociálně níže stál *Německý tanec* (*Deutscher*), rychlejší, hrubší krouživý tanec v 3/8 taktu (viz taneční scéna v MOZARTOVĚ *Donu Giovannim*, s. 342, obr. A). K tomu přistupují valčík, polka, ländler aj. (s. 342). Oblíbené byly úpravy tanců z dobových oper a koncertních skladeb. Např. roku 1787 slyšel MOZART v Praze melodie z Figara *předělané na samé „kontrtance“ a německé tance „teutsche“*.

Serenády, divertimenta atd. patří k zábavným hudbním druhům klasicismu (s. 147).

II., t. 40 sólo

III. t. 241

2 hob., fag. fl., 2 hob. fl. 2 fag. 2 hob.

dialog dechů

A W. A. Mozart, Klavírní koncert d moll, KV 466, 1785, II. a III. věta, struktury

sólo

orch. 5 5 2 2 1 1

kontrast setvání vyrovnání

Tutti *f sempre stacc.*

due e poi tre corde *tr*

t. 6 sólo

molto cantabile, pp (una corda)

Andante con moto

B L. v. Beethoven, Klavírní koncert č. 4 G dur, 1805/06, II. věta

Allegro ma non troppo

dřeva *p dolce*

C tymp.

C L. v. Beethoven, Houslový koncert D dur, op. 61, 1806, začátek

dřeva	piano	kadence	zvukový „pošťár“
klavír	forte	metrum	

Gestika a melodika

Klasicismus přejímá z baroka *sólový koncert* (zvl. klavírní a houslový). *Skupinové koncerty* jsou vzácné (s. 393). V sólovém koncertu vystupuje v souladu s dobou do popředí jedinec, který vyjadřuje své city, vzbuzuje účast, a svým nadáním, uměním a virtuozitou vyvolává v publiku nadšení.

Houslový koncert

Vedoucí postavení zaujímají it. a fr. houslisté (s. 371). V oblasti jižního Německa a Rakouska se objevují sólové housle v orchestrálních serenádách (s. 146). Rokokový divertimentový charakter přechází i do houslového koncertu. Koncerty píšou mj. pozdější mladší představitelé Mannheimské školy, DITTERSDORF, HAYDN.

MOZARTOVY houslové koncerty vznikly r. 1775 v Salcburku: B (KV 207), D (KV 211), G (KV 216), D (KV 218) A (KV 219). Koncert A dur je obzvláště obsahově závažný a v závěrečném rondu pracuje s typickou písňovou tematikou a oblíbeným tureckým koloritem.

Od BEETHOVENA pocházejí dvě Romance pro housle a orchestr, G dur op. 40 (1801–02) a F dur op. 50 (1798?), jakož i jedinečný Houslový koncert D dur, op. 61 (1806):

Začíná 4 údery tympanů (metrum, atmosféra). Nad podvědomě pokračujícím tempem čtvrtovým hodnot pak zaznívá téma dřev v široce menzurovaných půlňových notách (zadržovaná síla a uvolnění, př. C). Často zde vznikají nové orchestrální barvy (dechy, tymp. a h.). Z množství motivů nakonec vystoupí do popředí vlastní písňové hlavní téma (s. 398, C).

Klavírní koncert

C. PH. E. BACH napsal téměř 50 koncertů, všechny pro cembalo. J. CHR. BACH zkomponoval přes 30 koncertů, mezi nimi op. 1 (1763) a op. 7 (1770). Jeho italská melodika je vzletná a půvabná. Autory četných dalších klavírních koncertů jsou mj. ASPELMAYR, STÄRZER, HOFFMANN, DITTERSDORF, VAÑHAL, PICHL, DELLER, WAGENSEIL, RAUPACH, HONAUER, SCHOBERT, ECKARD, J. S. SCHRÖTER (6 koncertů op. 3, Paříž 1778), J. HAYDN (zvláště D dur, Hob. XVIII: 11).

Mozartovy klavírní koncerty zaujímají jedinečné postavení. Téměř všechny si napsal MOZART pro vlastní vystoupení. Spojují vrcholné hudební nároky s dokonalou virtuozitou, která se nikdy nestává samoučelnou. Všechny koncerty jsou pro pianoforte, už nikoliv pro cembalo. Orchestr se jen zřídka zcela podřizuje sólovému nástroji (př. A. nahoře), většinou se účastní tematického dění (dokonce i dialogicky, př. A. dole). Obzvláště bohaté a krásné jsou partie dechových nástrojů.

Sólový hlas (p. r.) se často vznáší nad hebkým zvukovým polštářem smyčců; dialog dechů ukazuje partnerství: obojí je obrazem svobody a zároveň rovnosti, líbezná a suverénní.

Všechny koncerty jsou třívěté s Andante (nikoliv Adagiem) jako střední větou a finálním rondem (kromě KV 453 a 491: var.).

Přehled koncertů:

– **Rané úpravy (Pasticci)**. 1767: 4 úpr. (KV 37, 39–41) podle sonát RAUPACHA, HONAUERA aj.; 1771 (KV 107) 3 úpr. podle J. CHR. BACHA (Sonáta op. 5).

– **Salcburské koncerty**. 1773 D (KV 175) s kp. finale, nové finale jako rondo až Vídeň 1782 (KV 382); 1776: B (KV 238); Koncert F dur pro 3 klavíry (KV 242, pro rodinu LODRONŮ); C dur (KV 246); 1777: Es dur (KV 271); 1779: Koncert Es dur pro 2 klavíry (KV 365).

– **Vídeňské koncerty**.

1782: F, A a C (KV 413–415); 1784: Es, B, D (KV 449–51), od KV 450: *velké koncerty* (MOZARTOVO označení). G (KV 453) B (KV 456), F (KV 459, 2. *Korunovační koncert* s tymp. a tr.; s. 397); 1785: d, C, Es, (KV 466, 467, 482); 1786: A, c, C (KV 488, 491, 503); 1788: D (KV 537, 1. *Korunovační koncert*); 1791: B (KV 595).

Své první vídeňské koncerty MOZART charakterizoval: *nejsou ani příliš těžké ani příliš lehké – jsou velmi brilantní – příjemné pro uši – přirozené, aniž by upadly do prázdnoty – tu a tam – mohou i znalci nalézt uspokojení – ale přece s nimi musejí být spokojeni i nezalci, aniž by věděli proč* (dopis otci 28. 12. 1782).

Jen 2 koncerty jsou v moll, plně vášně (d) a tragiky (c). U Koncertu d moll dávalo 19. století přednost kadencím od BEETHOVENA a CLARY SCHUMANNOVÉ. Nápadně „zářivý“ je virtuózní Koncert C dur KV 503. Téma finale z KV 595 použil MOZART jako dětskou píseň *Komm lieber Mai* (KV 596, viz s. 108, obr. B). MOZARTOVY kadence se zčásti dochovaly: nápadité, cituplné, virtuózní a ne příliš dlouhé.

Beethovenovy klavírní koncerty začínají tradičně, opusem 15 C dur (prem. 1795; rev. 1800) a op. 19 B dur (1793–95/98; prem. 1795; pův. s rondem B dur WoO 6). – 3. koncert c moll hledá ve výrazu a celkové koncepci nové cesty (možný vzor MOZART – KV 491). – 4. koncert G dur, op. 58 spojuje brilantní virtuozitu s lyrickou velostí.

Střední věta utváří programní ideu: Kontrast a vyrovnání, protiklad dvou charakterů (Orfeus a Euridice apod.). Kontrast je co možná nejsilnější: tutti oproti sólu, *f* oproti *p*, stacc. oproti legato, vzdorné gesto oproti měkké melodice. Klavír pokračuje nerušeně dál, zatímco orchestr postupně slabne, připodobňuje se klavíru co do tónu a nakonec umlká (díl B'). Teprve nyní se pozvedá klav. sólo v neobyčejně svobodné kadenci (trylky, gestický charakter). Věta končí v *pp* a finální rondo následuje *attacca*.

Pátý a poslední Koncert Es dur, op. 73 (1809), vyzařuje imperiální velikost.



A W. A. Mozart, Flétnový koncert G dur, KV 313, 1778, stylizovaný pochodový rytmus

B W. A. Mozart, Koncert pro flétnu a harfu, C dur, KV 299, 1778, ukázka struktury

C W. A. Mozart, Koncert pro lesní roh Es dur, KV 417 a 447, 1783, lovecká motivika

dvojkoncerty				trojkoncerty		koncerty pro 4 nástroje	
Mozart				Mozart		Beethoven	Mozart
KV 190	299	364	365	242	320*	op. 56	297
orchestr							

D skupinové koncerty klasicismu, příklady obsazení

■ sóla ■ tutti
* koncertantní symfonie

Nástrojové charaktery, skupinové koncerty

Sólové koncerty

se v klasicismu vyskytují také pro violoncello (BOCCHERINI, DUPORT, HAYDN), méně pro violu (ROLIA), kontrabas (SPERGER, DRAGONETTI), mandolinu, kytaru (CARULLI, GIULIANI).

Flétna: po QUANTZOVI, TELEMANNŮVI a HASSEŮVI píše četné koncerty pro příčnou flétnu mannheimští skladatelé, J. CHR. BACH, HOFFMEISTER, DANZI, aj. MOZARTOVY koncerty G, D (KV 313, 314) vznikly r. 1778 v Mannheimu.

Oblíbené byly stylizované pochodové rytmy jako je tomu v úvodním tématu KV 313 (př. A).

Koncert D dur komponoval MOZART pův. pro hoboje (C dur), avšak přepsal ho pro flétnu, aniž by tím celek jakkoliv utrpěl. Motivika, způsob hry a charakter jednotlivých nástrojů nejsou ještě vyhraněny, tak jako později. Téma finálního ronda zní odlehčeně, jasně: MOZART jím později podkládá árii Blondy (Katy) *Welche Wonne, welche Lust*, čímž pojmenovává jeho charakter (s. 348).

Hoboj: Koncerty píše LEBRUN, EICHNER, FASCH, HAYDN, MOZART; volba nástroje zčásti ještě závisí na interpretovi: hob., fl. nebo housle.

Klarinet: po raných koncertech TELEMANNŮVI, MOLTERA a J. STAMITZE napsal C. STAMITZ (s. 381) 11 koncertů, virtuózních, ale obsahově poněkud prázdných. Prohloubení přináší MOZART v pozdním konc. A dur, KV 622 (1791, jeho *poslední* koncert vůbec) s bohatými barvami ve všech rejstřících, měkkou melodikou a charakterem vycházejícím z povahy nástroje; pův. pro hlubší, tzv. *basetový* klarinet (*b. rob.*; viz s. 55).

Fagot: pro fagot vzniklo koncertů málo (EICHNER, STAMITZ, MOZART: KV 191; 1774).

Trubka: Přestože v pobaročnické době umění hry na klarinu téměř zaniklo, existovali i v klasicismu někteří vynikající virtuósové na trubku. Pro Vídeňana WEIDINGERA napsal J. HAYDN Koncert Es dur, Hob. VIIe (1796) s chromatikou (trubka s klapkovým zařízením) a vysokými polohami. Extrémně vysoký tón požaduje M. HAYDN – a³ (24. přirozený tón trubky in D).

Lesní roh: Koncerty, nejčastěji v Es dur, přinášejí veskrze lovecké motivy, především ve finale: typické jsou kvarty a tercie (př. C). Chromatika je omezena (přirozený roh).

Skupinové koncerty

označované v baroku jako *concerto grosso* se v klasicismu dále nerozvíjejí. Vyskytují se tzv. *concertantní symfonie* se sóly, jako HAYDNOVA trojice symfonií (*Ráno – Poledne – Večer*, s. 383) nebo MOZARTŮV KV 364 in Es (1779), jakýsi dvojkoncert podobně jako *Concertone* in C, KV 190 (1774). V *dvojkoncertech* hrají 2 sólisté – např. MOZARTŮV KV 365 in Es (1779; obr. D).

V koncertu pro flétnu a harfu pojednává MOZART oba nástroje podle jejich charakteru, staví tedy například flétnovou melodii proti arpeggiu harfy (př. B).

V *trojkoncertech* mohou hrát buď stejné sólové nástroje (MOZART KV 242, s. 425), nebo nástroje různé, jako v BEETHOVENOVĚ op. 56 in C (1803–04).

Koncertní praxe

V 18. století vznikaly postupně privátní hudební nebo koncertní společnosti, které se pravidelně scházely. Ve 2. polovině století existovaly také téměř všude veřejné subskripční koncerty. Podnikatelé, většinou hudebníci jako J. CHR. BACH v Londýně, uzavírali smlouvy se skladateli a virtuósy a organizovali sborové a instrumentální koncerty, tzv. *akademie*. Při malém počtu posluchačů nabývaly tyto koncerty komorní charakter. MOZART počal při své první akademii ve Vídni se stovkou subskribentů.

Koncertní řady mj.:

Londýn: *Academy of Ancient Music*, 1710–92; BACHOVY a ABELOVY *koncerty*, 1765–82;

Paříž: *Concerts spirituels*, 1725–91, 1807 nn.; *Concerts des amateurs*, 1769 nn.;

Lipsko: *Großes Concert*, od 1743, později pod názvem *Gewandhaus-Konzerte*, od 1781;

Berlín: *Musikausübende Gesellschaft*, 1749 nn.; *Berliner Singakademie*, 1791 nn. (s. 361).

Doprovázející orchestry byly obvykle jen slabě obsazeny. Médium klav. koncertu v curyšské *Gesellschaft auf dem Musiksaale* z roku 1777 zobrazuje klavír umístěný typicky uprostřed, za ním 2 housle a 2 flétny (part 1. a 2. h.), o něco dále 2 drobné přirozené lesní rohy (obstarávaly harmonickou výplň namísto viol a zněly pokaždé příliš silně); 1 kontrabas hraje společně s levou rukou klavírního partu (tradice gb.). Ještě MOZARTOVY koncerty KV 413–415 požadují pouze smyčcový kvartet a dechy ad lib. Dirigenta není zapotřebí. Často dirigoval koncertní mistr (1. h.) nebo kapelník od klavíru.

Publikum stojí nebo sedí, jak kdo chce. Teprve až orchestrální pódium odděluje hráče a narůstající počet posluchačů. Sály jsou jasně osvětleny lustry, společnost je oděna do veselých a pestrých barev.

Potlesk byl spontánní, orchestr vyjadřoval uznání tak jako dnes klepáním smyčců do pultrů. Hráči na dechové nástroje pak povstali a zahráli tuš, často každý v jiné tónině, k tomu tympány.

Programy představovaly pestrou směsici a trvaly dlouho (často několik hodin). BEETHOVENOVA první vlastní akademie (*v jeho prospěch*) ve vídeňském dvorním divadle (Hofburgtheater) 2. 4. 1800, v 19.30 hod., přinesla tento program:

- 1) *Velká symfonie* od MOZARTA
- 2) *Arie* z HAYDNOVA *Stvoření*
- 3) *Velký koncert pro piano forte, zabraný a zkomponovaný panem* LUDWIGEM VAN BEETHOVENEM (op. 15 nebo op. 19)
- 4) *Septet zkomponovaný panem* LUDWIGEM VAN BEETHOVENEM, *co nejpomízejší věnovány Jeho Veličenstvu císařovně*
- 5) *Duet* z HAYDNOVA *Stvoření*
- 6) *Pan* LUDWIG VAN BEETHOVEN *bude improvizovat na piano forte*
- 7) *Nová velká symfonie s kompletním orchestrem* od BEETHOVENA (op. 21).