DĚJINY HUDBY DO ROKU 1800

textová opora ke studiu Dějin hudby

Vít Aschenbrenner

Studijní materiály byly vytvořeny s podporou ESF II projektu Západočeské univerzity v Plzni, CZ.02.2.69/0.0/0.0/18_056/0013239.



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ, MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Obsah

Úvodem 4
Hudební historiografie 5
Hudební kultura 6
Periodizace dějin hudby 6

Pravěk a doba předhistorická 9

Doba historická – předantické starověké kultury 12
Mezopotámie 12
Egypt 12
Čína 13
Indie 13
Palestina 13

Antická hudební kultura 15
Starověké Řecko 15
Starověký Řím 19

Středověká hudební kultura 21
Úvod 21
Liturgický zpěv – gregoriánský chorál 22
Duchovní hudba 27
Liturgický zpěv & duchovní hudba v českých zemích 28
9.– 10. století 28
11.– 12. století 30
13.– 14. století 32
Světská hudba 35
Středověký vícehlas 39
Rané organum 39
Nové organum po 1100 40
Notre Dame (1150– 1250) 41
Ars antiqua (1250– 1320) 42
Vícehlas mimo Francii 43
Ars nova (1320– 1380) 44
Italské trecento (14. století) 46
Ars subtilior (1380– 1420) 47
Itálie na počátku 15. století 47
Německo na počátku 15. století 47
Středověký vícehlas v českých zemích 47

Hudební kultura renesance 49
Úvod 49
Renesanční jednohlas 52
Renesanční polyfonie 15. století (c. 1420– 1520), franko-vlámská škola 53
Renesanční polyfonie 16. století (c. 1520– c. 1590/1600),
polyfonie v režii národních škol 57
Instrumentální hudba renesance 66
Renesance v českých zemích 68
Exkurs: hudební vývoj za husitských válek (c. 1415– c. 1435) 70

Typy hudebních prostředí v českých zemích v pohusitském období 72
Hudební druhy, prameny & skladatelé 78

Hudební kultura baroka 87
Úvod 87
Barokní opera 94
Duchovní hudba baroka 106
Barokní oratorium 107
Katolická liturgická hudba baroka 111
Protestantská (luterská) liturgická hudba baroka 117
Instrumentální hudba baroka 120
Hudební baroko v českých zemích 130
Barokní operní tradice v českých zemích 136
Barokní oratorium v českých zemích 138
Barokní liturgická figurální hudba v českých zemích 140
Barokní instrumentální hudba v českých zemích 147

Hudební kultura klasicismu 149
Úvod 149
Klasicistní opera 157
Duchovní hudba klasicismu 170
Klasicistní oratorium 170
Katolická liturgická hudba klasicismu 173
Evangelická (luterská) liturgická hudba klasicismu 178
Klasicistní světská píseň 179
Instrumentální hudba klasicismu 180
Symfonie 180
Instrumentální koncert 188
Koncertantní symfonie 190
Komorní hudba klasicismu 191
Smyčcový kvartet 192
Další žánry komorní hudby 193
Klavírní tvorba 193
Hudební klasicismus v českých zemích 196
Česká hudební emigrace klasicismu 200
Cizí hudebníci u nás 208
Klasicistní operní tradice v českých zemích 210
Oratorium v českých zemích v období klasicismu 213
Klasicistní liturgická figurální hudba v českých zemích 215
Klasicistní instrumentální hudba v českých zemích 220

Seznam použité literatury 222

ÚVODEM

Výsledný text pochází z mých poznámek k přednáškám dějin hudby. Uvědomuji si, že některé pasáže jsou poněkud naddimenzovány a překračují faktografický rozsah využitelný pro kurz dějin hudby na pedagogické fakultě. Vnímám to však jako nezbytný krok pro získání určitého širšího vhledu do problematiky s cílem věci lépe a v širších kontextech porozumět a odhalit důležité vývojové změny a trendy. Text rozhodně není dokonalý; přesto jsem se snažil strukturovat jej co možná nejpřehledněji.

Text je koncipován jako shrnující faktografické východisko pro studium dějin hudby do konce 18. století, jež poskytuje hlavní přehled autorských jmen, děl a hlavně hudebně vývojových tendencí a souvislostí. Dotýká se především vývoje hudebních žánrů a stylů, ale snaží se postihnout také společenské kontexty vývoje hudby a hudební kultury. Nejsou sem zakomponovány pasáže typické pro učebnice, které obsahují shrnující texty, závěrečné otázky apod. Předpokládáme, že čtenář bude s tímto textem komunikovat aktivním způsobem, bude mu klást relevantní otázky a sám v něm bude hledat vnitřní souvislosti i kontrasty, jež jsou součástí vývoje každého fenoménu, spjatého s (nejen hudební) kulturou.

Text záměrně rezignuje na obrazovou přílohu, stejně jako na notové ukázky. Vycházíme z toho, že portréty skladatelů nemají pro jejich dílo a jeho recepci relevantní význam. Zařazení notových příloh by pak znamenalo nadměrné rozšíření textu. V dnešní době jsou navíc všechny tyto materiály velmi snadno dostupné on-line. I v tomto případě usiluje text o to, být čtenáři aktivizačním východiskem k příslušnému hledání obrazových, notových a zejména zvukových ukázek k příslušným osobnostem a dílům, o nichž je v textu pojednáváno. Velmi dobře k tomu v dnešní době slouží webové stránky www.imslp.org (noty), www.youtube.com (audio i video ukázky) aj.

A ještě jedna poznámka na závěr – předkládaný text záměrně vynechává podrobné informace v tradičním formátu *život & dílo* zejména u nejvýznamnějších skladatelských osobností po roce 1650. Jedná se zejména o barokní syntetiky a tzv. *vídeňské klasiky,* tedy Johanna Sebastiana BACHA, Georga Friedricha HÄNDELA, Josepha HAYDNA, Wolfganga Amadea MOZARTA & Ludwiga van BEETHOVENA. Zde plně spoléháme na samostudijní úsilí každého čtenáře. Neznamená to však, že by předkládaný text o uvedených autorech vůbec nepojednával. Pouze je zařazuje do širších kontextů (což je mnohdy smysluplnější než centrální biografický pohled na tyto osobnosti), avšak detailně se jim nevěnuje.

Věřím, že informace uvedené v tomto textu podnítí váš zájem o dějiny hudby a povedou vás k dalšímu objevování jejich velkolepého příběhu.

Autor

HUDEBNÍ HISTORIOGRAFIE

Hudební historiografie patří mezi stěžejní hudebněvědné disciplíny.

Definice: Jejím cílem je *zjišťovat, popisovat, analyzovat a v zobecňujících závěrech postihovat všechny produkty hudební tvořivosti a události s hudebním děním spojené* (tzv. ***hudební kultura***), *jež se odehrály v jakémkoliv období lidských dějin a na jakémkoliv místě světa*.

Pojem *hudební kultura* v sobě zahrnuje i nezbytné **vazby a závislost hudebních projevů na celkovém vývoji lidské společnosti.** Kromě vlastních **pramenů** hudební povahy (notový zápis, zvukový záznam aj. – tzv. *primární prameny*) užívá hudební historiografie doplňkově také prameny obecně historické povahy (evidenční – matriky, účetní, narativní – zmínky v kronikách, pamětech aj. – tzv. *sekundární prameny*).

Hudební historiografie jako věda vznikla teprve během 18. století. Hlavními počiny byly následující práce.
GIOVANNI BATTISTA MARTINI (1706–1784)**,** *Storia della Musica* (1757–1781)
CHARLES BURNEY (1726–1814) *General History of Music from the earliest Ages to the present Period* (1776–1789)
JOHN HAWKINS (1719–1789) *A General History of the Science and Practice of Music* (1776)
Významné impulsy získala hudební historiografie během 19. století díky tzv. ***historismu*** a s ním souvisejícímu rozvoji obecné historiografie. V důsledku těchto trendů docházelo k rostoucímu zájmu o dějiny hudby, sběr a vydávání hudebních pramenů – reprezentativní ediční řady – souborná díla (*Gesamtkunstwerke*, zejména J. S. Bacha), vydávání významných „památek" národní hudby (tzv. *Denkmäler/*"denkmelery"). Zásadní metodologický přínos pro hudební historiografii představuje na přelomu 19. a 20. století dílo **HUGO RIEMANNA** (1849–1919) a zejména **GUIDO ADLERA** (1855–1941).

Díky době svého vzniku a rozvoje si hudební historiografie dodnes s sebou nese určitá **omezení.**
1) Celkové ***evropocentrické* zaměření** tradiční koncepce výkladu hudebních dějin (je tedy lépe mluvit o evropských dějinách), na ostatní mimoevropské hudební kultury je brán zřetel buď pouze velmi okrajově nebo spíše nejsou zmiňovány vůbec. Jedním z hlavních důvodů je proklamovaná schopnost evropské hudby pomocí notového písma (notace), resp. hudebních pramenů tvořit své hudební dějiny.
2) Zaměření takřka výlučně na tzv. ***artificiální* hudbu** (tzv. *vážnou*). Tato hudba je většinou *komponována*, notačně fixována (*hudební dílo*) a může se stát předmětem historické reflexe. Veškerá hudba stojící mimo toto vymezení se stává předmětem bádání prakticky teprve ve 20. století (19. stol.: sbírky písní) a věnují se jí spíše další muzikologické obory: *etnomuzikologie*, *folkloristika,* studium *nonartificiální hudby*.

HUDEBNÍ KULTURA

Soudobá hudební historiografie pokládá za svůj předmět systém označovaný termínem ***hudební kultura***, kdy **hudba** (*hudební dílo* ve všech svých podobách) je centrálním jevem tohoto systému.

Hudební kultura představuje s hudbou související součást kultury, hudba je chápána jako kulturní jev. Základní předpoklad: hudební produkce je součástí lidské kultury, hudební aktivity mají ráz kulturních aktivit, hudební činnosti a jejich výsledky vřazovány do tzv. ***umělecké kultury*** a dalších **kulturních kontextů** (např. zábavní kultura, procesy výchovy, organizace volného času apod.). Do jisté míry je vznik a vývoj hudby určován dobovým kulturním a společenským kontextem. Přesto je však výsledná (strukturální) podoba této hudby z významné části určována na základě vlastních vnitřních pravidel.

Pod *hudební kulturu* spadají následující složky:

- **výtvory** vzniklé z hudebních aktivit lidí (tzv. *hudební dílo*)
- jevy, umožňující **vznik, šíření a recepci hudby** (systém jevů – viz dále)
    - antropologické a historické podmínky
    - účastníci hudební komunikace (skladatel, interpret, publikum, recenzent, média, hudební nástroje aj.)
- akty **hodnocení** a jejich kritéria (dobově, sociálně proměnlivá, vliv dosavadních zkušeností, vzdělání, stávajících norem apod.)
- vzorce **chování** (během kompozice, interpretace, recepce)
- **činnosti** spojené se zapojováním hudby a s ní souvisejících jevů do hodnotových systémů
- **hudebně-institucionální** dění
- části hudebních kultur, předávané předchozími pokoleními (moment tzv. ***tradice***), nebo přebírané od jiných pospolitostí

PERIODIZACE DĚJIN HUDBY

Periodizace – **rozdělení vývoje na jednotlivé úseky, etapy**. Je nutným předpokladem pro uchopení jakéhokoliv dějinného vývoje, tedy i dějin hudby.
Výhoda: **zpřehlednění** materiálově i faktograficky rozlehlé látky
Nevýhoda: značné **zjednodušení** („škatulky“) příliš neodpovídající skutečnému stavu a průběhu vývoje.

Komplikovanost a nejednoznačnost členění dějin hudby vychází na povrch při stanovování konkrétních datačních předělů, názvů jednotlivých vývojových úseků (epoch) a zejména při chápání přechodových období mezi jednotlivými epochami.

Hudební dějiny jsou ve svých narativech vnímány jako:
1) součást **obecných dějin** (světových, národních, regionálních atp.)
2) součást **dějin umění**
3) **dějiny hudebního myšlení.** Hudba představuje autonomní oblast lidské činnosti řídící se vlastními zákonitostmi (*hudebně imanentní* pojetí), jež vyplývají z vlastností a vyjadřovacích schopností hudebního jazyka.

Každý z těchto přístupů (hledisek) reflektuje jiný způsob výkladu smyslu hudby ve společnosti (srv. *hudební kultura*) a jiný úhel, pod kterým je na hudbu nazíráno.[1]

ad 1) **Hledisko obecně historické**
Dějiny hudby jsou chápány jako určitá **specializovaná součást obecných dějin**. Hudba a její vývoj nejsou možné bez lidské společnosti a probíhají pouze v jejím rámci.
Periodizace je odvozena z **obecných dějin**, což v případě hudebních dějin vede k mnohým zkreslením (ne vždy datačně souhlasí zásadní předěly mezi jednotlivými epochami z hlediska politického, kulturního a úzce hudebního).

A. Tradiční evropocentrické členění: **pravěk – starověk – středověk – novověk**.

B. Dělení dle **sociálně-ekonomických formací**: **prvobytně pospolná společnost – otrokářská společnost – feudální společnost – hudba kapitalismu**.
Poněkud prvoplánové zdůrazňování ekonomické stránky je možné do jisté míry odůvodnit tím, že jisté společenské mechanismy existence hudební kultury na tyto struktury vázány (srv. např. „středověký" hudebně liturgický provoz v kostelích a klášterech; „feudální" dvorská hudební kultura ve středověku a raném novověku; „kapitalistický" koncertní provoz od 19. století apod.)

ad 2) **Hledisko kulturně historické**
Hudba jako **součást lidské kultury**, její vývoj je členěn dle celkového **vývoje kultury**. Vyhovuje popisu evropského hudebního vývoje:

období antické	(do 5. stol.)
období předrománské	(do 9. stol.)
období románské	(9. – 11. stol.)
gotika	(12. – poč. 15. stol.)
renesance	(15.–16. stol.)
baroko	(konec 16. stol. – 1730/50 stol.)
klasicismus	(1730/50 – ca. 10./20. léta 19. stol.)
romantismus	**raný romantismus – *biedermeier*** 1. pol. 19. stol.
	novoromantismus 2. pol. 19. stol.
	pozdní romantismus konec 19. stol.

Směry přelomu 19. a 20. stol.: **impresionismus, verismus**
Směry 1. pol. 20. stol.: **expresionismus, novoklasicismus**
Postmoderní směry 2. pol. 20. stol.: **postwebernismus** (Anton Webern), **elektrická, elektroakustická hudba, konkrétní hudba, témbrová hudba, neoromantismus, postmoderna** (syntéza všeho dosud užívaného) aj.

ad 3) **Hledisko hudebně imanentní**
Hudba je samostatná veličina **sama o sobě**, bez větší závislosti na vnějších činitelích.
Nositelé hudebního vývoje: **změny struktury hudebních výtvorů**.
Periodizace je utvářena podle **hudebně slohových ukazatelů** a jejich změn v průběhu historického vývoje na čtyři základní slohové etapy:

a) **Monodiální sloh**
Všechny známé hudební kultury po přelom 1. a 2. tisíciletí po Kr. Základní princip hudby- **jednohlas**, v praxi narušován různozněním (*heterofonie*).
(x zpochybněno následnými výzkumy existence legálního dvojhlasu ve starověkém Řecku).

b) **Vokálně polyfonní sloh (polymelodický)**

[1] V následujícím výkladu budou tyto přístupy záměrně kombinovány.

Souznění dvou či více různých zpěvních melodií (hlasů) realizované podle určitých zásad a více či méně pevných pravidel (např. základní melodická linie – *cantus firmus*)
Od 9.st. (v podobě improvizace existoval dříve ve starověkých kulturách srv. *dvojitý aulos*); plný rozvoj 12. – 16. stol. (x v tomto slohu užíváno nástrojů běžně – instrumentální tenory motet, ideál *a capella* prosazován postupně od počátku 16. stol., hlavně u G. P. da Palestriny).

c) **Melodicko-harmonický sloh**
Uplatnění **harmonické hudební představivosti** při zachování melodického vedení jednotlivých hlasů, spojení horizontálního principu vedení melodie s vertikálním principem harmonickým, akordickým (viz tzv. *instrumentální polyfonie* J. S. Bacha aj.). Tyto dobově převratné změny odstartoval vynález *doprovázené monodie* kolem roku 1600 v Itálii – následkem toho postupné definitivní nastolení durmollové tonality ca. o 100 let později. Zahrnuje evropskou hudbu od ca. 1600 – 2. pol. 19. století.

d) **Rozklad a překonávání** dosud vládnoucí **tonální hudební představivosti**
Od konce 19. stol. dodnes.
První náznaky: **harmonické výboje** novoromantiků (R. Wagner (předehra k *Tristanovi*), F. Liszt, B. Smetana), k narušování tonality přispěl i návrat ***modality*** do evropského hudebního myšlení (M. P. Musorgskij, A. Dvořák).
Vzestup **vlivu hudebních slohů starších vývojových epoch na novou tvorbu** – stoupající poznání tzv. *historické hudby* (srv. *historismus*) – užívání a inovace starších slohových postupů a jejich konfrontace se soudobým hudebním myšlením – např. fuga, chorální předehra aj.

Poznámka:
Při používání periodizace podle *slohů* je třeba mít na paměti, že, jednotlivé slohové etapy se již od nejstarších dob vzájemně překrývaly, vzájemně ovlivňovaly (např. v renesanci koexistence chorálu a vokální polyfonie jím inspirované, skladby *in stile antico* v 17. a 18. století napodobující tzv. *vokální polyfonii* apod.).

Dodatek:
Z ryze hudebního (hudebně imanentního) nazírání na vývoj hudby vychází také významný český muzikolog **Vladimír Helfert** (1886 v Plánici u Klatov – 1945). Jeho periodizace z roku 1938[2] představuje jediný český příspěvek světového významu k této problematice. Vzhledem k dobovým okolnostem (2. světová válka a následné Helfertovo úmrtí) neovlivnilo toto pojetí světovou diskusi a následně ani českou hudební historiografii po roce 1945.

Epochy světového hudebního vývoje podle V. Helferta:

Monodiální styl řecko-byzantský	(3. – 6. stol.)
Monodiální styl chorální	(7. – 10. stol.)
Monodiální styl světský [rytířská kultura]	(10. – 13. stol.)
Polymelodický styl [tzv. vokální polyfonie]	(14. – 16. stol.)
Melodicko-harmonický styl	(17. – 20. stol.)

[2] *Periodizace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje*.

PRAVĚK A DOBA PŘEDHISTORICKÁ

Pravěk je tzv. **dobou předhistorickou,** tzn. bez písemných pramenů primárních i sekundárních – nejsou dochovány hudební projevy ani jakákoliv přímá svědectví o kultuře a hudbě. K dispozici pouze **archeologické nálezy,** v lepším případě **ikonografické** (obrazové) **prameny.**

- Období předhistorické v sobě zahrnuje z hlediska dělení obecné historie **pravěk** a z velké části i **starověk**, zejména jeho starší období, kdy nebylo používáno písmo.
- V případě českých hudebních dějin trvá předhistorické období až do příchodu křesťanství (9. stol.). Jediným vodítkem – **hmotné nálezy**.

Počátky hudby

Hudební aktivita je považována za jednu z důležitých (prvotních) potřeb člověka. Datování prvních hudebních aktivit lidstva je nesnadné.

Různé **teorie** jejich **počátků lidských hudebních projevů** (nejstarší byl pravděpodobně samotný hlasový projev – **zpěv**):

(1.) *setrvávání hlasu na stejné výši*

(2.) souvislost s *rytmem pracovního procesu* – vyvráceno etnology

(3.) vznik ze *stupňované mluvy*.

U zpěvu stála každopádně v popředí znaková funkce (větší akustická „znělost" hlasu ve vyšších polohách, správně umístěného v rezonanci atd.).

Jednoznačné doklady o hudební aktivitě **Homo sapiens, mladý paleolit** (40.000–10.000 př. Kr.): hmotné prameny – nálezy **hudebních nástrojů**: nejstarší již ca. **100 000 př. Kr.** (na konci starého paleolitu) – píšťaly, chřestítka, škrabky, bubínky aj.

Funkce hudby: **magická a náboženská**: náboženské představy, magické kulty, obětování bohům, zaříkávání, pohřební obřady, ale i ukolébavky, válečné tance.

40.000 př. Kr. freska v jeskyni Trois Frères, Arriège, Francie: jeden z nejstarších ikonografických dokladů hudebníků

30.000–20.000 př. Kr.: píšťaly s několika tónovými otvory – možnost rozlišovat několik tónových výšek.

Naleziště: Čechy, Maďarsko, Ukrajina (relativně jednotné kulturní pásmo?).

- **Dolní Věstonice** u Mikulova (srv. *Věstonická venuše*; Štorch: *Lovci mamutů*)
- jeskyně **Pekárna** u Brna
- **Miškolec** Maďarsko
- **Molodovo,** osada u Dněstru Ukrajina

Mezolit a neolit (střední a mladší doba kamenná, ca. **10.000–2.500 př. Kr.**) – krom zdokonalování nástrojů (šalmaje, příčná flétna, panova píšťala) **vznik samostatné hudebnické profese v otrokářských státech.**

Naleziště (u nás):

- **Kralupy nad Vltavou** a **Brozany n. Ohří** – hliněné bubny ca. 2000 př. Kr.

Doba bronzová (**2.500 – 650 př. Kr.)** obohacení instrumentáře o **kovové nástroje velkého zvukového objemu:** trubky, rohy, severoevropské *lury*, keltské *karnyx*, **rozvoj strunných nástrojů** (možnost připojení pevného rezonančního tělesa): harfy, lyry, loutny. O konkrétním využití nových nástrojů (a jejich funkci) pouze dohady – analogie s Evropou a dnešními kulturami žijícími v kmenových (rodových) strukturách.

Naleziště (u nás):

- **Slezsko** – hliněná chrastítka, **8. stol. př. Kr.**
- keltské **Hradiště u Stradonic** – socha trubače, **1. stol. př. Kr.**

Funkce hudby v pravěku: (s tím souvisí užití hudebních nástrojů) doprovod magických a náboženských obřadů (*šamani* – „profesionální kulturní pracovníci"); válečné tance, ukolébavky, etc.
Struktura hudby nejstarších období: vokální, popřípadě instrumentální jednohlas simprovizovaným heterofonním obohacováním, v pokročilejších kulturách možnost primitivního vícehlasu (technika prodlevy, paralelního vedení, imitačních nástupů apod.).

Evropská hudba na konci předhistorického období

Hudební kultura významných evropských etnik žijících po změně letopočtu vně Římské říše (*Imperium Romanum*), resp. v jeho okrajových oblastech (*provinciae*) – **Keltové, Germáni, Slované.**
Původní podoba hudebních kultur těchto kmenů dnes nejsou přímo známy. Krom pozůstatků určitých prvků ve ***folklóru*** těchto národů až na výjimky neexistují přímá (písemná) svědectví pocházející z těchto kmenů.
Dochována jsou písemná svědectví o těchto kmenech od okolních vyspělejších národů, ovládajících písmo – zejména z Římské říše (Germáni – **Cornelius Tacitus:** spis *Germania*) a z Byzance (Slované na Balkáně).
Předpokládáme existenci širokého repertoáru **kultovní hudby** provozované během pohanských obřadů: písně, popěvky, taneční skladby, ukolébavky, říkadla aj.
Doloženy jsou silné formační vlivy Říma a Byzance na tyto kultury. Některé keltské a západogermánské kmeny byly postupně zcela pořímštěny (**západní kultury románské**) – Francie (Keltové), Španělsko (Vizigóti). Srv. *Asterix & Obelix*.

Keltská hudební kultura: pramenem hudební nástroje (harfa, lyry, flétny, bicí nástroje), národní básníci – *bardové* (Trubadix)
Germánská hudební kultura: veliké bronzové rohy *lury* (pohanský bohoslužebný i válečný nástroj), národní pěvci-bojovníci *scopové* (Pozor: „skopčák" jako hanl. označení německy mluvícího obyvatele většinou horských Sudet vychází z toho, že do vnitrozemí přicházeli *s kopců*).
Slovanská hudební kultura: přes informace byzantské provenience tuto kulturu neznáme příliš dokonale. Typický strunný drnkací nástroj *gusli* (podobný citeře), velké množství lidových písní, asi užívali nepůltónové pentatoniky, předpokládáme heterofonní praxi.

Hudební kultura Slovanů na českém území před příchodem křesťanství

(od příchodu prvních Slovanů na naše území ve druhé polovině 6. století – 9. století)

I zde prakticky žádné přímé **prameny** a autentická svědectví – na rozdíl např. od Germánů Slované ve střední Evropě nevytvořili **žádný epos** (srv. *Rukopisy Královédvorský a Zelenohorský*). K dispozici pouze **zprostředkované zprávy od křesťanských** kronikářů z řad kléru – chronologicky mladší; dívají se na rezidua této pohanské kultury s despektem.

Hudba byla součástí ***komplexně múzické* kultury Slovanů**, jejich kultů, náboženských obřadů. Problém – neznáme do detailu tehdejší náboženský systém pohanství na našem území – pomoc analogie okolních slovanských kultur a projevy **lidového folklóru** přetrvávající v relativně čisté podobě prakticky až do poloviny 19.stol., kdy začaly být zaznamenávány.

Exkurs: **Náboženství Slovanů**
je **polyteistické,** všem Slovanům společná hlavní božstva Perun (hrom – analog. Zeus, srv. K. H. Borovský: *Křest svatého Vladimíra*) a Velek (bohatství, pastýř, analog. Hermés, Pan); mnohé **regionální kulty „nižších" božstev** (mnoho regionálně podmíněných odlišností). Příroda plná démonů, víl, *rusalek*. Slované znali i duchy času (*polednice, klekánice*), osudu, horští duchové (*krakonoš*), aj. Božstvům a duchům zasvěceny studánky, prameny, řeky, jezera, stromy, háje, kameny, a jiné přírodní útvary.

Hudební projevy Slovanů (pozdní svědectví z raně křesťanské doby, kdy již slovanská pohanská kultura přežívala): hudba nedílnou **součástí náboženských obřadů a kolektivní lidové kultury:** pohřební rituály, magie zabezpečující plodnost a úrodu, zdar díla, etc. Tato kultura formována **přírodou** (přírodní rámec) a cyklickým plynutím času (roční cyklus) – vliv na rozvržení aktivit této lidové kultury.
Vlastní projevy: noční zpěvy nad mrtvými; slovy křesťanských kronikářů: „ďábelské zpěvy", „prázdné" bezobsažné písničky, „rozmařilé" taneční písně.
Hudební struktura těchto projevů: patrně **monodie**, nástrojový doprovod – asi hlavně bicí, dechové (píšťaly), drnkací nástroje aj. – výsledná **heterofonie**.

DOBA HISTORICKÁ – PŘEDANTICKÉ STAROVĚKÉ KULTURY

První velké historické kultury vznikají okolo **5.–4. tisíciletí př. Kr.**
Vynález **písma** (c. 3.000 př. Kr.) znamená přechod do **doby historické**. Výsledkem je **rozšíření pramenné základny** i v oblasti obecně kulturního a hudebního vývoje doprovázené zvýšením počtu dochovaných nálezů. Veškeré dochované informace se týkají pouze **hudby chrámové (kultovní) a umělecké**, o (jistě kvantitativně dominující) hudbě širokých vrstev se prameny nezmiňují.

MEZOPOTÁMIE

Sumerové (ca. 4.000 – 1.150 př. Kr.)
Kultura v údolí Eufratu a Tigridu. Dochovány **nejstarší písemné záznamy o hudbě** vůbec doplněné o archeologické nálezy (klínové písmo).
Hudební nástroje (harfy, lyry, loutny, flétny, trubky, rohy, bubny aj.)
Zprávy o existenci **profesionálních chrámových hudebníků**, vychovávaných v chrámových školách. Hudba byla pěstována i na panovnickém dvoře v Uru. Dochována jsou i jména nejvýznamnějších hudebníků (velká společenská prestiž).
Hudební druhy: **žalozpěvy, oslavné zpěvy**.

Babyloňané (ca. 604 – 538 př. Kr.)
Pokračování sumerské hudební tradice, rozmach **hudební teorie**: matematické propočty tónových vztahů (oktáva 1:2, kvinta 2:3), vytváření **stupnic** (dvanáctitónové). Notopis nebyl rozluštěn –dochován asi **nejstarší přímý hudební pramen v dějinách lidstva:** *notovaný zpěv o stvoření světa* s doprovodem 12strunné harfy.
Tónový systém: asi **pentatonika** resp. **heptatonika**. Jisté formy **vícehlasu**: hra oběma rukama na harfu, dvojitý šalmaj je dvouhlasý.
Ikonografické prameny: hudebníci se sdružovali do malých skupin („**orchestr**“) – jemně znějící zvukové kombinace – zvukový ideál – hra asi nejprve zvlášť, pak dohromady). Existence **profesionálních hudebníků**.
Hudební prostředí: kultovní slavnosti v chrámech i mimo ně, tance, turnaje, při jídle, v zahradě.

EGYPT

Starověká říše v povodí Nilu (ca. 3.000–1.000 př. Kr.), hieroglyfické písmo, **neexistovala notace** - prameny tedy dochovány pouze sekundární: písemné zprávy – úřední záznamy, zpívané texty; archeologické nálezy; velmi významné ikonografické prameny – realistické znázornění hudebních nástrojů.
Tónový systém: neznáme tónovou strukturu egyptské hudby, asi užívali bezpůltónovou i půltónovou pentatoniku nebo heptatoniku. Během 16.–11. stol. př. Kr. **vznik půltónového systému pozdního starověku.** Na základě pramenné analýzy hypotézy: **heterofonní povaha hudby,** hypotetická existence **2-3hlasu**, podle nálezů nástrojů asi uplatnění mikrointervalů koncem 2. tisíciletí (čtvrttóny).

Hudba ve společnosti:
profesionální hudebníci (známi jménem, jeden z nejstarších 3. tisíciletí př. Kr.: dvorní zpěvák a flétnista ***CHUFU-ANŠ***), ženy **hudebnice a tanečnice** ve světské sféře a při chrámech. Vysoká prestiž hudby a hudebnických profesí (vrchol: dvorní kapelník – znám např. mumifikovaný ***NAFR*)**.
Pevné **sepětí hudby a tance**. Pohyb rukama zpěváků při zpěvu – ***cheironomie*** (soustava gest a znaků rukou, udávající nástup určitých melodických obratů, jednotlivých tónů).

Úloha hudby: výplň slavnostních chvil v domácím soukromí, chrámová hudba chápána jako druh oběti božstvům. Nově uplatnění hudby při pracovním procesu. Zvukovým ideálem byl teplý a měkký zvuk komorního charakteru.
Hudba byla vedle koupání nejoblíbenější zábavou starých Egypťanů.

Dochované nástroje: trubky (Tutanchamón), 3-strunná loutna, různé druhy harf (oblouková, ramenná, 21-strunná aj.), flétny, dvojitý šalmaj, bicí nástroje.

ČÍNA

První známá kultura zde vznikla ve 3. tisíciletí př. Kr.
Dle legendy vynalezl hudbu první z pěti mýtických císařů *CHUANG-TI*.
Tónový systém převzat ze západu (asijská kulturní centra, mezopotámské tradice) – **pentatonický** (f-g-a-c-d). Hudba působí střízlivě, melodika vychází z bezpůltónové pentatoniky, rytmika je přehledná.
O to více spekulativní je **hudební teorie**: hudba je zrcadlením vesmírného řádu na zemi (viz později antické a zejména středověké spekulace) – kosmologické, číselné a symbolické vztahy.

INDIE

První známá hudební kultura spojena s *Árji* – příchod do Indie kol. 1.500 př. Kr. – příbuzná řecké hudbě, spojena s védským kultem (*véd* = vědění, knihy) a slovem, tancem, gesty. Vedle **védské kultovní hudby** existuje i světská hudba: **milostná lyrika, instrumentální hudba.**
Tónový systém: sedmitónová stupnice, jednotka vzdálenosti tónů = *šruti* (více než čtvrttón). Vytvářejí mnoho stupnic. Používání melodických modelů – *rágy* se symbolickým charakterem (jako v chorálu melismata).

PALESTINA

Dvanáct izraelských kmenů usazených 1.500 př. Kr. na východním břehu Středozemního moře. Kulturním a mocenským centrem: chrám v Jeruzalémě.
Postupné **přebírání jednotlivých prvků z okolních větších kultur** (Egypťané, Asyřané, Babyloňané, Peršané, Řekové, Římané).
Prameny: základní pramen i pro poznání hudby: **Bible** (Starý zákon 12.–2. stol. př. Kr.), archeologický výzkum nepřinesl nové poznatky. Ikonografických pramenů je poskrovnu (vznik obrazových dokumentů je judaistickým náboženstvím zakazován). Biblické zmínky o **hudebních nástrojích** jsou technicky nekonkrétní, nikde nejsou popsány: neobjasněny poznámky o nástrojích a interpretaci u **žalmů.**
Hudba ve společnosti: hudba byla těsně spjata s bohoslužbou – převaha vokální hudby. Instrumentální hudba v chrámech i ve světské sféře, nástroje přejímány ze Sýrie. **Notace neexistovala**. Existence **profesionálních chrámových pěvců-básníků** (asi vytvořili sbírku žalmů - připisovány králi Davidovi – tradice, vzniklá chybným výkladem hebrejského textu).
Hudební nástroje: harfa, flétna, chrámové trubky, signální obřadní roh, bubny, zvonky. Hudební teorie: existence pětitónových stupnic bez půltónů.

Velké hudebně strukturní podobnosti židovské hudební kultury s nejstarší písemně dochovanou vrstvou křesťanského chorálu (***psalmodie***): židé se stali **hlavním spojovacím článkem mezi starými hudebními kulturami Předního východu a Evropou**. Evropa tak z Předního východu převzala:

- princip ***kantilace*** (melodizovaná deklamace liturgických textů, zásadně odlišná od všech světských zpěvů v Evropě) - ***psalmodie*** (žalmové formule – viz středověk).

- zpívané ***lekce*** (*lectio* (lat.) = čtení; biblické prózy, modlitby s ornamentálními *melismaty* („koloraturami“) na vyzdvižení začátků a konců vět, 5. stol. př. Kr.).
- zpívané ***hymnodie*** (stroficky opakované melodie, typická forma zpěvu raně křesťanské obce).
- princip **antifonálního a responsoriálního zpěvu**.

Naopak křesťany nebyla převzata starožidovská praxe účasti hudebních nástrojů na bohoslužbě (ideál „neposkvrněnosti“ světskými prvky), omezena rytmická složka, (teoretické) vyloučení mikrointervalů.

ANTICKÁ HUDEBNÍ KULTURA

STAROVĚKÉ ŘECKO

Úvodem. Význam antické hudební kultury pro evropský vývoj

- Hudební kultura u Řeků dospěla nejdále ze všech starověkých národů. Zde byla hudba poprvé považována za skutečné **umění** (*ars*) existující samo o sobě. Má estetický a etický význam. Nevnímáno pouze jako řemeslná činnost plnící konkrétní společenské funkce (Egypt, předantické středověké civilizace).
- Řecká hudba – **zprostředkující článek mezi starověkými kulturami Předního východu a Evropou, položila základy rozvoje novodobé evropské hudby**.
- Řecké pojetí hudby: **promítala se do mytologie**, rozvedení impulsů starověkých civilizací ve **filozofickém zkoumání** hudby. Řekové **systematicky budují hudební teorie** (intervaly, tónový systém, působení hudby na člověka aj.). Ve své klasické podobě byla starořecká hudba vzorem vyvážené symbiózy obsahu a formy (souměrnost).

Stručný nástin politických dějin

Oblasti Řecka byly osídleny **indoevropskými řeckými kmeny během 2. tisíciletí př. Kr.** (Achájové, Dórové, Iónové aj.). Vývoj společenské a státní struktury: kmenové zřízení (vojenská demokracie) – městské státy (*polis*) – *tyranida* (samovládci) – klasická ústavní *demokracie* (vrchol řecké kultury 5.–4. stol. př. Kr.).

Ve 4. stol. př. Kr. vedly konflikty mezi jednotlivými státy k nadvládě Makedonie (Alexandr Makedonský) – začátek tzv. *helenistických* dějin; rozšíření řeckého kulturního vlivu v Egyptě, Přední Asii, Itálii. Ve 2. stol. př. Kr. se Řecko stalo provincií Říma.

Mytologické základy hudby

Propojení božstev a jednotlivých druhů umění je doloženo od nejstarších pramenně doložených období. Múzická umění považována za **dar bohů**, uctíváni jako **patronové hudby**, vynálezci hudebních nástrojů. Z tohoto pojetí – víra v **očistné působení hudby** (zapojení do výchovného/formativního procesu).

Nejvýznamnější bohové z hlediska hudby:

- **APOLLÓN** (Diův syn) – bůh hudby a poezie (spojeny odnepaměti), hráč na lyru, vůdce sboru **9 múz** (*Apollon musagetes*). Múzy – bohyně rytmu a zpěvu, představují různé aspekty hudby a zpěvu, např. **Thalia** (komedie), **Terpsichore** (sborová lyrika, tanec), **Erato** (milostná píseň), **Polyhymnia** (zpěv, *hymny*).
- **DIONÝSOS** (Diův syn) – bůh vína, tance, divadla. V oblibě má *aulos*, bicí nástroje, divokou hudbu rozněcující mysl.
- **PAN** (syn Herma a nymfy) – bůh stád a lesů, mytologický vynálezce *syrinx* (tzv. Panova flétna).

Orfeus – není bůh, bájný pěvec, syn pastýře a nymfy, při jeho zpěvu krotla divoká zvěř, bájný příběh (Orfeus a Euridika) – později námětem mnoha oper (Monteverdi, Offenbach).

Vývoj hudební kultury v řecké oblasti (hudební druhy, osobnosti)

Termín ***músiké*** (od slova *Múzy*) je znám až u **PINDARA** (c. 522–446 př. Kr., největší řecký sborový lyrik) v tzv. 1. olympijské ódě (476 př. Kr.), vychází z dávné starořecké praxe: **jednota básnického, hudebního a tanečního projevu**.

1 <u>Nejstarší období</u>

Na ranou hudební kulturu řecké oblasti mají přímý hudební vliv Mezopotámie, Frýgie, Egypt.

(1) ostrovní **minojská kultura** Kréta (3.000–1.200 př. Kr.)
(2) pevninská **mykénská kultura** (symbióza obou ca 1.500–1.400 př. Kr.)
Nástroje: lyra, dvojitý aulos. Mykénská hudba: (válečný charakter zřízení – mj. trójská válka) – poprvé **hrdinský epos** – přednes profesionální potulní pěvci ***aiodové***. Konec mykénské kultury ca 12. stol. př. Kr.

2 Doba homérská (1.100–800 př. Kr.)
příchodem řeckých kmenů do oblasti, kol. 1.000 př. Kr. **vznik vlastní řecké kultury**. Ikonografické prameny, literární doklady (*Íllias* a *Odysseia*, 8. stol. př. Kr.) o hudbě:

- **kitharodie** – zpěv s doprovodem strunného nástroje, provozují *aiodi* (asi melodické vzorce na verše), úvod tvoří ***proemium*** – hymnus k oslavě bohů, následuje vlastní epos. Velké bohoslužebné hymny zpívány i chóricky (sborově).
- **aulodie** – zpěv s doprovodem aulosu (ca. 750 př. Kr.), aulos imituje lidský hlas, využití zejména v kultu Dionýsa.

3 Archaická doba (8.–6. stol. př. Kr.)
Nová lyrika (= zpěv ke hře na lyru)**:** 7. stol. př. Kr. ostrov Lesbos (*lesbická kitharodie*), autoři: **Archilogos** z Paru (ca 650 př. Kr.), **Sapfó** z Lesbu (ca 600 př. Kr.), **Alkaios** z Lesbu (ca 600 př. Kr.). Dochovány jen texty.
Hudba odvozována z rytmiky veršů (rozlišuje dlouhé a krátké slabiky; tzv. stopy (např. jamb, trochej), metra) – součástí veršů pohyb tónové výšky asi o kvintu.

- **chórický zpěv** – asi vždy s doprovodem nástrojů, autoři: **Alkmanos** z Lýdských Sard, **Pindaros** z Théb aj. Formy: *paian* (píseň věnovaná Apollónovi), *dithyrambos* (píseň Dionýsiova kultu), *hymnos* (slavnostní píseň k oslavě bohů), *skolion* (pijácká píseň).
- Osamostatnění nástrojové hry (od 7. stol. př. Kr.): **kitharistika** (hra na strunné nástroje), **auletika** (hra na aulos)

4 Klasické období (5.–4. stol. př. Kr.)
Hudební složka dosahuje vrcholu ve spojení se starořeckým divadlem.

Tragédie
Vyvinuta z dionýských slavností (chórické dithyramby).
Hudební složka: části zpívané vedle mluvených, hudební doprovod mluveného slova. Hudebníci: instrumentalisté a sbor jsou postaveni v půlkruhu před jevištěm, sólisté na jevišti. Struktura tragédie: Úvodní sbor – vstup na jeviště – vstupy sólistů, sboru – závěr: odchod účinkujících snad při tanci a pantomimě. Sólisté dialogický zpěv se sborem nebo za doprovodu aulosu.
Autoři:
1. epocha **Aischylos** (525–456 př. Kr.; *Oresteia, Agamemnon*), **Sofoklés** (496–406 př. Kr.; *Král Oidipus, Antigona*)
2.epocha **Euripidés** (485–406 př. Kr.) – ústup objektivní složky (sbory), nárůst významu subjektivních prvků (vášně a nálady jednotlivce), zjemnění výrazu – akcentován sólový projev herců/pěvců (strofické i „prokomponované“ „árie“, „duety“, enharmonický tónorod).

Starořecké tragédie představovaly na konci renesance teoretické východisko pro vznik raně barokní opery (florentská *Camerata*).

Komedie
Chórická (sborová) lyrika i sólové zpěvy oproti tragédii jednodušší struktury (písně).
Autor: **Aristofanés** (445–388 př. Kr.)

Nová hudba 5. století př. Kr. je ve znamení subjektivizace výrazu, zvětšení melodického rozsahu, obliby chromatiky a enharmoniky, rozvoje **virtuózní nástrojové hry**.

5 <u>Helenistické období</u> (4.–3. stol. př. Kr.)
Rozšíření řecké kultury a hudby po Asii a severní Africe. Stagnace a pozvolný úpadek řecké kultury. Vypjatý a vzrušený výraz narušuje klasickou vyrovnanost obsahu a formy, prosazování profesionálních umělců („hvězd")– virtuozita, zjemnělost a rafinovanost přednesu.
Hudba zažívá stálý rozmach, na rozdíl od předchozí epochy dochována řada památek, sekularizace, uvolnění vazeb k ostatním uměním (autonomizace hudby).

Hudební nástroje starověkého Řecka (srv. obr. Michels, str. 172)
Vývojový trend: nárůst počtu strun/píšťal apod. (zvukového rozsahu), nárůst schopnosti nástrojů realizovat menší intervaly (chromatika, enharmonika).
Forminx – nejstarší řecký nástroj loutnového typu, 4, 5, 7 strun.
Kithara – vyvinula se v 7. stol. př. Kr. z formingy, 7, 12 strun, Apollónův kult. Dokonalý nástroj k interpretaci *nové hudby*.
Lyra – 7 strun, ozvučnice ze želvího krunýře, Apollónův kult. Srv. *lyrika*.
Barbiton – od 7. stol. př. Kr., doprovod zpěvu při hostinách, Dionýsův kult, zábavná lyrika.
Aulos – dvouplátkový nástroj, dřevo, slonovina nebo kov, nejčastěji párový, Dionýsův kult.
Syrinx – (Panova flétna), 5–7 píšťal v řadě (3. stol. př. Kr. – až 14 píšťal).
Salpinx – kovová trubka, signální nástroj.
Tympanon – rámový buben (*tamburina*)

Hudební teorie a estetika (fakultativní)
Teorie: Ve své době představovala asi nejpropracovanější systém, rozvíjí podněty starověkých kultur, vliv na středověké spekulativní vnímání hudby.
<u>Školy</u>:

- **Pythagorejci (kanonikové):** vychází z **PYTHAGORA** (6. stol. př. Kr.). Základem hudby jsou **čísla**,[3] intervaly jsou založena na číselných proporcích, na stejných proporcích jsou založeny také pohyb kosmu a lidské duše): **hudba je odrazem uspořádání světa**, zpětně ovlivňuje mysl a charakter člověka – morálním faktorem. Z toho pojetí vychází odsuzování subjektivismu v hudbě (orgiastický charakter) jako vymknutí ze starého řádu (**PLATÓN**ův protest proti nové hudbě 5. a 4. stol. př. Kr.). Vrchol tohoto směru: **EUKLEIDÉS** z Alexandrie (kol. 300 př. Kr.) – zabývá se problémy harmonie, intervalových poměrů, rytmu, notace, **KLAUDIOS PTOLEMAIOS** z Alexandrie (2. stol. po Kr.) – tónový systém, stupnice).
- **Harmonikové:** vycházejí z praktické zkušenosti s hudbou, sluchové empirie a z výzkumů **ARISTOTELA**. Zástupce této školy je jeho žák **ARISTOXENOS** z Tarentu (354–300 př. Kr.) – rytmika, definice nejmenší nedělitelné časové jednotky (*chronos protos*).
- **Systematikové:** snaha spojit obě východiska a vytvořit syntetickou soustavu (helenistické a římské období). **ARISTIDES QUINTILIANUS** (3. stol. po Kr.).

Estetika: rozvinutá, rozeznává dva druhy hudby: *uklidňující* a *rozčilující*.
PLATÓN (427–347 př. Kr.) nazírá na hudbu z morálního (nauka o éthosu) a politického hlediska, má sloužit k formování a zdokonalení jednotlivce a státu (řád, staví se pro uklidňující hudbu). Vystupuje proti nové hudbě 5. a 4. stol. př. Kr. plné subjektivismu a vymykající se pevným řádům.
ARISTOTELÉS (384–322 př. Kr.) – empirik, uznává i hudbu rozčilující, která člověka přivede ke konečné *katarzi* (smíření).

[3] Abstraktní entita pro vyjádření množství nebo pořadí.

Tónový systém, notace
Tónový systém je základem našeho systému. Tónový materiál zahrnoval ca. tři oktávy. Rané období – *pentatonika*, od 8. stol. př. Kr. *heptatonika*, brzy potom *diatonika*. Pozdní klasické období a helénismus: *chromatika* a *enharmonika*, systém je důkladně popsán řeckými teoretiky, kteří dlouhodobě řeší členění oktávy.
Základní pomůckou pro **určování a číselné definice intervalů** – *monochord* (jednostrun): rozezněním struny zkrácené na polovinu zazní tón o oktávu výše – tedy v poměru ½ k výchozímu stavu, tzn. interval oktávy je číselně vyjádřen ½; podobně kvinty 2/3, kvarty ¾ apod.

Základem řeckého diatonického systému (*systema teleion*) **sestupná** řada tónů v rozsahu kvarty – **tetrachord** (*čtyřstrun*), každý tetrachord obsahuje dva celé tóny a jeden půltón. Dle umístění půltónu tři tetrachordy: **dórský** (1-1-1/2), **frygický** (1-1/2-1), **lydický** (1/2-1-1).

Dva intervalově shodné tetrachordy tvoří **stupnici**, mezi nimi leží celý tón. Stupnice jsou chápány rovněž sestupně. Řekové znali celkem sedm odlišných modů:
a) základní: **dorský** (e´-e), **frygický** (d´-d), **lydický** (c´-c), **mixolydický** (h-H).
b) odvozené: předponou **hypo-** (pod) a **hyper-** (nad) – ze stejných tetrachordů, základní tón však je o kvintu výš nebo níž .
Strunné nástroje se vždy ladily do tóniny, v níž se hrálo.

Tónorod
Je rozlišován na základě intervalů v rámci tetrachordu, kde byly pevně dána pouze vzdálenost krajních tónů. Př. dórský tetrachord *a-g-f-e* (1-1-1/2) v tomto základním tvaru je **diatonický**, posunem druhého tónu k výslednému *e*: **chromatický** *a-fis-f-e* (1,5-1/2-1/2), **enharmonický** *e-f-fes-e* (2-1/4-1/4).

Notace
Je známa od 6. stol. př. Kr.; byla **písmenná.** 2 systémy:
Instrumentální (starší) – rozlišuje výšky každého tónu (základní diatonická, zvýšená (o 1/4tón) chromatická, dvakrát zvýšená (o ½ tón) enharmonická) pootočením písmenného znaku.
Vokální (mladší) – znázorňuje tyto posuny vždy jiným písmenem.

I když byla řecká hudba jednohlasá (včetně heterofonních interpretačních odchylek), je doloženo i užívání bordunových prodlev, poslední výzkumy nevylučují existenci vlastního záměrného vícehlasu. Interpretace probíhala často nástroj – zpěv *colla parte*.

Hudební prameny
Dosud bylo objeveno **40 notových dokladů** řecké hudby, nejstarší pocházejí z helenistického období, mladší z římského období.
Před Kristem:
zlomek Euripida (*Oresteia*, 3. stol. př. Kr., papyrus Vídeň)
dva úplné Apollonovy hymny (2. stol. př. Kr., Delfy)
úplně dochovaná ***Seikilova píseň*** (2. stol. po Kr. nebo 3. stol. po Kr., kamenný náhrobní sloup)
zlomky dramat
Po Kristu:
tři hymny Mesoméda z Kréty (2. stol. po Kr. dvůr římského císaře Hadriána)
pět krátkých instrumentálních skladeb (didaktická pomůcka)
raně křesťanský řecký **hymnus z Oxyrhynchu** (3. stol. po Kr.) – předchůdce gregoriánského chorálu; zlomky dramat.

EURIPIDÉS (480–406 př. Kr.)**:** ***Oresteia*****.** Zlomek z konce 3. stol. př. Kr. Sborový *stasimon* (zpěv v průběhu dramatu), obsahuje krátké instrumentální mezihry, melodika chromatická, enharmonická, rytmus určován textem.
Srv. CD *Musique de la Gréce antique*, č. 2 (začátek ukázky).

Seikilova píseň. *Skolion* (pijácká píseň o užívání života) vytesaný na náhrobku Seikila z Tralles Malá Asie, (2. stol. po Kr. nebo 3. stol. po Kr.). Frygická stupnice – měkká lkavá tónina. Zápis srv. Smolka, str. 43.
Srv. CD *Musique de la Gréce antique*, č. 11.
Srv. Wikipedie.

STAROVĚKÝ ŘÍM

Stručný nástin politických dějin
Na Apeninském poloostrově v 9.–5. stol. př. Kr. nejsilnější kulturní vliv Etruskové (Toskánsko), přebírají další podněty od řeckých osad v Itálii (zakládány od 8. stol. př. Kr.). Město založeno dle legendy **753 př. Kr.** bratři Romulus a Remus.
Kmeny Latinů okolo Říma setřásly kolem 500 př. Kr. etruskou nadvládu (král *Tarquinius Superbus*) – republika (oligarchie, senát, 2 konzulové nebo 1 diktátor).
Postupné rozšiřování moci impéria – *provincie* (severní Afrika (Kartágo – Hannibal, Egypt – Kleopatra), Řecko, Malá Asie, Španělsko, Francie). Středozemní moře – *Mare nostrum* (naše moře).
Občanské války (*triumviráty*) vedly ke změně státního uspořádání na císařství (*Caesar*). Postupně se prohlubující vnitřní spory o moc, nepokoje v provinciích, nájezdy Germánů (stěhování národů) vedou zejména od 3. stol. po Kr. k oslabení říše, 395 po Kr. k rozdělení říše (*Západořímská říše* & *Východořímská/ Byzantská říše*) a 476 po Kr. k oficiálnímu zániku *Západořímské říše* pod náporem Germánů.

Vývoj hudby starověkého Říma
Hudba hrála v životě Říma důležitou úlohu (kult, hostiny, tanec, práce, vojsko, později amfiteátry aj.). I když nejsou dochovány **žádné notové prameny** ryze římského původu, vypovídají o tom sekundární prameny (literární, ikonografické).
Římané od 3. stol. př. Kr. **přejímali a modifikovali vyspělou hudbu starověkého Řecka** – důkaz jejich muzikálnosti, smyslu pro kvalitu (vkusu) – důležitá role cizích otroků – hudebníků z helénistického světa, zejména po podmanění Řecka ve 2. stol. př. Kr.
Spojení (syntéza) vlivů řecko-helénistických, etruských a vlivů Předního východu.

1 <u>Hudba Etrusků</u>
Není o ní mnoho známo. Pěstován zpěv při náboženských ceremoniálech, významný podíl instrumentální hudby (specifické nástroje *podélná* a *příčná flétna*).

2 <u>Hudba republiky</u>
Zpočátku silný vliv Etrusků (přebírání tradičních hudebních nástrojů).
<u>Fáze</u>:
1) od 4. stol. př. Kr. **jevištní produkce s hudebním doprovodem** (etruský způsob – pantomimické tance – herci, mimové a hudebníci = divadelní společnost).
2) 3. stol. př. Kr. **přejímání a napodobování řeckých dramat** klasického období: zpěvná recitace, „árie“, „duety“, sbory (**TITUS PLAUTUS** (254 – 184 př. Kr.) – komedie – písně).

3) od 2. stol. př. Kr. helénistický vliv (souvislost s podmaněním Řecka): další vývoj řeckých nástrojů (různé druhy aulosu)
Napodobování řecké lyriky: GAIUS VALERIUS CATULLUS (84–54 př. Kr., *Carmina*), **QUINTUS HORATIUS** (65 př. Kr.–8 po Kr.; *Odae/Ódy*) – sbory (střídání více sborů), sólový zpěv za doprovodu lyry, kithary, harfy, loutny. Rozšíření kithary mezi diletanty (císař **NERO,** 37–68 po Kr.).

3 <u>Hudba císařství</u>
Nárůst **zábavné hudby** amfiteátrů (*chléb a hry*): Seneca (vychovatel Nerona) hovoří o mnohohlasých (početně nebo sazbou?) sborech, velkých žesťových ansámblech
Smysl pro plenérový prostor, pro monumentalitu, působivost.
Hudební nástroje se zdokonalují, u strunných růst počtu strun (zvukovost).
Častá akusticky nosná kombinace *cornu* a vodních varhan (*hydraulos*).

V posledních staletích existence říše: rostoucí popularita **lyrické písně uměleckého charakteru** vytlačila tragédii, prováděny jen sólové zpěvy z her („recitály", *best off*) – **dovršení procesu osamostatnění jednotlivých umění**. Profesionální hudebníci se organizují na bázi jednotlivých korporací.

Hudební nástroje
Krom řeckých se v Římě vyvinuly specifické nástroje.
Etruské nástroje: ***tuba*** (rovná trubka), ***lituus*** (roh), ***cornu*** (roh s příčnou tyčí na držení, vojsko (*legie*), amfiteátr), ***bucina*** (trubka, jezdecký a kultovní nástroj), ***tibia*** (římský „národní nástroj" – píšťala, příčná flétna), různé druhy **aulosu** (fagotový aj.).

Hudební teorie
Řecký a helénistický myšlenkový odkaz byl shrnut a nově promýšlen. <u>Myslitelé</u>:
DIDYMOS Z ALEXANDRIE (ca. 30 př. Kr.) – didymické a syntonické koma
MARCUS TERENTIUS VARRO (1. stol. př. Kr.) – hudba v *quadriviu* číselných věd (viz níže sv. Isidor)
KLAUDIUS PTOLEMAIOS Z ALEXANDRIE (2. stol. po Kr.) – tónový systém, stupnice.

<u>Vliv na nazírání hudby ve středověku</u>:
sv. Augustin (***AUGUSTINUS AURELIUS***) (354–430 po Kr.) – *De Musica*
MARTIANUS CAPELLA (5. stol.),
Anicius Severinus **BOËTHIUS** (c. 480–525) – ***De institutione musica*** (500–507) – 5 knih, základ středověké spekulativní hudební teorie a estetiky.

<u>Pokračování spekulativní tradice</u>:
SV. ISIDOR ZE SEVILLY (6.–7. stol.) – ***Origines sive Etymologiae*** (Počátky neboli Etymologie)
věnovány sedmi svobodným uměním (*musica* součástí vyššího *quadrivia*)
irští učenci
karolínská renesance (8.–9. stol.)

STŘEDOVĚKÁ HUDEBNÍ KULTURA
(5.–14. STOLETÍ)

ÚVOD

Středověk
Jako středověk se označuje období v západoevropské kulturní oblasti ohraničené ca **5.–15. stoletím**, kdy se v této oblasti vytvořil specifický a od předchozí epochy odlišný **kulturně-civilizační typ** (viz dále). Středověk vyplňuje období mezi odezněním antického „starověku" a nástupem tzv. *„moderního"* novověkého vědomí i životního způsobu (Jiří Fukač).

Samotný **pojem** vznikl teprve v období **renesance,** kdy bylo toto období zpětně chápáno kriticky jako **střední věk** (*medius aevus*) – přechodné období mezi antikou a znovuobnovením jejích tradic počátkem raného novověku (1469 humanista G. Andrea – *media tempestas*). Temnou epochu (***temný středověk***) vidí ve středověku i **osvícenci** 18. století, zatímco **baroko** se snaží spíše navazovat na tradice středověkého křesťanství. Pozitivní nazírání na středověk měli teprve **romantici** v 19. století. Historickým výzkumem středověku se zabývá ***medievalistika***.

Středověk je epochou **formování nových národů a států** (kontinuita mnohých z nich přetrvává až do současnosti) za současného působení křesťanského (církevního) univerzalismu. Vyhraňuje se **společensko-ekonomický systém feudalismu** (*feudum*). Postupná profilace komunikační **sítě hospodářských i kulturních vztahů** (platné mnohde dodnes), vznik **center** a institucionálních platforem vzdělanosti (**kláštery, univerzity**).

Středověká hudební kultura
Postupné vytváření **modelů fungování hudby** v jednotlivých prostředích: církevní, dvorské, městské, venkov.
Hudba ve středověké společnosti je primární zaměřena na plnění **funkčních úloh** (v určitých sociálních vrstvách). Funkční zařazení formuje samotné hudební projevy. Parametry: obsah, rysy hudebního zpracování, společná funkce a prostředí.

„Druhy" hudby ve středověkém pojetí nelze chápat „žánrově" jako je tomu dnes. Primárně vycházejí z daných funkčně-provozních oblastí.

- **liturgický zpěv** – těsná sounáležitost s křesťanskou bohoslužbou, ryze funkční hudba, provozován v kostelích, zhudebněny jsou liturgicky závazné latinské texty. *Gregoriánský chorál*. Doložena nejkomplexněji.
- **duchovní hudba** – vážná společenská hudba, neurčená pro liturgii, provozována v komunitách kléru (kláštery, kapituly), poté i vzdělaných laiků. Mnohdy účast nástrojů, někdy průnik do chrámů mimo vlastní liturgické obřady. Do popředí více vystupuje estetická funkce, avantgardní vývojové tendence. *Duchovní hry, duchovní písně* v latině i v mateřských jazycích (*lingua vernacula*).
- **světská hudba** – doložena jen fragmentárně. **Zábavná** a **reprezentativní** hudba z prostředí šlechty. Hudební projevy vázané na další prostředí (venkov, začínající městská kultura) jsou doloženy minimálně. Dlouhodobé prolínání staré pohanské hudební kultury (melodika, kultovně-kulturní tradice, vazba na přírodní cyklus) a bohoslužebného zpěvu (liturgický zpěv, duchovní hudba). Vokální hudba zejména v mateřských jazycích, improvizovaný nástrojový doprovod; improvizovaná nástrojová hudba.

LITURGICKÝ ZPĚV – GREGORIÁNSKÝ CHORÁL

Definice
jednohlasý bohoslužebný zpěv na latinské liturgické texty.
Užíván celou středověkou katolickou církví, v užívání zůstal po celý další hudební vývoj až dodnes (to neplatí pro ostatní středověký repertoár stejně jako pro repertoár následujících epoch).
Název odvozen od papeže **ŘEHOŘE I.** (ve funkci 590–604), jemuž je od 9. st. vznik celého repertoáru legendami připisován (legenda: chorální repertoár diktuje Řehoři Duch Svatý). Poslední výzkumy Řehořovu osobní účast na profilaci gregoriánského chorálu zpochybnily.
Chorál se stal **slohovým základem,** jenž počínaje středověkem ovlivnil evropskou hudební tvorbu skladatelů i tzv. lidovou hudbu.

Gregoriánský chorál tvoří ohromný soubor diferencovaných zpěvních typů a forem doprovázející všechny **bohoslužebné úkony** během tzv. ***liturgického roku***:

1) **Mše svatá** (***Missa***):
a) proměnné texty (liší se den ode dne) – ***proprium missae*** (tzv. mešní proprium).
Části**:** *Introitus, Graduale, Alleluia* (nebo *tractus*), *Sequentia, Offertorium, Communio*.
b) neproměnné texty (neliší se, pouze některé části mohou být vynechány) – ***ordinarium missae*** (tzv. mešní ordinárium, „mše" v užším slova smyslu – např. jako komponovaná forma).
Části: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Ite missa est* (nebo *Benedicamus Domino*).
Pozn.: Pořadí jednotlivých částí v rámci liturgického útvaru mše sv.:
Introitus – Kyrie – Gloria – Graduale – Alleluia/Tractus – Sequentia – Credo – Offertorium – Sanctus – Agnus Dei – Communio – Ite missa est/Benedicamus Domino

2) **Kánonické hodinky** (***Officium***)
Celodenní cyklus 8 pobožností. Každá z nich sestává z recitací, lekcí, žalmů, antifon (sborové), responsorií (sólová), hymnů. Nejvýznamnější z nich:
Matutinum (po půlnoci); *Laudes* (jitřní)*; Hora prima, tertia, sexta, nona* (tzv. malé hodinky, v 6, 9, 12, 15 hod.), *Vesperae* (západ slunce); *Completorium* (před ulehnutím).

* * * * *

Dějiny gregoriánského chorálu ve středověku

1 Zpěv prvotní církve (1.–6. stol.)
Chorál vzešel z prostředí mladých křesťanských obcí, zejména z **Antiochie** (sever dnešního Izraele) – misijní centrum sv. Pavla (do roku 313 (*edikt Milánský*) byli křesťané v římském světě zakázanou sektou).

Zdroje vzniku chorálu:
- **židovská chrámová hudba** (tradice zpěvu žalmů)
- **hudba pozdní antiky** (helénistického Středomoří) – určení přesného podílu této složky na konstituování chorálu je těžko dokazatelné; východiskem jsou pouze torzovité prameny pozdně antické hudby.

SV. PAVEL (1. stol. po Kr., † c. 67 po Kr.) zmiňuje při soukromých pobožnostech prvotních křesťanských společenství **žalmy, chvalozpěvy, duchovní písně** (Efezanům 5,19 a Kolosanům

3,16). Z těchto hudebních druhů postupně vyprofilovaly bohoslužebná ***psalmodie*** a ***hymnodie*** (viz dále).
Raně křesťanský zpěv byl od počátku interpretován ***antifonálně*** (střídání polovin sboru, např. *introitus*) nebo ***responsoriálně*** (sbor vs. sólo, př. *graduale, alleluia*).

Nejstarší známý dochovaný pramenný doklad spadající do tohoto období:
Hymnus z Oxyrhynchu (fragment, řecky, konec 3. stol., písmenná notace, helénistické vzory.
Srv. CD *Musique de la Gréce antique*, č. 15; srv. Wikipedie.

Od konce 4.st. doložena tvorba **latinských hymnů** (zpěv nově vytvořených textů prozaických, poté veršovaných) – první veršované milánský biskup **SV. AMBROŽ** († 397) – 14 hymnů, **SV. HILARIUS Z POITIERS** († 367) – 3 fragmenty.
Při bohoslužbách v křesťanských kostelích platil na rozdíl od židovských synagog **zákaz instrumentální hudby** (vazba na pohanské kulty, odvádí pozornost od slova).

Po legalizaci křesťanství ve 4. stol. (313) nastává jeho rychlé šíření po území Římské říše. Vlivem velkých vzdáleností mezi jednotlivými křesťanskými centry v kombinaci s postupně se horšící komunikační a logistickou situací v souvislosti s úpadkem struktur Římské říše a následně po jejím zániku postupně dochází k profilaci více vzájemně od sebe **izolovaných liturgických tradic.** Podoba liturgického zpěvu těchto center vykazuje větší či menší vzájemné odlišnosti.

2 <u>Chorál raně středověké církve</u> (7.–9. stol.)
Nejednotnost liturgie i jejího chorálního repertoáru přetrvává i za Řehoře I.

Hlavní západoevropská **liturgická centra:**
Řím; Milán (*ambroziánská* tradice – trvá dodnes); Španělsko (*mozarabská* tradice); Francie (*galikánská*); irsko-britská (*keltská*).
Podobná pluralita je typická také pro bohoslužebný zpěv na východě (Byzantská říše).

O (znovu)sjednocení chorálního repertoáru v podmínkách univerzální církve usilovaly jednotlivé chorální reformy.

1) **Reforma Řehoře I.** (přelom 6.–7. stol.)
Papež **ŘEHOŘ I.** (590–604) učinil první krok ke sjednocení chorálního repertoáru: založení tzv. ***Scholy cantorum*** v Římě – specializovaný (profesionální) sbor sedmi chorálních zpěváků, tři z nich zpívají sólově, ostatní sborově. Snad provozována i vícehlasá (paralelní organální) improvizace. Dle tohoto vzoru vznikají další *scholy* po Evropě, nejvýznamnější **pěvecké školy:** Tours, Mety, St. Gallen.

Postupně vytvářeny předpoklady pro:
2) **Karolínská liturgická reforma** (přelom 8.–9. stol.)
První významná sjednocovací akce, ve Francké říši Pipina Krátkého (751–768) a Karla Velikého (768–814, císařem od 800). Uvážená syntéza z římské a galikánské tradice. Výsledkem je nová podoba zpěvu, známá dnes jako gregoriánský chorál (tzv. ***římsko-francká syntéza***) – ustálení základního jádra repertoáru. Vytvořen tak **základní repertoár liturgického zpěvu církve** (mešní propria, modlitby hodinek aj.) – teoreticky tezaurovaný stav do budoucna. Současníci vnímali tvorbu chorálu jako uzavřenou (texty všech dobových liturgických termínů měly svoji chorální podobu).

3 <u>Chorál vrcholného a pozdního středověku</u> (10.–14. stol.)
Repertoár se však **dále rozšiřuje** a tím opět regionálně diferencuje (vznik nových svátků, regionální/národní světci). Jednotlivé **řády** vytváří vlastní **repertoárové odchylky** (12. stol. cisterciáci, 13. stol. dominikáni, premonstráti, františkáni).
Chorální melodika nových kompozic stále více ovlivňována vícehlasem (vícehlas tematicky vyšel z chorálních melodií – tenory), jeho menzurální rytmikou – pozvolný **odklon od stylu nejstarších nápěvů.** Reflektuje také rostoucí pěveckou virtuozitu velkých center (bohatší a komplikovanější *melismata*, větší rozsah/*ambitus* nových melodií apod.).
Od 9. století vznik **tropu, sekvence** v zaalpské oblasti (viz dále). Tvorba tropů a sekvencí postupně roste, celkový počet sekvencí postupně kolem 5000.
Do chorálu pronikají vedle pevně stanovených liturgických textů nově vytvářené poetické texty (skládání tzv. ***rýmovaných officií***). Tento stav trvá až do reformy Tridentským koncilem (1545–1563) – viz renesance.

* * * * *

Struktura a druhy chorálních zpěvů
Chorál skládán z typických **melodických motivů** jako základních kinetických jednotek melodického vývoje linie. Hudební složku nelze oddělit (resp. interpretovat) od liturgického textu, je s ním spojena.

<u>Způsob práce s textem</u>
a) ***accentus*** – vznešená deklamace (čtení) textu – malý *ambitus* 2–6 tónů (*lectio, psalmodie*, na jednu slabiku jen jeden tón vyjma cézur)
b) ***concentus*** – zpěv, větší *ambitus*, použití *melismat* (sborový antifonální zpěv, sólový responsoriální zpěv).

<u>Typy melodiky</u>
a) ***Psalmodie*** (zpěv žalmů) – užíván již v prvotní církvi. Každý verš žalmu zpíván na stejnou žalmovou formuli (formulí existuje více). Části:
initium (vstupní melodický obrat), *tenor* (recitační tón, délka závisí na počtu slabik verše), *flexa* (malá cézura daná syntaxí verše, mírný pokles hlasu), *mediatio* (kadence uprostřed verše), *terminatio* (závěrečná kadence). Díky flexibilní délce *tenoru* je možné pod žalmovou formuli podložit texty různé délky (počtu slabik).
Srv. Michels, str. 180.
Responsoriální psalmodie – střídání sboru a sóla, většinou jediný verš přednášen kantorem sólově – *melismatika* (koloratury), *responsorium* zpívá sbor.

b) ***Hymnodie*** (zpěv nově vytvořených básnických textů, tzv. *hymnů*) – od 4. stol., veršovaná rytmicky pravidelná struktury textu určuje i hudební rytmiku – příklon k pravidelné periodicitě.

Tropy a sekvence
Nové vrstvy repertoáru, vznik v zaalpských oblastech od **9. století**, snad i vlivy světské hudby.
Tzv. *středověký chorál*

Tropus
Doplněk chorálu (*interpolace*), způsoby realizace:
1) textace melismat (vysvětlující, často veršované – nový text: sylabické podložení, zánik melismatu)

2) vsunut nový text s novou melodií
3) vsunuta pouze melodie.
Srv. Michels str. 190.

Sekvence (*sequentia*)
Druh tropu, textace poslední slabiky *Alleluia* (tzv. *jubilus,* který nyní s novým textem „následuje" (lat. sequor) za *Alleluia*. Původně slouží pro zapamatování melodie v oblastech severně od Alp, kde je mezi germánským obyvatelstvem latiny a chorálu menší.
První zpráva o existenci sekvencí: blahoslavený **NOTKER BALBULUS**, OSB (*pyskatý,* † 912) v klášteře **St. Gallen.**

Struktura sekvence: vždy 2 verše zpívány na tutéž melodii (střídání dvou sborů) na začátku a na konci jeden verš zpíván společně oběma sbory.

Vývojové fáze:
1. Klasická sekvence (ca. 850–1050) – asonance; centra tvorby a provozování: kláštery St. Gallen, Reichenau, St. Martial de Limoges.
Autoři: **Notker, WIPO BURGUNDSKÝ** (*Victimae paschali laudes*), **HERMANNUS CONTRACTUS.**

2. Rýmovaná sekvence (12. stol.) – skládány i nové nápěvy
Autoři: **ADAM DE ST. VICTOR** (u Paříže), **STEPHAN LANGTON** (*Veni Sancte Spiritus*).

3. Strofická sekvence (od 13. stol.)
Autoři: **TOMÁŠ Z CELANA** (asi *Dies irae*), sv. **TOMÁŠ AKVINSKÝ** (asi *Lauda Sion*).

Chorální notace (*neumy*)
Celkově malý rozsah písemné tradice ve středověku – slouží jen ke kodifikaci ustáleného repertoáru církevního liturgického zpěvu, vyskytuje se od **9. stol.**, souvisí s dokončením středověké teorie tónového systému. Slouží jako podpora paměti předzpěvákovi, neobsahuje údaje o rytmu, tempu, dynamice. Tyto parametry byly interpretům známy z tradice a dlouhodobého nácviku a provozování chorálního repertoáru.

Neumy: značky odvozené z *cheironomie* a řeckých prozodických znamének (_, u). Neukazují výšky tónů, ale pohyb melodie, agogiku apod.

Nejstarší dochované, tzv. ***paleofrancké neumy*** – **9. stol.**, zpočátku bez linek (tzv. ***adiastematické***) – používány do 14. stol. Neudávají absolutní výšky jednotlivých tónů, jen pohyb melodie – slouží k vybavení průběhu melodie kantorovi (předzpěvákovi). Dnes výborný pramen k interpretaci.
Písařské školy: St. Gallen, Mety (Metz), severofrancká, beneventská, akvitánská.
Značky: *punctum* (bod), *virga* (čárka), *pes* (noha) aj. Srv. Michels, str. 186.

Diastematická notace – s linkami, zavedl ji teoretik **GUIDO Z AREZZA** (991/2–1050), barevně byly odlišovány C-linka a F-linka (postupně se z nich vyvinuly c-klíče a f-klíč).
Postupná stylizace neum vede ke vzniku **kvadratické notace** (od 12. stol., v chorálních tiscích užívána dodnes), ve 14.–15. stol. vznikla v Německu a Nizozemí **gotická notace** (podkováková – vliv způsobu ořezu psacích brků). V Čechách se od konce 13. stol. prosazuje **rhombická notace** (*nota rhombica,* kosočtvercové tvary). Srv. Michels, str. 186.

Tónový systém

Ve středověku vypracován kompletně **9.–11. stol.**, základní význam traktát ***Musica enchiriadis*** (9. stol., *tetrachordy*; srv. také vývoj vícehlasu), **Guido z Arezza 1025** *Micrologus de disciplina artis musicae*. Do té doby nebyl chorální repertoár notačně fixován, předáván ústní tradicí.

<u>Církevní stupnice</u> (*mody*)
Viz učivo hudební nauky.
8 *modů*:
a) 4 ***autentické*** (*tenor* je na kvintě): **dórský, frygický, lydický, mixolydický**)
b) 4 ***plagální*** – předpona *hypo-* (stejná finála (1. stupeň), *ambitus* posunut o kvartu pod finálu, *tenor* většinou na tercii (3. stupeň).
Číslování modů římskými čísly následujícím systémem:
I. dorský, II. hypodorský, III. frygický, IV. hypofrygický atd.

Systemizace v **9. stol. Aurelianus Reomensis,** ca 850: traktát *Musica disciplina;* **Odo z Cluny** – převzata řecká terminologie, ale vinou omylu nesouhlasí s jednotlivými řeckými škálami.

<u>Hexachordy</u>
Slouží k praktické výuce intonace.
Řada šesti tónů, struktura vzdáleností mezi jednotlivými tóny: 1–1–½–1–1.
Guido z Arezza 1028 *Epistola de ignoto cantu* (jak se naučit intonovat „neznámý“ zpěv) podložil tóny hexachordu slabikami ***ut, re, mi, fa, sol, la*** (úvodní slabiky veršů svatojanského hymnu, každý z veršů začíná na novém stupni hexachordu. Srv. Michels, str. 188.
Aplikace = tzv. ***solmizace*** (zpěv podle slabik).
Aby bylo možné obsáhnout *ambitus* větší než šest tónů, bylo třeba hexachordickou strukturu transponovat.
Hexachordy stavěny od:
1) **c** – ***hexachordum naturale***
2) **g** – **h.** ***durum*** (tón *h* – „tvrdé“ hranaté tvary) – budoucí grafém pro „odrážku“
3) **f** – **h.** ***molle*** (tón *b* – „měkké“ kulaté tvary) – budoucí grafém pro „béčko“
<u>Pozn.</u>: Transpozice hexachordů si vynutila transformaci tónu <u>h</u> na <u>b</u>. Otevírá se teoretické zdůvodnění chromatických transformací tónů. Již během středověku postupně využíváno zejména v komponovaném vícehlasu ke zvýraznění jednotlivých závěrů („kadencí“) a jejich „citlivých“ tónů.
Tzv. ***guidonská ruka*** – vyobrazení, sloužící jako mnemotechnický systém používaný zpěváky pro čtení z listu. Na článcích prstů ruky zpěvák sledoval tóny. Vynález pomůcky připisován Guidovi z Arezza. Srv. Wikipedie.

Typologie chorálních pramenů
Liturgické zpěvní knihy velkých rozměrů byly opisovány a zdobeny (iluminovány) v klášterních písařských dílnách (*scriptorium*). Jejich pořizovací cena byla velmi vysoká. Byly určeny jen předzpěvákovi nebo učiteli zpěvu k oživení paměti, resp. k nácviku. Byly deponovány v klášterních či kapitulních knihovnách spíše než v kostelích.
Graduál (*Graduale*) – zpěvy mešního propria (bez notace: *misál* – texty lekcí – *lectiones*)
Antifonář (*Antiphonale*) – zpěvy *officia* (bez notace: *breviář*)
Žaltář (*Psalterium*) – žalmy (k *officiu*)
Hymnář (*Hymnarium*) – hymny (k *officiu*)

DUCHOVNÍ HUDBA

Vážná společenská hudba, neurčená pro liturgii, provozována v komunitách kléru (kláštery, kapituly), poté i vzdělaných laiků. Někdy i široký společenský ohlas (*cantiones,* písně).
Mnohdy účast nástrojů, někdy průnik do chrámů mimo vlastní liturgické obřady. Do popředí více vystupuje estetická funkce, avantgardní vývojové tendence (včetně vícehlasu).
Vlivy: dobová světská hudba, gregoriánský chorál.
Typy: *Duchovní hry, duchovní písně* v latině i v mateřských jazycích (*lingua vernacula*).

Duchovní hry
Cílem je znázornit, přiblížit narození a zmrtvýchvstání Krista.
Vznikly z velikonočních a vánočních introitů (***Quem quaeritis*** – „Koho hledáte" – Marie u Kristova hrobu), **velikonoční hra** (v českém prostředí *Visitatio sepulchri* – „Navštívení hrobu") vznik **10. stol.** v klášterním prostředí.
Podobné cíle měly i **vánoční hry, pašijové hry** (př. *Plankty* (pláče) Panny Marie).
Asi od **konce 13. stol.** jsou tyto hry v národních jazycích, většinou v městském prostředí. Širší tématický záběr, provozovány mimo kostel (měšťané, studenti, potulní hudebníci) – pouze hudební vložky v mluveném textu. (Srv. Smolka, s. 67).

Latinské duchovní písně (*Cantio, cantiones*)
Vycházejí z osamostatněných **veršovaných tropů** (12. stol.) – provozovány při bohoslužbě (***konduktus*** – zpěv k průvodu) nebo mimo ni.
Hlavní rys – strofičnost, stručnost (opakovatelnost, zapamatovatelnost).
Centrum tvorby: **kláštery jižní Francie** (př. St. Martial v Limoges) – melodické vlivy chorálu i světské hudby. Různé formy, nejčastěji AAB (viz dále), koncem středověku dodatečně překládány do národních jazyků.

Duchovní písně v národních jazycích
Centra tvorby:
1) **Zaalpské země.** Prostředí, kde je latina srozumitelná pouze vzdělaným vrstvám (**Germáni, Slované**). Autoři písní: klérus (umí psát texty i hudbu). Motivace: aktivní zapojení obce v latině nevzdělaných věřících. Melodika písní odvozena z jednodušších útvarů chorálu (litanie, žalmy, antifony) – aklamace „kyrieleison" (z něj vzniklo slovanské ***krleš***).
Jedna z nejznámějších písní po celé střední Evropě – v různých jazykových mutacích: ***Christ ist erstanden****/Buoh všemohúcí/Christus surrexit* (nejstarší dochovaný duchovní zpěv v německém jazyce, jihoněmecké provenience, ca. **1100**); v Polsku známá píseň *Bogurodzica dziewica*.
2) **Románské země.** Zde sice běžní věřící latině rozumějí, ale **od 13. stol.** vznikají hnutí proti církevnímu formalismu za niternou zbožnost, jež podněcuje tvorbu duchovních písní v mateřských jazycích: ***laudy*** (Itálie), ***cantigas*** (Španělsko).

Ve sféře duchovních písní postupně roste podíl vícehlasé tvorby (od 12. stol.).

LITURGICKÝ ZPĚV & DUCHOVNÍ HUDBA V ČESKÝCH ZEMÍCH

Obecný úvod
Christianizace českých zemí zahajuje tzv. ***dobu historickou***, kdy jsou postupně doloženy autentické písemné prameny zachycující dobová svědectví.

Pro raně středověkou kulturu na našem území byl asi určující **zápas křesťanství s pohanstvím**. V době svého importu do střední Evropy mělo **křesťanství** již dotvořený pevný ideologický, rituální a institucionální systém. Zavádělo od pohanství **odlišný řád**:
Nové pojetí času – **církevní rok** (neděle, svátky)
Nová **centra** – kostely – **bohoslužby** různá hierarchie závažnosti – promítá se i do hudebního doprovodu bohoslužeb.
Z hlediska hudební kultury vzniká **nový model oficiálního hudebního života**, založený na pevných centrech (těch bylo zpočátku velmi málo) a jejich exkluzivních zpěvních projevech (platí pro církev a postupem času také pro šlechta, posléze pro města).
Vývoj hudební kultury v českých zemích v období středověku lze pro přehlednost rozdělit na tři dvousetletí. Každé z nich vykazuje relativně homogenní rysy utváření hudební kultury. Srv. práce předního českého hudebního medievalisty doc. **Jaromíra Černého** (1939–2012).

9.–10. STOLETÍ

Pronikání křesťanství do Čech a na Moravu – misie
Do Podunají bylo křesťanství šířeno již v 5. stol. (ariánské i katolické), docházelo zde ke střetávání západního a východního (byzantského) vlivu.
Do **střední Evropy** pronikly britské a iroskotské křesťanské misie v 7. stol., v 9. stol. na Moravu.
Během 9. stol. došlo k zesílení misijních aktivit Franské říše, resp. Východofranské říše v Čechách a na Moravě (vedeny z Pasova, Salzburgu, Regensburgu).
Ve druhé pol. 9.st. (**863**) přišla na Velkou Moravu východní **misie SV. KONSTANTINA A METODĚJE** a přinesla sem slovanskou liturgii. Ta se na Velké Moravě udržela do konce 9. stol., v Čechách asi do konce 10.stol.).

Paralelně a tehdy ještě značně nezávisle na této kultuře na venkově dále **přežívá slovanská pohanská kultura** (viz výše). Jedná se o podstatnou většinu území. Do 10. stol. vychází z pohanství asi i (zřejmě nepříliš jednotná) kultura **formující se šlechty.** Výjimku asi představovala šlechta Velké Moravy, která těžila z kulturních vlivů Byzance.

Odlišnost křesťanství od pohanské kultury – srovnání
1) Křesťanská **liturgie** v sobě obsahuje sice částečně divadelní prvky, ale tanec přísně zakázán.
2) **Hudba** je (stejně jako u Slovanů) **důležitá a neodmyslitelná složka bohoslužeb**, ale povolen pouze vokální projev – zpěv, nástroje přísně zakázány.
3) Bohoslužebný zpěv je exkluzivním prvkem: provozován pouze **knězem a jeho pomocníky**, tj. vybranými zpěváky (většinou klerici).

Liturgický zpěv – gregoriánský chorál v Čechách, mimoliturgická tvorba
Gregoriánský chorál. Denně v kostelích sloužena mše, při liturgických obřadech převažuje zpěv a zpěvní recitace. V Evropě té doby již je liturgicky vyhraněn charakter *propria missae. Ordinarium missae* se v této době teprve ustaluje. Pouze na nečetných místech v Čechách je denně realizován celodenní cyklus bohoslužeb *officia* (kánonických hodinek) – kláštery, kapituly. Pobožnosti *officia* nebyly v těchto podmínkách přístupny „široké veřejnosti“.

Další veřejně dostupné příležitosti, kdy zazníval chorální zpěv, byly zejména udělování svátostí (křest, sňatek, etc.), procesí, pohřby. Mezi nejvýznamnější z nich patřila přenášení ostatků světců – sv. Václav 932, sv. Vojtěch 1039, státní akty (tzv. nastolování knížat). Účast kléru při posledních dvou typech událostí plnila funkci náboženského a církevního posvěcení události.

Slovanská liturgie na Velké Moravě (863) a v Čechách
Historický kontext viz Wikipedie – Velkomoravská říše; Cyril a Metoděj.
Centry kultury a samozřejmě také hudby – **kostely**, nejvýznamnější byl asi v Mikulčicích. (rekonstrukce podoby velkomoravských kostelů srv. SŠ učebnice Beneš, Petráň. *České dějiny I.*, str. 56.)

Slovanský chorál
Je dílem misionářů sv. Konstantina (Cyrila) a Metoděje. Jedná se o překlady liturgických textů z latiny a řečtiny do staroslověnského jazyka (písmo *hlaholice*). Repertoárově zde zdá se nebyl žádný rozdíl oproti gregoriánskému chorálu.
Základem slovanské liturgie je latinská římská liturgie obohacená asi byzantskými prvky. Důkazem je svědectví o společném chorálním zpěvu během návštěvy obou bratří u papeže v Římě r. 868 a neexistence námitek římských kněží proti tomuto aspektu slovanských bohoslužeb.

Památka **Kyjevské listy** (ca. 900), obsahuje mešní formuláře pro všední den a ke mši o sv. Klimentovi (jeho ostatky bratří nesli onehdy do Říma). Srv. Wikipedie (na obr. Jsou vidět sporé neumy nad texty).
O existenci dalších přeložených liturgických textů poskytují svědectví v tzv. moravsko-panonské legendy *Život Konstantinův, Život Metodějův*.
Byzantské vlivy: tzv. **kánony** (rozsáhlé básně z 9 strofických ód, užívané k officiu) adaptovány a překládány: *kánon na počest sv. Dimitrije Soluňského*, po r. 885 *kánon na počest sv. Metoděje* († 885).

Průnik slovanské liturgie do Čech (konec 9. stol.)
Politický předpoklad: křest přemyslovského knížete Bořivoje I. Metodějem asi 880-885. Vzhledem k dlouhodobému kulturně-politickému směřování vznikajícího českého státu na západ (srv. křest čtrnácti blíže neznámých českých knížat v Regensburgu) nemá ustálení této liturgie v Čechách perspektivu. Její existence zde byla udržována asi ještě v 10. stol., neboť tehdy byla zdejší církví deklarována jako zakázána.
Důkazem sloužení slovanské liturgie v Čechách je dochovaná literární a hudební tvořivost: staroslověnské liturgické zpěvy o sv. Václavu, officium o sv. Cyrilu a Metodějovi. Nepřímé doklady poskytují také legendy *Život kněžny Ludmily, Život sv. Václava*. Legendy byly tehdy adaptovatelné do lekcí officií.

Latinská liturgie v Čechách
Západní latinská liturgie se stává oficiální od konce 9. stol. (895 – kníže Spytihněv se zbavil nadvlády Velké Moravy a orientuje se na západ). Postupně zatlačuje další **latinské liturgie britských a iroskotských misionářů**.

Repertoár **latinského chorálního zpěvu** k nám byl asi **importován** v úplnosti, nastává dlouhý proces osvojování v jazykově slovanském teritoriu. Neznáme žádnou „skladbu“ tohoto typu domácího původu, ani náznaky o hypotetickém vzniku podobných skladeb na našem území. Rozvoj svatováclavské liturgie (a vůbec kultu regionálních/“národních“ světců) nastal až v následující epoše, zde vychází pouze ze všeobecných zpěvů o mučednících.

Hromadnému rozšíření této liturgie brání jistá **exkluzivnost** daná radikálním omezením účasti věřících na bohoslužbě, kdy liturgický zpěv byl posolen jen klerikům. Významným faktorem je také minimální srozumitelnost latiny coby liturgického jazyka pro širší obec věřících.

Centra liturgického zpěvu
Na našem území existovalo **málo center** s plnohodnotným liturgickým provozem (hlavně co se týče zpěvu officia). Byly jimi kostely: **rotundy, baziliky**.
1) Konec 9. století: zprávy o existenci těchto center: Levý Hradec, Pražský hrad, Budeč. Dle legend (sv. Václav) byla na Budči **škola** latinského obřadu.
2) 10. století: vzniká početnější síť **panských kostelů** v sídlech knížete, velmožů, na hradištích (např. Starý Plzenec).
Díky této situaci můžeme na konci 10. stol. předpokládat pomalejší a nahodilejší šíření liturgického zpěvu oproti situaci na Velké Moravě – důsledek malého počtu „latinských" kněží domácího původu. Oproti Velké Moravě byla výchova domácího kléru podceněna.
Srv. SŠ učebnice Beneš, Petráň: *České dějiny I.,* románské kostely v Čechách, str. 75.

Hudební prameny
Liturgické knihy tehdy běžně neobsahovaly notaci (*neumy*), ta byla jejich součástí spíše výjimečně. Výjimku u nás známe jen z prostředí slovanské bohoslužby v Čechách – ca. **900 – Kyjevské listy** – kombinace byzantského znakový systém se západní neumatickou notací (viz pozn. výše, Wikipedia).

Celková pasivita laických účastníků bohoslužeb v chrámových prostorách bývala prolomena liturgických, resp. liturgicko-politických událostech, kdy byl zpěv „prostého lidu" povolen. Jednalo se o následující události: **procesí, pohřby, svěcení chrámů, vítání církevních hodnostářů, slavnostní státní akty**.
Během nich byly zpívány **žalmy, litanie** s invokacemi *Kyrieleison – Christeleison* – na nich se asi poměrně záhy podílely shromážděné zástupy lidí většinou zkomolenými tvary, jejichž podoba je zachycena v pozdějších zprávách: *kirlešu, krilešu, krleš*, apod.

11.–12. STOLETÍ

Institucionální zázemí
Vznik **2 biskupství** (976 Praha, 1063 Olomouc), při nich působí **kapituly** (komunita kněží). Vyšehradská kapitula založena ca. 1070.
Vznik prvních **klášterů:**
1) **Benediktini** (OSB): 967 sv. Jiří (ženský), 993 Břevnov (mužský), následně dalších 16 benediktinských klášterů včetně Kladrub zal. 1115
2) **Premonstráti** (OPraem.): 1140 Strahov, následně dalších 11 premonstrátských klášterů včetně Teplé zal. 1193
3) **Cisterciáci** (Ocist.): 1143 Sedlec, následně 6 dalších klášterů včetně Plasy 1144.
V komunitách kléru narůstala interpretační úroveň pěstování liturgického zpěvu, rostlo bohatství forem (tropy, sekvence apod.)
Kostely – nárůst počtu: **venkovské kostely** byly zakládány od poloviny 11. století šlechtou jako farní kostely (centra farností).

Od konce 12.st. kostely asi ve všech větších osídlených místech – **infiltrace liturgického zpěvu mezi široké vrstvy**.
Západočeské kláštery: Kladruby (OSB, 1115), Teplá (OPraem, 1193), Plasy (OCist., 1144).

Církevní (hudební) školství
Školy byly zakládány při klášterech a kapitulách. Zde bylo možné získat minimálně základní školení v latině a liturgickém zpěvu.
Existence těchto škol je doložena: konec 10. stol. při pražská kapitula; 1131 při olomoucké kapitule, 12. stol. při vyšehradské kapitule.
Žáci těchto škol zpívají vedle dospělých **klerik**ů v chrámu – nový zvukový rejstřík vyšších chlapeckých hlasů. Žáci a klerikové postačují pokrýt hudební liturgický provoz.

Liturgické (hudební) prameny
U nás doložena od 12. století ***scriptoria*** u významných klášterů (sv. Jiří na Pražském hradě), České památky 11.–12. století obsahují většinou adiastematickou notaci (bez linek, srv. v Evropě počátky diastematické od 11. století). Několik kodexů z Rajhradu (OSB) na Moravě již má diastematické neumy.
Prameny 11. století: zlomky antifonáře cizí (nečeské) provenience.
Prameny 12. století: pražská kapitula – dva misály, lekcionář, evangeliář; kláštery sv. Jiří a Rajhrad – breviáře.

Chorální repertoár
Jeho podoba závisí na utváření komunikační sítě vztahů řeholních institucí ve (střední) Evropě. Je jím ovlivněna podoba repertoáru liturgického, paraliturgického (neliturgická duchovní hudba) a světského zpěvu.
V 11.–12. stol. k nám proniká ze západní Evropy také tzv. *středověký chorál*: tropy, sekvence, nápěvy ordinaria missae; duchovní poezie v textech nových hymnů, tzv. *rýmované officium*. Jeho rytmicky členěné poetické texty měly vliv na utváření a rozvoj melodiky nového chorálu.

Mimo oficiální liturgii byla sloužena **slovanská liturgie** v sázavském klášteře v letech **1032–1097**. Jednalo se o soukromou aktivitu sv. Prokopa. Zřejmě bez kontinuity se slovanskou liturgií z 10. stol.. Se sázavským klášterem je spojen **poslední rozkvět staroslověnského písemnictví** (překlady, nová tvorba), snad včetně liturgické tvorby (zprávy o hlaholském *officiu* o sv. Cyrilovi).

Domácí chorální tvorba
je spojena s počátky kultů národních světců. Sv. Václav & sv. Vojtěch byli uctíváni jako národní světci ca. od roku 1060.
Sv. Václav: († 929) 932 přenesení ostatků, cizí legendy Gumpold, Laurentius (uzpůsobeny pro officium v Monte Cassinu). U nás do poloviny 12. stol. užívány ke svátku sv. Václava jen obecné texty o mučednících. První domácí příspěvek první polovina 12. stol. antifony: *Corde et lingua* a *Laus alme sit Trinitati*. Nakonec vzniklo celé rýmované officium kombinované ze zpěvů přejatých a nově vytvořených. Liturgický svátek 28. 9.
Sv. Vojtěch: († 997) 1039 přenesení ostatků. Domácí tvorba polovina 12. stol. rýmovaná antifona *Benedic regem cunctorum* (srv. CD *Anno Domini 997*, č. 14), o existenci rýmovaného officia není nic známo. Liturgický svátek 23. 4.
Sv. Ludmila († 921) kult církevně prosazen ve 40. letech 12. stol. Liturgický svátek 16. 9.

Duchovní hry
Vývoj z tropů od 10. stol., v Čechách hlavně velikonoční vznikají z tropu *Quem quaeritis* – prováděny kleriky při bohoslužbách (*matutinum*). Bezpečné doklady na našem území pocházejí z 12. stol.. Prameny: misál z pražské kapituly (Národní muzeum) obsahující dvě scény; breviář (klášter sv. Jiří).

Mimoliturgická tvorba kléru
Repertoár gregoriánského chorálu je již tezaurován, ale trvá potřeba tvořivosti, sebevyjádření, reflexe a postoje k současnosti v oblasti vážné sváteční zábavy. Realizuje se v těchto rovinách:
1) Stavovská interní hudba, nevyloučeno případné provedení v kostele. O této interní hudbě však nemáme žádné zprávy.
2) Příslušníci kléru komponovali hudbu pro prostředí šlechty (viz dále)
3) Autoři z řad kléru komponovali pro účely tzv. lidového domácího a masového zpěvu prováděného pouze mimo kostel. Většinou se jednalo o **státní** nebo **církevní slavnosti**.

Charakter tohoto repertoáru – **písňovost**.

> Píseň = kratší zpěvní skladba, snadno přehlédnutelný přirozeně členěný celek, který snese několikanásobné opakování.

Jedná se o hudební formu a projev běžnému člověku asi nejpřístupnější, nástroj hudební komunikace (důležitou roli plní společný estetický zážitek a aktuálnost této tvorby, včetně jejího užití v souvislosti s tou kterou slavností). Nová tvorba i na poli chorálu (tzv. *středověký chorál*) je ve znamení této písňovosti (nové hymny, sekvence, veršované tropy, celá rýmovaná officia, etc.) Texty písní byly pravidelně vystavěny se stabilně umístěnými rýmy, pravidelným počtem veršů a slabik v jednotlivých verších, strofičnost.

Nejstarší české duchovní písně
Hospodine pomiluj ny (konec 10. – první polovina 11. století)
Nejstarší dochovaná česká duchovní píseň. Vznikla ca. první polovina 11. století, možná již na konci 10. století. Dlouho byla předávána ústní tradicí. Kompletně dochována až v rukopisném traktátu břevnovského benediktina Jana z Holešova **1397**, kritizujícím soudobý stav znalosti této písně. Nejstarší zápis textu pochází asi z roku 1380. Jedná se vlastně o **litanie** – volný překlad zkrácené litanie ke všem svatým, za zachování základních životních hodnot tehdejšího člověka (*žizn a mír v zemi*). Nápěv je poměrně jednoduchý (vychází z psalmodie), obecný lid zpíval nejprve jen závěrečné *krleš*, posléze celou píseň. Ta plnila po celý středověk úlohu jakési státní hymny, v paměti zůstávala i poté.
Srv. Wikipedie.

Svatý Václave (polovina 12. století)
Píseň vznikla v souvislosti s rozvojem svatováclavského kultu asi v polovině 12. století. Oproti *Hospodine pomiluj ny* vykazuje více písňový charakter: text má specifickou veršovou stavbu a rýmové zakončení; nápěv je již komplikovanější, i když melodika je ještě poměrně jednoduchá. Její autor ovládal principy chorální kompozice (skládání melodií nebo jejich úryvků – motivů), ale i nechorální postupy (opakování motivu). Podle toho lze usuzovat na záměrnou kompozici pro užití při lidovém zpěvu.
Srv. Wikipedie

13.–14. STOLETÍ

Institucionální zázemí
Vzrůst mocenské a majetkové suverenity církve.
1344 založeno **arcibiskupství** v Praze (Arnošt z Pardubic) a zároveň **biskupství** s kapitulou v Litomyšli.

V nově zakládaných královských **městech nové** (žebravé) **řády**: františkáni – minorité (OFM, 1228 sv. Jakub Praha), kazatelé dominikáni (OPraed.), 1224/1225 sv. Kliment Nové Město Praha), aj.
Celé české země pokryla hustá síť **farních kostelů** a děkanství, která nebyla co do hustoty již nikdy předstižena.
Do té doby nevídaný **vzrůst počtu a okázalosti bohoslužeb**, zejména ve **městech**, kde se cyklus officia stal veřejně přístupným. Navíc konána hojná **procesí:** zpívané litanie (zapojen lid), dramatické výjevy, nástrojová hudba, exhibice flagelantů. Nástrojová hudba proniká i do ostatního bohoslužebného zpěvu i přes opakované církevní zákazy (povoleny pouze varhany).
V rámci duchovních her v městském prostředí se postupně objevují satirické prvky (srv. ***Mastičkář*****,** část velikonoční hry, ca. 40. léta 14. století, makarónská píseň ***Seď vem mistr Ypokras de gracia divina*****)**.

Profesionalizace
Došlo k celkovému nárůstu liturgického provozu (neděle + stejný počet církevních svátků s povinnou účastí věřících), což vyvíjí tlak na kvantitu i kvalitu liturgického zpěvu. Od 13. století dochází ke konstituování **profesionálních pěveckých institucí.**
1) Od poloviny 13. století existují doklady o školených a placených specialistech na chrámový zpěv nazývaných ***bonifanti*** (dobří chlapci). Jedná se o soubory materiálně zabezpečených (fundovaných) chlapců. U sv. Víta v Praze působili **před rokem 1255**, poté jsou doloženi u vyšehradské kapituly.
2) U kapitul zřizovány funkce **vikářů** (*vicarius*). Byli to zástupci kanovníků (členů kapituly), kteří za ně přebírali povinnosti liturgického zpěvu.
3) U sv. Víta v Praze doložena roku **1281** funkce **kantora** (*cantor*). Lze tak předpokládat existenci skupiny zpěváků, v jejichž čele kantor stál.
4) Vrcholem tohoto trendu **1344.** Císař Karel IV. založil v katedrále sv. Víta soubor placených **24** ***mansionářů*** (klerici), jež měli účinkovat o ranní votivní mši k Panně Marii (tzv. *matura*). Podobné placené soubory Karel IV. ustanovil také ve svobodném říšském městě Norimberk (1355) a v Tarenzu (1359). Tyto instituce se staly vzorem pro Brno, Vratislav (PL). Výše platu mansionářského místa znamenala velmi dobré materiální zabezpečení.

Profesionalizace měla za následek nebývalé zkvalitnění liturgického zpěvu, zvýšení interpretačních možností. Byla zároveň důsledkem počátku uplatňování estetického přístupu v liturgickém zpěvu. Tyto možnosti se promítly do nově vznikajícího repertoáru.

Reformy (sjednocování) chorálního repertoáru
1) **Reforma svatovítského děkana Víta** (druhá pol. 13. stol.)
Ve druhé polovině 13. století nechal děkan pražského biskupství **Vít** (kanovníkem 1234; † 1271) **opsat nové zpěvní knihy a rozmnožit je pro další kostely** (neznáme notační systém, snad zde prosazen nový notační systém v pražské diecézi. Možný pozůstatek z této reformy – **1355** tzv. ***Troparium svatovítské***). Sjednocení liturgie dokončeno asi koncem 13. stol., na Moravě až 1376.

2) **Reforma pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic** († 1364) **1363**
Arnošt nechal pořídit nové skvostné liturgické knihy, obsahující veškerý tehdejší sekulární (neklášterní) ritus. Dochovaly se téměř kompletně, obsahují zpěvy mše i officia. Byl v nich použit vzorový typ chorální tzv. ***rhombické*** **notace** (*nota rhombica*, která se u nás vyprofilovala během 13. stol.).

Repertoár
Sestává ze stejných typů jako v minulém období. Nová tvorba vznikala k nově zaváděným církevním svátkům (13. století Boží Tělo, ve 14. století rostla obliba mariánské úcty a svátků).
Svatováclavský kult: mimo jiné rýmované *Alleluia Consolator miserorum* (vypjatá melismata).
První jmenovitě známý skladatel **DOMAZLAUS PREDICATOR** (dominikán) složil asi v první polovině 14. stol. sekvence *Dulce melos cum concentu* a *De superna hierarchia* (akrostich – zašifrované jméno autora), autorem také historie o sv. Václavu a sv. Ludmile. Existuje další řada stylově podobných skladeb s nejistým autorstvím.
Další domácí kulty, k nimž vznikal repertoár (sekvence, hymny, rým. officia): sv. Vojtěch, sv. Ludmila, sv. Prokop (kanonizace 1204), sv. Cyril a Metoděj (polovina 14. století), svátky zemských patronů (sv. Vít, sv. Zikmund).
1386 pražský arcibiskup **JAN Z JENŠTEJNA** (1380–1396) prosadil zavedení svátku Navštívení Panny Marie a složil pro něj officium (text). Jan z Jenštejna je autorem textů mnoha dalších liturgických zpěvů.
Pokračuje další rozvoj **liturgických velikonočních her** (monastická i sekulární sféra), v klášteře sv. Jiří doložen typ třídílné hry. Zvětšován počet osob, vřazovány nové zpěvy.

SVĚTSKÁ HUDBA

Zábavná a **reprezentativní** hudba z prostředí středověké **šlechty.** Hudební projevy vázané na další prostředí (**venkov**, začínající **městská** kultura) jsou doloženy minimálně.
V pramenech doložena jen fragmentárně, mnohdy pouze texty. Interpretace pouze dohadována, pravděpodobně převažoval **improvizační charakter** (tzn. notové prameny ve své době ani nevznikaly).
Postupné **prolínání staré pohanské hudební kultury** (melodika, kultovně-kulturní tradice, vazba na přírodní cyklus) **a bohoslužebného zpěvu** (liturgický zpěv, duchovní hudba).
Vokální hudba zejména v mateřských jazycích, improvizovaný nástrojový doprovod; improvizovaná nástrojová hudba.

Města
Ve středověkých městech se prolínala kultura šlechty a potulných hudebníků a kejklířů (viz níže). Pěstovány duchovní hry, městské slavnosti regionálního významu (světci – patroni městských kostelů, každoroční ustanovování samosprávy – *purkmistr & konšelé* aj.).

Venkov
Dlouhodobé přetrvávání jednoty múzických projevů (hudba, zpěv, tanec, divadlo) – silné zbytky pohanských zvyků vázaných na přírodní roční cyklus – podklad pro tvorbu lidových písní a tanců. Církev je odsuzuje. Vliv liturgické hudby se prosazuje v průběhu středověku velmi pomalu.

Šlechta
Instrumentální hudba
Reprezentace, kultivovaná zábava. Šlechta má hudebníky buď ve stálém angažmá, nebo si na jednotlivé termíny *ad hoc* najímají **potulné pěvce a kejklíře** (*žakéř, špílman*) – jejich existence po Evropě je doložena již od 6. stol. Mají hlavní zásluhu na postupné profilaci **společného celoevropského substrátu** zpracovávaných témat, textů, nápěvů, repertoáru tanců, improvizačních modelů, písní apod. Předávání ústní tradicí, improvizační realizace (dotváření) na místě.
Repertoár: fanfáry (trubky, rohy, bubny), instrumentální hudba k tanci a zábavě (od 14. stol. vznik dvojic tanců – pomalý v sudém metru & rychlý v lichém metru).
Realizace: improvizace nad určitou basovou prodlevou, kolorování jednohlasé melodie, prodlevy, heterofonie, paralelní vedení hlasů aj.

Vokální hudba

Dvorská zábava, oslava významných událostí, oslava významných osobností: chvalozpěvy, písně o významných bitvách, smuteční zpěvy (*Planctus Caroli*). Texty v latině a v mateřských jazycích. Autoři z řad kléru.

1) **Hrdinská epika raného středověku**

V národních jazycích, tematika udatné činy bojovníků. Zejména **starogermánská** – z období přechodu z rodových vztahů a pohanství k feudální křesťanské společnosti (islandská *Edda*, anglický *Beowulf*, německá *Niebelungenlied*).

Od **6. století** specializovaní pěvci (*bardi*) skládají drobné skladby, hudební složka – opakování a obměňování melodických formulí, spojovány v rozsáhlejší zpěvy, doprovod strunné nástroje. Od **9. století** zpěvy zapisovány, od **11. století** jen ve formě nezpívaného **literárního eposu** –

průnik prvků soudobého rytířského života, feudálních vztahů. Ke slovu se dostává dvorská lyrika.

2) **Rytířský zpěv – světská lyrika**
Světská lyrika se objevuje:
a) poslední třetina 11. století: **trubadúři** jižní Francie (Akvitánie – je zde i St. Martial)
b) od ca. 1150: **truvéři** severní Francie
c) ca. 1150 němečtí **minnesängři**. Vrchol ca 1200, od 13. století úpadek v souvislosti s postupným zánikem klasického rytířství.
Formálně i obsahově představuje tato tvorba protějšek soudobé duchovní tvorby (z níž vychází): formová schémata přebírána z rýmované a strofické sekvence, hymnu, konduktu, obsah vychází z módní mariánské lyriky. Melodika podobná melodice duchovních písní (církevní mody).
Autoři: šlechta, klérus a nižší stavy ve šlechtických službách.

Formy
Uplatňováno několik formových schémat, vycházejí z:
litanií (př. ***chanson de geste***, hlavně truvéři)
sekvencí (př. ***lai-lejch***, instr. verze *estampida*, hlavně truvéři)
hymnů (př. ***canzona*** - tzv. *barová forma:* ab-ab-cde, štola-štola-dozpěv, převaha u trubadúrů, poté meistersängerů).
Významné formy s refrénem (rondelový typ, hlavně truvéři):
ballade –canzona s refrénem (*ab*)(ab-cd-cd-ef-ab)
virelai – canzona s R (*ab*) na začátku a na konci strofy (ab-c-c-db-ab)
rondeau – střídání sboru (R) a sóla (*additamento*) (ab-a-a-ab-ab) - interpretace (R *a* R *a* R).

Obsah
zrození a profilace křesťanské úcty k ženě (vzor Panna Maria) – láska (*minne-* mittelhochdeutsch) pouze platonická, autor nezpracovává osobní prožitky, ale přínos zpracování tématu v nápaditosti textové a hudební struktury, rozmanitosti variací.

- ***Chanson*** (píseň) – milostná o nenaplněné touze, fiktivní naplnění.
- ***Alba*** (staročeky *svítáníčko*) – loučení milenců za úsvitu.
- ***Pastorela*** – opěvování „nižší" lásky (rolnická dívka).
- ***Sirventés*** – písně politické, moralizující aj.
- ***Canson de croissade*** – popis nebo výzva ke křížové výpravě (od 1096).
- ***Lamentation, planch*** – smuteční píseň na smrt lenního pána.

Dějiny
Trubadúři (1080–1300)
jižní Francie, ca. 450 jmen, ca. 2500 textů, ca. 300 nápěvů.
Pět generací: 1. **generace** (1080–1120): nejstarší doložený truvér vévoda **Vilém (Guillaume) IX. Akvitánský**. Nejznámější trubadúr **Bernard de Ventadorn** (1130–1195), 3. generace 1150–1180) – dochováno 19 nápěvů včetně *Skřiváčí písně*. Největší rozkvět kolem 1200 (4. generace, mj. **Rimbaut de Vaqueiras**).

Truvéři (1150–1300)
severní Francie, kvanta jmen, přes 4000 textů, ca 2000 melodií.
Tři generace, **1.** (1150–1200) **Chrétien de Troyes** (zakladatel tradice rytířského románu z okruhu kolem krále Artuše-*Erec* aj.), **Richard Lví srdce**, **3.** (1250–1300) nejvýznamnější **Adam**

DE LA HALLE (1237–1287) slouží u vévody z Anjou, 16 3hlasých *rondeaux* (srv. Michels str. 192), 18 *jeus* (hry), včetně ***Jeu de Robin et Marion*** (obsahuje 28 písní).

Minnesang (1150–15. stol.)
Středohornoněmecká (mittelhochdeutsch) lyrika vysoce stylizovaných forem, formy přebírány ze západu, melodie příliš nedochovány, asi kontrafaktury (přejímání) nebo napodobení duchovních písní. Texty se výhradně zpívaly.
Pět fází:
1) ***raný podunajský minnesang*** (1150–1170)
Vzniká nezávisle na francouzských vlivech – pět bezejmenných autorů, **DIETMAR VON AIST** aj.
2) ***jaro minnesangu*** (1170–1200)
Silný západní vliv, mj. **JINDŘICH VI.** (syn Friedricha Barbarossy)
3) ***vrchol minnesangu*** (1200–1230)
HARTMANN VO AUE, NEIDHART VON REUENTHAL
Vrcholná osobnost **WALTHER VON DER VOGELWEIDE** (ca. 1170–1230), působí ve Vídni (bábenberský dvůr), lanckrabě Heřman Durynský. 1207 legendární *válka pěvců* na hradě Wartburg, slouží u císaře Friedricha II. (*Zlatá bula sicilská* 1212) – od něj získal léno ve Würzburgu. Vychází z dvorského ideálu dvorské lásky, dospívá k rovnocennému milostnému vztahu, významné politické a náboženské písně (*Píseň o Palestině* pro 5. křížovou výpravu, jediná jeho dochovaná melodie).
4) ***obrat minnesangu*** (1230–1300)
Přechod fenoménu do měšťanských vrstev (*meistersang*), pěstování i na přemyslovském a lucemburském dvoře (**HEINRICH VON MÜGELN** – v Praze za Jana Lucemburského; **ULRICH VON ETZENBACH** – na dvoře Přemysla Otakara II. a Václava II.). **KONRAD VON WÜRZBURG, HEINRICH VON MEISSEN** (*Frauenlob*, 1250/60–1318) – na dvoře Václava II., podíl na zrodu *meistersangu;* **TANNHÄUSER** (Bavorsko kolem 1250) – srv. opera Richarda Wagnera.
5) ***pozdní minnesang*** (14.–15. století)
Souběžně s *meistersangem*. **Salcburský mnich HERMANN** (14. stol.), *poslední minnesänger* **OSWALD VON WOLKENSTEIN** (1376/77–1445).

Provozovací praxe
Básníci-hudebníci často zpívali sami za vlastního doprovodu, mnohdy doprovázeni jinými instrumentalisty. Doprovod nebyl akordický – heterofonie (hrána melodie nápěvu s variantami, ozdobami), nezapisováno – improvizace. Publikum bylo úzké, vyšší vrstvy, mnohdy mu byly texty přímo věnovány.
Nástroje: loutna, fidula, harfa aj.

Meistersang (14.–17. století)
Pěstován německými měšťany v *pěveckých školách* organizovaných na cechovní bázi. Mnohde spíše řemeslná záležitost, nápěvy sylabické, modální, převládá *barová forma*, náměty biblické, satirické, žertovné, taneční.
Tradici založil před svojí smrtí **HEINRICH VON MEISSEN ca. 1315** založením nejstarší školy v Mohuči (Mainz), největší rozkvět v 15.–16. stol., nejvýznamnější osobností norimberský švec **HANS SACHS** (1494–1576). Postupný zánik fenoménu během 17. stol. V českých zemích se vyskytoval pouze v německy mluvících oblastech (pohraničí).
Srv. opera Richarda Wagnera *Meistersinger von Nürnberg*.

Světská hudba v českých zemích – venkovské prostředí
Žádné konkrétní prameny nebo zprávy nejsou k dispozici. Ve venkovském prostředí zřejmě dlouho převažoval **pohanský světový názor** – magická obřadnost ovlivňovala pracovní

činnost, myšlenkový rámec a komplex múzických projevů. Tato ***múzická kultura*** zděděná z předchozího předhistorického období v sobě spojuje zpěv, jeho instrumentální doprovod, (taneční) pohyb, divadelní prvky aj. a vytváří tak nové kvality kulturních projevů.

Venkovské prostředí v českých zemích asi dlouho vzdorovalo *christianizaci*, resp. šíření křesťanských obřadů a obyčejů. Výše zmíněné kritiky hudebních projevů tohoto prostředí pocházející z prostředí církve jsou u nás doloženy ještě v 11. stol. Není však vyloučeno, že se v této době již jednalo o pouhé zvyky v lidové kultuře odedávna zakořeněné a v prostředí postupně se *christianizující* venkovské společnosti již nesrozumitelné.

Světská hudba v českém šlechtickém prostředí

Zřejmě se zpočátku příliš neodlišovala od lidové kultury na venkově. Rozdílná je patrně silnější recepce idejí a (hudební) kultury křesťanství – děti šlechticů navštěvovaly **církevní školu** – učeny zde zpěvu žalmů, modlitbám (viz legendy o sv. Václavovi a jeho vzdělání).

Budování vlastní **svébytné kultury** bylo pomalé, ovlivnily je styky s kulturou německých zemí **karolínské renesance** 9. stol. a **otonské renesance** 10. stol. Kontext: naše země se stávají sférou politického vlivu svaté římské říše národa německého – viz sv. Václav a jeho daň míru (*tributum pacis*) 500 volů, 120 hřiven stříbra. **Velká Morava** udržovala styky s kulturou byzantské šlechty již v 9. stol.
Je zjevné, že na našem území docházelo v souvislosti s postupným profilováním kulturních i geografických podmínek k prolínání obou světů – východu i západu. Bližší hudebně kulturní konsekvence tohoto trendu však pro toto nejstarší období není možné doložit konkrétními pramennými podklady.

Interpreti

Instituce **potulných pěvců** v Evropě od 6. stol., předpokládáme, že existovali i u nás, resp. není důvod tvrdit opak. Jejich repertoár v našich podmínkách obsahoval patrně hrdinsko-mytologické příběhy germánského světa, orientální výpravné příběhy, homérské eposy z byzantské oblasti (viz prolínání západních a východních kulturních vlivů).

V naší kulturně etnické oblasti nevznikl **žádný epos** (srv. *RKZ*). Stopy po možných námětech frekventovaných tehdy v šlechtickém prostředí – Kosmova kronika (ca. po 1119): tzv. **staré pověsti české** – epické příběhy z období přerodu rodové a feudální společnosti, např. **lucká válka** (r. 936?)– dobově typické motivy s prvky pohanské magie & feudální morální kodex.

Hudební báze

Neznáme; analogie k Evropě: zpěvní recitace, užití ustálených melodických modelů ke zvýraznění začátků a konců veršů, důležitá role improvizace.

Instrumentální hudba

Existenci předpokládáme, funkce asi stejné jako později: reprezentační, doprovod státních ceremonií, bojové signály.

Během vlády **posledních Přemyslovců a Lucemburků** (13.–14. století) se české šlechtické a královské dvory staly významnou součástí pobytu a tvorby **německých *minnesängrů*** – viz výše.

STŘEDOVĚKÝ VÍCEHLAS

Poznámka úvodem
Kapitola o vícehlasu narušuje dosud respektovanou funkční triádu středověké hudby vytyčenou v úvodní kapitole (liturgický zpěv – duchovní hudba – světská hudba).
Centrem zájmu je specifický způsob zacházení s hudební materií, jenž ve středověku záhy prostupoval všechny tyto funkčně provozní oblasti hudební kultury a posléze se stal jedním z hlavních určujících rysů evropské hudby i pro následující staletí.

Vícehlas
Vícehlas představuje hudební projev využívající závazně několika samostatných hlasů a rozvíjející vertikální souzvukovou složku podle konkrétních pravidel. V Evropě na rozdíl od ostatního světa převládl právě tento způsob organizace hudby a ve spojení s kompozicí a podporován notací se velmi brzy stal centrem hudebně vývojových inovací a páteří evropského hudebního vývoje.

Rozvoj středověkého vícehlasu navazoval na **vícehlasé improvizační praktiky** předchozích hudebních kultur (viz níže), dále je rozpracoval a systematizoval. Středověká vícehlasá improvizace se svými pravidly se stala východiskem pro **počátek rozvoje polyfonní kompozice** vrcholného středověku.

Improvizovaný vícehlas – počátky vícehlasu

Primitivní vícehlasé praktiky se nacházejí v hudbě všech etnik: **heterofonie** (odchylky, ornamenty), **paralelní vedení hlasů, ostinato, prodlevy**, náznaky imitace, kánon – výsledky spontánní improvizace – gradační funkce.
Předpokládáme rozvoj těchto prvků od **pozdní doby kamenné**, uplatnění ve **středověké lidové hudbě.** Vícehlasá hudba byla přítomna také ve **starověkých civilizacích,** rozhodně v antické hudební kultuře (např. dvojitý aulos, hra na drnkací nástroje oběma rukama apod.).

Rané organum

Během raného a vrcholného středověku byla vícehlasá improvizace pěstována a provozována v prostředí **katedrálních a klášterních škol.**

V pramenech doložené fáze:
1) Nejstarší přímé doklady o vícehlasu v Evropě – traktáty ***Musica enchiriadis*** a ***Scholia enchiriadis*****, konec 9. stol.** Poskytují návod a příklady vytváření improvizovaného vícehlasu k melodické lince gregoriánského chorálu – tzv. ***organum***.
Chorální nápěv (hlavní melodie) = *vox principalis,* přidaný hlas = *vox organalis* ve spodních paralelních kvart nebo kvint (oba hlasy možno ještě zdvojit v oktávách) – **kvintové, kvartové organum.** Organum umožňuje také stranný pohyb hlasů, oba hlasy se musejí pohybovat v prostoru jednoho hexachordu. Překračuje-li *ambitus* chorálu rozsah hexachordu, je nutné přistoupit k transpozici hexachordu. Srv. Michels, str. 198.

Přidání dalšího hlasu ke stávajícímu je dobově vnímán jako další způsob ***tropování*** stávajícího chorálního podkladu.

Organum není název pro hudební žánr, ale označení pro určitý typ vícehlasé sazby vznikající podle určitých pevně daných zásad.

2) **Winchesterský tropář (ca. 1050):** nejstarší pramen organálního repertoáru, obsahuje asi 150 organ.[4] Dokládá, že v dobové praxi užíváno i jiných způsobů vedení hlasů než uvádí *Musica enchiriadis* (i občasný protipohyb, větší bohatství souzvuků/"intervalů").

3) **Ca 1100** tzv. ***Milánský traktát*** (*Ad organum faciendum*) autorem **JOHANNES AFFLIGEMENSIS.** Umožňuje častější protipohyb, křížení hlasů, výsledkem je větší samostatnost organálního hlasu, který se často vyskytuje nad chorálním *cantem* - je tedy ***discantem***.
Faktické **prohození hlasů** tak, že gregoriánský chorál představuje fundament, nad nímž jsou stavěny nově improvizované (později komponované) hlasy, platí i pro další staletí vývoje vícehlasu.
Střídání konsonancí (8, 5, 4, 1 – na začátcích a koncích frází) a disonancí.
Srv. Michels, str. 198, Smolka str. 79.

Tradice improvizace organa přetrvává dále v klášterech – zapisována ve 13.–14. stol. V podobě **písemně fixované kompozice** se tato původně improvizovaná organa dostávají do dalších společenských vrstev (zejména městské prostředí). Ve střední Evropě jsou prameny s tímto typem repertoáru nejstaršími bezpečnými doklady o pěstování vícehlasu.

Nové organum po 1100

Chorální hlas se trvale usazuje ve spodním hlase, organa se již zapisují, resp. komponují. Postupně se profilují dva způsoby zpracování hudebního materiálu, resp. realizace tzv. *sazby*:

1. Prodlevová sazba (tzv. ***melismatické organum*****):** nad protaženou notou (slabikou) cantu se rytmicky volně odvíjí melisma organálního hlasu (stejná slabika).
2. Diskantová sazba (*discantus*): „nota proti notě" – *discantus* sylabický (slabika proti slabice), *discantus melismatický* (melisma proti melismatu).

Centra (školy):
1. St. Martial v Limoges (Akvitánie, jižní Francie, 4 rukopisy)
Současně centrem tvorby nového typu jednohlasu (tropy, sekvence, duchovní písně).
Nové vícehlasé formy:
konduktus (píseň při bohoslužbě – příchod, odchod)
tropus k *Benedicamus Domino* (tropus *simultánní* – významný pro budoucí vývoj moteta: nová melodie s novým textem).
Aplikace dvojhlasých technik se koncentruje pouze na novou textovou tvorbu (*nový chorál*), ne na kmenový repertoár bohoslužeb.

2. Santiago de Compostela (klášter Španělsko, již tehdy poutní středisko celoevropského významu)
Kodex Calixtinus, ca 1140 zachycuje asi 3hlasou poutní píseň – nejstarší dochovaný komponovaný 3hlas. Notový záznam srv. Michels str. 200.

[4] *Musica enchiriadis* byla pouze návodem organální improvizace s příklady.

Notre Dame (1150–1250)

První vrchol v dějinách vícehlasu, spojený s působením pěvecké školy při katedrále Notre Dame v Paříži (počátek stavby 1163). Počátek systematické organální kompozice. **Přesun progresivního hudebního vývoje z klášterů do městského prostředí.**

První známá jména[5] skladatelů (zpětně zaznamenává anglický teoretik nazývaný **ANONYMUS 4**): magistři **LEONINUS** (c. 1150–c. 1201) & **PEROTINUS MAGNUS** (1160–1230).

Rytmus
V souvislosti s kompozicí bylo nutné vyřešit způsob práce s hudebním časem. Propracován systém tzv. **modální rytmiky:** opakování šesti určitých rytmických vzorců (kombinací – ***modů***). Rozlišovány dvě základní rytmické hodnoty: ***longa, brevis*****.** Užíváno až do konce 13. stol. Srv. Smolka, str. 81, Michels, str. 202.

Hudební druhy
Organum
zpracování chorálu (sólové partie responsoriálních zpěvů mše: *graduale, alleluia*, a officia: matutinum, nešpory).

Hlavní pramen: ***Magnus liber organi de gradali et de antiphonario*** (velká kniha organ z graduálu a antifonáře; nedochována). Pochází snad od **Leonina** (nazývaný *optimus organista/* nejlepší tvůrce organ), tvoří asi **kol. 1180**). Leoninova organa mají dvouhlasou sazbu, převažují prodlevové partie s melismaty, modální rytmika a notace se teprve rozvíjí.

Perotinus (*optimus discantista/* nejlepší tvůrce diskantového organa) rozšířil *Magnus liber* o klauzuly v diskantovém stylu. Leoninus komponoval ve dvojhlasu, Perotinova generace zná již 3-4hlasé organum, jehož vrchní hlasy se často kříží a střídají.
Chorální úsek – *cantus firmus* (pevně daný zpěv) v nejspodnějším hlase (*tenor*), nově přikomponované hlasy „počítány" odspodu: ***duplum, triplum, quadruplum*****.**

Sazba organ:
Prodlevové partie: (*organum purum*) u sylabického chorálu (jednotlivé slabiky se stávají prodlevami), nad chorálem vrchní hlas v modálně rytmizovaných melismatech.
Diskantové partie: u melismatického chorálu, modálně rytmizován tenor i vrchní hlasy. Progresivnější technika, postupně větší obliba.

Tzv. **klauzuly** (*clausulae*): „uzavřené" (*claudere* = uzavřít) úseky *organ*, jejichž *tenory* (nejspodnější hlasy, nesoucí vlastní chorál) obsahují jednotlivá slova, resp. významové celky. Mnohohlasé klauzuly představovaly efektní zdůraznění klíčových slov (např. *mors* – asi Perotinus). Mohly být následně z *organ* vyňaty a začaly žít vlastním životem (viz *moteto*).
Struktura srv. Michels, str. 204.
Copula: závěrečná kadence vícehlasé partie.

Dílo: graduale *Viderunt omnes fines terrae* (na Boží hod vánoční, 25.12.), *Sederunt principes* (na sv. Štěpána 26. 12.), klauzula *Mors.*

---

[5] Následná známá jména středověkých skladatelů pocházejí (s výjimkou rytířského zpěvu) převážně z oblasti komponovaného vícehlasu.

Moteto
Vzniklo z klauzul: melismatické vrchní hlasy klauzul nově sylabicky textovány (veršovaný nový text, často obsahová/ideová souvislost se slovem tenoru). Každý hlas měl svůj vlastní text odlišný od textu v dalších hlasech. *Motetus* se nejprve nazývalo pouze otextované *duplum* (nese nový text (*le mot* = slovo).
Po 13. stol. závislost na hudbě klauzul – nekomponovány nové hlasy a klauzuly.
Osamostatnění (funkční emancipace) – zpívá se i mimo chorál i mimo bohoslužby. Moteto se stane vůdčí hudební formou (už je možné uvažovat v těchto kategoriích) následující epochy.
Srv. Smolka, str. 83n – struktura a přibývání hlasů, texty a jejich náměty.

Konduktus (*conductus*)
Vícehlasá latinská píseň (strofická stavba), až 3hlasá. Hlavní melodie ve spodním hlase, nebyla převzata z chorálu, ale nově vytvořena autorem. Všechny hlasy otextovány stejně (společný text) a ve stejném rytmu. Duchovní moralistní obsah, později i světský. Pěstováno jako zábavná (duchovní) hudba v komunitách kleriků. Náročné kondukty i melismatického charakteru. Partie s melismaty na začátku, uprostřed a na konci – je možné je vnímat jako předehry, mezihry, dohry – eventualita instrumentálního provádění konduktů.

Interpretace motet a konduktů:
Nejlepší zpěváci – sólisté, sborové obsazení výjimečné (kondukty), doklady o použití nástrojů (zdvojení, nahrazení vokálních hlasů).

Ars antiqua (1250–1320)

Epocha přechodového rázu, rozšíření umělé polyfonie vzniklé v Notre Dame (moteto, konduktus) do dalších zemí Evropy. Termín označující „staré umění" vznikl zpětně ca. 1320 jako reakce členů *ars nova* („nové umění") na tvorbu předchozích generací.
Notredamské **organum** provozováno dále, stagnace tvorby. **Konduktus** (jako základní hlas využívány také truvérské písně) je v oblibě, postupně vytlačován motetem. **Moteto** je hlavním druhem epochy, pole experimentů a inovací. Uplatňuje se skladebná technika ***hoquetus*.** Komponování vícehlasého ***rondeau*** – předchůdce kantilénové písně. Kvantitativně nejvíce pěstován stále gregoriánský chorál a jednohlasá píseň (*cantio*).

Rytmus a notace
Zažívají velký rozvoj, vznik tzv. ***menzurální notace*** uplatňující ternární dělení rytmických hodnot: *longa* = 3 *breves*, *brevis* = 3 *semibreves*. Menzurální „takt" – *perfectio* = 1 *longa*.

Menzurální (měřená) notace představuje nový způsob, vychází z rytmické diferenciace nového repertoáru, rozvázány modální ligatury Notre Dame), určuje rytmickou hodnotu každé noty zvlášť. Původce a první teoretik (ne skladatel): **FRANKO KOLÍNSKÝ** (1215–1270)**: *Ars cantus mensurabilis***, (ca. 1260–70): *cantus mensurabilis* x *cantus planus* (chorál s volnou nenotovanou rytmikou).
Menzurální notace zpočátku užívá černé noty – tzv. ***černá menzurální notace;*** v 15.–16. stol. pak tytéž noty psány s prázdnými hlavičkami – ***bílá menzurální notace*.**

Klasifikace souzvuků
je odrazem **zvýšené péče o libozvučnost**.
a) konsonance: dokonalé (1, 8); prostřední (4, 5); nedokonalé (v3, m3).
b) disonance: ostatní (2, 6, 7).

Hudební druhy

Moteto

rozšiřování repertoáru – úpravy textu i hudby starších klauzul, převaha světských textů (refrény truvérských písní) a smíšených textů (vzájemná symbolická souvislost). Tenory (spodní hlasy) hrány na nástroj, stále jsou jimi chorální výseky, ostatní hlasy interpretovány vokálně i instrumentálně. Duchovní moteta prováděna na závěr bohoslužeb, většina motet neliturgická. Malá srozumitelnost simultánně prováděných textů – interní zábava zasvěcených (zábavná hudba).

Rytmické rozlišování jednotlivých hlasů: ke dvojhlasu přidán třetí (*triplum*) – moderní, hybný rytmus odlišný od spodních hlasů. **PETRUS DE CRUCE** (*Pierre de la Croix,* ca. 1260–1300) prosazuje nový styl kompozice motet, uplatňují se ještě drobnější rytmické hodnoty – *minimy.* Důsledkem toho patrně bylo zpomalení celkového provozovacího tempa. Diferencovaný a rychlejší rytmus vrchních hlasů na sebe jakoby mimochodem poutá větší posluchačskou pozornost, byť „ideově" je hierarchie hlasů opačná – nejvýznamnější je chorál v tenoru.

Srv. Smolka, str. 86n.

Vícehlasá píseň 13. stol.

Vedle **konduktu** (pěstován dále) uplatňovány skladby s hlavní melodií ve středním nebo vrchním hlase (např. tříhlasá **rondeaux** truvéra **ADAMA DE LA HALLE** mají základní hlas uprostřed). Srv. Michels, str. 192.

Hoquetus

Nejprve označení pro způsob realizace hudební sazby (stejně jako *organum*), kde jeden hlas zpívá proti pauze druhého a obráceně. Působí dojmem „překřikování" jednotlivých hlasů. *Hoquetové partie* využívány jako gradační prvek motet. Ve vrchních hlasech organ se vyskytovaly již v epoše Notre Dame (od ca. 1200). Ve 13. století se díky oblíbenosti osamostatňují a *hoquetus* se stává hudebním druhem. Viz Michels, s. 208.

Skladatelé a teoretikové

Johannes de Garlandia (ca. 1190–1272) Paříž

FRANKO KOLÍNSKÝ (1215–1270) traktát ***Ars cantus mensurabilis*** (ca. 1260–70) – popis menzurální notace

ANONYMUS 4, Anglie (*De mensuris et discantu*) – jmenná identifikace autorů Notre Dame

ADAM DE LA HALLE (1237–1287) truvér

PETRUS DE CRUCE (*Pierre de la Croix,* ca. 1260–1300) – pofrankovský skladatel

JOHANNES DE GROCHEIO (1255–1320) *De musica*, ca. 1300 Paříž

WALTER ODINGTON Anglie poč. 14. století

JACOBUS Z LUTYCHU (c. 1260–1330) Paříž, ***Speculum musicae*** (1321nn), sedm knih, obrana ars antiqua, obhajoba spekulativní středověké teorie.

Vícehlas mimo Francii

Mimofrancuozské oblasti tvořily ve vývoji vícehlasu jistou periferii – recepce francouzských podnětů se zpožděním. Vznik **specifické od francouzské tradice značně izolované hudební tradice.** Toto platí do jisté míry pro střední Evropu včetně českých zemí (viz dále). Nejsvébytněji se vývoj vícehlasu odehrával v Anglii.

Anglie

Anglická pozdně středověká tradice vícehlasu má význam pro utváření renesanční polyfonní hudby na počátku 15. století (viz dále).

Hudební druhy: vsuvky do *ordinaria missae*, skladby k mariánským mším (moteta, *organa*, sekvence, písňové skladby.

Znaky anglické polyfonie
1) jednoduchost struktury (důsledek přirozeného přístupu, nikoli zaostalosti)
2) časté užívání **tercií a sext** Anglickými teoretiky byly na poč. 14. stol. uznány za konsonance (Walter Odington, Anonymus 4) Tyto intervaly jsou základem tercsextových („sextakordových") souzvuků – *fauxbourdon*).
Melodika užívá často tercií – durový charakter, rytmická jednoduchost.
Příklad tehdejší anglické praxe – nejstarší dochovaný kánon vůbec, tzv. **Letní kánon** (*Summer is icumen in*), ca. **1260**. Šestihlas, vrchní hlasy 4hlasý kánon , dva spodní hlasy tvoří *pes* (nohu) – čtyřtaktová formule, monotónní efekt.
Srv. Smolka, str. 91, Michels, str. 212, Wikipedie.

Ars nova (1320–1380)

Nová epocha ve vícehlasé kompozici spojená s nástupem nové generace kolem roku 1320, jež vnímá své kompozice jako *nové umění* (ars nova) a vymezuje se vůči předchozím generacím (*ars antiqua*). Termín uplatněn poprvé kolem roku 1320 v teoretických spisech nové generace (**PHILIPPE DE VITRY, JOHANNES DE MURIS** – *Notitia artis musicae*).

Avantgardní rysy
1) Přínosy v polyfonní technice, pojetí hudební skladby jako svébytného individualizovaného (autorizovaného) díla. Osobnost skladatele jako tvůrce vystupuje do popředí (definitivní prolomení středověké tvůrčí anonymity), průlom nového světského hudebního cítění (viz formy).
2) **Notace.** Vytvořeny nové ještě nižší rytmické hodnoty (*minima, semiminima*) vedle ternárního uplatňována také možnost binárního dělení.
3) **Teorie kontrapunktu** formuluje pravidla platná dodnes: preference protipohybu hlasů, zákaz paralelního vedení „dokonalých" a „středních" konsonancí (1, 8, 4, 5), možnost užívání paralelních tercií.
4) Melodika prostupována chromatikou. Hoquetové partie používány častěji než ve 13. stol., na kompozičně významných místech (závěrečné pasáže).

Hudební druhy
Izorytmické moteto
Hlavním druhem epochy, z uzavřených komunit (zejména *Sorbonna* v Paříži) postupně pronikalo na veřejnost. Po dalších 150 let se stalo tradičním hudebním druhem velkých slavností (skládají je ještě skladatelé rané renesance v 15. století). Hlasy jsou vokálně instrumentální. Výrazná melodika a vystupňovaná harmonická barvitost (tercie, chromatika).

Izorytmie: opakování určitého rytmického modelu v průběhu utváření melodického hlasu. Nová konstruktivní technika, využití metricko-rytmických inovací *ars novy* k budování rozsáhlých racionálně vystavěných struktur. (Ne nepodobné seriální kompozici 20. stol.). Hlavní složky struktury:
a) ***color*** – melodická řada, chorální melisma
b) ***talea*** – rytmická řada.
Rytmus *taley* aplikován na melodii *coloru*, délka (počet pozic/"not") *coloru* se většinou nekryje s délkou/rozsahem *taley*.

Postupně sazba moteta obohacena ještě o jeden (3.) hlas – **kontratenor.** Izorytmie se týkala zpočátku pouze tenoru a kontratenoru, později pronikla i do *dupla* a *tripla* (menší rytmické hodnoty, živý pohyb, konsonantní souzvuky).
Izoperiodicita: rozdělení melodických frází jednotlivých hlasů na stejné periody. Rytmické rozlišování jednotlivých hlasů. Principy zavedl Philippe de Vitry – sladil periodizaci vrchních hlasů s průběhem tenoru: cézury se objevují vždy na stejném místě. Izorytmie se rozšířila i do dalších útvarů (kantilénová věta, části mše).
Schéma srv. Michels, str. 214.

Kantilénová píseň
Nová sazba pro zhudebnění světských poetických textů, truvérských forem. Na rozdíl od izorytmického moteta respektující racionální strukturní proporce uchem vlastně neslyšitelné vychází z empirických posluchačských kritérií.
Hlavní melodie (*cantus* – zpěv) je ve vrchním hlasu, je samostatně vytvořena, má vokální charakter. Další hlasy (*tenor, kontratenor*) tvoří doprovod, prováděny instrumentálně.

Kantilénová sazba proniká i do jiných hudebních druhů (mše). Této sazby využívají i **formy s refrénem** (srv. repertoár světské rytířské hudby): kombinace několika stavebných prvků – písňové útvary:
Ballade AAB: nejčastější
Rondeau ABAAABAB: na rozdíl od jednohlasých nemají sborový refrén.
Virelai ABBCA: méně časté, refrén A, canzona AAB, refrén A.
Chasse: 3hlasý kánon v primě, text jarní nebo lovecké scény, zvukomalba (srv. také *trecento*).

Mše (kompozice mešního ordinaria/*ordinarium missae*)
Oproti 12.–13.stol. (vícehlasá propria) se ve 14. stol. poprvé ve větší míře vícehlase upravují části ordinaria. Vícehlasé ordinarium bylo interpretováno sborově místo předchozího chorálu (souvisí s novým fenoménem ***dvorských kapel***). Zpočátku komponovány jen jednotlivé části (ne celý cyklus) – skládány k sobě v rukopisech (takové středověké „pasticcio").

Různé způsoby kompozice:
1) **Zpracování chorálu** (textově dlouhé části *Glo, Cre*)**:** chorál v tenoru rytmicky volný, všechny hlasy stejný text, akordicko-sylabická sazba.
2) **Motetová věta** (hlavně *Ky, Ag*)**:** chorál v tenoru rytmizován, ostatní hlasy různá rytmika, ale stejný text jako v tenoru.
3) **Kantilénová věta:** části s dlouhým textem, bez chorálu, výrazný nově komponovaný vrchní hlas.

Prameny:
Messe de Tournai (mše z Tournai) – nejstarší dochovaná mše; pasticcio. 3hlas, poč. 14. stol., volně sestavený cyklus v rukopisu v Tournai zhudebnění z různých epoch – od modálních rytmů po soudobé moteto, nejmladší z poč. 14. stol.
Guillaume de Machaut: *Messe de Notre Dame*: 4hlasá, motetové (Ky, Scts, Ag, Ite) a kantilénové (Glo, Cre) věty.

Významní skladatelé
PHILIPPE DE VITRY (1291–1361)
Básník, hudebník, politik v Paříži, přítel Petrarcy, 1315 teoretické a notační inovace přednáší na pařížské univerzitě (traktát *Ars nova*, 1322). 1351 biskupem v Meaux. Zasloužil se o profilaci izorytmického moteta, individualizaci motetové kompozice zaměřené na řešení soudobých

společenských problémů, politické a filozofické náměty. Zachován zlomek tvorby: 14 izorytmických motet. Srv. Wikipedie.

GUILLAUME DE MACHAUT (ca. 1300–1377)
1323 sekretář Jana Lucemburského, dlouhé cesty po celé Evropě, 1340 kanovník v Remeši. Na konci života dal opsat a uspořádat celé své básnické a hudební dílo (23 motet, 38 ballad, 19 rondeaux, 38 virelais, 1 mše aj.) – „renesanční počin". Jeho dílo – konečná fáze vývoje moteta epochy Notre Dame, diskantovou píseň dovedl na nejvyšší možnou úroveň.

Italské *trecento* (14. století)

Okolnosti
Vzestup italských měst (Padova, Bologna, Florencie), jež jsou nositeli kultury rané renesance (výtvarné umění, literatura). Rychlý vzestup tvorby **italské polyfonie nezávislé na vrcholné francouzské polyfonii** (také notace je jiná).
Předchůdce vícehlasé hudby *trecenta*: francouzský kondukt, patrně také italská vícehlasá hudba 13. stol.

Rysy hudební tvorby *trecenta*
Výrazně světský charakter, výrazová melodika (koloraturní běhy - „italská"), jednodušší rytmika. Východiskem je vokální dvojhlas. Cílová skupina konzumentů této hudby – aristokracie, vysoké městské vrstvy (*patriciát*). Zhudebňovány jsou texty dobových renesančních básníků: Francesco Petrarca (kontakt s Karlem IV.), Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti.
(Zároveň ve 13.–14. stol. rozkvět italské jednohlasé písně (*lauda*)).

Skladatelské generace *trecenta*
1. generace (ca. 1330–1350)
JACOPO DA BOLOGNA, GIOVANNI DA CASCIA (da Firenze) aj. Centrum severní Itálie.
2. generace (1350–1390)
BARTOLINO DA PADUA, PAOLO TENORISTA; nejvýznamnější skladatel *trecenta* vůbec **FRANCESCO LANDINI** (ca. 1335–1397) – slepý florentský varhaník. Centrum jižněji – medicejská Florencie.
3. generace
BARTOLINO DA PADUA, MAGISTER ZACHARIAS aj.

Hudební druhy
Madrigal
Forma AAB (2–3 strofy + ritornel), milostná lyrika, melodie ve vrchním hlase, většinou dvouhlas, tenor nově vytvořený, nejbohatší tvorba v raném *trecentu.* Vývojově nesouvisí s madrigalem pozdní renesance. Srv. Smolka, str. 93.

Caccia
Forma AAB; zhudebnění textů na lovecké, přírodní náměty. Dva vrchní hlasy přísný kánon v primě, třetí hlas (*tenor*) je instrumentálním doprovodem. Zvukomalebné prvky, koloraturní pasáže ve vrchních hlasech. Srv. Smolka, str. 94.

Ballata
Druhá polovina 14. stol., hlavní forma 2. generace, 2hlas, později 3hlas, vokální charakter, spoluúčinkování nástrojů. Vliv francouzských polyfonních forem – 3hlasá kantilénová sazba (vokálně-instrumentální), forma *a*bba*a* (kurzíva = refrén, uprostřed strofa).

Nejvýznamnější skladatel ballat: **Francesco Landini** (ca. 1335–1397) 141 ballat, 11 madrigalů, 2 cacci. Styl: výrazná elegantní melodika, harmonie směřující k tonalitě. Typický obrat trecenta – závěrečná kadenční floskule – tzv. ***landinovský závěr***. 3hlasá sazba, uplatnění dvou citlivých tónů: krom 7. stupně (rozveden do oktávy) také v prostředním hlase zvýšený 4. stupeň (fis, rozveden do 5. stupně), spodní hlas rozveden standardně ze 2. stupně do primy (schéma: 2/4+/7 – 1/5/8).

Ars subtilior (*jemnější umění*) (1380–1420)

Okolnosti
Pokračování francouzské hudební tradice a forem 14. století v okruhu **papežského dvora v Avignonu a v severní Itálii** (bez výrazných novátorských podnětů). Odvážné a rafinované – metrorytmické a notační komplikace. Jedná se o jakýsi ***manýrismus*** (slepá vývojová ulička) středověké polyfonie.
Výsledkem byl dosud neslýchaný subtilně (jemně) emocionální a ušlechtilý hudební výraz. Izorytmie a vícetextovost pronikly také do kantilénové věty.
Dvě skladatelské generace, většina skladatelů tohoto směru ve službách ***dvorních kapel***.
Nejvýznamnější **JOHANNES CESARIS** (aktivní mezi 1390–1420)**, JACOB DE SENLECHES** (†1395).
Srv. interpretace uskupení *La Morra*.

Itálie na počátku 15. století

Florencie dále pod vlivem *trecenta.* Jih Itálie (Neapol) je pod francouzským vlivem.
Sever Itálie prožívá postupný **obrat připravující nástup nizozemského stylu renesance.** Projevuje se ve zvětšování podílu duchovních skladeb, ve změně vedení hlasů a v harmonii.

V čele: **JOHANNES CICONIA** (ca. 1335–1411)
Rodák z Lutychu (belgické město pod francouzským vlivem), první známý „*Nizozemec"* (resp. Franko-vlám – viz dále), který odešel do Itálie, od 1403 kantor v Padově.
Styl prerenesanční rysy **cacciové moteto:** vyvážená plná zvuková sazba, imitace rozšířena do všech hlasů (i do tenoru, kontratenoru).

Německo na počátku 15. století

OSWALD VON WOLKENSTEIN (1377–1445), Tyrolsko, jednohlasé i první 2hlasé a 3hlasé skladby – melodie v nejvyšším hlase nebo v tenoru. Předznamenání renesanční motetové sazby.

STŘEDOVĚKÝ VÍCEHLAS V ČESKÝCH ZEMÍCH

Typické znaky
a) opožděný nástup (průnik) vlivem obecně civilizačních podmínek
b) postupné zkracování časového intervalu, ve kterém k nám pronikaly jednotlivé novinky a vícehlasé styly – vždy k nám pronikaly v tom pořadí, v jakém v centrech vznikaly
c) stejně jako v Evropě se rozšiřují vícehlasé produkce postupně z klášterního prostředí do měst a sekulární sféry

d) stejně jako v Evropě se vícehlas rozšiřuje z vrstev středověkého (nového) chorálu do starších vrstev
e) koncem středověku se začíná projevovat **centrální poloha českých zemí ve střední Evropě** – stávají se jakýmsi centrem dalšího vývoje vícehlasu v rámci (z celoevropské perspektivy) konzervativních vývojových typů vícehlasu (*organum*) a dovedení do dokonalosti dobových kompozičních tendencí
f) specifické poměry v českých zemích od konce 14. stol. až do konce 16. stol. zapříčinily setrvávání těchto typů skladeb v živém repertoárovém provozu (literátská bratrstva), což představovalo celoevropskou anomálii.

První výskyt vícehlasu – improvizované *organum*
Kontext: 9.–12. století pronikání improvizovaného organálního zpěvu do klášterů střední Evropy – doloženo ve 12. století.
od druhé poloviny 12. století v **českých klášterech** předpokládáme **organální improvizaci**
konec 13. stol. u nás doloženy **organální skladbičky**, patřící stylově do repertoáru 11.–12. století: tropy k *Benedicamus Domino*, sekvence, hymny, lekce *officia* – zpracovávány téměř výlučně vrstvy tzv. **středověkého chorálu**.
Organální skladby u nás doloženy až do 16. století (evropská anomálie).

Po **celé 13.–14. století u nás organální improvizace (styl)** – **kláštery** (vzájemné repertoárové kontakty mezi kláštery ve Švýcarsku, Německu, Rakousku, Slezsku, Polsku).
Užití tohoto způsobu: lekce (epištola, evangelium), sólové partie responsoriálních zpěvů (Alleluia), nová vrstva repertoáru: hymny, sekvence, veršované tropy.

Konec 14. století další vývoj organálního stylu – od improvizovaných útvarů ke skladbám (tzv. *Stimmtausch* – prostřídání hlasů/hlasových poloh, motivická práce, nové hlasy, menzurální rytmika), tehdy asi průnik organálního stylu a repertoáru **do sekulárních kostelů** (hlavně města).

Umělá komponovaná polyfonie
Notre Dame: asi ve druhé polovině 13. století průnik do klášterů střední Evropy, zápisy od **poloviny 14. století.**
***Ars antiqua*:** během první poloviny 14. století k nám proniká menzurální hudba, přestože je v 60.–70. letech 14. století církví při bohoslužbách zakazována.
Koncem 14. stol. u nás **vznik menzurálních kompozic s archaickými rysy** (*ordinarium missae – Credo, Sanctus*) – prolínání (osobitá syntéza) menzurální rytmiky a harmonické složky organálního stylu – počátek vývojových tendencí, které vrcholily v polovině 15. století.

Hudební nástroje středověku
Strunné: harfa, lyry
psalterium (9. století, předchůdce citery, 13.–14. století vestavěna úhozová mechanika – vzniká *cymbalum*, clavicembalo, předchůdce cembala)
loutna (arabský vzor, doložena 10. století, souvislosti s křížovými výpravami)
fidula (9. století) – strunný smyčcový nástroj
nině̊ra (9. století)
Dechové: roh, trubka, šalmaj, flétny, dudy
Varhany: v západní Evropě od 8. století jako pozitiv a přenosný portativ

HUDEBNÍ KULTURA RENESANCE
(15.–16. STOLETÍ)

ÚVOD

Renesance
Termín označující kulturně-historickou epochu a její životní a umělecký sloh, která nastoupila v Evropě po epoše středověku. Znamenala vzestup **objektivity poznání** a zdůraznění **lidské individuality.** V důsledku toho zejména ve druhé polovině období opětovně zvýšený důraz na náboženský život (*reformace – katolická reformace/protireformace*) – viz níže.
Název převzat z francouzštiny (***re-naissance*** – znovuzrození), znamená znovu objevení mj. také antické kultury.
Termín v kulturní historiografii ustálen francouzskými a německými historiky v 19. století (**JULES MICHELET** (1798–1874) **, JACOB BURCKHARDT** (1818–1897; 1860 ***Die Cultur der Renaissance in Italien***).

Vědomá obnova a napodobování **antických kulturních vzorců v Itálii** nastala již ve 14. století (*trecento*), byla vedena snahou odlišit se umělecky a periodizačně od středověku. Centrum renesance byla Itálie 15.–16. století s městskou kulturou a raně kapitalistickou ekonomikou, stejně jako se šlechtickými městskými paláci a jejich kapelami. Nástup renesance v Evropě probíhal postupně od 13.–15. století v závislosti na místních kulturně historických podmínkách, stejně tak odeznívání renesance (do 17.–18. století).

Renesanční vnímání života souviselo s tendencemi humanismu a reformace (viz níže). Z toho vyplývá těžko řešitelná otázka poměru renesančního zesvětštění a zintenzivnění vázanosti na křesťanství, racionality-iracionality apod. Formování novodobé představy *umění* jako souboru tzv. **krásných umění** (směrodatné je vnímání lidského individua).

Významné kulturotvorné impulsy: rozvoj humanitních (klasická filologie) i přírodních věd, techniky, vynález **knihtisku** (Johannes Gutenberg, Mainz 1448) a **nototisku** (Ulrich Hahn, Řím 1476).

Humanismus
(srv. *humanus* (lat.) lidský, *humanista* (v 16. století) učitel; *humanita* – soubor pozitivních lidských vlastností)
Životní filozofie a praxe, orientovaná na ušlechtilé aspekty lidství, jež rozvíjí v individuálním a společenském životě. Ideový proud vznikl v Itálii 14. století, působil jako světonázorový základ, estetická a etická motivace renesance. Ve střední Evropě vrcholí toto hnutí na poč. 16. století.

Reformace
Obrodné náboženské hnutí v západní církvi, institucionalizované v 16. století zejména ve střední Evropě a Francii. Souvislost s renesančním myšlenkovým klimatem: reaguje na potřeby a pocity lidského jedince v náboženské oblasti. Řešení je provedeno na „pozemské“ bázi: institucionální separací od katolické církve.

Manýrismus
Označení pro svébytnou stylovou kulturně-historickou epochu na pomezí renesance a baroka. Takto chápán od konce 19. století (***manýra*** – pejorativní označení techniky umělecké práce, jejímž výsledkem je umělecké dílo technicky virtuózní, ale s rozporným obsahem, resp. vyzněním obsahující úpadkové rysy). *Styl vědomě popírající pravidla klasické renesance, vlastními prostředky vyjadřuje jiný, protikladný životní pocit a filosofii člověka.*

Etapa společenské, politické a duchovní krize (Itálie 1520–1620, ostatní Evropa později, v českých zemích od konce 16. stol.–první polovina 17. století): války, politické, společenské a náboženské otřesy, rozklad středověké a renesanční harmonické kosmologie. Náboženství usiluje nalézt novou cestu (reformace – subjektivizace víry, katolicismus – mystika).

Manýrismus uplatňuje renesanční tvarosloví, ale nevyjadřuje jím již renesanční obsah. Oproti baroku ale využívá mnohem střízlivějších prostředků. V Čechách existovalo manýristické centrum celoevropského významu – **dvůr Rudolfa II.** (hlavní umělecké osobnosti: Giuseppe Arcimboldo, Jiljí Sadeler, Bartolomeus Spranger, Adrian de Vries, aj.).

Manýrismus v hudbě
V hudbě využívány manýristické texty, krajní hlasové polohy, dynamické i fakturové kontrasty, chromatizace melodiky, fantazijnost, experimenty se zvukem, témbrem (madrigal), souzvuky a akordické spoje překračující dobovou harmonickou představivost, snaha o subjektivní výraz, mimořádnost.
Mnohé rysy hudebního manýrismu v sobě nesou zárodky budoucího vývoje barokního hudebního stylu, některé se z hlediska budoucího vývoje ukázaly jako slepá ulička.
Významní autoři hudebního manýrismu: **Carlo Gesualdo da Venosa** (1566–1613)**; Girolamo Frescobaldi** (1583–1643).

Podobné vývojové stadium s rysy připomínajícími manýrismus lze sledovat na konci dalších vývojových epoch: středověk (*ars subtilior*), 19. století (*fin de siècle,* hudba R. Mahlera aj.).

Renesance v hudbě

Stylový přechod (*svěží konsonance*, Martin Le Franc) pociťován již v 15. století (**Johannes Tinctoris** – *Liber de arte contrapuncti*, 1477). Termín „renesance" použil v hudbě poprvé **August Wilhelm Ambros** (1816–1876; ***Geschichte der Musik*, 1868**). Za stylově nosné ve smyslu hudební renesance a její periodizace jsou považovány tyto parametry:
1) kompoziční technika vyvinutá v prostředí tzv. ***franko-vlámské* školy** (tzv. „Nizozemců")
2) dominantní rys hudební sazby používané v celé Evropě – rozvinutá vokální polyfonie
3) emancipace nástrojové hudby a hry

Renesanční znaky v hudbě
Revolučním východiskem je tzv. ***humanizace* hudby:** lidské ucho a úsudek rozhodují o tom, co je a co není krásné, člověk je hlavním adresátem hudby (kontrastuje se středověkým přístupem, akcentujícím konsonantní intervaly (dle středověké teorie) a sluchem těžko postřehnutelné proporce a vztahy (např. *izorytmie* apod.).
Bezprostředním důsledkem *humanizace* hudby jsou následující kritéria, typická pro nový hudební sloh:

- **plný** renesanční **zvuk** (důsledek vyvážené sazby) nahrazuje zvukově různorodý zvuk středověku (od poloviny 15. století byla normou čtyřhlasá sazba, během 16. století pěti až šestihlasá sazba jako důsledek stoupající záliby v homogenním zvuku).
- **vytvořen akord** polyfonním vrstvením melodií a správným vedením hlasů do konsonancí, skladba komponována najednou (simultánně). Až od Zarlina považován za samostatnou entitu.
- **tercie a sexty** (konsonance) zjemňují zvukové vyznění skladeb
- připravována funkční **trojzvuková harmonie**
- **jednoduchá melodie** členěná dle potřeb lidského sluchu (vnímatelnost), disonance připraveny a rozvedeny

- **jednoduché formy a proporce** střídají středověkou tenorovou kostru (oddělování kadenčními závěry)
- **přirozenost** v hudbě – estetický požadavek napodobení přírody (**hudba napodobuje text:** reprodukce afektového a výrazového obsahu – *rétorické figury*) (Heinrich Loriti-**Glareanus, Giuseppe Zarlino**).

Sociální aspekty renesanční hudební kultury
1) Od vrcholného středověku se prohlubuje profilace **skladatelské individuality.** Kompozice byla vnímána jako vynalézání něčeho nového, ceněna byla pouze originalita tvůrčího zpracování (nikoli vynalezení melodie apod.) – umožňuje četná parodická zpracování cizích předloh (viz dále).
2) Jednohlasá hudba se stále více dostávala na okraj zájmu (gregoriánský chorál, sekvence apod.), nebyla počítána do umělecké hudby. V oblasti umělé hudby se ve všech sférách hudby prosadila ***polyfonie*** jako obecně uznávaný a závazný způsob hudebního vyjadřování.
3) Oproti středověku došlo k většímu **uvolnění funkčních vazeb** hudby k lidským činnostem, prostředím, avšak ještě ne k jejich definitivnímu zrušení (nastává až v 18.–19. století). Tento proces je znatelný ve společném kulturním prostor měst, venkov je od tohoto vývoje spíše izolován.
4) Narůstá podíl **notačně** fixované hudby a v souvislosti s tím také počet zachovaných hudebních notovaných pramenů. Vliv **nototisku** (jako první **Ulrich Hahn**, Řím **1476,** následují slavní tiskaři **Ottaviano Petrucci** Benátky **1501, Pierre Attaignant** Paříž **1525, Tylman Susato** Antverpy 1543). Dále existují velké rukopisné notované kodexy. Kromě **bílé menzurální notace** rozvoj specifických instrumentálních notací, tzv. ***tabulatur*** (skladby zapisovány formou číselných označení hmatů).
5) Narůstá počet **profesionálních hudebnických míst.** Předními profesionálními hudebními institucemi jsou tzv. ***dvorské kapely*****,** vokálně instrumentální uskupení o několika desítkách členů (vokální část kapely mívala většinou 20-30 zpěváků). Zejména ve středoevropských městech se profiluje **struktura hudebních institucí** typická pro celé období tzv. ***raného novověku*** (15./16.–18. století): *farní kůr, farní/městská škola, učitel, literátské bratrstvo/kantorát, radní/městští hudebníci*. Tato struktura ještě ovlivnila např. působení J. S. Bacha, J. J. Ryby aj.
6) Zejména v prostředí šlechty a zámožného měšťanstva dochází k rozvoji **hudebního amatérismu** (loutna, zpěv).

Hudební teorie
Renesanční hudební teorie opouští středověké pojetí hudby (spekulativní matematická disciplína) a řeší praktické problémy.
Instinktivní, dlouho ještě teoreticky neuchopené a nerozpracované cítění tonality a důležitosti jejích funkcí (T, S, D). Díky tomu je pro nás renesanční hudba o poznání pochopitelnější než středověká polyfonie.

Nejvýznamnější teoretik 15. stol. **Johannes Tinctoris** (ca. 1435–1511): *Liber de arte contrapuncti* **1477**, ideál libozvučného kontrapunktu; příslušník 2: generace (viz dále).
Heinrich Loriti Glareanus (1488–1563): *Dodekachordon* **1547**: přiřadil k církevním stupnicím ***aiolskou*** (moll) a ***jonickou*** (dur).
Giuseppe Zarlino (1517–1590): *Instituzioni harmoniche* **1558**, objevil důležitost kvintakordu, rozdíl mezi **durovým a mollovým trojzvukem** (odlišné afektové kvality).

Během 16. století se prosadilo tzv. ***středotónové ladění***,[6] používané i v raném baroku. Cílem je zajistit čisté ladění tercií (a sext) považovaných za konsonantní intervaly. Toto ladění má čisté velké tercie, temperované (zúžené) kvinty.[7] Zajišťuje tak libozvučné vyznění trojzvuků.
Srv. Wikipedie

RENESANČNÍ JEDNOHLAS

Gregoriánský chorál

Žije dále ze středověké tradice, do 15. stol. pokračuje sporadicky nová tvorba (*Creda*, sekvence, hymny, tropy) pod vlivem menzurální rytmiky a melodického myšlení renesanční polyfonie. Znalost chorálního zpěvu byla nezbytnou součástí vzdělání profesionálních hudebníků až do 18.–19. stol.
Tridentský koncil (1545–1563) zakázal většinu z ca 5.000 **sekvencí** které vznikaly od středověku. Povolil pouze čtyři nejznámější (významné také uměleckou hodnotou): *Veni Sancte Spiritus, Dies irae, Lauda Sion Salvatorem, Victimae paschali laudes,* v 18. století (1727) povolena (5.) *Stabat Mater*.

Reforma gregoriánského chorálu, *Editio Medicaea*

V rámci protireformace byla v roce 1577 reforma gregoriánského chorálu jako východisko pro jeho renesanci v katolické liturgii. Provedena v prostředí tzv. **římské školy** (viz dále) ve spolupráci **G. P. da Palestriny, Francesca Aneria, Francesca Soriana** ad.). Výsledkem byla nová edice chorálu, publikovaná v tzv. ***Editio Medicaea* 1614.**
Znaky:
nepřesná chorální melodika – krácení melismatiky
vlivy soudobé figurální hudby – oslabení nepravidelného pulsu chorálních nápěvů a jejich modality
Editio Medicaea **ovlivnila tvář chorálního liturgického zpěvu až do konce 19. století**. EM byla užívána až do roku 1907. Od zásahů této reformy chorál očistily až výsledky nového výzkumu chorálu v 19. století (Solesmes, Francie). EM byla nahrazena ***Editio Vaticana*** (1905–1912) respektující novodobé poznání středověkého chorálu. Je platná dodnes.

Protestantský chorál

Označení pro písně v mateřském jazyce, které zpívala obec věřících při bohoslužbě protestantských církví, zejména v prostředí **luteránské církve. MARTIN LUTHER** (1483–1546) uplatňoval zpěv obce věřících jako centrální prostředek evangelické bohoslužby (inspirace českými husity). Sám byl autorem/redaktorem významných luterských chorálů, např. *Ein´ feste Burg ist unser Gott; Aus tiefer Not schrei ich zu dir; Komm, Gott Schöpfer* aj.
Vlivy: melodika gregoriánského chorálu a oblíbených lidových písní i tanců (světská, duchovní i vícehlasá hudba). V luterském prostředí byly nápěvy záhy upravovány polyfonně a tato tradice dala vzniknout bohaté umělecky závažné liturgické tvorbě, vrcholící v období baroka (J. S. Bach aj.).
Ostatní církve (kalvinisté) vycházely z knihy žalmů. Žaltář byl opatřen velmi jednoduchými nápěvy a jednoduchou vícehlasou sazbou se syrytmicky vedenými hlasy (Claude Goudimel (fr. – tzv. *Ženevský žaltář* 1562).

Světský jednohlasý zpěv – meistersang

Kvete v německých kulturních oblastech v 16. století – viz středověk.

---

[6] Název odvozen od vyrovnání dvou druhů celého tónu, jež se nacházejí v čistém ladění (tzv. *velký celý tón* 9:8 a *malý celý tón* 10:9). Oba tóny jsou nahrazeny jediným typem celého tónu o jednotné velikosti – tento temperovaný celý tón se nachází ve středu mezi oběma čistými celými tóny.

[7] Temperovaných kvint je jedenáct. Poslední dvanáctá kvinta z kvintového kruhu má odlišnou zbývající velkost, je velmi disonantní a v hudbě nepoužitelná, ozn. jako *vlčí kvinta*. Srv. Wikipedie.

RENESANČNÍ POLYFONIE 15. STOLETÍ
(C. 1420–1520)
FRANKO-VLÁMSKÁ ŠKOLA

Kontext
Centrum tvorby se přesouvá z Francie postupně do franko-vlámské a burgundské oblasti (15. stol.) a později do Itálie (16. stol.). Pro genezi nového hudebního slohu mají iniciační význam Anglie (*fauxburdon*) a Itálie (Ciconia).
1420–1440 anglická polyfonie proniká na kontinent v souvislosti s další fází stoleté války (1415 bitva u Azincourtu, anglická invaze do francouzského vnitrozemí, Johanka z Arku)

Nový renesanční sloh je syntézou kontinentálního a anglického stylu.
Základní slohové rysy renesanční polyfonie:
1) Tradice **francouzského kontrapunktu** (formy moteta, kantilénové písně)
2) **Harmoničnost** (a jednoduchost) **anglické vokální hudby** (*svěží konsonance* tercií, sext, plných kvintakordů a sextakordů; svědectví Martin le Franc, 1410–1461)
3) **Melodičnost italské hudby *trecenta*** (instinktivně orientovaná na opěrné body tóniny, tendence k durmollové tonalitě)**.**

15. století je ve vývoji vícehlasu datováno ca. 1420–1520.[8]
Hlavní trendy:
1) **Hegemonie nizozemských skladatelů tří generací** (viz dále)
2) **Vytvoření a rozšíření univerzálního stylu** – hudební řeči (*vokální polyfonie*)
3) Stabilizace a rozšíření **hlavních hudebních druhů po Evropě**

Stylové rysy polyfonie 15. století
- Práce s **melodií** v popředí – zaokrouhlenější, dechem inspirované frázování. Vzorem melodiky je chorál (širokodechá melismata, metrická nepravidelnost). Melodie tvoří kostru pro zpracování (užívány i melodie nechorálních kompozic jiných autorů).
- **Rytmus** využívá vlivu tance a pohybu, častý je třídobý takt. V polyfonní sazbě existuje nepravidelné přesahování hranic metrorytmických celků („taktů“).
- **Stálé konsonance** ve vícehlasé faktuře, v drtivé většině souzvuků. Ve výjimečných případech může být realizována připravená a postupně rozvedená disonance, průtažné disonance (na těžké době) jsou pravidlem. Konsonance: 1, 5, 8, 3, 6; trojzvuky: kvintakord, sextakord, sextakord zmenšeného kvintakordu). Vícehlasá věta je vnímána jako součet různých kontrapunktů, ne sled akordů. Je členěna kadencemi.
- ***Fauxbourdon*:** sazba z paralelních sextakordů a kvintoktávových souzvuků, vliv anglického stylu, dvouhlasý kontrapunkt soprán (figurovaná melodie chorálu) a tenor; 3. hlas byl improvizován, zdvojuje soprán ve spodní kvartě (viz Smolka, str. 120–121).
- ***Proimitovaný* styl** (fugový)**:** generoval v průběhu 15. století, od počátečních imitací úvodních motivů k proimitování ve všech hlasech. Vrcholí technika **kánonu:** různé intervaly, časový odstup nástupů hlasů, augmentace, diminuce, každý hlas v jiném taktu. Návody k provedení v hádance (***hádankové kánony*** – hudebně a esteticky na výši, zábava humanistických vzdělanců).
- **Postupná kompozice** (sukcesívní): kostra skladby kontrapunkt S-T, ostatní hlasy – *kontratenory* – profilují se CT *altus* a CT *bassus* rozdělením původního jediného pozdně středověkého *kontratenoru* vedeného v nezpěvných intervalech tak, aby v obou polohách (A,

[8] Srv. 16. století – 1520-1620: uplatňují se také skladatelé z jiných zemí, postupná diferenciace stylu – vznik jistých národních stylových zvláštností. Do popředí se dostává Itálie. Viz dále.

B) mohl být tento hlas veden zpěvně. Takto postupně vzniká čtyřhlas (SATB) jako ideální sazba polyfonie 15. století.

- **Vokálně-instrumentální obsazení** v 15. století převažuje, oba CT jako instrumentální hlasy méně zpěvné, postupné rovnoměrné zkantabilňování všech hlasů – koncem 15. stol. je již možné čistě vokální obsazení (3. generace, Josquin). Postupný přechod ke sborové (resp. ansámblové) interpretaci, obrovský zvukový účinek pravidelného a vědomého využívání basové zvukové polohy (od 2. generace, Ockeghem).
- ***Parodie*:** za základ kompozice slouží celý výsek sazby jiné kompozice (př. *parodická mše* – **KRYŠTOF HARANT Z POLŽIC A BEZDRUŽIC** aj.). Použití cizího vzoru jako východisko pro vlastní kompozici – autor *parodie* vzdává hold svému vzoru. (!!! Pozor – nezaměňovat s dnešním významem tohoto slova).

Hudební druhy

V 15.–16. století měly postupně největší společenskou váhu duchovní kompozice: mešní ordinaria (tzv. **mše** – vlajková loď polyfonní kompozice 15. století), zhudebnění mešního propria, officia a moteta. Na profilování hudebního slohu měly vliv také světské kompozice: burgundský chanson, německá tenorová píseň a jiné lidové formy.

Burgundský chanson (poč. 15. stol.)

Vychází z francouzské kantilénové písně, zhudebňuje dobové francouzské texty. Užívá tradiční básnické formy (*ballade, rondeau, virelai, ballata*). Vokálně-instrumentální francouzský chanson počátku 15. stol. byl **hlavním nositelem hlavní slohové proměny.** Centrem kompozice a interpretace tohoto žánru byla burgundská dvorní kapela, v jejím čele stál *mistr burgundského chansonu* **GILLES BINCHOIS** (c. 1400–1460). Srv. vzestup Burgundska pod vládou **Karla Smělého** (1433–1477) a jeho boj s Francií.

Hlavní znaky: taneční rytmus, tříhlasá sazba: melodie v sopránu, doprovod T, CT. Často zpěvním protihlasem sopránu je T; CT jen instrumentální harmonická výplň. Ve 2. polovině 15. století dochází ke komplikaci sazby: kontrapunktické zpracování, přechod k ryze vokálnímu obsazení. Některé nejznámější chansony sloužily jako podklad parodických mší. Srv. Smolka, str. 124, Michels, str. 236.

Moteto

Do třicátých let 15. století dožíval ve slavnostních motetech ***izorytmický*** typ (viz **GUILLAUME DUFAY** (1397–1474): *Nuper rosarum flores*, 1436 k vysvěcení dómu ve Florencii). Od poloviny 15. století se upustilo od vícetextovosti (renesanční parametr srozumitelnosti). V 15. století moteto postupně vykrystalizovalo ve čtyř až šestihlasou kompozici s jediným latinským textem duchovního charakteru (popř. s liturgickým textem). Převažuje zde náročná polyfonní kompoziční práce.

Preferovaná motetová forma 15. století: ***písňové moteto.*** Znaky: jediný latinský duchovní text, chansonová faktura, v kostele i jako společenská dvorská hudba a jinde). Zpočátku byl ***cantus firmus*** (*c. f.*) (hlavní hlas nesoucí výchozí převzatou melodii – píseň, většinou světskou, popř. duchovní) umístěn ve velkých notových hodnotách do tenoru (***tenorové moteto***), poté c. f. rušen se zaváděním imitační techniky (spíše 16. století). V 15. století bylo zejména u **světských motet** běžné vokálně-instrumentální obsazení. U **liturgických motet** menších rozměrů bylo častější vokální obsazení. Duchovní moteta byla používána jako nezávazná část propria, jež mohla být zpětně nahrazena gregoriánským chorálem.

Tenorová mše

Od poč. 15. století stoupá frekvence zhudebňování mešního textu, posléze kompozice úplného mešního textu stěžejním hudebním druhem, **hlavním polem technicko-kompozičních**

experimentů, stylových inovací. Poprvé v hudebních dějinách je kompozičně řešena **problematika hudebního sjednocení cyklu** („věty" jsou Ky, Glo, Cre, Sct, Bnd, AgD). Jako pojítko byl využíván společný c.f.: tzv. ***tenorová mše*** (první doložený skladatel s touto technikou Angličan John Dunstable, např. *Missa Rex coelorum*). Asi od 40. let umísťován c. f. do tenoru čtyřhlasé věty, východisko – melodie gregoriánského chorálu. Výchozí zdroj se uvádí v názvu mše (*Rex coelorum*). Okolo r. 1500 (přelom 15.–16. století) c. f. zpracováván ve všech hlasech – tzv. *proimitovaná* sazba, vokální obsazení (Josquin Despréz, 3. generace). Do té doby byly tyto mše prováděny sólisiticky s nástroji (ale i vokálně, tzv. *a capella*).

Významní skladatelé 15. století. První tři generace franko-vlámských polyfoniků.[9]

Anglie (vliv na počátku 15. stol.)

LEONEL POWER (1370–1445)
Katedrála Cantenbury. Komponuje moteta. Autor jedné z nejstarších tenorových mší (tříhlasá *Missa Alma redemptoris*., ca 1425)

JOHN DUNSTABLE (1380/90–1453) [danstebl]
Ve službách vévody z Bedfordu, asi ve 20. letech 15. stol. pobývá v souvislosti s anglickou invazí ve Francii. Burgundští hudebníci (G. Dufay, G. Binchois) se tehdy (díky němu?) seznámili s anglickým *konzonantním* stylem. Dochováno asi 60 skladeb: výrazně melodický a konsonantní styl (mše, moteta, světské písně).

I. První franko-vlámská generace zv. *burgundská* (ca. dvacátá léta–polovina 15. století)
Prosazeny hlavní slohové znaky a hudební druhy renesanční hudby (viz tzv. *burgundský chanson*).

GUILLAUME DUFAY (1397–1474) [gijóm dyfé]
Iniciační osobnost. Většinu života strávil v Cambrai (dále: Řím, Savojsko, Florencie aj.). Kompozičně suverénní – ovládá univerzální stylově mnohotvárnou tvorbu všech tehdejších druhů (chansony, pozdně středověká izorytmická moteta, písňová moteta, liturgická tvorba, cyklické mše). Snad učitelem mnohých skladatelů.
GILLES BINCHOIS (ca 1400–1460) [žil binšua]
Mistr tzv. *burgundského chansonu* (56 chansonů) – viz výše.

II. Druhá franko-vlámská generace (ca druhá polovina 15. století)
Rozvoj a rozšiřování nového stylu.
ANTOINE BUSNOIS (1430–1492) [antuán bysnua]
Slouží také u burgundského dvora pod Karlem Smělým (63 chansonů)

JOHANNES TINCTORIS (ca. 1435–1511)
Nejvýznamnější teoretik 15. století, skladatel. **1477** ***Liber de arte contrapuncti*** – ideál libozvučného kontrapunktu.

JOHANNES TOURONT (činný 1450–1480) [turon]
Působí ve střední Evropě, snad v Praze. Díla opsána v *Kodexu Speciálník* (Čechy, osmdesátá léta 15. století).

---

[9] Vůdčí postava každé generace je podtržena.

JOHANNES OCKEGHEM (ca. 1410–1497 Tours) [okechem]
Nejvýznamnější autor této generace, ve francouzských službách (1465 královský kapelník), Styl: dlouhé melismatické fráze, rytmicky proměnná melodika, *polymelodický proud*, snaha o vokální sborový zvuk, rozšíření tónového prostoru o hluboké basové polohy (poprvé v historii evropské hudby důsledně využívána basová poloha).
22 chansonů, moteta, 10 úplných mší (př. *Missa Ecce ancilla Domini; Requiem*)

III. Třetí franko-vlámská generace (přelom 15.–16. stol. do Josquinovy smrti)
Syntéza dosavadního vývoje 15. století. Čerpá z podnětů italské renesanční kultury.
Znaky: technická suverenita, výrazová uměřenost, soulad kompozičních prostředků s obsahem, vyváženost a kontrast – střídání polymelodických úseků s homofonními, přehledné členění polyfonního proudu kadencemi.

JOSQUIN DESPRÉZ (ca. 1450–1521) [žoskén despré]
Asi žák G. Dufaye, J. Ockeghema. Působí v Itálii (papežský dvůr, Miláno, Ferrara), styky s francouzským dvorem Ludvíka XII., stal se duchovním.
Úsilí o vytváření myšlenkově závažných a do detailů propracovaných děl: **geniální propojení racionálního konstruktivismu s hlubokou citovou expresivitou**. Obsáhl všechny tehdejší hudební druhy:
30 mší, např. *Missa L´homme armé, Missa Hercules dux Ferrariae*
ca. 100 motet (*Ave Maria, Stabat Mater, Absalon fili mi*)
ca. 60 chansonů
Význam:
1) Vytváří **nový plně proimitovaný typ chansonu.**
2) Od Josquina se do popředí kompozičního zájmu dostává (místo mše) **moteto** (proměnlivý, obsahově expresivní text)
3) od Josquina vede do 16. století **dvojí vývojová linie:**
    1. Expresívní (subjektivní) směr – vrchol Orlando di Lasso
2. Vyrovnaný (objektivní) směr – vrchol Giovanni Pierluigi da Palestrina

Josquinovi současníci:
JACOB OBRECHT (ca. 1450–1505)
Působí v Nizozemí, Itálii.

HEINRICH ISAAC (před 1450–1517) [izák]
Působí ve Florencii, u císaře Maxmiliána I.. Komponuje všechny dobové formy, vystižení místních a národnostních odstínů v písňových skladbách (***Innsbruck, ich muss dich lassen***), obsáhlý soubor 4hlasých zhudebnění *propria missae*: ***Choralis Constantinus*****,** tisk 1550–1555.
Isaac stojí na počátku trendu národní diferenciace polyfonního stylu v 16. století (nekomponují již pouze franko-vlámští skladatelé).

Původem francouzští skladatelé v době 3. generace:
JEHAN MOUTON (ca. 1458–1522) [žean muton]
PIERRE DE LA RUE (ca. 1460–1518)

RENESANČNÍ POLYFONIE 16. STOLETÍ
(C. 1520 – C. 1590/1600)
POLYFONIE V REŽII NÁRODNÍCH ŠKOL

Kontext
1) I díky emigraci a zahraničním angažmá franko-vlámských skladatelů prvních generací došlo od poč. 16. stol. k **rozšíření polyfonního stylu** franko-vlámské provenience **po celé Evropě.** 2) Tato situace vedla v období ca. **1500–1520** k **diferenciaci univerzálního stylu,** postupné genezi národnostních (regionálních) **stylových specifik a tzv. škol.**
3) Vedle franko-vlámských skladatelů (4. a 5. generace) nabývá na významu hudební vývoj v **Itálii** (častý cíl hudebních cest franko-vlámských skladatelů v 15.–16. století). Od ca. poloviny 16. století přebírají italští skladatelé vývojovou iniciativu a Itálie se stává na čtvrt tisíciletí (1550–1800) mekkou evropského hudebního vývoje (srv. římská škola, benátská škola 16. století).
4) Kompoziční pozornost v 16. století se orientuje na **vystižení *afektového obsahu textu*.** Jsou využívány tzv. *rétorické figury*. Oba tyto cíle jsou společné s barokem – není od věci sledovat nápadně shodné rysy „renesančního 16. a „barokního" 17. století). Tomuto záměru odpovídá z duchovní tvorby hlavně **moteto** (ustupuje mši), ze světských skladeb hlavně **francouzský *chanson*** a **italský *madrigal*.** Hlavně madrigal poskytl pole pro kompoziční experimenty poslední třetiny 16. století. Na přelomu 16.–17. století zprostředkoval tento žánr vstup barokního slohu do světa vícehlasé vokální sazby.

<u>Slohově-vývojové rysy polyfonie 16. století</u>
1) Ca. 1500 prosazení ***simultánní kompozice*** (současně všech hlasů) – ústup polymelodické koncepce (praktikována od středověku)
2) **posílení harmonického pojetí** hudby, rostoucí smysl pro plný zvuk: během 16. století vzrůst významu ***homofonní faktury*** (jako kontrastní části k polymelodickému proudu) – zde uplatňována **nová hierarchie hlasů** (platná dodnes, v důsledcích vede ke vzniku tzv. *doprovázené monodie* raného baroka): 1. **soprán** (nositel melodie), 2. **bas** (základ harmonie), 3. **alt, tenor** (střední hlasy). Význam kontrapunktický vztah S-B, střední hlasy jsou výplň. Ke konci období vzrůstá záliba v užívání chromatiky – zhudebnění afektového obsahu textu (manýrismus).
3) Postupné **zvyšování počtu hlasů,** záliba v plné harmonii (důsledek péče o **zvukovou barevnost**) – v 16. stol. je standardem **5-6hlasá sazba.** Ve 2. pol. 16. stol. obliba **vícesborové sazby** (srv. tzv. *benátská škola*), jež umožňovala prostorové (akustické) efekty tvořící přechod k baroku, rejstříkové odlišení sborů (barevně a polohově nerovnoměrné rozdělení hlasů mezi jednotlivé sbory).
4) **Obsazení** v liturgické hudbě stále více prosazováno ***a capellové*** (Palestrina, římská škola), ale nedosáhlo nikdy absolutní nadvlády. Ve 2. polovině 16. století všeobecně užíváno **vokálně-instrumentální** obsazení – nejvíce rozvinuto v benátské škole (diferenciace sazby, poprvé předepisováno obsazení hlasů (*instrumentace*).
5) Zvýšená pozornost byla věnována **zhudebňovanému textu** (správná deklamace – vliv renesanční filologie a humanistického školství). Estetický cíl kompozice byl vyjádřit obsah slov (vět) – *imitazione delle parole* (Zarlino) – vystižení nálady a výrazových afektů[10] Vystihuje jej učení o hudebních **rétorických figurách** (vliv humanistického školství) = příznačné melodické a rytmické obraty, vyjadřující slova (pojmy) – př. *descendit, ascendit*. Hudba je řečí, rétorikou, poezií (*musica poetica*). Zhudebňovaný text ovlivňoval výběr a ráz hudebních prostředků (viz moteto, chanson, madrigal).

[10] Stejný estetický cíl si klade baroko, využívá intenzivnějších hudebně kompozičních prostředků.

Hudební druhy

Parodická mše

Dochází k ústupu tvorby tenorových cyklických mší na cizí c. f.. Byl prosazen nový typ tzv. ***parodické mše*** (*missa parodia*). Zde dochází k parafrázi a postupnému obměňování celých úseků jiné polyfonní kompozice – tj. vícehlasé věty (většinou světské). Výchozí vzor, který mši pojmenoval, se dostal do jejího názvu za latinskou spojkou *super* (*missa super…*). Přebírána byla celá kompozice, nebo jen její začátek; výchozí skladba byla případně prokládána vsuvkami, doplňovány nové hlasy aj. (př. Kryštof Harant: *Missa quinis vocibus super Dolorosi martir*).[11] Typ *parodické mše* dokládá vyšší intenzitu přebírání světských prvků do duchovní hudby v 16. století. Zákaz tohoto typu mší Tridentským koncilem neměl výsledky.

Proimitované moteto

Od Josquina (konec 15. stol.) se stává určujícím vokálním druhem epochy. Moteta 16. století nejsou oproti Josquinovým kompozicím tak zvukově průzračná, dochází k postupnému nárůstu plnosti zvuku (zvukové působivosti) a počtu hlasů.

První polovina 16. století: Vrcholí typ **5-6hlasé důsledně proimitované sazby:** čistě hudební architektura ustupuje **nadřazenému *textovému výrazu*:** každý úsek textu má vlastní téma imitačně exponované ve všech hlasech, variabilně zpracováno (každý takový oddíl měl ca. 20 taktů), jednotlivé části do sebe vzájemně vplouvají. Motetová forma byla většinou dvoudílná, mnohdy se stejným závěrečným oddílem v obou částech (***reprízové moteto***). Sazba srv. Michels, str. 244. Obsazení bylo již většinou pouze vokální (*a capella*), homofonní úseky byly využity v minimálním množství.

Druhá polovina 16. století: Sazba motet je uvolněnější a stylisticky mnohotvárnější (kontrastnější). Využíváno je kombinace polymelodických a homofonních úseků (tyto mají výhodu pregnantní deklamace) i vzájemné kombinace těchto přístupů (užíval již pozdní Josquin). Vývojová tendence směřuje až k profilování **expresívní melodiky, chromatické harmonie** (***musica reservata* –** rafinovanost (chromatika, enharmonika, disonance), exkluzivita, intenzivní emocionální vyjádření textu; hudba pro hudebně vzdělané znalce: aristokracie, měšťanské špičky). Dosud netušené výrazové možnosti. Při liturgii byly mnohdy provozovány spíše skladby jednodušší faktury (c. f. v sopránu nebo v tenoru, c. f. mohly být: protestantský chorál, žalmové nápěvy, jednohlasé duchovní písně).

Světská hudba 16. století

Kontext: Ústup univerzálního typu burgundského (francouzského) *chansonu* 15. století. Nové písňové formy navazují na rozvoj národních jazyků a soudobé renesanční básnictví.

Typické znaky: subjektivnější lyrický tón; jednodušší výstavba strof (strofické opakování). Důležité byly společensko-funkční vazby jednotlivých druhů. Koncem 16. století se světské formy vzájemně ovlivňovaly.

Německá tenorová píseň (15.–16. století)

Vícehlasá skladba na německý text, prostý nápěv ve středním hlase (tenor) byl přednášen vokálně, krajní hlasy tvořily instrumentální doprovod. Skladby tohoto typu byly pěstovány v prostředí německého měšťanstva od poloviny 15. století.

Kolem roku 1500 je patrný vliv nizozemské polyfonie: komplikace sazby, ryze vokální sazba. Skladby byly provozovány i ve dvorském prostředí.

Skladatelé: **Paul Hofhaimer** (1459–1537), **Caspar Othmayr** (1515–1553), **Heinrich Isaac** (c. 1450–1517) *Innsbruck, ich muß dich lassen* aj.).

---

[11] „Mše o pěti hlasech na *Dolorosi martir*“ (madrigal Lucy Marenzia).

Písňové moteto
V 16. stol. ústí vývoj německé tenorové písně do této formy. Písňové moteto není tak dokonale polyfonně prokomponované, jeho sazba je jednodušší, syrrytmická, převažující kontrapunkt 1:1 vyvolává dojem homofonní sazby.
Skladatelé: **Ludwig Senfl** (c. 1486–1543); **Johann Walter** (1496–1570), později i **Hans Leo Hassler** (1564–1612), **Orlando di Lasso** (1532–1594), **Jacob Regnart** (1540–1599), **Jacob Handl-Gallus** (1550–1591) aj.

Od konce 15. stol. dochází k obrodě italských zpěvních forem.

Canto carnascialesco (karnevalová píseň) (konec 15. století)
Uplatňována ve Florencii za vlády rodu Medici (Lorenzo de Medici, zv. *Il Magnifico* †1492) během karnevalových slavností. Jednalo se o strukturně jednoduché strofické čtyřhlasé milostné a lascívní písně (*canti carnascialeschi*).

Frottola (c. 1480–1530)
Rozvíjela se ca. od r. 1480 ve středu a na severu Itálie, centrum provozování frottoly byla **Mantova.** Frottola byla umělejší než karnevalové písně, taktéž měla čtyřhlasou homofonní harmonicky jednoduchou sazba. Zpěvná melodie byla umístěna v sopránu, ostatní hlasy realizovaly instrumentální doprovod (harmonická kostra v basu). Zhudebňován byl milostný text.
Skladatelé: **Bartolomeo Tromboncino** (c. 1470–c. 1535), **Marchetto Cara** (c. 1465–1525).
Nizozemci v Itálii přebírali rysy frottoly do svých francouzských chansonů. Po r. 1530 konec tvorby frottol, nahrazeny villanellou, madrigalem, navazuje na ně francouzský chanson a italský madrigal.

Villanella (čtyřicátá léta 16. století)
Strofická taneční píseň neapolského původu, prosazena ve čtyřicátých letech 16. století. *Villanelly* měly tříhlasou homofonní sazbu, s vedoucím vrchním hlasem. Jejich sazba vykazovala časté trojzvukové a kvintové paralely (lidové ***kvintování***). Později lze sledovat komplikující tendence vlivem madrigalu. Od šedesátých let následována ***canzonettou***, poté od c. 1600 ***baletto***. Pro tyto útvary byla typická pregnantní taneční rytmika, humor, zpěvnost.
Skladatelé: **Baldassare Donato, Orazio Vecchi** (1550–1605), **Giovanni Giacomo Gastoldi** (1550–1622) (již rané baroko).
Tyto jednoduché útvary byly oblíbeny také mimo Itálii (Anglie: **Thomas Morley** (1557/58–1602), Německo: **Hans Leo Hassler, Jacob Regnart**).

Francouzský *chanson* (1500–1530)
Hlavní světský kompoziční druh počátku 16. stol. nejen ve Francii, ale i u franko-vlámských skladatelů v Itálii. Zhudebňovány byly vybroušené strofické texty předních francouzských básníků, náměty: milostné, humorné. *Chanson* byl pěstován v městském i dvorském prostředí. Sazba: nejčastěji čtyřhlas, střídání lyrické zpěvné melodiky s parlandovou deklamací (vliv italské frottoly), imitace užity jen zřídka. Obliba **zvukomalebných chansonů** (ptačí zpěv, bitvy, lovecké náměty aj.). *Chanson* postupně přebíral madrigalové vlivy (expresivita, chromatika).
Skladatelé: **Thomas Crequillon** (1505–1557), **Clément Janequin** (c. 1485–1558) (viz dále), **Jacob Arcadelt** (1507–1568), **Orlando di Lasso** (1532–1594) aj. Doba rozkvětu končí na konci 16. století. Ve 2. pol. 16. stol. byl jako odrůda chansonu komponován ***vaudeville*** [vódvij] – prostá homofonní sazba, směřuje k *air de cour* baroka.

Italský *madrigal* (c. 1530–počátek 17. století)

Vrcholná hudební forma druhé poloviny 16. století, pole všech **melodických, zvukově-harmonických vývojových experimentů italské (evropské) hudby** pozdní renesance a manýrismu**.**
Vznikl kolem roku 1530 v okruhu humanistů kolem kardinála **PIETRA BEMBA**, vedených snahou o umělecky vytříbenou vysoce stylizovanou básnickou formu. Madrigal má umělečtější a jemněji odstiňovaný hudební výraz než frottola aj. Po hudební stránce zde neexistuje žádný vztah k madrigalu trecenta. Forma textu: většinou střídání sedmi- a jedenáctislabičných veršů. Aplikován nizozemský motetový kompoziční postup (prokomponování textu po úsecích, homofonní pasáže, motivická imitace).
Náměty: milostné (sentimentální, vášnivé), pastorální, meditativní, příležitostné.
Madrigal byl provozován v amatérských společnostech aristokratů, měšťanů, koncem 16. století si stoupající komponiční náročnost vynutila profesionalizaci.

Vývojové fáze:
Raný madrigal (1530–1550)
Čtyřhlasý, kombinace homofonie a polyfonie, většinou sudý takt, prostá harmonie.
Skladatelé: **PHILIPPE DE VERDELOT, CONSTANZO FESTA, JACQUES** (JACOB) **ARCADELT, ADRIAN WILLAERT, CIPRIANO DE RORE.**

Klasický madrigal (1550–1580)
Pětihlasý (šestihlasý), akcentována výrazovost inspirovaná textem (zdůraznění klíčových slov), manýristické znaky, tónomalba, užívána chromatika.
Skladatelé: **ADRIAN WILLAERT** (1490–1562, *Musica nova* 1559)**, CIPRIANO DE RORE, ORLANDO DI LASSO, PHILIPPE DE MONTE** (1521–1603) 1568 dvorní kapelník císaře Rudolfa II., s ním v roce 1583 odešel do Prahy; přes 1.100 madrigalů, **GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA** (dvě knihy, dvě knihy duchovních madrigalů), **ANDREA GABRIELI.**

Pozdní madrigal (1580–1620)
Vystupňování výrazové interpretace textu, expresívní tendence vystupňovány k manýrismu (**GESUALDO DA VENOSA**). Gesualdovy experimenty ve vedení hlasu a v hledání expresivních souzvuků vedly na samou hranici možností renesanční kompoziční teorie i interpretačních možností. Z hlediska dalšího hudebního vývoje se ukázaly jako slepá ulička. Madrigal převedl od pozdně renesančních forem ke slohu doprovázené monodie a otevřel mu cestu do baroka Claudio Monteverdi.
Skladatelé: **LUCA MARENZIO** (1554–1599, Florencie – styk s *Cameratou*; Řím), **CARLO GESUALDO DA VENOSA** (kníže, ca. 1566–1613, Neapol, srv. manýrismus), **CLAUDIO MONTEVERDI** (1567–1643, 9 knih, od 5. knihy *nova prattica*).
Po roce **1588** byl madrigal rozšířen i v Anglii (**WILLIAM BYRD, THOMAS MORLEY**), více než v Německu, Španělsku.

Písně s nástrojovým doprovodem
Předchůdce doprovázené monodie raného baroka. Jednalo se o úpravy písňových forem (frottoly, madrigaly, chansony aj.): sopránový hlas byl zpíván, ostatní hlasy byly hrány (**loutna, klávesový nástroj**).
Dobová terminologie: Francie *air de cour*, Anglie *ayre*, Španělsko *romance*.
V Anglii rozvoj loutnového doprovodu (**JOHN DOWLAND** (1563–1626), světově proslulý loutnista a skladatel písní, 1597 proslulá sbírka *Songs or Ayres*).

Významní skladatelé 16. století

A) Franko-vlámští skladatelé si udrželi významné postavení až do konce renesance.

IV. Čtvrtá franko-vlámská generace (1520–1560)
Představuje vzorovou podobu proimitovaného moteta.
Skladatelé:
NICOLAS GOMBERT (1490–c. 1556)
Působí v kapele císaře Karla V. Komponuje mše, moteta, chansony.
THOMAS CREQUILLON (1505–1557) [krekijon]
JACOBUS CLEMENS NON PAPA (c. 1510–c. 1556)
Krom výše jmenovaných druhů zkomponoval také 28 *Souterliedekens* (158 holandských duchovních písní)
ADRIAN WILLAERT (1490–1562) – zakladatel tzv. *Benátské školy* (viz dále).

V. Pátá generace (1560–1600)
Pokračování polyfonních tradic, inspirace italskými vlivy.
Skladatelé:
PHILIPPE DE MONTE (1521–1603)

ORLANDO DI LASSO (1532–1594)
Původem z Hennegavska, 1550 působil v Neapoli, 1553 byl jmenován kapelníkem kostela S. Giovanni in Laterano v Římě, v letech 1555–56 pobýval v Antverpách. V roce **1556** se stal tenoristou v mnichovské kapele, od roku **1564** až do smrti stál v jejím čele. Díky Lassovi získal tento soubor evropskou proslulost (56 vokalistů, 30 instrumentalistů). Lasso byl nesmírně skladatelsky plodný, byl uznáván již za svého života, byl také pedagogicky činný (žákem byl např. Giovanni Gabrieli aj.).
Kompoziční styl: kosmopolitní skladatel, syntéza vlivů nizozemských, italských, francouzských, německých. Dramatičnost, vypjatý subjektivismus. I když kontrapunkt ovládal a používal, více než u Palestriny je akcentován celkový souzvuk (hojná chromatika), výstižné vykreslení nálady textu.
Dílo: obrovské (ca 2.000 položek), většinou vokální. Mše (70), moteta (mj. posmrtný tisk *Magnum opus musicum,* 1604), 100 Magnificat, 4 pašije, litanie, *Kajícné žalmy* (dvousborové, *musica reservata*) aj., světské villanelly, madrigaly, chansony, písňové kompozice.

B) Benátská škola
Skupina skladatelů a interpretů působících při chrámu sv. Marka v Benátkách od dvacátých let 16. století až do počátku 17. století. Největšího významu dosáhla od osmdesátých let 16. století za působení **GIOVANNI GABRIELIHO.**
Vychází z prostorových a provozních možností chrámu sv. Marka v Benátkách s protilehlými emporami, jež byly vybaveny varhanami. Akustické možnosti využity ke zintenzivnění dobových snah po expresivním výkladu zhudebněného textu. Navazuje na středověkou tradici *antifonálního* zpěvu gregoriánských žalmů a hymnů. Svými estetickými cíli a prostředky, jichž bylo využito k jejich dosažení, řadí *benátskou školu* k **přímým předchůdcům hudebního baroka.** Platí to zejména pro éru G. Gabrieliho (1588), jež bývá označována jako **počátek barokního slohu** (M. Bukofzer).

Stylové znaky:

1) **Vícesborovost.** Technika "rozděleného sboru" (*coro spezzato*) na několik samostatných ansámblů, tzv. *Sborů*. Užívány až čtyři sbory (1. koncertantní sbor – vokální sólisté s generálbasem; 2. hlavní sbor (*capella*); 3. vysoký sbor; 4. hluboký sbor).
2) Práce s **prostorem** a jeho **akustikou**. (kontext: nové pojetí prostoru v 16. století – zkoumání pohybu Země a planet; rozvoj prostorové perspektivy v malířství; architektonický prostor a jeho akustické vlastnosti). Prostorovým rozmístěním hudebních *sborů* byl akusticky objeven prostor. Důsledná práce s *echem* a s dynamikou (poprvé byla přesně předepsána dynamika).
3) **Vokálně- instrumentální** obsazení; práce s **barvou zvuku**. *Sbory* byly obsazovány odlišně: různé počty hlasů, různá typologie (zdaleka ne jen SATB), různé kombinace nástrojů (poprvé předem specifikováno nástrojové obsazení). Stavění proti sobě různě obsazených skupin hlasů je **předchůdcem principu barokního koncertování.**
4) Cílem je **silný smyslový účinek hudby** ruku v ruce se sílící potřebou **okázalosti a reprezentace** Benátské republiky. Využívány **expresivní hudební prostředky** – chromatika, akordy, homofonní sazba, hierarchie hlasů v hudební větě (S, B, střední hlasy).
Srv. Wikipedie.

"Školu"[12] založil skladatel 4. generace **ADRIAN WILLAERT** (1490–1562) [vilár]. V roce **1527** se stal kapelníkem chrámu sv. Marka v Benátkách. Polyfonní řemeslnou kompoziční výbavu dal do služeb expresívní zvukově bohaté hudební řeči (chromatická harmonie, **vícesborovost** (***Salmi spezzati*** ("rozdělené" žalmy) **1550**), instrumentální kolorit). Komponoval mše, moteta, knihy madrigalů. Pedagogická činnost: učitelem benátských skladatelů: Nizozemec **CIPRIANO DE RORE** (c. 1516–1565), **CLAUDIO MERULO** (1533–1612, varhaník), **ANDREA GABRIELI** (1510–1586), **GIUSEPPE ZARLINO** aj.

ANDREA GABRIELI (1510–1586) byl od roku 1566 prvním varhaníkem u sv. Marka, nástupcem A. Willaerta v čele benátské školy. Jeho žáci: **HANS LEO HASSLER** (1564–1612);
Nejvýznamnějším žákem byl jeho synovec a nástupce v čele "školy" **GIOVANNI GABRIELI** (1557–1612). G. Gabrieli studoval také v Mnichově u Orlanda di Lasso, jímž byl silně ovlivněn. Od **1588** po smrti strýce byl hlavním skladatelem chrámu sv. Marka.
Význam:
dovršen vývoj novátorského vícesborového vokálně-instrumentálního stylu 16. století
důsledná práce s dynamikou (*Sonata pian´e forte,* 1597)
důsledná práce s nástrojovým obsazením ("instrumentací") jednotlivých *sborů*. *Sbory* se "střetávají" v plynulém toku hudby (***concerto***).
použití *bassa continua* (generálbas).
Od r. **1597** (vyd. první knihu *Sacrae symphoniae*) se G. Gabrieli rázem stal proslulým po celé Evropě. Jako učitel byl vyhledáván zejména **německými luterskými hudebníky raného baroka** (luterská duchovní hudba usiluje o umělecky věrohodný moderně pojatý výklad zhudebňovaného náboženského textu, což zcela konvenovalo s uměleckými cíli tehdejší benátské školy). Do Benátek se za ním přijeli školit mj. **MICHAEL PRAETORIUS** (1571–1621, Wolfenbüttel) a **HEINRICH SCHÜTZ** (1585–1672, Dresden).
Dílo G. Gabrieliho: tři knihy motet, dvě knihy *Sacrae symphoniae* (1597, posth. 1615).
Srv. Wikipedia, Michels str. 251.

C) Římská škola

Skupina skladatelů působících v 16. stol. v papežské kapele v Římě. Největšího významu dosáhla ve druhé polovině 16. století za působení **GIOVANNIHO PIERLUIGI DA PALESTRINY.**

[12] Termín „*škola*" je v dobových souvislostech třeba vnímat jako kompozičně-intepretační tradici spojenou s konkrétním místem/institucí/osobnostmi. Spíše než k pravidelné výuce v dnešním smyslu zde docházelo k předávání zkušeností.

Kompozice římské školy představovaly dobově ideální tvar vícehlasé (*figurální*) liturgické duchovní hudby tzv. *protireformace/katolické reformace* po Tridentském koncilu.
Snaha o splnění požadavků *protireformace* na liturgickou hudbu: srozumitelnost textu (častější využití homofonní deklamace v textově bohatých částech; v textově méně rozsáhlých pasážích uplatňována polyfonní sazba, jež je hlavní stylovou charakteristikou školy), vážnost výrazu – „objektivnost"/"věčná platnost" sdělovaného věroučného obsahu. Reaguje na dobovou expresivní madrigalovou tvorbu – představuje její kontrast.

Stylové znaky:
1) převaha duchovní hudby, hlavně mše a moteta
2) spojení franko-vlámské polyfonie a italské zvukovosti a melodiky
3) styl *a capella* – v Sixtinské kapli také obsazení *a capella* – tzv. *vokální polyfonie* v ideální podobě
4) „objektivnost" kompozičního stylu: poklidně plynoucí rytmus (puls), souměrnost, uměřenost, klidná vyrovnanost
5) přednostní užití gregoriánského chorálu jako c. f. (vyloučení světských c. f. ze mše)

Předchůdcem římské školy je Nizozemec **JACOB ARCADELT** (1500–1568), činný v Římě od konce 30. let 16. století do roku 1551. Hlavní osobností školy byl

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (ca. 1525–1594)
Narozen v Palestrině, městečku jihovýchodně od Říma, zde byl 1544 varhaníkem. V roce 1551 se stal zpěvákem kapely u sv. Petra v Římě, mj. 1566 kapelník jezuitského *Collegium Romanum.* **1571–1594 kapelník u sv. Petra.**
Kompoziční styl: lyrická melodika přizpůsobená lidskému hlasu (sekundové kroky, větší intervalový krok vyplněn zpětným postupným pohybem), samostatný pohyb hlasů, klidný melodický pohyb, komplementární rytmus, vyvážená trojzvuková harmonie, chromatika velmi umírněně, disonance vždy připraveny a rozvedeny, převažující pěti až šestihlas, gregoriánský chorál většinou jako c. f., racionální jasné formální rozvržení – vyrovnanost, nadpozemský klid, objektivismus. Mnohdy působí oproti Lassovi konzervativně. Jeho styl se stal východiskem pro výuku tzv. *vokálního (palestrinovského) kontrapunktu.*

Palestrinovo dílo již ve své době působilo zastarale, avšak v dlouhodobém horizontu dosáhlo nadčasové platnosti. Palestrinův styl se stal **ideálem a vzorem vícehlasé katolické duchovní hudby** (*stile ecclesiastico*): ideální spojení kontrapunktického umění & melodické a harmonické uhlazenosti**.** Palestrinovo dílo bylo pokládáno za vrchol tzv. *vokální polyfonie*, ideál sazby *a capella*.
Na Palestrinův kompoziční styl navazovalo již baroko (starý polyfonní styl, tzv. *stile antico*: Johann Joseph Fux: *Gradus ad parnassum*, 1725), 19. století palestrinovská renesance, cecilianismus: Franz Xaver Witt *Cäcilienverein* 1868 Regensburg.
Dílo: přes 90 mší (mnoho parodických), přes 500 motet, lamentace, hymny, *magnificat*, přes 100 světských a duchovních madrigalů.
Srv. Wikipedia; Michels, str. 249.

Další skladatelé římské školy
V Římě působila ve druhé polovině 16. století krom Italů také většina významných španělských skladatelů, komponujících pod vlivem Palestriny. Na rozdíl od něj však jejich díla obsahují více subjektivních mystických prvků včetně bohatšího užití chromatiky apod.

CONSTANZO FESTA (1480/85–1545)
Tříhlasá sazba, spíše homofonní faktura, ale i proimitovaný styl.

CRISTÓBAL DE MORALES (c. 1500–1553)
Nar. v Seville, 1535–1545 působil v Římě, poté kapelníkem v Toledu.

FELICE ANERIO (1560–1614).
Nástupce Palestriny jako papežský skladatel. Styl podobný Palestrinovi, používá *basso continuo*. Podíl na realizaci *Editio Medicaea*.

FRANCESCO SORIANO (1548/9–1621)
Významný skladatel první postpalestrinovské generace. Práce na *Editio Medicaea*. Vedle palestrinovské polyfonie komponuje v homofonním stylu (srozumitelnost textu). Žalmy pro 12 hlasů a *basso continuo* vyd. 1616.

P. TOMÁS LUIS DE VICTORIA (c. 1548–1611)
Španěl, 1565 studium v Římě u jezuitů (*Collegium Germanicum*), zde kontakt s Palestrinou. Působí v různých římských kostelích, od 1571 jako učitel, 1573 jako kapelník v *Collegiu G.* 1575 kněžské svěcení. 1587 návrat do Španělska, kaplan královny vdovy Marie do její smrti 1603 (napsal *Officium defunctorum*), působí v Madridu v klášteře.
Srv. Wikipedie.

P. GREGORIO ALLEGRI (1582–1652):
1629–1652 tenorista papežské kapely.
Nejznámější skladba devítihlasé *Miserere.* Prováděno do 1870 každoročně v Sixtinské kapli během pašijového týdne. Nesmělo být opisováno. 1770 jej zde slyšel a popaměti zapsal mladý Mozart. 1771 skladbu zveřejnil Charles Burney. Ovlivnila J. W. Goetha a F. Mendelssohna-Bartholdyho.

D) Skladatelé v dalších zemích

Francie
CLÉMENT JANEQUIN (ca. 1475–ca. 1558) [klemán žanekén]
komponuje zejména *chansony* proslulé zvukomalebnými efekty (*Ptačí zpěv, Válka – bitva u Marignana*) a lyrické *chansony*

CLAUDE LE JEUNE (1528–ca. 1600) [klód l´žén]
čtyřhlasé homofonní skladby, respektují metriku textu (*vers mésuré*)

CLAUDE GOUDIMEL (ca. 1505–1572) [gudimel]
1560 se stal protestantem (kalvinista), zhudebnil francouzské žalmy: **1562 hugenotský Ženevský žaltář** v záměrně prosté homofonní čtyřhlasé sazbě. Tato sbírka kvalitativně nesrovnatelná s luterskou špičkovou figurální tvorbou vyprofilovala kalvínskou vícehlasou hudbu té doby. Pro české prostředí přeložil tyto žalmy Jiřík Strejc roku 1587.

Německo
LUDWIG SENFL (c. 1486–c. 1542)
Žákem Heinricha Isaaca, v letech 1517–1519 se stal jeho nástupcem v císařské kapele; poté působil u bavorského dvora.

THOMAS STOLTZER (c. 1480–asi 1526 u Moháče)
Dvorní kapelník uherského krále Ludvíka Jagellonského, komponoval pro katolíky i luterány.

JACOB REGNART (c. 1540–1599 Praha) [reňár]
Narozen na francouzsko-holandském pomezí. 1564 tenoristou císařské kapely Maxmiliána II. 1570 představeným chrámových zpěváků, 1576 zástupcem císařského kapelníka. 1582–1598 v Innsbrucku 1598–1599 Praha zástupcem kapelníka.
Komponuje mše, moteta, tříhlasé villanely, německé písně, italské canzony.

HANS LEO HASSLER (1564–1612)
Narozen v luteránském Norimberku. Studia v Benátkách (A. Gabrieli). Jeden z prvních skladatelů, kteří přinesli benátské inovace na sever od Alp (po 1585) – první kroky ke konstituování barokního slovu v Německu. Od něj dále je u německých hudebníků zvykem zakončovat hudební studia v Itálii. Působí mj. v Norimberku, Drážďanech.
Rozvoj německé světské písně (italské vzory): *Neue teutsche Gesäng*, *Lustgarten teutscher Gesäng*, katolická liturgická hudba (mše, moteta aj.).

MICHAEL PRAETORIUS (1571–1621) [pretorius]
Vlastním jménem *Schultheiß*, luterán. Vynikající varhaník. Skladatel a teoretik. Ve svých kompozicích reflektuje nový italský, resp. benátský kompoziční styl (teoretický spis *Syntagma Musicum* 1614–1619 – mj. popis hudebních nástrojů; ***Musae Sioniae,*** 9 svazků (1605–1610) liturgická hudba v novém stylu zpracovávající luterský chorál.

Anglie

THOMAS TALLIS (c. 1505–1585)
Nejznámější skladbou dnes 40hlasé moteto ***Spem in alium*** (c. 1570) pro osm pětihlasých sborů.[13]

WILLIAM BYRD (1543–1623)
1572 varhaník královské kapely, skladby pro anglikánskou i katolickou (tři mše) bohoslužbu; světské madrigaly a instrumentální kompozice.

THOMAS MORLEY (1557–1602)
Žák W. Byrda. V Anglii propaguje italskou hudbu. Píše anglické madrigaly.

ORLANDO GIBBONS (1583–1625)

JOHN DOWLAND (1562–1626)
Skladatel a loutnový virtuos u dánského a anglického dvora. Písně s loutnou.

[13] To musíte slyšet! Ideálně od The King´s Singers…. :)

INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA RENESANCE

Instrumentální hudba zažívá během renesance velký rozkvět. V 15. století byla většinou ještě závislá převážně na improvizaci (dědictví středověku), **V 16. století** datujeme **začátek existence samostatné instrumentální kompozice**, dochází zde k postupné profilaci druhů a forem. Do počátku 17. století nedošlo k jednoznačnému vyhranění těchto forem a jejich pojmenování (terminologie kolísala ještě po celé 17. století). V 16. století byly nástroje používány sólově a v nástrojových souborech (*consort*).

Taneční hudba

V **15. století** byla **improvizována,** většinou na basové modely. Vyprofilovaly se pomalejší krokový ***basse danse*** & rychlý ***saltarello.***

V **16. století** dochází ke **spojování kontrastních tanců do dvojic**, kdy druhý je v třídobém taktu, je variací prvního dvoudobého. Jejich interprety jsou soubory instrumentalistů, sólově hrající loutnisté či hráči na klávesové nástroje. Tyto dvojice představovaly základ pozdější (barokní taneční) suity, byly vydávány tiskem.
Názvy: Itálie ***passamezzo – saltarello*;** Francie ***pavane – galliarde;*** Německo ***Dantz – Nachdantz.***

Ansámblová instrumentální hudba

Složení instrumentálních souborů bylo neustálené. Od 15. stol. byla repertoárovým východiskem vokální hudba, která byla *transkribována,* resp. interpretována instrumentálně (písňové skladby, moteta, části mší aj.). Od konce 15. stol. vznikaly ryze instrumentální specifické tří až čtyřhlasé instrumentální skladby komponované ve stylu motet a vícehlasých písní – tzv. ***carmina*** („básně") (**LUDWIG SENFL, HEINRICH ISAAC**).

Hlavní předbarokní instrumentální formy

1) ***Ricercar* (*fantasia*)**
sazba proimitovaného moteta, vznik před pol. 16. stol. (**ADRIAN WILLAERT:** *Musica Nova;* **CIPRIANO DE RORE** aj.). Ricercary byly nejčastěji provozovány souborem viol (*consorty*).

2) ***Canzon da sonar***
Představuje instrumentální úpravu a přetvoření pařížského *chansonu.* Ve Francii a zejména v Itálii je od 60. let 16. stol. specifickou instrumentální formou. Z chansonu přebírá typické rytmické a melodické obraty, z ricercaru proimitovanou sazbu, z tanečních skladeb homofonní sazbu.
Canzony byly provozovány nástrojovými soubory nebo byly adaptovány pro loutnu či klávesové nástroje (cembalo, varhany).
Zásadní proměnu v pojetí formy znamenala tvorba **GIOVANNI GABRIELIHO** (***Sacrae symphoniae*, 1597, 1615**). Gabrieli použil vícesborovou sazbu (8–22 hlasů), každý *sbor* sestával ze skupiny příbuzných nástrojů (hlavně dechy a smyčce). V průběhu skladby docházelo ke kontrastnímu zapojování jednotlivých skupin do výsledného pléna. Na efektu se podílelo de facto (barokně) *koncertantní* střídání jednotlivých skupin. Forma sestávala z kratších úseků různých temp, rytmu, metra řazených za sebou. Výsledkem byl velkolepý účinek, předznamenávající baroko (vlastně jím již byl).

3) ***Sonata***

U *sonaty* převládala homofonní sazba, forma neměla žádný vokální vzor. Na rozdíl od předchozích forem obsahuje menší podíl polyfonní práce. Jedná se o vážnou pomalou majestátní hudbu (např. G. Gabrieli: ***Sonata pian´e forte***). Kolem roku 1600 byla *sonata* označována jako ***sinfonia*.**

Sólová instrumentální hudba
Krom používání ansámblových forem (tance, ricercary, canzony aj.) docházelo ke krystalizaci specifických forem na základě **improvizačních praktik**: volné preludování (úvody k písním, figurace písňových skladeb, vytváření protihlasů k c. f.). Jednotlivé útvary ještě nebyly formálně zcela vyhraněny (***praeludium, praeambulum, fantasia, toccata***).

Postupně docházelo k diferenciaci a specifikaci sazby a stylu pro jednotlivé nástroje (loutna, klávesové nástroje: clavichord, clavicembalo, spinet, virginal).

Klávesové nástroje
Osamostatňuje se forma **cyklu *variací*** na určité téma (př. anglické ***grounds*** – tématem byla ostinátní basová linka – srv. angličtí ***virginalisté***).

Varhany
Němci **CONRAD PAUMANN** (c. 1410–1473) **1452** ***Fundamentum organisandi***
ELIAS NICOLAUS AMMERBACH (c. 1530–1597) 1571 *Orgel oder Instrument Tabulatur* aj.
V Itálii mj. **ANDREA GABRIELI** (*Ricercari*, 1595), **CLAUDIO MERULO** (dvě knihy toccat, tři knihy ricercarů), **Giovanni Gabrieli** (*intonazioni*, ricercary, canzony, toccaty).
Na počátku budoucí barokní severoněmecké varhanní školy stojí **JAN PIETERSZOON SWEELINCK** (1562–1621, fantazie, toccaty, variace, tance aj.).
Dílo v Římě působícího Itala **GIROLAMA FRESCOBALDIHO** (1583–1643, fantazie, ricercary, canzony, toccaty) obsahuje progresívní rysy přechodu k baroku; jeho toccaty k proměňování (*ad elevationem*) nesou znaky **manýrismu** (harmonické experimenty – „proměna" harmonií) – srv. sbírka ***Fiori musicali*** (1635). Frescobaldiho knihy fantazií, *canzon, capriccií, toccat, ricercarů* apod. představují významný milník v emancipaci cembalové hry.

Virginal
V Anglii byla provozována hra klávesové nástroje, zejména tzv. ***virginal***. Hlavními autory literatury pro tento nástroj byli **WILLIAM BYRD, ORLANDO GIBBONS.**

Loutna
Loutna byla významným nástrojem domácího muzicírování. Mezi významné autory komponující pro tento nástroj patřili:
Ital **VINCENZO GALILEI** (1520–1591) – úpravy madrigalů, tance, ricercary
Německý skladatel **HANS NEUSIEDLER** (1508–1563)
Slavný anglický loutnový virtuos **JOHN DOWLAND** (tance, fantazie, variace)

U klávesových a drnkacích nástrojů (*loutna*) byl vytvořen specifický nástrojový způsob notace, vycházející ze systému hmatů, tzv. **tabulatury**. Namísto tónových výšek byly zaznamenávány hmaty. 16. století znalo loutnové (italská, německá) a varhanní tabulatury. Tyto systémy byly používány ještě v období baroka. Podle varhanní tabulatury byl schopen hrát ještě J. S. Bach.

RENESANCE V ČESKÝCH ZEMÍCH

Symbolické datační mezníky (po ca. půlstoletích)[14]

1420 (**husitství a jeho důsledky**)
Husitství představuje vyvrcholení první velké krize feudalismu v Evropě.
1) Z české perspektivy představují husitské války **vrchol téměř stoletého období politické a ekonomické nejistoty v českých zemích,** jež započalo již koncem 14. století za vlády Václava IV. a bylo ukončeno až v době nástupu Jagellonců. (Srv. velké množství pevností a hradů pocházejících či rozšiřovaných v 15. století)
2) Během husitských válek (1420–1434) byla zlikvidována nebo citelně a prakticky po celé renesanční období **oslabena tradiční středověká kulturní a hudební centra** – instituce katolické církve – kláštery, kapituly, významné kostely.
3) Během husitských bojů bylo **zničeno mnoho (nejen) hudebních středověkých písemných pramenů**, což se promítlo do stavu našeho současného poznání o českém hudebním středověku.
4) Díky husitství a náboženskému rozštěpení byla zahájena **téměř stoletá izolace české společnosti od evropské kultury** (trvala de facto do 1526), její následky překonávány ještě ve druhé polovině 16. století.
5) Husitství proklamovalo požadavek **služebnosti a srozumitelnosti umění** (renesanční kritérium) a iniciovalo rozvoj **nových** (staronových) **druhů zpěvu.**
6) Husitství neznamenalo přerušení dosavadního hudebního vývoje. Přes likvidaci mnohých center a pramenů **souvisle pokračoval vývoj řady dobových (tj. středověkých) hudebních druhů a forem** od doby Karla IV. do 15. století, zejména v oblasti polyfonie (zejména tzv. *vícetextové moteto* aj.).
7) Izolace českých zemí vůči světu však **znesnadnila kontakty s dobově progresivními hudebně vývojovými trendy evropské hudby** (franko-vlámská polyfonie) a vedla ke vzniku **svébytné syntézy pozdně středověkých a raně renesančních prvků** (srv. dílo Petra Wilhelmi de Grudencz).
Mezník 1420 je důležitější spíše ze společensko-historického resp. kulturního hlediska a z důvodu respektování souvislostí s evropským hudebním vývojem (počátek rozvoje franko-vlámské polyfonie), jež byly v českém prostředí vnímány s odstupem.

70. léta 15. století (1571)
Počátek jagellonské éry, po dlouhé izolaci a politicky velmi neklidném období dochází k **prvním kontaktům s moderní západoevropskou renesanční polyfonií.** Počátek formování tzv. ***literátských bratrstev,*** významného fenoménu české hudební kultury 16. století.

20. léta 16. století (1526)
Nástup Habsburků, další navazování kontaktů se zpěvem západoevropské reformace, ve zvýšené míře opět s katolickými oblastmi. Čeští utrakvisté zintenzivnili **kontakt s německými luterskými centry** (Wittenberg aj.). Počátek cílevědomějšího státního centralizačního a rekatolizačního (protireformačního) tlaku ze strany vládnoucích Habsburků.
Mezník souvisí se vyvrcholením dosavadního vývoje 15. století v tzv. třetí generaci (Josquin des Préz), jež otevírá cestu kompozičním trendům 16. století.

[14] I když jsou přejaty z politických (a kulturních) dějin, ovlivňujícími možnost realizace hudební kultury v našich zemích, mnohé se pozoruhodně kryjí s významnými milníky hudebního vývoje v Evropě (1420, 1520, 1620).

70. léta 16. století (1576/1583)
Počátek rudolfínské éry (do 1611), počátek **výrazného vývoje domácí polyfonní tvorby** zejména v prostředí *literátských bratrstev*, všestranné vyrovnávání se s evropským hudebním vývojem (definitivní překonání následků izolace coby důsledku husitských válek a většiny 15. století). Důsledkem je **flexibilní kontakt s novinkami ze zahraničí**, pluralita pěstovaného repertoáru, standardní (ale ne špičková) kvalita domácí tvorby.

1620 politicko-náboženské a kulturní důsledky stavovského povstání
Tento mezník neznamená totální přerušení hudebního vývoje. Některé hudební druhy (duchovní píseň) a instituce (městské školy a hudebníci, literátská bratrstva), typické pro **raně novověkou (městskou) hudební kulturu**, přetrvávají prakticky až do konce 18. století. Porážka stavovské politické koncepce znamená výraznější zásah do české hudební kultury než rok 1420.
Na rozdíl od husitství, které mělo v tomto směru spíše retardační následky, došlo nyní ke znatelnému **urychlení pronikání nového barokního stylu** z katolické Itálie.
Mezník časově souvisí s významným předělem ve vývoji evropské hudby, kde zejména v Itálii dochází ke genezi barokního slohu (doprovázená monodie, počátek intenzivního rozvoje instrumentálního stylu, koncertantní princip aj.).

Sociálněekonomické a konfesně-kulturní aspekty vývoje české hudební kultury

Důsledky husitských bojů
Válečné období znamenalo razantní zásah do života církevní hudby – likvidace klášterů, varhan a liturgických zpěvníků (více byly postiženy Čechy než Morava).
Dlouhodobý vliv měly dalekosáhlé **proměny společenské struktury** jako základní podmínky rozvoje hudebního života. Následky poklesu počtu obyvatel, ekonomického zchudnutí země byly vyrovnány až v jagellonské době. Díky tomu patrně došlo ke kvantitativnímu omezení hudebního provozu spojenému se **setrváváním na středověkých formách a repertoáru**.

1) Oslabení panovnické moci během husitských válek vedlo k **absenci** reprezentativní **dvorské kultury.** Celoevropsky progresivní fenomén tzv. ***dvorských kapel*** se u nás prosazuje pozdě a ve velmi skromném množství.
2) Husitské období znamenalo nárůst ekonomické a politické moci českých měst, což významně ovlivnilo celé předbělohorské období (srv. Zikmund Winter: *Zlatá doba měst českých*). Hlavním nositelem hudebního dění 15.–16. století v českých zemích se stává **městské prostředí** a jeho **raně novověká (městská) hudební kultura** s charakteristickými hudebními institucemi (farní kostel, škola, radnice, městská věž), poskytující pro pravidelné provozování hudby sociální, kvalifikační a materiální zázemí.
Provozované hudební formy se neliší od západní Evropy, avšak specifikem českého prostředí zůstává **dominance této kultury středních vrstev**.

Národnostní situace
Následkem husitských válek odcházeli katoličtí Němci, většinou potomci středověkých kolonizátorů, z českých měst zpět do Německa. Důsledkem je pokračování průniku českého jazyka do veřejného života (fenomén sledovatelný již od poloviny 14. století) a zpěvu.
Až v 16. století díky otevření se země (po 1526) sem opět přicházeli přistěhovalci i z katolických zemí, nejvíce opět Němci, a to zejména po vystoupení M. Luthera (1517), pro něž české utrakvistické prostředí nebylo již tak cizorodé – hudební kultura německých měst

v Čechách byla tehdy podobná jako česká. Ve druhé polovině 16. století přicházeli ve větší míře také Italové, Španělé, Nizozemci (snad důsledkem obnovy církevního života, klášterů).

Náboženské poměry a jejich vliv na hudební kulturu
1) Po schválení tzv. ***Basilejských kompaktát*** (1436) se české země staly královstvím ***dvojího lidu*** – koexistence katolické a utrakvistické (kališnické) konfese. Husitství aktivizovalo ještě před M. Lutherem obec věřících zařazením tzv. *lidového zpěvu* (resp. zpěvu obce věřících v národním jazyce) do bohoslužeb (tuto novinku postupně a váhavě přebíralo i katolické prostředí) a dalo tím podnět k mnohostrannému rozvoji tzv. ***duchovní písně obce***.
2) Husitství značně urychlilo **laicizaci institucionální základny církevní hudby**. Realizace hudebně-liturgického provozu církevním personálem (klerici) jako tomu bylo ve středověku, již nebyla možná. Na konci 15. a hlavně počátkem 16. století docházelo k ustanovování chrámových sborů složených z měšťanů – amatérů, tzv. ***literátských bratrstev*** a ustálení (konzervace) určitého charakteru repertoáru.
3) Byla zavedena tehdy celoevropská novinka – užití **národního (českého) jazyka** v rámci utrakvistických liturgických obřadů.
4) Konfesní spektrum bylo na konci 16. století značně komplikované, z hudebního hlediska se jednotlivé církve, popř. proudy vzájemně lišily asi poměrně málo, zejména v užívání gregoriánského chorálu a duchovní písně (každá konfese měla vlastní zpěvní knihy, tzv. ***kancionály***). Mezi konfesemi (katolíci; staroutrakvisté; luterstvím ovlivnění novoutrakvisté; němečtí luteráni; Jednota bratrská) i národnostmi (německá – česká) **volně procházely nápěvy písní a částečně i texty a vícehlasý** (latinský i v národních jazycích) **repertoár.** Rozdíly panovaly zejména v institucionální základně. Přesto byl vlastní hudební provoz v městských chrámech u všech konfesí rámcově asi značně podobný, lišící se pouze v detailech (srv. raně novověká hudební kultura).

Územní aspekty hudebního vývoje
V Čechách s hustou sítí 400–500 měst a městeček již převažovalo městské obyvatelstvo. Díky tomu docházelo ke značné **decentralizaci** hudebního dění a institucí (srv. *literátská bratrstva*). Díky tomu došlo k profilování poměrně **jednotného typu raně novověké městské hudební kultury** po celých Čechách a Moravě s charakteristickou sítí hudebních institucí (viz výše).
Specifický vývoj vybočující z této kategorie prožívala **Praha** (60.000 obyvatel, největší město českých zemí, nejdůležitější centrum českého nototisku, koncem 16. stol. sídlo dvora, největší podíl cizinců v obyvatelstvu etc.), **hornická města** (Krušnohoří, krátkodobě pohádkově bohatnoucí Jáchymov) a velká moravská města **Brno** a **Olomouc** s biskupským dvorem.

EXKURS: HUDEBNÍ VÝVOJ ZA HUSITSKÝCH VÁLEK
(c. 1415–c. 1435)

Příznačné aspekty
Časově a místně omezená redukce žánrů (hudebních druhů), novum užití mateřského jazyka jako bohoslužebného, expanze české duchovní písně. Na tomto poli dochází k nové tvorbě; dosud nebývalý kvantitativní vzestup užití.

Duchovní píseň
V Betlémské kapli v době působení M. Jana Husa byly po kázání zpívány přinejmenším čtyři písně povolené roku **1408 pražskou synodou** (povolení zpívat tyto písně v kostele).
Jednalo se o nejznámější a dobově velmi populární písně:
Hospodine pomiluj ny – viz výše
Svatý Václave – viz výše

Jezu Kriste ščedrý kněže – patrně druhá polovina 14. století Autorství někdy připisováno J. Husovi. Srv. Wikipedie
Buoh všemohúcí – česká verze počátek 14. století (srv. něm. *Christ ist erstanden*), rozšířena za Karla IV. Srv. Wikipedie
Za nepokojů 1410–1415 vznikaly popěvky na obou stranách (hudební podklad patrně tzv. ***obecná nota***).[15]
Významné dobové písně:
Slyšte rytieři Boží byla zaměřena proti arcibiskupovi Zbyňkovi Zajíci z Hasenburka.
O svolánie Konstanské – reakce na Husovo upálení (1415) po jednání na kostnickém koncilu. Píseň na obecnou notu kritizovala tento koncil. Byla vřazena na konec *officia* k památce M. Jana Husa (6. července) (tzv. *Husovy pašije*) a přešla tak i do utrakvistického obřadu 16. století

U husitů byly v oblibě starší písně (*Jezu Kriste*, *Buoh všemohúcí*), zbylé dvě (*Svatý Václave*, *Hosodina pomiluj ny*) si přivlastnila katolická strana. Píseň *Svatý Václave* se stala hymnou katolické strany. Husitská delegace v Basileji (1433) zpívala píseň *Buoh všemohúcí* (místní prý slyšeli „*uty maduty*“).

Jistebnický kancionál
Základní hudební pramen pro toto období. Nalezen v roce 1872 na faře v Jistebnici u Tábora. Rukopis pochází asi z dvacátých let., popř. z přelomu dvacátých a třicátých let 15. století.[16]
Obsah:
1) graduál (fragmentárně dochované texty mešního ordinaria, zejména zpěvy mešního propria)
2) sbírka písní (liturgické i válečné)
3) zpěvy a texty hodinkového officia
Kancionál patří repertoárově ke střednímu křídlu husitů (viz dále), neboť obsahuje texty v latině, češtině i některé vícehlasy. Užíván byl ale patrně na venkově jihu Čech (blízkost radikálního Tábora?), dosud nevyjasněný je jeho repertoárový vztah ke klášteru v pražských Emauzích (benediktini).
Liturgické zpěvy jsou hudebně odvozeny většinou z gregoriánského chorálu (některé odchylky vznikly překladem), doplněné novými nápěvy husitského mešního obřadu (*Otčenáš*, počeštěné *Credo*) a novými liturgickými písněmi, které tvořily organickou součást husitské bohoslužby.

Válečné písně v Jistebnickém kancionále
Tvoří jen malý, vznikly asi v období prvních bojů (kolem 1420–1421), kořeny ale již v tzv. *poutích na hory* v letech 1415–1420.
Písně:
Slyšte rytieři Boží (z městského prostředí)
Povstaň, povstaň, Veliké Město pražské (1420 za bojů proti Zikmundovi před Prahou)
Dietky v hromadu se senděme – vítání vítězných vojsk
Ktož jsú boží bojovníci – pověstná, nejpopulárnější, zní na bojištích jako jakási bojová hymna husitů. Jako symbol husitství, resp. češství byla zejména v 19. století hudebně zpracovávána (srv. zejména B. Smetana: *Tábor, Blaník*).
Jako autor husitských písní vynikl farář **Jan Čapek** (farář v husitských Klatovech 1422–1429). Autorem např. písně ***Dietky v Bohu zpievajme***, patrně také písně *Ktož jsú boží bojovníci.*
Srv. Wikipedie

---

15 Všeobecně známý nápěv, melodie, na kterou se, zejména v 16. a 17. století, zpívaly různé texty. V pozdější době se na obecnou notu, za kterou nejčastěji posloužila některá píseň lidová, zpívaly i písně kramářské.

16 Srv. https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Jistebnick%C3%BD_kancion%C3%A1l

Liturgické proudy v husitství
1) **radikálové** (*táboři*)
100% počeštění bohoslužby, česká duchovní píseň zcela nahrazuje chorál

2) **střed** (*Pražané;* proud příznivců kazatele Jana Želivského)
prolínání češtiny a latiny, písní i chorálních útvarů, překlady chorálního repertoáru do češtiny

3) **umírnění** (pravice – Pražané po pádu Želivského 1422, vrstvy vlivných měšťanů, husitská šlechta)
ve většině případů došlo k zachování původního latinského repertoáru

Husitský vícehlas
Vícehlas byl společně s podílem varhan a ostatních nástrojů na bohoslužbě odsuzován táborskými ideology. Důsledně odmítali také staré latinské jednohlasé zpěvy (chorál, *cantiones* apod.). Proti tomuto postoji vystoupila již počátkem 20. let 15. století pražská strana. Vícehlas zde byl pěstován o velkých svátcích dále i s instrumentální hudbou. Dokladem je **sedm dvojhlasých vánočních písní v Jistebnickém kancionále** Píseň ***Stala se jest věc divná*** obsahuje také instrumentální předehru, mezihru a dohru (dvouhlasé), vokální části zpívají chlapci a tenor. Je zde opsána také velmi umělá dvouhlasá („organální“) úprava ***Buoh všemohúcí***.[17]

* * *

TYPY HUDEBNÍCH PROSTŘEDÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH V POHUSITSKÉM OBDOBÍ

KOSTELY
Představovaly nejdůležitější instituce hudebního života. Byly nejvíce vyhraněné co do typu repertoáru a charakteru hudebního provozu. V našich zemích podle konfesní příslušnosti existovaly katolické a kališnické kostely, v 16. století se kališnické prostředí rozdělilo na staroutrakvistické a novoutrakvistické (viz výše). Početně nevýraznou ale liturgickými a kulturními aktivitami velmi vitální církví se svými modlitebnami byla Jednota bratrská pohybující se na hraně ilegality.

Městské (farní) kostely
Jejich význam vzrůstal u nás více než v Evropě v souvislosti s omezeným rozvojem dvorské hudby. Zde se pěstovaly nejnáročnější a nejprestižnější hudební vícehlasé formy. Na hudebních produkcích se podílely:
1) hudební soubory („sbory“) žáků městské (tzv. *partikulární*) školy
2) pěvecká složka *literátského bratrstva*
3) obec věřících
4) městští hudebníci (*věžní, trubači, turneři*).
Tato struktura hudebně-liturgického provozu městských kostelů byla typická pro celou raně novověkou střední Evropu (15./16.–18. století) napříč konfesemi.

Literátské bratrstvo (*fraternitas litteratorum*)
Představuje příznačnou novinku chrámového zpěvu českých zemí tohoto období. Jedná se o laická uskupení na dobrovolné bázi, organizovaná po vzoru cechů (představení – tzv. *starší*, etc.), sdružující především městskou inteligenci (*homo litteratus* – člověk vzdělaný, znalý čtení – „liter“). Vzdělaní měšťané (absolventi městských *partikulárních* škol či pražské univerzity) znali

[17] http://fanklub.gaudiumpraha.org/RETRO/noty/Buoh.jpg [12.11.2020]

noty, uměli latinsky. Představovali městskou elitu a byli zdrojem prestiže bratrstva, do nějž se úspěšně hlásili také měšťané z nižších vrstev. Bratrstvo plnilo také širší společenské funkce (např. dozor nad školou). Jako značně prestižní městské sdružení získávalo majetkové odkazy měšťanů (*kšafty*). Mnohdy se jednalo o dost velký majetek (finance, nemovitosti).

Před r. 1620 existovalo v Čechách **přes 100**, na Moravě asi 30 literátských bratrstev. Nejstarší výskyt je poměrně těžko sledovatelný, institucionalizace nastala až koncem 15. století (konsolidace české společnosti v poděbradské a zejména v jagellonské éře).

Zatímco členstvo bratrstev bylo širší, vlastní hudební produkce na kůru obstarávala jen užší skupinka zpěváků (zejména při polyfonii – zvykem bylo obsazení každého hlasu po jednom až třech zpěvácích, při jednohlasu asi větší obsazení). V čele tohoto pěveckého souboru stál ***kantor*** městské školy (vedl i pěvecký soubor žáků).
Vlivem novoutrakvimu začala být literátská bratrstva členěna na tzv. **latinské** (více vzdělaní literáti, zpěv latinsky, tzn. hlavně polyfonie) **a české** (méně vzdělaní literáti, neznají latinu, zpěv zejména českých duchovních písní) ***kůry***. Jednotlivé *kůry* se ve zpěvu střídaly během mše. K vícehlasým produkcím byli často přibíráni do diskantových a altových hlasů žáci městské školy.

Literáti se podílejí na zpěvu adventních ***rorátů*** (zpěvy ke každodenní votivní mši k Panně Marii). Vystupovali patrně o významných liturgických termínech (neděle, svátky), rozhodně ne každý den jako školní žáci. Literátská bratrstva si pro svůj zpěv nechala pořizovat mnohdy skvostně zdobené zpěvní knihy, tzv. ***kancionály*** (viz dále). Zdá se, že tyto zpěvní knihy byly určeny také (většinově?) pro školní pěvecký soubor.

Literátská bratrstva se po roce 1620 katolizovala a působila nadále až do osmdesátých let 18. století, kdy byla zrušena císařem Josefem II. Částečně plnila funkci tzv. *náboženských bratrstev*, s nimiž mnohdy splývala. Díky svému majetku patřila k významným podpůrným institucím pro profesionální hudební provoz městských farních kostelů.

Hudební soubor žáků městské *partikulární* školy
V českých zemích působila početná rovnoměrná síť kvalitních městských tzv. *partikulárních* (latinských) škol (asi 400–500 v Čechách a Moravě). Hudba zde byla pod vedením školního ***kantora*** pěstována pravidelně, hudební praxe (především zpěv) tvořila podstatnou součást výuky s cílem přípravy repertoáru pro kostel.
Učitel hudby (*kantor*) byl často zároveň kostelním varhaníkem a vedoucím literátského kůru, popř. organizátorem městských hudebních akcí dalšího druhu.

Při škole bylo na náklady města vydržováno několik **přespolních chudých (žebravých) žáků** (***mendlíci***), jež měli za povinnost vystupovat pravidelně při bohoslužbách v městském kostele (jedná se vlastně o předchůdce barokních hudebních *fundací*). Tito zpěváci byli sjednáváni také na **výpomoc literátům** - interpretovali vyšší hlasy při provozování polyfonie.

Školní pěvecký soubor (složený z *mendlíků* a dalších školních žáků) pod kantorovým vedením pravidelně realizoval liturgickou hudbu v městském kostele (mimo velké svátky a neděle, kdy účinkovali literáti).

Repertoár školního souboru: jednodušší formy než např. u literátů, duchovní písně, chorál, snadnější vícehlas, světský repertoár pro mimoškolní produkce žáků a učitelů.

Soubor účinkoval také o **dalších placených příležitostech** (vítaný přivýdělek k mrzkému učitelskému platu): pohřby, svatby, poutě, slavnostní průvody, hostince.
Významnou a tradiční součástí městského hudebního života byly tzv. ***rekordace*** (***kurrendy***).[18] Jednalo se o žebravé obchůzky žáků a učitele městem, obvykle spojené se zpěvem. Nejtypičtějšími *kurrendami* byly **koledy** pochůzky spojené s církevními svátky (od Vánoc do Tří králů, sv. Mikuláš, masopust, sv. Řehoř, sv. Martin, aj.).
Repertoár *kurrend*: směs duchovních, zábavných a satirických písniček.

Zpěv obce věřících
Začíná se systematicky uplatňovat teprve u nekatolických konfesí. Znamená zásadní přelom v dějinách západní křesťanské liturgie, vytváří podněty pro rozvoj **duchovní písně v národním jazyce** a následně pro její umělecky závažná zpracování.
Na počátku stojí pozdně středověká praxe **zpěvu v sousedství kázání.** První skutečné doklady **nahrazování chorálu písní** v české bohoslužbě radikálních ***táborit*ů** koncem 1420. Na ně navázala ve druhé polovině 15. stol. ***Jednota bratrská*** (striktně odmítala vše krom jednohlasé čistě vokální produkce).
Krom českých písní zpívala obec i některé útvary vzniklé adaptací gregoriánského chorálu. V 16. století docházelo k rozvoji **střídavých forem zpěvu** (protestantská specialita) – střídání obce, pěveckého sboru (literáti, školní sbor), popř. i varhan při zpěvu duchovní písně.

Městští hudebníci – věžní, *turneři*, trubači
Bývalí středověcí potulní hudebníci byli angažováni do pravidelných služeb hlavně větších měst.
Povinnosti:
1) **Strážní služba** na městské věži (či v bráně) – ochrana před cizím vpádem, požárem apod. Pravidelné noční vytrubování z ochozu městské věže na znamení, že strážný nespí
2) **Účinkování na kůru ve farním kostele** (fanfáry, hra polyfonních skladeb *colla parte*, nahrazování chybějících hlasů v pěveckých tělesech)
3) Participace na **hudebních produkcích ve městě** (radnice, hostince, náměstí, svatby, pohřby apod.)
4) **Externí hudební produkce** (půjčování hudebníků dalším městům apod.)

Existence trubačů v městských branách nebo (zejména) na radniční věži je známa již od středověku, u nás jsou doloženi sporadicky od 15. století, častěji pak v 16. století. Prakticky každé město, jež disponovalo vystaveným (dostavěným) **ochozem na renesančních (starších) radničních věžích,** si vydržovalo takovéhoto trubače. Trubač zde bydlel a většinou míval k ruce **pomocníka** (učně).

Asi pouze v několika největších českých městech druhé poloviny 16. století působily **několikačlenné skupinky hudebníků,** jež byly schopny interpretovat náročnější hudební kusy na městské věži (dobově ideálním uskupením byla **pětice hráčů:** hlavním nástrojem byl pozoun, doplněný v diskantových polohách tzv. *cinky*)
Repertoár: improvizované (strážní) signály, taneční hudba, transkripce vokální vícehlasé hudby. Spoluúčinkování i na kostelním kůru.

Uplatnění hudebních nástrojů v kostele
V centru stály zejména **varhany** (uplatňovány ve větších městech již od vrcholného středověku) ale i statní nástroje (jako v minulé epoše). Důsledná (fyzická) likvidace varhan a odmítání nástrojů v kostele se týkaly jen nejradikálnějšího husitského proudu (viz *Jistebnický kancionál* –

[18] *Currere* (lat.) - běžet.

instrumentální části v písni *Stala se jest věc divná*). Mnoho nástrojů padlo za oběť husitským vojskům (vypalování kostelů apod.).

Varhanní hra byla pravidelnou součástí katolické i nekatolické bohoslužby u nás v 15. a 16. století, často byl funkcí varhaníka pověřen kantor místní školy. Nejstarší pramen varhanní hudby – tzv. *Českobudějovický zlomek* varhanní tabulatury (konec 15. století) – harmonizace varhanního basu, kompendium začínajícího varhaníka z doby kolem r. 1500.[19] Nejstarší dochované varhany v Čechách – Smečno 1587.
Zejména v 16. stol. užívány také **dechové a smyčcové nástroje** (*colla parte* ve vícehlasých produkcích).

Katolické řádové kostely a kláštery
Během husitských válek často zanikaly nebo byly podlomeny a zažívaly dlouhé období úpadku. Do 1550 zde zazníval prakticky pouze **gregoriánský chorál**, až poté je doloženo pěstování vícehlasé soudobé produkce. K bohatšímu rozvoji hudebního života docházelo až koncem 16. století v rámci **katolické reformace** (např. Teplá, Strahov). Nově přicházející **jezuité** (od 1556 v Praze, poté hlavně katolické oblasti jižních Čech) provozovali v kostelích vokálně polyfonní skladby i instrumentální hudbu.

DOMÁCÍ MUZICÍROVÁNÍ
Provozováno v domácnostech šlechty a bohatšího měšťanstva, patřilo ke kulturním projevům renesanční Evropy. Plnilo zábavnou funkci. U nás (a v protestantské Evropě) docházelo vlivem reformace k většímu podílu **provozování duchovní hudby** v domácím prostředí (zejména zpěv duchovních písní apod.). Osobité domácí privátní pobožnosti vytvořili členové *Jednoty bratrské* (řád zpěvů a čtení – české specifikum, do jisté míry nahrazuje katolické monastické *officium*).
Obliba **hry na loutnu a klavichord** je u nás až koncem 16. století v souvislosti s širším pronikáním nového renesančního životního stylu.

DVORSKÉ KAPELY
Souvisí s rozvojem aristokratického prostředí a jeho potřeby hudební reprezentace. Fenomén dvorských kapel v Evropě již od konce středověku (srv. např. poptávka po *figurálních* mších interpretovaných těmito tělesy), ve větší míře od 15. století. Kapely vznikaly u světské i církevní (biskupové, arcibiskupové apod.) aristokracie.
V českém prostředí se díky problematickým politickým a ekonomickým podmínkám objevují značně opožděně až během 16. století a ve velmi malém počtu kapel většinou menšího rozsahu. Vyplývá to zejména z porovnání s územně rozděleným Německem, jež disponovalo velkým počtem aristokratických dvorů.

Církevní biskupské kapely:
1) Kapela olomouckého biskupa **STANISLAVA PAVLOVSKÉHO** (biskupem 1579–98). V jeho službách působil v letech 1580–1585 slovinský skladatel **JACOB HANDL-GALLUS** (1550–1591). Během svého působení ve funkci kapelníka olomouckého biskupa pracoval Gallus na svém monumentálním díle s názvem ***Opus musicum harmoniarum***. Sbírka obsahovala celkem 374 čtyř až dvacetičtyřhlasých motet pro svátky celého církevního roku. Tiskem začala vycházet až po jeho přesídlení do Prahy roku 1585. Vedle dokonalého kontrapunktického umění využíval Gallus tehdy nový vícesborový styl po vzoru benátských skladatelů. Sbor obvykle rozdělil na

[19] Srv. https://www.casopisharmonie.cz/komentare/jiri-tichota-muze-nas-pravda-ochudit-aneb-muj-zivot-mnohostrunneho-muzikologa.html [12.11.2020].

dvě skupiny po čtyřech hlasech a tyto skupiny si pak střídavě odpovídaly, případně se v některých pasážích prolínaly.
2) Kapela olomouckého biskupa a kardinála **FRANTIŠKA DIETRICHŠTEJNA** (1599–1636), nejvýznamnějšího moravského velmože. Dietrichštejn se snažil pro svůj dvůr v Mikulově získat pětičlenný soubor italských hudebníků.[20] V jeho službách se vystřídalo několik skladatelských osobností – minorité **GIOVANNI BATTISTA ALOUISI** (c. 1600–1665) a **CLAUDIO COCCHI.** Oba dříve působili v Praze, kde byli spjati s pražským arcibiskupem kardinálem Harrachem. Byli jedni z prvních Italů, jež do českých zemí přinesli italskou barokní hudbu.

Šlechtické kapely
V prostředí české šlechty lze po celou epochu předpokládat existenci příležitostných hudebních produkcí s *ad hoc* najímanými hudebníky (jako tomu bylo ve středověku).
Nečetné stálé soubory jsou doloženy až od poloviny 16. století. Účinkovaly na ochozu zámecké věže (signály, příležitostné fanfáry, dvakrát denně dobový repertoár vícehlasé hudby v dechovém provedení) a v zámecké kapli/kostele, popř. v kostele sídelního poddanského města.
Jedná se o tato uskupení:
1) **1552 rožmberský hudební soubor** (Český Krumlov, od 1602 Třeboň). Hudebníci účinkovali krom služby na zámku také na kostelním kůru, realizovali hudební produkce ve městě.
2) **1612** hudební soubor **Kateřiny von Rädern** (c. 1564–1617) na Frýdlantském zámku
3) Hudební soubor **KRYŠTOFA HARANTA Z POLŽIC A BEZDRUŽIC** (1564–1621) na hradě Pecka. Dochoval se pouze soupis nástrojů, žádné zprávy o trvalém angažmá hudebníků (není vyloučeno, že namísto existence kapely jsou nálezy důkazem renesančního sběratelství a hudebního zájmu šlechtického skladatele.

Habsburské dvorské kapely
Počátek pravidelnějšího hudebního života na Pražském hradě lze doložit za Habsburků.
1) S císařským dvorem Ferdinanda I. (1526–1564) sem zajížděla také jeho **vídeňská dvorská kapela**.

2) **Kapela arcivévody FERDINANDA TYROLSKÉHO** (1547–1567 místodržitel v Čechách)
Jednalo se o první soubor tohoto typu trvale sídlící v Praze. Během jeho působení v Praze se v něm vystřídalo kolem 30 zpěváků a instrumentalistů. V roce 1567 odešla kapela s Ferdinandem do Tyrol (Innsbruck). Budoucí vicekapelník **ALEXANDER UTENDALE** (po 1530–1581) v Praze nastoupil do Ferdinandových služeb jako altista.

3) **Rudolfínská kapela** (1583–1612)
Byla jedním z nejvýznamnějších dvorských hudebních souborů tehdejší Evropy. Císař Rudolf II. přes své umělecké sběratelské ambice hudbě příliš nerozuměl, kapela byla vydržována patrně výlučně z prestižních důvodů. Kapela byla součástí dvora a společně s ním se v roce 1583 přestěhovala z Vídně do Prahy.

Uplatnění kapely bylo totožné jako u jiných evropských dvorských kapel tohoto významu. V prvé řadě plnila tradičních úlohu hudebního doprovodu liturgických obřadů při dvorské bohoslužbě – ve svatovítské katedrále (zde stály od r. 1567 legendární 4manuálové *císařské varhany*, zničené pruským bombardováním r. 1757), v hradním *kostele* Všech svatých). Až poté přicházely na řadu světské produkce – účinkování o slavnostech, zábavách či účinkování mimo dvůr.

[20] Disponovat italskými hudebníky bylo na přelomu renesance a baroka v módě v nedalekém Polsku, v českých zemích se jednalo ještě o výjimku.

Velikost tělesa: 1582: 46 hudebníků, 1594: 28 zpěváků, 7 instrumentalistů, 27 dvorních trubačů, celkem 74 členů. V kapele měli převahu cizinci, mezi zpěváky převažovali Holanďané, mezi instrumentalisty Italové. Češi byli angažováni pouze mezi instrumentalisty.

Repertoár kapely: Převažovala díla skladatelů cizího původu. Císařští trubači (realizovali asi vesměs pouze signální typ hudby) doprovázeli císaře na cestách i do zahraničí. Kapela účinkovala externě také u pražských jezuitů, v pražském domě Rožmberků.

Osobnosti:
PHILIPPE DE MONTE (1521–1603) – kapelník
Nar. v Holandsku. Působil v Neapoli, v Cambrai, v Anglii (kontakt s W. Byrdem), po smrti A. Willaerta 1562 kandidátem na kapelnictví u sv. Marka v Benátkách. 1568 kapelníkem císaře Maxmiliána II. ve Vídni, který se o hudbu zajímal. Vrchol Monteho jeho činnosti – poslední léta Maxmiliánovy vlády. Kontakt s kapelníkem bavorského vévody O. di Lassem. Po Maxmiliánově smrti (1576) chtěl de Monte odejít do důchodu, což Rudolf II. odmítl. Zde udržuje kontakty s významnými osobnostmi z řad diplomacie, včetně významných hudebníků.
Patří mezi hlavní evropské skladatele parodických mší 16. století – četné předlohy (Josquin, Lasso, Palestrina, de Rore aj.) & mistrovské kompoziční zpracování.
Jeden z nejproduktivnějších skladatelů pozdně renesančního madrigalu. Madrigaly rozšířeny po celé Evropě.
Moteta většinou pětihlasá, jsou komponována v palestrinovském vyváženém slohu.
Dílo: ca. 40 mší (většinou parodické) – usiluje o uměřenost výrazu, přes 250 motet (většina z nich vyšla tiskem), přes 1200 madrigalů (34 knih, většinou vyšly v Benátkách)[21]

JACOB REGNART (1540–1599) – vicekapelník
Nar. na pomezí Francie a Holandska. 1564 byl tenoristou císařské kapely, 1568–1570 studijní cesta do Benátek. 1576 se stal zástupcem císařského kapelníka.
Komponuje chrámové skladby (mše, moteta), světské *villanelly*, německé písně.

CHARLES (CAROLUS) LUYTHON (1557–1620)
Komorní císařský varhaník, žák de Monteho. Komponuje mše, moteta, madrigaly. Vychází z tradice polyfonie O. di Lassa a z tvorby Ph. de Monteho. Polyfonní styl je spíše konzervativní, ale varhanní skladby již předznamenávají barokní skladebné postupy.
Nejznámější je ***Fuga suavissima***.

Další významní hudebníci kapely: zpěvák **FRANZ SALE** (c. 1550–1599), **CAMILLO ZANOTTI** (c. 1545–1591), **JACOB CHIMARRHEUS** (1542–1614), **ALEXANDER OROLOGIO** (c. 1550–c. 1633), **PHILIPP SCHÖNDORFF** (c. 1565–c. 1617).

Vliv špičkového tělesa sídlícího na Pražském hradě na hudební kulturu českých zemí přelomu 16. a 17. století patrně nebyl příliš velký. Těleso bylo od utrakvistického prostředí českých měst patrně poměrně izolováno. Dokládá to velmi malý počet skladeb autorů rudolfínského dvora, jež se dochovaly v dobových českých pramenech.

[21] Srv. také https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/philippe-de-monte-orfeus-na-dvore-rudolfa-ii.html [12.11. 2020]

HUDEBNÍ DRUHY, PRAMENY & SKLADATELÉ

Oproti minulému období existuje větší podíl hudby fixované notací, dochází k většímu uvolnění funkčních vazeb hudebních druhů na konkrétní sociální prostředí.

BOHOSLUŽEBNÁ HUDBA

Z celého spektra hudebního provozu je díky nejlepšímu pramennému dochování nejlépe sledovatelná. Vzhledem k liturgickým nárokům vykazuje většinou vokální charakter. Důležitým prvkem typickým pro naše země je v přímém důsledku poměrů zejména 15. století **tradicionalismus**, umožňující paralelní existenci repertoárových vrstev různého stáří. Zejména ve zpěvních knihách *literátských bratrstev* je celoevropsky unikátní **pozdní repertoárová přítomnost stylových vrstev z pozdního středověku dlouho do 16. století.**

1 Jednohlasý liturgický chorál

Chorální zpěvy jsou dochovány nejobsáhleji a nejúplněji ze všech tehdejších druhů hudby.
Prameny: několik set rukopisných kodexů, v užívání zůstávaly také středověké liturgické knihy. Hudebně nejvýznamnější jsou zpěvy ke mši – **graduály.** Specifický český typ liturgického zpěvníku: tzv. ***rorátník***. Graduálová památka z husitské: *Jistebnický kancionál* (viz výše).

Výtvarně cenné byly nákladně iluminované **rukopisy literátů** sloužící převážně jako graduály: kutnohorské kancionály (poč. 15. stol.), královéhradecký kancionál **Franusův** (1505), kancionál litoměřický (c. 1515), kancionál **žlutický (1558)**, dvoudílný kancionál královéhradecký (1595–1604).
V literátských pramenech převažuje důsledně anonymní repertoár předchozí epochy (*konzervace*). Původní **domácí tvorba** zde nelze rozlišit, ale předpokládáme ji (patrně se vyskytuje v rámci zhudebněných ordinarií a *alleluia*).

„Závišovy skladby"

Mezi oblíbené melodické modely 14.–16. stol. v literátských pramenech patří chorální skladby pod jménem Závišovým.
Znaky: melodika tzv. středověkého chorálu – vypjatá melismatika, velké melodické skoky, terciová melodika.
Skoro stoprocentně česká jsou **vánoční *Creda*** sestavená (zparodovaná) z populárních písňových nápěvů.[22]

Nejrozsáhlejší v Evropě je u nás repertoár **sekvencí** (přes 4.500 nápěvů). Předpokládáme u nás také tvorbu hymnů, zpívaných liturgických her, zpívaných *officií*, tato problematika však není zpracována.

Domácí jednohlasá tvorba vznikala asi v prostředí církevních sborů (*literátská bratrstva,* školní soubory). Jedná se o širokou oblast **úprav gregoriánského chorálu: kontrafaktury, tropy**.

Exkurs: Bohoslužba v národním jazyce

Zavedli ji asi v r. **1417** stoupenci Jakoubka ze Stříbra v **Betlémské kapli.** Do češtiny byly překládány chorální mešní zpěvy (husitský střed X radikálové chorál nahrazují duchovními písněmi). Po r. 1420 se tento fenomén šířil do celých Čech (utrakvistická církev), během 15. stol. vlivem rostoucí prestiže humanistického vzdělání dochází v rámci utrakvistické liturgie

[22] Tuto oblíbenou renesanční techniku použil ještě Adam Václav Michna ve své vánoční mši *Missa super Již Slunce z hvězdy vyšlo* (1654).

k opětovné převaze latiny. Čeština se opět dostává ke slovu po r. 1524 pod vlivem luterství v prostředí novoutrakvistické církve (texty shodné s římským ritem).
Novou tvorbou utrakvistického prostředí konce 15. stol. jsou **mešní a hodinkové officium ke svátku M. Jana Husa.**
Prameny **chorálních překladů**: 15. stol. *Jistebnický kancionál* (podíl Jana Čapka). V 16. stol. dochází k mimořádnému rozsahu překladatelské činnosti, překládány byly prakticky všechny druhy chorálních zpěvů. Díky překladům docházelo k zásahům do hudební složky chorálu v neprospěch původních středověkých melismat. V 16. stol. byly pořizovány důsledně **sylabické překlady,** jež rozrušovaly melodickou stavbu chorálu (srv. ***textové tropování*** – doplňování textu pod chorální melima). Nyní na prahu novověku se jednalo o české specifikum. Pozornosti se těšilo také ***hudební tropování*** – vkládání melodických úryvků nebo celých písní do chorálních úseků. V Čechách k němu docházelo v mimořádném rozsahu v ordinariích, mezi *alleluia* a následujícím veršem apod.
Roráty jsou příkladem těchto technik. Jedná se o nejosobitější druh českého chorálního repertoáru obsahující mešní *officium* k ranním adventním mariánským mším (název je podle *introitu Rorate coeli desuper*). V rorátnících je obsaženo sedm mešních formulářů (pro každý den týdne) vždy o těchto částech: Introitus, Kyrie, Graduale, Alleluia, Sequentia, Credo. Všechny byly důkladně sylabicky otextovány a proloženy strofickými písněmi, jež tropujícím způsobem doplňují text chorálu.[23]

2 *Cantio* – latinská duchovní píseň
Prameny: rukopisy 1450–1550: 1410 vyšebrodský rukopis., 1505 Franus, klatovský graduál 1537. Vlivem novoutrakvismu ustupuje *cantio* ve druhé polovině 16. stol. české jednohlasé duchovní písni. Tvorba *cantia* v literátských pramenech zahrnuje i předhusitské období (**1350–1450/1500**), celkem se dochovalo 400 textů s 300 nápěvy. **Česko slezská oblast** byla v pozdním středověku nejdůležitějším producentem tohoto druhu. Autoři: inteligence, prostředí škol a pěveckých sborů (literátská bratrstva, školní soubory).
Preferovaná tematika v českých pramenech: vánoční, velikonoční, mariánská. Nápěvy byly přejímány ze světské písně a z umělých instrumentálních melodií. Některé *cantiones* byly i dvou až tříhlasé. Tvorba tohoto žánru byla obnovena až vlivem humanismu na konci tohoto období (Václav Nicolaides Vodňanský).

3 Píseň obce (duchovní píseň)
Prameny jsou velmi bohaté. Pro 15. století je směrodatný zejména *Jistebnický kancionál.* V 16. století byly písně vkládány do literátských zpěvníků
Tzv. ***kancionál*** v užším slova smyslu[24] = soubor duchovních písní v národním jazyce. Jedná se o nový typ hudebniny, v Čechách se díky okolnostem vyskytuje s časovým předstihem (prvenství), v mimořádném rozsahu (počet písní) a kvalitě. Kancionály jsou zpočátku anonymní.
1) Rukopisné: např. **1517** kolínský kancionál
2) Kancionálové tisky představují hlavní proud. Jedná se o mimořádný jev v Evropě.
Nejstarší kancionály v reformované Evropě:
1501 pražský kancionálek (nenotovaný)
1505, 1519 nedochované kancionály *Jednoty bratrské*
Vrchol kancionálových tisků představují tisky *Jednoty bratrské* z let 1505–1618, repertoár kodifikoval biskup *Jednoty bratrské* **JAN BLAHOSLAV** (1523–1571). Pod jeho redakcí vznikaly kancionály **šamotulský 1561, ivančický 1564** obsahující velké bohatství nápěvů, počty písní

[23] Srv. např. chorální nápěv *rorate coeli* a českou parafrázovanou sylabickou verzi *Mnozí spravedliví proroci a králi*.
[24] V obrozenecké badatelské tradici 19. století se názvem *kancionál* označovaly mnohé prameny z této doby, jež neobsahovaly (pouze) jednohlasou píseň – srv. např. *Jistebnický kancionál*, *Franusův kancionál* apod. Protože se jedná již o zaužívané názvy, jsou používány dosud, což v sobě skrývá jistá úskalí.

se počítají řádově ve stovkách. Nazývány jsou podle místa vydání – Szamouly v Polsku, Ivančice na Moravě. Zahraniční lokalizace tisků byla dána zákazy působení Jednoty v Čechách.
Blahoslavovi předchůdci v *Jednotě bratrské*: **MICHAEL WEISSE 1531** (německý kancionál), **JAN ROH 1541**.

Kancionály ostatních konfesí:
utrakvisté **1610 TOMÁŠ ŘEŠÁTKO** (Sušice) – *Kancionál celoroční* (vyd. Praha).
katolíci **1601 JAN ROZENPLUT** – *Kancionál* (vyd. Olomouc).

Celkový repertoár české duchovní písně: c. 1.000 nápěvů a 10.000 textů. Tvůrci tohoto žánru pocházeli z řad inteligence, zejména z duchovenstva. Programově zůstávali v anonymitě, někteří autoři zůstali známi jen díky Janu Blahoslavovi.
Tehdejší chápání tvorby písní podle Blahoslavovy ***Musiky*** (1569) sestávalo ze skládání textů (*kontrafaktury*) jako účelových („didaktických") výtvorů (shrnutí základních náboženských pravd, moralistní zaměření apod.), autoři často užili tzv. obecnou notu. **Nápěvy** písní byly přejímány z jednohlasých *cantiones*, z církevních hymnů, částí sekvencí, antifon, soudobé české světské písně, zahraniční luterské písně aj. Specifické rysy české melodiky zde není možné stanovit. Melodika duchovních písní měla rysy podobné pro celou střední Evropu.

Latinská a česká duchovní píseň byly jedním z mála hudebních druhů, které z našeho území soustavně a ve větším měřítku pronikaly do zahraničí (Polsko – vliv tištěných bratrských zpěvníků, luterské Německo – M. Weisse apod.).

4 Vícehlas
Vícehlasé skladby byly provozovány o nedělích a svátcích.
Široké spektrum pramenů: 15. stol. v kodexech liturgického zpěvu (*Jistebnický kancionál*, vyšebrodský, vyšehradský rukopis)
V 16. stol. je vícehlas obsažen v literátských „kancionálech": **Franusův kancionál 1505**, kolínský kancionál Martina z Vyskytné 1512, klatovský graduál 1537, vodňanský kancionál 1537-40.
Specializované sborníky vícehlasého repertoáru: **strahovský sborník** (po **1470**), **Speciálník královéhradecký** (**1490–1500**), **1594 kutnohorský sborník mší** (repertoár autorů rudolfínské kapely), několik desítek **hlasových knih** *literátských bratrstev* s repertoárem poslední třetiny 16. a počátku 17. století (kompletní soubor pěti hlasových knih od sv. Michala Nové Město pražské, ostatní nálezy zůstaly do dnešní doby torzy).

Prameny obsahují tyto **hudební druhy (formy) vícehlasu:**

Organální styl
Nejstarší vrstva repertoáru; českým specifikem je konzervace této hudby do 16. století. V 15. století pronikl do městského bohoslužebného zpěvu, udržován v prostředí *literátských bratrstev.* Výskyt organálního stylu: lekce (*lectiones*), tropy *Benedicamus Domino*, *Sanctus, Agnus*
Většinou dvouhlasá sazba ve volném chorálním rytmu, křížení hlasů (vedení hlasů připomíná písmeno *X*, začíná i končí se na oktávách, ***Stimmtausch*****,** opěrnými souzvuky jsou perfektní intervaly (4 ,5 ,8). Srv. Stimmtausch ***Zacheus arboris.***

Tzv. ***Cantilenae*** (černá menzurální notace)
Jedná se o 2-4hlasé, latinské, anonymní skladby. Autorem nejvyspělejších skladeb této vrstvy je **PETRUS WILHELMI DE GRUDENCZ** (1392–kolem 1480). Nejvýznamnější skladatel, který se v Čechách zdržoval kolem asi v polovině 15. stol. Po studiích v Krakově pobýval asi ve Vídni a kolem Basileje. Ve čtyřicátých letech byl kaplanem císaře Friedricha III., poté odešel do Čech. O

jeho pobytu zde neexistují krom hojných opisů děl žádné přímé doklady. Patrně se coby katolík zdržoval v katolických oblastech (není vyloučeno, že pobýval ve „věrné“ Plzni). V roce 1452 podnikl cestu do Říma.
Objevil jej v roku 1975 český muzikolog doc. **Jaromír Černý** (1939–2012) díky zašifrovanému jménu (*akrostich*) v textech jeho kompozic.[25] *Petrus* stojí na přelomu dvou epoch. Naplňuje formová schémata pozdního středověku (zejména vícetextové moteto) moderní hudbou reflektující kompoziční činnost první franko-vlámské generace (zejm. G. Dufay).

V českých pramenech jsou jako *cantilenae* nazývány:
a) vícetextové moteto (pěstováno u nás od 14. století)
Z předhusitského období známo 15 skladeb, Jeho tvorba zde probíhala až do konce 15. století, avšak byla obohacena o nové stylové prvky:
byl zvýšen počet hlasů na 4-5 (zvukovost)
došlo k rytmické modernizace (z 6/8 na imperfektní 2/4 takt)
byly užívány konsonantní dvojzvuky a trojzvuky.
Nejvyspělejší kompozice pocházejí ze čtyřicátých až padesátých let 15. století od **Petra de Grudencz.**
Grudencz spojuje středověké a renesanční stylové prvky.
V prostředí *literátských bratrstev* byl tento žánr konzervován prakticky až do roku 1620.

b) vícehlasé *cantio* (latinské polyfonní písně na jediný text, 2-3hlasé)
Vznikaly ještě před rokem 1420 i během 15. století. Tehdy byly obohaceny o předehry, mezihry, dohry. Nejvyspělejší částí tohoto repertoáru je 12 *cantiones* od P**. de Grudencz.**

Nizozemský polyfonní styl (1450–1550) (bílá menzurální notace)
Z této stylové vrstvy je dochováno ca. 500 skladeb všech hlavních druhů: části i cykly mešního ordinaria a propria, moteta, vícehlasá píseň.
Znaky: zdůrazněn sluchový vjem – souzvuk, vertikální složka, kantabilizace melodiky, rozšířen rozsah do hloubky.
Do Čech se tento repertoár dostal kolem poloviny 15. stol. (dílčí stylové prvky jsou obsaženy v motetu, *cantio*, prvky nalezneme také v *Jistebnickém kancionálu* – 2hlasé mešní části). Prameny: 2. pol. 15. stol. soubor těchto skladeb ve **strahovském kodexu** (asi repertoár katolického českoněmeckého prostředí jagellonské éry – import a asi také domácí skladby), **Kodex Speciálník** (1490–1500) – import a blok skladeb domácího původu.
V českém repertoáru převažovaly importované skladby orientované na progresivní západoevropskou tvorbu (během jagellonské éry byla postupně překonávána izolace). Ve Speciálníku uvedeni u jednodušších tříhlasých skladeb i autor (asi z prostředí literátských bratrstev): **Tomek**. Komponovalo se na chorální nebo písňový c. f., nejzdařilejší je 3hlasé zpracování písně ***Náš milý svatý Václave.***[26] Komponována Creda, Sanctus, cykly ordinária.
Srv. Wikipedie (Kodex Speciálník)

V první polovině 16. stol. se hudebně rozvíjejí i pohraniční luterské oblasti severozápadních Čech (silná a čilá kulturní vazba na luterské Sasko). Luterský pastor v České Lípě **Balthasar Harzer-Resinarius** (1480–1544) patří v kontextu české produkce ke špičkám.

[25] https://www.casopisharmonie.cz/serialy/pamet-a-tradice-v-evropske-hudebni-kulture-pozdniho-stredoveku-a-raneho-novoveku-5.html [12.11. 2020].
[26] Srv. Pohanka. *Dějiny české hudby v příkladech*.

Polyfonie rudolfínské doby (1570–1620)
Vrcholné období polyfonní tvorby a interpretace u nás (kvalitativně i kvantitativně). Sleduje stylově kompoziční posuny v Evropě 16. století.
Nové prvky: snaha o výrazovost, zvyšování počtu hlasů, vícesborovost, akordická homofonní sazba.
V repertoáru převažuje import, ale postupně stoupá podíl domácí tvorby.
Import mší, motet z Nizozemí, Německa, Itálie (Josquin Despréz, Nikolas Gombert, Clemens non Papa, Lasso, Palestrina) je dokladem intenzivního styku českých kostelních kůrů se zahraničím a zájmu o kompozice skladatelů rudolfínské kapely.
Německé protestantské prostředí se orientovalo na německé konfesně příbuzné autory.

Domácí produkce:
Dochováno je mnoho anonymních skladeb, od roku 1550 známe ca. čtyři desítky jmen českých autorů, většinou z prostředí *literátských bratrstev*.

Nejvyspělejší z nich jsou:
JIŘÍ RYCHNOVSKÝ (1545–1616) – zemřel v Chrudimi. Dochováno 6 latinských mší, 8 latinských proprií, 11 latinských a 9 českých motet.

PAVEL JISTEBNICKÝ SPONGOPAEUS (c. 1560–1619 Kutná Hora)
Nejtalentovanější z českých skladatelů této doby – nejplodnější a slohově nejprogresivnější.
Recepce moderních hudebně kompozičních prostředků evropské hudby (pěti až šestihlas, vícesborovost (2x4 hlasy), homofonní akordická sazba aj.). Usiluje o kompoziční propojení hudebního cyklu tzv. *plenaria* (spojení *ordinaria a propria missae*). Kantorem v Přešticích.
Dochováno asi 7 latinských mší, 3 latinská propria, 3 česká a 27 latinských mešních *plenárií*, 13 latinských a 10 českých motet.

ONDŘEJ JEVÍČSKÝ CHRYSOPONUS V roce 1579 působil v Prachaticích, vydal sbírku 100 motet *Bicinia nova* (nové dvojhlasy).

JAN SIMONIDES MONTANUS (Kutná Hora, 5 latinských mší, 11 latinských a 3 česká moteta, většinou 4-5hlasá sazba)

Ve své době oblíben, ale kompozičně méně významný, byl **JAN TRAJAN TURNOVSKÝ** (1550–1606)

Hudebně cenné, ale rozsahem a ohlasem omezené dílo zanechal český renesanční šlechtic, cestovatel, spisovatel a velitel dělostřelectva stavovského vojska pan **KRYŠTOF HARANT Z POLŽIC A BEZDRUŽIC** (c. 1564–1621). Narodil se patrně na tvrzi Klenová u Klatov. Komponoval pouze „volnočasově". Jeho styl byl již ve své době konzervativní. V porovnání s ostatními skladateli své doby patřil spíše k lehkému podprůměru.
Dochovány jsou: parodická mše ***Missa quinis vocibus super Dolorosi martir;*** šestihlasé moteto, ***Qui confidunt in Domino***, pětihlasé písňové moteto ***Maria Kron*** (asi po 1604), torza.
Srv. Wikipedie.

Hudební druhy polyfonie rudolfínské doby:
Mše
Dochováno ca 200 mší, většinou byly komponovány bez Agnus, aby vyhovovaly utrakvistické liturgii. V rukopisech často interpolovány propriovými částmi, sekvencemi, motety. Pro významné církevní svátky byla takto spojována díla různých autorů. Výjimku představují tzv. ***plenaria***, jež v jednom cyklu spojují části *ordinaria* i *propria*.

V pramenech převažují tzv. ***parodické mše*** zpracovávající různým způsobem úseky cizích (nebo vlastních) vícehlasých skladeb (motet, šansonů, madrigalů).

Moteto
Představuje liturgicky nevázaný hudební druh s jediným duchovním textem, jednovětý.
V českých pramenech je tradován již před 1550, dochováno přes 500 skladeb.
Moteta byla komponována na převzatý c. f. nebo zcela nově.
Nové kompoziční techniky: homofonie, vícesborovost, aj.

Vícehlasá duchovní píseň
Dochováno kolem 200–300ks převážně čtyř až pětihlasých skladeb. *Literátská bratrstva* je používala jako náhradu za píseň obce věřících nebo se při slavnostních příležitostech se zpěvem obce střídala po jednotlivých slokách.

Hudební řeč českých polyfoniků sahala od imitující polyfonie až po homorytmickou sazbu. Národní kompoziční osobitost jejich skladeb spočívá spíše v textech, popř. v omezení bez diskantu a altu daných interpretačními specifiky ryze mužských pěveckých těles. Je překvapivé, že se jejich tvorba, dosahující v evropském kontextu standardní úrovně, neprosadila za hranicemi české kulturní oblasti, a to ani v německých Čechách a v rudolfínské kapele (výlučně rukopisné dochování).

Cizí polyfonikové v Čechách
(mimo rudolfínskou kapelu)

SIMON BAR JONA MADELKA (1530–1598)
Slezský katolík, narozen v Opolí. Od roku 1575 se díky reformačnímu tlaku zde přestěhoval do katolické Plzně. Zde působil jako řezník, městský radní, kantor a skladatel duchovní hudby. Udržuje styky s premonstrátskými kláštery Teplá a Chotěšov. Zemřel v Plzni na následky moru 1598.
1578 tisk *Canticum Beatissimae virginis Mariae* vyšlo v Praze, věnováno tepelskému opatu.
1586 *Sedm kajících žalmů pětihlasem vyzdobených* vydáno v Norimberku, věnováno chotěšovskému proboštu.

JACOB HANDL-GALLUS (1551–1591)
Slovinec, 1580–1585 kapelníkem olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského, od roku 1586 pobýval v Praze. U nás vytvořil a publikoval většinu díla. Jedná se většinou o liturgickou hudbu. Čtyřdílný světský cyklus ***Opus musicum*** komponovaný v Olomouci vydal v Praze (1586–91). Jeho neznámější skladbou je postní moteto ***Ecce quomodo moritur justus***. Bylo velmi oblíbené i mimo české země zejména v barokním období.

5 Nástrojová hudba v kostele
Po husitských válkách zažila během 15. století celkový ústup. Návrat její popularity byl spojen s pronikáním nizozemského polyfonního stylu v poděbradské a jagellonské epoše. S tím souvisí i nový rozvoj **varhanní hudby.** Sestávala hlavně z **improvizace** předeher, meziher, doher ke kostelnímu zpěvu, popř. podpora hlasů v polyfonním zpěvu, improvizací hudebně samostatných preludií (využití chorálních témat). Varhany byly používány také při pobožnostech *officia.* Na konci období rostla obliba samostatných skladeb – *toccat* a *ricercarů* (předchůdce fugy).

SVĚTSKÁ HUDBA

Ke světským vícehlasým skladbám je k dispozici nepoměrně méně pramenů, některé z nich jsou dochovány fragmentárně. Byť v této oblasti oproti středověku podstatně narostl podíl notované hudby, přesto v porovnání s liturgickým provozem zde stále přetrvávalo velké množství notově nefixované hudby.

Světská jednohlasá píseň

Oproti původnímu dobovému rozšíření je dochována velmi fragmentárně, často pouze jako c. f. polyfonního zpracování, jako světský nápěv převzatý do duchovní písně. Nejstarší stopy byly objeveny v zápisech latinské *cantio* koncem 15. století, další výskyt je v českých kancionálech 16. století, v loutnových tabulaturách rudolfínského období.

Ze 16. století je známo přes 100 melodií, použité náměty: rustikální lyrika (konec 15. století ***Pěkná Káča trávu žala***), umělá lyrika (***Sylvia, Sylvia, srdces mi ranila***), politická satira, žákovská a studentská píseň, hornická tvorba (Kutná Hora, Jáchymov).

Producentem i konzumentem byly většinou městské a aristokratické vrstvy, intelektuálské kruhy; vesnické folklorní prostředí asi jen ojediněle. Většina dochovaných nápěvů je putovních. Podstatné hudebně stylové rozdíly mezi českou a zahraniční písní nelze nalézt.

Improvizovaná nástrojová hudba

Většinou provozována stejným způsobem jako ve středověku (basový model, zdobení melodické linky), nejsložitější hudba této oblasti byla provozována na akordické nástroje – loutnu a klávesové nástroje.

Komponovaná nástrojová hudba

Vzniká postupně fixací improvizace nebo nástrojovými transkripcemi vokálních skladeb. V Evropě pochází nejstarší dochované doklady z 15.- počátku 16. stol.

1) V **Kodexu Speciálník** je dochováno pět kusů 3-5hlasých skladbiček (zvukomalebné ***Muteta kokodáč vel ut re mi fa et converso*** bylo identifikováno jako kompozice Bartholomaea Franka), ale celková šíře tohoto repertoáru je neodhadnutelná.

2) Mladší typ ansámblové kompozice představují **sbírky taneční hudby.** Jedná se o módní, 4-6hlasé kompozice pro libovolné sestavy smyčcových, dechových nástrojů i volnější nástrojové kombinace. Tyto skladby vznikají opět v městském a aristokratickém prostředí. Dochovaný domácí repertoár je orientován německy (skladby od:[27] **HANS LEO HASSLER, CHRISTOPH DEMANTIUS; VALERIUS OTTO**: ***Newe Paduanen* 1611**, intrády **CAMILLO ZANOTTI** 1597).

Varhanní hudba

1) Nejstarší dochovaný český pramen varhanní hudby – **konec 15. stol.** jižní Čechy – tzv. ***českobudějovický zlomek*** – zlomek varhanní tabulatury z českobudějovické farní knihovny – a fragment jindřichohradecký obsahují návody pro varhanní kompozici a drobné skladbičky.

2) Vrchol varhanní hudby v českých zemích představují ricercary císařského varhaníka **CHARLESE LUYTHONA** (srv. ***Fuga suavissima***).

Loutnová hudba

Byla zapisována do tabulatury. Významné jsou dochované **transkripce dobových tanců, písní** různých národů (včetně aranžmá). Jedná se o výběr tehdejšího internacionálního loutnového repertoáru a zároveň o svědectví co a v jakých úpravách se u nás tehdy provozovalo, resp. bylo známo.

---

[27] Záměrně pro přehlednost ponechávám jména v prvním pádu.

Patrně neexistuje rozdíl mezi frekvencí provozování nástrojové hudby v Evropě a u nás (vytváření nástrojových „rodin“: violy, flétny, trombony apod.), ale domácí produkce je dlouhodobě nesrovnatelně chudší, více památek je doloženo až z rudolfínské doby).
1610 inventář nástrojů rožmberské kapely uvádí přes 150 exemplářů (dodnes jich z této sbírky je dochováno dvanáct), přes dvacet typů nástrojů (nástroje smyčcové, klávesové, loutny, tympány; většinu tvoří nástroje většinou dechové: cinky, krumhorny, flétny, trubky, pozouny, pumorty).

Světský vokální vícehlas
V pramenech je dochován velmi nesoustavně. Velkou část představují tisky cizích nebo českoněmeckých autorů vycházejících v Praze u zdejších **nototiskařů** (J. Nigrin, M. Strauss). Důležitým pramenem – **1610 inventář hudebnin rožmberské kapely** v Třeboni.

1) Od poloviny 15. století jsou mezi repertoárem latinské *cantio* ojediněle dochovány drobné písňové kánonické věty s duchovními texty. Nazvané jsou ***rotulum*** – první již v *Jistebnickém kancionálu* – či ***fuga***.
2) Franko-vlámský styl Asi za jagellonské epochy došlo ke styku s **francouzským *chansonem***. Domácí produkce v této oblasti je ojedinělá – dochován je imitační 3hlas ***Nalí piva starého, paní Důro*** a 3hlasá česká koleda ke sv. Martinu ***Biskup zvěděv tvú štědrotu*.**
Doklady pro recepci nové vrstvy francouzského *chansonu*, italského madrigalu a italské společenské písně (*frottola, villanela*) u nás nejsou.
Byla zde pěstována asi jen příležitostná tvorba v prostředí humanistů a škol, kdy nápěv byl pouze konvenčním doplňkem textu: tzv. ***humanistická óda*** splňovala nároky humanistických vzdělanců (4hlas, čistě homofonní deklamační sazba, rytmus podřízen antickému veršovému metru). **VAVŘINEC BENEDIKT Z NUDOŽER:** *Aliquot psalmorum* 1606, **M. CAMPANUS VODŇANSKÝ** (1572–1622)**:** *Ódy* 1618.
V prostředí inteligence vznikla i ***Bicinia nova*** (1579) **ONDŘEJE CHRYSOPONA JEVÍČSKÉHO** (sto polyfonních dvojhlasů na latinské a české moralizující texty).
JACOB HANDL-GALLUS a jeho ***Moralia* 1589–90** (sto skladeb) mají stejné zaměření, představují křesťanský protipól madrigalů a villanel.
Italský madrigal byl u nás pěstován pouze jako import v rudolfínské době, byť mezi jeho tvůrce spadali také členové císařské kapely (de Monte, Regnart, Luython). Byly zde známy a provozovány významné madrigalové knihy **Camilla Zanottiho**.
Jednodušší a módní italská **villanela, frottola, canzonetta** pěstovány v tomto prostředí hojně. Tyto útvary a také **německé písně** komponovala řada císařských hudebníků, evropské proslulosti zde dosáhl místokapelník **JACOB REGNART** (jeho umělejší pětihlasé písně vznikly a byly vydány v Praze roku 1580, patří k vrcholům tohoto žánru).

<u>Šíření hudby – opisování & nototisk</u>
Krom ústní tradice stoupal význam rukopisných kancionálů a (noto)tisku.
a) Opisy not
Významnou úlohu hráli **písaři** literátských rukopisných kancionálů, jež měli značný vliv na složení repertoáru těchto opisů – např. městský písař v Kolíně Martin z Vyskytné, aj.
Postupně vznikly profesionální **písařských dílen**: **JAN TÁBORSKÝ Z KLOKOTSKÉ HORY** (1500–1572) v Praze a dílna Jana Kantora († 1582).

b) Nototisk

Nototisk se u nás objevil velmi záhy. Nejstarší dochovaný nototisk **1525** čtyřhlasá věta u písně ***Čechové, milí Čechové*.** Předcházely tomu četné **nenotované tisky kancionálů** (1501, 1505, asi 1519). **Nejstarší notovaný kancionál:** německý bratrský kancionál **MARTINA WEISSE** (tisk Mladá Boleslav **1531**), český bratrský **JANA ROHA 1541**.
V období 1525–1620 je evidováno přes 120 nototisků.
Tiskem polyfonních skladeb se u nás zabývali až tiskaři rudolfínské Prahy **JIŘÍ NIGRIN Z NIGROPONTU** a **MIKULÁŠ STRAUSS.** Až na výjimky tiskli díla cizinců.

Hudební teorie
Na pražské univerzitě bylo vyučováno ještě na bázi středověké nauky o sedmi svobodných uměních. V této době již byl tento přístup zastaralý, renesance kladla důraz na hudební praxi. Projevovalo se to v hudební výuce na *partikulárních* školách apod.

Domácí spisy o hudbě, vyskytovaly-li se vůbec, byly většinou kompilacemi zahraničních pojednání. Univerzitní mistr **PAVEL ŽÍDEK-PAULIRINUS** (1413–1471) z Prahy sestavoval v padesátých až šedesátých letech 15. století v Plzni (pobýval zde s pražskou kapitulou) encyklopedii věd ***Liber viginti artium***, kde byly tři kapitoly věnovány hudbě.

První skutečnou učebnici poskytl **JAN BLAHOSLAV** (1523–1571) ve spisu ***Musica, to jest Knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající*** (Olomouc 1558, Ivančice 1569). Vznikla jako kompilace německých učebnic, do druhého vydání Blahoslav zařadil i původní kapitoly o pěvecké praxi (zpěvu duchovních písní) a skládání duchovních písní.

HUDEBNÍ KULTURA BAROKA
(KONEC 16. – POČÁTEK 18. STOLETÍ)

ÚVOD

Baroko
Označení pro evropský umělecký sloh a epochu vyvíjející se od sklonku 16. stol. do ca. poloviny 18. stol., a pro kulturně-historický životní sloh odpovídající této epoše.

Etymologie pojmu
Termín *baroque* je ve francouzštině označením pro *nepravidelný, zvláštní* (popř. *směšný*); v portugalštině označuje pojem *barroco* perlu s kazem. Termín *baroko* se do češtiny dostal z němčiny. V obou jazycích znamená adjektivum *barock – barokní* označení pro *vyumělkovaný, přebujelý, zkřivený, podivínský*.
Termín *baroko* je výrazem pro *excentrické, bizarní*, *vygradované napětí*, *přehánění* apod.

Jako epocha baroko poprvé hodnoceno klasicismem pejorativně. Období klasicismu na principu odmítání baroka definovalo samo sebe a svá umělecká východiska (srv. zejména **Jean Jacques ROUSSEAU** – viz dále).
Baroko začalo být pozitivně chápáno teprve novodobou uměnovědou. Srv. zejména **Jacob BURCKHARDT** 1855, resp. **1860** (*Die Cultur der Renaissance in Italien*); **Hugo WÖLFFLIN** 1888 (*Renaissance und Barock*).
U nás byla problematika chápání baroku předmětem ideového sporu mezi historikem **Josefem PEKAŘEM** a muzikologem **Zdeňkem NEJEDLÝM** (vychází z románu *Temno* **Aloise JIRÁSKA,** 1915).

Umělecký sloh baroku
Vyvíjel se **od konce 16. stol. do poloviny 18. stol.** jako reakce na renesanci s přechodovou fází tzv. *manýrismu.* Během 18. století ústí do dekorativních tendencí *rokoka* a do myšlenkové opozice *klasicismu*. Podle českého literárního vědce Václava Černého (1905–1987) byl barok asi **poslední syntetický sloh inspirovaný křesťanským universalismem.**
Barokní sloh vzešel z **Itálie** a rozšířil se do celého světa (a poprvé ve světových dějinách také do mimoevropských oblastí). Itálie převzala iniciativu v kulturním a hudebním vývoji již v polovině 16. stol. a tento trend byl v barokním období ještě výrazněji umocněn a pokračoval přinejmenším do klasicismu.

Ideové principy baroka
Baroko přebírá některé **rysy renesance** (individualismus, světskost) a staví je do dialektického poměru k staronovým duchovním hodnotám. Myšlenkové prostředí baroku vyrůstá z bipolárního napětí mezi racionalitou a senzuálností, světskostí a duchovností. Reprezentuje iracionální duševní pochody (mystika). K největšímu rozvoji **barokní mystiky** dochází v Itálii, Španělsku a střední Evropě. Naopak ve Francii, Anglii, Nizozemí jsou tyto rozpory řešeny více pomocí „klasické“ vyrovnanosti a z baroka jsou přejímány jen některé prvky.
Z tohoto napětí vzniká dojem dynamičnosti a pohybu, jež jsou pro typické pro barokní umělecký sloh.
Definice principů baroka od českého historika **Zdeňka KALISTY** (1900–1982)**:** baroko usiluje **uchopit Boha** (gotika, baroko) **skrze tento svět** (renesance), a to co nejplněji:
1) k oslavě Boha či vlastního aristokratického rodu výběr toho nejlepšího, co je k dispozici (nejlepší kovy, látky, umělci, skladatelé aj.
2) úsilí o **souborné umělecké dílo** – tzv. *Gesamtkunstwerk*, viz opera, liturgické dění v kostele – rétorika kázání, působení soch, obrazů, rouch, hudby aj.).

V umění jsou uplatňována **velká dramatická** (patetická, teatrální) **gesta a pózy**, jež pomáhají vyjádřit hnutí duše a „pozemsky" pochopitelnými prostředky přibližují kontakt s nadpřirozenem (např. barokní hrdina bojuje s nečistými silami mimo tento svět a je tímto principiálním bojem nemilosrdně smýkán a kříven). Uplatňovány jsou aspekty **erotismu, naturalismu** (peklo, úmrtí-rožeň, krev aj.), ale i **didaktismu** (propagace životního postoje mezi širokými vrstvami).
Přes tyto prezentované rozpory je barokní obraz světa harmonický a racionálně uspořádaný (vliv renesance) s důrazem na symboliku a tradici.

Protireformace & protestantismus
Nástup baroka souvisí společensky a ideově s **Tridentským koncilem** (1545–1563) a nástupem tzv. *katolické reformace* (protireformace). Víra a praktická realizace ***potridentského katolicismu*** jsou opřeny o senzualitu a emocionalitu. Barokní principy byly přenášeny do umění duchovního i světského.
Ve světském umění vyhovuje umělecké směřování baroka novým společenským trendům, zejména v oblasti **reprezentace politické moci** absolutistických panovníků a aristokracie vůbec napříč evropskými konfesemi.
Barokní tendence v protestantských oblastech se výrazněji prosazují v oblasti literatury a hudby než architektury (srv. tzv. *francouzský klasicismus* zámku ve Versailles).
Baroko není čistě katolickým slohem, byť v katolickém prostředí vzniklo (Itálie) a katolická protireformace dokázala využít barokních prvků ke své manifestaci podstatně výrazněji než protestantské konfese.[28]

Termín „baroko" v hudbě
Termín baroko byl v hudební historiografii užíván až od počátku 20. stol. Byl převzat z výtvarného umění, i když již **Jean-Jacques ROUSSEAU** ve svém ***Dictionnaire de musique***, **1767** hodnotí barokní hudbu jako tu, *jejíž harmonie je zmatená, zatížená modulacemi a disonancemi, melodie je drsná a málo přirozená, intonace náročná a pohyb nucený* (klasicistní silně kritické pojetí).
Do moderní německé hudební vědy zavedl termín „*Barock*" jako označení stylové epochy bez pejorativního nádechu až **Curt SACHS** (*Barockmusik*, **1918–19**). Sachs aplikoval Wölfflinovo pojetí (1888) a přenesl do hudební historiografie úhel pohledu výtvarných umění.
Termín „baroko" dodnes není v hudební oblasti přijímáno všeobecně (toto platí zejména pro Francii).

Česká muzikologie zavedla tento termín velmi brzy.
Zdeněk NEJEDLÝ jej užil v roce **1903** ve svém pojednání *Dějiny české hudby* pro období 1700–1800 a ve své knize *Všeobecné dějiny hudby* (**1930**) pro období 1600–1750.
Vladimír HELFERT užil termín ve svém průlomovém díle o hudebním dění v Jaroměřicích nad Rokytnou *Hudební barok na českých zámcích,* **1916**.

Celkově vzato je dodnes vnímáno jako sporné, zda termín *barok* výstižně vyjadřuje specifický hudební charakter epochy, neboť hudební struktura procházela v této době podstatnými změnami. Mnohdy je uplatňováno členění výkladu hudebních dějin na jednotlivá století (17. století – 18. století) coby konkrétní symbolické entity. Na druhé straně estetická východiska baroka významným způsobem ovlivnila zacházení s hudební matérií, zejména v 17. století (patos, afektovanost, antitetika aj., viz dále).

[28] Baroko bývá v této souvislosti poměrně zkreslujícím/zužujícím způsobem vysvětlováno jako „*umění protireformace*", „*umění jesuitismu*", vítězné katolické církve (*ecclesia militans*, *ecclesia triumphans*) apod.

Periodizace hudebního baroka v Evropě
podle **Manfreda Fritze Bukofzera,** *Music in the Baroque Era*, **1947.**

Rané baroko (ca. 1570–1630)
Charakteristika: zkoumání nových výrazových a sazebních možností; chromatika, nová práce s disonancemi, tonalitou, tzv. *doprovázená monodie*, recitativ.
Centrální význam pozdního madrigalu, vznik opery, oratoria.
Nadvláda zhudebňovaného textu a jeho afektového obsahu nad hudbou a jejími (hudebně imanentními) stavebními principy.
Hlavní představitelé: pozdní benátská škola 16. století, florentská *Camerata*, raný Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz aj.

Vrcholné baroko (ca. 1630–1680/90)
V Itálii došlo k vytvoření homogenního stylu a byl rozšířen do celé Evropy.
Charakteristika: vypjatá deklamativnost a afektovanost ustupuje ve prospěch rovnováhy hudby a slova, rovnováze vokální a instrumentální hudby.
Postupné tonální, rytmické a metrické sjednocení hudby, prosazování dur-mollové tonality; vznik *dacapové árie*, *triové sonáty*
Hlavní představitelé: benátská škola 17. století, pozdní Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Heinrich Ignaz Franz Biber, Georg Muffat, Giovanni Legrenzi, Jean-Baptiste Lully aj.

Pozdní baroko (ca. 1680/90–1720/30)
Charakteristika: formalizování výrazu afektů, nadvláda hudebních struktur nad zhudebňovaným textem; upevnění dur-mollové tonality a moderního akcentového taktu. Vznik a profilování *opery seria*, koncertu, *concerto grosso.*
Ztělesněním dobových kompozičních a hudebně estetických principů – tzv. ***neapolský sloh*** (viz dále).
Hlavní představitelé: Antonio Vivaldi, Antonio Caldara, Johann Joseph Fux, Marc-Antoine Charpentier, Jen-Philippe Rameau, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach

Periodizace hudebního baroka v Čechách
A. Podle **Jana Racka** (*K problému periodizace českého hudebního baroku 17. a 18. století*, **1967**) – první samostatná periodizace českého hudebního baroka.

1600–1650
První pronikání nového slohu do českých zemí (komplikace díky poměrům za třicetileté války).
1650–1730
Etablování nového slohu u nás, první původní tvorba (Michna, Vejvanovský), zařazení našich zemí do středoevropského katolického prostoru (struktura repertoárových styků, vzájemných vlivů apod., ***italianizace*** – zejména habsburská monarchie, katolické země Svaté říše národa německého).
1730–1770
Pronikání tzv. *neapolského slohu* a jeho pojetí hudební sazby. Vedle dominujícího italského vlivu se stále více prosazuje domácí kompoziční tradice. České země součástí středoevropské oblasti, kde krystalizují prvky klasicistní hudební řeči (tzv. *předklasicismus*).

B. V syntetickém pojednání *Hudba v českých dějinách* (**1983**) byly **Jiřím Sehnalem** zvoleny datační mezníky sociologického charakteru.
Období let **1620–1740** je nazváno ***pobělohorská doba*** a je vymezeno daty znamenajícími symbolické předěly zejména ve struktuře hudebního provozu u nás.

1 Raný barok 1620–1650

Počátek pronikání baroka do českých zemí. Mezník 1620 znamená sporné časové vymezení (jako v literatuře), neboť průnik barokních stylových prvků je sledovatelný ještě před rokem 1620 (ca. **po 1600** – srv. mikulovský dvůr kardinála Dietrichštejna, italští autoři Giovanni Battista ALOUISI (c. 1600–1665), Claudio COCCHI.

Tato epocha byla označována v evropské kultuře jako ***manýrismus*** (viz výše).

Pronikání barokního stylu: během **třicetileté války (1618–1648)** docházelo k pozvolnému pronikání prvků nového barokního slohu za současného přežívání pozdně renesanční hudební kultury. Na většině městských farních kůrů přetrvávala snad až do **60. let 17. století** stylová tradice renesančního provozu (literátská bratrstva, sbory farních škol aj.).

Osobnosti: Adam Václav MICHNA z Otradovic – první tvůrčí fáze.

2 Období stabilizace 1650–ca. 1700/1720

Ekonomická a populační regenerace následků třicetileté války. Dvacet let po 1648 dohnáno slohové zpoždění za evropským vývojem, které bylo však spíše kvantitativní než kvalitativní. V **70. letech** byl **hudební provoz center** (zejména na Moravě – Kroměříž) na srovnatelné úrovni s císařskou Vídní. Poválečná generace se ztotožnila s barokním slohem jako výrazem svého životního prožitku.

S výjimkou **H. I. F. BIBERa** neoplývá česká hudba přelomu 17. a 18. stol. neoplývá význačnými skladatelskými osobnostmi evropského významu, významná je spíše intenzita a kvalita hudebního provozu.

Česká šlechta neinvestovala do hudby tolik prostředků jako v Evropě, církevní prostředí ji považovalo za obligátní funkční součást svého liturgického provozu a mělo na ni vyčleněné omezené prostředky.

Hudebně stylový vývoj a osobnosti: k dílčím slohovým proměnám docházelo ve vývoji kostelní písně ca. 1670 (Václav Matěj ŠTEYER, později Václav Karel Holan ROVENSKÝ) a opět po roce 1700 (Jan Josef BOŽAN), kostelní figurální hudba zaznamenala slohové posuny v 90. letech 17. stol. (Mikuláš František Xaver WENTZELY).

3 Vrcholný barok 20.–40. léta 18. století

Prosazení širokého spektra hudebních druhů a prostředí (včetně opery po 1720).

Ve **20. letech 18. stol.** pronikl přímo z Itálie, popř. prostřednictvím Vídně – nový hudební sloh tzv. **neapolský sloh**. Krystalizoval v italské operní tvorbě konce 17. stol. (Neapol, ale i Benátky aj. operní centra) a byl reprezentován absolventy zejména neapolských hudebních konzervatoří, jež v této době dobývali celou Evropu.

Rozdíl mezi „starým“ (tzv. *benátským*) a „novým“ (*neapolským*) slohem se ve střední Evropě první třetiny 18. stol. projevuje zejména v **míře užití kontrapunktu** (J. J. FUX, *Gradus ad Parnassum,* 1725). Nový sloh pronikal nejprve do oper, velmi brzy si nalezl cestu také do chrámové hudby.

Znaky: typická velká árie *Da Capo*, koloratura, homofonie, koncertantní styl – uplatnění koncertantních nástrojů, dualismus recitativu a árie.

Osobnosti: zejména vliv děl A. VIVALDIho v českých zemích přispěl od 20. let 18. století k profilování **nové skladatelské generace** (Česlav VAŇURA, Bohuslav Matěj ČERNOHORSKÝ, Jan Dismas ZELENKA, Antonín REICHENAUER, Jan Josef Ignác BRENTNER, Šimon BRIXI, František Antonín MÍČA aj.)

Slohové inovace rozmělňují po roce 1700 barokní způsob vyjadřování a jsou směrodatné pro vznik hudby klasicismu – tzv. ***raně klasického*** *slohu.* Tento sloh byl šířen ve vokálních formách (opera, mše,…), v Čechách hlavně prostřednictvím chrámové hudby, kde se asi od 30. let 18. století uplatňovaly italské operní zvyklosti. Vzhledem ke všeobecné dostupnosti této

hudby u nás urychlují tyto prvky zakořenění raně klasického slohu v hudebnosti širokého obyvatelstva. Přesto na území rakouské monarchie trvalá obliba kontrapunktické sazby v chrámové hudbě, jež se nejvíce koncentrovala v prostředí císařského dvora, který se postupně stával stále více konzervativním.

1740 – symbolický konec barokní epochy
1) úmrtí císaře **Karla VI.,** jehož osobnost a celý vídeňský dvůr byly posledním ztělesněním barokního životního stylu
2) konec dlouhého mírového období, jež vytvořilo příznivé podmínky pro kulminaci barokní kultury v Čechách

4 Doznívání baroka 1740–70. léta 18. století
Barokní formy přežívaly dále do 70. let 18. století (duchovní (kostelní) píseň, latinská chrámová hudba), byť byly již naplňovány novým hudebním obsahem. Období trvá až do prosazení klasicismu. Významným předělem jsou **josefínské liturgické reformy první poloviny 80. let 18. století.**
Na venkově přetrvávaly základní principy barokního slohu (zejména ve výtvarné oblasti a v architektuře) až **do poloviny 19. století.**
Osobnosti: František Václav TŮMA, František Xaver BRIXI (raná tvorba), Karel Blažej KOPŘIVA aj.

Nejasnosti a sporné stránky periodizace hudebního baroka.[29]
1) Začátek baroka se kryje s doznívající renesancí a ***manýrismem.***
2) V 18. stol. se na bázi barokní kultury formují nové stylové kvality chápané jako *klasicismus.* To se týká zejména jeho dnes poměrně svébytně vnímané fází tzv. ***předklasicismu, rokoka.*** Tyto „styly" existují zejména ve druhé třetině 18. století mnohdy paralelně vedle sebe (srv. např. pozici hudby Johanna Sebastiana Bacha zejména v jeho lipském období).

Srovnáním periodizace (a tedy i základních rysů existence a stylového vývoje) barokní epochy v hudbě v Evropě a v českých zemích můžeme dojít k zajímavým souvislostem existence tohoto stylu u nás, jeho recepce a dalšího života v českém prostředí s jeho specifiky.

Principy barokní hudby a hudebního provozu
Stylová proměna byla na pozadí slyšitelných strukturálních změn pociťována současníky velmi silně. Intenzivně byly vnímány:
(1) Strukturní principy: generálbas, monodie, homofonie, koncertantní princip, pokračující využívání hudebně-rétorických figur, vědomé využívání afektů.
(2) Nové kompoziční formy: opera, oratorium, kantáta, árie, recitativ, komorní hudba.
Namísto principu pokroku v utváření hudebních forem (klasicismus a dále) byl uplatňován styl ***živoucích návratů téhož*** založený na bohaté proměnlivosti (fakticky variační princip), **jednoty afektu** (x sonátová forma klasicismu) a jeho vysoké míry stylizace.

Základní parametry barokní hudby
Dur-mollová harmonie

[29] Tyto nejasnosti a překryvy jsou spíše než komplikací a nedokonalostí podnětem k neustálému promýšlení principů a vlivů vývoje hudebního stylu a myšlení dané doby. Právě tzv. ***přelomová (přechodová) období*** a jejich výklad patří k tomu nejzajímavějšímu v hudebních dějinách a nutí nás poctivě definovat pro naše chápání hudební historie relevantní kategorie.

Prosazována pozvolna vedle přežívající modální během 17. století. Akordický trojzvuk se stává novou přirozeností, je předpokladem generálbasu a cestou k zavedení funkční harmonie (J. Ph. RAMEAU, *Traité de l´armonie,* 1722).

Generálbas (*basso continuo*)
Harmonická základna barokní hudby. Jeho přechůdcem je fakultativně připojovaný nejspodnější hlas vokální kompozice (***basso sequente***) 16. stol.
Generálbas byl vnímán jako jeden z hlavních stylových rysů určujících barokní epochu (***Generalbaß-Zeitalter***, Hugo RIEMANN, 1912).
Implicitní harmonie zaznamenávána pomocí čísel (intervaly) nad basovou linkou bez notového zápisu akordů. Akordy byly na základě těchto čísel realizovány (improvizovány) hráči akordických nástrojů basové skupiny (cembalo, loutna, varhany apod.).
V mnohých případech nebyla čísla vůbec uváděna, akordy nad jednotlivými notami byly realizovány na základě tzv. **pravidla oktávy** (*regola del´ottava*).
Od generálbasového doprovodu bylo postupně upouštěno v průběhu klasicismu zejména ve světské hudbě. V církevní hudbě byl generálbas používán do počátku 19. století.

Koncertantní princip
Individualizace jednotlivého hlasu (vč. improvizačních prvků, ozdob). Jednotlivé koncertantní hlasy souznějí nad bassem continuem (jednota souhry (kooperace) a soupeření, harmonie individualit). Uplatňuje se i mimo vlastní *koncert* (hudební forma) dávno před jeho vznikem již od počátku barokní epochy.

Monodie
Působivé jednohlasé zhudebnění textové předlohy a jejího afektového obsahu.
Ideovou předlouhou je ***antická monodie*****,** o jejíž existenci se vědělo, ale nebyl znám způsob realizace. Na přelomu renesance a baroka byla vynalezena nová monodie, tzv. ***doprovázená monodie***: sólistický přednes textů, zaměřený primárně na vyjádření jejich afektivního obsahu. Pěvecká linka byla doprovázena bassem continuem.
První takto utvářené kompozice – **Giulio CACCINI: *Le Nuove Musiche*,** Florencie **1601-1602**. Obsahuje 12 jednohlasých madrigalů a 10 jednohlasých árií. Představuje jeden z nejranějších dokladů kompozice v novém stylu, tzv. ***seconda prattica*** (vs. *prima prattica* – renesanční polyfonní způsob kompozice).

Stylové znaky (*seconda prattica*):
Zpěvní hlas sleduje rytmus (spád) řeči (nový způsob zpěvu), improvizované prvky (ozdoby), vyžaduje afektivní přednes. Popírá dosavadní zákonitosti utváření melodie v polyfonní sazbě (zpěvné intervaly, vyvažování skoků etc.)
Hudební věta je dvouhlasá: zpěvní hlas a basso continuo, bas veden instrumentálně, je podkladem harmonické výplně.

Afektová teorie
Nauka o vášních hýbajících lidskou duší, v 17. století. tvořila podstatu všech filosofických a hudebně-teoretických výkladů.
Skladatel má za úkol v posluchači vzbudit příslušné afekty. Neexistoval žádný konkrétní návod, jako určitou technickou pomůcku ke vzbuzování afektů lze chápat rétorické figury. Určitý afekt vzbuzují jisté nástroje, volba tóniny (dur/moll, ale také její poloha), rétorické figury.
Podle starořeckých vzorů již florentská *Camerata* si stanovila za svůj program vyjádření afektů (**Giulio CACCINI: *Le Nuove Musiche*, 1601** – afektovaný zpěv).

Zásadní význam pro afektovou teorii má filosofický spis **Reného DESCARTA:** *Les passions de l´ame* (Vášně duše, **1646**) Descartes popisuje šest základních afektů: **úžas (obdiv), láska, hněv (nenávist), touha, radost, zármutek.**

Sociální aspekty barokní hudební kultury

Hudební kultura je dále realizována v rámci institucionální sítě tzv. raného novověku, jež byla vytvořena v předchozím období. Baroko ji převzalo a nadále rozvíjelo.

Hlavní hudební centra:

1) **Dvůr** – panovnický či aristokratický.
Dvorská kapela či instrumentální soubor (zejména žesťové nástroje), příp. i operní ansámbl. V čele **dvorní kapelník.** S dvorskou hudební kulturou souvisí fenomén ***dvorské opery*** (*Hofoper*).

2) **Kostel** – farní, poutní, řádový, venkovský aj.
V čele tzv. *figurálního kůru* stojí **kantor/regenschori.** Angažován je další **hudební personál:** varhaník, chrámoví instrumentalisté. Na kůru dále působí zpěváci z přidružené školy (farní, řádová aj.) a případně městští hudebníci.

3) **Školské instituce** – farní školy, řádové hudební semináře aj.
Vydržují a vychovávají chlapecké pěvecké sbory tzv. ***fundatistů****/seminaristů/alumnů* a soubor instrumentalistů.
Hudební fundace: finanční či majetková jistina uložená tzv. *fundátorem* za konkrétním hudebním účelem, většinou vydržování určitého počtu nadaných mladých hudebníků či za účelem realizace pravidelných hudebních produkcí za rod fundátora (většinou *requiem*). K plnění záměru fundátora slouží pravidelně plynoucí úroky z fundační jistiny.

4) **Město**
Angažuje městské hudebníky, tzv. ***turnery*** (trubači a hráči na dechové nástroje, sídlí na ochozu radniční věže, většinou 2–3 hudebníci) – krom strážné funkce povinně kooperují s regenschorim jako součást instrumentálního ansámblu městského farního kostela při liturgických figurálních produkcích. Součást pravidelného platu je také monopol na hudební doprovod všech akcí ve městě (zejména svatby, slavnost obnovování *magistratu* aj.).
Do prostředí měst patří také:
Měšťanská komorní hudba (domácí muzicírování)
Opera (dvorská nebo městská)

Vývojové trendy:

1) celková zřetelná **italianizace hudby a hudební kultury** (operní svět). Umožněna rostoucí **migrace italských hudebníků i stylových podnětů** po celé Evropě (např. Jean-Baptiste Lully byl Ital). Italské podněty byly postupně regionálně adaptovány a postupně vytvářeny tzv. ***národní styly*****.** Významné byly: ***italský styl*** a vůči němu záměrně jako kontrastní utvářený ***francouzský styl*** (Jean-Baptiste LULLY).

2) Evropská hudba poprvé výrazněji šířena i v **zámoří** (zejména Latinská Amerika, především jezuitské zámořské *misie*). (Srv. film *The Mission*, 1986).

3) Baroko jako první epocha **rozlišovalo hudbu starou a současnou** – provozována a komponována obojí současně (Claudio MONTEVERDI 1605: ***prima prattica*** **(*stile antico*)**

vs. ***seconda prattica* (*stile moderno*)**; Využívalo také tzv. *smíšený styl* využívající prvků obou předchozích stylů – ***stile misto*.**

BAROKNÍ OPERA

Opera představuje nový hudební druh, který vzniká **kolem roku 1600 ve Florencii.**

Předchůdci opery
středověká liturgická dramata, školské hry se zpěvy, scénická hudba dramat, pastorální hry, madrigalové komedie (řada madrigalů se souvislým dějem, postavy *commedie dell´arte*), **intermedia** mezi akty činohry se samostatným většinou alegorickým dějem (stejně vznikla později opera *buffa*) – hudba – tance, sólové zpěvy, sbory madrigalového typu

FLORENTSKÁ *CAMERATA*
Camerata byla jedním z humanistických akademických debatních kroužků založených podle antického vzoru. Jejími členy byli šlechtici, učenci, filosofové, básníci (**Ottavio RINUCCINI**), hudebníci. V letech 1573–1592 se scházeli u hraběte **Giovanni de´Bardiho,** poté od 1592 u hraběte **Jacopa Corsiho.** Usilují o napodobení zázračných účinků antické hudby – centrem jejich zájmu je řecká monodie a antické drama.

Renesanční požadavek návratu k antice a k antickému dramatu, byl důsledně realizován až na přelomu renesance a baroka, a v nových podmínkách vedl ke vzniku nového hudebního druhu, typického pro evropské baroko.

Hudebně estetická stanoviska *Cameraty* formuloval **Vincenzo GALILEI** (1520–1591, otec Galilea) **1581** ve spise ***Dialogo della musica antica e della moderna*** (pojednání o staré a nové hudbě). Galileo kritizuje renesanční polyfonii a vyčítá jí nesrozumitelnost textu. Z estetických úvah *Cameraty* vzešel nový styl ***doprovázené monodie*** pracující se strofickou strukturou a strofickými variacemi. Důsledně jej vyzkoušel **Giulio CACCINI** (1545–1618) ve sbírce ***Le nuove musiche*** (1601), kde podává návod, jak tento styl pěvecky interpretovat. Současně s *Cameratou* podnikal pokusy s monodií v Římě **Emilio de´CAVALIERI** (c. 1550-1602).

První dodnes dochovanou operou je torzo opery ***Dafne*** z roku **1598,** komp. **Jacopo PERI** (1561–1633) a hrabě **Jacopo CORSI** na text Ottavia Rinucciniho na Ovidiovy *Metamorfózy*.

Kompletně dochovaná je až opera ***Euridice*** opět na Rinucciniho text z roku **1600.** Její autor **Jacopo Peri** zde zavádí tzv. *stile recitativo*, podle antického vzoru se na provedení podílejí také sbory. V roce 1600 zhudebnil tentýž text také **Giulio Caccini.**
V operních dílech vzešlých z prostředí *Cameraty* byl prosazován tzv. ***stile rappresentativo* –** sólový zpěv s doprovodem nástrojů, jež v utváření melodiky i rytmu napodobuje přirozenou řeč. Peri do svých oper okrajově začleňoval (většinou několikataktové) sborové pasáže a ojediněle také instrumentální pasáže.

Náměty prvních oper byly čerpány z pastorálních dramat a antické mytologie. Termín ***opera*** byl užíván velmi nepravidelně až ca po roce 1600. Opery bývaly v této době nazývány *favola pastorale, dramma per musica* aj.

CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

Monteverdi završil dosavadní vývojové tendence a etabloval raně barokní operu jako hudební žánr. Osvobodil operu z prvotního experimentálního stadia a vtělil jí umělecky působivý tvar. Díky tomu je také nazýván ***prvním reformátorem opery***.
Monteverdi působil na vévodském dvoře Gonzagů v Mantově (1590 zpěvákem, 1601 kapelníkem). Od roku 1613 se stal ředitelem kůru chrámu sv. Marka v Benátkách.

Monteverdiho přínos v operním žánru:
1) důsledně začlenil do opery sbor (madrigalová sazba)
2) využil bohatý nástrojový doprovod („orchestr")
3) vedle *stile rappresentativo* začleňuje kantabilní plochy (budoucí árie) vycházející prioritně z hudebních strukturotvorných zásad
4) ustavil operní předehru

***L´Orfeo*, 1607**
Nejvýznamnější Monteverdiho opera je hned jeho první opera *L´Orfeo* (1607, libreto Alessandro Striggio ml.) zkomponovaná ke karnevalovým oslavám na mantovském dvoře. U díla se dochovala partitura. Monteverdi předepisoval mimořádně velký instrumentální doprovod – přes 40 hráčů (smyčce, flétny, regál, pozouny atd.). Nástroje slouží k charakterizaci jednotlivých postav (např. převozník Cháron – je doprovázen regálem, pozouny charakterizujícími podsvětí; sladký zvuk smyčců je využit pro znázornění spánku apod.). Nejdůležitější je Orfeova árie, vycházející formálně z dobově velmi oblíbeného modelu strofických variací na basovém modelu. Operní „předehrou" Orfea je hudební znělka (fanfára) rodu Gonzagů.

Kompoziční styl & význam: oproti *Cameratě* uplatňuje Monteverdi větší rozmanitost, prohloubení výrazovosti. Dosahuje geniální **syntézy *stile rappresentativo* se staršími formami** (madrigal – sbory, intermedia, baletti), využívá strofické písně (i strofické variace – uzavřené formy) s instrumentálními *ritornely*, komponuje první formy *Da Capo*, zapojuje sbor do dramatické akce, orchestr využívá k charakteristice typů scén, postav aj.

Další Monteverdiho operya hudebně dramatická díla

L´Arianna 1608, Mantova
1608, komponována k narozeninám Francesca Gonzagy v Mantově, dochováno jen **lamento Ariadny,** nejpopulárnější árie opery, vydána tiskem. Skladatel z komerčních důvodů upravil i do madrigalu.

Il Ballo delle Ingrate 1608, Mantova, baletní opera

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (*Souboj Tancreda s Clorindou,* **1624**, Benátky)
scénická kantáta (dramatický madrigal) na předlohu 12. zpěvu eposu *Osvobozený Jeruzalém* Torquata Tassa. Poprvé uplatněno tzv. ***stile concitato*** (vzrušený styl) – tremola smyčců na jednom tónu.

Mnohé opery komponované pro Mantovu, Parmu, Benátky ztraceny.

Dochovány poslední opery komponované pro veřejná divadla v Benátkách:
***Il ritorno d´Ulise in patria* 1640**, Benátky; Odysseův návrat do vlasti
***L´incoronazione di Poppea* 1642,** Benátky; Korunovace Popey
(první opera na reálný politický námět z prostředí neronovského Říma)

Další dílo:

1) **madrigaly** (8 knih)
První knihy komponovány standardním pozdně renesančním způsobem. Významný stylový předěl nastává od 5. knihy v roce **1605.** Monteverdi začal komponovat v novém stylu, tzv. *seconda pratica*)
2) **duchovní hudba** komponovaná *in stile antico* (mše) a *in stile moderno.*
Nejvýznamnějším cyklem jsou *Vespro della Beata Vergine* (Mariánské nešpory), 1610 – zavádí do oblasti liturgické hudby moderní styl (*seconda prattica*).

BENÁTKY – BENÁTSKÁ VEŘEJNÁ OPERA

V roce **1637** bylo v Benátkách otevřeno **první veřejné operní divadlo *Teatro San Cassiano.*** Další podobná divadla jej brzy následovala a v roce 1700 působilo v Benátkách patnáct takových divadel.
Benátky se v 17. století staly **centrem italské opery.** Oproti římské tradici (viz níže) zde docházelo k **etablování a rozvoji operní hudební kultury** na nové sociální bázi. Operní divadlo bylo přístupné všem za vstupné. Docházeli sem měšťané, ale zejména šlechta, která si nemohla dovolit vlastní operní ansámbl. Šlechtičtí abonenti si zde předpláceli lóže a přispívali tak k ekonomické stabilitě finančně nesmírně náročného operního provozu. Ve srovnání se situací v Římě měla benátská operní divadla k dispozici omezenější finanční prostředky.

Docházelo k formování moderního operního provozu sestávajícího z jednotlivých **sezón:**
1) podzimní karnevalová sezóna trvající až do adventu
2) později byla doplněna o sezónu mezi Velikonocemi a letními prázdninami
Nařízení katolické církve zakazovala krát operu o adventu a v postní době. V této době byla v operních domech hrávána **oratoria.**

Znaky benátské barokní opery
Monteverdiho pozdní opery (*Il ritorno* & *L´incoronazione*) představují kompoziční východisko tzv. **benátské operní školy.** Opery byly komponovány na historické, heroické a mytické náměty. Po roce 1650 pronikají do opery lidové a komické prvky. Na benátské opeře lze sledovat postupný průnik tohoto žánru mimo Itálii (Vídeň, Paříž).
Omezený rozpočet vedl k redukci nákladných sborů a baletů, orchestr byl menších rozměrů. Tyto podmínky vedly ke zvýšenému **důrazu na sólový zpěv** a přednes recitativů. Sólový zpěv byl hlavním prostředkem k charakteristice postav. Využívány byly doprovodné nástroje i *basso continuo.*
Árie postupně zaujímá v opeře centrální pozici. Sólový zpěv je doprovázen 2-3hlasou instrumentální větou. Instrumentace zůstává od autora otevřená, počítá se s tím, že ji upraví (doplní a tak vlastně realizuje) operní kapelník podle možností svého ansámblu.
Instrumentální části opery: ***sinfonie*** (předehry), ***ritornely*** (opakující se instrumentální plochy, většinou v áriích, 3-5hlasé).

Typy oper
heroická (Francesco CAVALLI, Pietro Antonio CESTI)
komická, smíšený typ (Giovanni LEGRENZI)

Nejvýznamnější autoři
Francesco CAVALLI (1602–1676)

Kapelník u sv. Marka, 42 oper (*La Didone,* dnes nejznámější ***La Calisto,*** 1662 *Ercole amante* (Zamilovaný Herkules) pro svatbu Ludvíka XIV. v Paříži, balety doplnil J. B. Lully.
Spojil vliv římské opery a C. Monteverdiho a **vytvořil benátský operní styl**, poprvé využil ***recitativo accompagnato*.**

Pietro Antonio CESTI (1623–1669)
Františkán. 1652–1657 komorní kapelník soukromé kapely arcivévody Ferdinanda Karla v Innsbrucku
1665–1667 kapelník císaře Leopolda I. ve Vídni, opery mj.: *L´Orontea;* nejznámější **1668** ***Il pomo d´oro*** (zlaté jablko) – plánována pro oslavu svatby Leopolda 1666 s Markétou Terezou Španělskou, dvě scény složil Leopold.
Cesti budoval uzavřené hudební scény (motivicky, pomocí instrumentáře). Vedle Cavalliho byl nejvýznamnějším skladatelem své doby.

ŘÍM – ŘÍMSKÁ MECENÁŠSKÁ OPERA

Operní dění v papežském Římě zpočátku navazuje na florentskou operu a na duchovní operu ***Rappresentatione di Anima et di Corpo*** (představení duše a těla)**,** provedenou v Římě **1600 Emilio de´CAVALIERI**. Vrchol zažívá po roce 1630, kdy byly realizovány operní produkce v paláci Barberiniů (od 1632, viz dále).

Provozní prostředí
na rozdíl od benátské opery bylo v Římě k dispozici dostatečné finanční zázemí. Operní provoz financovali mecenáši z řad šlechty a zejména katolických prelátů; nová díla byla prováděna na jejich náklady v jejich palácích vždy pro uzavřenou společnost, většinou s minimem repríz.

Znaky školy
bohatá výprava, divadelní efekty, hojné vokální i instrumentální ansámbly (polyfonie), sólové zpěvy získávají uzavřenou formu. Opery byly komponovány na antické i hagiografické náměty (legendy o svatých).
V Římě se později prosazuje také ryze komická opera: až v roce **1652** zde byla otevřena první veřejná operní scéna.

Nejvýznamnější autoři
Stefano LANDI (1587–1639)
kapelník v Padově (*La morte d´Orfeo,* 1619), od roku 1620 působí v Římě. Jeho nejdůležitějšími mecenáši je rod Barberiniů. Provedení jeho nejslavnější opery ***Sant´Alessio*** (Svatý Alexius/Alexij z Edessy) otevřelo v roce **1632** nově postavený palác Barberiniů.

Domenico MAZOCCHI (1592–1665)

Alessandro STRADELLA (1644–1682)
V Římě od roku 1667, defraudant, milostné aféry, dobrodružný život. Ubodán v Janově. Život námětem opery *Alessandro Stradella* od **Friedricha von FLOTOW.**
Úspěšný skladatel, jeden z nejznámějších před Corellim a Vivaldim. 33 oper (např. *La Circe*; *Dormi, Titone, addio*).
Významné oratorium ***San Giovanni Battista*** (1675).

NEAPOL – OPERA SKLADATELŮ POD VLIVEM NEAPOLSKÉ ŠKOLY

Neapol a z jejích konzervatoří vzešlí skladatelé udávají tón opernímu vývoji pozdního baroka a raného klasicismu v celé Evropě v 18.století (tzv. ***neapolská škola***).
Operní tradice byla v Neapoli založena až v polovině 17. století (1651, kočovná operní skupina *Febiarmonici*). Zdejší operní dění bylo zpočátku pod vlivem Benátek a jejich repertoáru. K profilování vlastního stylu docházelo až postupně.

Znaky neapolské školy a operního stylu – ***opera seria***
1) Bohatá, pečlivě vypracovaná orchestrální sazba, usiluje o primárně hudební ztvárnění. Stylizace afektů, nadvláda hudebních struktur nad zhudebňovaným libretem.
2) Hlavním hudebním druhem tzv. ***opera seria*** (vážná opera): vznešený styl, patos, náměty z aristokratického prostředí, historické.
3) Úvodní **orchestrální předehra** (*sinfonia*) stabilizována do třídílné formy (rychle koncertantní část – pomalu přechod – rychle taneční část)- tzv. ***neapolská operní sinfonie***, která původně s operou hudebně nesouvisí. Má vliv na profilování žánru orchestrální symfonie, bohatá instrumentace, začleněny koncertantní nástroje.

4) Opeře dominuje ***árie Da Capo***: forma ABA, poslední díl zpěvák improvizačně zdobí. **Díl B** je kontrastní (tempo, metrum, obsazení). Repliky zpěvu jsou střídány orchestrálními částmi, tzv. ***ritornely*** (ritornare = opětovně se vracet). Árie je pěveckým koncertem – předpokládá špičkovou pěveckou techniku tzv. *belcanta* (krásný zpěv, nositel výrazu, sdělení obsahu afektů, virtuozita, zvuková vyváženost hlasu ve všech polohách, instrumentální pohyblivost v ornamentice). Četné árie ve formě Da Capo budují věhlas virtuózních sólistů (*prima donna, primo uomo*) – mnohdy kastrátů (dobový zvukový ideál vyšších poloh). **Árie přerušují tok děje a vyjadřují afekty.** Nositelem děje je zběžně komponovaný (a na místě doimprovizovávaný – rutina, zběhlost všech interpretů) ***recitativ secco*** (tzv. „suchý" recitativ – pouze s doprovodem nástrojů bassa continua). ***Recitativy accompagnato*** (doprovázeny orchestrem) byly obsazovány v místech s větším afektovým nábojem – mohly být dramatické i lyrické. **Pěvecké ansámbly a sbory** postupně klesaly na významu a prakticky zcela vymizely. Postupně ubývají komické scény, děj se stává stylizovaný, opera je pěveckým koncertem.

Hlavní libretisté *opery seria*: básníci **Apostolo Zeno** (1669–1750) a zejména **Pietro Metastasio** (1698–1782)**.**
Vystavěli libreta opery tak, aby umožnili skladatelům kompozičně reagovat na afektově zatížené výrazy a slovní spojení. Rozmístěním recitativů a árií a jejich početních proporcí (*prima donna* má více árií a jsou náročnější než představitelka druhé ženské role etc.) výrazně spoluurčili profilaci tohoto žánru – *opera seria* bývá také nazývána ***metastasiovská opera.***

Operní *intermezza*
Vlivem postupné kompoziční i interpretační krize žánru *opera seria* nabývá na přelomu baroka a klasicismu na významu komická opera: ***opera buffa*****:** komická opera, navazuje na komické scény benátské opery kolem 1630, jež byly libretistou **Apostolem Zenem** ca. 1700 z opery *seria* vyloučeny do **operních *intermezz*.** Sem byly vykázány postavy *commedia dell´arte*, každodenní městské náměty, dialekt, sentimentálnost, břitkost, hudba jednoduchá a přirozená: písně, kavatiny, ansámbly, parodie.
Nejznámější intermezzo: **Giovanni Battista Pergolesi** (1710–1736)**:** ***La serva padrona*** (Služka paní, **1733).** Staví na dialogickém charakteru, průraznosti, svěžesti. Přispělo k ustálení žánru opera *buffa* v pozdějších letech.

Nejvýznamnější autoři tzv. *neapolské školy*

Francesco PROVENZALE (1624–1704)
První významný neapolský operní a církevní skladatel, od roku 1663 vyučoval na nepolské konzervatoři *di S. Maria di Loretto*. 1686 byl jmenován kapelníkem neapolského dómu. Z díla dochováno torzo.

Alessandro SCARLATTI (1660–1725)
Otec cembalového virtuosa a skladatele cembalových sonát Domenica Scarlattiho. Nejvýznamnější představitel tzv. *neapolské školy*, mající zakladatelský význam. Byl žákem Giacoma Carissimiho, komponuje pod vlivem A. Stradelly a Giovanniho Legrenzi. Stal se kapelníkem švédské královny Kristiny v Římě. Od roku 1684 působil v Neapoli jako kapelník zdejšího místokrále (španělská správa). Na konci života působil opět v Římě.
Význam:
přechod mezi raně barokním vokálním stylem (Florencie, Benátky) a hudbou 18. století. hlavní důraz na hudební složku, využívá árie *Da Capo,* lyrický charakter melodií. **Profiluje tzv. neapolský operní styl opery *seria***. Jeho operní *sinfonie* (předehry) mají význam pro krystalizaci kompozičního žánru symfonie.
Jeho žáky jsou v Neapoli Leonardo LEO, Leonardo VINCI, Nicola PORPORA.
Koncertantní pojetí sólového hlasu v kantátách a mešních zhudebněních ovlivnil mladého Georga Friedricha HÄNDELA (pobyt v Itálii), na sklonku života učil Johanna Adolpha HASSEho a Johanna Joachima QUANTZe.
Dílo:
- opery (114, dochováno 35, např. ***La Griselda***, komedie *Il trionfo dell´onore*)
- přes 800 komorních kantát
- duchovní hudba: ca. 200 mší (nejvýznamnější *Messa di Santa Cecilia,* 1721) aj.
- 12 sinfonií, cembalové toccaty, sonáty

Leonardo VINCI (1690–1730)
1725 se stal zástupcem kapelníka Královského dvorního orchestru v Neapoli.
1728 kapelníkem konzervatoře *dei Poveri di Gesu Cristo*. Přátelství s Pietrem Metastasiem, který pro něj píše libreta.
37 oper, např. *Publio Cornelio Scipione* 1722, nejznámější a poslední: ***Artaserse*** (1730).
Několik oratorií, kantát; serenáda *La contessa dei Numi* 1729.

Nicola PORPORA (1686–1768)
Kapelníkem prince Filipa Hessenského, generála rakouské armády v Neapoli, maestrem konservatoře *di S. Onofrio* v Neapoli.
Spolupráce s P. Metastasiem, s mladým kastrátem Farinellim. Neprorazil u císaře Karla VI. (1724). 1733 operní inscenace v Anglii. 1747–1752 působí v Drážďanech (rivalita s J. A. Hassem) jako dvorní kapelník. Od 1752 působí ve Vídni, vyučuje mladého Josepha Haydna.
Porporovy recitativy intonací a rytmem vycházejí z hovorové řeči.
43 oper, kantáty, oratoria, skromné instrumentální dílo.

Giovanni BONONCINI (1670–1747)
Byl angažován ve službách císaře Leopolda I., skladatelem císaře Josefa I.; v letech 1720–1732 působí v Londýně vedle G. F. Händela (rivalita), poté v Paříži a na konci života ve Vídni.
Opery, oratoria, serenády, instrumentální tvorba.

Antonio VIVALDI (1678–1741)

Benátský skladatel, jehož operní vyjadřovací prostředky se de facto kryjí s autory neapolské školy. V návaznosti na benátskou tradici věnuje oproti Neapolitánům větší pozornost recitativu a vůbec dramatické stavbě svých oper. Sám vnímal své operní dílo jako důležitější než instrumentální (koncertní) kompozice. Vivaldi byl impresáriem benátského divadla *Sant´Angelo*. Vivaldi měl smysl pro literární kvalitu libret, v závěru života zhudebňoval zejména texty **Pietra Metastasia** a **Carla Goldoniho** (1707–1793).
Vivaldi je autorem 46 oper, např. ***Orlando furioso*** (zuřivý Roland, 1727).
Vivaldiho opery premiérované v Praze v divadle hraběte Františka Antonína Sporcka v paláci Na Poříčí:
Farnace (1730)
Agrippo (1730) – řídí sám autor
Alvilda, regina de´Goti (Alvilda, královna Gótů; pasticcio) (1731)
Dorilla in Tempe (1732)
Doriclea (1732)

Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) – 5 oper *seria*.
Studia v Neapoli na konzervatoři *dei Poveri di Gesu Cristo* u L. Vinciho a Francesca Duranteho. Kapelníkem knížete Ferdinanda Colonny.
1733 zakázka na operu k narozeninám císařovny Alžběty: ***Il prigioner superbo*** (Nádherný vězeň) **–** obsahuje *intermezzo* ve formě samostatné komické opery ***La serva padrona*** (služka paní) – tímto *intermezzem* vytvořil styl *opery buffa*. Její uvedení v Paříži vyvolalo tzv. *querelle des bouffons* (válka komediantů) mezi zastánci klasické vážné francouzské opery (Lully, Rameau) a nové italské komické opery.
Onemocněl tuberkulózou, 1736 odešel do františkánského kláštera v Puzzuoli, na smrtelném loži zkomponoval kantátu *Orfeo*, mariánskou antifonu *Salve Regina* a světoznámé ***Stabat Mater*** (objednávka z Neapole, aby nahradila dílo A. Scarlattiho). Posmrtná sláva a proslulost Pergolesiho děl.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)
V letech 1705–1741 napsal celkem 42 oper. Nejznámější: *Rinaldo, Serse, Giulio Cesare in Egitto*. poslední opera *Deidamia*.
K Händelově osobnosti a tvorbě viz wikipedie
https://cs.wikipedia.org/wiki/Georg_Friedrich_H%C3%A4ndel

Francie – francouzská operní tradice

Ve Francii za vlády krále Ludvíka XIV. byly položeny základy pro rozvoj francouzské opery. Současně s tímto procesem došlo ke vzniku specifického způsobu hudebního vyjadřování respektujícího akustické a fonetické vlastnosti francouzského jazyka a potřeby velkolepé reprezentace dvora Krále slunce – tzv. ***francouzský styl.*** V obou případech hrál rozhodující roli **Jean-Baptiste Lully** (1632–1687)

Předchůdci opery
Lidové komedie, karnevalové slavnosti atd.
V roce **1570** byla pod patronací francouzského krále Karla IX. založena ***Académie de poesie et de musique***, v níž působil mj. hudebník Joachim Thibault de Courville. Členové akademie se pokusili o vytvoření souborného uměleckého díla antického vzoru.

Ballet de cour (dvorský balet)
Rozvíjel se od konce 16. století na francouzském královském dvoře. Jeho součástí byl tanec, hudba a nádherná výprava. Představení mělo sjednocující děj podle mytologického námětu, obsahovalo jednotlivé sbory, sólové zpěvy a instrumentální hudbu. Balet tančili dvořané později byli vystřídáni profesionálními tanečníky, kteří provozovali vysoce kvalitní balet. Pěstováno po celé 17. století.

Comédie-balett (baletní komedie)
Jedná se o komický protipól *balletu de cour*
V letech **1661–1670** jej realizovali ve vzájemné spolupráci **Jean-Baptiste Molière** (1622–1673) a **Jean-Baptiste Lully** (1632–1687). Do mluvené komedie vřazovány balety, sólové zpěvy (recitativy, *airs*) a ansámbly. Vrcholem této spolupráce bylo představení *Le burgeois gentilhomme* (Měšťák šlechticem) 1670.

Pastorale
Vzniká pod vlivem italských oper prováděných na francouzském dvoře za podpory kardinála Julese Mazarina – **1645** Francesco Sacrati: *La finta pazza* aj.
V roce **1662** byla v rámci svatebních oslav Ludvíka XIV. provedena opera **Francesca Cavalliho *Ercole amante,*** kdy došlo k pokusu o spojení italské opery a francouzského *ballet de cour.*
Žánr *pastorale* provozovali **Robert Cambert** a Pierre Perin (libretista), např. **1659** *Pastorale d´Issy*. Intriky Lullyho je v roce 1669 dovedly ke krachu.
1672 založil Lully jako pokračování ***Académie royale de musique*****,** otevřena jeho provedením jeho pastorale *Les fetes de l´Amour et de Bacchus* (text Philippe Quinault). I přesto nadále zůstávalo *pastorale* okrajovým druhem.

Tragédie lyrique (lyrická tragédie)
Tragédie lyrique představuje specifický francouzský operní žánr, vycházející z tradice francouzské tragédie té doby. Zaujímá vůdčí postavení v hierarchii operních žánrů ve Francii té doby.
Zakladatelem tohoto žánru je **Jean-Baptiste Lully** (1632–1687)
Lully byl rodákem z Florencie, v roce 1646 odešel do Francie, kde udělal obrovskou kariéru, v roce 1653 získal titul dvorní skladatel. Krom nesporného hudebního nadání využíval k budování postavení u dvora také četných intrik. Lully je **zakladatelem a tvůrcem francouzského stylu v opeře, baletu a instrumentální suitě.** Smrt dirigentskou holí (sněť).
Stylové znaky *tragédie lyrique*:
formálně vychází z francouzské tragédie (Pierre Corneille, Jean Racine) – 5-aktová struktura, je psána na mytologické a hrdinské náměty. Textový podklad opatřoval Lullyho libretista Philippe Quinault.
Centrum žánru představuje **patetický recitativ** vycházející z básnického metra, v pozdějším díle také **recitativ *accompagnato***. Krátké písňové zpěvy (***airs***) rezignují na koloraturu. Velký význam měly **sbory** (většinou tříhlasé), a **balet** (hudba 5-hlasá). Obsahuje také **samostatné instrumentální části** a **prolog** oslavující krále.
Významná je **dvoudílná (lullyovská) francouzská ouvertura** na počátku opery (poprvé je doložena již v roce 1658).
Schéma:
/: pomalý úvod v sudém taktu, často tečkovaný rytmus **:/:** rychlá fugovaná část v lichém taktu (6/4), konec opět pomalý, sudý takt **:/**
Tato forma předehry se stala velmi populární po celé Evropě i mimo sféru vlivu francouzské hudby (Německo, střední Evropa aj.). Komponovali ji mj. i Händel, Bach aj.

Lullyovský orchestr
5-hlasé smyčce, hoboje a fagoty *colla parte*. Východisko pro typické zabarvení francouzské instrumentální hudby. Vliv na profilování klasicistního orchestru v 18. století.
Vzorová orchestrální interpretace hudebníků královského dvora: sjednocené smyky, vojenská disciplína: ***Les vingt-quatres Violons du roi*** (24 královských smyčců).

V letech **1673–1687** zkomponoval Lully celkem 14 *tragédie lyriques* (1673 ***Cadmus et Hermione*****,** 1674 ***Alceste***, 1686 ***Armide*** aj.). Vzor Lullyho a Quinaulta **ovládl na padesát let styl francouzské opery.**

André Campra (1660–1744) později částečně modernizuje přijímáním některých italských vlivů: árie Da Capo, recitativ *accompagnato*, koloratury.

Zásadní změna v utváření žánru proběhla až za **Jean-Philippa Rameaua** (1683–1764). Rameasu se narodil v Dijonu a od roku 1722 působil v Paříži.
Rameau ponechal lullyovskou strukturu, avšak vnitřně ji modernizoval a hudebně oživil ve prospěch přiléhavější charakteristiky postav, situací, bohatší harmonie a kontrapunktu.
Významná díla:
Hippolyte et Aricie 1733, ***Castor et Polux*** 1737, ***Dardanus*** 1739 aj.

Forma tragédie lyrique se udržela v nezměněné podobě až do reforem **Christopha Willibalda Glucka** a **Niccola Piccinniho** v roce **1774.**

Opéra-balett
Žánr vznikl koncem 17. století osamostatněním baletních a hudebních vložek činohry. Obsahoval baletní scény, árie a sbory, dominuje baletní složka. Žánr zavedl André Campra, existoval do poloviny 18. století.
Nejvýznamější díla:
André Campra: ***L´Europe galante*** (Galantní Evropa, 1697); **Jean-Philippe Rameau:** ***Les Indes galantes*** (Galantní Indové, 1735). Viz: https://www.youtube.com/watch?v=3zegtH-acXE

Anglie – anglická operní tradice

Předchůdci opery
Masque
Dvorská hra s maskami, provozována v 16.–17. století, vrchol v první polovině 17. století
Struktura: prolog, průvod masek, hlavní kus s mytologickým nebo alegorickým obsahem a pantomimou, tanci, dialogy, *airs* (sólové zpěvy), sbory, závěrečný balet všech zúčastněných, odmaskování.
Kolem roku 1620 byl z italské opery převzat recitativ.
Po polovině 17. století poklesl tento žánr do roviny lidové zábavy.

Anglická opera
První prokomponovaná opera byla v Anglii provedena v padesátých letech 17. století ve formě tzv. *pasticcia*. Opera v Anglii byla spíše činohrou s hudebními čísly.

Nejvýznamnějším skladatelem oper byl
Henry Purcell (1659–1695)
Byl zpěvákem dvorní kapely, 1679 varhaníkem ve *Westminster Abbey*, 1682 varhaníkem v *Chapel Royal.* Purcell byl nejoriginálnějším rodilým anglickým skladatelem v době baroka.

Dílo: komorní hudba, duchovní hudba: *athems* (sborové duchovní skladby)
Typickými rysy Purcellovy hudby je písňová melodika a chromatické harmonie. Purcel realizoval syntéza mnoha dobově dostupných stylových vlivů do vlastního stylu.
Zkomponoval scénickou hudbu k 48 činohrám, 5 *semi-oper* (větší podíl hudby), mj. 1691 ***King Arthur***, 1692 ***The Fairy Queen***.
Jediná Purcellova prokomponovaná opera: **1689** ***Dido and Aeneas***: obsahuje prolog a 3 krátké akty líčí osud opuštěné Dido. Vrcholná část – Didonina lamentace *Remember me* (variace na basovém sestupném chromatickém modelu).

Italská *opera seria* v Anglii
Italský repertoárový import tzv. *neapolské opery seria* byl umožněn mj. i nedostatkem vlastní anglické tvorby. Poměrně brzy však byla tato opera pociťována jako cizorodý element a její provoz byl zdrojem společenských konfliktů a útoků. Toto napětí způsobilo, že i Händel rezignoval na tvorbu italských oper od roku 1741 a věnoval se kompozici anglických oratorií. Ca. kolem roku 1740 žánr *opery seria* v Anglii vymizel.

Georg Friedrich HÄNDEL (1685–1759)
Händelovo operní podnikání v Anglii znamenalo vrchol zdejšího provozu *opery seria.* První jeho anglickou operou byl v roce **1711** ***Rinaldo*.** Roku **1719** založil *Royal Academy of Music* (a.s.). Komponuje několik oper ročně, mj. 1720 ***Radamisto***, 1724 ***Giulio Cesare*** aj. *Academy* zaniká **1728** vlivem *Beggar´s Opera*, ihned založena nová (mj. 1738 ***Serse***). Další finanční krach a infarkt v roce 1737. Poslední operou je v roce **1741** ***Deidamia***. Händel, sám vyškolen v Itálii, převyšoval Italy melodickým a zejména harmonickým bohatstvím, výrazovostí a formální velkorysostí.

Ballad Opera
Vznikla v 17. století a brzy začala být vnímána jako parodie na vážnou italskou *operu seria.* Je ironická, obsahuje mluvené dialogy, hudební složku tvoří zejména jednoduché lidové melodie.
Vrcholem je v roce **1728** v Londýně provedená ***The Beggar´s Opera*** (Žebrácká opera). Autorem hudebních úprav je německý skladatel **Johann Christoph PEPUSCH** (1667–1752), autorem libreta **John Gay.**
Gayovo libreto bylo v angličtině, mluvené dialogy se zde střídaly se známými lidovými písněmi a parodiemi známých italských árií *opery seria.* Pepusch zkomponoval předehru a opatřil populární melodie bassem continuem. „Opera" je situována na okraj společnosti do prostředí žebráků, nevěstek, zlodějů. V opeře formulovaná společenská kritika slavila tehdy obrovský úspěch, způsobila první úpadek italské opery v Anglii.
Téma později přepracovali Bertold Brecht a Kurt Weil (*Dreigroschenoper*).

NĚMECKO – NĚMECKÁ OPERNÍ TRADICE

Do německy mluvících zemí byla opera jako plně etablovaný hudební druh převzata z Itálie.

První hudebně nedochovaná německá opera: **1627 Heinrich SCHÜTZ** (1585–1672)**:** ***Dafne*** komponovaná pro knížecí svatbu v Torgau (text Ottavio Rinuccini, německý překlad Martin Opitz).

Nejstarší dodnes dochovaná německá opera: **1644 Sigismund Theophil STADEN** (1607–1655): ***Seelewig*** (*Věčná duše;* text Philipp Harsdörfer) byla provedena v Norimberku). Moralistní alegorické téma. Staden komponoval recitativ italského typu stavějící na věrné deklamaci textu a strofické *árie*.

V první polovině 17. století byla v německých zemích opera pěstována pouze příležitostně, země byla opakovaně postihována třicetiletou válkou. Na jednotlivých německých dvorech byly provozovány opery italské, francouzské a německé.

Ve druhé polovině 17. století vznikaly v Německu tzv. ***dvorská divadla*** (*Hoftheater*) stálejšího charakteru, např. v Brušvicku (Braunschweig), ve Weissenfelsu a v Mnichově. V Mnichově a později ve Vídni (1673–1684) byl činný **Johann Caspar KERLL** (1627–1693).

Významná centra operního provozu

Hannover

Operní divadlo při kurfiřtském dvoře. Kapelníkem je zde **Agostino STEFFANI** (1654–1728) – italský kněz, diplomat a proslulý skladatel. Ve zdejší opeře získával interpretační zkušenosti mladý Händel od roku 1710.

Drážďany

Sídlo saského kurfiřta a polského krále. Jedno z nejvýznamnějších hudebních center Německa první poloviny 18. století. Zdejší orchestr v této době nemá konkurenci. Drážďany jsou centrem italské opery neapolského typu.

Hlavní osobnosti: Benátčan **Antonio LOTTI** (1667–1740; působí zde 1717–1719) a zejména **Johann Adolph HASSE** (nazýván *Il divino Sassone* 1699–1783; v Drážďanech od 1731, aj.) – nejvýznamnější německý skladatel *opery seria* na přelomu baroka a klasicismu. Zhudebnil všechna Metastasiova libreta.

Vídeň

zaujímá zvláštní postavení jako sídlo císařského dvora a zdejší kapely. V prostředí vídeňského dvora dlouho přetrvává vliv konzervativního **benátského stylu.** Členové habsburského rodu mají zálibu v polyfonii. Císaři **LEOPOLD I.** (1640–1705, vládne od 1657) a **JOSEF I.** (1678–1711, vládne od 1705) byli sami kompozičně činní.

Italští skladatelé u vídeňského dvora

Pro císařský dvůr psali nebo zde působili:

Antonio BERTALI (1605–1669) – vídeňským císařským kapelníkem byl od roku 1649. Zasloužil se o stabilizaci italské opery ve Vídni.

Antonio CESTI (1623–1669) dvorní kapelník 1666–1668; roku **1668** se konalo opožděné provedení opery ***Il pomo d´oro –*** opera plánována na císařskou svatbu 1666. Opera byla tak dlouhá, že její provedení trvalo dva dny a předčilo svojí nádherou a nákladností všechny dosavadní operní produkce (vraky lodí, padající věže, velkolepé scénické stroje).

Antonio DRAGHI (1634/5–1700) V císařské kapele ve Vídni působil od roku 1658, kapelníkem se stal v roce 1682 (po Johannu Heinrichu SCHMELZERovi). Během morové epidemie ve Vídni v letech 1679–1680 pobýval se dvorem v Praze (zde zkomponoval oratorium o sv. Václavovi a další dvě oratoria; provedl zde svoji operu ***Trpělivost Sokratova s dvěma ženami*** (*La Patienza di Socrate con due mogli*) – první v Čechách provedená komická opera. Draghi byl dominantní skladatelskou osobností v operním provozu rakouské monarchie posledních dvou desetiletí 17. století.

Nejvýznamnější osobnosti přelomu 17.–18. století

Antonio CALDARA (1670–1736)

Benátčan, žák G. Legrenziho, představitel benátského pozdního baroka. 1699–1707 kapelník mantovského vévody, poté jako komorní skladatel Karla VI. v Barceloně (války o španělské dědictví), poté krátce v Římě.
V roce 1716 získal vicekapelnické místo ve Vídni u císařského dvora, zde působil až do smrti. Krom povinností u dvora také komponuje pro externí zakázky. Patří mezi nejlepší skladatele své doby.
1723 zastupuje nemocného Fuxe (podagra) v Praze a řídí zde jeho gratulační operu *Constanza e fortezza*.
Komponuje na zakázky české šlechty – hrabě **Jan Adam von Questenberg** (Jaroměřice nad Rokytnou): ***L´amor non ha legge*** (Láska nemá zákon, 1728); na objednávku salcburského arcibiskupa F. A. Harracha zkomponoval oratorium o sv. Janu Nepomuckém (*Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*, pp. Salcburk **1726**).
Caldara je autorem 80 oper, duchovní hudby. Jeho **kompoziční styl** se vyznačuje spojením italské melodiky a kontrapunktu, oblíbeného u vídeňského dvora. Zejména jeho duchovní skladby byly rozšířeny po celé monarchii a jižním Německu. Caldara patřil mezi nejoblíbenější skladatele pražských kůrů první poloviny 18. století.

Johann Joseph Fux (1660–1741)
Pochází z extrémně chudých poměrů, nar. u Štýrského Hradce. V roce 1698 byl přijat do císařské kapely, 1713 se stal vicekaplníkem, po smrt kapelníka Marc´Antonii Zianiho se v roce 1715 stal císařským kapelníkem. Až do konce života určoval podobu hudby v prostředí císařského dvora. Svým konzervativním a přísným kontrapunktickým stylem vycházejícím ještě ze 17. století se postupně dostává do konfliktu s dobovými *galatně* orientovanými stylovými tendencemi evropské hudby.
Fux je autorem 18 oper, nejvýznamnější z nich je pětihodinová gratulační opera provedená během pražské korunovace Karla VI. v Praze roku **1723** pod názvem ***Constanza e Fortezza*** (Vytrvalost a síla) pod Caldarovým vedením. Monumentální opera je bohatá na kontrapunktické pasáže. Významná je také Fuxova duchovní hudba (např. *Te Deum* provedené na konec korunovačních oslav v Praze 1723), byť nebyla tak rozšířena jako skladby Caldarovy.
Od 20. let 18. století se Fux i ze zdravotních důvodů soustřeďuje na teoretickou a pedagogickou činnost, komponuje pouze k výjimečným příležitostem, k nimž je vázán svým kapelnickým postem, po roce 1732 přestal komponovat úplně, díky podagře nemůže ani psát. Mezi jeho žáky patří i Jan Dismas Zelenka. Vrcholem jeho teoretického a pedagogického působení je učebnice kontrapunktu ***Gradus ad Parnassum*** (Stupeň na Parnas), **1725.** Podle ní se učili komponovat mnozí skladatelé 18. století, včetně W. A. Mozarta, L. van Beethovena či J. J Ryby.

Ve Vídni působili také dvorní libretisté **Apostolo Zeno** (1668–1750) & (od 1729) **Pietro Metastasio** (1698–1782), jež zásadně ovlivnili utváření žánru evropské *opery seria* v 18. století.

Hamburg
Patří mezi nejvýznamnější operní domy Německa. V roce **1678** zde byla otevřena **první německá veřejně přístupná opera** na ***Gänsemarkt*** (Husí trh). Největší rozkvět zažila v letech **1686–1710,** svoji činnost ukončila v roce **1738.** Otevření operního domu proběhlo za provedení dnes ztracené opery **Johanna Theileho** (1646–1724) ***Adam und Eva*.**
Repertoár tohoto domu sestával z novinek, překladů a úprav italských i francouzských oper.

Významní skladatelé:
Johann Sigismund Kusser (1660–1727), nar. v Bratislavě, Lullyho žák, zde působil v letech 1694–1695. Kompozičně ovlivnil J. Matthesona, G. Ph. Telemanna, G. F. Händela aj.

Reinhard KEISER (1674–1739), zde působil od roku 1697, autorem 77 oper, např. *Der geliebte Adonis; Croesus* (1710).

Johann MATTHESON (1681–1764) – zde složil 1699 svoji první operu. Přátelil se s G. F. Händelem, v roce 1703 společně navštívili D. Buxtehudeho v Lübecku.
Významný zejména jako teoretik: 1739 ***Der vollkommene Kapellmeister*** (Dokonalý kapelník); 1731 ***Große Generalbaß-Schule*** (Velká škola generálbasu); 1740 ***Grundlage einer Ehren-Pforte*** (Základy brány cti) – dílo o 149 hudebnících, jež Mattheson většinou osobně znal.

Georg Philipp TELEMANN (1681–1767), v Hamburku působil od roku 1721; zkomponoval 45 oper, mj. komické: **1725** ***Pimpione***, kde poprvé v Německu rozvinul *buffo* styl). Telemann patřil mezi nejoblíbenější a nejprovozovanější německé skladatele své doby, suverénně zastínil i Johann Sebastiana Bacha, na konci života komponuje v tzv. *galantním stylu*.

Georg Friedrich HÄNDEL (1686–1759)
V Hamburku působil v letech 1703–1706 jako houslista, od roku 1704 jako cembalista. Spolupracuje s J. Matthesonem.
Napsal zde první opery: ***Almira*** (jediná dochována), ***Nero*** (1705), ***Florindo*** a ***Daphne*** (1706).

DUCHOVNÍ HUDBA BAROKA

Náboženský a politický kontext
Po Vestfálském míru v roce 1648 byl utvrzen princip tzv. *augšpurského náboženského míru* (koho vláda, toho náboženství, 1555) a bylo tak ustáleno definitivní **rozdělení Evropy na dvě odlišné kulturně-nábožensko-politické oblasti,** jež generovaly odlišná teologická východiska a kritéria pro utváření liturgické a duchovní hudby. V tomto kontextu byla náboženská orientace jednotlivých zemí a jejich obyvatel vnímána jako významný rys zemské a kulturní identity.

1) katolické oblasti (Itálie, Španělsko, Francie, rakouská monarchie, Bavorsko, Polsko)
2) protestantské oblasti (sever Německa, Nizozemí, Anglie, Švédsko)

I když duchovní hudba ve všech případech respektovala stejné kompoziční (generálbas aj.) a velmi podobné kompoziční strukturálně kompoziční principy (recitativ, árie, vícehlasý vokální ansámbl, instrumentální doprovod), měla na její definitivní tvar příslušnost k té které konfesijní oblasti zásadní vliv. Platilo to zejména co do **profilování žánrového spektra** skladeb a jejich funkčního zasazení do konkrétního liturgického rámce. Většina protestantských konfesí přitom hudbu spíše zamítala (např. kalvinisté), pro hudební vývoj této doby měla význam zejména luterská konfese. Tato stratifikace do značné míry ovlivňovala charakter provozu duchovní a liturgické hudby až do konce 18. století.

Katolická liturgická hudba: akcentována oslava liturgie a Boží přítomnosti v proměněné hostii; v centru pozornosti zhudebnění *ordinaria missae* (tzv. *mše*) a hudby k dopoledním pobožnostem (*vesperae* – nešpory, *litaniae*), spektrum doplňují drobné skladby k *propriu missae* (*offertorium, moteto, aria* apod.), v rámci *propria* provozována také instrumentální hudba (sonáty, koncerty). O velikonočním triduu provozována ve velkých centrech latinská a zejména italská oratoria. Bohoslužebná hudba byla s výjimkou vánočních skladeb komponována pouze na latinské liturgické texty.

Luterská liturgická hudba: akcentován výklad Božího slova (evangelium) pomocí kázání a hudby, která je tak v centru pozornosti. Liturgická hudba je komponována většinou na texty v mateřském jazyce (převážně němčina, ojediněle latina), hlavními útvary jsou *duchovní koncert* a *kantáta* – komentují evangelium, provozovány v okolí kázání. Na Velký pátek byly provozována velkolepá zhudebnění příběhu umučení a smrti Ježíše Krista – tzv. *pašije.* Významnou pozici měl zpěv obce věřících (tzv. *protestantský chorál*) a varhanní hudba (*chorálové předehry*, snad také doprovod zpěvu obce věřících).

BAROKNÍ ORATORIUM

Kontext vzniku žánru
Vznik souvisí s rozvojem tzv. ***barokní zbožnosti*** v katolické Itálii. Mimo vlastní liturgické obřady mší sv., nešpor a dalších odpoledních pobožností pořádala **laická náboženská bratrstva** ve svých modlitebnách (***oratorium***) duchovní úvahy a cvičení. Vzorem jim byl **sv. Filipp Neri** (1515–1595) a jeho **duchovní cvičení** konaná od roku 1558 v římském klášteře *S. Girolamo della Caritá*. Těmto pobožnostem chybí vazba na tradiční katolickou liturgii, setkání spolubratří sestávala z modlitby, kázání, čtení Bible a zpěvu duchovních písní (*laudy*, některé z nich byly dialogizované).
Oratorium vzniká **přenesením kantátové, madrigalní a operní monodie do duchovních cvičení**.
Termín etablován **ca. 1640.**

Předchůdci oratoria byly různé ***dialoghi***, komponované vesměs na starozákonní náměty. Zde byla profilována postava vypravěče (uvaděče) – tzv. *testo*. Žánrovým vzorem byly skladby **Lodovica Grossi da VIADANY** (c. 1560–1627) ***Cento concerti ecclesiastici*** *con il basso continuo*, ed. Benátky, 3 sv. **1602–1609** (první rozšířené uplatnění generálbasového stylu) – obsazení pro jeden, dva, tři nebo čtyři hlasy.

Znaky oratoria

1) náboženský námět z Bible (většinou Starý zákon), legend o světcích, popř. alegorické příběhy. Většinou symbolický odkaz, obraz mučednické smrti Ježíše Krista.
2) libreto je básnicky upraveno (i biblický text), poměrně rozsáhlé
3) obsazeny **konkrétní** (nebo i alegorické) **jednající osoby a skupiny**
4) při provedení je **rezignováno na scénické ztvárnění** (žádné kostýmy, akce, scenérie apod.). Toto odlišuje oratorium od duchovní opery (srv. Cavallieriho *Rappresentatione* ca. 1600, Řím).
5) oratorium bylo **prováděno mimo církevní liturgii** (existují četné výjimky – zejména luterské pašije)

BAROKNÍ ORATORIUM V KATOLICKÉ EVROPĚ
Od počátku rozlišováno podle jazyku libreta na *oratorio latino* a *volgare* (v italštině).

ORATORIO LATINO
Latinská oratoria zhudebňovala starozákonní náměty, text libreta byl v próze, ale byl oproti biblickému znění básnicky upravován a doplněn o typické barokní dodatky.
Centrem pěstování latinského oratoria byl **Řím**, oratoria byla prováděna o pátcích během postního liturgického období.

Hlavním představitelem a zakladatelem žánru barokního oratoria byl
Giacomo CARISSIMI (1605–1674)
1626 se stal kapelníkem v Assisi, 1628 pak kapelníkem u S. Apollinaire (jezuitské *Collegio Germanico Ungarico*) v Římě. Odmítl kapelnický post u sv. Marka v Benátkách po Monteverdim. Byl významným hudebním pedagogem – vychoval Johanna Caspara Kerlla, Marc-Antoine Charpentiera aj.
Po Monteverdim završuje vývoj raně barokního madrigalu a transformuje jej do **koncertní kantáty.**

U žánru oratoria stanovil formální kritéria respektovaná skladateli baroka i klasicismu. První Carissimiho oratorní skladby byly provedeny v modlitebně (*oratoriu*) chrámu sv. Marcella v Římě.

Od Carissimo se dochovalo **16 oratorií.** Sestávají ze 3 částí, mezi druhou a třetí bylo vkládáno kázání. Většinou jsou komponována na starozákonní náměty.
Nejvýznamnější: **1648** ***Jephta;*** další nedatována: ***Jonas, Judicium Salomonis*** (Šalamounův soud), ***Judicium extremum*** (Poslední soud).

Carissimiho kompoziční styl
1) jednotlivé osoby dramatu jsou obsazeny sólově
2) *testo* (*historicus*) je obsazen sólově nebo sborově (ansámblově)
3) monodické pasáže vykazují vlivy Monteverdiho a Viadany
4) důležitá role sboru většinou ve formě homorytmického přednesu (požadavek srozumitelnosti textu, afektivnosti přednesu), ale využití principů vícesborovosti (srv. ***Plorate Filii*** – závěrečný sbor oratoria *Historia di Jephte*).
5) opakující se instrumentální *ritornely*
6) uplatnění rétorických figur (např. chromatické postupy aj.).

Další autoři latinských oratorií: Domenico Mazocchi aj.
Provozování latinských oratorií postupně zažívalo úpadek ve prospěch italského oratoria. Latinské oratorium bylo nadále komponováno v Benátkách – nejvýznamnějším skladatelem tohoto žánru je Benátčan **Antonio VIVALDI** (1678–1741) s oratoriem ***Juditha triumphans*** (Nad Holofernovým barbarstvím triumfující Judita), RV 644 z roku **1716.** Komponováno bylo na zakázku Benátské republiky na oslavu vítězství nad Turky při obležení Korfu.

Ve Francii komponoval latinská oratoria Carissimiho žák **Marc-Antoine CHARPENTIER** (ca. 1645–1704), kapelník jezuitského kostela a *Sainte-Chapelle* v Paříži. Dochováno je 24 latinských oratorií (např. *Judicium Salomonis, Filius prodiguus, Josue* aj.).

ORATORIO VOLGARE
Tato oratoria byla komponována na italský veršovaný text. Oproti latinským oratoriím byla o poznání rozšířenější a později je prakticky zcela zatlačila. Žánr italského oratoria se stylově **vyvíjel paralelně s italskou operou.**

Italská oratoria byla komponována v Římě, na severu Itálie. Byla dvoudílná, každý díl byl zakončen sborem. Vývojově navazuje na *laudy* a duchovní madrigal (*dialogo*), žánrově se vyprofilovalo **ca. v letech 1640–1650.** Provozována byla laickými náboženskými bratrstvy (hlavně filipíni) a brzy se rozšířila i mimo Itálii.

Jako významný skladatel oratorií se profiloval operní skladatel **Alessandro STRADELLA** (1644–1682). 1665 ***S. Editta;*** 1675 ***S. Giovanni Battista*** se skvělou charakteristikou postav (Jan Křtitel, Herodes, Salome). Stradella více propracovává orchestrální složku a využívá principu *concerta grossa*.

Kolem roku 1680 se italské oratorium díky **reformě libreta Arcangela Spagny (SPAGNA)** žánrově ještě více přiblížilo opeře. Znaky:
1) odstranění vypravěče
2) omezení počtu jednajících postav (3–5)
3) jednota místa & času

V tomto duchu pokračují libretisté oratorií Apostolo Zeno, Pietro Metastasio.

Skladatelé oratorií jsou totožní se skladateli opery, od 1700 stoupá žánrová závislost italského oratoria na opeře neapolského typu.

Itálie:
Např. **Alessandro SCARLATTI** je autorem 15 oratorií pro Řím, mj. ***Oratorio per la Passione di N. D. Gesú Cristo*.**
Leonardo VINCI
Leonardo LEO
Nicola PORPORA
Padre MARTINI (Giovanni Battista Martini, (1706–1784) Bologna),
Giovanni Battista PERGOLESI: *Stabat Mater,* 1736 (fakticky není oratorium, nesplňuje žánrová kritéria, jedná se o koncertantní zhudebnění latinské sekvence, sestávající ze sólových árií a duetů)

Drážďany:
Antonio LOTTI (1667–1740)
Jan Dismas ZELENKA (1679–1745) stěžejní tři oratoria viz dále
Johann David HEINICHEN (1683–1729)
Johann Adolph HASSE (1699–1783)

Vídeň (největší mimoitalské centrum provozování italských oratorií)
LEOPOLD I. (1640–1705)
1660 *Il sagrifizio d´Abramo*
Antonio DRAGHI (1634/5–1700)
1680 oratorium ***L' Abelle di Boemia overo S. Wenceslao*** (Český Ábel aneb sv. Václav), první provedení v Praze.
Antonio CALDARA (1670–1736)
1713 ***Maddalena ai piedi di Cristo***
1726 ***Oratorio di San Giovanni Nepomuceno*** pro salcburského arcibiskupa; 1713)
Johann Joseph FUX (1660–1741)

U císařského dvora pěstován speciální druh oratoria, tzv. ***santo sepolcro*** (svatý hrob), jež bylo prováděno o velikonočním týdnu (Zelený čtvrtek, Velký pátek) v císařské hrobce v kapucínské kryptě před hrobem Ježíše Krista.

BAROKNÍ ORATORIUM V LUTERÁNSKÉM NĚMECKU

Na principu oratoria byly realizovány některé produkce v **evangelickém (luteránském) Německu.** Luteránský požadavek umělecky působivého výkladu evangelia, jež má u posluchače vyvolat patřičné afekty dokonale korespondoval s možnostmi tohoto žánru. Na bázi oratorní formy byly komponovány různé ***historie, dialogy*** aj. Tyto kompozice provozovaly tzv. ***collegia musica*** (Hamburg 1660, **Matthias WECKMANN**). Oblíbenými náměty bylo zmrtvýchvstání Ježíše Krista, vánoční historie (narození Ježíše Krista) a zejména zhudebnění evangelijních textů o utrpení a ukřižování Ježíše Krista – tzv. ***pašije***.
V některých případech se jednalo o přebásnění biblických příběhů doplněné o volné básnické vsuvky. Na rozdíl od katolického oratoria zaujímají tato zhudebnění pevné místo v rámci luterských liturgických obřadů.
Významná díla:
Heinrich SCHÜTZ (1585–1672)
kapelník saského kurfiřta v Drážďanech.
Historia der Auferstehung (1623)
Weihnachtshistorie (1664)

To neplatilo o tzv. ***Abendmusiken*** (večerní hudby) konaných v *Marienkirche* v hanzovním městě Lübecku od roku 1646 z podnětu města. Jednalo se o mimoliturgická podvečerní vystoupení koncertního typu. Prvním realizátorem byl **Franz TUNDER** (1614–1667), významným následovníkem pak **Dieterich BUXTEHUDE** (1668–1707).
Významné dílo:
Dieterich Buxtehude: ***Membra Jesu nostri patientis sanctissima*** (1680)
postní pašijové kantáty na meditativní texty o údech Ježíše Krista trpícího na kříži; není fakticky oratorium, nesplňuje žánrová kritéria.

Luterská liturgická oratorní tradice vrcholí v díle **Johanna Sebastiana BACHA** (1685–1750).
1) Bachova „oratoria" – formátem jsou vlastně kantátami splňující žánrová kritéria oratoria:
Weihnachtsoratorium, BWV 248 (1734–1735) – šest kantát od 25.12. do 6.1.
Osteroratorium, BWV 245 (1725) (*Kommt, eilet und laufet*) – de facto formát kantáty, ale splňuje žánrová kritéria
Himmelfahrtsoratorium**,** BWV 11 (1735) (*Lobet Gott in seinen Reichen*) – de facto formát kantáty, ale splňuje žánrová kritéria

2) Bachovy oratorní pašije (podle nekrologu měl Bach napsat patero pašijových zhudebnění):
Johannes-Passion, BWV 245 (1724) – Janovy pašije
Matthäus-Passion, BWV 244 (1727 nebo 1729) – Matoušovy pašije
Markus-Passion, BWV 247 (1731) – Markovy pašije; ztraceno

Vrchol barokního oratoria coby syntéza italské neapolské a německé luterské tradice představuje oratorní tvorba **Georga Friedricha HÄNDELA: 17 anglických oratorií**.

KATOLICKÁ LITURGICKÁ HUDBA BAROKA

Výchozí situace
Usiluje o zvýšení důstojnosti a lesku bohoslužebných obřadů v katolických kostelích a zvyšovala jejich přitažlivost pro věřící. V 17. a 18. století došlo k nikdy předtím ani nikdy potom neopakovatelné intenzitě hudebního provozu v katolickém liturgickém prostředí, na němž se podílelo velké množství špičkových hudebníků. Katolický liturgický provoz, usilující o vícehlasý (tzv. *figurální*) vokálně instrumentální hudební doprovod o všech nedělích a svátcích, generoval obrovskou poptávku po novém repertoáru liturgických skladeb (mše, nešpory, litanie, offertoria, moteta, árie aj.).

Hlavní druhy liturgické chrámové hudby

I. Gregoriánský chorál
Z iniciativy Tridentského koncilu došlo k novému vydání chorálního repertoáru v rámci ***Editio Medicea*****,** 1614–1615. Chorál byl oproti středověkým předlohám značně zjednodušen.
Znaky:
1) nepřesná chorální melodika – krácení melismatiky
2) vlivy soudobé figurální hudby – oslabení nepravidelného pulsu chorálních nápěvů a jejich modality ve prospěch pravidelné rytmizace
3) melodika podléhá dobovým harmonickým představám (oslabování modality ve prospěch dur-mollového cítění)

V průběhu 17. a 18. století byl chorál doprovázen varhanami (B.c.). Zejména strofické chorální útvary (*hymny* apod.) byly interpretovány tzv. ***alternatim praxis*** **–** sudé strofy byly nahrazovány varhanními improvizacemi (tzv. *versetti*) vycházejícími většinou z melodických předloh zpracovávaného chorálního nápěvu (viz např. Girolamo Frescobaldi).

II. Vícehlasá figurální hudba
Tvořila kvalitativní i kvantitativní jádro dobové hudebně-liturgické produkce.
Byla komponována ve dvou základních stylech:

Stile antico (starý styl)
Kontrapunktické kompozice, nástroje obsazovány jen ke zdvojení vokálních hlasů (*colla parte*). Vzorem je styl G. P. da Palestriny (nařízení Tridentského koncilu), ale mnohdy namísto pouhého napodobování palestrinovského stylu pronikají do polyfonní tvorby 17. a 18. století nové stylové prvky (bohatší melodika, harmonie apod.).
Východiskem pro kompozici ve starém stylu (musel ji ovládat každý barokní skladatel) byla (nejen) v katolickém prostředí tvorba **Johanna Josepha FUXE** a jeho učebnice ***Gradus ad Parnassum*** (1725).
Kontrapunktická sazba byla symbolem pro starobylost, posvátnost a důstojnost. Polyfonní skladby byly provozovány zejména v období postu a adventu.
Centrum pěstování: Řím, po 1700 ústup; značné oblibě se kontrapunktický styl těšil u vídeňského císařského dvora.

Stile moderno (moderní styl)
Kompozice pod vlivem doprovázené monodie a koncertantního stylu. Užívají kontrastních prostředků a usilují o afektové vyjádření zhudebňovaného textu, pracují s prostorovou akustikou. Využívané prostředky: vícesborovost, střídání vokálních a instrumentálních partií, střídání sól a *tutti* apod.

Centrum pěstování: nejprve zejména Benátky, poté se tento styl rozšířil prakticky po celé Evropě. Nové slohotvorné impulsy získal tento styl v období tzv. *neapolského slohu*.

Postupně se v rámci jedné kompozice oba styly střídaly, popř. prolínaly. Tzv. smíšený styl ***stile misto*** využíval kontrastního efektu střídání stylově odlišných ploch. Postupně se profilovaly textové pasáže, které byly většinově zhudebňovány ve starém (např. závěrečné fugy mešních dílů apod.) resp. v novém stylu.

III. Varhanní hra
V rámci liturgických obřadů byly využívány **varhany.** V městských a klášterních kostelích byly stavěny dvoumanuálové nástroje s pedálem, v menších městech, popř. v patronátních venkovských kostelích (v místě, kde bylo sídlo vrchnosti) stály nástroje jednomanuálové. V ostatních lokalitách nižšího řádu byly malé varhanní portativy nebo malé jazykové nástroje, tzv. *regály.*
Sólová **varhanní hra** sestávala z
1) improvizovaných předeher a doher na začátku a na konci obřadů (***preludia, postludia***)
2) improvizovaných částí k obřadu proměňování (***toccata ad elevationem***)
3) improvizovaných ***versetti*** v rámci ***alternatim praxis.***
Největší podíl varhaníkovy činnosti představovala harmonická podpora figurálního ansámblu realizací **generálbasového doprovodu** vícehlasých produkcí, popř. **doprovod chorálního zpěvu** celebranta u oltáře.

IV. Zpěv duchovních písní v národních jazycích
Byl provozován zejména mimo vlastní liturgické obřady (během odpoledních kázání, při poutních procesích apod.) a patrně nebyl doprovázen varhanami (registrová dispozice barokních nástrojů neodpovídá požadavkům doprovodu jednohlasého zpěvu). Výjimku představovalo období Vánoc, kdy byl zpěv vánočních písní během liturgických obřadů povolen. Lidový zpěv byl patrně také uplatňován v nejchudších kostelích místo figurální hudby.
Písňový repertoár byl šířen v dobových **kancionálových tiscích**.

FIGURÁLNÍ DUCHOVNÍ HUDBA V *STILE MODERNO*

První sólové duchovní zpěvy *in stile moderno* s bassem continuem uveřejnil v Benátkách tiskem **Lodovico Grossi da VIADANA** (c. 1560 – 1627): ***Cento concerti ecclesiastici*, 1602–1609** (3 sv.). Viadana v těchto skladbách pro 1–4 sólové hlasy s doprovodem generálbasu uplatňoval imitační postupy motetového stylu (principy „starého stylu"). Generálbasová faktura mu ale zajišťovala zvukové doplnění případných chybějících hlasů souzvuku (porušení pravidel „starého stylu"). Viadana tak založil tradici tzv. ***koncertantního moteta***, na kterou navazovali další skladatelé, zejména (v protestantské oblasti) **Heinrich SCHÜTZ** (1585–1682) (*Kleine geistliche Konzerte*, 1636 & 1639).

Nejvýznamnější přínos pro profilování katolické duchovní hudby v raném baroku má **Claudio MONTEVERDI** (1567–1643). Je autorem mše, cyklů nešpor a magnificat, koncertantních žalmů a hymnů, sólových motet. Směrodatnou roli mají Monteverdiho mariánské nešpory (***Vespro della Beata Vergine…***) z roku **1610.** Jedná se o stylově velmi pestré dílo, kombinující doprovázenou monodii (sólová moteta), polyfonii, vícesborovost, výrazné rytmy a specifické zapojení hudebních nástrojů s cílem dosáhnout afektově co nejpůsobivějšího zhudebnění liturgických textů. Samotné vokální ansámbly počítají s šesti až desetihlasou sazbou. Před jednotlivými žalmy a mariánským *kantikem Magnificat* zaznívají patřičné chorální antifony. Na konci místo jejich opakování zařazuje Monteverdi koncertantní skladby v novém stylu – sólová

moteta (*concerto*) či instrumentální sonátu. V celém cyklu dochází k prolínání všech dobově používaných stylů.
V době překotného hudebně stylového vývoje (doprovázená monodie, vznik opery aj.) legitimizoval Monteverdi těmito nešporami **uplatňování tzv. *stile antico*** v oblasti duchovní hudby a ukázaly výhody jeho **paralelní existence vedle *stile moderno***

Selva morale e spirituale (Mravní a duchovní les), **1640–1641**
Výběr duchovních liturgických skladeb, jež Monteverdi zkomponoval během svého kapelnictví v benátském chrámu sv. Marka (od r. 1613). Netvoří ucelený hudební celek, jedná se o jakousi Monteverdiho hudební závěť v oblasti liturgické hudby, opět velmi bohatou z hlediska uplatněných stylů.
Obsahuje: nábožensky laděné madrigaly, čtyřhlasou mši, žalmy, nešporní hymny, *Magnificat*, *Salve Regina,* sólová moteta.

Římské monumentální (tzv. *kolosální*) baroko
Termín označující kompoziční specifický styl zejména 17. a částečně ještě 18. století, jenž dovádí na hranici možného některé rysy **benátského vícesborového stylu** (tzv. *benátská škola*, 16. století), extravagantních hudebních inscenací medicejského dvora ve Florencii a palestrinovské polyfonní sazby (Řím). Tato gradace byla umožněna zejména zapojením na svoji dobu nadprůměrně rozsáhlého instrumentálního aparátu, jeho barevných možností a zvukové síly. Tyto kompozice jsou šity na míru velkým architektonickým prostorám barokních chrámů a počítají s jejich akustikou. A naopak architekti počítali při jejich budování s tímto způsobem využití a stavěli v nich množství bočních kůrů a balkónů, do nichž mohla být stavěna malá hudební tělesa.

Kompozice v tomto stylu byly preferovány v Benátkách (zejména první polovina 17. století) a následně v Římě. Od druhé poloviny 17. století se záliba v tomto stylu rozšířila také severně od Alp (zejména Salzburg a další centra podobné velikosti a významu).

Konstitutivní význam má florentský skladatel **Alessandro Striggio** (1536/37–1592) a jeho ***Missa sopra Ecco si beato giorno*** pro 40 nebo 60 hlasů (**1565–1566**).

Skladatelé komponující v kolosálním stylu
Giovanni Maria Nanino (1543/4–1607)
Giovanni Francesco Anerio (c. 1560–1614)
Francesco Soriano (1548/9–1621)

Orazio Benevoli (1605 – 1672) – kapelník v Římě v svatopetrském dómu. Hlavní představitel římského kolosálního baroku. V tomto stylu komponoval mše, zhudebnění žalmů, magnificat, moteta aj. Bylo mu připisováno autorství *Missa Salisburgensis* a *Missa Bruxellensis* (obojí Biber).
Gregorio Allegri (1582–1652) – zpěvák papežské kapely.

Barokní kolosální styl vyvrcholil v díle **Heinricha Ignaze Franze Bibera von Bibern** (1644–1704). Rodák ze Stráže pod Ralskem, jeden z největších houslových virtuózů 17. století. Asi v roce 1668 vstoupil do služeb olomouckého biskupa Karla II. z Liechtenstein-Castelcorno coby houslista biskupské kapely, na jeho kroměřížském dvoře spolupracoval s **Pavlem Josefem Vejvanovským**, biskupským kapelníkem. Ze služeb utekl a v roce 1670 získal místo v kapele salcburského arcibiskupa Maxe Gandolpha von Kuenburg, v roce 1678 se zde stal

vicekapelníkem, v roce 1684 kapelníkem. V roce 1690 byl za svoji kompoziční činnost povýšen císařem Leopoldem I. do šlechtického stavu (*von Bibern*).

K oslavám 1100. jubilea založení salzburské diecéze v roce **1682** složil Biber monumentální mši ***Missa Salisburgensis*** (salcburská mše) v benátském vícesborovém stylu. Mše je komponována pro **53 hlasů** rozdělených do dvou vokálních a čtyř resp. šesti instrumentálních *sborů.* Základ struktury tvoří čtyřhlas a *basso continuo*. Biber využívá zvukového zdvojování na principu varhanní registrace (přidávání či ubírání celých barevných „sekcí").
Obsazení:
Oba vokální *sbory* jsou osmihlasé s doprovodem varhanního *continua*
Další instrumentální sbory obsahují: (1) housle a violy, (2) flétny, hoboje a clariny, (3) *cornetti* (cinky) a pozouny, (4) opět housle a violy; (5) 4 trompety a tympány, (6) 4 trompety a tympány.
Mše byla původně připisována O. Benevolimu.
Současně se mší zkomponoval Biber ještě moteto ***Plaudite tympana***.

Další Biberovy mše nedosahují takové monumentality, avšak všechny pracují s prvky *kolosálního baroku.*
Missa Sancti Henrici
Missa Bruxellensis (pro 23 hlasů)
Requiem in A

V Biberových duchovních kompozicích uplatňované specifické harmonické postupy předznamenaly pozdější vývojové směry v barokní hudbě, jak je uplatňoval Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Johann Pachelbel.

Hlavní kompoziční žánry figurální duchovní hudby

Moteto
Pod tímto názvem se skrývalo množství skladeb velké formální různorodosti. Volba způsobu zhudebnění motet byla závislá na textu a jeho expresivním výkladu s cílem zdůraznění afektů (viz zejména žalmy). Proto nejprve do tohoto žánru pronikaly nové koncertantní prvky a moteto se v první polovině 17. století stalo hlavním liturgickým žánrem komponovaným *in stile moderno*.
V motetu se střídají **imitační a homorytmické úseky,** sóla a ansámbly (koncertantní prvky). Forma postupně směřuje **k větším samostatným plochám** (tzv. čísla)**.**
Protestantskou paralelou k tomuto žánru je tzv. ***duchovní koncert*** (*geistliches Konzert*) v Anglii ***anthem*****.** V průběhu 17. století docházelo k nárůstu instrumentálního doprovodu a k vřazení vstupní *sinfonie*.
Velké oblibě se moteto těšilo u francouzského dvora Ludvíka XIV. a stalo se hlavním žánrem duchovní hudby francouzského baroka (tzv. velké moteto – ***grand motet*** a malé moteto – ***petit motet***).

Mše (*missa*)
Do vícehlasých kompozic *ordinaria missae* pronikaly nové slohové prvky nejpozději. Dlouho do 17. století byly provozovány Palestrinovy mše a další duchovní skladby a nové mše byly dále komponovány v jeho stylu (resp. *in stile antico*), doplněné o generálbas. Generálbas byl dodatečně přidáván i k Palestrinovým dílům. *In stile antico* komponoval své mše ještě **Claudio MONTEVERDI.** Postupně však i do tohoto slohu proniká rostoucí vliv harmonického cítění baroka a snah o srozumitelnost textu a jeho hudební vyjádření.

Mešní kompozice v novém stylu, tzv. ***missa concertata***, se současně rozvíjí od **druhého desetiletí 17. století.** Stylotvorný impuls zde znamenaly
1) ***Missa dominicalis*** (nedělní mše) **Lodovica Grossi da VIADANA (1607)** pro jeden hlas s doprovodem varhanního generálbasu, začleněná do 2. svazku *Concerti ecclesiastici.*
2) ***Messa concertata*** (koncertní mše) **Francesca CAVALLIHO (c. 1644)** pro dva čtyřhlasé vokální ansámbly (uplatněné sólově i *tutti*), dvoje housle, tři pozouny a basso continuo. Vychází z Monteverdiho (Cavalliho učitel), uplatňuje instrumentální *ritornely* jako strukturální předěly mezi vokálními částmi.

V průběhu 17. století dochází k postupnému nárůstu role doprovodného instrumentálního tělesa. Styl tzv. *kolosálního baroku* můžeme chápat jako určitý experiment na hranice možného. Až do vrcholného baroka komponovali autoři mše v obou stylech – starém i moderním, např. i **Alessandro SCARLATTI** (1660–1725).

Koncertantní duchovní hudba pod vlivem neapolského sloh (první třetina 18. století)
Koncertantní figurální duchovní hudbu komponovali všichni neapolští operní skladatelé. S cílem zintenzivnění subjektivní interpretace jednotlivých článků víry vnášeli do této hudby ve zvýšené míře **operní prvky**, jež toto umožňovaly.
Figurální hudba tohoto směru se velmi rychle šířila po katolické Evropě (centra Vídeň, Drážďany, Praha) a významným způsobem ovlivnila tvář figurální hudby první poloviny 18. století. Zcela zásadní vliv na toto šíření měly liturgické skladby **Giovanniho Battisty PERGOLESIho** (1710–1736)**.** Díky intenzivnímu kompozičně-stylovému vlivu absolventů neapolských konzervatoří po celé Evropě je typ *messa concertata* počátku 18. století nazýván jako tzv. ***neapolská mše.*** Neapolský sloh ovlivnil i kompozice dalších liturgických žánrů – motet, árií apod.

Stylové znaky:
1) Text jednotlivých mešních částí, žalmů apod. byl zhudebňován po úsecích (tzv. ***číslová-kantátová mše***). V důsledku toho docházelo ke značnému nárůstu rozměrů skladeb.
2) Intenzivní využívání **koncertantních prvků** – uplatňují se ve vokální i instrumentální složce (sólové zpěvní hlasy a koncertantní nástroje); Významnou roli má **sólová árie**, omezeně byly začleňovány i recitativy, resp. recitativní prvky.
3) Utváření **orchestrální sazby** navazuje na na dobový rozvoj koncertantní instrumentální hudby, zejména instrumentálního koncertu a *concerta grossa*.
4) **Vokální ansámbl** („sbor“) mohl být exponován (a) v syrytmicky vedených homofonních úsecích, (b) v koncertantních hybných větách, (c) v rozsáhlých polyfonních plochách. Právě zde je nejvíce patrná absorbce prvků starého i nového stylu.

V rámci nového stylu byly dle užitých kompozičních prostředků i v závislosti na liturgických potřebách (různě významné neděle a svátky) rozlišovány **základní typy mší:**
1) ***Missa brevis*** (krátká mše)
Krátká skladba, využívá skromnější instrumentální aparát, technicko-provozní nároky jsou minimální (krátký nácvik, minimum náročných sólových či polyfonních plocha apod.). V luterské tradici představuje tzv. *missa brevis* pouze zhudebnění prvních dvou částí Kyrie & Gloria (viz Johann Sebastian Bach).
2) ***Missa solemnis*** (slavnostní mše)
Představuje opak *missy brevis* ve všech parametrech. Komponována pro slavnostní příležitosti (Velikonoce, patrocinium apod.), využívá všech dobových hudebně stylových vymožeností.
Tato typologie byly užívána i ve druhé polovině 18. století a v 19. století (viz např. *Missa solemnis* Ludwiga van Beethovena).

„Vídeňsko-česká odbočka“
Johann Joseph Fux (1660–1741) pěstoval u císařského dvora kontrapunktickou tradici hluboko do poloviny 18. století (ale zároveň psal také v neapolském stylu).
Antonio Caldara (1670–1736) tvořil (mj. i na externí objednávku) převážně tzv. *kantátové mše* neapolského typu, jež byly (vedle děl neapolských skladatelů) velmi oblíbené po celé katolické střední Evropě. Zejména v Čechách první poloviny 18. století tvořily Caldarovy skladby významnou část liturgického repertoáru.

Podobným způsobem jsou komponovány další relevantní žánry duchovní hudby:
nešpory (*vesperae*)
litanie (*litaniae*)
duchovní koncertní árie apod.
Podrobné informace viz v kapitole o českém hudebním baroku.

Významní autoři katolické duchovní hudby (krom výše uvedených)
N. B.: všechny požadované žánry liturgické hudby psali v této době prakticky všichni operní autoři

Itálie:
Adriano Banchieri (1568–1634) dvousborové *Concerti ecclesiastici*)
Tarquinio Merula (1595–1665) benátská škola
Leonardo Leo (1694–1744) neapolská škola
Leonardo Vinci (1690–1730) neapolská škola

Vídeň:
Antonio Bertali (1605–1669)
Marc´Antonio Ziani (ca. 1653-1715)

Mnichov a Vídeň:
Johann Caspar Kerll (1627–1693)

Drážďany:
Antonio Lotti (1667–1740)
Jan Dismas Zelenka (1679–1745)
Johann David Heinichen (1683–1729)
Johann Adolph Hasse (1699–1783)

Francie:
Jean-Baptiste Lully (1632–1687)
Michel-Richard Delalande (1657–1726)
Marc-Antoine Charpentier (1645/50–1704)

PROTESTANTSKÁ (LUTERSKÁ) LITURGICKÁ HUDBA BAROKA

Výchozí situace:
Pouze **Martin LUTHER** (1483–1546) jako jediný z reformátorů přidělil hudbě centrální postavení v životě církve a věřících. Hudba pro něj představovala **ideální prostředek výkladu myšlenek evangelia** věřícím. Luther přeložil liturgické texty do němčiny, rovněž texty některých písní (hymnů). Toto chápání hudby v rámci liturgie stálo u nebývalého rozvoje luterské figurální liturgické hudby v období baroka, na jejímž vrcholu stojí **Johann Sebastian BACH**.

Luther sám je **autorem asi 20 písní** např.
Ein´feste Burg ist unser Gott
Vom Himmel hoch
Aus tiefer Not
Stojí tak na počátku vývoje tzv. ***protestantského chorálu*.** Výchozími zdroji mu byly středověké latinské hymny a německá světská lidová píseň. Obec věřících zpívala chorál jednohlase – varhany se zapojovaly zpočátku pouze *alternatim*, během 17. století asi sloužily i jako generálbasový doprovod tohoto chorálu.

<u>Písňové moteto</u>
oblíbená kompoziční forma v luterském prostředí zejména v 16. a 17. století. Východiskem jsou motetové imitace, c. f. protestantského chorálu.

Hlavním představitelem tohoto žánru na přelomu renesance a baroka byl
Michael PRAETORIUS (ca. 1571–1621, Wolfenbüttel)
Praetorius proslul také jako hudební teoretik (*Syntagma musicum*). Hudebně byl ovlivněn benátskou vícesborovostí a stylovými výboji, na konci života, kdy působil v Drážďanech, také dílem mladého Heinricha Schütze.
Praetoriova sbírka ***Musae Sioniae*** (Múzy siónské, 9 sv., 1605–1610, vyd. 1611) obsahuje 1244 (sic) kompozic tohoto typu (moteta, vícehlasé chorály a písně). Hudební nástroje obsazoval Praetorius většinou *colla parte*.

Písňová moteta interpretovaly církevní sbory, tzv. *kantoráty* (***Kantorei***).

Nový italský styl vycházející z doprovázené monodie skýtal lepší možnosti působivého výkladu obsahu textu. Skladatel se tak stal **kazatelem,** jenž pomocí tónů vykládá věřícím význam biblického textu.
Kompozičními vzory jsou italští katolíci **Lodovico Grossi da VIADANA** (*Cento concerti*) a **Claudio MONTEVERDI** (madrigaly).

Nové formy pod vlivem monodie a koncertantního stylu nebyly během **první poloviny 17. století** terminologicky ustálené. Většinou se jednalo o skladby s proměnlivým obsazením. Vždy bylo obsazeno basso continuo, nad ním koncertoval různý počet sólisticky pojednaných vokálních hlasů nebo sborový ansámbl/ansámbly. Continuo mohlo být doplněno o větší či menší počet nástrojů. Inspiračním a citačním východiskem mohl (ale nemusel) být protestantský chorál.
Pro vícehlasou komponovanou liturgickou hudbu byly v protestantském prostředí 17. století používány tyto názvy:
duchovní koncert (geistliches Konzert)
concerto
sinfonia (v původním smyslu slova – souzvuk, soulad)

aria

Hlavní hudební druhy od 2. poloviny 17. století
Historie
Zhudebnění evangelií velkých svátků (vánoce, velikonoce, pašije) pro velké obsazení se sóly, sborem a instrumentálním doprovodem. V úvodní a závěrečné části figuruje nový básnický text, který je přednášen v *tutti*. Tento žánr je předchůdcem oratoria.
Srv. např. **Heinrich Schütz: *Weihnachtshistorie*** (struktura a vysvětlení viz Michels, s. 298)

Oratorium
Zpracování námětu pašijí a *historií* figuruje v 18. století formálně jako oratorium s recitativy, ariosy, áriemi, sbory, vícehlasými chorály apod.
Jeden z prvních takto komponujících autorů byl Schützův žák **Johann Theile** (1646–1724), který v roce **1673** provedl v severoněmeckém Lüneburgu ***Matoušovy pašije*** doplněné o sólové árie.

Kantáta *(Kantate)*
Termín se prosadil až v průběhu 17. století.
Vícevětá cyklická forma sestávající z několika vzájemně oddělených částí. Vícevětost kantát byla vnímána jako jeden z hlavních určujících rysů tohoto žánru.[30]
Struktura: (v závorce jsou fakultativní části)
(instrumentální *sinfonia*)
úvodní sbor – v rámci cyklu zaujímá určující postavení; objektivní komentář k tématu
recitativ & árie (většinou dvě dvojice) – subjektivní reflexe tématu
(recitativ & ansámbl)
závěrečný chorál – shrnutí, zapojení obce věřících

Během první poloviny 18. století se etablovala jako vůdčí žánr luterské liturgické hudby. Byla provozována každou neděli v blízkosti kázání, vycházela z nedělního evangelia. Městští kantoři na významných pozicích (Hamburg, Lipsko aj.) komponovali kantáty v ročních cyklech. Srv. duchovní kantáty **Johanna Sebastiana Bacha, Georga Philippa Telemanna** aj.

Moteta
Moteta byla provozována dále jako „staré umění“. Velmi ojediněle vznikaly nové motetové kompozice. Sem patří např. moteta **Johanna Sebastiana Bacha**, jež patří k tomu nejtěžšímu, co Bach pro sborové obsazení napsal**:**
Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225 (1727) – dvojsborové moteto
Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226 (1729) – dvojsborové moteto
***Jesu, meine Freude*,** BWV 227 (1723) – pro pětihlasý sbor, chorální moteto (vychází ze stejnojmenného chorálu)
Fürchte dich nicht, BWV 228 (1726) – dvojsborové moteto
Komm, Jesu, komm, BWV 229 (1731–1732)
Lobet den Herrn, alle Heiden, BWV 230
Moteta byla používána většinou jako funerální hudba či během postního nebo adventního období. V těchto situacích pak moteta nahrazovala kantáty.

---

[30] Tuto strukturu měla luterská kantáta společnou např. i se světskými (sólovými) kantátami komponovanými v italském prostředí na přelomu 17. a 18. století. Odtud se také vícevěté hudebně-liturgické útvary v jiných liturgických i geografických kontextech nazývají jako tzv. *kantátové* (např. *kantátová mše* apod.).

Anthem
Název pro moteta komponovaná od 16. století v prostředí anglikánské církve v Anglii na anglický text. Cílem bylo dosažení textové srozumitelnosti. Většinou se jednalo o oslavné chvalozpěvy. Postupem času získávaly anthemy číslovanou strukturu.
Skladatelé anthemů
Thomas MORLEY (1557/8–1602)
Thomas TALLIS (1505–1585)
Italské vlivy a s nimi i strukturu oddělených hudebních čísel přinesl do anthemu **Henry PURCELL** (1659–1695)
Vrchol barokní anthemové tvorby představují díla **Georga Friedricha HÄNDELA** (1685–1759) (*Chandos Athems*, *Funeral Anthem for Queen Caroline*, *Wedding Anthem for Princess Anne, Coronation Anthems* aj.)

Významní skladatelé:
Johann Hermann SCHEIN (1568–1630)
Kantor u sv. Tomáše v Lipsku. Sbírka ***Opella nova*** (1618–26) obsahuje sóla a duety s doprovodem sólových nástrojů a generálbasu.

Samuel SCHEIDT (1587–1654)
Varhaník a dvorní kapelník v Halle: *Cantiones sacrae* (1620), *Geistliche Konzerte I.-IV.* (1631–1640) aj.

Heinrich SCHÜTZ (*Sagitarius*, 1585–1672)
Byl nejvýznamnějším skladatelem před J. S. Bachem. V roce 1609 odešel na studia do Benátek k Giovannimu Gabrieli. Stal se kapelníkem saského kurfiřta (Johann Georg I., který po Bílé hoře obral Čechy o Lužici).
Kompoziční styl:
Syntéza nizozemské renesanční polyfonie, italského madrigalu a benátské vícesborovosti. Zásady expresionistického výkladu textu, jak je realizovala benátská škola, přenesl z italštiny na němčinu s nesmírným citem pro svůj rodný jazyk.
Hlavní díla:
Psalmen Davids (1619)
Cantiones Sacrae (1625) čtyřhlasé
nové barokní postupy uplatněny:
***Symphoniae Sacrae* I.-III.** (1629–1650)
***Kleine geistliche Konzerte* I.-II.** (1636–9)
Auferstehungshistorie (1623)
Weihnachtshistorie (1664)
pašije (podle Lukáše, Jana, Matouše)

Dieterich BUXTEHUDE (1637–1707)
Kantor v *Marienkirche* v Lübecku. Provádí zde pravidelné neliturgické koncerty, tzv. ***Abendmusiken*.** Je proslulým varhanním virtuózem. Navštívili jej G. F. Händel s J. Matthesonem (srpen **1703**; vozem z Hamburku) a Johann Sebastian Bach (**1705**; 465 km pěšky z Arnstadtu). Pro Bacha znamenal pobyt u Buxtehudeho zásadní inspirační předěl nejen z hlediska jeho varhanní kompozice a improvizace.
Dílo:
přes 100 kantát a duchovních koncertů
Membra Jesu nostri patientis sanctissima – cyklus sedmi pašijových kantát (**1680**)
varhanní a cembalové skladby

Friedrich Wilhelm ZACHOW (1663–1712)
Zachow byl varhaníkem v *Marienkirche* v Halle, učitel Händela v kompozici a hře na klávesové nástroje.
Komponoval varhanní skladby a kantáty.

Georg Philipp TELEMANN (1681–1767)
Narozen v Magdeburgu, studoval práva v Lipsku. Byl skladatelským autodidaktem, patřil k nejproduktivnějším skladatelům své doby. Ve své době byl jedním z nejhranějších autorů v Německu, přítelem G. F. Händela, současník J. S. Bacha. V Lipsku založil a před J. S. Bachem vedl zdejší *Collegium musicum*, jež provádělo jeho hudbu. V roce 1712 působil ve Frankfurtu, v roce **1721** se stal ***Musikdirector***em pěti kostelů v **Hamburgu**, tuto funkci vykonával až do smrti. Mezi jeho povinnosti bylo napsat dvě kantáty na každou neděli. V roce 1723 se vedle J. S. Bacha ucházel o místo svatotomášského kantora v Lipsku.
Telemann byl velmi scestovalý, navštívil mj. Paříž. Dokázal mistrně komponovat ve všech stylech (italský, francouzský, polský aj.) a měj vytříbený cit pro barevné kombinace jednotlivých hudebních nástrojů, mj. vystihl rozdílné interpretační možnosti příčné (*traverso*) a zobcové flétny a ve svých skladbách je zohledňoval.
Dílo:
12 ročníků kantát
46 pašijí
35 oratorií – 6 pašijových oratorií
15 mší
50 oper, ca 1000 orchestrálních suit, nástrojové koncerty, množství komorní hudby aj.
Vychází ze znalosti barokního kontrapunktu, ale uplatňuje již **galantní** způsob kompozice (tzv. *předklasické* obdobíí)**.**

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Jeno dílo představuje vyvrcholení dosavadních vývojových tendencí ve všech žánrech (nejen) luterské liturgické hudby.
Podrobně o Bachově životě a díle srv. Wikipedie

INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA BAROKA

Výchozí situace
Nástrojová hudba zažívá v barokním obdobíí obrovský rozmach, jenž vychází z předchozího vývoje zejména od poloviny 16. století (angličtí *virginalisté,* loutnová hudba aj.) a navazuje na něj. **Vznikají postupně všechny formy orchestrální i komorní hudby, které většinou přetrvaly dodnes.**
Během 17. století se instrumentální hudba **definitivně vymanila ze závislosti na vokální hudbě** a vydala se cestou budování vlastní hudební řeči vycházející z technických a zvukových možností jednotlivých nástrojů, jejich typických melodických obratů (*idiomy*) a kompozičních forem.

Instrumentální ansámbly, barokní orchestr
Docházelo k postupnému **ustalování nástrojových ansámblů**, jež byly předchůdci budoucích orchestrů: vznikala trubačská uskupení (5-7 hráčů), soubory lesních rohů, hobojů, pozounů aj. Barokní období přesto ještě důsledně kompozičně a interpretačně **nerozlišovalo mezi komorním a orchestrálním nástrojovým obsazením**.

Přesto ve významných hudebních centrech vznikala uskupení, jež počtem hráčů a jejich strukturou odpovídala pozdější definici orchestru (významné aristokratické dvory, instrumentální uskupení při velkých kostelích apod.).
Jako hlavní nástroj **barokního orchestru** se díky svým hráčskýma zvukovým možnostem vyprofilovaly **housle** coby hlavní nástroj smyčcové skupiny, jež byla doprovázená nástroji skupiny *bassa continua.* Podle funkce a částečně také dle obsazení se tehdejší orchestry dělily na: dvorní, chrámový, operní, *collegium musicum* (v městském prostředí; složený ze studentů, amatérů a profesionálů).

Barokní orchestrální sazba:
1) **Francie (J.-B. Lully).**
Základem je smyčcový pětihlas s dřevěnými nástroji hrajícími *colla parte.*
2) **Itálie & ostatní Evropa.**
Základem je smyčcový čtyřhlas. První a druhé housle (*prim & sekund*) jsou nejpohyblivější, třetí hlas je spíše výplňový (viola), harmonický celek je držen spodním hlasem *bassa continua* (viola da gamba, violoncello, *violon*, klávesové nástroje, drnkací nástroje). Dechové nástroje (hoboje, clariny, lesní rohy aj.) byly obsazovány většinou párově, byly přidávány na způsob rejstříků (buď oba nebo nic) a hrály většinou *colla parte*.

Kompoziční formy barokní instrumentální hudby

I. SUITA
Taneční skladby byly převzaty z renesance. Jejich důsledný přízvuk na první době měl **vliv na prosazení novodobého taktu**.
Na **přelomu 16. a 17. století** docházelo ke **spojování tanců,** resp. dvojic tanců do větších celků – tzv. ***suit***. Jednotlivé tance byly ve suitě řazeny nejprve volně. Postupně docházelo k **oslabení původní taneční funkce** ve prospěch umělecké složky; ze suit se stávala hudba k poslechu.
V rámci suity byly spojovány tance pocházející z mnoha koutů Evropy: Francie, Španělsko, Anglie, Německo, málo Itálie, časem Polsko.

Koncem 17. století došlo k **ustálení struktury pořadí vět** ve stejné tónině na základě metrického a tempového kontrastu:
1) *Allemande*
Úvodní tanec středního tempa a sudého metra (4/4), původem patrně z Francie, Anglie, Nizozemí.
2) *Courante*
Druhý tanec je rychlý a lichého metra (6/4 nebo 3/2). Postupem času došlo k jeho diferenciaci na rychlý italský typ (***corrente*;** 3/4 nebo 3/8) a pomalejší francouzský typ (***courante;*** 3/2). K typickým rysům tohoto tance patří přeskupování těžkých dob pomocí tzv. *hemiol*.
3) *Sarabanda*
Vážný pomalý tanec lichého metra (3/2 nebo 3/4) pochází původně z latinské Ameriky, Španělska, Itálie, Francie. Také zde dochází k diferenciaci na italský (rychlejší) a francouzský (pomalejší) typ.
4) *Gigue*
Závěr suity patří rychlému vylehčenému ***gigue*** lichého metra (6/8 nebo 3/8), tanci původem patrně z Anglie.

Zejména v **raně barokním Německu** byl v oblibě typ tzv. ***variační suity***, jejíž tance vycházely ze společného tematického materiálu. Mezi významné autory profilující tento žánr patřili:

Paul Peuerl (1570–1625) a jeho sbírka ***Neue Paduan,*** *Intrada, Däntz und Galliarda mit vier Stimmen* (Norimberk **1611**)
Johann Hermann Schein (1586–1630): ***Banchetto musicale*** (Lipsko **1617**) obsahující 20 suit pro pět hlasů.

Ve Francii existovala suita do druhé poloviny 17. století pouze v loutnové (**Denis Gaultier,** ca. 1603–1672) a cembalové hře. Během vrcholného baroka (**od 60. let 17. století**) došlo zejména pod vlivem **Jean-Baptisty Lullyho** k přerodu v náročnější kompozici. Suity získaly orchestrální obsazení, do čela suity byly vkládány **netaneční části** – tzv. ***ouvertury*** (2-3dílné), které suitu „otevíraly" (fr. *ouvrire*). Název této části byl přenesen na celou suitu. Tento postup i trend se záhy prosadily také v Německu, zejména v díle **Georga Philippa Telemanna, Johanna Sebastiana Bacha** (4 orchestrální suity s různým obsazením dechových nástrojů, BWV 1066–1069) **a Georga Friedricha Händela.** Úvodní část těchto suit byla většinou tvořena tzv. ***lullyovskou ouverturou***.

V klávesové literatuře se u suit ujal název ***partita*.**

Suita byla dále obohacována o další věty:
Menuet ¾ takt, střední tempo*.* V 18. století přešel do sonátového cyklu.
Bourée Sudý takt s předtaktím, rychlé nebo středně rychlé tempo.
Gavota Sudý takt, střední tempo.
Siciliana 6/8 nebo 12/8 takt, pomalé tempo, typický tečkovaný rytmus.
Chaconna Třídobý takt, původem z latinské Ameriky, střední až pomalé tempo.
Air etc.

Některé tance obohaceny o tzv. ***double*** (zdobená variační obměna tance).
Zejména ve Francii získávaly tance mnohé **programní názvy** (mimohudební náměty).

V raném klasicismu dochází u suity ke ztrátě umělecké závažnosti a k následnému poklesu do kategorie spíše zábavné hudby (***divertimenta, partity, serenády*** aj.).
Pozn.: ne vždy však příslušnost k těmto žánrům musí znamenat skutečně umělecky podprůměrnou hudbu (srv. např. Mozartova serenáda *Malá noční hudba*).

II. Sonáta
Termín pochází z italštiny (*sonare* – znít), začal být užíván od druhé poloviny 16. století pro instrumentální skladby. Předchůdcem barokní sonáty je gabrieliovská instrumentální ***canzona***, postavená na střídání homofonních a polyfonních částí.
Do poloviny 17. století se užívání obou termínů překrývalo s tím, že kompozice nazývané *sonáta* spíše než canzony usilovaly o využití zvukových a melodických možností daných nástrojů exponováním pro daný nástroj typických zvukově výhodných melodických obratů (*idiomy*).
Od poloviny 17. století se zejména v Itálii vyvíjely hlavní dva typy sonáty, jež se formově vyprofilovaly v pěti sonátových sbírkách skladatele a virtuózního houslisty **Arcangela Corelliho** (1653–1713) (op. 1–5, vyd. Řím 1681–1700, zejména op. 5 (1700) se sonátami pro sólové housle a B. c.).

Sonata da chiesa (chrámová)
Cyklus je většinou čtyřvětý
Tempový plán vět: I. pomalu – imitační části, II. rychle – fugato, III. pomalu – sarabanda, IV. rychle – gigue nebo gavotta.

V jednotlivých od sebe vzájemně zřetelně oddělených větách je uplatňována motivická jednotnost, tonální plán využívá vztahů mezi tónikou a dominantou (T-D).
Sonáta byla provozována během liturgie místo částí *propria missae* nebo k proměňování (*elevatio*).

Sonata da camera (komorní, světská)
Tato forma představuje volný sled různých tanečních vět ve stejné tónině. Od roku 1670 se zde uplatňuje vliv „klasické" suity (*allemande–courante–sarabanda–gigue*). Forma komorní sonáty byla pěstována po celé Evropě.
Formální vývoj v 17. století směřoval od (1) raně barokní **jednovětosti (1610–1660)** s mnoha nesamostatnými oddíly vzájemně se odlišujícími sazebně, metricky a tempově (*multisekcionalita* – úsekovost) k (2) **vícevětosti** o rozsahu **4–5 vět (1660–1710).** Vícevěté sonáty měly větší rozměry, jednotlivé věty tvořily motivicky i formově samostatné celky.

V první polovině 18. století se profilovaly následující kompoziční přístupy:
(1) **konzervativní polyfonní směr**, jenž vrcholil zejména v tvorbě **Johanna Sebastiana Bacha** a **Jana Dismase Zelenky** (1710–40)
(2) postupně se prosadil **progresivní homofonní směr** vycházející z třídílné formy ABA kompozičně směřující k rokokovému stylu.

Triová sonáta
Triová sonáta se svými **dvěma na sobě nezávislými rovnocennými hlasy** umístěnými vesměs v sopránové poloze, které se pohybovaly (koncertovaly) nad generálbasovým harmonickým základem, představovala **nejpreferovanější komorní instrumentální žánr baroka**. Triová sonáta poskytovala ideální prostor pro uplatňování **koncertantního principu** v oblasti nástrojové hry.

Triová sonáta se na počátku 17. století vyvinula v Itálii z instrumentální *canzony*. Od druhé poloviny 17. století se profiluje **vrcholně barokní typ** definitivně ustálený v díle **Arcangela Corelliho** (1653–1713) (op. 1–4, triové sonáty, vyd. Řím 1681 – 1694) – srv. poznámky k vývoji sonáty.
Johann Sebastian Bach přenesl princip triové sonáty do varhanní sazby (dva manuály a pedál; 6 sonát, BWV 525–530) a na obsazení housle (1. hlas) a obligátní cembalo (2. hlas a bas) (6 sonát, BWV 1014–1019).

Nejvýznamnější autoři sonát (houslovi virtuózové baroka)
Biagio Marini (1594–1663)
Významný italský houslista, který významným způsobem ovlivnil profilování formy barokní sonáty a triové sonáty. V jeho sonátách byly poprvé uplatněny technické inovace houslové hry – dvojhmaty, trojhmaty, smyčcové vibráto apod. Jako první uplatnil také jiný způsob naladění strun, tzv. ***skordaturu***. Marini výrazně ovlivnil způsob houslové hry po celé 17. století.

Johann Heinrich Schmelzer (1620/23–1680)
Výborný rakouský houslista, působil ve Vídni, kde byl vicekapelníkem císaře Leopolda I., s nímž ho pojilo přátelství. Po smrti kapelníka **Giovanniho Felice Sancese** (c. 1600–1679) se v roce 1679 stal císařským kapelníkem, prvním neitalského původu. Již počátkem roku 1680 zemřel v Praze, kde pobýval s císařským dvorem, na mor.
Schmelzer má zásluhy o rozvoj forma barokní sonáty v jižním Německu a v Rakousku.
Sonatae unarum fidium (sonáty pro jedny housle), tisk **1644** – první tisk houslových sonát (pro housle a *basso continuo*) od německy mluvícího skladatele. Krom virtuózních hráčských

prvků uplatňuje Schmelzer zdařile také ve vrcholném baroku oblíbenou techniku variací nad basovým modelem. Schmelzerova hra a kompozice ovlivnily dílo jeho přítele H. I. F. Bibera, který byl asi také jeho žákem.

Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704)
(Biografické údaje viz výše)
Biber byl houslovým virtuózem působícím na dvorech v Kroměříži a posléze v Salzburgu. Byl patrně žákem H. Schmelzera.
Ve svých dílech využívá dobových technických možností houslové hry (vícehlasá/polyfonní hra, *skordatura*, zvukomalebné efekty aj.).

Významné sonáty:
***Sonata violino solo representativa* (1669)** pro sólové housle a *basso continuo* dovedně imitující zvířata. Části: Allegro – slavík – kukačka – žába – Adagio – slepička – kohoutek – Presto – Adagio – křepelka – kočička – mušketýrský *mars* – Allemande.

16 růžencových sonát (mystériové sonáty) **(1678–1687)** pro sólové housle a *basso continuo*. Krom 1. a 15. sonáty využívá Biber všude *skordatur*. Využívá také vícehlasé hry.
Struktura:
I. Radostná tajemství: 1. *Zvěstování Panně Marii*; 2. *Navštívení Panny Marie*; 3. *Narození Páně*; 4. *Uvedení Páně do chrámu;* 5. *Dvanáctiletý Ježíš v chrámě*.
II. Bolestná tajemství: 6. *Ježíšovo utrpení v zahradě Getsemanské*; 7. *Ježíšovo bičování*; 8. *Ježíšovo korunování trním*; 9. *Ježíš nese svůj kříž;* 10. *Ježíšovo ukřižování*.
III. Slavná tajemství: 11. *Zmrtvýchvstání Páně*; 12. *Nanebevstoupení Páně;* 13. *Seslání Ducha Svatého*; 14. *Nanebevzetí Panny Marie;* 15. *Korunování Panny Marie*.
16. Passacaglia *Anděl strážný* pro sólové housle bez doprovodu

Giuseppe Tartini (1692–1770)
Houslový virtuóz, po roce 1710 byl v rámci svého pobytu v Assisi, kam utekl před hněvem své rodiny díky nevýhodnému sňatku, v kompozici snad byl **žákem** P. **Bohuslava Matěje Černohorského,** OFMConv. (1684–1742).
Od roku 1721 působil jako kapelník a houslista v bazilice sv. Antonína v Padově. V roce 1723 byl pozván na korunovaci Karla VI. do **Prahy.** Zde působil do roku 1726 ve službách hraběte **Františka Ferdinanda Kinského.** Od roku 1726 vyučuje v Padově hře na housle studenty z celé Evropy (Johann Gottlieb Graun aj.).
Berlínský flétnista a teoretik Johann Joachim Quantz se obdivoval technice Tartiniho hry, ale odsuzoval nedostatek ušlechtilého vkusu.
Jeho hudebně-teoretické spisy mj. o umění ornamentiky, na něž navázal ve své houslové škole **Leopold Mozart** (1756), otec Wolfganga Amadea.
Tartiniho styl vycházel nejprve z děl Arcangela Corelliho a Antonia Vivaldiho. Jeho kantabilní přednes vycházející ze smyčcové techniky, směřoval od barokní zdobnosti k raně klasicistní virtuozitě.
Tartini je autorem 135 houslových sonát s doprovodem *continua*, nejznámější z nich je sonáta g moll zvaná ***Ďáblův trylek*** a další sonáta g moll *Didone abbandonata* (opuštěná Dido).

Arcangelo Corelli (1653–1713)
Významný houslový virtuóz, působící v Římě. Krom zdokonalení houslové techniky tkví jeho význam v profilování dobových instrumentálních forem sonáty, triové sonáty a *concerta grossa* (viz dále). Ve svých houslových sonátách spojuje virtuózní hráčskou techniku s kompozičním mistrovstvím. Byl jedním z prvních skladatelů, jenž ve svých dílech realizoval vrcholně barokní

kontrapunkt (***contrapuctus luxurians***) plný nezvyklých obratů a skoků, sloužících k vybuzení afektů. Navazují na něj jeho žáci **Francesco Geminiani** a **Pietro Antonio Locatelli.**
Concerto grosso dovedl do formální dokonalosti, díky níž se stalo vzorem pro **Antonia Vivaldiho, Johanna Sebastiana Bacha** a **Georga Friedricha Händela.**

Jan Dismas ZELENKA (1679–1745)
6 triových sonát, ZWV 181, **1721** – rozsáhlé polyfonní plochy. Toto dílo stálo na počátku znovuobjevení tohoto skladatele v moderní době.

Georg Friedrich HÄNDEL (1685–1759)
bližší informace o jeho sonátové tvorbě viz Wikipedia
(*List of compositions by George Frideric Handel*)

Johann Sebastian BACH (1685–1750)
bližší informace o jeho sonátové tvorbě viz Wikipedia
(*Bach-Werke-Verzeichnis*)

III. KONCERT (*CONCERTO*)
Termín koncert odvozen ze slova ***concertare,*** vykládaný v italštině jako „společně se domlouvat" a v latině jako „soupeřit spolu". Oba dva tyto principy se v koncertantním principu prolínají.
Koncertantní princip představuje obecný princip barokní hudby *in stile moderno.* Již od dob **Giovanniho Gabrieliho** byl uplatňován ve vokálně-instrumentální hudbě, významnou manifestací tohoto principu byla sbírka **Lodovica Grossi da Viadana** *Cento concerti ecclesiastici* (1602–1609).
Od první poloviny 17. století byl tento princip přenesen i na ryze instrumentální hudbu, ve druhé polovině 17. století na **sonátu, canzonu, a sinfonii.** Následoval vznik ***concerta grossa*** a **sólového koncertu.**

Concerto grosso
Instrumentální cyklická vícevětá forma postavená na principu střídání velkého ansámblu (***concerto grosso***) a malého ansámblu obsazeného sólově (***concertino***). Tyto dvě skupiny spolu koncertují na principu dialogu a echa. *Concertino* bylo zpočátku tvořeno dvěma houslemi a violoncellem, později sem byly obsazovány také další nástroje.
Prvním, kdo používal tento princip, byl patrně **Alessandro STRADELLA** (1643–1682), současný název tomuto koncertu dal **Arcangelo CORELLI** (1653–1713). Podle zprávy Georga Muffata uplatňoval Corelli tento princip v Římě od roku **1682.** Jeho **12 *concerti grossi*** byly vydány posmrtně v roce **1714** a získaly si velkou oblibu po celé Evropě. Mnoho skladatelů na ně ve své tvorbě navazovalo. Nejznámější z nich je 8. *concerto* g moll ***Fatto per la Notte di Natale*** (vánoční).
Formově vycházela *concerta grossa* z podobných principů jako tehdejší sonáty (*concerto da chiesa* versus *concerto da camera*).

Tvorbou *concerta grossa* ve své době prosluli mj.:
Georg MUFFAT (1653–1704) Sbírka 12 *concerti grossi*, vyd. Pasov **1701**
(*Auserlesener mit Ernst und Lust gemengter Instrumental-Musik Erste Versamblung*).
Johan Caspar Ferdinand FISCHER (1665–1746) aj.

Vrcholu vývoje dosáhlo barokní *concerto grosso* v dílech:

Georga Friedricha HÄNDELa (1685–1759): 12 *concerti grossi*, op. 5, HWV 319–330 (1739/1741) složil Händel podle vzoru Arcangela Corelliho a k jeho poctě. *Concertino* tvoří dvoje housle a violoncello.

Johanna Sebastiana BACHa (1685–1750): **6 Braniborských koncertů** (*Six Concerts avec plusieurs instruments*), BWV 1046–1051 (1718–1721). Koncerty byly zkomponovány v Köthenu. Bach je v roce 1721 věnoval braniborskému markraběti Christianu Ludwigovi. Napsány jsou na půdorysu *concerta grossa*.
1. Koncert F dur; 2 horny, 3 hoboje, fagot, housle & smyčce.
2. Koncert F dur; trubka in F, zobcová flétna, hoboj & smyčce.
3. Koncert G dur; 3 housle, 3 violy, 3 violoncella, basso continuo.
4. Koncert G dur; housle, 2 zobcové flétny & smyčce.
5. Koncert D dur; koncertantní cembalo, traverso, housle & smyčce.
6. Koncert B dur; 2 violy da braccio, violoncello, 3 violy da gamba, basso continuo.

Sólový koncert
U počátku vývoje sólového koncertu bylo míšení znaků *concerta grossa* a sólového koncertu, kdy byly z *concertina* vydělovány sólové nástroje.
Nejstarší doklad tohoto procesu je znám v díle bolognského skladatele **Giuseppe TORELLIho** (1658–1709) ***Concerti grossi*****,** op. 8 z roku **1709.** 7.–12. koncert je určen pro jedny sólové housle.

Současně s Torellim se touto cestou vydal také houslista mantovského vévody Ferdinanda Karla **Tomaso ALBINONI** (1671–1751): 6 *Sinfonie a cinque*, op. 2 (**1700**).

Vývoj barokního koncertu vyvrcholil v díle benátského skladatele **Antonia VIVALDIho** (1678–1741). Díky množství Vivaldiho koncertů a distribuci jejich tisků po celé Evropě došlo ke **stabilizaci cyklického formového schématu italského barokního koncertu** jako závazné normy. Vivaldiho chápání a utváření hudební mluvy převratným způsobem ovlivnilo hudební myšlení a přístup k hudební kompozici po celé Evropě včetně Johanna Sebastiana Bacha a připravilo cestu hudebnímu klasicismu.

Antonio VIVALDI (1678–1741)
Byl benátským rodákem, kompoziční vzdělání získal od kapelníka u sv. Marka Giovanniho Legrenziho. V roce 1703 přijal kněžské svěcení (kvůli svým vlasům byl přezdíván *Il Prete Rosso* – zrzavý páter), ale ze zdravotních důvodů (astmatik) byl v roce 1706 zproštěn kněžské služby. Vivaldi proslul jako houslový virtuóz. Od roku **1703** byl houslovým učitelem a od roku 1716 vedl Vivaldi jako koncertní mistr orchestr v benátském sirotčinci ***Pio Ospedale della Pietá*****,** kde se dívky vedle domácích prací učily hudbě, ty nejtalentovanější působily v orchestru a sboru ústavu. Jednalo se de facto o předchůdce konzervatoře (podobným způsobem fungovaly konzervatoře v Neapoli). Koncerty těles a sólistů sirotčince prosluly vynikající úrovní, navštěvovali je přední hudebníci Evropy. Vivaldi psal většinu svých skladeb právě pro hudební potřeby tohoto sirotčince (koncerty, kantáty, duchovní skladby).

Hudebně stylový průlom nastal u Vivaldiho op. 3 – 12 koncertů pro jedny, dvoje a čtvery housle a smyčcový orchestr ***L´Estro armonico*** (harmonická inspirace) vyd. v Amsterdamu v roce **1711.** Cyklus měl obrovský úspěch po celé Evropě, Vivaldi potvrdil svoji nově získanou pověst dalším cyklem koncertů pro housle a orchestr ***La Stravaganza*** (extravagance) vydaným v roce **1716.** Od roku 1718 začal Vivaldi coby vyhledávaný skladatel cestovat po Evropě, stal se kapelníkem mantovského vévody, pobýval v Římě a v roce 1725 se navrátil do Benátek.

V roce **1725** vydal v Amsterodamu cyklus 12 koncertů pro housle a orchestr ***Il cimento dell´Armonia e dell´Inventione*** (Souboj harmonie s invencí)**,** op. 8. Sbírku věnoval Vivaldi hraběti **Václavovi z Morzinu,** pro jehož hudební těleso komponoval a jehož kapelu v Itálii řídil. První čtyři koncerty z této sbírky představují dnes nejpopulárnější Vivaldiho dílo – cyklus čtyř koncertů ***Čtvero ročních dob*** (*Le quattro staggioni*). Vivaldi je složil patrně v roce **1725**. Zdařile se mu podařilo na formovém půdorysu čtyř třívětých koncertů zobrazit roční období v přírodě a vyjádřit specifické zvuky venkova: zpěv ptáků, štěkání psů, bzučení much, déšť, bouři, výkřiky opilců, ticho nad zasněženou krajinou, praskání ohně v krbu. Ke každému z koncertů napsal patrně sám Vivaldi sonet popisující scény ilustrované hudbou. V této době zažíval vrchol kariéry a komponoval na šlechtické a panovnické objednávky z celé Evropy. Císaři Karlu VI. Habsburskému, který byl velkým Vivaldiho obdivovatelem, věnoval sbírku 12 houslových koncertů ***La Cetra*** (Lyra, op. 9, 1727). V roce 1730 pobýval ve Vídni a v Praze, aby zde provedl svoji operu *Farnace* (viz výše). Postupem času začala Vivaldiho sláva vlivem měnícího se vkusu publika upadat. Vivaldi hledal řešení situace ve Vídni u Karla VI., po příjezdu sem se (po smrti J. J. Fuxe) stal dvorním skladatelem, avšak Karel brzy zemřel (1741). Vivaldi zemřel ve Vídni bez finančních prostředků nedlouho po něm.

Vivaldiho význam pro etablování formy barokního instrumentálního koncertu
Ve Vivaldiho tvorbě vrcholí vývoj vrcholně barokního sólového koncertu. Vivaldi (i díky dlouhodobé povinnosti v *Ospedale* zkomponovat dva koncerty měsíčně) je autorem **ca. 350**, dodnes dochovaných koncertů pro různé nástroje. Preferovány byly koncerty pro smyčcové nástroje, zejména pro housle (230), dále pro dechové drnkací (mandolína) aj. nástroje.

Vivaldiho koncerty a jejich vlivem po celém hudebním světě (tisky Amsterodam) byla **etablována třívětost této formy** v pořadí vět **Allegro – Adagio – Allegro**, resp. rychle – pomalu – rychle. Vivaldi pracoval s pevným plánem střídání (1) vzájemně tematicky propojených *tutti* částí – tzv. ***ritornelů*** (*ritornare* = opět se vracet) exponovaných v různých příbuzných tóninách (T, D, VI. stupeň apod.) a (2) sólových epizod. Vivaldi zachovával relativně stabilní modulační plán („*napsal jediný koncert 350x*“). Revoluční byl také Vivaldiho způsob zacházení s hudebními myšlenkami, jež vycházely z hudby samotné (nikoliv pouze z mimohudebně orientovaného afektu) a začínaly zohledňovat motivické souvislosti. V tomto přístupu lze již vysledovat **zárodky myšlení hudebního klasicismu.** Vliv Vivaldiho skladeb je možné vystopovat po Itálii, Francii, v Německu.

Vivaldi a Čechy
Zásadní vliv měl Vivaldiho styl také na tvorbu pražských skladatelů **Antonína Reichenauera** (1694–1730), **Bohuslava Matěje Černohorského** (1684–1742) a **Jana Josefa Ignáce Brentnera** (1689–1742). Vivaldiho skladby se do českého prostředí dostaly díky benátskému impresáriovi a zpěvákovi **Antoniu Denzimu (Denzio)**, který vedl operní společnost angažovanou hrabětem Františkem Antonínem Sporckem na Kuksu a v Praze. Denzio zde v letech **1726–1736** realizoval šest Vivaldiho oper. *Agrippo,* RV 697 byla komponována přímo pro Prahu. Vivaldi zde patrně pobýval v roce **1730**, kdy zde tuto operu řídil. Vivaldi řídil také kapelu hraběte Morzina během jejího pobytu v Itálii, Morzinovi dodával své skladby, věnoval mu sbírku *Il cimento…*

A. Vivaldi a J. S. Bach
Vivaldiho kompozicemi byl zásadně ovlivněn zejména **Johann Sebastian Bach** (1685–1750), který si jeho díla vlastnoručně opisoval a některá transkriboval pro varhany. Na základě inspirace Vivaldiho instrumentálními díly revidoval Bach způsob své práce s hudebním materiálem. Formální struktura vivaldiovského koncertu se v Bachově díle propojuje

s tradičním německým důrazem na polyfonní tematickou práci a je vystupňována k nebývalým účinkům.

Bachovy koncerty:
Houslový koncert a moll, BWV 1041
Houslový koncert E dur, BWV 1042
Dvojkoncert pro dvoje housle d moll, BWV 1043
Trojkoncert pro cembalo, flétnu a housle, BWV 1044
Koncerty pro cembalo a orchestr, BWV 1052–1059
Koncerty pro dvě, tři, čtyři cembala, BWV 1060–1065

HUDBA PRO KLÁVESOVÉ NÁSTROJE

Klávesové nástroje prodělaly v období baroka nebývalý konstrukční rozvoj, podporovaný mj. jejich významným postavením ve skupině nástrojů *bassa continua*, kde zajišťovaly harmonickou složku. Krom doprovodné funkce se klávesové nástroje uplatňovaly také sólově.

Hlavními klávesovými nástroji baroka byly **varhany, cembalo a *clavichord*** (u všech těchto nástrojů existovaly verze s více manuály a s pedálem). V rámci klávesových kompozic nebylo zpočátku (až na výjimky) rozlišováno určení pro konkrétní typ klávesového nástroje. Komponovaná hudba určená *a priori* pro varhany tendovaly k lineární sazbě (polyfonní hra), cembalové skladby využívaly tzv. lomeného stylu (arpeggia, ***style brisé***) odvozeného z loutnové hry (Denis Gaultier). Na druhé straně bylo samozřejmostí, že hráči uzpůsobovali způsob své hry konkrétnímu typu nástroje (např. dodatečné cembalové arpeggiování akordů varhanních skladeb, cembalové vytrylkování dlouhých ligaturovaných not apod.).

Kompoziční formy
Vedle **kontrapunktických forem** (*canzona, ricercar, fantasia* aj.) vznikaly také **volné formy** (*toccata, praeludium*), **variace** (*partity*)**, taneční věty, liturgicky vázaná varhanní hudba** (*chorálové předehry, fantazie* apod.).

Varhany
Představovaly největší nástroj baroka s největšími zvukovými a dynamickými možnostmi (*královský nástroj*). Stavěly se nástroje různé velikosti – od jednomanuálových přenosných varhan (*portativ*) až po nástroje o více (2-3) manuálech s pedálem. Většina varhan stále v kostelích. Podle způsobu stavby a způsobu liturgického využití se v Evropě vyprofilovaly tzv. jihoněmecká (katolická) a severoněmecká (luterská) škola.

U zrodu varhanní hudby tzv. jihoněmecké kulturní oblasti stojí varhaník u sv. Petra v Římě **Girolamo FRESCOBALDI** (1583–1643), autor *toccat, canzon* a *ricercarů*. Zejména ve svých chromatických toccatách (*ad elevationem*) je Frescobaldi označován jako skladatel s rysy *manýrismu*. Frescobaldi ve svých cembalových sbírkách sbírkách etabloval do umělecky závažné sféry také cembalovou hru. Frescobaldiho klávesové kompozice si opisoval také J. S. Bach.
Dílo: ***Fiori musicali*** (1635) – sbírka varhanních skladeb (*toccaty, ricercary* apod.) k mešnímu ordinariu i propriu.
Pokračovatelem Frescobaldiho tradice byl jeho žák a světoběžník **Johann Jacob FROBERGER** (1616–1667) – viz níže.

Zakladatelem severoněmecké tradice byl amsterodamský skladatel a varhaník **Jan Pieterszoon SWEELINCK** (1562–1621). Stojí na předělu renesance a baroka, bývá považován za posledního

velkého „Nizozemce“ renesance. V jeho díle došlo k **syntéze italské renesanční polyfonie 16. století, benátské vícesborovosti a tradice anglických *virginalistů*** (melodické ozdoby, diminuce apod.).
Komponované formy
Variace na (většinou světské) písně, chorálové předehry, toccaty, fantasie, ricercary aj.
Sweelinck má vliv na etablování barokní monotematické fugy. Byl učitelem mnoha mnoha významných varhaníků (mj. **Samuel SCHEIDT, Heinrich SCHEIDEMANN**), kteří šířili jeho vliv dál a dali tak vzniknout tzv. severoněmecké tradici.

Od **druhé poloviny 17. století** dochází k vzestupu významu ***preludia a fugy*** ve varhanní a ***suity*** v cembalové literatuře. V severním protestantském Německu nabývá na významu zpracování protestantského chorálu: **chorální variace** (*chorální partita*), **chorální fantasie**, **chorální fuga** a **chorálová předehra.**

1 Severní Německo (luteránské oblasti)
Matthias WECKMANN (1619–1674)
Johann Adam REINCKEN (1623–1722) inspirátor J. S. Bacha
Dieterich BUXTEHUDE (ca. 1637–1707) kantor v *Marienkirche* v Lübecku, učitel J. S. Bacha
Georg BÖHM (1661–1733) Lüneburg, vliv na J. S. Bacha

2 Střední Německo (luteránské oblasti)
Johann PACHELBEL (1653–1706) – vahraník v Norimberku. Dílo: ***Hexachordum Apollinis*** (1699) – variační cykly pro varhany
Johann KUHNAU (1660–1722) Thomaskantor v Lipsku před J. S. Bachem
Friedrich Wilhelm ZACHOW (1663–1712), varhaník v Halle, učitel G. F. Händela

3 Jižní Německo (katolické oblasti)
Komponované formy: *ricercary, canzony, versetti, toccaty, suity*.
Johann Jacob FROBERGER (1616–1667), žák Frescobaldiho, varhaník u vídeňského dvora, cestoval po celé Evropě (kontakty s D. Gaultierem, F. Couperinem aj.); **tvůrce klávesové suity.** V jeho díle pro klávesové nástroje dochází k syntéze německých, italských a francouzských podnětů. Froberger je autorem rozsáhlého klávesového díla ve všech tehdy v jihoněmecké oblasti komponovaných formách.
Johann Kaspar KERLL (1627–1693) – působil v Mnichově a ve Vídni.
Georg MUFFAT (1653–1704) – působil jako varhaník v Salzburgu a v Pasově. Ve své tvorbě spojuje jihoněmecké a francouzské vlivy. Vyd. Sbírku rozměrných varhanních *toccat* ***Apparatus musico-organisticus*** (1690).
Johann Caspar Ferdinand FISCHER (ca. 1670–1746). Kapelník bádenského markraběte, působil mj. v Ostrově nad Ohří, následně v Ratstattu. Nejvýznamnějším díle je ***Ariadne musica*** (**1702**) – sbírka dvaceti preludií a fug v dvaceti tóninách, předchůdce a inspirace Bachova Temperovaného klavíru (shoda některých témat). Sbírka byla věnována tepelskému opatu ke stavbě chórových varhan v klášterním kostele v Teplé (stojí dosud).

Francie
Ve Francii měla větší význam **cembalová hra** (fr. *clavecin*). Rozvinula se zde kompoziční a zejména interpretační škola tzv. ***clavecinistů***. Vytvořili osobitý interpretační styl vycházející ze nástrojových a zvukových specifik cembala (průrazný zvonivý tón krátkého trvání) – zejména tzv. lomený styl, ***style brisé*** – akordické rozklady (arpeggia) vycházející z loutnové hry, rozvinutá ornamentika, pasážová hra aj.

Nejvýznamnější *clavecinisté*:
François COUPERIN *LE GRAND* (1668–1733) – cembalista u Ludvíka XIV., zcela zásadní je jeho škola hry na cembalo doprovozená drobnými kompozicemi ***L' art de toucher de clavecin* (1716).** Vydal 4 knihy *Piéces de clavecin* obsahující suity, charakteristické kusy (s programní mimohudební inspirací spíše zvukomalebného typu (neplést s ideou programní hudby v romantismu).

Jean-Philippe RAMEAU (1683–1764) propojuje ve svých cembalových kusech Couperinův odkaz a italské podněty.

Itálie, Španělsko
V cembalové interpretaci a kompozici vynikl zejména **Domenico SCARLATTI** (1685–1757), syn Alessandra. Působil v Římě, Londýně, Lisabonu a Madridu. Emancipoval cembalovou hru, zavedl sem prvky **předklasicistního** hudebního vyjadřování (pasáže i dvojhmatové, křížení rukou – poté, co ztloustl, už mu to nešlo). Složil asi **600 skladeb pro cembalo** (***sonáty***). Zde v tzv. ***starosonátové formě*** (jednovětá skladba s dvěma kontrastními tématy, náznaky provedení, reprízy) předjímá **prvky budoucí raně klasické sonátové formy**. Je autorem slavné ***Kočičí fugy***, jež měla vzniknout z tématu, které „zahrála" kočka přeběhnutím po klávesnici cembala.

HUDEBNÍ BAROKO V ČESKÝCH ZEMÍCH

Zaužívané periodizační termíny označující barokní období v českých podmínkách a jejich limity

1 Období *protireformace*
Proces protireformace byl zahájen v prostředí katolické církve po Tridentském koncilu (1563). Jedná se o zkreslující označení, které staví do popředí pouze náboženský vývoj, a to vyhroceně protikatolicky (i tím, že neužívá jiný termín označující totéž z katolické perspektivy: ***katolická reformace***). Toto označení chápe oblast kultury a umění pouze pod prismatem náboženského vývoje. I když byl v barokním období dominantní, nelze jej vnímat jako jediný.

2 Období *temna*
Označení vychází z názvu historického románu ***Temno*** (1915) českého spisovatele **Aloise Jiráska** zasazeného do českých zemí první poloviny 18. století. Termín akcentuje vedle silně protikatolicky interpretovaného náboženského vývoje českých zemí také národnostní problematiku ve smyslu útlaku české národnosti, nereflektuje vývoj v kulturní oblasti. Jirásek přitom ve svém románu popisuje tuto dobu (jež je v románu pouze určitým časovým výsekem celé epochy) a její kulturní a společenské klima podstatně barvitěji a komplexněji.

3 Období *pobělohorské*

Ze současné perspektivy se jeví asi jako nejvhodnější.[31] Označuje období let **1620–1740**, chronologicky vymezené bitvou na Bílé hře a úmrtím posledního barokního habsburského císaře Karla VI.
Označení vychází ze skutečnosti, že podmínky existence barokní hudební kultury v českých zemích v pobělohorské době byly dány zejména **obecným charakterem společenských struktur v habsburském soustátí.** Jeho pevnou součástí se české země staly po roce **1620** (**bitva na Bílé hoře** ukončující povstání českých stavů vnímaná jako datační symbol) resp. po roce **1627–1628** (vydání ***Obnoveného zřízení zemského*** pro Čechy a Moravu stanovující právní rámec existence těchto zemí v rámci habsburské monarchie) intenzivněji než v předchozím století (1526–1620).

Určitým spojujícím rysem tohoto období se stala **provinčnost** celého území započatá již od roku **1611**, kdy habsburský dvůr po smrti císaře Rudolfa II. přesídlil z Prahy zpět do Vídně. V důsledku těchto politických a společenských podmínek se (zejména světská) kulturní centra nacházela většinou mimo české země (zejména ve Vídni). V českých zemích tak získala **vedoucí vliv katolická církev,** jejíž významné instituce (arcibiskupství, biskupství, konventy významných řádů, farní síť, poutní centra aj.) v zemi působily nadále s rostoucí intenzitou. I díky podmínkám stanoveným v *Obnoveném zřízení zemském* (katolická církev se stala prvním zemským stavem) se katolická církev stala v kulturní i politické oblasti vedoucí společenskou vrstvou a výrazným způsobem ovlivňovala **utváření hudební kultury českých zemí v tomto období** (srv. např. absolutní převaha duchovních skladeb v rámci komponované hudby v tomto období).

Obecná charakteristika období a podmínek existence hudební kultury u nás

Období od uzavření vestfálského míru až po vypuknutí *válek o rakouské dědictví* **(1648–1740)** znamenalo po zničujících útrapách třicetileté války **dlouhé období míru, populační a ekonomické konsolidace země.**

Společenská situace

Města a jejich ekonomiky byly obnovovány až do konce 17. století, avšak po celé období zůstávala ekonomicky a politicky slabá (podle *Obnoveného zřízení zemského* měla všechna královská města pouze jeden hlas na sněmu) a na rozdíl od 16. století nemohla plnit úlohu předních kulturních institucí v zemi. Tuto roli zaujala **prohabsbursky orientovaná loajální šlechta** (mecenát – *fundace*, budování reprezentativních skladeb, popř. vydržování hudebních ansámblů, tzv. *kapel*) a zejména **katolická církev.** Krom sekulární sféry (biskupství, děkanství, farnosti aj.) došlo k vzestupu zejména monastické sféry (církevní řády). V popředí tohoto trendu stály zejména **jezuitské** a později také **piaristické konventy** coby centra tzv. ***barokního vlastenectví*** (např. Bohuslav BALBÍN (1621–1688)).

Všechny tyto stavy (církev – šlechta – města) vystupovaly v rámci tzv. ***druhého nevolnictví*** (utužení nevolnických poměrů v důsledku populační a ekonomické krize třicetileté války) v roli vrchnosti vůči českému **venkovu,** jenž nehrál v koncepčním profilování hudební kultury žádnou významnou roli. Po celé období však byl významnou zásobárnou talentovaných hudebníků, jež ve většině pocházeli právě z venkovského prostředí. Venkovské prostředí tak svými lidskými zdroji umožňovalo realizaci hudebního provozu na našem území.

---

[31] Využívá je i **Jiří SEHNAL** v pobělohorské kapitole (*Pobělohorská doba*, 1620–1740) v syntetickém zpracování *Hudba v českých dějinách* (1983).

Národnostní a jazykové poměry
Události roku 1620 v podstatě nezměnily národnostní poměry v zemi. Původní **česká šlechta** si nadále poměrně dlouho zachovávala český ráz. Od konce 17. století převládla ve šlechtickém prostředí **francouzština** (vliv dvorské kultury *Versailles*) a hlavně **italština**.
Němčina jako úřední jazyk byla v roce 1627 zrovnoprávněna s češtinou, ale od druhé poloviny 17. století nabyla v nejvyšších správních orgánech monarchie převahy.
Čeština se udržela nejen na českém venkově, ale také v českých městech až do centralizačních (a germanizačních) zásahů osvícenského státu, jež započaly v polovině 18. století a vrcholily za vlády císaře Josefa II. v 80. letech 18. století.

Oproti dosud rozšířenému mínění nesledovali katolická církev ani jezuité germanizační tendence. **Od druhé poloviny 17. století však čeština přestala být jazykem vyšších společenských vrstev a vzdělanců.** Výjimku představoval okruh vlasteneckých vzdělanců, vesměs z řad jezuitů, v čele s Bohuslavem Balbínem, Tomášem Pešinou z Čechorodu aj. Jejich tzv. ***barokní katolické vlastenectví*** vnímalo češtinu jako *jazyk sv. Václava*.

Ještě významnější postavení než v předchozím humanistickém období měla **latina.** Vycházelo z její pozice mezinárodního jazyka i oficiálního bohoslužebného (*liturgického*) jazyka katolické církve (s výjimkou kázání a svatebních obřadů). Latina byla vyučována na středních školách (jezuitská a piaristická gymnázia), většina barokní figurální liturgické hudby komponována na latinský text. Výjimky představovaly pouze mimoliturgické české nebo německé duchovní písně, popř. některá oratoria komponovaná na italská libreta.

Náboženské poměry a proces rekatolizace
Po roce 1620 docházelo během první poloviny 20. let 17. století k vyhánění nekatolických duchovních. *Obnovené zřízení zemské* (1627) definitivně uzákonilo zákaz všech nekatolických vyznání v českých zemích. Důsledně uplatnilo zásady tzv. ***augšpurského náboženského míru*** (1555): Koho vláda, toho náboženství (*cujus regio, ejus religio*). Z náboženských důvodů opustili zemi četní příslušníci šlechtického i městského stavu. Poddaní vázaní k panství se museli změně náboženství podvolit.

Rekatolizace probíhala v podmínkách třicetileté války sice i vojenskými prostředky, ale dlouhodobější výsledky měly tzv. ***misie*** (srv. pošumavské misionářské působení jezuity **Albrechta Chanovského z Dlouhé Vsi**), dlouhodobé rekatolizační působení duchovní správy (zejména díky pražskému arcibiskupovi hraběti **Arnoštu Vojtěchovi z Harrachu,** 1598–1667) a generační výměna.

Rekatolizace nebyla stoprocentně úspěšná (zejména v severozápadních Čechách hraničících s luteránským Saskem. Rekatolizační patenty byly císařským dvorem čas od času obnovovány (naposled za Karla VI. **1725** – toto období právě zachycuje román *Temno*). Do severních Čech byly pašovány malé nenotované nekatolické zpěvníčky – tzv. ***špalíčky*** (viz dále).

Barokní náboženský život
Sestával z pravidelného cyklu nedělí a svátků, rozprostřených v liturgickém roce průměrně 1–2 nedělní a sváteční termíny týdně. Tyto sváteční dny udávaly ráz veřejnému i soukromému životu.
Tzv. ***barokní zbožnost*** je označením pro dobový způsob realizace a prezentace náboženského vyznání, jež v sobě neoddělitelným způsobem propojovaly subjektivní a společenské aspekty. Ty se prezentovaly zejména veřejným, okázalým prováděním náboženských úkonů (s cílem postihnout Boha skrze tento svět – Zdeněk Kalista). Do kontextu *barokní zbožnosti* patřily také

důraz na misie, uctívání Panny Marie a svatých, důraz na zpověď (svátost smíření) a přijímání Božího těla (hostie), získávání odpustků a péče o posmrtný život aj.[32]

Příkladem propojení náboženského a společenského/politického aspektu této zbožnosti šel sám panovník a jeho vídeňský dvůr (v tomto kontextu je třeba vnímat dobové chápání náboženské příslušnosti jako do jisté míry politické záležitosti), v místních poměrech pak příslušníci lokální šlechty.

Projevem a důsledkem *barokní zbožnosti* byly četné **dary a *fundace*** církevním institucím (mj. i na hudbu) stejně jako okázalá realizace **náboženských slavností (*festivit*).** Hudba přispívala k jejich lesku. Krom běžných stále se opakujících *festivit* (Vánoce, Velikonoce, svátek patrona kostela apod.) patřily mezi nejvýznamnější slavnosti jednorázové počiny, např. (1) oslavy svatořečení **(*kanonizace*) sv. Jana Nepomuckého (1729)** aj. a s nimi spojená procesí, poutě, lodní hudby (***musica navalis***) v Praze (konány opakovaně o svátku J. Nepomuckého v letech 1715–1778); (2) oslavy **korunovace zázračných mariánských sošek** (např. na Svaté Hoře v roce 1732) aj.

Církevní (duchovní) řády

Řády se staly jednou z hlavních institucionálních opor pro realizaci *barokní zbožnosti,* pro utváření hudební kultury, středního a také hudebního školství u nás v 17. a 18. století.
Po roce 1620 došlo k obnově jejich předhusitského významu. Mnohé starobylé konventy zažily v této době ještě větší (personální, stavební, vzdělanostní aj.) rozkvět než tomu bylo před rokem 1420. Rozhodující pozici v oblasti vzdělání (školství), prezentace (šíření) *barokní zbožnosti* a působení na laické věřící (*misie*) měly nově ustavené řády, zejména jezuité.

JEZUITÉ (*Societas Jesu, SJ.*)
Jezuité měli monopol vysokého školství (spravovali pražskou univerzitu), v místech svého působení ustavovali **latinská gymnázia** a při nich budovali tzv. ***náboženská bratrstva*** (*sodality*) určená pro studenty a ostatní věřící. *Figurální* liturgickou hudbu vnímali jako účinný prostředek rekatolizace a udržovali ji tedy na velmi dobré úrovni. Jezuitskými hudebníky byli tzv. ***seminaristé*,** ubytovaní v semináři působícím při řádové koleji. Jednalo se o ***fundatisty*,** jež měli povinnost realizovat hudební doprovod veškerého liturgického dění v řádovém kostele. Za to jim řád zdarma poskytoval vzdělání na gymnáziu, ubytování a stravu. Finance na tyto náklady čerpal z jednotlivých hudebních *fundací*. Jezuitský řád až na výjimky nedisponoval vlastními skladateli.
Významné jezuitské konventy: sv. Mikuláš Praha Malá Strana, sv. Ignác Nové Město Praha; Jindřichův Hradec; Březnice – Svatá Hora; Klatovy; Telč; Kutná Hora aj.

Jezuity vyškolení skladatelé:
Adam Václav MICHNA z Otradovic (1600–1676) – Jindřichův Hradec
Pavel Josef VEJVANOVSKÝ (1639/40–1693) – Opava
Václav Karel HOLAN Rovenský (1644–1718) – Jičín
Jan Dismas ZELENKA (1679–1745) – snad Praha?
Franz Xaver Johann Wenzel HABERMANN (1706–1783) – Klatovy
František BENDA (1709–1786) – Praha, Drážďany
Jiří Antonín BENDA (1722 – 1795) – Jičín (krom piaristů v Kosmonosích – viz dále)
Florian Leopold GAßMANN (1729–1774) – Chomutov
František Xaver RICHTER (1709–1789) – Uherské Hradiště
Jan Václav STAMIC (1717–1757) – Jihlava

[32] Srv. také https://sk.wikipedia.org/wiki/Barokov%C3%A1_zbo%C5%BEnos%C5%A5

Jan Ladislav Dusík (1760–1812) – Kutná Hora
Václav Pichl (1741–1805) – Březnice
Jan Lohelius Oehlschlägel (1737–1788) – Bohosudov

Piaristé (*Ordo Scholarum piarum, OSP.*)
Od druhé poloviny 17. století konkurovali piaristé jezuitům ve středním školství, jemuž se věnovali výlučně, neboť přístup do vysokého školství jim nebyl umožněn. Svá gymnázia zřizovali zejména v menších městech, neboť ve větších lokalitách většinou již působila jezuitská gymnázia. Ubytování, podmínky a typologie hudebního provozu byly velmi podobné jezuitskému prostředí. Přístup k hudbě nebyl oproti jezuitům tolik utilitární, liturgická hudba, její kvalita byla stavěna více do popředí, členové řádu se věnovali hudební kompozici.

Piaristé u nás patřili k nejhorlivějším pěstitelům hudby své doby a některá jejich vybraná gymnázia na Moravě plnila roli **konzervatoří,** jež se inspirovaly předními italskými ústavy tohoto typu (zejména Neapol, Benátky). Jednalo se o špičkové hudební ústavy, jež kvalitou hudebního vzdělání neměly v českých zemích konkurenci. Tato **hudební gymnázia** byla piaristy zřízena v těchto lokalitách: **Mikulov, Kroměříž, Bílá Voda.** Vysokou úrovní hudebního provozu a vzdělání se vyznačovaly také další piaristické konventy, např. Kosmonosy, Slaný aj.
Významní skladatelé z řad piaristů:
Vojtěch Pelikán (řádové jméno *Adalbertus a S. Michaele Archangelo*) (1643 – 1700) – působil v konventu ve Slaném.
Václav Kalous (***Simon a Sancto Bartholomaeo***) (1715 – 1786) – působil v Kosmonosích, zde byl jeho žákem František Xaver Brixi.

Piaristy vyškolení skladatelé:
Václav Matyáš Gurecký (1705–1743) – studoval v Kroměříži; ve službách kardinála Wolfganga Hannibala Schrattenbacha se vzdělal u A. Caldary ve Vídni; 1736 kapelníkem olomoucké katedrály. Představitel pozdního baroka, autor duchovních skladeb a ztracených oper.
Josef Antonín Gurecký (1709–1769, bratr Václava Matyáše) – studoval v Kroměříži, skladatel a houslista; cestoval po Evropě, inspirován začínajícím klasicismem. 1743 kapelníkem olomoucké katedrály. Autorem duchovní hudby, nedochované opery, instrumentálních skladeb.
Jiří Antonín Benda (1722–1795) – Kosmonosy (krom jezuitů v Jičíně)
František Xaver Brixi (1732–1771) – Kosmonosy
Jiří Ignác Linek (Linka) (1725–1792) – Kosmonosy, spolužák J. A. Bendy
Vojtěch Jírovec/Adalbert Gyrowetz (1763–1850)
N. B. Podrobněji o těchto autorech viz následující kapitola.

Další řády
Význam pro pěstování hudby měly v českých zemích také další řády. Většinou se jednalo o **tradiční středověké konventy,** jež zažívaly v pobělohorském období svůj poslední rozkvět.
Cisterciáci:
P. Mauritius Vogt (1669–1730, Plasy) – hudební skladatel a teoretik, učitel J. A. Plánického
Premonstráti:
P. Jiří Melcelius (1624 – 1693, Strahov)
P. Jan Lohelius Oehlschlägel (1724–1788, Strahov)

Benediktini:
P. Gunther Jacob (1685 – 1734, Kladruby, Praha sv. Mikuláš na Starém Městě)

Minorité:

P. Česlav VAŇURA (1694 – 1736, Praha sv. Jakub)
P. Bernard ARTOPHAEUS (1651–1721, Praha sv. Jakub, Wroclaw)
P. Bohuslav Matěj ČERNOHORSKÝ (1684 – 1742, Praha sv. Jakub; Řím, Padova)

ČESKÁ HUDEBNÍ EMIGRACE BAROKA

Tento fenomén je ve srovnání s následujícím obdobím klasicismu podstatně méně častý. Bylo to způsobeno těmito faktory:
1) V tomto období teprve vznikala institucionální základna pro nadprodukci českých hudebníků.
2) Období míru a relativního blahobytu souvisí s rozvojem hudebního života – do roku 1740 narůstal v českých zemích počet hudebnických míst a poptávka po skladatelích a jejich nové tvorbě.
V 17. a 18. století nechápali vesměs hudebníci odchod z českých zemí jako bolestivou záležitost (toto je typické až od romantismu), navíc mnohdy i po odchodu z domova působili ve stejném státním útvaru (země habsburské monarchie v užším vnímání, sv. římská říše národa německého v širším pojetí).

Skladatelé, jež odešli z českých zemí:
Heinrich Ignaz Franz BIBER (1644–1704)
1670 útěk do **Salzburgu** (viz výše).

Gottfried FINGER (c. 1655/56–1730)
Olomoucký rodák, virtuóz na violu da gamba, skladatel; místa pobytu: Londýn (*Chapel Royal*), Vídeň, Wroclaw, Innsbruck (*Hofkapelle*), Mannheim.

Jan Dismas ZELENKA (1679–1745)
Od roku 1710/1711 pobýval v **Drážďanech** v kurfiřtské a královské kapele Augusta II. Silného. Studijní pobyty: 1715 snad Itálie; 1716–1719 u Fuxe ve Vídni.

Josef Antonín PLÁNICKÝ (1691–1732)
Manětínský rodák, ca. 1720 členem biskupské kapely v hornobavorském **Freisingu.** Komponuje duchovní hudbu, operu k 1000. jubileu biskupství (Zelus divi Corbiniani), musicu navalis pro Prahu. Dochované dílo: ***Opella ecclesiastica*** (vyd. 1723) – sbírka duchovních kantát.

P. Bohuslav Matěj ČERNOHORSKÝ (1684 – 1742)
Minorita od sv. Jakuba v Praze. Pobyt v **Římě** a v **Assisi** (1710–1720), kde snad vyučuje Giuseppa Tartiniho; v **Padově** (1731–1741).

Franz Xaver Johann Wenzel HABERMANN (1706–1783)
Kynžvartský rodák, studia u jezuitů v Klatovech, poté v Praze. Pobýval ve **Španělsku**; 1731 ředitelem hudby prince Louise-Henriho de Condé v **Paříži**; ředitel hudby toskánského velkovévody ve **Florencii**. Návrat domů (Praha, poté Cheb).

J. ONDRÁČEK – 1724 byl kapelníkem mohučského kurfiřta
Krom těchto vedoucích kompozičních osobností působilo v zahraničí mnoho českých instrumentalistů.

BAROKNÍ OPERNÍ TRADICE V ČESKÝCH ZEMÍCH

Vlivem specifických provinčních podmínek českých zemí v rámci habsburské monarchie došlo v porovnání s evropským vývojem ke značnému zpoždění průniku barokní opery v českých zemích. K trvalému etablování opery došlo vlastně až na konci barokního období. Vliv tohoto žánru zůstával až do konce období omezen pouze na ojedinělá významná centra – zejména na sídla světské či církevní aristokracie, popř. velké městské lokality (Praha, Brno).
Opera k nám trvale pronikla na **počátku 20. let 18. století** až ve své pozdně barokní fázi (*opera seria* benátského typu). Stala se hlavní nositelkou slohově progresivních prvků a ovlivnila stylovou orientaci zde dominantní liturgické hudby. Je pozoruhodné, že barokní opera zde přesto nikde nevzbudila trvalý zájem. Příslušníci měšťanstva stejně jako většina šlechty dávali přednost strukturně lehčím žánrům.

Počátky opery v Čechách

V 17. století se opera do českého prostředí dostávala pouze v souvislosti s cestami **císařského dvora.** Ten v Čechách během 17. století pobýval pouze třikrát: v roce 1627; od konce roku 1647 do května 1648; (v souvislosti s morovou epidemií) od září 1679 do května 1680). Operní provoz dvora nevzbudil větší zájem, domácí recepce zde provozovaného operního repertoáru byla minimální.
(1) Z roku **1627** pochází zpráva o provedení blíže nespecifikované italské *pastorální komedie* se smyčci. Autora ani hudbu se identifikovat nepodařilo.
(2) V roce **1680** byly v Praze premiérovány dvě opery císařského kapelníka **Antonia DRAGHIho** (c. 1634–1700) s kompozičním podílem císaře **Leopolda I.:**
I vaticini di Tiresia Tebano (Proroctví Teiresiáse z Théb, *festa musicale*).
La patienza di Socrate con due moglie (Trpělivost Sokratova se dvěma manželkami, *scherzo dramatico per musica*). Provedeno s dechovými nástroji, jedná se o první doloženou komickou zpěvohru u nás.

Dlouhodobou realizaci operního provozu v českých podmínkách znemožňovala krom okrajového zájmu zejména jeho obrovská nákladnost.
Po roce 1700 jsou doloženy **ojedinělé návštěvy italských operních společností** provozujících provozně levnější typ tzv. *neapolské opery.* V letech 1701–1705 zde působil **Giovanni Francesco SARTORIUS.** Ve druhé dekádě 18. století (před rokem 1719) projížděl Prahou na svých cestách mezi Vídní a Drážďanami se svojí společností benátský skladatel a operní impresário **Antonio LOTTI** (1667–1740).

Až **od 20. let 18. století** je možné sledovat **vážnější zájem české aristokracie o operu**. Krom vrcholící ekonomické konsolidace země byl pravděpodobně významným impulsem ohromující dojem z hudební složky velkolepých oslav **korunovace Karla VI. a jeho manželky Alžběty Kristýny českým králem a královnou v Praze.** Oslavy se zde konaly od srpna do konce října **1723.** Korunovační (resp. podle nových výzkumů snad spíše gratulační) **opera** císařského kapelníky **Johanna Josepha FUXe *Constanza e Fortezza*** (Stálost a síla, habsburské rodové heslo), byla za vedení vicekapelníka A. Caldary provedena na Pražském hradě pod širým nebem 28. srpna a 2. září. V přítomnosti 4000 diváků. Účinkovali stočlenný sbor (posílený o zpěváky pražských kůrů) a 200 vynikajících instrumentalistů.
Korunovační slavnosti se staly jednou z nejvýznamnějších kulturních a hudebních událostí Evropy té doby. Do Prahy se k nim sjelo množství špičkových hudebníků z celé střední Evropy: **Johann Joseph FUX, Antonio CALDARA, Jan Dismas ZELENKA, Johann Joachim QUANTZ, Giuseppe TARTINI, František BENDA** aj.

V souvislosti s korunovačními oslavami nechali pražští jezuité v prostorách Klementina za přítomnosti královského páru provést gratulační školskou hru (*melodrama* o sv. Václavu) na

hudbu jezuitského odchovance **Jana Dismase Zelenky** ***Sub olea pacis et palma virtutis*** (*conspicua orbi regia Bohemiae Corona: Melodrama de Sancto Wenceslao*, Pod olivou míru a palmou ctnosti, ZWV 175) vykreslující současného panovníka jako dědice a nositele svatováclavské tradice.

Barokní opera na aristokratických sídlech

1722–1750 Jaroměřice nad Rokytnou, hrabě **Jan Adam Questenberg**

Opera byla provozována na jaroměřickém zámku v letech 1722–1750. Produkce byly realizovány z podnětu hraběte, jenž byl vášnivým milovníkem italské opery, a sám zejména ve Vídni obstarával potřebný repertoár. Účinkujícími i diváky byli zdejší poddaní (což představuje evropskou raritu). Byla zde provozována zejména díla z prostředí vídeňského císařského dvora Karla VI. a také díla **Antonia Vivaldiho**. Přímo na Questenbergovu zakázku komponovali z okruhu vídeňského dvora **Antonio Caldara, Ignazio Maria Conti** (1699–1759) a slavný neapolský skladatel **Domenico Natale Sarro** (1679–1744)**.**

V čele jaroměřického operního ansámblu stál hraběcí kapelník **František Antonín Míča** (1696-1744).[33] Získal vzdělání od A. Caldary – buď přímo osobně z hraběcího popudu nebo opisováním Caldarových děl. Míča byl obratným, byť ne příliš osobitým skladatelem, komponoval pod vlivem A. Caldary. Pro jaroměřické obsazení upravoval italské operní partitury vídeňského repertoáru. Některé opery prováděny pro větší srozumitelnost mezi publikem složeného z poddaných v českém překladu.

1730 Míčova opera **O původu Jaroměřic (*L´Origine di Jaromeriz in Moravia*)** – oslavná, italské libreto bylo přeloženo do němčiny a češtiny. Míča zkomponoval k opeře také komická *intermezza* (vystupuje zde komický poddanský pár *Hajdalák* a *Bumbálka*). Opera se dochovala nekompletní. Z roku 1738 je doložen záznam o jejím českém provedení.

Míča jinak komponoval hlavně gratulační hudbu k hraběcím jmeninám, např. *serenaty* ***Der glorreiche Nahmen Adami*** (Slavné jméno Adamovo, 1734) a ***Operosa terni colossi moles*** (Důmyslná konstrukce trojího kolosu, 1735). Je autorem *sepolcra* ***Abgesungene Betrachtungen*** (Zpívaná rozjímání, 1727).

1722–1737 Kroměříž & Vyškov, kardinál **Wolfgang ze Schrattenbachu**

Operní produkce byly realizovány v biskupských rezidencích olomouckého biskupa a kardinála v letech 1722–1737 pod vedením biskupského kapelníka **Václava Matyáše Gureckého** (1705–1743). Prováděný repertoár přináležel typu tzv. *neapolské opery,* zaznívaly zde opery od **Johanna Adolpha Hasseho, Nicoly Porpory, Leonarda Lea** aj. Sám Gurecký zde premiéroval své dnes nedochované opery: ***Antioco*** (1729 Kroměříž), ***Griselda*** (1730 Kroměříž) a ***Scipione nelle Spagne*** (1734 Vyškov).

1724–1735 Kuks & Praha, hrabě **František Antonín Sporck**

Jako přímý důsledek dojmu z korunovačních slavností v Praze v roce 1723 a zde prováděných operních představení pozval hrabě František Antonín Sporck v roce 1724 do svých lázní Kuks operní společnost benátského impresária, tenoristy a libretisty **Antonia Denzia** (1689–po 1763). Společnost měla během letní sezóny účinkovat na Kuksu, v zimě pak v prostorách sporckovského paláce v Praze Na Poříčí. Jednalo se o první v Praze stále působící operní společnost vůbec. Po počátečních velkých úspěších začal zájem publika brzy opadat, patrně již v letech 1725–1726, kdy Denzio ukončil působení v Kuksu a působil pouze v Praze s úspěchem do roku 1729, poté se jeho finanční situace začala horšit. Hrabě Sporck odmítl společnost kofinancovat a pouze poskytoval zdarma prostory. Denzio usiloval o to, aby do Prahy přilákal každý rok významnou italskou operní osobnost. Spolupracoval také s **Antoniem Vivaldim**,

[33] Kdysi uváděn mylně jako František Václav Míča.

jehož pět oper bylo v letech **1730–1732** premiérováno v Praze (viz výše)**.** V roce **1730** na Denziovo pozvání **pobýval Vivaldi v Praze,** kde řídil nastudování a první provedení své opery *Agrippo***.** Denzio působil v Praze až do roku 1735, kdy se vrátil do Benátek. V Praze provedl celkem 57 oper pocházejících většinou od benátských skladatelů (krom Vivaldiho ještě díla **Tomasa Albinoniho, Antonia Lottiho** aj.).

1732–1736 Brno Angelo Mingotti (c. 1700–po 1767)
V roce 1732 přišel do Brna A. Mingotti z Prahy, kde od A. Denzia získal libreta a některé interprety. Od roku 1733 působil v nově zřízeném divadle v Taverně (dnešní Reduta). Mingottiho ansámbl byl jednou z nejlepších italských operních společností v Evropě. Na programu byla tzv. *neapolská opera*, většinou v podobě tzv. ***pasticcií*.**
Provozovány byly árie (popř. celá díla) těchto skladatelů: **Antonio Caldara, Antonio Vivaldi, Domenico Natale Sarro** (1679–1744)**, Baldassare Galuppi** (1706–1785) aj.

1733–1739 Holešov, hrabě **František Antonín Rottal**
Hrabětem Rottalem nově vybudovaný divadelní sál sloužil k operním produkcím v letech 1733–1739. Operní provoz byl ukončen v souvislosti s úmrtím Karla VI. a následnými válečnými událostmi. Operní produkce se konaly každoročně v létě a na podzim k narozeninám panstva. Hrabě si najímal profesionální italské kapelníky a interprety (mj. působící u opery v Brně). Na představeních se pěvecky podílely také dcery hraběte.
Rottalští kapelníci a skladatelé: **Eustachio Bambini** (1697–1770)**, Giuseppe Nicola Alberti** (v Holešově byl angažován v letech 1734–1736)**.**
Na konci 30. let byl hraběcím dvorním skladatelem **Ignaz Holzbauer** (1711–1783), který zde uvedl první tři své opery *Lucio Papirio* (1737), *Sesostri, re d´Egitto* (1738)**,** *Vologeso* (1739).

Barokní oratorium v českých zemích

Oratoria byla v českých zemích provozována pouze v kostelích velkých měst a v kostelích významných řádů. Zaznívala zde o tzv. Svatém týdnu, většinou o Květné neděli a během tzv. postního *tridua* (třídenní) – na Zelený čtvrtek a Velký pátek. Oratorní produkce se mezi věřícími těšily značné pozornosti a představovaly významnou součást sebepropagace daného kostela či konventu.

Oratorium se do českých zemí dostalo ve **třetí třetině 17. století.** Oratorní díla zakladatele žánru **Giacoma Carissimiho** (1605–1674) zde byla (snad díky jezuitskému řádu) známa již koncem 60. let 17. století.
Koncem 17. století byla oratoria pravidelně (každoročně) provozována v těchto destinacích:
jezuité: Praha, Olomouc, Brno
křižovníci: Praha
piaristé: Kroměříž
Ostatní řády a kostely realizovaly oratoria nepravidelně.
Na **přelomu 17. a 18. století** se nejčastěji jednalo o dvouaktové koncertantní útvary. Prostor mezi úvodní předehrou a závěrečným sborem (*tutti*) byl vyplněn sólovými výstupy v podobě recitativů a árií.

Provozována byla díla
(1) benátských skladatelů – **Antonia Lottiho** (1667–1740) a zejména **Antonia Caldary** (1670–1736), jehož oratoria byla (stejně jako liturgické skladby) velmi rozšířena;
(2) neapolských skladatelů – **Leonarda Lea** (1694–1744) a **Nicoly Porpory** (1686–1768)
(3) vídeňských skladatelů – **Johanna Josepha Fuxe** (1660 – 1741)

Čeští skladatelé komponující oratoria
Václav Matyáš GURECKÝ (1705–1743) (od roku 1736 kapelník olomoucké katedrály)
Giacobbe (Jacob, 1731) – pp. Brno
San Francesco di Paolo (sv. František z Pauly, 1734) – pp. Brno
Gioas, re di Giuda (Jóaš, židovský král, 1736) – pp. Brno
Von der göttlichen Liebe (O božské lásce, 1740)
Gureckého oratoria se nedochovala.

František Antonín MÍČA (1696–1744, Jaroměřice nad Rokytnou)
Míča je prvním českým autorem, který komponoval (pouze) tzv. ***sepolcra***. Jedná se o zvláštní druh oratoria kratšího trvání určené pro pobožnosti u Božího hrobu na Velký pátek. Vychází z vídeňské tradice (viz výše), v českých podmínkách bylo velmi rozšířeno díky skromné formě a celkové otevřenosti lidovým formám barokní zbožnosti. I proto byla Míčova *sepolcra* komponována na české a německé texty. Míčova *sepolcra*:
Abgesungene Betrachtungen (Zpívaná rozjímání, 1727) – jediné dochované, sestává z jednotlivých recitativů a krátkých árií.
Krátké rozjímání (1728)
Obviněná nevinnost (1729)
Oefteter Anstoss (1730)
Zpívaná rozjímání (1737)

Jan Dismas ZELENKA (1679–1745).
Zelenkova italská oratoria komponovaná pro drážďanskou dvorní kapli představují vrchol české oratorní produkce. Zelenka je autorek 3 oratorií:
Il Serpente di bronzo (Bronzový had, 1730, ZWV 61)
Gesù al Calvario (Ježíš na Kalvárii, 1735, ZWV 62)
I Penitenti al sepolchro del Redentore (Kajícníci u hrobu Vykupitelova, 1736, ZWV 63)
Některá Zelenkova oratoria provedena ve **30. letech 18. století** nedlouho po svých drážďanských premiérách v Praze u jezuitů a u křižovníků (*Gesù; I Penitenti*).

Řádové školské hry, tzv. *melodramata*
Některé společné rysy s barokními oratorii měli nejslavnostnější školské hry, nazývané většinou jako *melodramata*, jež byly obohaceny o hudební složku. Tyto hry byly pěstovány jezuity a piaristy interně nebo veřejně. Zejména veřejné produkce většinou oslavného či holdovacího typu (realizované v přítomnosti mecenášů, místní aristokracie apod.) měly podobu velkých alegorických her s poutavou výpravou a představovaly důležitý prostředek řádové prezentace navenek. Byly provozovány před mnoha diváky (až 2000). Na těchto hrách se podíleli vetšinou všichni žáci dané gymnaziální třídy, což bylo také didaktickým účelem těchto her (studenti se měli naučit mluvit, jednat a vystupovat na veřejnosti).
Latinské texty většinou vznikaly *ad hoc* a sestavovali je učitelé té které třídy.
Hudební složky her byly zpočátku nenáročné krátké vokálně instrumentální vložky, rovněž komponované *ad hoc* učitelem třídy nebo členy dané koleje. Většinou sestávaly ze stručných instrumentálních vět, tanečních vět a krátkých pěveckých výstupů spíše písňového typu. V drtivé většině případů se hudba těchto her nedochovala.

Od **druhé poloviny 60. let 17. století** pořádali jezuité hudebně prokomponované hry (***melodramata***). Měly podobu jakési opery s alegorickým náboženským obsahem, hudbu skládali členové řádu, vesměs se nedochovala. Doloženy jsou pouze textové ***synopse*** (shrnutí)**.** Koncem 17.st. zavedli *melodramata* i piaristé. Ojediněle dochovaná *melodramata* z 18. století

prozrazují, že jezuité **využívali dostupnou hudbu většinou z dobových oper** a podkládali ji jiným textem (***kontrafaktum***).

Žánrovou výjimku ve všech směrech představuje klementinské *melodrama* ***Sub olea pacis*** z roku **1723.** Pro tuto jednorázovou holdovací akci před císařským párem byly vedle nejlepších domácích interpretů z řad jezuitských studentů angažovány špičkové externí síly – vedle zpěváků pražských kůrů zejména jezuitský absolvent **Jan Dismas Zelenka** působící u drážďanského dvora coby autor hudební složky *melodramatu*.

BAROKNÍ LITURGICKÁ FIGURÁLNÍ HUDBA V ČESKÝCH ZEMÍCH

Vlivem specifických podmínek v českých zemích 17. a 18. století (viz výše) představovala liturgická vícehlasá vokálně-instrumentální *figurální* hudba jednoznačně **nejrozšířenější druh komponované a provozované hudby v českých zemích vůbec.** Její prioritní postavení se týkalo kvantity i kvality. Dokládá jej také míra pramenného doložení této hudby v současnosti.

Hlavními centry provozování tohoto repertoáru byly významné katolické kostely rezidencí světské i církevní šlechty (biskupské *katedrály*), kostely významných klášterů a velkých (královských a poddanských) měst, významná barokní poutní centra. Ve všech těchto případech se u tohoto provozu v rámci tzv. *barokní zbožnosti* snoubily evangelizační a propagační aspekty.

V průběhu 18. století se provozování *figurální hudby* rozšiřovalo také do kostelů nižšího řádu v malých venkovských lokalitách. Tento trend vyústil na přelomu 18. a 19. století ve významné postavení tzv. ***kantorské hudby*** pocházející vesměs od venkovských kantorů. Zdá se, že hudebně provozní rozdíly mezi jednotlivými typy lokalit se odrážely spíše v kvalitě než v kvantitě hudebně-liturgických produkcí.

Výsledná podoba hudebního provozu reflektovala množství materiálních prostředků i lidských zdrojů, jež mohly být vynakládány na hudební provoz (velikost a počet hudebních fundací, hudebně pedagogické zázemí dané instituce, prostředky na nákup notového materiálu, instrumentáře apod.).

Druhy liturgické hudby

Poznámka: níže uvedené žánrové spektrum a jeho liturgické uplatnění lze zobecnit prakticky pro všechny katolické oblasti střední Evropy (zejména rakouské země, Bavorsko, popř. Polsko, Horní Uhry apod.)

Gregoriánský chorál

Gregoriánský chorál byl nadále pěstován a jeho znalost byla povinnou součástí teoretických a praktických dovedností každého profesionálního chrámového hudebníka, stejně jako všech příslušníků katolického kléru.

V **první polovině 17. století** měl chorální zpěv (i díky válečným poměrům) kvantitativně navrch nad figurální produkcí, během druhé poloviny 17. století však došlo k jeho všeobecnému ústupu ve prospěch *figurální* hudby. Nejdéle byla chorální liturgická praxe zachovávána v **klášterech a v katedrálách.** Také v řeholním prostředí byla nejprve jednoznačná převaha chorálu (odpor proti soudobé „světské“ *figurální* hudbě) postupně z evangelizačních (a rekatolizačních) důvodů překonána. Nejprve se tak stalo u jezuitů, během 17. století se tento proces prosadil také u dalších řádů (premonstráti, benediktini aj.).

Pěstování chorálu nebyla věnována systematická pozornost, což se projevilo v postupném úpadku úrovně chorálního zpěvu. Nebylo o něj pečováno, v rámci dobových harmonických a zvukových představ byl chorál mnohde doprovázen varhanním generálbasem, uplatňujícím dobové dur-mollové harmonické myšlení. U strofických chorálních útvarů, zejména *hymnů*, se uplatňovala tzv. ***alternatim praxis*** (střídání chorálních veršů a varhanních improvizací – tzv. *versikly, versetti*).

Chorální zpěv se po celé období nadále uplatňoval zejména v liturgických obdobích adventu a postu, stejně jako v rámci interních bohoslužeb *officia* jednotlivých řádových komunit. Své místo měl také v chorálních recitacích celebranta v průběhu figurálních mší.

Figurální hudba
Vícehlasá vokálně instrumentální liturgická hudba se těšila postupnému nárůstu popularity a obliby mezi skladateli, chrámovými hudebníky i laickými návštěvníky bohoslužeb. Na středoevropských katolických *figurálních* kůrech se vyskytovaly následující liturgické žánry.

Figurální mše (*missa*)
Společně s figurálními nešporami mělo vícehlasé zhudebnění *ordinaria missae* v rámci nově komponované liturgické hudby vedoucí postavení. V praktickém provozu byly uplatňovány **různé liturgické formáty mešní bohoslužby.** Vedle vícehlasé mše s doprovodem nástrojů existovala také chorální mše (*missa choralis*; s chorálním zpěvem), čtená mše (*missa lecta*) s doprovodem jiné figurální hudby (árie, moteta, sonáty apod.) či s lidovým zpěvem.

Dobová liturgická praxe vyžadovala velké množství nově komponovaných mší. V průměru byly provozovány dvě figurální mše týdně, v polovině 18. století to bylo ve velkých centrech ještě více. Díky této enormní poptávce bylo zkomponováno obrovské množství těchto skladeb, mnohdy rozdílné kvality.

Délka zhudebnění, velikost obsazení i náročnost jednotlivých partů souvisely s liturgickým významem daného termínu (neděle, svátek, *Boží hod* apod.). Drtivá většina těchto kompozic počítá s vokálním čtyřhlasem za doprovodu dvou houslí a varhanního *continua* (tzv. ***Kirchentrio***), převažuje v nich homofonní nebo smíšený styl, zhudebňovaný text ovlivňuje podobu tzv. ***multisekcionální* formy** (jednotlivé věty jsou složeny z hudebně nesamostatných úseků s odlišnou sazbou, tempem, obsazením, atd. **přecházejících jeden do druhého**). V rozsáhlejších mších se prosazuje tendence k osamostatňování těchto sekcí do jednotlivých vnitřně uzavřených čísel (sbory, árie apod.) – tzv. ***kantátová mše, messa concertata***. Po roce 1700 dochází k většímu osamostatňování instrumentálního doprovodu (do té doby byly nástroje velmi často vedeny *colla parte* s vokálními hlasy).

Čeští skladatelé figurálních mší (výběr):
Adam Václav MICHNA z Otradovic (1600–1676)
sbírka ***Sacra et litaniae*** (5 mší a 1 requiem, vyd. 1654)
Missa Sancti Wenceslai (c. 1669) – patrně pro olomouckou katedrálu sv. Václava

Pavel Josef VEJVANOVSKÝ (1639/40–1693)
Vejvanovský komponoval mešní skladby pro olomouckou katedrálu. Mnohé z nich se vyznačují jistou kompoziční neohrabaností a nedostatky v polyfonním vedení hlasů.

Jiří MELCELIUS, OPRaem. (1624–1693) – 7 mší, 1 *requiem*; jeho mše dokládají Melceliovo kontrapunktické mistrovství (na rozdíl od Vejvanovského), všechny dochované si opsal Vejvanovský pro své potřeby.

Mikuláš František Xaver WENTZELY (c. 1643–1722)
1688–1705 kapelníkem u sv. Víta v Praze
1699 ***Flores verni*** (Jarní kvítky) – vyd. sbírka 5 mší, 1 *requiem* a *Salve regina*; rozšířená a oblíbená. Suverénní polyfonik. Ve svém díle propojuje přísnou polyfonní sazbu *stile antico* zpracovávající subjekty gregoriánského chorálu s úseky komponovanými ve stylu rané benátské koncertantní věty (*stile moderno*) – srv. *Salve Regina*.

P. Gunther JACOB, OSB (1685–1734)
autorem ca. 30 mší a mnoha requiem.
1725 ***Acratismus pro honore Dei*** (Snídaně ke cti Boží) – vyd. sbírka 4 mší a 1 requiem.
Propojuje velkolepé polyfonní fugové plochy komponované v moderním corelliovském stylu, koncertantní árie raného neapolského stylu s archaicky koncipovanými sborovými plochami, má zálibu v harmonicky vynalézavých postupech a synkopickém rytmu. Klade značné interpretační nároky na sborový ansámbl, vokální i instrumentální sólisty.

Antonín REICHENAUER (1694–1730)
Patrně byl regenschorim v Praze u malostranských dominikánů u sv. Máří Magdalény (dnes České muzeum hudby). Byl plodným autorem liturgické hudby, jeho díla byla oblíbena i mimo Prahu (Roudnice, Mělník, Osek aj.) a v zahraničí (Drážďany, Wroclaw). Je autorem nejstarší doložené české **pastorální mše** (kolem 1720).

Václav Matyáš GURECKÝ (1705–1743)
1740 ***Missa obligationis*** – jediná dochovaná mše; rozměrný formát *missy solemnis*.

Václav KALOUS (***Simon a Sancto Bartholomaeo***) (1715 – 1786)
Dochováno 27 mší. Opisy Kalousových mší byly ve své době rozšířeny po českých a moravských kůrech.

Franz Xaver Johann Wenzel HABERMANN (1706–1783)
Jeho kompoziční styl stojící na předělu baroka a klasicismu je bohatý na patos a velkolepost (blízké Händelovi, jenž si z jeho skladeb vypůjčoval témata) stejně jako na harmonickou vynalézavost.
1747 ***Philomela pia, melos suum sexiens repetens*** (Zbožný slavík, šestkrát opakující svůj zpěv) – vyd. sbírka 6 mší v italském pozdně barokním stylu, věnovaných českým patronům.

Jan Dismas ZELENKA (1679–1745)
Zelenkovy mešní zhudebnění představují (vedle děl J. S. Bacha) světový barokní vrchol tohoto žánru. Je autorem **21 mší (1 nedochována) a 4 requiem**, žádná z těchto skladeb nebyla vydána tiskem. Nejdůležitější mešní skladby zkomponoval jako jakýsi odkaz v posledních deseti letech života. Rezignuje v nich na vnějškovost (neobsazuje žesťové nástroje), experimentuje v harmonii, melodice i rytmu, dospívá k osobitému hudebnímu jazyku.

Figurální nešpory (*vesperae*)
Figurální nešpory byly provozovány o odpoledních pobožnostech den před významnými svátky a o těchto svátcích. Spolu s figurální mší se těšily přinejmenším stejné pozornosti a u jejich kompozic byla vyžadována stejná kompoziční závažnost. Nedělní nešpory představovaly cyklus

pěti (***Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum***) doplněný o (chorální nebo figurální) ***hymnus*** a zakončený mariánským kantikem ***Magnificat***.

Liturgický provoz si vyžadoval oproti figurálním mším téměř dvojnásobný počet nešporních zhudebnění (jedny až dvoje nešpory byly předepsány pro většinu svátků s (jednou) figurální mší). Stejně jako u figurálních mší, také zde se uplatňovala rozdílná liturgicko-provozní kritéria, ovlivňující výslednou podobu kompoziční formy (rozsah, interpretační náročnost, velikost obsazení apod.). Doboví autoři proto volili totožné kompoziční postupy a principy jako u mešních kompozic.
Všichni výše uvedení autoři figurálních mší se rovněž zabývali kompozicemi nešpor.

Litanie (*litaniae*)
Představovaly třetí nejvýznamnější typ liturgické hudby. Nejčastěji byly požadovány a zhudebňovány **loretánské litanie** (*litaniae lauretanae*) **k Panně Marii.** Pobožnost litanií se konala v odpoledním čase, v mnohých případech nahrazovala nešpory (srv. zejména sobotní litanie před nedělí apod.). Jejich četný výskyt souvisel také s četnými **fundacemi**, určenými právě k provedení mariánské litanie a vůbec s velkou popularitou mariánského kultu (zejména ve významných poutních místech). Krom toho byly komponovány litanie k dalším světcům. V českých zemích to byl zejména **sv. Jan Nepomucký** (některé dokonce v českém jazyce). Jednotlivé řády provozovaly litanie ke svým **řádovým svatým** (benediktini ke sv. Benediktovi; jezuité ke sv. Ignácovi, sv. Františku Xaverskému apod.).
Z podstaty věci převažují v dochovaném repertoáru spíše stručnější kompoziční formáty (*multisekcionální* forma) či stručněji koncipované vícevěté (*kantátové, koncertantní*) zhudebnění. Na rozdíl od mše či nešpor, jejichž provedení mohlo trvat kolem 30–40 minut, jsou zhudebnění litanií většinou výrazně stručnější.

Tzv. **vložky ke mši**
Novodobý termín Jiřího Sehnala označující kompozice menších rozměrů, jež byly vkládány na místo těch částí mešní liturgie, kde kněz ani sbor nemuseli nahlas přednášet předepsaný text. Jednalo se o tyto části *propria*: ***Graduale, Offertorium, Communio*.** Skladby byly komponovány na předepsané texty propria nebo na pro baroko typické nově vzniklé básnické texty, jejichž souvislost s liturgickými texty dané neděle či svátku byla spíše volná. Další možnost spočívala ve volbě obecně zaměřeného textu bez bližší liturgické specifikace (*omni tempore*).
Názvy těchto kompozic vycházely z jejich liturgického nasazení, z názvu zvolené hudební formy (*Offertorium,* ***Concerto, Aria, Moteto***) či prostě kopírovaly začátek zhudebněného textu (*textový incipit*). Hudební členění a volba kompozičních prostředků byly velmi podobné jako u mše.

Duchovní árie
Pod vlivem tzv. *neapolského slohu* dochází **od počátku, resp. od druhého desetiletí 18. století** k nárůstu obliby tzv. ***duchovní árie***. Významný podíl na profilování tohoto žánru měli:

Johann Christoph KRIDEL (1672–1733)
Rumburský rodák a zdejší varhaník a kantor. Během pražského pobytu byl ovlivněn Václavem Karlem Holanem Rovenským a jeho drobnými vícehlasými útvary (srv. *Capella regia musicalis*, 1693) a patrně také tvorbou **Johanna Josepha Fuxe**, vyloučit nelze ani italské vlivy, zejména tvorba Alessandra Scarlattiho. V roce **1706** vydal v Budyšíně sbírku šesti koncertních duchovních árií na vlastní německé texty ***Neu-Eröffnetes Blumen-Gärtlein*** (Nově otevřená

květinová zahrádka) s doprovodem houslí a *bassa continua*. Každá z árií je uzavřena koloraturním *Amen*. Patrně se jedná o nejstarší výskyt barokní duchovní árie na našem území.

Jan Josef Ignác BRENTNER (1689–1742)
Dobřanský rodák, kolem roku 1720 působil na Malé Straně, snad byl kapelníkem u křižovníků, komponoval pro náboženské bratrstvo při jezuitském chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně, pro thunovskou kapelu. Jeho tvorba se vyznačuje melodickou invencí a vlivy italské hudby (mj. Vivaldi). V letech **1716–1720** vydal Brentner v Praze pět sbírek svých kompozic a stal se nejvydávanějším domácím skladatelem své doby. Jeho tisky umožnily jeho dílům rozšíření po střední Evropě i v jezuitských misiích v jižní Americe (mj. jeho ve své době nejpopulárnějšího sborového *offertoria* ***Gloria et honore coronasti***, op. 2 (1717). Brentnerovy duchovní árie představují významnou část jeho tvorby, jsou obsaženy ve sbírkách:
Harmonica duodecatomeria ecclesiastica, op. 1 (Praha **1716**)
Hymnodia divina, op. 3 (Praha **1718**).

Josef Antonín PLÁNICKÝ (1691–1732)
Jediné Plánického dochované dílo – sbírka duchovních kantát ***Opella ecclesiastica*** (vyd. v Augsburgu **1723**) – sbírka dvanácti duchovních kantát. Každá z nich obsahuje recitativ a *Da capovou* árii, jež mohou být uvedeny krátkou instrumentální větou (*sonata/sonatella*).

Duchovní árie byly zpočátku originálními kompozicemi. Postupem času stále větší podíl těchto árií vznikal přetextováním (*kontrafaktováním*) dostupných operních árií.

Poznámky:
1) Postupem času směřovala forma těchto propriálních skladeb k **vícevěté struktuře,** kdy sólová část (*árie*), resp. sólové části byly zakončeny sborovou plochou, jež byla komponována homofonní nebo fugovou technikou.
2) Název ***moteto*** nemusel vždy znamenat skladbu se sborovým obsazením, komponovanou *in stile antico* nebo koncertantně (*in stile moderno*). Mnohdy byla tímto názvem opatřována sólová část (*árie*) zakončená závěrečným sborem.

Účelové skladby
Do této skupiny patřily latinské figurální skladby, jejichž užití bylo liturgicky pevněji podmíněné. Jednalo se zejména o figurální skladby k adventním ***rorátům*** (většinou stručného formátu), k **procesím** (zejména tzv. zastavení k božítělovému procesí (*Stationes Theophoricae*), k **obřadům pašijového týdne.** O adventu a postu zaznívaly také **polyfonní skladby starých mistrů renesanční polyfonie** (Giovanni Pierluigi da **PALESTRINA**, Orlando di **LASSO**, Jacob **HANDL-GALLUS** aj.).

Specifické postavení měla zhudebnění ambroziánského chvalozpěvu ***Te Deum laudamus.*** Zaznívala poměrně často ve spojitosti se státem nařízenými děkovnými pobožnostmi oslavující rodinné události v panovnickém rodě (narození potomka, sňatek apod.) či (častěji) politicko-vojenské úspěchy monarchie (vítězné bitvy, uzavření mírové smlouvy apod.). *Te Deum* bylo slaveno také o významných událostech liturgického roku (Vánoce, Velikonoce apod.) a v souvislosti s regionálními liturgickými oslavami (patrocinium apod.).
Barokní zhudebnění tohoto chvalozpěvu většinou odpovídala svým obsazením slavnostnímu charakteru příležitosti (obsazení žesťových nástrojů, tympánů, homofonní sborová sazba, využívání vyšších hlasových poloh aj.), ale většinou se jednalo o skladby středního či menšího formátu.

Českojazyčné figurální skladby

Figurálních skladeb na český (nebo německý) text vznikalo velmi málo, začlenění textu v národním jazyce bylo vnímáno jako ústupek církve lidovým vrstvám v liturgických obdobích, kdy byla liturgie tolerantnější (zejména Vánoce). Tyto skladby jsou nesoustavně roztroušeny v pramenech. Nejvýznamnější jsou **ritornelové písně pro 1-2 sólové hlasy** s instrumentálním doprovodem od **Václava Karla HOLANA Rovenského** (1644–1718) v jeho zpěvníku ***Capella Regia Musicalis*** (Kaple královská zpěvní, **1693**). Špičkové je ojedinělé vícevěté zhudebnění žalmu ***Chvaltež Boha silného***, ZWV 165 **Jana Dismase ZELENKY** pro vysoký bas a barokní orchestr, určené patrně českým protestantským emigrantům v Sasku.

Instrumentální chrámová hudba
Zaznívala na konkrétních místech mše (většinou mešního *propria*) jako náhrada zpěvu (v Itálii velmi oblíbená *alternatim praxis* střídání chorálu a varhanní hry u nás nevíme, zda byla). Krátké instrumentální úvody otevíraly také zhudebnění ordinarií (zejména před *Kyrie*). Tyto krátké instrumentální úvody k částem mše (***sonáta, sinfonia***) jsou doloženy již u **Adama Václava MICHNY.** Před rokem 1700 byla na konkrétních částech propria provozována **chrámová sonáta** (*sonata da chiesa*) benátského typu (**Pavel Josef VEJVANOVSKÝ**), poté málo pramenů.

Zejména v průběhu 18. století byly takto zařazovány **věty ze sonát a z instrumentálních koncertů.** Podobně bylo postupováno při pobožnosti nešpor, kdy těmito instrumentálními větami mohlo být nahrazeno opakování chorální antifony po odeznění figurálního žalmu.

Speciální postavení měly **žesťové *intrády*** provozované trubači na začátku slavnostních bohoslužebných obřadů, při okuřování oltáře apod. Obsazení trompet zde bylo vnímáno jako obligátní znak míry slavnostnosti daného liturgického termínu. Na místě intrád byly většinou provozovány **improvizované fanfáry** vycházející z dobových interpretačních možností žesťových nástrojů. Základní obsazení barokního žesťového ansámblu tvořila dvojice trompet (*clarin*) a tympány.

Varhany
O úloze varhan v rámci katolické liturgie viz výše. Z nemnoha dochovaných skladeb vyplývá, že improvizace úvodů k vokálním skladbám, improvizace samostatných slavnostních předeher, doher, meziher mezi částmi liturgie vyžadovala od varhaníků dva základní styly hry:
(1) **Toccatový styl,** který sestával z běhů a akordických rozkladů;
(2) **Imitační styl** vycházející z volné imitační práce.
Varhanní kompoziční tvorba domácí provenience je vzhledem k nárokům liturgického provozu neúměrně malá, což lze vnímat jako důkaz, že drtivá většina varhanní hry byla improvizována. Nejstarší české barokní varhanní skladby pochází od **Bohuslava Matěje ČERNOHORSKÉHO** (1684–1742). Jedná se zejména o toccaty (např. ***Toccata C dur***), fugy, ale také fugové expozice jako improvizační předlohy). Varhanní preludia a fugy psal také **Jan ZACH** (1713–1773). Většina dalších dochovaných varhanních skladeb spadá do dalšího období.

Čeká duchovní píseň
V barokním období došlo k rozmachu lidového kostelního zpěvu po celé střední Evropě, a to včetně katolických oblastí. Rozvinuly a zúročily se tak vývojové tendence minulého období. Zpěv obce věřících byl díky své rekatolizační funkci tolerován zejména tam, kde nebylo možné provádět latinskou figurální hudbu (malé lokality, venkov apod.). Ve většině kostelů nebyly písně většinou zpívány o mších, ale spíše během **mimoliturgických příležitostí** – přede mší, během procesí, poutí, před a po odpoledním kázáním apod.

Novodobý písňový repertoár byl šířen pomocí **barokních kancionálových tisků**. Jeho šíření bylo jednou z prvořadých funkcí barokních **literátských bratrstev**.

Význam
Katolická duchovní píseň měla **vliv na utváření hudební představivosti lidových vrstev a formování světské lidové písně.**

ČESKÉ BAROKNÍ TIŠTĚNÉ KANCIONÁLY

P. Jan ROZENPLUT ze Švarcenbachu (katolický kněz, 1550–1602)
Kancionál, to jest sebrání zpěvův pobožných*, kterých k duchovnímu potěšení každý veřejný křesťan na vejroční svátky i jiných svatých památky i časy užívati může.* Vyd. Olomouc **1601**

P. Jiří HLOHOVSKÝ (katolický kněz, první polovina 17. století)
Písně katolické**,** vyd. Olomouc **1622**
Některé nápěvy jsou upraveny pro čtyřhlas – první známý případ harmonizace melodie v českém kancionálu.

Barokní slohový zvrat znamenají písně **Adama Václava MICHNY z Otradovic** (1600–1676) vydané v jezuitské tiskárně v pražském Klementinu, písně jsou ve vícehlasé sazbě s varhanním generálbasem:
Česká mariánská muzika**,** Praha Klementinum **1647**
Svatoroční muzika, Praha Klementinum **1661**
N.B. ***Loutna česká***, **1653 –** sbírka Michnou zhudebněných vlastních básnických textů pro dva zpěvní hlasy a instrumentální soubor nepatří do žánrové charakteristiky duchovní písně. Součástí této sbírky je také píseň ***Nebeští kavalérové.***

P. Bedřich BRIDEL, SJ (1619–1680)
Jezuitský kněz a básník (*Co Bůh? Člověk?*), spolužák Bohuslava Balbína. V roce 1656 financoval a založil klementinskou tiskárnu, kterou vedl. Zemřel na mor v Kutné Hoře.
Jesličky vyd. **1658** – vánoční kancionál, hudební složka často přejímá německé předlohy.

Zejména Michnovy písně se staly kmenovým repertoárem všech následujících kancionálů, jež byly vydávány v dalších obdobích.
80. léta 17. století představují **největší rozkvět českého katolického duchovního zpěvu** zejména díky ediční činnosti jezuitského kněze, překladatele a jazykovědce P. Matěje Václava Šteyera, SJ. Založil vydavatelství pražské *Dědictví sv. Václava*, v němž mj. vydal také svůj kancionál.

P. Matěj Václav ŠTEYER, SJ (1630 – 1692) ***Kancionál český*** (tzv. *Šteyerův kancionál*), Praha [1]**1683**, [2]1687 (rozšířené vydání), [3]1697, [4]1712, [5]1727, [6]1764.
Šteyerův kancionál představuje nejrozšířenější český barokní kancionál vůbec, jenž byl opakovaně vydáván hluboko do 18. století. Obsahuje jednohlasé nápěvy. Šteyer přebírá starší písňový repertoár včetně Michnových písní. Ovlivňuje repertoár české duchovní písně až do osvícenských zásahů na konci 18. století.

Václav Karel HOLAN Rovenský (1644–1718)
Holan byl od roku 1671 kapelníkem a varhaníkem vyšehradského kolegiátního kostela sv. Petra a Pavla, v roce 1693 navštívil Řím. Tiskem vydal dvoje chorální pašije (1690, 1692), jež byly rozšířeny po celých českých zemích.
Capella Regia Musicalis
Kaple královská zpěvní, vyd. Praha **1693**

Kancionál zahrnuje Holanovy vlastní skladby a zejména sebrané písně jiného původu, jejichž autorství nelze přesně určit. Krom duchovních písní obsahuje *Capella* **české strofické písně, resp. malé skladby pro 1-2 sólové hlasy s instrumentálním doprovodem,** vše s *bassem continuem*. Zpěvní i instrumentální party využívají koloratury. Patrně se jedná o Holanovu vlastní tvorbu.

P. Jan Josef Božan (1644–1716)
***Slavíček rájský*,** vyd. Hradec Králové **1719**
(*Slaviček rájský na stromě života slávu tvorci svému prospěvující, to jest Kancionál anebo kniha písební*)
Kancionál obsahuje **jednohlasé (a ojediněle vícehlasé) nápěvy písní s generálbasovým doprovodem.** Vydání kancionálu bylo přímo inspirováno Holanovým kancionálem *Capella regia musicalis* a Šteyerovým *Kancionálem českým.* Božan kancionál sestavoval mnoho let, vydání podpořil **hrabě František Antonín Sporck** až po Božanově smrti. Kancionál byl rozdáván kostelním kůrům ve východních Čechách.

V barokním období vycházelo mnoho nenotovaných zpěvníků. Nejoblíbenější je opakovaně vydávaný kancionál jezuitského misionáře **P. Antonína Koniáše** SJ (1691–1760) ***Cytara Nového zákona,*** vyd. Hradec Králové [1]**1721**, 1729, 1746 etc. Koniáš jej koncipoval jako náhradu za evangelické kancionály (zejména českobratrské ze 16. století), jež v rámci svých misií zabavoval.

Do českých zemí se jako zahraniční import dostávaly **nekatolické písně.** Jeden ze zásadních edičních počinů v této oblasti vytvořil **Jan Amos Komenský** (*Comenius,* 1592–1670). Jeho notovaný ***Kancionál, to jest Kniha žalmů a písní duchovních*** byl vydán v Amsterodamu v roce **1659.** Představuje barokní vyvrcholení české (českobratrské) protestantské tradice duchovní písně. Kancionál vyšel v malém formátu, aby se usnadnil jeho přenos přes hranice. Stal se tak součástí tradice dalších nenotovaných pašovaných protestantských kancionálků, nazývaných podle svého tvaru ***špalíčky.***

Barokní instrumentální hudba v českých zemích

Oproti figurální liturgické hudby je v dobových pramenech české provenience **světská instrumentální hudba** dochována velmi málo. Dochované prameny této hudby pocházejí z piaristických kolejí v Kosmonosích, ve Slaném, ve Strážnici; ze zámeckého prostředí v Kroměříži, Tovačově, Českém Krumlově aj. Tato skutečnost souvisí s:
(1) relativně nižším kvantitativním podílem této hudby na celkovém hudebním provozu této doby
(2) ještě stále poměrně vysokým zastoupením improvizované hudby v této oblasti (srv. *intrády*, varhanní hudba aj.)

Barokní sonáty
V pramenech se jedná o různé hudební útvary sólového a ansámblového obsazení. Nejstarší doklad pochází z archivu v **Kroměříži** z roku **1645** (tisk sonát **Marca Uccelliniho** (1603–1680))

V **poslední třetině 17. století** se v českých zemích provozovala sonátová tvorba těchto autorů (bližší informace o těchto autorech viz výše):
Pavel Josef Vejvanovský (1639/40–1693) – např. ***Sonata vespertina*** (2 *clarini*, 2 Vni, 2 Ve, Bc.); ***Sonata a 4* in g** pro sólovou *clarinu* a smyčcový ansámbl s b.c. – pozoruhodné využití

hraničních interpretačních možností barokní *clariny*, která dokáže interpretovat mollovou kantilénu. Nepřímý doklad hráčské virtuozity ***polního trubače*** Vejvanovského.
Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704)
Heinrich Schmelzer (1620/23–1680)
Gottfried Finger (c. 1655/56–1730)
P. Janez Krstnik Dolar SJ (c. 1620–1673) – slovinský jezuita, zakotvil jako hudební prefekt vídeňského semináře sv. Ignáce a Pankráce. Autor ***Sonatae a 13*** (2Vni, 2Ve, Fg, 2Clni, 2 Cornetti, 4Trbni, Violone&Organo)

Po roce 1700 byly v českých zemích hrány sonáty těchto autorů:
Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751)
Tomaso Albinoni (1671–1751)
Giovanni Battista Bassani (c. 1650–1716) – padovský rodák, žák Giovanni Legrenziho, vynikající houslista; působil jako varhaník v katedrále ve Ferraře, od roku 1712 jako ředitel kůru v Bergamu. V roce **1677** vydal dvanáct triových sonát (op. 1), v roce **1683** vydal *sinfonie* pro 2–3 nástroje (*stromenti*) a *basso continuo*.
Antonio Caldara (1670–1736)
Giuseppe Torelli (1658–1709)
Arcangelo Corelli (1653–1713)
Antonio Vivaldi (1678–1741)

Taneční hudba
K tanci byly hrány *balety, suity, ouvertury* (resp. sady tanců). Dochovány jsou skladby těchto autorů:
Pavel Josef Vejvanovský (1639/40–1693)
Johan Caspar Ferdinand Fischer (1665–1746)
Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704)
Johann Heinrich Schmelzer (1620/23–1680)
Alessandro Poglietti (poč. 17. stol.–1683) vídeňský dvorní varhaník za císaře Leopolda I., zabit při útěku během tureckého obléhání Vídně. Autorem *baletti* pro smyčcové nástroje.

Nejplodnějšími skladateli instrumentální hudby u nás byli na Moravě **Pavel Josef Vejvanovský** (1639/40–1693) a P. **Philipp Jakob Rittler** (c. 1637–1690, od roku 1678 kapelníkem olomoucké katedrály).

Nejstarším dokladem světské hudby v Praze je pražský tisk **Jana Josefa Ignáce Brentnera** op. 4 z roku **1720** ***Horae pomeridianae seu Concertus cammerales sex*** obsahující **koncerty** v obsazení pro Ob, Vno, Va, Vcl, B.c..

Instrumentální hudbu psali také čeští skladatelé v zahraničí. Vrchol představuje instrumentální tvorba **Jana Dismase Zelenky** (1679–1745):
6 triových sonát, ca. 1721, ZWV 181
4 Capriccia, 1717–1718
V souvislosti se Zelenkovým pražským pobytem v roce **1723** vznikly:
Concerto a 8 Concertanti, ZWV 186
***Hipocondrie** a 7 Concertanti*, ZWV 187
Ouverture a 7 Concertanti, ZWV 188
Simphonie a 8 Concertanti, ZWV 189
Přesto však u nás celkově panovaly nepříznivé podmínky pro tento druh hudby.

Instrumentální koncert
Pod vlivem italských autorů, zejména tvorby Antonia Vivaldiho dochází **v první třetině 18. století** k prvním pokusům v této oblasti. Aktivní zde byli zejména pražští skladatelé působící na Malé Straně:
Jan Antonín REICHENAUER (1694–1730) – komponuje instrumentální koncerty pro pražskou kapelu hraběte Václava Morzina
Jan Josef Ignác BRENTNER (1689–1742) – ***Horae pomeridianae,*** op. 4 (1720); komponuje koncerty pro pražskou thunovskou kapelu

HUDEBNÍ KULTURA KLASICISMU
(1740–1810)
(TŘETINA 18. STOLETÍ – PŘELOM 18. & 19. STOLETÍ)

ÚVOD

Klasicismus
Označení pro evropský umělecký sloh, resp. slohovou epochu, nastupující po baroku. Termín ***hudební klasicismus*** je užíván pro označení slohové epochy hudebního vývoje v období zhruba **1740-1810.** Termín hudba klasicismu, resp. **klasicistní hudba** je užíván pro označení tehdejší kompoziční produkce odpovídající stylovým principům klasicismu. Dochází k paralelnímu uplatňování termínů ***klasicismus – klasika***, zejména v případě adjektiv.

Etymologie pojmu „*klasický“*
(širší význam pojmu)
1) ***Classis*** (lat.) – termín označující ve starověkém Římě právně vymezenou společenskou třídu, později tak byli nazýváni občané tzv. první třídy (*prima classis*), ve 2. století po Kr. byl tento termín metaforicky přenesen na označení spisovatelů prvního řádu.
2) Do novodobých jazyků tak adjektivum ***classicus*** přešlo ve významech: ***vybraný, vzorný (vzorový), základní***, mnohdy i **závazný** a byl často užíván v oblasti umění.
3) Termín jako označení **kulturně-historické kategorie** převzat z německé literární historie (die ***Klassik***). Došlo k tomu pod vlivem renesance a novodobého studia antické kultury (**Johann Joachim WINCKELMANN** (1717–1768): zejména spis *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dějiny starověkého umění, 1764). Jako vzorový považován **řecko-římský antický typ vzdělanosti a umělecké kultury** zejména její vyváženost obsahu a formy, souměrnost – srozumitelnost při zachování jednoduchosti). Termín ***klasický*** poukazoval na tuto vázanost (inspiraci) na antický odkaz.
4) V dnešní době se termíny ***klasika, klasický*** apod. užívají jako označení pro **vybranost, vzorovost, dokonalost,** znamenající obecně ***vrcholnou hodnotu. Klasické umělecké dílo*** podává po formální i výrazové stránce umělecky **přesvědčivou výpověď** o době svého vzniku a z hlediska své působnosti/působení představuje **trvalou hodnotu** odolávající zubu času.

Termín ***klasická hudba*** je dnes chápán jako označení pro tzv. ***artificiální*** (uměleckou) **hudbu obecně** nevázanou na dobu svého vzniku. Jako ***klasici*** jsou tedy vnímáni všichni významní

představitelé svého oboru, jejichž stopa v tomto oboru je dnes vnímána jako „vzorová“ se všemi důsledky, jež s sebou toto vnímání nese.

Klasicismus jako (hudební) epocha
(užší význam termínu)
Termín ***klasicismus*** označuje konkrétní stylové údobí, ve kterém **převažovala vzorová orientace na antické umění** a docházelo k intenzívní aktualizaci stylového ideálu nadčasové umělecké dokonalosti. V hudbě situována tato fáze zejména do druhé poloviny 18. století. Přímé vazby na antickou hudbu neexistovaly (neznalost – se stejným problémem se potýkala již florentská *Camerata*), bylo možné využít pouze inspiraci v obecné rovině (viz: rysy klasicistní hudby). ***Klasicistní hudba*** v sobě koncentrovala **nosné tendence v tehdejším umění, společnosti,** jež souvisely s ***osvícenstvím***, návratem ke klasickým antickým ideálům, tvarům, proporcím (**uměřenost** formy, jednota formy a obsahu) etc.

Termín ***klasicismus*** jako název pro hudební epochu Haydna, Mozarta a částečně Beethovena (tzv. ***vídeňský klasicismus***) byl zaveden **ve 30. letech 19. století** v okruhu tehdejšího lipského hudebního *Allgemeine musikalische Zeitung.* V Čechách bylo toto chápání termínu (hudební) *klasicismus* prosazeno počátkem 20. století, zásluhu na tom měl moravský muzikolog **Vladimír HELFERT** (1886–1945).

Osvícenský absolutismus
Termín je užíván zejména pro **střední Evropu** pod vládou tzv. ***osvícenských panovníků***:
Prusko krále Friedricha II. Velikého (vládl 1740–1786)
Habsburská monarchie císařovny Marie Terezie (vládla 1740–1780) a císaře Josefa II. (1780–1790).
Termín označující toto období (ca. 1740–1790) primárně podle **dobových politicko-správních trendů.** Znamená spojení dobových *osvícenských* myšlenek a neomezeného vlivu panovníka (dědictví barokního absolutismu – vládce je legitimován Boží mocí, ale musí plnit své povinnosti vůči poddaným).[34] Výsledkem této konstelace bylo zvyšování právních jistot občanů vlivem tzv. *osvícenských reforem*, kdy zároveň docházelo k omezování svobody jednotlivce vzrůstající byrokratizací života (státní mechanismus) a centralizací státní správy.

Hudebně kompoziční slohy („*styly*“) nastupující v průběhu 18. století – příspěvek k periodizaci tzv. *klasicismu*
Tato terminologie řeší především problematiku **postbarokního slohového vývoje** do začátku tzv. *vídeňského klasicismu* (1781), tedy epochu tzv. ***raného klasicismu.*** Jsou svědectvím nesnadné cesty evropské hudební historiografie usilující o smysluplný výklad mnoho desítek let trvající „přípravné“ fáze *vídeňského klasicismu* (c. 1720–1780) jeho vývojového významu v evropské hudbě.

1 *Galantní styl* (ca. 1720–1780)
Zejména v Německu užívané dobové označení pro ne zcela vymezený hudební stylu **druhé třetiny 18. století,** resp. ca. 1720–1780, jež spadá do období pozdního baroka a tvoří přechod od barokní hudby k hudebnímu klasicismu. Mezi typickou barokní hudbou a galantním stylem neexistuje jasný předěl. Přesto je dnes považován *galantní styl* za **vývojové stadium raného klasicismu.**

[34] Císař Josef II. sám sebe vnímal jako prvního úředníka státu.

Galantní styl korespondoval s **rokokovým životním stylem** tehdejší aristokracie**.** Hlavní důraz byl kladen na **estetické cíle hudby**. Ta má působit příjemně a přirozeně, jejím zvukovým ideálem měla být *jasnost* a vylehčenost (zvuková i strukturní).[35] V této souvislosti je nutné vnímat kritiku „přílišného umění" J**ohanna Sebastiana Bacha** německým hudebním kritikem **Johannem Adolphem Scheibem** v roce **1737.** Přitom sám Bach byl galantním stylem částečně ovlivněn, mj. i v *Hudební obětině*, (***Musikalisches Opfer*****,** BWV 1079; 1747).

Stylové znaky *galantního stylu*:
volný kompoziční styl (kontrastuje s přísnou barokní polyfonií
transparentní sazba s malým počtem hlasů
snadno rozpoznatelné dominantní melodické linie
prostá, ale efektně postavená harmonická věta (homofonie s respektováním pravidel vedení hlasů; většinou harmonická jednoduchost
blízkost ideálu *belcanta – zpěvnost, přirozenost, srozumitelnost*
elegantní melodika a její zdobení (*ornamentika*)
krátké jednoduché melodické fráze, které se často opakují

Stylistické prvky uplatňované v *galantním stylu* vedly k hudebnímu klasicismu a představovaly stylistický základ hudby **Josepha Haydna** a **Wolfganga Amadea Mozarta**.

Autoři ovlivnění *galantním stylem*:
Itálie & opera – představitelé benátské a neapolské školy:
Leonardo Leo (1694–1744)
Nicola Porpora (1686–1768)
Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736)
Vídeň, císařský dvůr:
Antonio Caldara (1670–1736)
Georg Reutter st. (1656–1738, kapelník svatoštěpánského dómu)
Francesco Bartolomeo Conti (1681–1732)
Francie & Španělsko:
François Couperin (1668–1733)
Domenico Scarlatti (1685–1757)
Německo:

Georg Philipp Telemann (1681–1767)	vnímán jako německý předchůdce galantního stylu
Johann Adolph Hasse (1699–1783)	vrcholný představitel německé opery seria neapolského typu
Johann Gottlieb Graun (1703 –1771)	houslista, skladatel, působí u berlínského dvora jako primarius
Carl Heinrich Graun (1704–1759)	bratr JGG; kapelník a skladatel berlínského dvora, komponuje zejména opery

2 *Citový styl* (*pocitový styl; empfindsamer Stil,* ***Empfindsamkeit***) (20.–70. léta 18. století)
Označení pro hudební směr, který se v barokní hudbě objevil ca. ve 20.–30. letech 18. století, v severním Německu v letech 1740–1765. Vyvrcholil v 70. letech 18. století, kdy reflektoval vztahy s hnutím ***Sturm und Drang*****.** Citový styl znamenal zintenzivnění galantního stylu ve smyslu prohloubení výrazu jako určitý protipól galantnosti. **Hudbu** vnímá jako ***řeč v tónech***

[35] Nelze nevidět jisté myšlenkové paralely se situací na předělu renesance a baroka – opozice proti přílišné komplikovanosti pozdně renesanční polyfonie, ve prospěch srozumitelnosti textu a afektu vedla k citelnému zjednodušení hudební sazby na samém začátku baroka.

(*Tonsprache*), která je narozená z **duše a odráží tak její nálady a pocity** včetně jejich náhlých proměn.
Za vrchol *citového stylu* je považováno zejména **severní Německo** v letech **1740–65.** Největší díla tohoto stylu vytvořil ve svých cembalových sonátách **Carla Philippa Emanuela Bacha** (1714–1788).
Svými kompozičními přístupy patří do tohoto směru také tzv. ***mannheimská škola*** se svými *manýrami* (vzdechy, rakety aj.) v čele s **Janem Václavem Stamicem** (1717–1757).

Znaky *citového stylu*
Citový styl využívá všech výše uvedených znaků *galantního* stylu. Od *galantního stylu* jej odlišují:
důraz na emoce a (po)city
časté změny afektů

Autoři ovlivnění *citovým stylem*:
Georg Philipp Telemann (1681–1767)
Domenico Scarlatti (1685–1757)
Giuseppe Tartini (1692–1770)
Johann Joachim Quantz (1697–1773)
Johann Adolph Hasse (1699–1783)
Giovanni Battista Sammartini (1700/01–1775)
Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736)
Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)
Jan Václav Stamic (1717–1757)
Leopold Mozart (1719–1787)
Johann Christian Bach (1735–1782, tzv. *londýnský Bach*)
Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799)

3 *Předklasicismus* (*Vorklassik*)
Tento termín používaný starší hudební historiografií je dnes vnímán jako nevyhovující (před klasicismem bylo baroko) pro různé styly a směry v období let ca. **1730–1770/80.** Starší historiografie chápala *předklasicismus* jako (téměř půlstoletí trvající!) **předetapu vídeňského klasicismu.** Dnes je používán vůči historicko-vývojové situaci adekvátnější termín ***raný klasicismus*.**

4 *Vídeňský klasicismus* (*Wiener Klassik*, 1781–1803)
Tradiční termín německy psané hudební historiografie označující vrcholnou vývojovou fázi klasicismu ve spojení s osobnostmi tzv. ***první vídeňské školy***:
Joseph Haydn (1732–1809)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Tato epocha je tradičně datována těmito událostmi:
1781 – kompozice Haydnových *Ruských smyčcových kvartetů* v novém stylu, op. 33
1803 – kompoziční odmlčení se Josepha Haydna

Termín *vídeňský klasicismus* je dnes vnímán jako diskutabilní a vzhledem k tehdejšímu vývoji evropské hudby jako příliš jednostranný. **Tuto vývojovou etapu nelze vázat pouze na Vídeň.** Tento kompoziční styl zrál minimálně v celé střední Evropě, záhy byl napodobován ve Francii

apod.). Zároveň nepostihuje tento termín situaci ve vývoji italské *metastasiovské* opery posledních desetiletí 18. století.

Principy, filozofické a estetické pozadí hudebního klasicismu

Vliv **filozofie *osvícenství,* didaktické zaměření hudby**
V hudbě klasicismu byl realizován **ideál prostoty, přirozenosti, srozumitelnosti.** Toto směřování hudby (a umění vůbec) lze vnímat jako dobovou reakci na barokní (resp. obecně v dějinném vývoji lidské společnosti a kultury vnímatelné jako *barokizující*) exaltovanost, *„přehnanost"* (Übertreibung) prostřednictvím uplatnění *„klasicistního"* (resp. obecně vnímáno *klasicizujícího*) vyrovnání/srovnání umělecky protikladných tendencí ve vyvážený celek. Jedno z významných inspiračních východisek této hudební jednoduchosti nalézá klasicismus (např. na rozdíl od raného baroka) v ***lidové*** (resp. tzv. *tradiční*) ***hudbě***.

Stejně jaké ostatní umění má také hudba **člověka pozvedat a vychovávat** a zároveň musí být nositelkou etického obsahu. Měla by být schopna vzdělat (*osvítit*) široké vrstvy, a proto musí být srozumitelná pro široké vrstvy a zároveň musí oslovit vzdělané laiky. V tomto se odráží dobové osvícenské **pedagogicko-humanitní ideály.** Hudba musí být schopna zaujmout širší publikum, u něhož hudební (či jiné) vzdělání nemusí být nutno vstupní podmínkou pro pochopení této hudby. Hudební jazyk tedy musel být konstituován tak, aby jeho bazální struktury (*téma, motiv, pasáž* apod.) byly **okamžitě rozpoznatelné, pochopitelné a srozumitelné** také **neškolenému posluchači.** Zároveň však tato hudba musela dokázat oslovit také vzdělané publikum. Komplikované struktury klasicistní hudební jazyk užíval až na strukturně vyšších úrovních – v rovině formového utváření skladeb, v tendenci k promyšlené formotvorné práci s tonalitou a v utváření časového průběhu hudební věty (srv. zejména *sonátová forma*) směřující k monumentalizaci architektonické struktury hudební věty.

Kritika barokního životního stylu
Osvícenské racionální 18. století nedokázalo pochopit barokní **„nabubřelost", patos, ceremoniálnost** (srv. *barokní zbožnost*) a hudbu, která tyto aspekty vyjadřovala a umělecky ztělesňovala. Na barokní hudbě kritizovali její **spekulativní a symbolický charakter** (např. symbolika čísel, skryté významy aj.), pro posluchače **nepřirozenou (nezpěvnou) melodiku, harmonické *zatíženosti*** apod. Jako tomu již opakovaně bývalo, také tentokrát stavělo současné hudební umění svoji identitu a estetické zdůvodnění na kritice minulé epochy. Čelným kritikem nepřirozenosti barokní hudby byl francouzský preromantický myslitel **Jean-Jacques Rousseau** (1712–1778).

Klasicistní umělec – *génius*; jednota formy a obsahu
Přirozený tvůrčí člověk jako **umělec – génius** překračuje dosavadní hranice a určuje krásno v **uměleckém díle.** To představuje vyvážený projev jeho schopností, citu, ale i bdělého rozumu (*osvícenství*). Jeho základním formujícím principem je **jednota formy a obsahu**, která tenduje k **objektivitě** (ta může snadněji vychovávat). Klasický styl znamená dokonalé propojení individuálních protikladů (resp. protikladů individua tvořící umělecké osobnosti) do krásného výsledného tvaru.
Oproti romantismu ale klasicistní skladatel **neopouští rámec daný hudební formou**, dobovou harmonií, strukturou, instrumentací apod. Klasicismus pozvedá hudební formu na úroveň symbolu, jenž skladatele inspiruje ke konkrétní umělecké výpovědi. Posluchači pak přísluší právo konkrétního výkladu tohoto symbolu a v tom tkví jeho aktivní podíl na recepci tohoto

díla.[36]Právě toto do jisté míry volné pole podněcuje posluchačovu aktivitu a umožňuje mu využít své hudební vzdělání. Klasická představa spočívá právě v této **vyrovnaném poměru mezi funkcí skladatele a posluchače.**

Poznámka na hraně korektnosti:
I z důvodu zachování prostoru pro aktivní recepci svého díla dobovými posluchači vycházeli klasicistní skladatelé z dobově typických formových, melodických, motivických aj. vzorců a ty pouze poznenáhlu posunovali a rozvíjeli. V porovnání s vypjatě subjektivním přístupem skladatelských osobností 19. století je zjevné, že skladatelé klasicismu příliš „neexperimentovali".

Poznámky k periodizaci evropského hudebního klasicismu
Vývoj klasicistního hudebního stylu probíhá ca. v letech **1740–1810.**

1 Datační mezník **počátku této epochy** může být pouze velmi přibližný, neboť strukturní rysy ohlašující nástup klasicismu (strukturní i v sociální základně) je možné sledovat již **od 20. let 18. století** (srv. ***galantní styl, pocitový styl***). Významnou úlohu hrála strukturní proměna hudebního jazyka a kompoziční práce respektující hudebně motivické souvislosti během pozdního baroka (srv. např. koncerty Antonia Vivaldiho).

2 Symbolické počáteční datum 1740 souvisí s těmito fenomény:
1) pronikání českých hudebníků do západní Evropy po *začátku válek o rakouské dědictví* (tzv. ***česká hudební emigrace***) a jejich přijetí do významných hudebních pozic (Mannheim, Berlín, Strassburg aj.), v nichž se podíleli na genezi nového hudebního stylu
2) rozvoj tzv. ***rané vídeňské školy*** pod **Georgem Christophem Wagenseilem** (1715–1777)
3) rozvoj **severoněmeckého *citového stylu*** pod **Carlem Philippem Emanuelem Bachem** (1714–1788)

3 Předěl raného a vrcholného klasicismu v 70. letech 18. století souvisí s těmito změnami:
1) znovuobjevení kontrapunktického způsobu práce, který byl integrován do nového slohu
2) přesun provozu do velkých koncertních síní v Evropě a s tím související zájem o zvukovou stránku skladeb, resp. její nárůst a diferenciaci, a rozrůstání forem. Ruku v ruce s těmito trendy šlo postupné etablování tzv. *velkého klasicistního orchestru*.

4 Rozklad klasicismu započal již **koncem 18. století.** Dokládají to pozdní díla Mozartova (*Requiem,* pozdní symfonie aj.), Haydnova (*Londýnské symfonie,* pozdní oratoria aj.), zejména Beethovenova.

5 Konec epochy se symbolicky kryje s kompozičním odmlčením se Josepha Haydna **(1803)** a s vyzráváním osobitého kompozičního stylu Ludwiga van Beethovena **(1800–1810).**

6 U klasicistní epochy můžeme sledovat **paralelní překrývání stylů.** Tento fenomén, jenž se vyskytuje také na přelomech jiných epoch, je v případě klasicismu přítomen velmi intenzivně.
1) V některých typech hudebního provozu (hlavně v případně liturgické duchovní hudby) lze sledovat poměrně **dlouhou koexistenci s doznívajícím barokem a jeho kompozičními** (*messa concertata*) **a provozními** (*generálbas*) **principy.**
2) Klasicistní principy ještě dlouho koexistují vedle prosazujících se romantických stylových tendencí (např. Čechy – tzv. ***mozartovský kult***) až **do poloviny 19. století.**

[36] Teprve romantičtí skladatelé přiřkli hudbě jistotu (jednoznačnost) jejích obsahů a posluchače odsoudili do role pasivního recipienta hudebního díla.

Sociální aspekty hudebního klasicismu

1) Došlo k rychlé **proměně institucionální základny hudebního života.** Po více než dvou staletích **končí** (resp. postupně je stále více oslabován) **raně novověký provozně strukturní typ hudební kultury** (kostel, farní škola, městští hudebníci, vrchnostenské a dvorské kapely, klášterní hudební soubory apod.) ve prospěch postupně se etablujících **institucí hudebního života měšťanského typu** (např. *veřejné koncerty, měšťanské hudební salóny* aj.), jež naplno ovlivňovaly hudební kulturu následující epochy: veřejné koncerty, měšťanské salóny ad.

2) S tím souvisel **rostoucí význam esteticko-umělecké funkce hudby.** V jeho prospěch docházelo k poklesu významu ostatních funkcí hudby, jež dominovaly v minulých epochách (liturgická, zábavná, dekorativní, reprezentativní aj.).

3) **Hudebníci a skladatelé se postupně vyvazovali** z tradičních hierarchických společenských vazeb, **ze služebného postavení**. Tento přerod byl mnohdy poměrně bolestivý (srv. Mozart a jeho spory se salcburským arcibiskupem). Velmi názorně je vidět postupný rozvoj tohoto trendu u všech vídeňských klasiků (služebné postavení Haydna až do vysokého věku – poměrně dramatický odchod Mozarta z vrchnostenských služeb – Beethovenovo postavené svobodného umělce pobírající stálou šlechtickou rentu). S nově nabytou svobodou přicházela dosud nepoznaná rizika hudebnického povolání (boj o publikum, úsilí o sebeprosazení v konkurenčním boji s ostatními hudebníky aj.).

4) Tento trend během vrcholného klasicismu ještě posílil i tak stále patrnější nárůst **individualizace** („originality“) **hudebního** (kompozičního) **projevu.** Tento aspekt se pak stal zcela rozhodujícím v posuzování umělecké úrovně a „geniality“ toho kterého skladatele, resp. interpreta během romantismu.

5) Hudební klasicismus je obdobím, ve kterém se (1) **k sobě nejvíce přiblížily hudba komponovaná a spontánní tvořivosti.** Tento trend byl akcelerován proklamovaným osvícenským estetickým ideálem *přirozenosti* (srv. výše). Ta byla obsažena např. v rytmické taneční pulzaci, periodickém členění melodiky, v libozvučných tercích, *belcantové* zpěvnosti, obecně ve vlivu italské operní melodiky apod.). (2) **V rámci komponované hudby se pak z kompozičně stylového hlediska prolínaly žánry, dosud vnímané jako odlišné.** Ve prospěch stylové homogenity jdoucí napříč kompozičními žánry a typy hudebních prostředí se tak stíraly rozdíly mezi hudbou vokální a instrumentální (instrumentální cítění klasicistní melodiky, vokálně cítěné periodicky členěné fráze/nádechy), mezi hudbou světskou a duchovní (operní árie na kůrech), mezi hudbou funkčně vázanou a umělecky autonomní (srv. Zdeňka Pilková, *HČD*). Za těchto podmínek docházelo k nárůstu **prostupnosti hranic mezi žánry, hudebními druhy a formami.**

Hudebně strukturní aspekty hudebního klasicismu

1) Od národních stylů baroka (francouzský, italský) směřuje hudba klasicismu hlavně na území Německa, kde docházelo přinejmenším od počátku 18. století ke střetům a prolínání obou vlivů, přes tzv. ***smíšený vkus*** **poloviny 18. století** (***vermischter Geschmack,*** srv. **Johann Joachim QUANTZ** (1697–1773)**, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen,*** (Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, 1752).

Inspirační zdroje tzv. *smíšeného vkusu*

Z barokního italského stylu nová hudební řeč přejala její něžnou zpěvnost, bohatství invence, **z francouzského stylu** pak jeho rytmickou živost, líbivost a srozumitelnost. **Němečtí** skladatelé přidali přednosti solidní stavby hudební věty (*Satzkunst*) a (společně s Italy) nástrojovou virtuozitu.

Zdá se, že němečtí skladatelé této doby usilovali o to, vytvořit z těchto předpokladů zcela novou kvalitu. Tento nový styl pak následně v průběhu epochy vygradovali směrem k jedinečné hudební výpovědi mimo dosavadní národní styly. Tato **stylově nadnárodní hudba** složená z prvků a vlivů různých národních stylů zaujala roli **obecně platné univerzální hudební řeči** tehdejší hudební Evropy a jí ovládaných částí světa (zámořské kolonie).

Poznámka ne nepodstatná
Konstituování tohoto **celoevropsky přijímaného a platného homogenního hudebního stylu** (nadále rozvíjeného v 19. století), jenž mohl být díky politické a ekonomické hegemonii Evropy **prosazen** prakticky **po celém světě** (v neprospěch všech lokálních hudebních kultur ostatních etnik), umožnilo položit základní kámen **hudebnímu eurocentrismu**, jenž byl aktivně uplatňován až do konce 20. století a jehož stopy nese naše vnímání dějin hudební kultury dodnes.

2) Hudební klasicismus přinesl kvalitativně **novou hierarchii složek** ve strukturování **hudební věty.** Již od raného klasicismu se na první místo dostává **melodie,** jež je členěna **symetricky** – normou se stává **osmitaktová perioda** s pravidelným členěním ***předvětí*** & ***závětí***. Toto členění umožňuje i hudebně nevzdělanému posluchači poměrně snadnou předvídatelnost vývoje hudební fráze, avšak dlouhodobě se stává monotónním až ubíjejícím prvkem. Vrcholný klasicismus se s úspěchem pokusil tento stereotyp překonat.

3) **Melodie** je hlavní nositelkou tématu. Využívá **principu kontrastu** (vliv *citového stylu*). Při utváření klasicistní melodie byly užíváno řady ve své době obecně rozšířených obratů (akordické rozklady, stupnicové běhy aj. - srv. *mannheimské manýry*). Přes tato *klišé* dospívají autoři vrcholného klasicismu k individualizaci melodiky.

4) Prostá **homofonní sazba** vnímaná během raného klasicismu jako znak nové tvorby oprostivší se od polyfonní komplikovanosti pozdního baroka, ustupuje ve vrcholném K opět ve prospěch **návratu ke kontrapunktickému způsobu práce** (mnohdy pod vlivem studia děl barokních velikánů **Georga Friedricha Händela** a **Johanna Sebastiana Bacha**) – k tomuto procesu došlo zejména u **Wolfganga Amadea MOZARTA** a **Josepha HAYDNA.**

5) Oproti baroku došlo ke znatelnému **zjednodušení harmonické složky** a ke zpomalení harmonického rytmu. Často se harmonická struktura omezila pouze na základní funkce tzv. *kadence* (T, S, D), popř. použití tzv. *klamného závěru* D–VI.). Harmonický průběh věty byl opětovně komplikován až na konci epochy. Oproti baroku však získal takto zjednodušený harmonický obraz hudební věty formotvorný význam (srv. *sonátová forma*).

6) Se stoupající individualizací hlasů na počátku vrcholného klasicismu **mizí v 70. letech 18. století generálbasový doprovod** (*basso continuo*).

7) **Vývoj klasicistního instrumentáře**
Oproti baroku ještě více vzrostla role houslí, resp. dvojice houslí (*prim, sekund*) díky jejich pohyblivosti a jiskřivé barvě. Zejména ***první housle*** se staly nositeli melodického (a tím *de* facto také formového) vývoje skladby. ***Druhé housle*** se střídavě podílely na tvorbě melodie (duetový

hlas) a doprovodu. ***Viola, violoncello & kontrabas*** poklesly na významu a staly se součástí doprovodu.

V období klasicismu se **stabilizuje základ dnešního symfonického instrumentáře** (jádro orchestru představují (nadále) smyčcové nástroje, roste úloha dřevěných nástrojů. Do jejich skupiny přibývá v průběhu epochy ***klarinet*** (z lidové sféry) a **příčná flétna.** Ve skupině žesťových nástrojů mizí barokní **pozouny; trompeta** se ze sólové barokní *clariny* stává výplňkovým nástrojem hrajícím spíše ve středních polohách. O to více stoupá obliba **lesního rohu,** který je schopen snoubit v sobě zvukové charakteristiky žesťových i dřevěných nástrojů a výborně se pojí se smyčci.

8) **Kompoziční přístupy a nová formová schémata**
Oproti baroku kladl klasicismus důraz na **časové rozvržení průběhu skladby.** V klasicismu stále důsledněji uplatňovaná ***motivicko-tematická*** kompoziční ***práce*** s časovým průběhem zacházela cíleně. Z tématu byly oddělovány charakteristické úseky (*motivy*), s nimiž bylo dále pracováno při zachování přehlednosti celkové sazby hudební věty.

Za této konstelace dochází ke vzniku a během několika skladatelských generací působících v různých evropských hudebních centrech k postupné krystalizaci tzv. ***sonátové formy*** a ***sonátového cyklu*** (vícevětý cyklus, z něhož alespoň jedna věta je v sonátové formě). Tato formová schémata se stala nejúčinnější a dobově nejvýstižnější vyjadřovací formou hudby až do romantismu (konec 19. století), jež je používána dodnes. Sonátová forma je postavena na kontrastu témat (zejména mezi *hlavním* a *vedlejším tématem*) a novém motivickém způsobu kompoziční práce. Základní struktura této formy (*expozice – provedení – repríza*) umožňuje skladatelům formulovat klasicistní ideál proporční vyváženosti kontrastů a dosáhnout jejich syntetického prolnutí (*katarze*) na závěr. Srv. nauka o hudebních formách.

KLASICISTNÍ OPERA

ITALSKÁ OPERA SERIA – METASTASIOVSKÁ OPERA
Pokračování barokní kompoziční i interpretační tradice, která v této době vrcholí a přes mnohé reformní snahy (zejména **Niccoló JOMMELLI** (1714–1774), **Christoph Willibald GLUCK** (1714–1787) upadá.

Ve druhé třetině 18. století byly nadále komponovány opery v tzv. ***neapolském stylu***, jehož hlavní principy se vyprofilovaly v předcházejícím období. Operní kompozice stavěly na italské pěvecké kultuře *bel canta* (krásný, zvukově vyrovnaný zpěv). Do popředí vystupovala hudební složka, *da capové* pěvecké árie sloužily jako prezentace afektového rozpoložení operních postav a zastavovaly vlastní děj, který posouván kupředu pouze recitativy. Toto nakládání s dějem odpovídalo barokní estetice předchozího období, ale stále více se dostávalo do konfliktu s aktuálním nazíráním na přirozené ztvárnění operního děje. Proto tento z baroka přežívající typ *opery seria* časem působil jako *pěvecký koncert* a byl podrobován kritice i reformním snahám.

Opera seria byla nazývána podle jejího hlavního libretisty **Pietra METASTASIA** (1698–1782), působícího od roku 1717 v Neapoli a od roku 1730 ve Vídni jako nástupce **Apostola Zena**, jako tzv. ***metastasiovská opera*.** Jeho **57 operních libret**, chápaných jako básnická díla, jež vycházela vstříc následným zhudebněním (distribuce slovních přízvuků, využití afektově „vděčných" slov a situací apod.) vyprofilovalo tento žánr nazývaný také ***dramma per musica***.

Základní žánrové rysy pozdně barokní a raně klasicistní *opery seria:*

1) Namísto životných charakterů (postav každodenního života) se vyskytují typizované postavy
2) Předlohou děje a jeho hnacím motorem jsou dvorské konvence, intriky, vnitřní konflikty mezi povinností a náklonností (*Pflicht und Neigung*)
3) Typizované obsazení tvoří šest postav, z toho jsou dva milenecké páry
4) ***Recitativ secco*** byl zhudebňován jen zběžně a byl částečně improvizován
5) Ustálený byl typ i počet **árií *Da Capo***. Tyto árie byly parádními hudebními čísly,jež následovaly po recitativu a uzavíraly scénu. Jejich dějově-dramatická návaznost byla vnímána až jako druhořadá. Podle významu jednotlivých postav v hierarchii byl distribuován počet árií, jejich rozměry a náročnost pěveckého partu
6) Úvod opery tvořila tzv. *neapolská operní sinfonie*, (pouze) na závěr opery vystoupil ansámbl všech sólistů nebo sbor

Skladatelé *opery seria*
Po kompozicích **Alessandra Scarlattiho** (1660–1725) profilovali v tomto žánru hudební řeč raného klasicismu další Neapolitánci pozdního baroka (srv. také předchozí kapitola):
Leonardo Vinci (ca. 1690–1730), **Leonardo Leo** (1694–1744), **Nicola Porpora** (1686–1768), **Giovanni Battista Pergolesi** (1710–1736), v Benátkách mj. **Antonio Vivaldi** (1678–1741), v Londýně **Georg Friedrich Händel** (1685–1759).

Po 1740 je nejdůležitějším skladatelem *opery seria* **Johann Adolph Hasse** (1699–1783), který zhudebnil všechna Metastasiova libreta. Působil postupně v Hamburku, Neapoli, od 1733 byl dvorním kapelníkem saského kurfiřta a polského krále Augusta III. v Drážďanech, které se i díky němu staly nejdůležitějším mimoitalským centrem *opery seria*. Hasseho manželka byla operní hvězda mezzosopranistka **Faustina Bordoni-Hasse** (1697–1781). Hasse byl díky svým kompozičním úspěchům na operním poli nazýván *il divino Sassone* (božský Sas).
Hasse zkomponoval 63 *opere serie*, mj. ***Artaserse*** (Artaxerxes, 1730), ***Didone abandonata*** (Opuštěná Dido, 1742), jeho poslední operou byl v roce 1771 *Il Ruggiero*.

Hasseho současníky byli např.:
Baldasare Galuppi (1706–1785) – Benátčan, nejlepší žák Antonia Lottiho. Posléze se stal kapelníkem u sv. Marka. Věnuje se zejména *opeře buffa*. Od roku 1766 působil u carevny Kateřiny v Petrohradě, vede zdejší italskou operu. Napsal dohromady 101 oper, vážné opery zejména ve 30. letech 18. století, např. ***Alessandro nell´Indie*** (1738). Má význam i pro stabilizaci operní *sinfonie* (srv. dále).

Christoph Willibald Gluck (1714–1787)
Gluckovy **předreformní opery** (22), tvorba v letech 1741–1762.
První jeho operou byla ***Artaserse*** (pp. Milán 1741). Od roku 1746 spolupracoval s operní společností Pietra Mingottiho. 1749 přišel do Prahy jako kapelník operní společnosti Giovanniho Battisty Locatelliho, pro hlavní pražskou operní sezónu v roce **1750** zkomponoval operu ***Ezio*** a její premiéru v Praze sám řídil (divadlo *v Kotcích*) s obrovským úspěchem, její árie a ansámbly přešly jako *kontrafakta* do repertoáru katedrály sv. Víta. V roce 1750 reprízoval v Praze svoji operu ***Ipermestra*** (pp. 1744). O Gluckově životě viz dále.

Johann Christian Bach (1735–1782, tzv. *londýnský Bach*)
Byl bravurním cembalistou, v roce 1754 odešel do Itálie, v Bologni studoval u P. **Giovanni Battisty Martiniho** (1706–1784), v roce 1760 byl jmenován druhým varhaníkem milánského dómu. Po operních úspěších mj. v Neapoli odešel v roce **1762 do Londýna**. Zde komponuje opery, je uznávanou a oblíbenou hudební osobností města. V roce 1764 došlo v Londýně ke kontaktu s mladým W. A. Mozartem. Od roku **1765** pořádal s **Carlem Friedrichem Abelem** (1723–1787) v Londýně **abonentní koncerty,** první svého druhu, kam zval významné umělce.

Po G. F. Händelovi se stal vůdčí osobností zdejší hudební scény, svými kompozicemi ovlivnil mladého Mozarta.
Opery J. Ch. Bacha se vyznačují melodikou galantního stylu, barvitou instrumentací. Bach dbal více na hudební než na dramatickou účinnost svých oper.
Zkomponoval např. ***Lucio Silla*** (1774, pro Mannheim), ***La Clemmenza di Scipione*** (1778).

Kritika žánru
Pod vlivem proměny dobové estetiky sílí kritika stávajícího žánru *opery seria* kolem poloviny 18. století. Je vedena snahou o přirozenost, jednoduchost a svobodný výraz citu. Komplikace s přijetím tohoto žánru se však objevovaly již dříve (viz např. Händelovy problémy s provozování svých vážných oper v Londýně ve 20. a 30. letech 18. století). Proti Metastasiovým libretům a jejich šablonovitosti byly formulovány výhrady také ve Vídni.
Výrazným předmětem kritiky byl samotný operní provoz a jeho nešvary (manýry sólistů, hašteřivost, exhibicionismus, šmíra apod.). Významným pramenem této kritiky je odlehčeným způsobem napsaný satirický pohled na dobový operní provoz v Benátkách ***Il teatro alla moda*** (Divadlo podle módy), vyd. v Benátkách v roce **1721** od benátského právníka a hudebního skladatele **Benedetta MARCELLA** (1689–1739).
N.B. nově vyšlo v českém překladu v r. 2020 (vyd. spol. Psalterium).

Pokusy o reformu *opery seria* po roce 1750
1) Tommaso TRAETA (1727–1779)
Žák Nicoly Porpory v Neapoli, v roce 1758 získal pozici dvorního skladatele v **Parmě** (Parmské vévodství), jež byla pod francouzskou nadvládou. V **50. letech** se Traeta pokusil o **spojení prvků italské áriové opery a francouzské *tragédie lyrique*,** inspiroval se zejména Rameauovými operami, např. *Castor et Pollux* (*I Tintaridi*, 1760).
V roce 1765 byl jmenován hudebním ředitelem prestižní benátské *Conservatorio dell´Ospedaletto*, v roce 1768 působí na pozvání carevny Kateřiny II. Veliké jako operní ředitel v Petrohradě.

2) Niccoló JOMMELLI (1714–1774)
Absolvent neapolských konzervatoří, během 40. let se díky svým operám stal populární po celé Itálii. V roce 1748 byl pozván ke dvoru do Vídně (prov. S úspěchem svoji operu ***Didone***). V roce 1753 se stal kapelníkem vévody Karla Eugena Würtemberského ve **Stuttgartu.** Zde zkomponoval svá vrcholná operní díla (prov. V paláci v Ludwigsburgu). V roce 1763 jej zde navštívil mladý Mozart.
Ve **Stuttgartu** v 60. letech v rámci tradiční dramaturgie hledal nové výrazové možnosti vážné opery, vycházel přitom z hudby samotné. **V popředí zájmu stojí dějový příběh** a dramatická účinnost, jimž Jommelli podřizuje virtuozitu pěveckých partů. **Zesílil obsazení orchestru** o dechové nástroje a častěji jej zapojoval do děje (zejména recitativ *accompagnato*). Do oper komponoval **rozsáhlé ansámbly a sbory.** Po vzoru francouzské opery (zejména Jean-Philippa Rameaua) zařazoval **baletní intermezza.** Má význam také pro genezi operní *sinfonie* (srv. dále).
Např. ***La clemenza di Tito*** (Stuttgart 1753), ***Artaserse*** (Stuttgart 1756) aj.

3) Opera tzv. *mannheimské školy*
Na podobných principech jako ve Stuttgartu byla postavena operní představení také v **Mannheimu.** Zdejší skladatelé se pokoušeli o kompoziční výstavbu **uzavřených hudebně sjednocených operních scén.** Scény byly sjednoceny tóninově i motivicky. Využívali tomu prostředků z instrumentální tvorby tzv. *mannheimské školy* (viz dále). Na tyto principy pak navazoval ve svých operách mj. Wolfgang Amadeus Mozart.

Gluckova operní reforma ve Vídni

Christoph Willibald GLUCK (1714–1787)
Narozen v Bavorsku, vyrůstal v severních Čechách. První hudební podněty získal na zámku v Jezeří. V roce 1731 se zapsal ke studiu na pražskou univerzitu, studia nedokončil, nelze vyloučit Gluckovy kontakty s B. M. Černohorským. Působí ve Vídni a pak u milánské opery, zde studoval u **Giovanniho Battisty Sammartiniho.** 1741 byla v Miláně s úspěchem provedena jeho první opera ***Artaserse***. V Londýně se potkal s G. F. Händelem v souvislosti s operními objednávkami do **Londýna** v roce 1746. V roce 1746 úspěšně provedl ve Vídni operu ***Semiramide riconosciuta*** k narozeninám císařovny Marie Terezie. Gluckovo pražské působení 1750 viz výše. V roce **1754** byl jmenován **kapelníkem dvorní opery** a dvorním skladatelem divadelní a komorní hudby u císařského dvora ve Vídni.

K operní reformě byl podnícen vídeňskými kritiky P. Metastasia, reformní úvahy realizuje ve spolupráci s intendantem vídeňského divadla hrabětem Giacomem Durazzo(u) a libretistou **Ranierem de Calzabigi** (1714–1795). Na jejich popud došlo ve Vídni k provedení reformních oper Tommasa Traetty *Armida* (1761) a *Ifigenia in Tauride* (1763).

Gluck komponuje ve spolupráci s Calzabigim své reformní opery: **1762** ***Orfeo ed Euridice***, 1767 ***Alceste***, 1769 ***Paride ed Elena*****.**
N.B. Gluckova operní reforma v Paříži (1774–1779) viz dále.

Cílem obou reformátorů bylo navrácení opery divadlu (podle jejich názoru oba žánry *opera seria* a *opera buffa* neodpovídají ideálnímu tvaru moderní opery), koncentrace na lidské city, tužby a osudy operních postav a zrovnoprávnění operního libreta a hudby.

Principy Gluckovy reformy
Hlavní tři zásady: **prostota, pravdivost, přirozenost** (*la semplicitá, la veritá, la naturezza*).
1) Potlačení nešvarů operního provozu
2) Omezení se na krásnou prostotu (*bella semplicitá*)
2) **Hudba** stojí ve službách dramatu, je podřízena textu a výrazu duševního i vnějšího dění, charakterizuje postavy i situace (líčí to, co se *podobá pravdě*), má **jednoduchý, prostý výraz.**

Hudební prostředky reformy
1) Omezení rozsáhlých **koloratur**
2) Mnohé árie *Da Capo* jsou nahrazeny strukturně jednoduššími **strofickými nebo prokomponovanými písněmi**, pakliže to odpovídá dějové situaci.
3) Větší uplatnění **sboru**; sbor se aktivně podílí na ději
4) Posílení role **orchestru** – zavádí tzv. ***vzpomínkové motivy*** (*Erinnerungsmotiv;* navazuje na něj Richard Wagner)
5) *Recitativo secco* nahrazen dramaticky utvářeným ***recitativo accompagnato*** (doprovod orchestru)
6) Operní **předehra** tvoří část přímo související s dějem opery (obecný charakter hudby, v některých případech také tematická příbuznost)

Gluck tak vytvořil operní druh nazývaný ***azione teatrale***, popř. ***dramma per musica***, ve kterém **zanikly** dosavadní **vyprofilované barokní „národní" styly.** Za účelem dramatické účinnosti byly **využity a slučovány hudební prvky různé provenience:** benátské italské *accompagnato* a *arioso*, francouzský balet a pantomima, anglická a německá píseň, francouzský *vaudeville* a *chanson* aj.

Reforma libreta (Raniero Calzabigi)
Libreto obsahovalo pouze dramaticky a psychologicky podložené jednání, využívá velké ideje, avšak v rámci formově prosté výstavby. S **návratem k původnímu antickému sepětí dramatu a hudby** souvisí opětovná volba **antických mytologických námětů.**
Gluckovo a Calzabigiho pojetí reformované opery se přiblížilo stylu francouzské *tragédie lyrique*.

Generace operních skladatelů působících po roce 1770 (tzv. *Novoneapolitáni*)
V tvorbě italských operních skladatelů od 70. let 18. století dochází k **prolínání prvků opery *seria* a *buffa*.** Prosazuje se nový typ árie, tzv. **dvoudílná rondová árie.**
Hlavní představitelé:
Niccoló Piccinni (1728–1800), absolvent neapolské konzervatoře, po operních úspěších v Neapoli a Římě byl v roce 1776 povolán královnou Marií Antoinettou do Paříže jako Gluckův protivník, jeho opery (*Iphigénie en Tauride*, 1781) zde slaví úspěch. V roce 1798 reformuje pařížskou konzervatoř a přináší sem pedagogické metody neapolských konzervatoří 18. století, které ovlivnily školení většiny významných francouzských hudebníků 19. století.

Giuseppe Sarti (1729–1802). 1784 pobývá ve Vídni u císaře Josefa II., zde se seznámil s Wolfgangem Amadeem Mozartem. 1785 vede carskou operu v Petrohradě, zde komponuje opery i duchovní hudbu. 1793 založil Ruskou hudební konzervatoř.

Giovanni Paisiello (1740–1816) jeho operní styl ovlivnil Mozarta a Rossiniho. Odchovanec neapolské konzervatoře (Francesco Durante), obrovské operní úspěchy mj. i v Neapoli. 1776–1784 byl dvorním kapelníkem v Petrohradu.
Jeho díla vynikají přiléhavou hudební charakteristikou postav, lyrickými melodiemi i vtipem. Zkomponoval např. ***Alessandro nell´Indie*** (1773), ***Demofoonte*** (1775) aj.
Velkou část Paisiellova díla tvoří *buffy*.

Do této generace patří také tvorba *oper seria* **Josepha Haydna** a **Wolfganga Amadea Mozarta.**

ITALSKÁ OPERA BUFFA
Termín *opera buffa* vznikl (stejně jako *opera seria*) jako hovorový teprve koncem 18. století. Označuje **italskou komickou operu,** tvořící obsahový protějšek *opery seria,* jež se vyvíjela po úspěchu *intermezza* **Giovanniho Battisty Pergolesiho *La serva padrona* (1733) od poloviny 18. století.** Stala se **vůdčím operním žánrem klasicismu,** jenž byl bytostně spjatý s hudbou klasicismu, jejím charakterem a výrazovými možnostmi. **Po roce 1780 ovládla plně evropský operní provoz** a vytlačila *operu seria*. Vývoj tohoto žánru vrcholí ve tvorbě **W. A. Mozarta** a končí dílem **Gaetana Donizettiho** (1797–1840) v letech 1830/40.

Charakteristika *opery buffy*
1) Oproti dramaticky strnulé *opera seria* staví *buffa* **koncepci hudebního divadla:** hudba má vnitřní a přímý aktivní podíl na ději.

2) **Vokální složka** využívá **naturalistické řeči, rychlého parlanda** i v áriích. Oproti kastrátům a vysokým hlasům *opery seria* byly upřednostňovány jiné hlasové typy a pro ně typické melodické utváření. Typický hlasový typ představuje tzv. ***buffo*** **bas** využívající rychlého *štěbetavého* parlanda na jednom tónu; velké intervalové skoky (i přes oktávu) představovaly vítaný humorný prvek. Libreto využívalo hovorové řeči, dialektů, různých citátů, parodických

prvků, kýchání, zívání, koktání apod. Jako kontrast k této hlasové skupině byl stavěn **ženský soprán** (v opeře *seria* byla tato poloha obsazována kastráty).

3) **Instrumentální složka** byla založena na opakování krátkých melodických frází, využívala velkých („skákavých") intervalů. V souvislosti s obecným hudebně stylovým vývojem dochází k nárůstu podílu dechových nástrojů v doprovodném orchestru.

4) **Nárůst významu ansámblů a finálních výstupů** jednotlivých aktů umožňoval *opeře buffa* sledovat dobový hudebně stylový vývoj zejména v oblasti instrumentálních forem a adekvátně na něj reagovat. Právě do finálních partií bylo prosazováno **ryze hudební tematické zpracování** za účelem dosažení závěrečné **gradace pomocí hudebních prostředků.**
Finále se postupně prodlužovalo až na 25% délky aktu, musely zde vystoupit všechny osoby. Vděčným gradačním prostředkem bylo dramatické crescendo. Byly užívány dva formové typy:
a) ***vaudevillové finále*** založené na strofickém opakování
b) ***řetězové finále*** komplikovanější, založené na principu rychlé akumulace a akcelerace (např. **Baldassare GALUPPI**: ***Il filosofo di campagna*** (Venkovský filozof, 1754)
c) ***rondové finále*** – nejkomplikovanější, postavené na formovém principu ronda. Zavedl je **Niccolo PICCINNI**: ***La buona figliuola*** (1760, libreto **Carlo Goldoni**); v této formě je komponováno proslulé druhé finále Mozartovy *Figarovy svatby* (1786).

Předchůdci *opery buffa*
1) **komické scény a postavy** vážných oper 17. století, zejména v benátské opeře
2) **komická *intermezza*** v operách *seria*. Byla vkládána za účelem odlehčení mezi akty vážné opery. Měla tedy dva akty a exponovala vlastní postavy a děj. Italské putující operní společnosti rozšířily tato *intermezza* po Evropě
3) **neapolská komedie s hudbou** využívající dialektu, měšťanských fraškovitých námětů každodenního života a typů *commedia dell´arte*. V tomto prostředí vznikl nový **neapolský styl *buffo*: Giovanni Battista PERGOLESI** zkomponoval v roce **1733** *intermezzo* ***La serva padrona*** (Služka paní) do své opery *Il prigioner superbo* (Nádherný vězeň). Vytvořil tak *de facto* prototyp samostatné komické opery. Její provedení v Paříži v letech 1746 a 1752 zaznamenalo světový úspěch.

Vlastní ***opera buffa*** jako samostatný žánr **vznikla až kolem poloviny 18. století.** Zakladatelský význam mají tyto osobnosti: Carlo Goldoni, Baldassare Galuppi, Niccolo Piccinni, Giovanni Paisiello.
Libretista **Carlo GOLDONI** (1707–1793) svojí reformou libreta umožnil ustavení žánru *opera buffa*. Pomocí ní došlo k individualizaci figur převzatých z typů *commedia dell´arte*, k zařazení i vážných a smíšených pasáží. Goldoniho reforma předurčila pozdější vývoj *buffy* k sentimentálnosti. Ansámbly byly exponovány nejen na konci aktů, ale po roce 1770 také na jejich začátku a uprostřed.
Významným libretistou komické opery byl také **Lorenzo DA PONTE** (1749–1838), autor libret mj. Mozartových oper *Cossi fan tutte, Figarova svatba, Don Giovanni.* Da Ponte ztělesnil své životní osudy do vlastních *Pamětí* (4 díly, New York 1823–1827).

Italští skladatelé *opery buffa*
Baldassare GALUPPI (1706–1785) byl kapelníkem u sv. Marka v Benátkách, v letech 1766–1768 působil v Petrohradu. Galuppi byl prvním mezinárodně známým skladatelem *buffy*, kam zavedl tzv. ***řetězové finále.*** Nejznámější *buffy*: ***Il filosofo di campagna*** (Venkovský filozof, 1754); ***Il mondo della luna*** (Svět na měsíci, 1750).

Niccoló Piccinni (1728–1800) proslul něžnými, intimními tóny a stylizací lidového prostředí. V jeho operách dochází k nárůstu významu práce s orchestrem. Zavedl tzv. ***rondového finále.*** Významné dílo: ***La Cecchina ossia La buona figliuola*** (1760 Řím, libreto C. Goldoni) zaznamenala evropský úspěch.

Po roce 1770:
Giovanni Paisiello (1740–1816) – Neapol, v letech 1776–1784 pobýval v Petrohradu, v letech 1802–1804 byl v Paříži kapelníkem císaře Napoleona. Významné *buffy:* ***Il barbierre di Siviglia*** (Lazebník sevillský, pp. 1782 Petrohrad), ***La Molinara*** (Mlynářka, pp. 1788 Neapol).

Pasquale Anfossi (1727–1797) – Neapol, Řím. V roce 1782 se stal hudebním ředitelem Královského divadla Haymarket v Londýně. Po neúspěchu své poslední opery zde v roce 1786 raději prováděl své další opery v Praze, Drážďanech a Berlíně. Árie z jeho oper se vyskytují na českých kůrech. Významná opera: ***La finta giardiniera*** (Nepravá zahradnice, 1774).

Domenico Cimarosa (1749–1801) absolvent *di Santa Maria di Loreto* v Neapoli – zručný houslista, zpěvák, virtuózní cembalista. Po angažmá v Neapoli vedl dvorní kapelu v Petrohradě v letech 1787–1791, poté působil ve Vídni u císaře Leopolda II. Na císařskou objednávku vznikla jeho nejznámější komická opera ***Il matrimonio segreto*** (Utajené manželství, pp. Vídeň **1792**). Cimarosa byl proslulým až do časů Giocchina Rossiniho. Komponoval velmi lehce (důsledek suverénního neapolského konzervatorního školení), zkomponoval téměř 60 jevištních děl většinou komického charakteru. Jeho díla byla populární zejména ve Vídni a na zámku Esterháza (kapelník Joseph Haydn).

Vídeňští skladatelé *opery buffa*
Florian Leopold Gaßmann (1729–1774) – mostecký (*Bruck*) rodák. Hudbu studoval v Benátkách a v Bologni u **Giovanniho Battisty Martiniho**. Komponoval opery pro benátský karneval. V roce 1763 byl povolán do Vídně jako skladatel baletů, po Ch. W. Gluckovi se stal divadelním kapelníkem. Po návratu do Benátek (během rakouského státního smutku po smrti Františka I. v roce 1766) zde získal za žáka **Antonia Salieriho**, kterého vzal s sebou při návratu do Vídně v roce 1768. Zde byl jmenován dvorním a komorním skladatelem, v roce **1772** se stal **dvorním kapelníkem císařovny Marie Terezie a Josefa II.** Z jeho podnětu byla v roce 1771 ve Vídni založena Společnost na podporu vdov a sirotků po hudebnících.
Gassmann je autorem sedmi vážných a 14 komických oper, vedle B. Galuppiho a N. Picciniho patřil k nejvýznamnějším předmozartovským autorům *opery buffa*. Komponoval pod vlivem italské *buffy*, německého *singspielu* a francouzské *opéra comique*.
Významná díla:
(1) ***La contessina***, dramma giocoso (Komtesa), pp. 1770 v Uničově u příležitosti setkání rakouského císaře Josefa II. a pruského krále Friedricha II.
(2) ***L´Opera seria*** (Vídeň 1769) – satirické ztvárnění nešvarů operního provozu v rámci nácviku vážné opery.

Joseph Haydn (1732–1809)
Opery *buffa* např. ***Lo speziale*** (Lékárník, 1768); ***Il mondo della luna*** (Svět na měsíci, 1777)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Opery *buffa*: ***La finta semplice*** (Prostá chytrost, 1768); ***La finta giardiniera*** (Zahradnicí z lásky, 1775); ***Le nozze di Figaro*** (Figarova svatba, 1786); ***Don Giovanni*** (1787 Praha)

Francouzská klasicistní opera

Výchozí situace
Do poloviny 18. století dominuje francouzské opeře vliv barokní reprezentativní aristokratické ***tragédie lyrique*** a ***opéra ballet***, díky němuž je **zamezeno přílivu italské *opera seria* a *buffa*.** *Tragédie lyrique* exponovala hrdinské mytologické a historické náměty, vyžívala nádherné výpravy a zakomponovávala zábavné prvky. Dobová estetika vnímala její patos jako vyprázdněný, přesto se vlivem společenské a politické situace udržela forma *tragédie lyrique* po Rameauovi (zemř. 1764) **udržela v nezměněné podobě až do Gluckových a Picciniho reforem v roce 1774** a byla dominantním repertoárem mnoha operních domů, které v Paříži během 18. století působily.

Francouzské boje o operu probíhaly v 18. století ve třech oblastech:
1) spory o pojetí *tragédie lyrique* mezi příznivci Jean-Baptisty Lullyho a Jean-Philippa Rameaua (tzv. *Lullisté, Ramisté*)
2) spory o primát mezi *tragédie lyrique* a *opéra comique*
3) spory mezi italskou a francouzskou operou

1752–1754 *querelle des bouffons* (spor *buffonistů*)
Po pařížském provedení Pergolesiho ***La serva padrona*** (1752) kritizoval v roce **1753** protiaristokraticky orientovaný filozof **Jean-Jacques Rousseau** (1712–1778) francouzský operní styl ve prospěch italského stylu právě se prosazující *opery buffa.* Francouzskou *tragédie lyrique* odsuzoval kvůli jejímu přílišnému zdůrazňování komplikované harmonie a polyfonní sazby v neprospěch volnosti melodie, uplatňování libret v prozódii, a přílišným akcentům. Vedle přednostního sporu o nadvládu francouzské nebo italské opery se zde jednalo také o emancipaci měšťanských (zejména komických) operních žánrů oproti dvorské opeře tragédie).

Proitalskou stranu reprezentovali: francouzská královna (Marie Leszczyňská), encyklopedisté (zejména **Denis Diderot**, 1713–1784).
Profrancouzskou stranu tvořili konzervativní král **Ludvík XV.** (vládne 1715–1774) a jeho okolí, podporovatelé Jean-Philippa Rameaua.

I když byli dekretem z roku 1754 vypovězeni italští umělci z Paříže, měl tento spor vliv na profilování zejména moderní ***opéra comique*** (založil ji italský skladatel **Egidio Duni** (1708–1775), jež byla po tomto sporu ustavena (viz dále). Projevil se zejména ústupem francouzského tzv. *dvorského kompozičního stylu opery* typického pro *tragédie lyrique* a v prosazování uvolněněji koncipovaných recitativů.

1773/ 1776–1779 Spor mezi *gluckisty* a *piccinnisty*
Z iniciativy francouzské královny **Marie Antoinetty** (1755–1793, dcera Marie Terezie, Gluckova bývalá vídeňská žačka, popravena během francouzské revoluce) byl v roce **1773 Christoph Willibald Gluck** pozván do Paříže, aby pro zdejší operu zkomponoval šest děl a pomohl ji zreformovat. V roce **1774** byla podle tragédie **Jeana Racina** (1639–1699) provedena Gluckova nově zkomponovaná ***Iphigénie en Aulide*** a postupně v období let 1774–1779 následovalo dalších pět oper, např.:
1774 *Orphée et Euridice* (přepracovaná vídeňská verze z roku 1762)
1776 *Alceste* (přepracovaná vídeňská verze z roku 1767)
1779 ***Iphigénie en Tauride*** – vrcholná opera Gluckovy pařížské éry.
Gluck spojil italskou hudební řeč s francouzskými formami a dramaturgií. Toto propojení znamenalo pro tehdejší *tragédie lyrique* nové podněty. Gluck z Paříže po záchvatu mrtvice v roce 1779 odjel.

Italská strana pozvala proti Gluckovi do Paříže v roce **1776 Niccolo Picciniho** (1728–1800) coby autora úspěšných italských komických oper s cílem zlomit Gluckovo dosavadní monopolní postavení. Picciniho opery měly v Paříži posílit autonomní hudební principy oproti vlivu dramaturgii a zdůraznit prvky italského sólového zpěvu, které Gluck ve svých reformovaných operách potlačil. Niccolo Piccinni si sám Glucka vážil, v jeho operách se uplatňují Gluckovy vlivy.

V Paříži se ve druhé polovině 70. let 18. století vyprofilovaly dvě strany
1) ***gluckisté*** – stoupenci vážné francouzské opery v moderním hávu, jak ji reprezentoval Gluck
2) ***piccinisté*** **–** stoupenci italské komické opery
Reformní východiska obou autorů přitom byla velmi podobná a vycházela ze syntézy moderní italské hudební řeči a francouzských forem.
Piccinniho pařížské opery 70. a 80. let 18. století představovaly kompozičně stylové východisko pro další vývoj francouzské oper. Jedná se např. o tyto opery: *Roland* (1776), *Atys* (1779), *Didon* (1783).

Opéra comique **od ca. 1750**
Nastupuje ve Francii kolem roku **1750** a představuje novodobou francouzskou měšťanskou operu, oblíbenou zejména u měšťanských vrstev. Náměty pocházely z aktuálního městského a venkovského prostředí, opera měla zpočátku hlavně komické a satirické rysy, později k nim přibyly také ty romantické. Vývojovými východisky tohoto žánru byly *comédie-ballets* J.-B. Lullyho a Moliéra, parodie *tragédie lyrique*, *vaudelilly* (strofické písně tanečního charakteru) pařížských předměstí.

Určujícím básníkem tohoto žánru byl **Charles Simon Favart** (1710–1792), jenž ustálil podobu libreta a jeho zaměření na všednodenní tematiku, zakomponoval do něj komické a kritické prvky, využil francouzských adaptací figur italské *commedia dell´arte* ze všech sociálních tříd. Tehdejší *opéra comique* se skládala z mluvených dialogů a hudby. Hudební složka sestávala zejména z písní, tzv. *ariettes*. Nejdůležitějším hudebním prvkem bylo ***vaudeville*** – refrénová píseň na známou melodii.

Nová vývojová fáze žánru nastala díky *querelle des bouffons.* V roce **1752** napsal **Jean-Jacques Rousseau** (1712–1778) intermezzo ***Le devin du village*** (Vesnický věštec). Rousseau napsal hudební hesla do francouzské *Encyklopedie* (vyd. 1751–1766). Rousseau byl přesvědčen, že francouzština není vhodným jazykem pro zpěv. I díky tomu se stal iniciátorem vzniku *melodramu* (viz dále; nesrovnávat s jezuitskými *melodrammaty*).
V *Le devin du village* převedl Rousseau italské *intermezzo* do francouzštiny, hudbu zvolil záměrně prostou a přehlednou s lidovými a pastorálními rysy. Intermezzo mělo jednoduchý děj a postavy z každodenního života. Na místě recitativů byly vloženy mluvené dialogy na místě árií zněly písně, nemohly chybět ve Francii oblíbené taneční úseky. Tento formát napodobil např. **W. A. Mozart** ve svém raném *singspielu* ***Bastien a Bastienka*** (1768).

V letech **1760–1770** došlo k umělecké **konsolidaci** hudebního druhu *opéra comique* jako **nově komponované komická opera** (bez cizích přejímek) **s mluvenými dialogy**. Určující vliv na tento proces měl italský skladatel (absolvent neapolské konzervatoře) **Egidio Romualdo Duni** (1708–1795), který pro Paříž od roku **1757** napsal desítky komických oper.

V této době se ustálil okruh typických námětů: vesnická idyla, vojenské prostředí, sentimentální kusy. V 70. a 80. letech 18. století přibyly do komické opery nově pohádkové motivy a dobrodružné náměty, předznamenávající romantismus. **Velká francouzská revoluce (1789)** a její převratné události znamenaly **konec žánru** *opéra comique.*

Další autoři *opéra comique*:
Pierre-Alexandre MONSIGNY (1729–1817)
Celoevropsky populárním tvůrcem byl **André-Ernest-Modeste GRÉTRY** (1741–1813), jenž ve svých dílech spojil prvky *opéra comique* (lidskost) a velké opery gluckovského stylu (patos).
Grétry je autor oper (mj.) ***Richard Coeur-de-Lion*** (Richard Lví srdce, 1784), ***Guillaume Tell*** (Vilém Tell, 1791).

Opéra à sauvetage (opera s vysvobozením/osvobozovací opera, *Rettungsoper*)
V období Velké francouzské revoluce (od roku 1789) narůstala ve Francii obliba tzv. *opery s vysvobozením*. Tento typ opery dosáhl na přelomu 18. a 19. století obliby také v Německu. Zásadním momentem tohoto žánru byl **prvek záchrany na poslední chvíli** (ve Francii se jednalo zejména o osvobození politického vězně hlavním hrdinou opery). Stylisticky a tematicky byla tato opera příbuzná s operou *comique*, ale hudebně se blížila k tzv. *velké opeře* (*grand opéra*) 19. století a německé romantické opeře. K definitivnímu vyprofilování žánru tímto směrem došlo kolem roku 1800, kdy nastalo toto spojení tematiky aktuálního života měšťanských vrstev a vysokých etických ideálů tzv. *velké opery*.
Během revolučních 90. let 18. století tematizoval tento žánr ve Francii revoluční hrůzy a zároveň ideály ctnosti, lidské důstojnosti a svobody.
Uplatňované hudební prvky: pochodový rytmus, sborová zvolání, výbušná dynamika, signály, fanfáry, víření bubnů, hrůza, patos.
Rozhodující význam měl **Luigi Cherubini** a jeho opera na fideliovský námět (osvobození vězně milující manželkou) ***Les deux journées*** (Vodař, 1800).

Od roku **1752** byla hrána ***opéra comique*** také **ve Vídni** (*Wiener Burgtheater*), od roku 1754 zde obstarával hudební čísla Christoph Willibald Gluck (díky těmto jeho zkušenostem došlo také k jeho pozvání do Paříže v 70. letech). *Opéra comique* tak měla přímý **vliv na vývoj vídeňského *singspielu*.**
Dalšími centry provozování *opéry comique* byla Parma (E. R. Duni) a Petrohrad za vlády carevny Kateřiny II.

NĚMECKÁ (NĚMECKOJAZYČNÁ) HUDEBNĚ DRAMATICKÁ TVORBA

Po zániku operního domu v Hamburku v roce **1738** převládla po celém Německu **italská opera.** Další německojazyčné pokusy byly pouze ojedinělé, *singspiel* se začal vyvíjet až později.

Významný protějšek italské *opera seria* představoval se svými německojazyčnými operami pouze **Anton SCHWEITZER** (1735–1787). Schweitzer byl od roku 1775 nástupcem Jiřího Antonína Bendy ve vedení *Hofkapelle* v německé **Gotě** (Gotha).

Schweitzerova ***Alceste*** premiérovaná v roce **1773** ve Výmaru (Weimar) byla první velkou německojazyčnou prokomponovanou operu klasicismu. Znamenala symbolický průlom v dosavadní nadvládě italské opery a inspiraci pro další skladatele (např. Ignaz Holzbauer (viz dále) aj.) v kompozici německých oper. Schweitzerova poslední opera ***Rosamunde*** byla premiérována v *Nationaltheater* v Mannheimu až po autorově smrti v roce 1800. Obě tyto opery byly komponovány na libreta významného německého osvícenského spisovatele **Christopha Martina Wielanda** (1733–1813).

Ignaz HOLZBAUER (1711–1783)
Vídeňský rodák, po pobytu v Benátkách jmenován hrabětem Rottalem v Holešově operním kapelníkem, zde v letech 1737–1739 premiéroval své první tři opery (viz výše). V roce 1738

odešel do Vídně, zde komponuje pro *Burgtheater*, od roku 1751 byl dvorním kapelníkem ve Stuttgartu, v roce 1753 byl kurfiřtem Karlem Theodorem jmenován divadelním kapelníkem v Mannheimu, zde se v roce 1773 stal ředitelem dvorní kapely. Na konci života ohluchl.
Holzbauerova německojazyčná opera ***Günther von Schwarzburg*** (tématem jsou osudy protikrále Karla IV. (1349) z řad německé šlechty Günthera XXI. von Schwarzburg) byla inspirována úspěchem Schweitzerovy *Alceste* (1773). Její provedení v Mannheimu v roce **1777** vzbudilo senzaci. Mladý Mozart obdivoval toto Holzbauerovo dílo *plné ohně* pro jeho hudební krásu (1777).

Melodram
Zakladatelem žánru byl francouzský filozof a skladatel **Jean-Jacques ROUSSEAU** (1712–1778). Nový tvar melodramu vnímal jako vhodné řešení francouzských hudebně dramatických forem, kdy (podle jeho vnímání) francouzský jazyk nebyl na rozdíl od italštiny vhodný pro zpěv. Kolem roku **1762** vytvořil dramatický mluvený monolog ***Pygmalion***, jenž byl prokládán instrumentálními hudebními vsuvkami na podporu pantomimické složky, jež v představení doplňovala mluvené slovo. Tato Rousseauova koncepce nalezla záhy následovníky v Německu, kde se pro nový žánr začalo používat označení melodram.

Hudební styl melodramu etabloval svými díly v roce 1775 český emigrant **Jiří Antonín BENDA** (1722–1795).
Narodil se ve Starých Benátkách, jeho matka Dorota rozená Brixiová, byla sestrou Šimona Brixiho (a tedy tetou Františka Xavera Brixiho). Získal hudební vzdělání u piaristů v Kosmonosích a u jezuitů v Jičíně. V roce **1742** byl z iniciativy svého staršího bratra a houslového virtuóza Františka Bendy (1709–1786) pozván pruským králem Friedrichem II. do Berlína. Z Čech byl z důvodu úniku před rekatolizačním útlakem s celou rodinou přesídlen do Postupimi. V roce **1750** se stal kapelníkem u duryňského (Thüringen) vévody Friedricha v **Gotě (Gotha)**, krátce působil jako ředital divadla v Hamburgu, v roce **1781 byl v Paříž**i (premiéra jeho opery *Romeo a Julie*). Pobyt v Německu ukončil v roce **1778**, kdy se pokusil ve Vídni získat místo kapelníka německé opery zakládané císařem Josefem II. Roztrpčen odmítnutím ukončil svoji kompoziční činnost a putoval po Evropě. Byl členem zednářské lóže.

Hlavní Bendovy melodramy z roku **1775**:
Ariadne auf Naxos (Ariadna na Naxu, pp. Gotha)
Medea (pp. Lipsko).
Benda dal formě melodramu definitivní hudební podobu. Využil přitom patrně své jezuitské školení (*rétorika,* deklamace latiny aj.) Bendův melodram byl ovlivněn recitativem *accompagnato* a hudbou k tanečním vsuvkám. Základním principem bylo **střídání mluveného slova a hudby, která evokuje náladu.** Benda usiluje o těsnou souvislost hudby a řeči, využívá přitom orchestrální barvy, rétorických figur, tematické práce apod. Na rozdíl od situace v 19. století zaznívá u Bendy **slovo i hudba současně velmi zřídka**, pouze v dramaticky nejvypjatějších místech.

V pozdější době se melodram samostatně téměř neužíval, znovuobjevil jej až **Zdeněk FIBICH** (1850–1900) ve druhé polovině 19. století. Po Bendovi pronikají prvky *melodramu* jako jedna ze složek do *singspielu*, do hudby k dramatům a do opery.

Singspiel
Německý *singspiel* měl v 18. století většinou podobu veselých divadelních kusů s mluvenými dialogy, písněmi v lidovém tónu a hudebními vsuvkami. V německy mluvících oblastech došlo ke

vzniku vzájemně poměrně nezávislých **tradic *singspielu*** (1) v severním a středním Německu a (2) ve Vídni.

1 *Singspiel* v severním a středním Německu

K jeho vzniku došlo pod vlivem anglické *ballad opera. Ballad opera* irského skladatele **Charlese Coffeyho** (ca. 1700–1745) ***The Devil to Pay*** (1731) byla v roce **1743** provedena německy v Berlíně. Nový překlad tohoto textu od Christiana Weise uvedený v Lipsku v roce **1752** pod názvem ***Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber*** (Ďábel je pryč aneb proměněné ženy) s hudebním doprovodem Johanna Georga Standfuße odstartoval dějiny *singspielu* v této části Německa.

Principem *singspielu* byl mluvený dialog prokládaný jednoduchými lidovými písněmi, které zpívají herci. Postupně stoupal podíl hudby, používané hudební formy byly rozšiřovány a *singspiel* se přiblížil opeře (srv. Mozartovu *Zauberflöte*, 1791). Děj *singspielů* se odehrával v měšťanském a venkovském prostředí. Často se jednalo o adaptace francouzských námětů *opéra comique*. V poslední třetině století docházelo k nárůstu obliby exotického koloritu a sentimentálního ladění ohlašujících příchod romantismu.

Johann Adam Hiller (1728–1804)
V Lipsku působící Johann Adam Hiller (mj. v letech 1789–1801 *Thomaskantor*) je nejvýznamnějším autorem *singspielů* severního a středního Německa a bývá považován za vlastního zakladatele *singspielu* jako plnohodnotného hudebního žánru. Hiller užíval prvků *opera buffa* a *opéra comique*, árie a *arietty* mu sloužily k popisu charakterů postav a jejich sociálního postavení. K *singspielu* připojil ***vaudevillové* finále** a další početné ansámbly. Hudební části Hillerových *singspielů* mohli realizovat pouze školení zpěváci.
Hillerovy *singspilely* např. ***Die Jagd*** (Honitba, 1770), *Lottchen am Hofe* (Lotka na dvoře, 1767)

Autoři *singspielu*
Jiří Antonín Benda (1722–1795):
Der Dorfjahrmarkt (Vesnický jarmark, 1775); ***Julie und Romeo*** (1776)

Johann André (1741–1799) *Die Entführung aus dem Serail* (1781, krátce před Mozartem)

Christian Gottlob Neffe (1748–1798) dvorní varhaník v Bonnu, učitel L. v. Beethovena
Adelheit von Veltheim (Adélka z Weltheimu, 1780) využívá turecký kolorit

2 Vídeňský *singspiel*

Theater am Kärntnertor

Navazuje na operní provoz Vídně (dvorská opera; *opera seria*) a na lokální lidovou komedii (*hanswurstiády* apod.). Kolem roku 1710 se stalo centrem tohoto žánru **Divadlo u Korutanské brány** (*Theater am Kärntnertor*; na jeho místě dnes stojí hotel *Sacher*) postavené v roce 1709. Pod vedením Josepha Felixe von Kurz (-Bernardon) a Josefa A. **Stranitzky** (†1726) byly ca. v období let **1710-20** prokládány komedie hudebními vsuvkami (písně, tance, balet), ca. od roku **1740** přibyly také árie a ansámbly. Po roce **1752** se prosazuje vliv *opéra comique* (komické opery **Ch. W. Glucka**).

Teutsches Nationatheater

Zlatá éra vídeňského *singspielu* nastává od roku **1778**, kdy bylo z nařízení císaře Josefa II. otevřeno *Teutsches Nationaltheater* (**Německé národní divadlo**), kde patřilo hlavní slovo „národnímu“ *singspielu*, interpretovanému špičkovými zpěváky.

Nový *singspiel* byl syntézou italských (*opera seria*), francouzských (*opéra comique*) a vídeňských (místní tradice opery *buffa* – **Florian Leopold GAßMANN**, lidová komedie) prvků. Hudební části v něm dominovaly nad mluveným dialogem. Vrcholné období zažíval tento žánr v letech **1778–1783** a **1785–1788.** Poté přesunuty aktivity na divadlo do Leopoldova (***Leopoldstadt***) a do v roce 1801 nově zřízeného **Divadla na Vídeňce** (***Theater an der Wien***, vedoucí **Emanuel Schikaneder** (1751–1812, autor libreta Mozartovy *Zauberflöte* – prem. 1791 na prozatímní scéně v ***Theater im Freihaus auf der Wieden***).
Na profilaci vídeňského *singspielu* měli nemalý podíl i čeští emigranti (Pavel Vranický, Václav Müller aj.).

Náměty a autoři vídeňského *singspielu* v letech 1780-1800
Pavel VRANICKÝ (1756–1808)
Rodák z Nové Říše na Moravě, hudební skladatel, dirigent a houslista, starší bratr skladatele Antonína Vranického. Byl hudebním ředitelem dvorských divadel ve Vídni, v roce 1800 dirigoval světovou premiéru Beethovenovy první symfonie C dur. Jako dirigenta svých děl jej preferoval také Joseph Haydn. S Haydnem, Mozartem a Beethovenem udržoval přátelské styky. Zkomponoval 51 symfonií, 56 smyčcových kvartet, předjímajících romantický styl; balety. Jako symfonik využíval principy zvukomalby a rozšířil orchestr.
Vranického nejznámějším dílem je pohádková opera ***Oberon, König der Elfen*** (Oberon, král elfů, 1789), jež byla velmi populární až do roku 1826 (vznik stejnojmenné opery Carla Marii von Webera).
Vranický je autorem *singspielu* *Der dreifache Liebhaber* (Trojitý milovník, 1791)

Václav MÜLLER (1759–1835)
Moravský rodák, působil jako kapelník vídeňského divadla v Leopoldově (*Theater in der Leopoldstadt*). V letech 1807 – 1813 přechodně působil v německé opeře v Praze. Müller je představitelem tradice tzv. vídeňské kašpárkovské a kouzelné opery. Nejvýznamnější dílo: *Kaspar der Fagottist oder: Die Zauberzither* (Kašpar fagotista aneb kouzelná citera, 1791).

Joseph WEIGL (1766 – 1846) jeho nesmírně úspěšný sentimentálně laděný *singspiel* ***Die Schweizer Familie*** (1809) byl na přelomu let 1823–1824 jako ***Rodina švejcarská*** v českém překladu proveden ve *Stavovském divadle* v Praze a stal se zde první operou nastudovanou v češtině.

Carl DITTERS VON DITTERSDORF (1739–1799)
Vídeňský rodák a houslový virtuóz, pod Ch. W. Gluckem hrál ve vídeňském dvorském orchestru. V roce 1765 byl kapelníkem orchestru biskupa Patačiče ve Velkém Varadíně (Oradea), v roce **1769** vstoupil do služeb vratislavského biskupa Filipa Gotthardа Schaffgotsche. V jeho letním sídle na **zámku Jánský Vrch v Javorníku** komponoval a vedl zámecký orchestr s českými hudebníky a operními zpěváky, v zámeckém divadle inscenoval operní představení. Působil zde až do poloviny 80. let. Dožil na panství Červená Lhota v jižních Čechách. Jeho noblesně psané paměti (*Lebensbeschreibung*, vyd. 1801) představují významný pramen hudební kultury českých zemí a habsburské monarchie druhé poloviny 18. století.
Dittersdorfa v 80. letech 18. století proslavily jeho singspiely. Docházelo v nich ke spojení prvků lidového *singspielu* a opery *buffa* a měly tak význam pro vývoj německé komické opery. Významná díla:
Doctor und Apotheker (Lékař a lékárník, 1786)
Die Liebe im Narrenhause (Láska v blázinci, 1787)
Das rote Käppchen (Červená Karkulka, 1788)

Vrchol *singspielu* představuje tvorba **Wolfganga Amadea MOZARTA** (1756–1791)

Bastien und Bastienne (Bastien a Bastienka, 1768)
Zaide (1780)
Die Entführung aus dem Serail (Únos ze Serailu, 1782)
Der Schauspieldirektor (Divadelní ředitel, 1786)
Die Zauberflöte (Kouzelná flétna, 1791)

KLASICISTNÍ OPERA V ANGLII

Anglický žánr ***ballad opera*** vznikl v první polovině 18. století jako reakce širokého publika na provádění italské *opera seria* (zejména G. F. Händel), vnímané jím jako cizorodý prvek. V roce **1728** slavila úspěch *The Beggar´s Opera* Johna Gaye s hudbou Johanna Christopha Pepusche (viz výše).
Známou *ballad opera* byla také ***The devil to pay*** z roku **1731** irského skladatele **Johna Coffeyho**, jež měla značný vliv na genezi německého *singspielu* (viz výše).
Žánr *ballad opery* byl v této době úspěšně provozován také v anglických koloniích v Severní Americe.

DUCHOVNÍ HUDBA KLASICISMU

Hudebně provozní a liturgický kontext

Z hlediska typologie provozu a hudebních žánrů nedošlo ve srovnání s předchozí epochou k významným posunům. Institucionální a liturgická stabilita hudebního provozu vedly v katolických i protestantských oblastech k tomu, že zejména ve sféře duchovní tvorby docházelo k hudebně stylovým posunům pomaleji a nástup hudebního klasicismu je zde o poznání méně odlišitelný než je tomu u jiných hudebně kompozičních druhů.
Bližší informace srv. výše (úvodní pasáže u kapitoly *Duchovní hudba baroka*).

KLASICISTNÍ ORATORIUM

Vývojovými východisky klasicistního oratoria byla

(1) italská oratoria autorů tzv. *neapolské školy* z první třetiny 18. století
(2) anglická oratoria Georga Friedricha Händela ze 30.–50. let 18. století
(3) německé oratorium období tzv. *citového stylu* (*Empfindsamkeit*)

Metastasiovské (italské) oratorium

Zejména v katolických oblastech s dominujícím italským operním vlivem bylo komponováno tzv. *metastasiovské (italské) oratorium*. Stejně jako u *opery seria* také zde byl hlavním libretistou, určujícím formové obrysy díla, ve Vídni žijící básník **Pietro METASTASIO** (1698–1782). Ve svých oratorních libretech uplatňoval tytéž principy jako u *opera seria*, oba hudebně dramatické žánry byly spolu vývojově velmi těsně svázány.

Znaky žánru:
Forma oratoria byla na rozdíl od třídílné *opery seria* **dvoudílná** (vycházela z katolické oratorní provozní praxe, kdy první díl zazněl na Zelený čtvrtek, druhý pak o Velkém pátku). Stejně jako u opery uplatňoval Metastasio jednotu času, místa a děje, stejně jako u opery bylo toto oratorium určeno pro **pěvecké sólisty** (většinou 4–6), **sbory** byl uplatňován pouze minimálně, většinou na koncích obou dílů (aktů).

Biblický text (pocházející zejména ze Starého zákona) byl použit v **recitativu**, vložené novodobé veršované úvahy byly coby reflexe a meditace zhudebňovány ve formě **árií *Da Capo*.** *Metastasiovské oratorium* většinou pojednávalo o **vnitřním dramatu morálních rozhodnutí v rámci biblické nauky.**

Tato oratoria psali všichni tehdejší skladatelé *oper seria*. Oratoria byla určena především pro postní (srv. velikonoční *triduum*), ojediněle také pro adventní dobu. Většinou plnila význam pašijového oratoria. Kompozičně-stylový vývoj tohoto typu oratoria je shodný s vývojem *opery seria* (srv. výše).

Významní autoři

Johann Adolph HASSE (1699–1783): autor 12 oratorií (1731–1774), z nichž většina byla psána pro Drážďany, některá pro Vídeň a Benátky. Např.
I Pellegrini al Sepolcro (Poutníci u hrobu, Drážďany 1742)

Josef MYSLIVEČEK (1737–1781): autor 8 oratorií (1769–1776) pro mnohá italská města, např.
Il Tobia (Tobiáš, 1769); ***Isacco, figura del Redentore*** (Izák, předobraz Vykupitele; 1776; provedeno v Praze u křižovníků již v roce 1778).

Niccoló JOMMELLI (1714–1774): autor 4 oratorií (1742–1749) pro Řím a Benátky, např.
Isacco, figura del Redentore (1742), ***Gioas, re di Giuda*** (Jóaš, židovský král, Benátky 1745)

Florian Leopold GAßMANN (1729–1774)
Z Gassmannovy iniciativy byla v roce **1771** založena vídeňská ***Tonkünstler-Sozietät***, jež měla organizovat koncertní produkce pro vídeňskou veřejnost a z jejich výtěžku měla finančně přispívat vdovám a sirotkům po zemřelých hudebnících. K úvodnímu hudebnímu představení na sv. Josefa **19. března 1772** zkomponoval a provedl Gassmann své oratorium ***La Betulia liberata*** (Osvobozená Betulie).

Antonio SALIERI (1750–1825)
V Benátkách se setkal s Gassmannem, který jej v roce 1766 vzal s sebou do Vídně. Gassman jej učil a hradil další jeho hudební vzdělání. Ve Vídni spolupracoval také s Metastasiem a s Gluckem. Po Gassmannově smrti v roce 1774 se stal skladatelem komorní hudby, poté zastupujícím kapelníkem italské opery, poté císařským komorním kapelníkem. V letech 1788 – 1795 byl prezidentem *Tonkünstler-Sozietät*, její koncerty řídil až do roku 1818. Jeho opery nebyly od 90. let 18. století již moc úspěšné.
Salieri proslul jako **nejlepší vídeňský pedagog v oblasti zpěvu, kompozice a hudební teorie.** Jeho žáky byli: L. van Beethoven, Carl Czerny, Giacommo Meyerbeer, Franz Liszt, Franz Schubert, Franz Xaver Süßmayr aj. Salieri hrál významnou roli při zřízení Vídeňské konzervatoře. Jeho vztahy s Wolfgangem Amadeem Mozartem byly vždy velmi korektní, Salieri později vyučoval hudbě Mozartova syna Franze Xavera Wolfganga.
Salieri je autorem 5 oratorií. V roce 1776 zkomponoval své první velké oratorium ***La passione di Gesu Cristo*** pro Gassmannovu *Tonkünstler-Sozietät.*

Joseph HAYDN (1732–1809)
3 duchovní oratoria:
1) ***Il ritorno di Tobia*** (Tobiášův návrat, 1775)
2) ***Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*** (Sedm posledních slov našeho Vykupitele na kříži; úprava do podoby oratoria 1796)
3) ***Die Schöpfung*** (Stvoření, 1798)
Jedno světské oratorium:

Die Jahreszeiten (Čtvero ročních dob, 1801).
Zatímco první Haydnovo oratorium náleží do tradice italského *metastasiovského* oratoria, druhé je přepracováním vícevěté orchestrální skladby (1787), poslední oratoria *Stvoření* a *Čtvero ročních dob* komponovaná pod vlivem severoněmeckého německého tzv *lyrického oratoria* (viz dále) a anglické interpretační tradice konce 18. století ukázala směr oratorní kompozice první poloviny 19. století a podobu jejího oratorního provozu.

Wolfgang Amadeus MOZART (1756–1791)
Die Schuldigkeit des ersten Gebots, KV 35 (Povinnost prvního přikázání (*v jednoho Boha věřiti* budeš), 1767). První Mozartovo hudebně dramatické dílo, zkomponoval je v jedenácti letech. Alegorický duchovní *singspiel*, Mozart je autorem pouze první části (2. Michael Haydn, 3. Anton Cajetan Adlgasser).
La Betulia liberata, KV 118 (Osvobozená Betulie, 1771) Oratorium na zakázku prince aragonského do Padovy, komponované na Metastasiův text. Kompozice patnáctiletého Mozarta se stylisticky blížila dílům **Leonarda LEA** (1694–1744) a **Johanna Adolpha HASSEho** (1699–1783). Oratorium nebylo za Mozartova života provedeno.

Německojazyčné oratorium
V kompozicích oratoria na německé textové předlohy dochází kolem roku 1750 k hledání nové jednoduchosti, přirozenosti a citovosti výrazu. Dosavadní barokní patos byl vnímán jako ztrnulý a neodpovídající novému vnímání víry. V nových oratoriích byl oproti baroku potlačen význam biblického textu a do popředí se dostávaly vlastní lidské pocity a myšlenky věřícího křesťana.

Pod myšlenkovým a estetickým vlivem *osvícenství* a *citového stylu* (*Empfindsamkeit*) vzniklo tzv. ***lyrické oratorium***. Na rozdíl od barokních oratorií nemělo za cíl líčit zápas velkých celokřesťanských ideí na pozadí biblických příběhů, ale usilovalo o nabádání (formaci) věřícího křesťana a **vzbuzení zbožných meditativních pocitů** ve věřících posluchačích.

Lyrická oratoria zpracovávala nové náměty. Kromě konce světa (v baroku je tematizoval již Giacomo Carissimi), to byly stvoření světa, líčení přírody, idyla apod. Velký ohlas měl epos ***Messias*** (1748–1773) německého osvícenského básníka **Friedricha Gottlieba KLOPSTOCKa** (1724 – 1803) a jeho ***Der Tod Adams: Ein Trauerspiel*** (Smrt Adamova: truchlohra 1757).

Výběr z Klopstockova eposu *Messias* zhudebnil např. berlínský skladatel **Johann Friedrich Reichardt** (1752–1814) (1792).

Oblíbena byla „*citová*" oratorní libreta německého osvícenského a „*citového*" (*Empfindsamkeit*) básníka a filozofa **Carla Wilhelma RAMLERa** (1725–1798) ***Der Tod Jesu*** (1755, přepracováno 1760) a ***Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*** (1760).
Ramlerovo libreto *Der Tod Jesu* zhudebnili ještě v roce 1755:
Carl Heinrich GRAUN (1704–1759, dvorský kapelník Berlín)
Georg Philipp TELEMANN (1681–1767, Hamburg)
V roce 1760 **Johann Christoph Friedrich BACH** (1732–1795, zv. *Bückeburský Bach*)
V roce 1776 **Joseph Martin KRAUS** (1756–1792, německý skladatel, působící ve Švédsku, zv. „*švédský Mozart*")

Po prvních náznacích nového stylu u **Georga Philippa TELEMANNA** (1681–1767) v jeho oratoriu ***Seeliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu*** (Věčné rozvažování nad utrpením a smrtí Ježíše Krista, 1728) je nejvýznamnější pašijové oratorium berlínského dvorního

kapelníka **Carla Heinricha Grauna** ***Der Tod Jesu*** (pp. Berlín **1755** – viz výše). Toto oratorium se těšilo oblibě až do 19. století.

Další stylově relevantní kompozice:
Johann Christoph Friedrich BACH (1732–1795) ***Die Kindheit Jesu*** (Dětství Ježíšovo, 1773) na libreto Johanna Gottfrieda Herdera
Carl Philipp Emanuel BACH (1714–1788) ***Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*** (Vzkříšení a Nanebevstoupení Ježíšovo, 1774, veřejně provedeno v koncertním sále v Hamburku 1778; na libreto Karla Ramlera.
Jsou typické monumentalitou spojenou s oddělením oratoria od vázanosti na bohoslužbě.

Zejména v období let **1780–1800** byla oratoria prováděna více **koncertně mimo kostely.** Časté byly i koncertní produkce v kostelích. Obsahová hloubka oratorií znamenala posun k **nadkonfesijní, ale křesťansky chápané tolerantní světské zbožnosti a etice**. Tyto parametry již předznamenávaly estetiku oratorní kompozice a provádění v první polovině 18. století. Pozdní oratoria **Josepha Haydna** ***Stvoření*** *a* ***Čtvero ročních dob*** (viz výše) na tyto tendence bezprostředně navázala přivedla k uměleckému vrcholu.

Francouzské oratorium
Pro provozování oratorií byla rozhodující instituce tzv. *duchovních koncertů* (***Concerts spirituels***) konaných v letech **1725–1791** v Paříži, jež výrazně ovlivnila francouzský hudební vkus 18. století.
Oratorní produkce se zde konaly zejména pod vedením **Jean-Josepha CASSANÉA DE MONDONVILLE** (1711–1772) a posléze v letech 1774–1790 zejména za **Françoise-Josepha GOSSECa** (1734–1829).

Některé významné produkce zahraničních autorů v rámci *Concerts Spirituels*:
1787 Antonio Salieri: oratorní kantáta ***Le Jugement dernier***
1782 Giovanni Battista Viotti
1788 Wolfgang Amadeus Mozart

KATOLICKÁ LITURGICKÁ HUDBA KLASICISMU

Situace – akonfesionální humanistická zbožnost osvícenství
Na pozadí křesťanské víry byl prosazován **dobový optimistický náhled na svět:** vlivem **osvícenství** byly pozemský život a svět prodchnuty nábožnou harmonií ne v církevním smyslu, ale na podkladě **akonfesionálně založeného** ***humanismu*****. Liturgická hudba** nebyla v tomto kontextu primárně určována liturgií, ale **sama o sobě** byla **nositelem výrazu.** Byl na ni nově uplatňován nikoliv funkční, ale estetický přístup. V důsledku této **světsky orientované zbožnosti klasicismu** pronikaly do chrámové hudby všechny soudobé hudebně stylové prostředky k vyjádření kladného životního postoje (jas, vroucnost). Umocnily a akcelerovaly se tak vývojové trendy nastupující již během baroka.

Papežská encyklika *Annus qui* 1749
Papež Benedikt XIV. v této encyklice stanovil jako podmínky soudobé liturgické hudby požadavek kompletnosti a srozumitelnosti liturgického textu, **uznal orchestrální doprovod**

liturgické hudby **jako výraz doby**, který nesměl být používán v Adventu a v postní době. Encyklika dále zakazovala světské, profánní a operní prvky stejně jako některé nástroje – především žestě, tympány. Touto encyklikou papež nejen potvrdil postoj Tridentského koncilu (1545–1563), ale také **aktuální praxi v provozování liturgické hudby.** Zejména poslední nařízení o zákazu žesťových nástrojů a tympánů nebylo příliš dodržováno.

Josefínské reformy
Probíhaly za vlády císaře Josefa II. od roku **1782** a týkaly se habsburských dědičných zemí (ne tedy vlastního Německa) a znamenaly **značné kvantitativní omezení hudebních produkcí.** Byly rušeny barokní hudební fundace, rušeny starobylé církevní řády, zabírán církevní majetek. Došlo k zákazu mnohých pobožností a s nimi spjatých hudebních produkcí. Namísto nich byl podporován lidový zpěv atd. Po smrti císaře Josefa II. (1790) byly mnohé jeho reformy rušeny (1796), ale **majetková základna liturgické hudby neobnovena.**
K josefínským reformám podrobněji viz dále.
Až josefínské liturgické reformy **ukončily** v rámci území habsburské monarchie existenci **hudebně provozních podmínek typických pro barokní období** a jeho hudební kulturu. V prostředí německé říše došlo k tomuto předělu až v roce **1803** v rámci tzv. ***sekularizace*** (rušení klášterů etc.).

Centra liturgické tvorby se během 18. století diferencovala z hlediska hudebního stylu
Francie a Španělsko pěstovalo spíše konzervativní liturgickou hudbu
Neapol a Benátky se pyšnily moderní virtuózní chrámovou hudbou. Významný progresivní vliv zde měli zdejších konzervatoře a jejich absolventi.
Padova a Bologna zaujímaly z hlediska stylu střední pozice. Významným ctitelem staré tradice byl v Bologni Giovanni Battista Martini.
Řím: ve zdejších kostelích byly uplatňovány všechny dobové hudebně stylistické prvky
Vídeň: císařský dvůr zůstával tradicionalistický se zálibou v polyfonii a *stile antico*; ostatní církevní instituce ve městě naopak preferovaly moderní směry
Drážďany, Čechy, Mannheim: převládá moderní italský směr (vliv autorů tzv. *neapolské školy*).

Obsazení liturgické hudby
Základ figurálního hudebního ansámblu katolických kůrů tvořil **komorně obsazený čtyřhlasý vokální ansámbl SATB** (každý hlas byl obsazen většinou 1–4 zpěváky), jenž se střídal se **sóly** (často **kvartet SATB**) jednotlivě nebo (zejména v pozdější době) se sólovými ansámbly. Sólisté byli většinou součástí ansámblu (zpívali také *tutti* pasáže) nebo ve výjimečných případech byli sjednáváni virtuózní externisté. Salcburská a vídeňská interpretační tradice obsazovala stále **pozouny** zdvojující alt, tenor a bas vokálního ansámblu tzv. *colla parte*. Krom intonační podpory propůjčovaly pozouny vokálnímu ansámblu nezaměnitelnou barvu a v polyfonních plochách pevnost. Vrchní hlasy (soprán, popř. alt) byly podporovány hoboji a houslemi.
Základem **kůrového orchestru** byly smyčce, většinou v obsazení dvou houslí (bez violy) a varhanní *continuo* (zdvojené basovým smyčcovým *violonem*, popř. ještě violoncellem či fagotem) – tzv. (vídeňské) ***Kirchentrio*** (Vcl, Cb, Fg, Org). Tento instrumentální ansámbl byl při slavnostních liturgických příležitostech rozšiřován (zejména o trompety, tympány, lesní rohy, hoboje, popř. *flautraversi*).

Uplatňované styly figurální liturgické hudby
1) Neapolský moderní operní styl
Byl užíván v Itálii ve většině center – zejména v Neapoli a Benátkách. Formovým vrcholem byla číslovaná mše (tzv. *kantátová mše*, resp. ***messa concertata***). Neapolská *messa concertata* se během první poloviny 18. století šířila po Evropě (Vídeň (mimo dvůr), Praha, Drážďany aj.)

2) Starý kontrapunktický styl
Odkaz vídeňského císařského kapelníka **Johanna Josepha Fuxe** (1660–1741) a jeho díla ***Gradus ad Parnassum*** (1725) nesl dále a svým pedagogickým působením šířil **Padre Giovanni Battista Martini** (1706–1784) v Bologni.
3) Smíšený styl (*stile misto*)
Převládal v Německu a Rakousku. Místo rozměrných sólových úseků užíván sbor a kvartet sólistů v častějším střídání (náznak dvousborovosti). Přes převahu hudební složky byl stále brán zřetel **na zdůraznění významu textu.**

Po roce 1740 († císaře Karla VI.) se **centrum provozování figurální liturgické hudby** přesunulo z vídeňského dvora zejména na **klášterní instituce** (rakouské, jihoněmecké, české kláštery). Zde došlo ke **kvalitativnímu i kvantitativnímu vrcholu** v pěstování figurálního repertoáru, který trval **od 40. let do počátku 80. let 18. století** (josefínské rušení klášterů, omezování hudebního provozu), resp. do roku 1803 (německá *sekularizace*).

Základní hudební druhy figurální hudby
Žánrové spektrum zůstalo stejné jako v minulém období, zde tedy jen pro úplnost:

Gregoriánský chorál
Hrál poměrně malou roli. Byla používána tzv. medicejská edice (***Editio Medicea***, 1614–1615). Tehdejší autoři občas včleňovali chorální nápěvy (vetšinou tzv. *intonace*) do soudobé figurální hudby. Chorál byl většinou harmonizován pomocí soudobé generálbasové praxe a doprovázen na varhany. Harmonizace vycházela z dobových harmonických prostředků a nerespektovala chorální modalitu.

Mše (*missa*)
Představovala centrální útvar vícehlasé figurální tvorby. V závislosti na liturgii se vyhranily dva základní kompoziční typy zhudebnění:
1) ***Missa brevis*** (krátká mše). Rozměry a provozní náročností odpovídala hudebnímu provozu běžných nedělí. Figurálně zhudebňovala většinou všechny části, ojediněle jen *Kyrie* a *Gloria*, popř. i *Credo*. Zejména v pozdější době bylo hojně využíváno **krácení textu, paralelní znění** více textů najednou v jednotlivých hlasech. *Missa brevis* nebyla celkově příliš technicky a provozně náročná. Požadavek liturgické stručnosti formulovaný v požadavku na omezenou délku zhudebnění vedl k zapojení progresivních kompozičních technik (rychlé střídání krátkých sborových a sólových úseků, překrývání textů přednášených sólisty a sborem apod.) a akceleroval kompoziční vývoj tohoto žánru.
2) ***Missa solemnis*** (slavnostní mše). Tento formát a termín je německou a středoevropskou specialitou. Jedná se o slavnostní zhudebnění pro zvláštní liturgické příležitosti, obsahující koncertantní virtuózní prvky a bohatou instrumentaci.
Nároky na liturgickou stručnost i u velkých svátků vedly ke kompozicím stručných zhudebnění, jejichž (zejména instrumentální) obsazení odpovídalo slavnostního typu: ***Missa brevis & solemnis.***
3) ***Symfonická mše.*** Od přelomu 70. - 80. let 18. století nabývá na významu instrumentální složka a zapojení kompozičních forem etablovaných v klasicistní orchestrální hudbě (sonátová forma, rondo apod.). Cílem je dosažení jednotného hudebního výrazu a formální ucelenosti mešní kompozice. Srv. Mozartova ***Krönungsmesse***, KV 317 (1779), **Haydnovy poslední** rozměrné **mše** (1796–1802). Tento typ předznamenává vývoj mešní kompozice v 19. století.

Moteto
Bylo provozováno během *Graduale, Offertoria* (vložky na místo *propria missae*).
Kompoziční druhy:

Sborové moteto s orchestrem na latinský duchovní text (většinou žalmy, resp. biblické texty). Mohlo být komponováno polyfonně v palestrinovském stylu byť v klasicizujícím pojetí polyfonie (např. Mozartovo *Ave verum*, KV 168, 1791), nebo ve sborově koncertantním stylu.
Italská sólová kantáta na latinský duchovní text (většinou uplatněna nová poezie). Sestává ze dvou árií střídaných dvěma recitativy a závěrečného *Alleluia* (např. Mozartovo *Exultate jubilate*, KV 165, 1773).

Chrámová sonáta
Klasicistní chrámová sonáta byla jednovětou skladbou většinou v rychlém tempu (Allegro), komponované v sonátové formě. Byla provozována k *lectio* nebo *Graduale*, měla obsazení barokní triové sonáty (většinou tzv. *Kirchentrio*), pro slavnostní mše byly přidávány další nástroje (trompety, hoboje aj. – viz Mozart).

Nešpory (*vesperae*)
Figurální nešpory byly provozovány o veřejných odpoledních bohoslužbách konaných před velkými svátky (I. nešpory) a navečer velkých svátků (II. nešpory). Sestávaly z pěti žalmů a *Magnificat*. Zhudebňovány podobným způsobem jako mše (slavnostně nebo střídmě).

Litanie
Figurální litanie byly provozovány vpředvečer nedělí a méně významných liturgických svátků. V drtivé většině se jednalo o ***loretánské*** (mariánské) ***litanie.*** Během liturgického roku se uplatňovaly také litanie ke všem svatým a k různým pro dané místo významným světcům. Oproti nešporám a mším se jednalo o kratší kompoziční formáty v obsazení pro sóla, sbor a orchestr. Rovněž zde se uplatňovalo slavnostní nebo jednodušší zhudebnění.

Významní autoři katolické liturgické hudby klasicismu
Drážďany:
Johann Adolph HASSE (1699–1783)
Významná díla:
Missa in d & ***Te Deum*** (1751 ke svěcení katolické *Hofkirche* v Drážďanech)
3 ***Missae ultimae*** (poslední mše Es, D, g; 1779–1783; věnovány saskému dvoru a kurfiřtské kapele v Drážďanech)
2 ***Requiem*** (C dur k obřadům za Augusta III., 1763; Es dur k obřadům za saského kurfiřta Friedricha Christiana 1763/4)
V roce 1762 zkomponoval loretánské litanie, *Salve Regina* a *Sub tuum praesidium* pro soprán, ale a varhany, jež provedla císařovna Marie Terezie a její děti.

Mannheim:
František/Franz Xaver RICHTER (1709–1789)
Nar. patrně v Holešově, není jasné, zda byl české či německé národnosti. Studoval u jezuitů v Uherském Hradišti. Po pobytu ve Stuttgartu, u benediktinů v Ettalu a v Kemptenu se v roce 1746 stal zpěvákem (basistou) v kurfiřtském ansámblu. V roce **1768** byl jmenován **dvorním skladatelem kurfiřta Karla Theodora**. Z úspěšného uměleckého turné po Evropě 1757–1758 vyvstala v roce **1769 nabídka kapelnického místa katedrály ve Štrasburku.** Kapela měla 20 zpěváků a 40 instrumentalistů. Pro Štrasburk složil 27 mší a 2 requiem. Mezi jeho žáky patřili: **Karel Stamic/Carl Stamitz** (syn Jana Václava), **František Xaver Pokorný**, **Joseph Martin Kraus** (*švédský Mozart*).
Richter je autorem více než 30 mší, 3 *requiem*, *Te Deum* (1744) aj.

Ignaz HOLZBAUER (1711–1783)

Biografické údaje viz výše. Holzbauer je autorem 39 mší, *Te Deum*, loretánských litanií a drobnějších liturgických skladeb.

Abbé VOGLER (1749–1814, vl. jm. Goerg Joseph Vogler)
Po italských studiích působil jako kapelník v Mannheimu, později v Paříži a u švédského dvora. Počátkem 19. století působil dva roky v Praze a čtyři roky ve Vídni, 1807 se stal dvorním kapelníkem v Darmstadtu.
4 *requiem* aj. Jeho duchovní skladby byly velmi rozšířeny po kostelních kůrech střední Evropy.

Salzburg:
Leopold MOZART (1719–1787)
Otec Wolfganga Amadea a jeho sestry Marie Anny (*Nanerl*, nar. 1751), hudební skladatel, pedagog a houslista. 1757 byl jmenován dvorním skladatelem v Salcburku, 1763 zástupcem kapelníka. V roce **1756** vydal proslulou školu houslové hry ***Versuch einer gründlichen Violinschule***, která jej učinila celoevropsky proslulým. Obětoval svoji kariéru ve prospěch svého syna, zanechal vlastního komponování a cestoval s ním po Evropě. Salcburský arcibiskup Zikmund Kryštof hrabě ze Schrattenbachu toto toleroval, jeho nástupce na arcibiskupském stolci hrabě Jeroným Colloredo-Waldsee (od 1772) nikoliv. Od konce 70. let roztržka se synem, vztahy se stabilizovaly až v polovině 80. let 18. století.
Významné liturgické kompozice: *Missa solemnis* C dur.

Michael HAYDN (1737–1806)
Mladší bratr Josepha Haydna. V letech 1745–1755 byl vokalistou svatoštěpánského dómu ve Vídni. V roce 1762 byl kapelníkem orchestru arcibiskupa v Salcburku. Protože práci nevykonával dostatečně, byli přijati ještě další hudebníci, mj. Leopold Mozart a později jeho syn Wolfgang. Později Haydn svůj přístup změnil a funkci vykonával ke spokojenosti. Haydn preferoval kompozice na liturgické texty. Patří k významným skladatelům, kteří pomáhali **profilovat kompozici figurální liturgické hudby v aktuální hudebně stylové podobě.** Jeho liturgická díla měla velký vliv na další skladatele, mj. i W. A. Mozarta. Jeho *requiem „Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo“* c moll (1771) ovlivnilo W. A. Mozarta při kompozici vlastního *Requiem in d*. M. Haydn byl učitelem Carla Marii von Webera.
Je autorem 24 mší, 2 requiem, 67 offertorií aj.

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)
První významné mešní kompozice náleží ještě pozdně barokní rozměrné formě ***messa concertata*** (*Waisenhaus-Messe*, KV 139, 1768/9; *Dominicus-Messe*, KV 66, 1769). Významné jsou také Mozartovy kompoziční realizace **stručné formy *missa brevis*** (mj. *Missa brevis in D*, KV 194 s polyfonními pasážemi; *Missa brevis in C*, tzv. *Spatzenmesse*, KV 220, ca. 1775/6 – díky náznakům ptačího zpěvu). Prvořadý význam pro **genezi žánru tzv. *symfonické mše*** mají jeho tzv. ***Krönungsmesse*** C dur (korunovační mše), KV 317 (**1779**) a *Missa solemnis* C dur, KV 337 (1780).
Mozart je autorem 17 mší, 2 nešpor, 4 litanií, 17 *Kirchensonaten*, četných motet (např. *Exsultate, jubilate*, KV 165; *Ave verum*, KV 618) a (jím) nedokončeného *Requiem d moll* (KV 626).

Vídeň:
Figurální hudbu zde po roce 1740 komponovali zejména kapelníci svatoštěpánského dómu:
Johann Georg REUTTER ml. (1708–1772)
Syn vídeňského svatoštěpánského varhaníka a skladatele a posléze kapelníka Georga Reuttera st. (1656–1738), byl žákem svého otce a pak Antonia Caldary. Po italské cestě byl v roce 1731 jmenován vídeňským dvorním skladatelem, v roce 1738 po svém otci převzal funkci

svatoštěpánského kapelníka. V roce 1740 přijal mezi vokalisty osmiletého Josepha Haydna, jehož objevil na venkově (Rohrau). V roce 1740 byl císařem Karlem VI. povýšen do šlechtického stavu, za vlády Marie Terezie zaujímal vedoucí postavení ve vídeňském hudebním životě: od roku 1751 vedl veškerou komorní a duchovní hudbu u dvora, od roku 1769 byl oficiálně jmenován dvorním kapelníkem. Za jeho působení (po roce 1740) došlo vlivem vnějších okolností (*války o rakouské dědictví*, počátek osvícenských reforem) k útlumu intenzity a významu hudebně liturgického provozu v prostředí císařského dvora.
Reutter je autorem ca. 80 mší (mj. *Missa Sancti Caroli,* 1734), 6 *requiem*, velkého počtu dalších liturgických děl (*gradualia, offertoria,* moteta, žalmy, hymny, litanie, duchovní árie/kantáty, 9 oratorií). Jeho liturgická díla byla provozována v kostelích po celé monarchii.

Florian Leopold GAßMANN (1729–1774)
Biografické údaje viz výše. Gassmann je autorem 5 mší, 1 nešpor, hymnů, antifon. Nedokončeno zůstalo jeho *Requiem* c moll (1774).

Johann Georg ALBRECHTSBERGER (1736–1809)
Po studií u vídeňských jezuitů působil jako varhaník. Od roku 1770 byl varhaníkem svatoštěpánského dómu ve Vídni, 1772 byl jmenován dvorním varhaníkem císaře Josefa II., od roku 1793 do smrti byl ředitelem kůru svatoštěpánského dómu. Patřil mezi nejvýznamnější kontrapunktiky své doby, autorem učebnice kompozice (*Gründliche Anweisung zur Composition*, 1790), vyhledávaným učitelem. Mezi jeho žáky patřili: L. van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Antonín Vranický, Antonín Rejcha, Franz Xaver Wolfgang Mozart.
Významná chrámová díla: *Missa Sancti Josephi* Es dur, Missa in D (1783), *Magnificat, Ave Regina*. Je také autorem četných varhanních skladeb (preludia a fugy).

Georg Christoph WAGENSEIL (1715–1777)
Vídeňský rodák studoval hudbu u J. J. Fuxe, již v roce 1738 byl jmenován dvorním skladatelem. V letech 1745-1746 vykonal studijní cestu do Itálie (Benátky, Florencie, Miláno)a seznámil se se zdejší operou. V roce 1749 byl soukromým učitelem cembala císařovniných dětí. Mezi jeho další žáky patřili mj. František Xaver Dušek, Leopold Hoffmann, Josef Antonín Štěpán aj. Wagenseilovy *sinfonie* představují významnou položku v genezi tohoto žánru v rámci tzv. *vídeňské školy* (viz dále). Jeho instrumentální skladby (sonáty, koncerty) sloužily jako podklad pro hudební výuku v českých zemích (svědectví Jakuba Jana Ryby).

EVANGELICKÁ (LUTERSKÁ) LITURGICKÁ HUDBA KLASICISMU

Situace
Po éře Johanna Sebastiana Bacha dochází v oblasti liturgické luterské hudby ke značnému zaostávání. Dobové myšlenkové směry (1) ***pietismus*** obracející se proti protestantské dogmatice a klerikalizaci církve ve prospěch praktické zbožnosti jednotlivce a (2) ***racionalismus*** zdůrazňující rozumovou složku poznání světa nebyly rozvoji této hudby příliš nakloněny. Na druhé straně se zde promítá odraz dobové **sentimentality** zaměřující se na bezprostřední hnutí mysli jednotlivce, jenž je vzdálen způsobu výkladu biblického textu, jak jej zprostředkovávala liturgická hudba barokní epochy.

<u>Provozovací centra</u>:
Berlín – pruský dvůr **Carl Heinrich GRAUN** (1704–1759)

Hamburg – působiště **Georga Philippa TELEMANNa** (1681–1767)

Úpadek barokních institucí a forem
Po roce 1750 začal sílit vliv *osvícenství*, jež způsobilo **úpadek tradičních protestantských** (raně novověkých) **hudebních institucí** a rozklad jejich organizačních platforem (*kantoráty*, (*Kantorei*), latinské školy, spoluúčast městských hudebníků). Umělecké cíle těchto institucí přebíraly nyní nově zakládané **měšťanské koncertní instituty a pěvecké spolky** (*Berliner Singakademie* 1791). *Osvícenství* přineslo **změnu pohledu na liturgickou hudbu.** Spíše než o přiblížení biblického textu usiluje o nabádání křesťana a chce v něm vzbudit zbožné meditačně orientované pocity. Dobová estetika navíc požadovala od liturgické hudby **prostotu a vážnost** (a odmítala tak např. *samoúčelnou uměleckost* barokních skladatelů jako byli Johann Sebastian Bach). V hudební struktuře se tyto požadavky projevovaly **důrazem na vrchní melodii** a **jednoduchou pateticky vyznívající akordickou sazbu.** Následkem toho došlo **po roce 1750 k úpadku *kantáty*** coby dosavadního centrálního hudebního druhu luterské liturgie. Z perspektivy dobové estetiky a osvícensky orientovaného náboženství byla samotná podstata barokní kantáty kritizována díky operním vlivům, přílišné uměleckosti, kazatelským moralizujícím textům apod.
Luterští kapelníci se proto spíše zaměřovali na tvorbu mimoliturgických útvarů jako bylo tzv. *lyrické oratorium*.

KLASICISTNÍ SVĚTSKÁ PÍSEŇ

Klasicismus svými estetickými ideály **(jednoduchost, přirozenost, lidovost)** i technickými možnostmi (konstrukční zdokonalení kladívkového klavíru, tzv. *fortepiana*) umožnil **počátek rozvoje písňového žánru,** jenž dosáhl vrcholu v 19. století.
Osvícenství považovalo píseň díky její široké přístupnosti za **vhodný nástroj didaktického působení na široké vrstvy** (moralizující tendence). S výraznými podněty v oblasti myšlenkového přístupu k žánru i v rámci textových předloh přispěli německý literát a filozof **Johann Gottfried HERDER** (1744–1803) a básník **Johann Wolfgang GOETHE** (1749–1832).

Barokním vývojovým předchůdcem žánru je tzv. ***generálbasová píseň***. Její nevypsaný generálbasový part začal přibližně v letech **1750–1760** ustupovat vypsanému klavírnímu doprovodu. Průkopníkem tohoto trendu je ve svých písních **Johann Ernst BACH** (1722–1777, synovec J. S. Bacha) , 1749).

První berlínská písňová škola (**po 1750)**
Vychází z idejí osvícenství, svými písněmi usiluje o maximální jednoduchost melodie. Písně jsou strofické.
Autoři:
Christian Gottfried Krause (1719–1770): *Oden mit Melodien* (1753, 1755) nejsou příliš umělecky hodnotné. Vyšší kompoziční úroveň mají *Geistliche Oden und Lieder* **Carla Philippa Emanuela Bacha** (1758). Texty básníka Friedricha Gottlieba Klopstocka zhudebnil **Christian Gottlob Neffe** (*Klopstocks Oden*, 1776) a **Christoph Willibald Gluck** (dtto, 1785/6).
Písně hrají důležitou roli v severoněmeckém *singspielu* (**Johann Adam Hiller**).

Druhá berlínská škola (1770–1814)
Byla inspirována názory **Johanna Gottfrieda HERDERA** a verši tzv. *výmarských klasiků* **Johanna Wolfganga GOETHA** a **Friedricha SCHILLERA**: (1759–1805). Autoři této školy usilovali o **lyrizaci písně,** objevili vlastní lidovou poezii. Přestože základním estetickým požadavkem této školy byla ***lidovost***, vyznačovaly se její písně vyšší uměleckou úrovní.

Autoři:
Johann Abraham Peter SCHULZ (1747–1800) *Lieder im Volkston* (1782–1790)
Johann Friedrich REICHARDT (1752–1814) zhudebňoval Goethovy písně, směřoval od lidovosti k větší umělecké závažnosti. Jeho písňová tvorba je vnímána jako předstupeň písní Franze Schuberta.
Carl Friedrich ZELTER (1758–1832, od 1800 ředitel *Berliner Singakademie*) krom ca. 200 písní komponoval také sbory.

Vídeňská klavírní píseň
Vznik kompoziční tradice vídeňské klavírní písně souvisí s existencí vídeňského *národního singspielu* a německého *Národního divadla* (*Teutsches Nationatheater,* **1778**). Uplatňují se zde vlivy lidové písně, *singspielové* písně, vídeňské instrumentální hudby a italizující melodiky.
Autoři např. **Josef Antonín ŠTĚPÁN** (1726–1797)**, Joseph HAYDN, Wolfgang Amadeus MOZART, Ludwig van BEETHOVEN.**

V porovnání s následujícím obdobím zůstával žánr světské písně stále ještě na okraji zájmu významných skladatelů i odborné hudební veřejnosti. V období klasicismu však byly splněny estetické i kompoziční předpoklady pro nástup tohoto hudebního žánru do popředí pozornosti v období romantismu.

INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA KLASICISMU

SYMFONIE

Termín
1) Termín (***symphonia***) je převzat z latiny a znamená souzvuk (několika hlasů). V barokním období byl používán v širším kontextu jako označení pro vokální i instrumentální skladby.
2) Současný význam termínu označující **rozsáhlou vícevětou (cyklickou) orchestrální skladbu s pevně určeným pořadím temp jednotlivých vět a přesně určenou instrumentací** krystalizoval od přelomu 17. a 18. století.

Vývoj žánru
Symfonie (označovaná během 18. století často jako *sinfonia*) se vyvinula z **italské operní předehry neapolského typu** komponované ca. od počátku 18. století. Operní ***sinfonie* Alessandra SCARLATTIho** (1660–1725) se formově ustálily na sledu krátkých tří vět s tempovými hodnotami rychle–pomalu–rychle, kdy poslední (3.) věta byla komponována v rychlém třídobém tanečním rytmu (většinou 3/8 takt). Na podobném půdorysu se v této době ustalovala také forma italského barokního koncertu. Použití termínu *sinfonia/symphonia* v dnešním významu se ustálilo až v době Josepha Haydna.
Třívětý komplex byl kolem roku **1740** doplněn o ***menuet***, jenž v cyklu zaujal třetí (předposlední) místo. K tomuto kroku došlo prakticky v **Mannheimu** v tvorbě **Jana Václava STAMICE** (1717–1757) a ve **Vídni** u **Matthiase Georga MONNa** (1717–1750) a **Georga Christopha WAGENSEILA** (1715–1777).

Formová struktura symfonie
1. věta
Byla zkomponována v rychlém tempu. Přibližně od doby mezi lety 1730–1740 začala být komponována na principu tzv. *sonátové formy* (a celá symfonie se tak stala tzv. ***sonátovým cyklem***). Postupně se profilovala vzájemně kontrastní témata a část provedení (srv. hudební

formy). Až do tvorby vídeňských klasiků byla jednoznačně nejzávažnější (a většinou také nejrozměrnější) větou celého cyklu.

2. věta
Byla zkomponována v kontrastním pomalém tempu, příbuzné tónině. Většinou byla postavena na formovém půdorysu písňové formy ABA, popř. v rondové či variační formě. Zejména u raných symfonií nebyly v této větě uplatňovány žesťové nástroje.

3. věta
Přibližně od roku **1740** byl třetí větou ***menuet***, převzatý z barokní taneční *suity,* ve třídílné formě A–B (trio)–A. Tempo menuetu v symfoniích v průběhu 18. století stále zrychlovalo. Od 2.–3. Beethovenovy symfonie (1804, 1806) byl nahrazen rychlým ***scherzem*** – ve 2. symfonii (1802) *Allegro*, ve 3. symfonii zv. *Eroica* (1804) *Allegro vivace.*

4. věta
Poslední věta sonátového cyklu. Byla komponována ve velmi rychlém tempu většinou v 3/8 (6/8) taktu, většinou ve formě ronda. Od poslední třetiny století byly na konci cyklu umísťovány sonátové věty (zejména tzv. ***sonátové rondo***: ABA-C-AB´A). I díky tomu docházelo od konce 18. století k nárůstu významu této věty a celý cyklus se tak stal kompozičně vyváženějším. K tematickému sjednocování mezi jednotlivými větami, popř. spojování vět docházelo až v 19. století.

Vývoj *sonátové formy*
Sonátová forma se svými částmi *expozice – provedení – repríza* představovala **ideální formový půdorys pro instrumentální kompozice 18. století,** který **splňoval dobové estetické a kompoziční nároky.** Dokázal do jedné věty uceleným a umělecky působivým způsobem vtělit kontrastní témata, systémově využívat práce s hudebním časem a kontrastem tónin, jenž nově dostal formotvornou dimenzi. **Vzájemné (afektové) kontrasty jednotlivých témat** a dalších částí věty**,** jež byly postaveny z relativně jednoduchých (a tudíž posluchačsky snadno uchopitelných) motivů, představovaly hybný motor vnitřního vývoje sonátové věty. Schopnost *sonátové formy* nalézt a dosáhnout **závěrečné harmonické rovnováhy** mezi těmito kontrasty (*katarze*) umožnila klasicistní hudbě prostřednictvím této formy dosáhnout celkového dojmu ***monumentality*****,** postavené na poměrně jednoduchém výchozím hudebním materiálu. (Srv. také význam žánru symfonie níže)

Vývojová východiska symfonie
Ve své třídílnosti, v níž třetí díl znamenal reprízu úvodního dílu, vznikla symfonie z
(1) barokní *árie Da Capo*
(2) principu opakujícího se *ritornelu* barokního koncertu
Cyklická struktura symfonie byla odvozena z italské operní *sinfonie*.
V poslední třetině 18. století, zejména v období tzv. ***vídeňského klasicismu*** docházelo k **vyostření kontrastů** mezi jednotlivými tématy a k přenesení tohoto napětí do **provedení,** jež nabývalo na významu a rozměrech v rámci sonátové věty.

Klasicistní orchestr
Klasicistní symfonie byla prvním žánrem, který byl určen *a priori* pro tzv. **orchestrální obsazení**, odlišující se od komorního instrumentálního ansámblu počtem nástrojů hrajících jeden hlas (zejména ve skupině smyčců). Barokní období mezi těmito velikostními typy nástrojových uskupení prakticky nerozlišovalo.

Orchestrální obsazení a jeho barevné možnosti (ale také limity) přímo ovlivnily některé instrumentační přístupy v genezi žánru symfonie (viz dále, zejména tzv. *manýry*). K zásadní změně došlo v letech **1720–1730** směrem od barokních bloků *tutti* vs. *soli* směrem k proměnlivější instrumentaci.

Raně klasicistní orchestr (ca. 1720/1730–1780)
Představoval ideální nástrojové obsazení pro interpretaci hudby raného klasicismu. Jeho jádro tvořily **smyčce** (vícenásobně obsazené první a druhé housle, violy a violoncella zdvojovaná o oktávu níže *violony*/kontrabasy), **dvojice hobojů** a **dvojice lesních rohů**.
Kolem roku 1750 došlo vlivem francouzské hudby (*vermischter Geschmack*) k rozvoji dechové složky a k hobojům a lesním rohům přibyla dvojice **klarinetů** (nástroj byl převzat z lidového prostředí, ve vyšších polohách se zvukové velmi podobal barokní trompetě (*clarině*), kterou vytlačil do středních poloh, a dvojice **fagotů**.
Zejména v Mannheimu a Paříži byla od roku **1780** běžná **zdvojená čtyřhlasá dřevěná sazba** (2 Ob/Cl & 2 Cl). S nárůstem počtu (dechových i smyčcových) nástrojů spojeným s růstem akustických možností tohoto tělesa a v souvislosti s odlišnou orchestrální instrumentací docházelo k postupnému **ústupu cembala** z role generálbasového nástroje a k osamostatnění fagotů a violoncell, viol.

Orchestr vídeňských klasiků (ca. 1780–1810)
Symfonická kompoziční práce v období tzv. *vídeňského klasicismu* přinesla těsné propojení zvuku dřev a smyčců a flexibilnější práci s barvou. Docházelo také k sólistickému vyčleňování jednotlivých nástrojových skupin a dechových hlasů v rámci partitury. Zvuk orchestru se tak stal více diferencovaným.
Orchestr sestával v tomto období z těchto nástrojů: smyčce (dvoje housle, violy, violoncella, kontrabasy/*violony*), dvě příčné flétny, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dva lesní rohy, dvě trompety, tympány.

Význam žánru symfonie v 18. století
Symfonie se v průběhu 18.století vyvinula v nejreprezentativnější žánr instrumentální hudby a zůstala jím *de facto* po celé 19. století.
Vývoj symfonie umožněn rozvojem koncertního života na měšťanském základě.
V 18. století se stala nositelem stylově nového hudebního vyjadřování období raného klasicismu, a to nejprve v Itálii a poté paralelně v Mannheimu a ve Vídni.
Klasicistní symfonie byla vnímána jako první hudební žánr, jenž byl z hlediska společenské prestiže konkurovat dobové opeře.[37] V průběhu epochy naopak začala opera přejímat některé nové formové principy, jež se vyvinuly v oblasti symfonie (srv. operní finále).

Vývoj symfonie v jednotlivých lokalitách
1 Itálie
Z neapolské operní *sinfonie* se kolem roku **1730** vydělila tzv. **koncertní *sinfonia***. Operní *sinfonia* existovala ca. od počátku 18. století. Rozkvětu doznala za milánského skladatele **Giovanniho Battisty Sammartiniho** (1700–1775). Sammartini zvětšil rozměry jednotlivých vět, zavedl expresívní pomalou druhou větu, čímž *sinfonii* žánrově osamostatnil od operní předehry. Formově se inspiroval také barokní sonátovou formou a instrumentálním koncertem. Jeho zásluhy o symfonickou formu bývají srovnávány s *mannheimskou* a *vídeňskou školou*. Sammartini je autorem nejméně 68 symfonií.

[37] Skutečnost, že se tento žánr vyvíjel zpočátku hlavně na německy mluvícím území a dokázal významem konkurovat zejména italské opeře, nenechala německou muzikologii 19. století chladnou.

V letech **1740–1760** došlo v Itálii ke stabilizaci struktury a formy operní *sinfonie*. Byl v ní uplatňován kontrastní tematický materiál, rostl podíl provedení, součástí byla také kompletní repríza. Mezi autory, kteří takto pracovali, patří ve svých operách Benátský skladatel **Baldasare Galuppi** (1706–1785) a ve Stuttgartu působící neapolský skladatel **Niccoló Jommelli** (1714–1774).

2 Vídeň, tzv. *vídeňská škola*
Raná *sinfonie* komponovaná zdejšími autory byla pod vlivem opery pěstované u císařského dvora typická svojí italskou melodikou, ale reflektovala v sobě také vlivy rakouské lidové hudby a její písňové periodicity. Velmi záhy (1740) zde došlo vložením *menutetu* ke kompozici čtyřvětých symfonických cyklů.

Vídeňští autoři *sinfonie*
Matthias Georg Moon (1717–1750) je autorem nejstarší čtyřvěté symfonie vůbec (**1740**, třetí větou je *menuet*), ale jeho hudební řeč je spíše konzervativní, vychází z kontrapunktických principů, jak je ve Vídni razil J. J. Fux, avšak zároveň přináší do hudby tehdy módní *galantní styl*. Jeho *sinfonie* (16) pocházející většinou z posledního desetiletí autorova života, již obsahují druhé téma a provedení.

Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), vídeňský dvorní skladatel (viz výše) zkomponoval mnoho symfonií. I když byly většinou ještě třívěté, jejich hudební řeč byla ve srovnání s jeho současníkem M. G. Moonem pokročilá, hudební věty Wagenseilových *sinfonií* byly formálně jasně disponované.

Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) komponuje své *sinfonie* (kolem 130) pod vlivem rakouské lidové melodiky. Významné jsou jeho programně zaměřené symfonie:
cyklus **dvanácti programových *sinfonií* podle Ovidiových Metamorfóz** (před 1785), dochováno jich je pouze šest, např. (1) *Die vier Weltalter der Antike* (Čtyři antická světová období); (2) *Der Sturz Phaetons* (Phaetonův pád); (5) *Die Versteinerung des Phineus und seiner Freunde* (Zkamenění Phinea a jeho přítel); (6) *Die Verwandlung der lykischen Bauern in Frösche* (Proměna lýkických sedláků v žáby).

3 Mannheim, tzv. *mannheimská škola* (1743–1778)
Centrem se stala **dvorní kapela falckého kurfiřta Karla Theodora** (1724–1799) od začátku jeho vlády (1743) do přestěhování celého dvora do Mnichova (1778).[38]
Termín ***mannheimská škola*** označující okruh skladatelů a hudebníků, jež vycházeli od jejího zakladatele, českého emigranta **Jana Václava Stamice** (1717–1757), byl (znovu)zaveden v roce 1902 německým muzikologem **Hugo Riemannem** (1849–1919). Riemann označil tzv. *mannheimskou školu* za předchůdce vídeňského klasického stylu. Již v Riemannově bylo toto označení a jeho výklad vnímán polemicky, mj. i proto, že většina stylových prostředků připisovaných Riemannem této škole se současně vyskytovala také v italské operní *sinfonii* a ve vídeňské *sinfonii*.

Význam *mannheimské školy* tak tkví nikoliv v prioritě, ale ve výsostné **efektivitě využití těchto prostředků.** K rozvoji symfonického kompozičního a interpretačního stylu přispěla *mannheimská škola* v těchto ohledech:

[38] Karl Theodor se v roce 1777 stal také bavorským kurfiřtem.

1) důraz na plynulou dynamiku (namísto tzv. *terasové* dynamiky baroka, i když drobná dynamika barokní interpretace vycházela z velmi rafinované práce s napětím frází a harmonickými disonancemi)
2) důsledné zavedení nové formové struktury skladeb, zejména symfonického cyklu
3) ustavení moderní orchestrální interpretační disciplíny
4) použití nových zvukových barev a nástrojů v orchestru (např. klarinet)

Znaky mannheimského symfonického stylu
1) Odklon od generálbasové praxe – harmonický průběh věty byl určován melodií
2) Individuální a kontrastující profilování vícero **témat**, jež jsou periodicky jasně členěna a sestávají z drobných motivických článků umožňujících další tematickou práci
3) Důsledné začleňování části *provedení*
4) Důsledné zavedení menuetu jako třetí věty symfonického cyklu 3.věty. U J. V. Stamice se menuet na třetím místě cyklu stává pravidlem.
5) Osamostatnění dřevěných nástrojů.

Mannheimské orchestrální efekty (tzv. *mannheinmské manýry*)
Označení pro hudební figury a efekty, jež byly vyvinuty a používány autory *mannheimské školy.* Vycházely z výsostně **efektivního zacházení se zvukovými možnostmi velkého orchestrálního tělesa** (mannheimský orchestr měl např. pět pultů prvních houslí). Jednalo se o melodické formule, jejichž uplatnění v *tutti* obsazení přinášelo nečekaný zvukový (afektový) efekt. Jejich postupné nadužívání způsobilo, že byly vnímány jako *manýry*. Názvy většiny z nich stejně jako termín *mannheimské manýry* pocházejí od Hugo Riemanna.

1) ***mannheimský válec*** (rozsáhlá *crescendová* plocha nad ostinátní basovou linií (většinou prodlevou) doplněná ve vrchních hlasech sekvenčně stoupající diatonickou nebo akordickou melodikou)
2) ***mannheimský vzdech*** (motivický sekundový průtah),
3) rozložené akordy (hlavně vzestupným směrem)
4) smyčcová tremola
5) ***raketa*** (trojzvukové rozklady vzhůru nad stálou harmonií),
5) ***ptáček*** (mordent se svrchní sekundou, nápodoba ptačího zpěvu),
6) nečekané generální pauzy (vliv *citového stylu*)
7) tzv. zpěvné allegro (vliv *galantního stylu*)

Mannheimští autoři
Jan Václav STAMIC (1717–1757)
Rodák z Německého Brodu (Havlíčkův Brod), po studiích u jezuitů v Jihlavě se zapsal na Pražskou univerzitu. Již zde získal pověst výborného houslisty. Patrně v roce **1741** za bavorského vpádu do Čech odešel do emigrace do Německa. Získal místo v kapele falckobavorského kurfiřta. V roce **1742** oslnil publikum na koncertě ve Frankfurtu nad Mohanem. Ve službách kurfiřta Karla Theodora v Mannheimu se stal koncertním mistrem jeho kapely **(1745/46)**, v roce **1750** ředitelem komorní hudby.
Díky svým organizačním schopnostem kolem sebe soustředil řadu významných hudebníků a orchestr dovedl v letech 1754–1755 k evropskému renomé. Díky svému úspěchu v Paříži v roce 1751 zde mohla vycházet jeho díla tiskem. Stamicovou zásluhou byly koncerty mannheimského orchestru určené původně pouze pro okruh dvorských posluchačů zpřístupněny široké veřejnosti. Ve svých orchestrálních kompozicích vyprofiloval kompoziční styl tzv. *mannheimské školy* (viz výše).
Stamic je autorem 69 *sinfonií*, tzv. *orchestrálních trií*. Je autorem nejstaršího známého klarinetového koncertu.

František Xaver Richter (1709–1789)
Biografické údaje viz výše. Ve svých 70 *sinfoniích* propojuje stylové prvky baroka a *galantního stylu*.

Ignaz Holzbauer (1711–1783).
Biografické údaje viz výše. Je autorem 196 *sinfonií*, smyčcových trií, koncertů aj.

Mladší generace mannheimských autorů (po roce 1760) rozšiřovala věhlas *mannheimské školy* po Evropě. V této fázi došlo k dalšímu zdokonalení interpretační úrovně orchestru. Zároveň se kdysi stylově progresivní novinka a móda postupně stává manýrou. Jistou stylově-interpretační strnulost mannheimského orchestru kritizoval v té době Leopold Mozart (1777). Po J. V. Stamicovi vedl orchestr od roku 1758 **Christian Cannabich** (1731–1798). Cannabich studoval v letech 1750–1753 v Itálii u N. Jommelliho. Jako mannheimský kapelník vyučoval také Stamicovy syny. Mozart pobýval během své návštěvy Mannheimu (1777) v jeho domě. Cannabichova tvorba měla vliv na pozdější dílo Wolfganga Amadea Mozarta a jeho současníky. Je autorem 75 *sinfonií*.

Carl Joseph Toëschi (1731–1788)
Virtuózní houslista a skladatel. Je autorem přibližně 66 *sinfonií*, psal koncerty i komorní hudbu.

Anton Filtz (**Fils**, 1733–1760)
Narozen v Bavorsku (kdysi byl odhadován jeho český původ podle množství jeho skladeb dochovaných v Čechách a stylově kompoziční příbuznosti), byl violoncellistou mannheimské kapely, působil ještě pod J. V. Stamicem. Je autorem přibližně 30–40 *sinfonií*, mj. ***České symfonie A dur***.

Carl Stamitz (1745–1801)
Vzdělání získal od otce J. V. Stamice a po jeho smrti u F. X. Richtera. Od roku 1762 působil jako houslista v mannheimském orchestru. Byl virtuózem ve hře na housle, violu a violu d´amour. Pořádal koncertní turné po Evropě (Vídeň, Frankfurt, Augsburg, Štrasburk, Paříž, Londýn, Petrohrad aj.).
Jako skladatel suverénně ovládal sonátovou formu, je autorem přes 50 symfonií, 38 koncertantních symfonií a četných koncertů.

4 Berlín a severní Německo
Centrem je dvorní kapela Friedricha II. Velkého (vládne v letech 1740–1786). Její repertoár setrvává v barokní tradici třívěté *sinfonie*, preferována je kontrapunktická sazba a vážnější charakter. Jistý **konzervativismus** byl dán také Friedrichovým hudebním vkusem, jejž během jeho mládí formoval jeho učitel flétny **Johann Joachim Quantz** (1697–1773)

Autoři
Carl Heinrich Graun (1704–1759)
Dvorní kapelník a skladatel berlínského dvora, těžiště jeho skladatelského díla tkví převážně v operách.

Johann Gottlieb Graun (1703 –1771)
Bratr CHG, působí u berlínského dvorního orchestru jako první houslista. Je autorem přibližně 100 *sinfonií*.

Carl Philipp Emanuel BACH (1714–1788)
Je autorem 19 *sinfonií*. Jedná se o třívěté cykly se sklonem k individuálním formálním řešením. Bach využívá kontrapunktu, pracuje s tempy vět, krátí reprízy apod. Zejména v jeho hamburském období (od 1768) dochází k barevné proměně instrumentace jeho *sinfonií.*

5 Paříž
Paříž se ve druhé polovině 18. století stala centrem kompozice symfonií. V Paříži realizovali svá symfonická provedení četní autoři z nepříliš vzdáleného Mannheimu. Tvorba pařížských skladatelů byla ve znamení syntézy italských, německých a francouzských vlivů do internacionálního stylu. Po průlomových koncertech J. V. Stamice (opakovaně od roku 1751) a zejména po roce 1760 roste v Paříži vliv mannheimských symfonických kompozic, jenž vrcholí v 70. a 80. letech 18. století

Autoři
François-Joseph GOSSEC (1734–1829):
Žák Jean-Philippa Rameaua, dal si cíl oživit instrumentální hudbu ve Francii. V roce 1754 provedl v roce 1754. Proslul jako dirigent, vedl orchestry francouzských princů. V roce **1770** založil sérii koncertů ***Concert des Amateurs***, kde prováděl díla svá a svých současníků, zejména Josepha Haydna. Reorganizoval také ***Concerts spirituels*** (1774–1790). V 90. letech 18. století se stal oficiálním skladatelem Francouzské republiky a komponuje pro revoluční slavnosti velkoformátová díla, v roce 1795 se stal inspektorem nově založené pařížské konzervatoře.
Gossec zkomponoval kolem 50 čtyřvětých symfonií, v nichž uplatnil plně rozvinutou sekci dřevěných nástrojů.

6 Londýn
V Londýně se stali iniciátory symfonické tvorby a její koncertní interpretace Johann Christian Bach a Carl Friedrich Abel.

Johann Christian BACH (1735–1782, tzv. *londýnský Bach*)
Biografické údaje viz výše. V Londýně pobýval od roku 1762. Jeho *sinfonie* byly třívěté, Bach v nich proslul pro něj typickou italskou kantabilní melodikou, využíval kontrastního tematického materiálu. Bach je autorem více než 30 *sinfonií*.

Carl Friedrich ABEL (1723–1787, 1759 v Londýně)
Köthenský rodák, na doporučení J. S. Bacha získal místo v drážďanském orchestru pod J. A. Hassem. V roce 1759 se v Anglii stal hudebníkem královny Charlotty. Abel byl virtuózem na violu da gamba.
V roce **1762** započal v Londýně spolupráci s J. Chr. Bachem. Společně V Londýně vedli v letech **1765–1781** společné ***Bachovy a Abelovy koncerty*****,** jež byly prvními anglickými veřejnými koncerty vůbec. Každoročně se konalo kolem 10–15 koncertů, na nichž vystupovalo mnoho známých umělců. V rámci těchto koncertů prováděný symfonický repertoár byl pod vlivem J. Chr. Bacha a mannheimských autorů.
Abel je autorem ca. 30 symfonií.

Další centra kompozice klasicistní symfonie
Další centra, kde byla komponována klasicistní symfonie, se nacházela zejména **na území střední Evropy,** kde docházelo ke genezi tohoto hudebního žánru. Zásadní postavení zde zaujímaly zejména **české země.** Skladatelé pocházející z českých zemí měli rozhodující podíl na profilaci raně klasicistního slohu a tedy i tohoto žánru zejména v úvodní vývojové fázi, později byli zastíněni významnějšími skladatelskými osobnostmi.

Vrchol vývoje klasicistní symfonie představuje dílo tzv. *vídeňských klasiků*, zejména **Josepha HAYDNA** (1732–1809) a **Wolfganga Amadea MOZARTA** (1756–1791).

Joseph HAYDN (1732–1809)
Haydn je autorem 109 symfonií, psal je po celý svůj život. Haydnovy symfonie reflektují jeho celoživotní kompoziční vývoj a zrání – formově sahají od pozdně barokních struktur po vrcholně klasicistní cykly.

Významné Haydnovy symfonie:
1. symfonie D dur tzv. ***Lukavická*** **(1757) –** psána v Dolní Lukavici na jihu Plzeňska, kde Haydn sloužil u hraběte Morzina, vykazuje ještě galantní rysy, je třívětá. Z této tradice Haydnova angažmá v Dolní Lukavici čerpá festival staré hudby ***Haydnovy hudební slavnosti***, odehrávající se na jihu Plzeňska.
45. symfonie fis moll, tzv. ***Na rozloučenou*** **(1772)** (*Abschiedssinfonie*)
82.-87. symfonie - tzv. ***Pařížské symfonie*** (1785–1786)
93.-104. symfonie – Haydnovy poslední symfonie, tzv. ***Londýnské symfonie,*** psané Haydnem pro Londýnské koncerty konané v letech **1792** a **1795**. Z nich zejména:

94. symfonie G dur zv. ***S úderem kotlů*** **(1791)** (*mit dem Paukenschlag*)
100. symfonie G dur zv. ***Vojenská*** **(1794)** (*Militär*)
101. symfonie D dur zv. ***Hodiny*** **(1794)** (*Die Uhr*)
103. symfonie Es dur zv. ***S vířením tympánů*** **(1795)** (*Mit dem Paukenwirbel*)

Wolfgang Amadeus MOZART (1756–1791)
Dnes dochováno a katalogizováno 41 Mozartových symfonií, patrně jich napsal kolem šedesáti. První symfonii napsal Mozart v roce 1764 nebo 1765, tedy jako osmi nebo devítiletý.

Významné jsou zejména **Mozartovy pozdní symfonie:**
35. symfonie D dur zv. ***Hafnerova*** (1782) – u příležitosti udělení šlechtického titulu salcburskému měšťanovi Zikmundu Haffnerovi
36. symfonie C dur zv. ***Linecká*** (1783) – komponována a provedena v Linzi na Mozartově zpáteční cestě ze Salcburku od otce do Vídně.
38. symfonie D dur zv. ***Pražská*** (1786) – premiéra v Praze 19. ledna 1787 v rámci hudební akademie, den po provedení *Figarovy svatby*. Pouze třívětá, postrádá *menuet*.
39. symfonie Es dur zv. ***Labutí zpěv*** (*Schwannengesang*) (1788)
40. symfonie g moll zv. ***Velká*** (1788) – patří k nejoblíbenějšíma nejvíc hraným Mozartovým symfoniím. Obsazení: 1 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Cor, 2 Vni, Va, Vcl, Cb.
41. symfonie C dur zv. ***Jupiter*** (1788). Přízvisko pochází až z počátku 19. století. Zejména její finále bylo po Mozartově smrti vnímán jako jeden z nejlepších kusů symfonického repertoáru a získal označení *Sinfonia se závěrečnou fugou*. Obsazení: 1 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, Timp, 2 Vni, Va, Vcl, Cb.

INSTRUMENTÁLNÍ KONCERT

Z období baroka byl převzat zejména sólový koncert (zvláště houslový, klavírní), skupinové koncerty pro více sólových nástrojů byly výjimečné.

Principy & estetické pozadí
V souladu s dobovými zvyklostmi a pozdně barokní žánrovou tradicí vystupuje do popředí jedinec-sólista, vyjadřující své city. Jeho nadání a virtuozita vyvolává v přítomných posluchačích nadšení. V tomto kontextu je nutné vnímat známé koncertní **cesty virtuózů po evropských hudebních centrech** – např. C. Stamitz, W. A. Mozart, L. v. Beethoven aj. V této době nastává značný **nárůst zájmu měšťanského publika o instrumentální koncerty** a virtuózní hru sólistů, jenž přetrvává do první poloviny 19. století, kdy vrcholí.
V nově komponovaných koncertech dochází k **nárůstu velikosti orchestru** coby doprovodné složky.
V souvislosti s tímto jsou zřizovány **první veřejné abonentní koncertní řady:**
1) ***Academy of Ancient Music*** Londýn 1710–1792
2) ***Bachovy a Abelovy koncerty*** Londýn 1765–1782 (J. Chr. Bach, C. F. Abel)
3) ***Concerts spirituels*** Paříž 1725–1791 (J.-J. Cassanéa de Mondonville, F. J. Gossec)
4) ***Concert des amateurs*** Paříž 1769 (Fr. Jos. Gossec)
5) ***Gewandhauskonzerte*** Lipsko 1781 (J. A. Hiller)
6) ***Tonkünstler-Sozietät*** 1771 Vídeň (F. L. Gassmann)

Kompoziční a interpretační centra
1 Berlín (pruská královská dvorní kapela Friedricha II. Velkého)
Až zhruba do roku 1780 byla v Berlíně komponována modifikovaná pozdně barokní ritornelová forma koncertu (srv. A. Vivaldi).
Autoři:
Carl Philipp Emanuel BACH (1714–1788) dvorní cembalista, pro vývoj žánru jsou velmi významné zejména jeho **cembalové koncerty** (ca. 60) pocházející z jeho berlínského (do 1767) i hamburského období (1767–1788). C. Ph. E. Bach v nich navazuje na tradici sahající od svého otce (J. S. Bach) a pokračující přes něj až k Johannu Christianovi Bachovi a W. A. Mozartovi. Jeho díla se vyznačují technickou brilancí, vybroušenou sazbou, vršením afektových protikladů a dur-mollových kontrastů (*citový styl*).

Johann Gottlieb GRAUN (1703–1771) – komponuje zejména houslové a cembalové koncerty
Carl Heinrich GRAUN (1704–1759)

František BENDA (1709–1786)
Rodák z Benátek nad Jizerou, starší bratr Jiřího Antonína Bendy, skladatel a houslový virtuóz. Hudební vzdělání získal u jezuitů v Praze (byl vokalistou u sv. Mikuláše na Malé Straně) a v Drážďanech. V roce 1723 zpíval v Zelenkově hře *Sub olea pacis.* Jako houslista působil ve šlechtických kapelách ve Vídni, Varšavě (polský král a saský kurfiřt August II. Silný) a v Berlíně. Ve Varšavě se stýkal s J. J. Quantzem (výuka kompozice) a koncertním mistrem Johannem Goergem Pisendelem. Po smrti Augusta II. Silného v roce **1733 se** František Benda **stal prvním houslistou kapely pruského korunního prince Friedricha** (budoucího krále Fridricha II. Velkého), v roce 1771 (po smrti J. G. Grauna) byl jmenován koncertním mistrem pruské dvorské kapely. Na jeho žádost přesídlil král Fridrich v roce **1742** před rekatolizačním tlakem celou jeho rodinu z Čech do Postupimi.

F. Benda proslul zpěvným tónem, virtuozitou a vysokou hudebností. Vyšel z italské houslové tradice (Vivaldi, Tartini), ale dospěl k osobitému kompozičnímu a interpretačnímu stylu. Je považován za předchůdce klasicismu, formově však neustále zůstává v baroku.
F. Benda je autorem 15 houslových koncertů.

2 Mannheim (kurfiřtská dvorní kapela Karla Theodora)
Hlavní kompoziční a interpretační základnou byli virtuózové druhé generace (po roce 1760).
Autoři:
Carl STAMITZ (1745–1801) – syn J. V. Stamice, koncertoval zejména na violu (krom toho ještě na housle a violu d´amore) po celé Evropě
Christian CANNABICH (1731–98) – houslista
Carl Joseph TOËSCHI (1731–1788) – houslista
Mannheimští interpreti a skladatelé v jedné osobě komponovali sólové koncerty a tzv. ***koncertantní symfonie*** (s více sólisty, navazuje princip *concerta grossa*). Jejich hudební řeč využívala napětí mrzi tonikou a dominantou, v koncertech jsou zřetelné prováděcí díly. V koncetech **Carla Stamitze** dochází ke spojení francouzské tradice virtuózního koncertu a mannheimského symfonického stylu.

3 Vídeň
Vídeňské koncertantní prostředí zůstávalo konzervativní. Zde komponované koncerty byly po formové stránce částečně podobné *divertimentům*.
Autoři:
Matthias Georg MOON (1717–1750)
Georg Christoph WAGENSEIL (1715–1777) – autorem 103 koncertů, z toho 27 koncertů pro cembalo. Jeho koncerty platily ve své době za velmi dobrou instruktivní literaturu (J. J. Ryba).
Progresívní směr zde reprezentoval houslový virtuóz a skladatel **Carl DITTERS VON DITTERSDORF** (1739–1799), autor více než 40 koncertů, hlavně pro sólové housle.
Vlivem vídeňské kompoziční tradice je také **Joseph HAYDN** (1732–1809) ve svých nástrojových koncertech podstatně konzervativnější než např. u svých symfonií a smyčcových kvartetů.
Významné Haydnovy koncerty:
Houslový koncert č. 1 C dur Hob. VIIa:1 (před 1765)
Violoncellový koncert č. 1 C dur Hob. VIIb:1 (asi mezi 1761–1765)
Violoncellový koncert č. 2 D dur Hob. VIIb:2 (1783)
Trompetový koncert Es dur, Hob VIIe:1 (1796)

4 Itálie
Stylovým východiskem italského postbarokního koncertu byly houslové koncerty houslového virtuóza **Giuseppe TARTINIHO** (1692–1770) (biografické údaje viz výše) jež zůstávaly tradiční formou i kompozičním nakládáním s orchestrem (*ritornely*). Nové německé a francouzské kompoziční vlivy vnesl díky svému působení do toho žánru **Giovanni Battista VIOTTI** (1755–1724). Od roku 1782 pobýval v Paříži, před Velkou francouzskou revolucí (1789) uprchl do Londýna. Do Paříže se vrátil až po napoleonských válkách v roce 1818 a vedl Velkou operu (*Grand Ópera*). Je autorem 29 houslových koncertů (1782–1817), v nichž se objevují symfonické rysy a raně romantická barevnost.

5 Londýn
Johann Christian BACH (1735–1782, v Londýně od 1762) je autorem koncertů pro cembalo nebo *pianoforte* (tři tištěné sbírky po šesti koncertech, 1763–1777). Klávesové koncerty J. Chr. Bacha představují společenské umění v kompozičně lehké líbivé formě, určené speciálně pro **kladívkový klavír** (*Hammerklavier*) (byť je v názvech sbírek uvedena alternativa pro cembalo) a jsou většinou dvouvěté. Jako další Bachova díla, vyznačují se i tyto koncerty **italskou**

zpěvní melodikou, klavírní sazba je dvouhlasá (konzervativní barokní kořeny). Hudební témata jsou ale jasně vyprofilovaná, druhé téma exponuje sólový nástroj na dominantě. Klavírní styl a melodika J. Chr. Bacha měly **přímý vliv na kompozice W. A. Mozarta** (pobyt v Londýně v letech 1764–1765), zejména u prvních Mozartových symfonií, jež zde vznikly. Leopold Mozart doporučoval svému synovi, aby Bachova líbivá díla studoval a naučil se je napodobovat.

KONCERTANTNÍ SYMFONIE

Koncertantní skladba s doprovodem orchestru, kde vystupují **dva a více sólistů.** Forma je na pomezí instrumentálního koncertu a klasické symfonie, bývá většinou dvouvětá (bez pomalé věty) nebo třívětá. Tato forma vznikla v raném klasicismu, kdy ještě nesla známky barokního *concerta grossa.*

Ranou vývojovou fázi tohoto žánru reprezentuje vídeňský skladatel **Georg Christoph WAGENSEIL** (1715–1777). Vrcholný rozkvět koncertantní symfonie nastal v letech 1770–1830. Zahájili jej skladatelé druhé mannheimské generace **Ignaz HOLZBAUER** (1711–1783), **Christian CANNABICH** (1731–1798) **a Carl STAMITZ** (1745–1801).
V Paříži se její kompozici věnovali **François-Joseph GOSSEC** (1734–1829) a **Ignaz PLEYEL** (1757–1831, skladatel, dirigent a nástrojař, žák Josepha Haydna), v Londýně **Johann Christian BACH** (1735–1782).

Doplněk: VIRTUÓZOVÉ OBDOBÍ KLASICISMU

1 Houslisté

Itálie:
Francesco GEMINIANI (1687–1762) – žák Arcangela Corelliho
Francesco Maria VERACINI (1690–1768) – působil v Drážďanech a v Londýně
Pietro Antonio LOCATELLI (1695–1764) Byl žákem Arcangela Corelliho, působil v Amsterodamu a věnoval se výuce. Je označován za **„Paganiniho 18. století"**. Ve svých houslových koncertech a 24 capricciích pro housle využívá hry až do 14. polohy, rychlých výměn pozic aj. technik.
Giuseppe TARTINI (1692–1770) je autorem nejvýznamnější houslová školy před Leopoldem Mozartem.

Německo:
Johann Georg PISENDEL (1687-1755, Drážďany) byl od roku 1712 prvním houslistou a od roku 1728 koncertním mistrem drážďanské *Hofkapelle*. V letech 1716–1717 pobýval na studiích u A. Vivaldiho, s nímž jej pojilo dlouholeté přátelství. Vivaldi mu věnoval čtyři sonáty, pět koncertů a jednu *sinfonii* (1717–1720). V kompozici byl žákem drážďanského kapelníka J. D. Heinichena. Pisendel zkomponoval několik sonát a koncertů. Pisendel je nejvýznamnějším německým houslistou pozdního baroka. Díky jeho houslovému umění získala drážďanská *Hofkapelle* pod vedením J. A. Hasseho evropskou proslulost. Díky Pisendelovi byla v Drážďanech po roce 1717 provozována Vivaldiho díla.

František Benda (1709–1786) – koncertní mistr dvorní kapely Berlín
Johann Gottlieb GRAUN (1703 –1771) – koncertní mistr dvorní kapely Berlín
Jan Václav STAMIC (1717–1757) – vedoucí kurfiřtského orchestru Mannheim
Carl STAMITZ (1745–1801) – syn J. V. Stamice, cestující violový virtuóz
Christian CANNABICH (1731–1798) – kapelník v Mannheimu, nástupce J. V. Stamice

Leopold MOZART (1719–1787) – dvorní skladatel a zástupce kapelníka v Salcburku, v roce 1756 vydal proslulou školu houslové hry ***Versuch einer gründlichen Violinschule***.

Francie:
Jean-Marie LECLAIR (1697–1764) – zakladatel francouzské houslové školy. Užíval dvojhmaty, hru v polohách.
Jean-Joseph CASSANÉA DE MONDONVILLE (1711–72)
Giovanni Battista VIOTTI (1755–1824) – v Paříži působil od 1782, bývá nazýván ***otcem moderní houslové hry***, byl **nejvýznamnějším houslistou mezi G. Tartinim a N. Paganinim.** Krom toho byl významným skladatelem houslových koncertů.

2 Hráči na dechové nástroje
Johann Joachim QUANTZ (1697–1773) **–** učitel flétny pruského krále Friedricha II. Velkého, v roce **1752** uveřejnil flétnovou školu ***Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen***, (Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, 1752). Představuje nejvýznamnější obecně interpretační návod z doby přechodu baroka a klasicismu.

Jan Václav STICH/Giovanni PUNTO (1746–1803)
Rodák z Žehušic, poddaný hraběte Jana Josefa z Thun-Hohenstein, který jej poslal do učení na lesní roh do Prahy a posléze do Drážďan. V roce 1764 se musel vrátit do služeb k hraběti, od něj v roce 1768 uprchl. Hrabě za ním vyslal špehy, aby mu vyrazili přední zuby a znemožnili mu hrát. Stich se ukrýval pod italským pseudonymem *Giovanni Punto* (it. překlad zkomoleniny jména: steh = punto). V letech 1769–1774 působil u mohučského biskupa, poté do roku 1780 u würzburského biskupa, v roce **1781 odešel do Paříže.** Stal se také slavným houslistou. Mimo svá pevná angažmá podnikal početná turné po evropských zemích a stal se světoznámým virtuózem na lesní roh. Setkal se s **W. A. Mozartem**, kterého Stichova hra nadchla a v roce **1778** složil Koncertantní sinfonii Es dur, KV 297b pro sólové Fl, Ob, Cor, Fg s orchestrem, premiérované v Paříži v rámci *Concert spirituel*. Stich interpretoval part lesního rohu. V roce **1800** vystupoval ve Vídni a Budapešti na koncertech s mladým **Beethovenem**, který pro něj a pro sebe zkomponoval sonátu op. 17 pro lesní roh a klavír (Vídeň 11. dubna 1800).
Stich vydal 14 hornových koncertů, komponoval komorní hudbu s lesním rohem i bez něj, přes 50 trií pro lesní roh aj.

KOMORNÍ HUDBA KLASICISMU

Situace
Komorní hudba jako hudba využívající specifik sólistického obsazení jednotlivých instrumentálních hlasů se vyčlenila **v souvislosti s dobovým trendem nárůstu velikosti orchestrů.** V předchozím barokním období nebylo zapotřebí na tento parametr brát zřetel, neboť komorní obsazení tvořilo hlavní východisko obsazení všech instrumentálních ansámblů. Komorní obsazení a jeho interpretační možnosti ovlivňovaly také kompoziční myšlení barokních autorů, kdy se ještě nevytvořil svébytný orchestrální/symfonický kompoziční styl.

Žánrová specifika
Komorní hudba spočívala na sólistickém společném muzicírování. Komorní skladby byly komponovány pro malý počet hlasů a většinou měly intimní charakter. Byly určeny pro úzký kruh publika znalců a fajnšmekrů. Mohly být provozovány v soukromém prostředí šlechtických rezidencí nebo vyšších měšťanských vrstev. Produkce komorní hudby byly do 19. století neveřejné. Přes ne vždy snadné party komorních skladeb (zejména v pozdější době) se v této sféře poměrně dlouho uplatňovala amatérská interpretace.

SMYČCOVÝ KVARTET

Obsazení: první housle, druhé housle, viola, violoncello.

Význam a terminologie

Nový hudební žánr smyčcového kvartetu získal v tomto období všechny předpoklady pro výsostné postavení v oboru komorní hudby, které se mu dostalo v následující epoše. Již od doby svého **vzniku v období klasicismu** se smyčcový kvartet stal **nejvýznamnějším žánrem komorní hudby** a zůstal jím až do 20. století. Za otce tohoto žánru jsou považováni považováni **Joseph HAYDN** (1732–1809) – konec 50. let 18. století a **Luigi Boccherini** (1743–1805) – kolem roku 1761.
Termín ***smyčcový kvartet*** znamená hudební žánr, termín ***smyčcové kvarteto*** je označení pro konkrétní těleso tohoto obsazení (čtveřice hráčů).

Smyčcový kvartet se vyvinul ve druhé třetině 18. století z těchto barokních forem: triová sonáta, sólová sonáta, italská *sinfonia*, *concerto grosso,* německé kvartetní *divertimento*. Specifičnost žánru spočívá v tom, že přestože obsazením odpovídá kompletní smyčcové sazbě italského koncertu, nikdy nebyl bas doprovázen akordickým *continuovým* nástrojem. Díky sólovému obsazení hlasů bylo od počátku možné uskutečňovat zrovnoprávnění nástrojů (hlasů) na celkově vyšší technicko-interpretační úrovni. Zejména violoncellu a středním hlasům byly komponovány sólové pasáže. Smyčcový kvartet byl žánrem, který urychlil diferenciaci mezi orchestrální a komorně-sólovou kompoziční sazbou skladeb.

Vytvoření **specifické kvartetní kompoziční techniky** je datováno až lety **1769–1770** u **šesti kvartetů, op. 9 Josepha Haydna.** Haydn zde pod vlivem symfonických kompozic stanovil pro kvartet čtyřvětost jako normu. **Haydnovy tzv. *Ruské* kvartety op. 33 (1781)** byly díky své jemně odstiňované rovnováze hlasů, vnímané jako rozhovor čtyř partnerů na vysoké hudební a stylistické úrovni, současníky chápány jako **definitivní klasický vzor smyčcového kvartetu.** Tento počin bývá díky svému kompozičnímu významu vnímán také jako **počátek epochy tzv. vídeňského klasicismu.** Díky své průlomové kompoziční práci vzbudil cyklus velký rozruch. Sám Haydn vnímal způsob své kompoziční práce na těchto kvartetech ve srovnání se svými dosavadními kompozicemi jako odlišný a novátorský (*auf eine gantz neue besondere Art*). První věty kvartetů byly psány v sonátové formě, druhá věta byla *Scherzo* (nehradilo původní *menuet*), třetí v pomalém tempu a čtvrtá (finále) ve velmi rychlém (presto).
Haydn touto sbírkou zásadním způsobem **ovlivnil Mozartův kompoziční styl. Mozart** byl díky této sbírce inspirován k tvorbě šesti vlastních kvartetů v letech **1782–1785**, jež věnoval J. Haydnovi (tzv. ***Haydn-Quartette***). Tato díla dokládají Mozartovu inspiraci Haydnovým novým kvartetním stylem stejně jako **kontrapunktickými kompozicemi J. S. Bacha a G. F. Händela,** které mu ve Vídni zprostředkoval baron **Gottfried VAN SWIETEN** (1733–1803).

J. Haydn je autorem 68 smyčcových kvartetů (1762–1803), mj.
6 *Pruských kvartetů*, op. 50 (1787) – věnované pruskému králi Friedrichu Wilhelmovi II., rozvíjejí dále kompoziční styl op. 33.
2 *Lobkovické kvartety*, op. 77 (1799) – komponované na objednávku knížete Franze Josepha Maximiliana von Lobkowitz.

W. A. Mozart napsal celkem 23 smyčcových kvartetů, poslední tři jsou tzv. *Pruské kvartety* dedikované pruskému králi Friedrichu Wilhelmovi II. (1789-1790).

Další autoři smyčcových kvartetů
Georg Christoph Wagenseil (1715–1777)
Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799)
Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813) – více než 100 smyčcových kvartetů.
Vojtěch Jírovec/Adalbert Gyrowetz (1763–1850)

Nezávisle na Haydnovi dospěl v roce **1761** k žánru smyčcového kvartetu **Luigi Boccherini** (1743–1805)
Boccherini byl italským violoncellistou, který působil nejprve ve Vídni (do 1764), poté založil smyčcové kvarteto a vydal se s ním na koncertní turné po Francii. V roce 1768 se usadil ve španělském Madridu. Boccherini je autorem **91 kvartetů** komponovaných v letech 1761–1803. Komponoval také smyčcová kvinteta se dvěma violoncelly, s kontrabasem nebo se dvěma violami.

Další žánry komorní hudby
Díky výše zmíněné situaci vznikaly v období klasicismu také další druhy komorní hudby (zde jen ucelený přehled):
Smyčcové trio (Vl, Va, Vcl)
Smyčcový kvintet (většinou v obsazení 2 Vl, Va, 2 Vcl)
Smyčcový sextet (většinou 2 Vl, 2Ve, 2 Vcl)
Klavírní sonáta (***accompagnierte*** – komponována v letech 1750–1760, sólový nástroj (většinou Vl) byl podřízen cembalu, od 60. let 18. století se projevovala tendence ke zrovnoprávnění obou nástrojů)
Klavírní trio (s Vl, Vcl)
Klavírní kvartet (s Vl, Vla, Vcl)

Dechová komorní hudba
Dechová komorní hudba byla ca. od roku **1750 komponována převážně v okruhu tzv. *mannheimské školy*.**
Na aristokratických dvorech celé Evropy vznikaly v této době tzv. ***dechové harmonie***, nahrazující barokní orchestry, které byly pro mnohé aristokraty 18. století finančně neudržitelné (osvícenský stát zaváděl zdanění šlechtického majetku). Rozkvět tohoto útvaru se datuje přibližně mezi léty **1750–1830.** Hlavním zaměřením hudebních produkcí těchto uskupení byla hudební zábava, tzv. *Tafelmusik* (hudba ke stolování). Reprezentativním hudebním druhem v této oblasti byla pouze **serenáda.** *Dechová harmonie* sestávala většinou z **párově obsazených dechových nástrojů (Ob, Cl, Cor, Fg)**. Na profilaci tohoto hudebního druhu má značný podíl české prostředí, kde bylo zkomponováno mnoho těchto *harmonií*. Vyvrcholením tohoto trendu je vznik tzv. ***dechového kvintetu*** (Fl, Ob, Cl, Cor, Fg).

Klavírní tvorba

Výchozí situace, *Hammerklavier*
V 18. století došlo k rozvoji technických a dynamických možností nástroje. Kladívkový klavír, tzv. *Hammerklavier* nebo *Fortepiano*, využívající dřevěných kladívek, jež udeří na struny, a tedy odlišného principu tvorby tónu než *cembalo* a do určité míry také *clavichord*, zkonstruoval italský nástrojař **Bartolomeo Cristofori** (1655–1731) kolem roku **1698** (*Gravicembalo col piano e forte*). O zdokonalí Cristoforiho mechaniky a rozšíření kladívkového klavíru v Německu se zasloužil středoněmecký stavitel varhan a cembal **Gottfried Silbermann** (1683–1753).

Zejména díky možnostem **dynamické hry,** čímž se odlišoval od ostatních dosavadních klávesových nástrojů (s výjimkou velmi tichého clavichordu) *Hammeklavier korespondoval ideálně* s estetickými požadavky doby. Svým silnějším zvukem se také dokázal prosadit vedle zvukově rostoucích dobových orchestrálních těles s dechovými nástroji. Díky svým interpretačním možnostem se *Hammerklavier* stal jedním z hlavních nástrojů při genezi nového hudebního stylu a jazyka, jenž byl rozvíjen zejména v Německu a Itálii v období let 1740–1750, zejména tzv. *galantního* a *citového stylu*.

Klavírní tvorba tzv. *galantního stylu*
Klavírní skladby byly komponovány především v Itálii. Jejich autory byli zejména Benátčan **Baldassare Galuppi** (1706–1785), milánský **Giovanni Battista Sammartini** (1700/01–1775) a převážně v Londýně působící **Johann Christian Bach** (1735–1782). Pro **styl** jejich klavírních kompozic (zejména *sonát*) je typická dvouhlasá průhledná sazba, krátkodeché dvoutaktové melodické úseky a bohatá ornamentika (trylky, vzdechy) a tečkované figury. Levá ruka má většinou pouze doprovod, časté jsou oktávová tremola (*murky*?) a zejména tzv. ***albertiovské basy***.

Albertiho bas
Tento ostinátní akordický doprovod byl používán zejména v klasicismu, v dnešní době je např. využíván k doprovodu lidových písní. Jedná se o vypsané akordické *arpeggio*, kdy tóny akordy zaznívají postupně v pořadí nejhlubší – nejvyšší – střední – nejvyšší (u kvintakordu 1-5-3-5), pořadí ale není dáno zcela pevně, skladatel je může obměňovat (zejména v závislosti na vývoji melodie). Za vynálezce tohoto principu bývá považován benátský zpěvák **Domenico Alberti** (ca. 1710–1746), jenž jej používal ve svých klavírních sonátách. Známý příklad použití viz. např. začátek *Klavírní sonáty C dur*, KV 545 (*Sonate facile*, 1788) od W. A. Mozarta (1756–791).

Klavírní tvorba tzv. *citového stylu*
Stejně jako v orchestrálních skladbách nahradil severoněmecký *citový styl* hravou rokokovou ornamentiku *galantního stylu* expresívní melodikou, silným výrazovým nábojem, rychlým střídáním durového a mollového tónorodu a používáním vzdálených tónin také v klavírních skladbách.

Základní (a zakladatelský) význam má klávesová tvorba **Carla Philippa Emanuela Bacha** (1714–1788), především jeho skladby pro cembalo – *sonáty* a *fantazie*. Právě C. Ph. E. Bach v tvorbě pro tento nástroj rozvinul svůj osobitý kompoziční styl plný náhlých nečekaných změn nálad a individuální expresivní melodiky. Stylovou novinkou byl tzv. ***redendes Prinzip*** (*princip řeči* – vkládání recitativních úseků, podobných řeči – již v *Pruských sonátách*).
Klavírní dílo C. Ph. E. Bacha:
6 *Preußische Sonaten* (*Pruské sonáty,* 1742)
6 *Württembergische Sonaten* (*Würtemberské sonáty,* 1744)
klavírní kusy (sonáty, ronda, fantazie) *für Kenner und Liebhaber* (pro znalce a milovníky)
cembalové koncerty
C. Ph. E. Bach je také autorem velmi užívané učebnice klavírní hry ***Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*** (Pokus o správné umění hry na klavír, **1753** a **1762**), reagující mj. na Quantzovu učebnici (*Versuch einer Anweisung…*, 1752).

Citovým stylem byla také ovlivněna cembalová tvorba **Jiřího Antonína Bendy** (1709–1786), zejména tříčlenné *sonáty* a *koncerty* (10).

Klasicistní klavír se postupně stal hlavním nástrojem pro genezi formy nástrojové sonáty a zejména formového principu tzv. *sonátové formy*, jež byly pro *Hammerklavier* psány teprve

po roce 1760–1770. V letech 1760–1780 vznikaly zejména **klavírní sonáty s fakultativním doprovodem jiného nástroje** (*accompagnement*), jenž suploval dosud nedostatečnou zvukovost klávesového nástroje. V roli „doprovodných" nástrojů byly využívány nejčastěji housle, flétna a violoncello.

Klávesové sonáty jako cyklická forma byly v Německu psány třívěté (rychle–pomalu–rychle, jako první asi C. Ph. E. Bach), v Itálii dvouvěté (dvě rychlé věty). **Počátky *sonátové formy*** (expozice–provedení–repríza) nalezneme již u C. Ph. E. Bacha (*Pruské sonáty,* 1742), D. Albertiho aj. Johann Christian Bach obohatil klavírní styl o bohatou italskou melodiku (tzv. ***zpěvné allegro***) a kontrastní sonátová témata. Jeho sonáty byly (podle italských vzorů) většinou dvouvěté, k sonátovému provedení dospěl J. Chr. Bach jen zřídka.

Jižní Německo
Klavírní tvorba měla většinou podobu vícevětých skladeb suitového charakteru (*Parthia, Divertimento* aj.). Klavírní sonáty byly komponovány později.
Hlavními autory byli:
Georg Christoph WAGENSEIL (1715–1777) – zejména jeho tištěné sonáty pro cembalo s doprovodem (*accompagniment*) houslí (op. 1 a 2, ca. 1760), cembalová divertimenta (op. 4, 1753)

Joseph HAYDN (1732–1809)
Haydn je autorem ca. 60 klávesových sonát, první z nich byly určeny ještě pro cembalo nebo *clavichord*, pozdější pak pro *Hammerklavier*. Většinou se jednalo o třívěté (zřídka dvouvěté) cykly, často s menuetem uprostřed.
Haydn psal také klavírní divertimenta s doprovodem dalších nástrojů (v 60. letech), klavírní variace, *capriccia*, jednotlivé menuety aj.

Wolfgang Amadeus MOZART 1756–1791).
Wolfgang byl od svého mládí známým klavírním virtuózem. Jeho klavírní koncerty (dochováno 30) patří k vrcholu tohoto žánru vůbec, vedle nich psal také klavírní sonáty, variace a drobnější kusy. První (dnes ztracené) třívěté klavírní sonáty napsal v deseti letech (1766).

Dochované klavírní sonáty se člení do čtyř skupin:
1) 6 sonát komponovaných počátkem roku **1775** v Mnichově (KV 279–284)
2) 3 sonáty komponované během cesty do Mannheimu a Paříže v letech **1777–1778** (KV 309–311)
3) 4 sonáty komponované (publikované) v Mozartových tzv. ***raných vídeňských letech* (1783–1784)** (KV 330–333). Není vyloučeno, že mohly být zkomponovány již v Paříži (1778) nebo v Salcburku (1779).
4) 5 sonát zkomponovaných v Mozartových tzv. ***pozdních vídeňských letech* (1784–1789)** (KV 457, 533, 545 (*Sonata facile* C dur), 570, 576.

Mozart dále zkomponoval tři **klavírní fantazie** (c moll, d moll, c moll) a jedno preludium (fantazii) & fugu. Je autorem četných klavírních variací.

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)
Beethovenova klavírní tvorba má epochální význam, vedle *Temperovaného klavíru* J. S. Bacha (pianista 19. století Hans von Bülow jej označil *Starý zákon klavírní literatury*) jsou to právě Beethovenovy klavírní sonáty (von Bülowem označované jako *Nový zákon klavírní literatury*),

jež zásadním způsobem ovlivnily klavírní kompozici a interpretaci. Beethoven jak skvělý klavírista díla psal převážně pro sebe, popř. k výuce svých žáků.

Beethovenovy klavírní sonáty (1795–1822)
Beethoven je autorem 32 klavírních sonát, první zveřejnil v roce 1795, poslední v roce 1822. Sledují Beethovenův kompoziční vývoj. Rostoucí tónový rozsah sonát dokládá i proces pokračujícího zdokonalování kladívkového klavíru v této době. Většina je psána na formovém půdorysu čtyřvětého (méně často třívětého) sonátového cyklu (rychlá věta–pomalá věta–scherzo–rychlá věta/často rondo).
Významné cykly:
Sonáta č. 8 c moll, op. 13 (***Pathétique*****,** 1799)
Sonáta č. 14 cis moll, op. 27/2 (*Sonata quasi una fantasia* tzv. *Mondscheinsonate*, Měsíční svit, 1801)
Sonáta č. 21 C dur, op. 53 (***Waldstein***, 1803) – věnována hraběti Valdštejnovi
Sonáta č. 23 f moll, op. 57 (***Appassionata,*** 1804)
Sonáta č. 29 B dur, op. 106 (***Große Sonate für das Hammerklavier***, 1818) – Beethovenova největší klavírní sonáta, věnována **Rudolfu Janu kardinálu Habsbursko-Lotrinskému** (od roku 1819 olomoucký biskup a poté kardinál, bývalý Beethovenův žák a jeho dlouholetý přítel, Beethoven mu věnoval také *Missu solemnis*).

Další Beethovenova klavírní díla
Čtvery variace, z nichž zejména ***33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli***, op. 120 (1819–1823) je v dějinách tohoto žánru přelomovým dílem, jež variace posunuly z oblasti lehké zábavné hudby mezi významné kompoziční formy.
Pět klavírních koncertů (1795–1809)
Pro klavír skládal dále bagately, ronda a fantazie.

Für Elise (1810)
Beethovenovou dnes nejznámější klavírní skladbou je rondový (A–B–A–C–A) klavírní kus ***Für Elise*** (*Pro Elišku*), op. 59 z roku **1810.** Populární název pochází ze ztraceného autografu, kde mělo být napsáno: „*Für Elise am 27 April zur Erinnerung von L. v. Bthvn*“. Uspokojivou odpověď na to, kdo byla adresátka Beethovenova rukopisu, se odsud nepodařilo nalézt.

HUDEBNÍ KLASICISMUS V ČESKÝCH ZEMÍCH

Výchozí situace českých zemí (1740–ca. 1810)
V českých obecných dějinách je toto období chápáno jako součást **širší epochy od roku 1620 po 80. léta 18. století**, pro niž je typické poddanství, protireformace, ekonomické zaostávání regionu, slabá pozice měšťanstva, popř. dominující vliv katolické církve).
Základní vývojový rozpor typický pro české země ca. **1740–1780** se dá formulovat takto: přes **dlouhé přežívání (konzervativní) institucionální základny doby baroka** patřily české země od 40. let 18. století k **centrům osvícenského myšlení v monarchii.**

Tato konstelace se také odrážela v hudebním vývoji – v **přežívající institucionální základně odpovídající minulé epoše se projevovaly velmi progresivní hudebně vývojové trendy.** Díky konzervativnímu nastavení institucionální základny se mohly tyto progresivní trendy projevit pouze omezeně (s omezeným dosahem) nebo dosáhnout omezeného vývojového

stupně)**.** Toto napětí bylo jedním z významných motivů velmi početné **české hudební emigrace**, jež se rozvinula právě v tomto období.

Od 80. let 18. století nastal vlivem josefínských reforem **počátek nové epochy** v českých dějinách. Výrazněji bylo možné prosazovat myšlenky ohlašující zrod národního sebeuvědomění, do tohoto období lze také datovat počátky novodobé české literatury. Tento posun se týkal zejména podmínek hudebního provozu a všeho, co s tím souviselo (žánrová struktura apod.), z hlediska hudebně stylového vývoje však neměl bezprostřední dopady.

Periodizace epochy
Mezníky evropského hudebního vývoje této epochy jsou do značné míry adaptovatelné i na české poměry. Koncepce jednolité epochy **1620–1780** je z hlediska hudebního vývoje nepřijatelná, přibližně shodně s evropským hudebním vývojem dochází také v českých zemích ve **40. letech 18. století k předělu**.

Periodizační specifika českých podmínek
1 1620–1780
Vlivem **jednolitého politicko-společenského a ekonomického charakteru pobělohorské epochy** až do josefínských reforem přetrvávají základní rysy hudebního provozu (instituce, žánrové spektrum aj.) ca. od roku 1620 až po konec 18. století.

2 Počátek epochy – 40. léta 18. století
Znamenají počátek tzv. ***tereziánské*** **epochy** (**1740–1780** vláda Marie Terezie), ve které proběhly změny ekonomické, správní a později i ve struktuře hudebního provozu. V této epoše docházelo k **pozvolnému přetváření barokního modelu kulturního života.** Původní **barokní centra** (šlechtické rezidence, kláštery, farní kůry) pozvolna ztrácela na významu, docházelo k **nárůstu vlivu městského prostředí** (městská opera, nahodilé koncerty, aj.). V porovnání se situací v západní Evropě a v německých zemích však došlo v českých zemích k jednoznačnému zpoždění ve formování novodobých struktur hudebního života. Toto však byl problém celého území habsburských dědičných zemí (monarchie), mezi nimiž české země nijak nevybočovaly.

3 Vnitřní členění epochy – mezník 80. léta 18. století
Přibližně do roku 1780 dochází k výrazné **koexistenci prvků baroka a klasicismu** (Jan Racek ukončuje ve své periodizaci baroko až rokem 1770). **Klasicistní sloh jednoznačně převládl až kolem roku 1780.** Institucionální základna se však podstatným způsobem měnila až po roce 1810, i když **josefínské reformy 80. let 18. století** (toleranční patent 1781, zrušení nevolnictví 1781, nový bohoslužebný řád 1783, aj. – viz dále) daly této proměně silné impulsy. Postupně se měnil charakter hudebního provozu, ve prospěch veřejných koncertů, význam městských operních divadel.

4 Konec epochy – konec prvního desetiletí 19. století
I když tento mezník není v českých podmínkách příliš zřetelný, je nutné oddělit tuto epochu od **odlišné společensko-kulturní situace první poloviny 19. století** V Evropě byl tehdy zakončen vývoj hudebního klasicismu (symbolicky 1803), u nás docházelo k jeho kompozičnímu přežívání opakováním klasicistních slohových schémat. Jako symbolická data lze vnímat zejména dvě události:
1806 ukončení činnosti poslední italské operní společnosti Domenica Guardasoniho ve *Stavovském divadle* v Praze. Divadlo se tak otevřelo opernímu provozu v národních jazycích (němčině a později také češtině).

1811 založení pražské konzervatoře, otevírající existenci nového typu hudebně pedagogické instituce, jež připravuje hudebníky pro hudební provoz nového typu. Do jisté míry navazovala na předjosefínské hudební fundace a reagovala na nedostatek profesionálně vyškolených hudebníků, jenž nastal v důsledku jejich rušení josefínskými reformami před čtvrt stoletím. Zejména konzervatorní orchestr měl značný význam pro pražskou hudební interpretaci. Mezník však např. nic nevypovídá o historii formování národního vědomí, jež probíhalo již od 70. let 18. století. Nereflektuje také konzervativní přežívání některých stylových tendencí po tomto datu (tzv. ***mozartovský kult***).

Institucionální základna
Až do josefínských reforem přetrvávala institucionální základna z barokního období, jež byla od 40. let 18. století proměňována pouze pozvolna. Tato konstelace měla vliv na následující trendy:
1) Pokračující **převaha duchovní hudby** nad světskou. Ve světské hudbě nebyly zastoupeny všechny kompoziční druhy.
2) **Převaha internacionálního latinského a italského repertoáru** (vliv církve a aristokratického prostředí) nad hudbou komponovanou v národních jazycích (čeština, němčina).
3) Pokračování **politicko-konfesijní izolace kulturního vývoje** daná přetrvávající orientací na italsko-rakousko-jihoněmeckou „katolickou" kulturní oblast.

Praha
Z běžného českého průměru se vymykala pouze Praha, jež byla s počtem ca. 40.000 obyvatel jediným velkoměstem českých zemí a v této době představovala jeden z největších městských komplexů střední Evropy (byť měla o poznání méně obyvatel než tomu bylo v době Rudolfa II. – 77.000). I když nebyla Praha sídelním městem, mohla se v rámci českých zemí jako jediné město pyšnit **největší komplexností a pravidelností hudebního provozu**. V Praze byla největší kumulace kostelů, významných klášterů a šlechtických sídel u nás, působila zde operní divadla. Významné řeholní kostelní kůry se svojí špičkovou hudební úrovní spolu soupeřily. Jednalo se zejména o Klementinum (SJ), Strahov (OPraem.) a křižovníky s červenou hvězdou u Karlova mostu. Mezi profánními kostely byla nejvýznamnější svatovítská katedrála (F. X. Brixi, J. A. Koželuh aj.) a do značné míry také chrám Panny Marie před Týnem (J. N. F. Seger). Pražským poměrům se přibližovalo hudební dění pouze v Olomouci a Brně.

Hudební (hudebně-liturgický) provoz dalších (zejména českých) hudebních center byl oproti Praze o poznání méně intenzivní a komplexní (vč. Plzně). Přesto zejména repertoárová fluktuace figurálního repertoáru byla velmi pohotová a interpretační úroveň zdejších kůrů dosahovala mnohdy špičkových kvalit (kůry klášterních a velkých městských farních kostelů).

Hudební centrum
Jeho velikost a význam závisely na počtu sídel závažných úřadů, rezidencí, církevních institucí (např. krajské hejtmanství, vrchnostenská správa, biskupství, vikariát, klášter aj.), které se v něm nacházely. Mnohé **kláštery** vytvořily prvořadá hudební centra v odlehlých lokalitách (Teplá, Želiv, Kosmonosy, Kladruby, Plasy aj.) **Konventy jezuitů a piaristů** byly centry rozsáhlého celoročního hudebního provozu (srv. předchozí kapitola), jenž vrcholil přibližně v 60.–70. letech 18. století. Jistý vliv (a stále stoupající) na vznik centra měly také **tradiční obchodní komunikace.**

Postupem času se hudební život významných center a odlehlých regionů vyrovnával zejména v rovině církevní hudby (zejména po kvantitativní stránce), neboť figurální hudební provoz byl

i v malých centrech vnímán jako věc společenské prestiže. Zdá se, že zejména po kvalitativní stránce nebylo v možnostech malých lokalit se těm významným přiblížit.

Přetváření hudebního života od raně novověkých k moderním formám probíhalo u nás pomalu a byl nerovnoměrné. Do 70. let 18. století u nás jednoznačně přežívaly staré institucionální formy, změnu přinesla částečně již 70. léta (**zrušení jezuitského řádu** v habsburských dědičných zemích v roce **1773**) a definitivně josefínské reformy 80. let.

Struktura hudebních děl

1) Od 20. let 18. století sleduje nové evropské stylové podněty s minimálním časovým odstupem. V některých případech česká hudba **předběhne evropský vývoj** a skladby českých skladatelů se stávají **nositeli evropských progresivních vývojových trendů.** Většinou se tento jev týká **českých kompozičních špiček v emigraci,** jimž zde bylo umožněno mj. i za pomoci zahraničních podnětů a provozních podmínek dozrát a naplno uplatnit svůj hudební potenciál.

2) V domácím prostředí docházelo ke strukturálnímu přibližování do té doby sociálně i funkčně **protikladných**, resp. odlišných **druhů hudby:**
hudba komponovaná versus hudba spontánní tvořivosti (resp. tzv. *lidová* či *tradiční*)
hudba duchovní versus světská
hudba vokální versus instrumentální
Tento proces dokládá **postupné uvolňování** dosavadních pevných **funkčních vazeb hudby** a její stoupající **individualizace** (srv. výše).

Josefínské reformy 80. let 18. století a jejich dopady na hudební provoz

V roce **1782** císař Josef II. **zrušil** ve svých dědičných zemích **na 700 klášterů,** které nesloužily veřejnosti (tzn. nevyučovaly, nepěstovaly vědu a zejména nepečovaly o nemocné). Tomuto nařízení podlehlo mnoho tradičních středověkých klášterních domů, z nichž mnohé provozovaly hudbu na vysoké úrovni a v posledních desetiletích jejich existence zde hudební provoz vrcholil. Zároveň došlo k nenahraditelným kulturním škodám (klášterní knihovny, sbírky apod.). V regionu jihozápadních Čech tak např. byly zrušeny kláštery v Kladrubech (OSB) a Plasích (Ocist). S kláštery byly zároveň **zlikvidovány četné klášterní hudebně vzdělávací instituce,** jež v našich zemích plnily roli konzervatoří. Ještě předtím **(1773)** byl **zrušen jezuitský řád** s jeho hudebními semináři.

Zároveň byla rušena **náboženská bratrstva, literátská bratrstva** (působící mnohde od 16. století) a další kostely a kaple s jejich finančními základnami (***zádušní***). I zde došlo k obrovským kulturním škodám (ztráty starobylých literátských kancionálů s repertoárem středověku a renesance). S těmito institucemi **zanikaly** dlouhodobě budované barokní **fundace** sloužící jako finanční zdroj pro (fundovaná) hudebnická místa.

1783 ***Neue Gottesdienstordnung*** (Nový bohoslužebný řád) povolovalo **figurální hudbu s nástrojovým doprovodem pouze při hlavní mši o neděli a o svátcích**. Figurální hudba během všedních dnů a o dalších svátečních a nedělních pobožnostech, zejména během odpoledních nešpor a (loretánských) litanií byla zakázána. Tyto restrikce postihly zejména místa s enormně rozvinutým figurálním provozem (kláštery, poutní centra, biskupské katedrály, farní kostely velkých měst), zatímco menších lokalit, kde se hrávalo pouze o nedělích a svátcích pouze během mší se vlastně netýkala (venkov, menší městské lokality).

Nařízení bylo odvoláno až po smrti Josefa II. v roce 1790, ale díky odebrání finančních zdrojů v rámci dalších reforem nebylo možné hudebně liturgický provoz obnovit v předreformním rozsahu.

ČESKÁ HUDEBNÍ EMIGRACE KLASICISMU

K hudební emigraci docházelo v každé době (srv. výše barokní emigrace), ale v této epoše dosáhla svého **kvantitativního a kvalitativního vrcholu**, týkala se **ca 40% všech českých profesionálních hudebníků.** V této době většinou do emigrace odcházely nejšpičkovější zjevy české hudby. Přípravnou fázi této hudební emigrace můžeme sledovat již v nárůstu hudebníků opouštějících české země na konci barokní epochy počátkem 18. století (Černohorský, Zelenka, Plánický aj.).

Emigrace se však netýkala jen špičkových skladatelů a interpretů, ale početně převažovali mnozí **drobní hudebníci, většinou šumaři,** kteří mnohdy odcházeli pouze na sezónní pobyty a pak se vraceli domů (srv. např. čeští šumavští hudebníci v seriálu *Cirkus Humberto*). Tento jev není pramenně příliš podchycen. Fenomén hudební emigrace se v období klasicismu týkal **širokého sociálního i interpretačního spektra českých hudebníků**, a to v předtím ani poté nepoznané míře.

Poznámka:
Oproti následující epoše je nutné brát v potaz dobové „neromantické" chápání emigrace, jež patrně nemělo tak velký podíl sentimentální složky (stesk po domově) a zároveň odlišné vnímání vlasti a domova, kdy za „domov" byly většinou považovány celé dědičné země (monarchie) a do jisté míry německá říše, v jejímž čele formálně stál habsburský císař.

Příčiny emigrace

1 Konfesijní
V minulých dobách (před rokem 1989) byl tento typ příčin, kdy čeští hudebníci měli opouštět české země zejména díky **rekatolizačnímu útlaku vídeňského dvora,** velmi akcentován. Zdá se však, že tato motivace **nebyla pro většinu českých hudebních emigrantů rozhodující.** Mnozí z nich odcházeli do katolických lokalit (Vídeň, Itálie, Francie apod.). Viditelným příkladem emigrantů z náboženských důvodů byla protestantská **rodina Bendů** ze Starých Benátek, kteří odešli v roce **1742** pod ochranou pruského krále Fridricha I. do Berlína. Jejich odchod byl zdůvodněn právě náboženským útlakem.

2 Ekonomické a sociální
Čeští hudebníci hledali v zahraničním angažmá především ekonomickou stabilitu. Díky kvalitnímu hudebnímu školství již od období baroka (zejména řádové instituce) došlo postupně k uspokojení domácí poptávky po hudebnících v tradičních institucích (zejména církevních). V rámci dlouhodobé nadprodukce a přetlaku hudebníků hledali noví absolventi hudebních seminářů svá uplatnění v domácích podmínkách velmi komplikovaně. Navíc **platové podmínky hudebníků v zahraničí byly mnohonásobně výhodnější** než v českých zemích, kde byla hudebnická místa značně podfinancována (tento faktor představoval trvalou příčinou odchodu do ciziny ještě v 19. století – srv. B. Smetana, A. Dvořák).
Konec dlouhých mírových časů v roce 1740 a následné chudnutí celé země vlivem rostoucích válečných výdajů situaci ještě zhoršily a přiměly další hudebníky k odchodu za hranice (např. J. V. Stamic, Jan Zach aj.).

Odchod (ilegální útěk bez povolení vrchnosti**) do zahraničí** zároveň představoval pro poddané hudebníky v domácích podmínkách tzv. ***druhého nevolnictví*** radikální účinné řešení v oblasti životních svobod (srv. např. Jan Václav Stich/ Giovanni Punto). Zdá se, že tento parametr začal hrát roli poměrně brzy – již od 20. let 18. století převažovali v hudební emigraci hudebníci z poddanských vrstev.

Díky rozšířenému fenoménu hudební emigrace vznikaly v zámeckých kapelách v zahraničí **malé kolonie českých hudebníků**, jež mezi sebou udržovaly přátelské styky, včetně kmotrovství, sňatků apod. Tyto české enklávy vznikly například v kapele knížete Mikuláše I. Esterházyho na zámku Esterháza v Uhrách, kterou vedl Joseph Haydn (tato kapela měla v letech 1781–1790 mezi 23–30 členy asi 14 Čechů) nebo v kurfiřtské kapele Karla Theodora v Mannheimu pod J. V. Stamicem aj.

3 Hudebně-provozní
Poměrně podstatnou motivaci představovaly pro české hudebníky nesrovnatelné možnosti jejich **uplatnění, dalšího vzdělání, inspirace** apod. Vůbec kontakt s **mnohem intenzivnějším hudebním provozem**, jenž se jim v zahraničí nabízel, pro ně znamenal možnost profesního dozrání a realizace. Komponujícím hudebníkům umožňovaly zahraniční lokality možnost rozvinout jejich **skladatelský talent v daleko širším žánrovém rozpětí** (opera, symfonie, komorní hudba aj.) než by tomu bylo možné v domácím prostředí (figurální liturgická hudba). Tento parametr byl tehdejšími hudebníky velmi zvažován, u mnohých z nich ovlivnil jejich volbu země, do níž se rozhodli vydat (např. operou oslovený Josef Mysliveček odešel do Itálie, instrumentalista J. V. Stamic volil západ Německa s jeho orchestry apod.).

Cílové lokality českých hudebních emigrantů (dle četnosti)
1 <u>Vídeň a rakouské země</u> (fakticky nebyla emigrace – viz výše)
Vídeň byla největším hudebním centrem monarchie, kde tvořilo mnoho italských a německých skladatelů, působily zde četné šlechtické kapely, byly zde špičkové kostelní kůry. Čeští hudebníci zde nacházeli stálá angažmá.

František Ignác Antonín TŮMA (1704–1774)
Po studiích u pražských jezuitů a u B. M. Černohorského (spolužáky byli Jan Zach a Josef Seger) odešel do Vídně studovat kontrapunkt (Fux). Od roku 1731 byl kapelníkem a skladatelem hraběte Kinského a pendloval mezi Prahou a Vídní. V roce **1734 se neúspěšně ucházelo o kapelnické místo v katedrále sv. Víta**. V roce **1741** se stal **skladatelem a kapelníkem císařovny Alžběty, vdovy po Karlu VI.**, po její smrti v roce 1750 pobíral penzi. Pobýval v různých řádových konventech, vyučoval hudbě a kompozici.
Ve své době proslul svojí duchovní hudbou, stojící na předělu baroka a klasicismu. Jeho skladby byly rozšířeny po kostelích celé monarchie. Díky školení u J. J. Fuxe využíval Tůma dovedně kontrapunkt. Barokní kompoziční základ doplňoval o periodicitu a symetrii stavby témat instrumentálních skladeb.
<u>Dílo</u>: mše (30), ***Stabat Mater*** (dnes poměrně známé), ***Responsoria*** Svatého týdne (pro sbor a *continuo*), loretánské litanie; sonáty, partity, sinfonie.

Florian Leopold GAßMANN (1729–1774) (biografické údaje viz výše)

Jan Křtitel VAŇHAL (1739–1813)
Nechanický rodák, v osmnácti letech zastával varhanické místo v zámeckém kostele v Opočně. V roce **1760** jej nechanická hraběnka Schaffgotschová poslala na hudební školení do Vídně. Vaňhal **studoval kompozici u Dittersdorfa** a během pěti let se stal známým vídeňským

hudebníkem, oblíbeným ve zdejších aristokratických kruzích. V letech **1769–1771 pobýval studijně v Itálii:** v Benátkách poznal Ch. W. Glucka, v Římě komponoval opery. V roce 1771 se opět vrátil do Vídně. Kapelnickou nabídku do Drážďan Vaňhal odmítl, bojoval s duševní chorobou a stáhl se na **panství hraběte Erdödyho do Varaždína** (dnes Chorvatsko) a do Vídně se vrátil až v roce 1780. Ceněny byly jeho chrámové, symfonické a komorní skladby. Stal se violoncellistou prestižního smyčcového kvarteta té doby (I. Ditters – II. Jos. Haydn – Viola W. A. Mozart). Proslul také jako klavírní pedagog, jeho klavírní skladby jsou dodnes vyhledávaným didaktickým materiálem. Trpěl pocity kompoziční méněcennosti, během nichž likvidoval některá svá díla.
Dílo: 73 symfonií, více než 100 smyčcových kvartetů, koncerty, 2 opery (ztraceny), 58 mší, *Stabat Mater* (pro soprán, alt a orchestr) aj.

Leopold Antonín KOŽELUH (1752–1818)
Velvarský rodák, vl. jm. Jan Antonín koželuh, bratranec Jana Antonína Koželuha. Aby nedocházelo k záměnám, změnil si v roce 1774 jméno na Leopold. V Praze jej kompozici a klavírní hře učil František Xaver Dušek. V roce 1**778 odešel do Vídně**, kde jej učil Johann Georg Albrechtsberger. Patřil mezi proslulé vídeňské pianisty a skladatele, stal se učitelem hudby na císařském dvoře a v aristokratických rodinách, stal se uznávaným. V roce 1781 odmítl nabídku místa po W. A. Mozartovi v Salcburku. Na objednávku českých stavů složil **slavnostní kantátu pro korunovaci císaře Leopolda II. českým králem.** Premiéru měla 12. září **1791** ve Stavovském divadle a zastínila premiéru Mozartovy korunovační opery *La clemenza di Tito*. V roce **1792 se po Mozartově smrti stal dvorním skladatelem a komorním kapelníkem ve Vídni.** Dále u dvora vyučoval hudbě. Jeho nástupcem ve funkci se stal František Kramář.
Jeho dílo se zejména **na konci 18. století** setkávalo s velkým ohlasem po celé Evropě, byl vnímán jako **jedna z nejvýznamnějších osobností hudebního života té doby,** srovnatelná s Mozartem. Kritika jeho tvorby se častěji objevovala až s hudebně-stylovým posunem na konci jeho života. Připomínky k němu měli mj. i Mozart a Beethoven.
Dílo: ca. 30 symfonií, 22 klavírních koncertů, 2 koncerty pro klarinet, houslové sonáty, 6 smyčcových kvartetů; 6 oper, 2 oratoria aj.

Josef JELÍNEK (1758–1825)
Po hudebních studiích u jezuitů na Svaté Hoře studoval v Praze u J. N. F. Segera. Byl kaplanem a hudebním učitelem u hraběte Kinského v Praze, později přešel do Vídně ke knížeti Josefu Kinskému. Ve Vídni studoval kontrapunkt u Albrechtsbergera, později působil u knížete Esterházyho. Znal se s Haydnem, Mozartem i Beethovenem.

Václav MÜLLER (1759–1835) (biografické údaje viz výše)

Pavel VRANICKÝ (1756–1808) (biografické údaje viz výše)

Antonín VRANICKÝ (1761–1820)
Hudební skladatel a houslista rodák z Nové Říše, mladší bratr Pavla Vranického. Ve Vídni studoval u Mozarta, Haydna a Albrechtsbergera. Byl vyhledávaným učitelem hudby a houslovým virtuózem. Od roku 1790 byl ve službách knížete Josefa Františka Maxmiliána z Lobkovic, od roku 1797 vedl soukromý knížecí orchestr. Pobýval se dvorem ve Vídni, v Praze a na panstvích v Roudnici nad Labem aj.

Byl dirigentem prvního provedení 3. symfonie Eroica (1804) L. van Beethovena, jehož mecenášem kníže Josef Lobkovic byl. První provedení bylo soukromé v Lobkovickém paláci ve Vídni (viz film BBC). Od roku 1807 s knížetem pobýval trvale pouze ve Vídni, A. Vranický se stal v roce 1810 ředitelem Dvorního divadla. P. Vranický se přátelil s L. v. Beethovenem, byl

v kontaktu s C. M. Von Weberem. P. Vranický je zakladatelem vídeňské houslové školy, východiskem jsou jeho *Základy hry na housle*.
Dílo: houslové koncerty (na pomezí klasického a romantického stylu), smyčcové kvartety, čtyřvěté symfonie.

František Vincenc KRAMÁŘ/KROMMER (1759–1831)
Rodák z Kamenice na Vysočině, zakotvil v Uhersku v kapele u hraběte Styruma, později byl ředitelem kůru v Pécsi (Pětikostelí), následně vykonával kapelnickou funkci u hraběte Grassalkoviče. Komponoval zejména pro dechové soubory, navazoval na Mozarta a Beethovena. V roce 1815 byl po smrti L. Koželuha jmenován posledním dvorním skladatelem a kapelníkem komorní hudby ve Vídni, koncertoval v Itálii a ve Francii.

Vojtěch JÍROVEC/Adalbert Gyrowetz (1763–1850)
Synem ředitelem kůru kostela (budoucí katedrály) sv. Mikuláše v Českých Budějovicích. Po univerzitních studiích v Praze se nejprve vrátil domů, kde proslul svými symfoniemi. Hrabě Troyer jej vyslal do Vídně, kde navázal kontakty s Dittersem, Haydnem a Mozartem. Ve funkci tajemníka a učitele hudby římského knížete Ruspoliho procestoval Itálii a své skladby prováděl v Benátkách, Bologni a v Římě. Působil v Neapoli, poté až do revoluce v Paříži, odkud v roce 1789 uprchl do Londýna. Od roku 1804 působil opět ve Vídni. Od konce 20. let 19. století již komponoval pouze ojediněle, neboť pod vlivem stylového posunu již nebyl o jeho konzervativní kompozice velký zájem. Jeho dílo zůstávalo stále ve stopách Haydna a Mozarta a brzy upadla v zapomenutí.
Dílo: 60 symfonií, 40 klavírních sonát, desítky oper (1771–1834) , mše a chrámové skladby.

Jan Václav Hugo VOŘÍŠEK (1791–1825)
Vamberský rodák, studoval na pražské univerzitě. V roce 1813 odešel na právnická studia do Vídně, která zde dokončil v roce 1822. Voříšek obdivoval Mozarta a byl inspirován Beethovenem. S ním se zde setkal v roce 1814, byl v kontaktu také s Louisem Spohrem, Johannem Nepomukem Hummelem, Franzem Schubertem. V roce 1818 se stal dirigentem *Gesellschaft der Muzsikfreunde*, v roce 1822 se stal dvorním varhaníkem a vyučoval klavíru. Na tuberkulózu zemřel v roce 1825. Patřil k nejtalentovanějším českým skladatelům počátku 19. století, reagující na Beethovenovy podněty.
Dílo:
Symfonie D dur (1821) prozrazuje inspiraci Beethovenem.
Mše B dur
četné klavírní skladby – rapsodie, ronda, variace aj. Je nejstarším skladatelem, jež komponoval skladby ve volném stylu nazvané ***„impromptu“*** (1817). Stejně nazvané skladby později komponovali F. Schubert, F. Chopin. Na Voříškovo klavírní dílo navázali B. Smetana i A. Dvořák.

2 Německo
Hudebníci mířící do Německa většinou hledali možnosti v uplatnění v oblasti kompozice a instrumentální hry. Jejich německá angažmá jim umožňovala realizaci koncertních turné po Evropě.

Mannheim
Kurfiřtská kapela Karla Theodora. Relativní geografická (500 km) a mentální blízkost umožňovaly mannheimským hudebníkům živé hudební kontakty s Paříží.
Jan Václav STAMIC (1717–1757) (biografické údaje viz výše)
Carl STAMITZ (1745–1801) (biografické údaje viz výše)
František/Franz Xaver RICHTER (1709–1789) (biografické údaje viz výše)

Jiří Čart (1708–po 1778)
Houslista. Po pobytu ve Vídni, Varšavě (královská polská kapela, s níž odešel v roce 1733 do Drážďan) a Berlíně zakotvil v roce 1758 v Mannheimu, kde působil až do roku 1778. Je autorem několika desítek skladeb.

Václav Josef Spurný – cellista
Kristián Spurný – kontrabasista

Berlín
Dvorská kapela pruského krále Friedricha I. Velikého.
František Benda (1709–1786) (biografické údaje viz výše)
Jiří Antonín Benda (1722–1795) (biografické údaje viz výše)

Josef Benda (1724–1804)
Bratr obou, v roce 1742 také přibyl do Postupimi ze Starých Benátek. Bratr František jej vyučil na housle, Josef byl členem královské kapely, po smrt bratra Františka (1786) se po něm stal koncertním mistrem kapely.

Střední a jižní Německo, rakouské země
Jan Zach (1713–1773)
Rodák z Jenštejna přesídlil do Prahy, kde od roku 1732 působil jako varhaník v některých kostelích, mj. také u sv. Martina ve zdi (nástupce Šimona Brixiho). Pravděpodobně jej **společně s J. F. N. Segerem a F. I. Tůmou vyučoval Bohuslav Matěj Černohorský** (u sv. Jakuba v Praze). V roce **1737 se bez úspěchu ucházel o varhanické místo ve svatovítské katedrále.** Do konce 30. let 18. století získával prestižní zakázky ke kompozici hudby k *musicae navales* (vodní hudby) na Vltavě k poctě sv. Jana Nepomuckého. Ze země odešel do **Německa někdy v letech 1740–1742 patrně vlivem vánočních událostí.**
V roce **1745 získal kapelnické místo na dvoře mohučského arcibiskupa.** Jeho temperamentní povaha vyvolávala četné konflikty a Zach musel místo v roce **1756** opustit. V následujících letech cestoval bez pevného místa po klášterech a rezidencích středního a severního Německa, stejně jako rakouských zemí, vícekrát byl také v Itálii. Na živobytí si vydělával prodejem svých kompozic, výukou hudbě a svými vystoupeními v pozici varhanního, cembalového a houslového virtuóza. Většinu svých děl odkázal cisterciáckému konventu v tyrolském Stamsu.
Zach stojí na předělu baroka a počínajícího klasicismu, ve svých dílech zpracovával italské vlivy a vlivy české lidové hudby. Zach je autorem ca. 35mší, 3 *requiem*, 6 nešpor, 2 litanií, Te Deum, 3 oratorií, 30 *sinfonií*, koncertů, komorní hudby a skladeb pro klávesové nástroje, zejména pro varhany.

4 <u>Francie</u>
Jan Křtitel Krumpholtz (1742–1790)
Pražský rodák, hru na harfu studoval v Paříži. Stal se harfistou kapely knížete Esterházyho, kde u J. Haydna studoval kompozici. V roce 1766 uskutečnil úspěšné sólové turné po Německu a Francii. Usadil se v Paříži, kde se zasadil o technické zdokonalení pedálové harfy zejména Sebastianem Erardem (1787). Poté, co od něj utekla jeho manželka Anna-Marie s českým skladatelem a klavíristou Janem Ladislavem Dusíkem do Londýna, spáchal Krumpholtz sebevraždu skokem do Seiny.
Komponoval prakticky výhradně pro harfu – 52 sólových sonát, 6 koncertů a drobné sklady. Jeho skladby patří k základnímu harfovému repertoáru 18. století.

Antonín Rejcha (1770–1836)

Po otcově brzké smrti odešel z Prahy do Klatov za svým dědečkem. V patnácti letech se mladého flétnisty ujal strýc Josef Rejcha, violoncellista v kapele hraběte Wallersteina, později se se strýcem stali členy kurfiřtova dvorního a divadelního orchestru v Bonnu, kde hrál na violu také mladý Beethoven. Oba se v hudbě učili u bonnského varhaníka Ch. G. Neefeho, jenž je seznámil s dílem J. S. Bacha. V roce 1794 utekl před Napoleonem do Hamburku, kde již komponoval, včetně prvních oper. Po pobytu v Paříži (1800–1802) se usadil ve Vídni a studoval zde u Josepha Haydna, navázal tady kontakt se zdejšími skladateli (Antonio Salieri, opět Beethoven, Johann Georg Albrechtsberger, Luigi Cherubini).
Od roku **1808 pobýval trvale v Paříži,** nejprve se stal profesorem kontrapunktu (1818), později ředitelem **pařížské konzervatoře.** Byl **významným hudebním teoretikem,** jeho spisy ovlivnily mnoho generací skladatelů a hudebních teoretiků.
Svými **24 dechovými kvintety** má významný podíl na uměleckém profilování žánru ***dechového kvintetu*** (Fl, Ob, Cl, Cor, Fg).
Rejchovi francouzští žáci na konzervatoři: Hector Berlioz, César Franck, Charles Gounod; jeho soukromým žákem byl Ferenc Liszt.

Nejvýznamnější teoretická díla:
Traité de mélodie (**Pojednání o melodii,** 1814) – vydáno celkem jedenáctkrát.
Petit traité d´harmonie pratique (**Pojednání o harmonii**, 1814)
Nauka o kontrapunktu – radikálně zasahuje do tradičního žánru fugy (srv. také *36 fug*).

Rejchovy kompozice:
36 fug na vlastní i cizí témata pro klavír
klavírní sonáty (ca. 10) a variace
20 smyčcových kvartetů178224 dechových kvintetů
2 symfonie, koncerty
kantáta *Lenora* (díky její státní cenzuře ve Vídni odešel Rejcha do Paříže)
Te Deum
Requiem
Der neue Psalm (kantáta na německý parafrázovaný text modlitby Otčenáš)
8 oper, některé z nich zůstaly během jeho života neprovedeny

N.B.
V Paříži pobýval také houslista **Jan Antonín Stamic**, syn Jana Václava Stamice.

5 Itálie
Operní domy v jednotlivých velkých městech (Benátky, Neapol, Řím, Florencie aj.) činily z Itálie centrum evropské opery, jež svou velikostí nemělo konkurenci. Do Itálie však kupodivu mířilo poměrně málo českých emigrantů, patrně proto, že pro poznání italského hudebního stylu (včetně opery) jim postačovala bližší Vídeň.

Josef MYSLIVEČEK (it. *Venatorini,* zv. také *Il divino Boemo,* 1737–1781)
Narozen patrně v Sovových mlýnech v Praze v rodině bohatého mlynáře (mlýn na Novotného lávce na Novém Městě, dnes Smetanovo muzeum). Absolvent jezuitského gymnázia v Klementinu, z univerzitních studií odešel. 1753–1756 se vyučil mlynářem, 1761 se stal mlynářským mistrem. Hudební základy získal u jezuitů, byl velmi dobrým houslistou, v roce 1761 se učil kompozici u F. X. Habermanna a následně u varhaníka týnského chrámu J. F. N. Segera. Usiloval o získání zkušeností v cizině, **1763 odešel do Itálie**. V Benátkách studoval kompozici u Giovanniho Battisty Pescettiho (1704–1766). V roce **1765** se kompozičně proslavil svou operní kantátou ***Zmatek na Parnasu*** (Il Parnaso confuso, pp. V Parmě) na Metastasiův text.

Od roku **1766** započal **závratnou operní kariéru:**
1766 ***Semiramide riconosciuta*** (*Semiramis znovu poznaná*) pp. Bergamo
1767 ***Il Belerofonte*** (*Bellerofontés*) pp. Neapol. Mysliveček započal spolupráci s virtuózní sopranistkou Caterinou Gabrieli.
1768 odejel do Prahy vyřešit rodinnou pozůstalost a předat svůj majetek bratrovi. Provedl zde svého *Bellerofonta* a křižovníkům slíbil zaslat svá oratoria.
Myslivečkova oratoria provedená v letech 1770–1778 u pražských křižovníků:
La famiglia di Tobia (Rodina Tobiášova, pp. 1769)
La liberazione d´Israele (Osvobození Izraele)
Abramo ed Isacco (Abrahám a Izák; také *Isacco, figura del Redentore* (Izák, předobraz Vykupitele, pp. Florencie 1776, Mnichov 1777; u křižovníků 1778). Toto Myslivečkovo poslední oratorium je považováno za jedno z jeho vrcholných děl.

Příčinou Myslivečkova úspěchu u italského publika byla zpěvnost, hloubka a osobitost jeho melodií. Mysliveček získával operní objednávky z dalších měst: Turín, Padova, Benátky, Florencie, Milán, Pavia, Bologna. V roce 1770 se v Bologni poprvé setkal s mladým Mozartem, který Myslivečkovu tvorbu obdivoval a na jeho operách se učil. Mezi Myslivečkem a Mozartem vzniklo dlouhodobé přátelství. Opět se setkali v Miláně 1771, naposled již v době Myslivečkovy nemoci v roce 1777 v Mnichově v nemocnici.

V 70. letech zažívá vrchol své kompoziční kariéry. Zkomponoval opery ***Montezuma*** (1771)**,** ***Il gran Tamerlano*** (*Tamerlán*, 1771)**,** ***Romolo ed Ersilia*** (*Romulus a Ersilie***,** 1773), ***Antigona*** (1773). Přesto měl trvalé finanční problémy.

V roce **1777** na pozvání bavorského kurfiřta Maximiliána I. opustil Itálii a odejel do Mnichova. Při nehodě se s ním převrhl kočár, zlomil si nos a do rány se mu dostala infekce. V Mnichově se rok léčil v nemocnici (navštívil jej zde Mozart), přesto mu již zůstal znetvořený obličej, který si chránil páskou. Patrně se u něj také začaly projevovat příznaky spojené se syfilitidou. Po návratu do Itálie prováděl Mysliveček nadále úspěšně své opery. Až provedení jeho opery ***Armida*** **1779** v Miláně skončilo neúspěchem. Mysliveček nadále pobýval v Římě. V rámci provádění jeho dalších oper (poslední ***Antigono,*** 1780) se začaly objevovat také kritické hlasy. Mysliveček v posledních letech života přestal komponovat a žil v chudobě a ústraní.

Dílo:
26 oper, 10 oratorií, symfonie, koncerty (zejména pro housle), komorní hudba (zejména cembalové sonáty), liturgická hudba.

Václav PICHL (1741–1805)
Bechyňský rodák, studoval u jezuitů v Březnici (1752–1758), kde působil jako vokalista. V Praze studoval na univerzitě a zároveň byl houslistou v jezuitském semináři sv. Václava. 1762 se stal houslistou u Panny Marie před Týnem, kde studoval u **J. F. N. Segera** kontrapunkt. V roce 1769 odmítl kapelnickou nabídku v Petrohradu, stal se **kapelníkem hraběte Hartiga** v Praze. V roce 1770 se stal prvním houslistou vídeňského dvorního divadla, v roce **1775** se na doporučení Marie Terezie stal v Miláně **hudebním ředitelem arcivévody Ferdinanda Karla, habsburského správce Lombardie.** Zde vyvrcholila jeho umělecká činnost, komponoval zde opery a orchestrální díla, jeho díla byla uznávána, v roce 1782 se stal členem Filharmonické společnosti v Mantově. V roce 1796 při napadení Lombardie francouzskými vojsky **byl zničen jeho hudební archiv.** Pichl se vrátil do Vídně, kde dále sloužil arcivévodovi. Zemřel během provedení houslového koncertu v Lobkovickém paláci ve Vídni.
Sepsal dějiny českých hudebníků žijících v Itálii, komponoval písně na české texty.

Dílo: 89 symfonií, 30 koncertů, 20 oper, 30 mší, komorní díla.

6 Světoběžníci
Příslušníci české hudební emigrace, kteří nedokázali/nechtěli nikde zakotvit natrvalo. Většinou se jednalo o komponující a cestující virtuózy, jež dávali přednost svému hudebnímu umění před stálým angažmá. Mezi nejvýznamnější patřili:

Jan Václav STICH/Giovanni PUNTO (1746–1803)
(biografické údaje viz výše)

Jan Ladislav DUSÍK (pokřtěn ***Dussek***) (1760–1812)
Syn proslulého čáslavského kantora a varhaníka Jana Dusíka, studoval u jezuitů v Kutné Hoře, kde byl varhaníkem. Jako varhaník odešel v roce 1779 do Belgie, v roce 1780 byl v Holandsku, kde patrně začal také komponovat. V roce 1783 se v Hamburku potkal s C. Ph. E. Bachem. Od roku **1783** startuje hvězdnou kariéru **cestujícího klavírního virtuóza.** Patřil k největším klavíristům své doby, procestoval celou Evropu (Amsterodam, Hamburk, Petrohrad, Berlín, Paříž, Milán). V Paříži se seznámil s J. K. Krumpholtzem e svojí bývalou žačkou Annou-Marií. Společně během Velké francouzské revoluce uprchli do Londýna, kde Dušek zůstal v letech 1790–1800 a seznámil se zde s J. Haydnem a Muziem Clementim, poznal zde nový anglický typ klavírní mechaniky, což ovlivnilo jeho kompoziční styl. S úspěchem zde v roce 1791 vystoupil na tzv. *Salomonových koncertech* (1791–1795). Po neúspěchu v podnikání s vydáváním hudebnin musel před dlužníky uprchnout do Hamburku. V roce **1802** měl **tři velmi úspěšné koncerty v Praze.** Po krátkém působení v Magdeburku pod pruským princem Ludvíkem Ferdinandem až do jeho smrti v bojích s Napoleonovými vojsky (1806; srv. *Elégie harmonique*) strávil od roku 1807 svá poslední léta ve službách francouzského ministra zahraničí knížete Talleyranda.

Dusíkovo dílo je určeno téměř výhradně pro klavír. Psal pro něj sólové skladby, komorní skladby a koncerty. Úroveň jeho skladeb není vyrovnaná. Vedle skladeb orientovaných tradičně v klasicistním stylu překvapuje novátorskými kompozicemi, jež **předjímají romantický styl.** Duškův styl je zde překvapivě romanticky vyhraněný, jeho skladby z konce 18. století odpovídají spíše romantickému hudebnímu stylu. Týká se to zejména jeho vrcholných programních sonát a koncertů. Zřejmě jako první skladatel vůbec předepisoval klavírní pedalizaci.

Nejvýznamnější Dusíkovy **programní sonáty:**
op. 44 Es dur *The Farewell* (Loučení)
op. 61 fis moll ***Elégie harmonique sur la mort*** *de son Altesse Royale le prince Louis Ferdinand de Prusse* (Harmonická elegie na smrt jeho Královské Výsosti prince Ludvíka Ferdinanda Pruského (1806))
op. 77 f moll ***L´invocation*** (Vzývání) – poslední a zároveň vrcholné Dusíkovo dílo

CIZÍ HUDEBNÍCI U NÁS

Cizích hudebníků působilo v našich zemích podstatně méně než tomu bylo naopak. Bylo to dáno postavením českých zemí v rámci dědičných zemí i střední Evropy (viz úvodní kapitoly.) České země negenerovaly dostatečný počet lukrativních hudebnických míst. Většina cizích hudebníků působících během 18. století u nás, působila v **italských divadelních (operních) společnostech.**

Ve druhé polovině 18. století se v české země staly součástí regionu, v němž se utvářel nový hudební styl. S českými zeměmi udržovali různorodé kontakty také představitelé tzv. *vídeňského klasicismu*.

Christoph Willibald GLUCK (1714–87) **a české země**
Bavorský rodák Gluck vyrůstal v severních Čechách od roku 1717, navštěvoval školu v Jezeří, na zdejším zámku získal první hudební podněty. V letech 1726–1732 byl jezuitským choralistou v koleji v Chomutově, poté odešel do Prahy, kde se v roce 1731 zapsal na univerzitu, avšak studia nedokončil. Není vyloučeno, že se v Praze stýkal s Bohuslavem Matějem Černohorským.

Po pobytu ve Vídni, Miláně a Londýně se do Prahy dostal opět v roce **1749** jako kapelník operní společnosti Giovanniho Battisty Locatelliho. Pro hlavní pražskou operní sezónu v roce **1750** zkomponoval operu ***Ezio*** a její premiéru sám řídil v pražském divadle *v Kotcích* s obrovským úspěchem. Árie a ansámbly z této opery přešly jako *kontrafakta* do repertoáru katedrály sv. Víta. V roce 1750 reprízoval v Praze svoji operu ***Ipermestra*** (pp. 1744). V roce **1752** premiéroval v Praze svoji operu ***Issipille***. Po svém odchodu do Vídně již jeho tvorba v našich zemích neměla velký vliv.

Joseph HAYDN (1732–1809) **a české země**
Haydn trávil v českých zemích letní sezóny v letech **ca. 1757/8–1761** ve funkci kapelníka **Karla Josefa Františka hraběte z Morzinu** (1717–1783) na zámku v **Dolní Lukavici** (dnes se na počest tohoto pobytu konají tzv. *Haydnovy hudební slavnosti*), zatímco zimní období trávil se dvorem ve Vídni. Pro Haydna se jednalo o první stabilní hudebnické místo. Není potvrzeno, že by Haydn v těchto letech podnikl cestu do Prahy. Haydnovo působení zůstalo lokálně omezeno, vliv jeho skladeb sledovatelný v opisech jeho skladeb, je u nás datován až koncem 60. let 18. století. Pro potřeby morzinské kapely zkomponoval Haydn své první symfonie, mj. i svoji první (třívětou) symfonii z roku **1757**, tzv. ***Lukavickou*** (D dur), dále smyčcová tria, kasace a smyčcové kvartety.

Wolfgang Amadeus MOZART (1756–1791) **a české země**
Mozartovy opakované kontakty s českými zeměmi byly oboustranně prospěšné.

1767–1768 Letmý pobyt na Moravě.
Mozart s otcem a sestrou *Nanerl* odešli z Vídně před epidemií černých neštovic. Z Brna odjeli do Olomouce, kde Mozart onemocněl na neštovice. Na kapitulním děkanství se postupně uzdravil, dokončil zde svoji 6. symfonii. O Vánocích 1767 již byli opět v Brně, kde koncertovali pro hraběte Františka Antonína Schrattenbacha. Poté se navrátili do Vídně.

První pražský pobyt leden–únor 1787
Po obrovském úspěchu pražského provedení Mozartovy *Le Nozze di Figaro* koncem roku 1786 pobyl Mozart v Praze na přelomu ledna a února 1787, dne **20. ledna 1787** zde řídil provedení této své opery. Na benefičním koncertě v jeho prospěch **19. ledna 1787** byla poprvé provedena Mozartova **Pražská symfonie D dur**, Mozart zde improvizoval na klavír. Byl zahrnut

pochvalami jako skladatel i virtuóz. Mozart se nechal slyšet, že tento den patřil k nejšťastnějším v jeho životě. Poté, co si árie z Figara zpívala celá Praha, Mozart prohlásil: ***Moji Pražané mi rozumějí.*** Díky tomuto úspěchu u něj impresário *Stavovského divadla* **Pasquale Bondini** objednal za 100 dukátů novou operu (opět) na libreto Lorenza da Ponte.

Druhý pražský pobyt a premiéra *Dona Giovanniho* (4. října – 12./13. listopadu 1787)
Mozart dohlížel na nácvik a provedení své opery ***Don Giovanni*** napsané pro Prahu. Premiéra byla stanovena na 15. října, ale mohla proběhnout až **29. října 1787.** Byla nadšeně přijata. *Prager Oberpostamtzeitung* uvedla, že „znalci a hudebníci říkají, že Praha nikdy nic podobného neslyšela". Mozart pobýval u manželů Františka Xavera a Josefíny Duškových na pražské Bertramce. Pro pěvkyni **Josefínu Duškovou** (1754–1824) napsal Mozart během tohoto pražského pobytu koncertní árii ***Bella mia fiamma, addio*** (Sbohem, můj krásný plameni, KV 528, 3. 11. 1787).

1789 Mozartovy průjezdy Prahou
Mozart projel Prahou tam a zpět v rámci své cesty z Vídně do Berlína, kam jel společně s knížetem Karlem Lichnowskym.

Třetí pražský pobyt v rámci provedení opery *La clemenza di Tito* (28. srpna – 6. září 1791)
Na objednávku českých stavů napsal Mozart pro oslavy pražské korunovace císaře Leopolda II. českým králem v září 1791. Tuto nabídku měl údajně odmítnout Antonio Salieri. Mozartova opera byla provedena **6. září**, tedy po Mozartově odjezdu. Mozart tehdy v Praze nebyl středem pozornosti, jeho přítomnost byla zastíněna událostí královské korunovace.

Zádušní obřady za Mozarta prosinec 1791
Oproti Vídni, kde byl Mozart uložen bez zvláštních obřadů a hudebních produkcí, se v Praze konala 14. prosince 1791 v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně za účasti tisíců lidí, zádušní *requiem* bylo zdarma provedeno zhruba stovkou hudebníků. Pražané se ujali Mozartovy vdovy Constanze a jeho potomků.

Mozartovy opakované pobyty a provedení jeho oper podněcovaly trvalý zájem i o další jeho jevištní dílo stejně jako o kompozice jiných žánrů. Tento trend přerostl v mimořádně silný tzv. ***mozartovský kult***. Projevoval se zejména na počátku 19. století v hudbě instrumentální a duchovní, ale také v repertoáru městské nekomponované a lidové hudby.

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) **a české země**
Beethoven trávil epizodické **pobyty v českých lázních** – v Teplicích (1811), v Karlových Varech (1812), ve Františkových Lázních (1812). Zůstaly omezeny na místní lázeňskou společnost. Rovněž Beethovenovy návštěvy **zámku Hradec u Opavy** (1806, 1811) nezaznamenaly žádný vliv mimo tuto rezidenci. Významné byly až jeho **návštěvy Prahy** – v roce **1796** účinkoval v šlechtických salónech, v roce **1798** vystoupil na veřejných koncertech. Až tyto pobyty znamenaly určitý **slohotvorný impuls** pro české autory dalšího období.

KLASICISTNÍ OPERNÍ TRADICE V ČESKÝCH ZEMÍCH

Výchozí situace

Ve druhé a třetí třetině 18. století nebyla až na nečetné výjimky v českém operním provozu prakticky zastoupena domácí tvorba žánru ***opera seria*.**
Od 80. let 18. století je datována tvorba tzv. lidové zpěvohry (***singspielu***) včetně jeho úprav.
České země se nacházely na repertoárové ose Vídeň–Brno–Praha–Drážďany, po níž putovaly zejména italské operní společnosti a s nimi repertoár **italských *intermezz* a *opery buffy***, jež se k nám dostala **již ve 40. letech 18. století.**

Opera buffa

Italská komická opera představovalo jádro operního repertoáru **divadla v Kotcích** (založeno v roce 1738), kde byly prováděny soudobé autorské špičky:
Baldasare GALUPPI (1706–1785)
Florian Leopold GAßMANN (1729–1774)
Niccolo PICCINI (1728–1800) aj.

Od 70. let 18. století pronikala do českých zemí francouzská komická opera. Od **80. let 18. století** docházelo ke **stagnaci *buffy*** v Praze a stále oblíbenější byla německá komická opera, tzv. *singspiel*, jenž i díky námětové blízkosti měšťanskému publiku nabízel zdejšímu operním provozu nový vývojový akcent.

Opera seria

Italská vážná opera byla až do závěru působení italské opery u nás (do roku **1806,** kdy ve *Stavovském divadle* skončil poslední italský impresário **Domenico Guardasoni**) okrajově.

Autorem první domácí klasicistní *opery seria* je **Jan Antonín KOŽELUH** (1738–1814).
J. A. Koželuh byl bratrancem Leopolda, jehož vyučoval hudbě. Hudbu sám studoval v jezuitské koleji v Březnici, v Praze u J. N. F. Segera a ve Vídni u Ch. Wl Glucka a F. L. Gassmanna a patrně také u A. Salieriho. Po chorregentském působení v Rakovníku a ve svém rodišti Velvary. Poté se stal v Praze chorregentem u křižovníků (provedení Myslivečkových oratorií) a od roku 1784 kapelníkem ve svatovítské katedrále.
Je autorem ca. 45 mší, 5 *requiem*; napsal oratoria *La morte d´Abel* (Abelova smrt, 1776) a *Gioas re di Giuda* (Jóaš, židovský král, 1777), 4 *sinfonie*, instrumentální koncerty.
J. A. Koželuh napsal pro Prahu dvě *opery seria* – ***Allesandro nell´ Indie*** (Alexandr v Indii, **1769**) a ***Demofoonte*** (Démofontes, **1772**).

Tzv. *lidová zpěvohra*

Představovala nejcharakterističtější domácí typ hudebního divadla 18. století, jenž byl inspirován italskou *buffou* a *intermezzem*, ale jejich výrazové a kompoziční prostředky si zjednodušil. Vznikl **od 40. let 18. století.** V *lidové zpěvohře* převažovala sólová čísla, oproti áriím vážné opery byl preferován sylabický zpěv díky větší srozumitelnosti. Originalita žánru spočívala pouze v oblasti námětu. Autoři těchto zpěvoher nebyli vždy známi, mnohdy pocházeli z řeholního prostředí.

Významným autorem byl **Karel Jan LOOS** (1722–1772), kantor v Tuchoměřicích, který v 70. letech zkomponoval stručné dílo ***Opera Bohemica de camino a cementariis luride aedificata*** (…) (***O komínku zedníky hravě vystavěném aneb Boj pantátův se zedníky***) o českém šlendriánu.

Lidové zpěvohry (mnohdy anonymní) reflektovaly dobové události: ***O Landeborkovi*** (*Kterak Landebork od Prahe z království českého ani nepškna, boďte s Bohem, hébal;* reflexe pruského obléhání Prahy 1757). *Lidové zpěvohry* komponoval kantor v Nemyčevsi u Jičína **Jan Antoš** (ca. 1735–po 1806). Jeho nejznámější opera na vlastní libreto ***O sedlskej rebélii*** (komp. 1775–1777) reagovala na selské povstání v roce 1775. Skladba prezentovala některé detaily tohoto povstání, používala také vulgární jazyk. Byla inscenována v okruhu kantorů z okolních škol.

Operní tvorba české emigrace
Čeští emigranti se podíleli na kompozici všech typů operních žánrů.
Josef Myslivečekk (1737–1781) se jako jeden z mála Neitalů prosadil v oblasti *opera seria* v Itálii hlavně díky melodické invenci svých oper, jež ovlivnila také W. A. Mozarta (bližší informace viz výše).

Josef Kohout (1736–1803) pobýval v 60. letech 18. století v Paříži a psal zde opery ve stylu francouzské *opéra comique*,

Jiří Antonín Benda (1722–1795) komponoval také italskou operu a intermezza a německý singspiel. Významné jsou zejména ***Der Dorfjahrmarkt*** (Vesnický jarmark, **1775**), *Romeo und Julie* (Romeo a Julie, 1776) (bližší informace viz výše).

Pavel Vranický (1756–1808)
Vranického nejznámějším dílem je pohádková opera ***Oberon, König der Elfen*** (Oberon, král elfů, 1789), jež byla velmi populární až do roku 1826 (vznik stejnojmenné opery Carla Marii von Webera). Vranický je autorem *singspielu* ***Der dreifache Liebhaber*** (Trojitý milovník, 1791) (bližší informace viz výše).

Operní provoz v Čechách – instituce a podmínky

Typ městského operního divadla
Představovalo novou hudební instituci měšťanského typu. Provozovala je provozovala městská obec, která budovy divadla pronajímala opernímu impresáriovi. Impresáriova společnost obstarávala v tomto divadle také činohru, balet, frašky aj., opera však byla na vrcholu prestiže impresáriovy činnosti. V českých podmínkách byla pro provoz operního divadla naprosto nezbytná trvalá **podpora šlechty** zejména ve formě celoročního předplatného divadelních lóží. **Do 80. let 18. století nepředpokládáme účast širokých vrstev,** do divadla chodili pouze příslušníci šlechty a měšťanských špiček. Nižší vrstvy tvořily publikum krejcarového divadla, produkcí loutkářů, kejklířů apod., kde význam hudby dnes nelze zjistit. **Od 80. let 18. století** je již prokazatelná **recepce opery širšími vrstvami městského obvatelstva.** Důkazem je široká popularita Mozartových oper v Praze.

Lokality s operním divadelním provozem
Byly v českých podmínkách početně značně omezen na hlavní metropoli a největší městské lokality. Kontakt s operním repertoárem tak zajišťovaly širším vrstvám obyvatel přetextované operní árie provozované na kostelních kůrech (*kontrafakta*).

Olomouc: po prvních pokusech v roce 1721 zde působilo operní divadlo od roku 1767.
Brno: vrcholem brněnského operního provozu bylo působení impresária Angela Mingottiho v letech 1732–1736 (srv. výše).

Lázeňské centrum **Karlovy Vary** vykazovalo paralelní vývoj s Prahou. Operní provoz zde probíhal sezónně během léta. Provozovaly jej zde operní společnosti z Prahy.

Praha
V letech **1725/26–1735** byla hrána opera v **divadle hraběte Františka Antonína Sporcka v jeho paláci Na Poříčí** společností impresária **Antonia DENZIA.** Denzio do Prahy pozval také Antonia Vivaldiho (1730) (srv. výše).

1 *Divadlo v Kotcích* (1739–1783)
Od roku **1739** hrálo operu pražské městské Divadlo v Kotcích (*Theater an den Kotzen*). Budovu v ulici V Kotcích na Starém Městě pražském u karmelitského kláštera sv. Havla nechal na své náklady vystavět pražský magistrát. Jednalo se o první veřejné kamenné divadlo v Praze. Krom opery se zde hrála činohra, pantomima, baletní představení a loutkové divadlo. Inscenace byly provozovány v němčině a italštině. Do 80. let 18. století si budovalo rostoucí prestiž a stalo se významnou součástí pražského i českého hudebního a kulturního života. Činnost divadlo ukončilo v roce 1783.

Ve své době představovalo Divadlo v Kotcích nejvýznamnější operní scénu u nás. Prvním jeho impresáriem byl sporckovský **Santo Lapis.** V letech 1748–1757 zde v roli impresária působil **Giovanni Battista LOCATELLI** (1713–1785), který zde představil opery **Ch. W. GLUCKA**. V roce **1750** zde měla světovou premiéru Gluckova opera ***Ezio,*** v témže roce zde Gluck reprízoval svoji operu ***Ipermestra.*** Locatelli zde prováděl také vlastní opery. Zejména v 50. letech 18. století operně podnikal také v Drážďanech. Po finančním krachu v roce 1757 odešel jako impresário do Ruska.

Po přechodném působení Gaetana Molinariho zde od konce 60. let 18. století až do uzavření divadla (1783) operu vedl **Giovanni Bustelli**. Bustelli na prknech divadla provedl světové premiéry obou oper **Jana Antonína Koželuha *Allesandro nell´ Indie*** (Alexandr v Indii, **1769**) a *Demofoonte* (Démofontes, **1772**) a v reprízách zde prováděl opery **Josefa Myslivečka**.

2 Divadlo v Thunovském paláci (1781–1784)
Působilo krátce v Thunovském paláci na Malé straně (dne Poslanecká sněmovna ČR). Zdejším operním impresáriem byl **Pasquale Bondini.**

3 *Hraběcí Nosticovo divadlo* (od 1783)
Divadelní budovu stojící dodnes v Praze na Starém Městě na Ovocném trhu nechal v letech 1781–1783 postavit jako scénu pro veřejnost osvícenský vlastenec hrabě František Antonín Nostic-Rhineck dvorním stavitelem **Antonem Haffeneckerem**. Hrabě Nostic vystavěl divadlo pro německou činohru a italskou operu. Provoz zde byl zahájen provedením tragédie německého osvícenského dramatika Gottholda Ephraima Lessinga *Emilia Galotti* v roce **1783**, od roku 1785 se zde částečně hrála také česká činohra. Italskou operu zde vedl **Pasquale BONDINI.**

V tomto divadle řídil 20. ledna **1787** úspěšné pražské provedení své ***Figarovy svatby*** **Wolfgang Amadeus MOZART**, stejně jako **29. října 1787** světovou premiéru své opery ***Don Giovanni*** psané pro toto divadlo. V tomto divadle se odehrála také premiéra Mozartovy opery ***La clemenza di Tito*** v roce **1791** objednané českými stavy na počest korunovace císaře Leopolda II. českým králem.

V roce **1799** odkoupili od hraběte Nostice divadlo čeští stavové a přejmenovali je na ***Stavovské divadlo***. Dnes je toto divadlo jediným dosud existujícím divadlem na světě, v němž prováděl své opery osobně W. A. Mozart.

N. B.
Opera nebyla realizována v dřevěné budově ***Královského-císařského vlasteneckého divadla*** (tzv. ***Boudy***), jež stálo na Koňském trhu (Václavské náměstí) v letech **1786–1789.** Prováděly se zde české divadelní hry a frašky. Pro ekonomické problémy bylo divadlo zanedlouho zrušeno.

Divadelní provoz
Během roku se odehrály dvě až tři divadelní sezóny, v postní době byla hrána (z ekonomických důvodů) oratoria a tzv. duchovní hry. Divadla také měla zákaz hraní o liturgických svátcích (po jejich redukci to bylo 26-krát ročně). Všechny divadelní společnosti měly na repertoáru operu i činohru, avšak jádro repertoáru tvořily hudebně dramatické kusy. Ty zároveň představovaly finančně nejnáročnější složkou provozu celé divadelní společnosti.

Operní orchestr zde postupně narůstal, v polovině 18. století si pražská opera vystačila s osmi hudebníky, v Nosticově divadle již účinkoval orchestr o 26 hráčích.

Repertoár pražských operních scén sestával ze zahraničního importu (dobová tvorba zejména italských skladatelů), domácí tvorba zde byla v absolutní menšině (J. A. Koželuh, popř. tak lze vnímat opery J. Myslivečka). Šlechta jako hlavní financovatel těchto divadel preferovala vážnou italskou operu, poté *buffu.* Městské vrstvy vyhledávaly spíše pantomimy a frašky a zřejmě teprve od 80. let 18. století se jejich zájem obracel také k opernímu repertoáru.

ORATORIUM V ČESKÝCH ZEMÍCH V OBDOBÍ KLASICISMU

Podmínky provozování oratorií jsou v tomto období *de facto* totožné s předchozí epochou. Stejně jako v minulém období byla tato oratoria provozována o velikonocích (Zelený čtvrtek, Velký pátek) ve významných klášterních kostelích a ve velkých městech (Praha, Brno). Nesystematický výzkum v této oblasti dává tušit, že oproti barokním poměrům rostl počet lokalit, kde byla oratoria provozována. O oratorní provedení usilovaly nově také kostely dalších významnějších měst.

Oratorní repertoár byl tehdy plně na výši doby, což je dokladem poměrně rychlé recepce recepce dobových novinek zejména z Itálie. Od 40. let 18. století dochází v rámci provozovaných oratorií k **nárůstu podílu českých autorů. Struktura jejich oratorií** byla podobná jako kdekoli v Evropě: oratoria byla psána na italské texty, jejich struktura byla podobná operám, sborových čísel bylo poskrovnu. Docházelo k nárůstu podílu dechových nástrojů.

Významní čeští autoři oratoria
Jan Antonín KOŽELUH (1738–1814) (biografické údaje viz výše)

Josef MYSLIVEČEK (1737–1781) (biografické údaje viz výše)
Na základě Myslivečkovy domluvy učiněné během jeho návštěvy Prahy v roce 1768 zasílal pražským křižovníkům k provedení svá oratoria. Ta zde byla reprízována nedlouho po jejich italských premiérách. Křižovnický kapelník Jan Antonín Koželuh provedl v letech 1770–1778 tato Myslivečkova oratoria:
La famiglia di Tobia (Rodina Tobiášova, pp. 1769)

La liberazione d´Israele (Osvobození Izraele)
Abramo ed Isacco (Abrahám a Izák; také *Isacco, figura del Redentore* (Izák, předobraz Vykupitele, pp. Florencie 1776, Mnichov 1777; u křižovníků 1778) .

P. Jan Lohelius OEHLSCHLÄGEL, OPraem (1737–1788)
Duchcovský rodák, studoval u jezuitů v Bohosudově, kde se stal varhaníkem. V Praze studoval teologii a filozofii, byl varhaníkem u Panny Marie pod řetězem, v roce 1747 vstoupil k premonstrátům, od roku 1750 studoval na premonstrátském *Collegiu Norbertinu*, kde jej hudbě a kompozici učili **Josef Antonín Sehling** (1710–1756) a **František Xaver Habermann** (1706–1783)**.** Od roku 1756 až do smrti byl regenschorim na strahovském klášteře, krom vlastního hudebního provozu figurálního kůru také vyučoval a komponoval, z vlastních prostředků pořizoval hudební nástroje pro kůr. Po dobu patnácti let opravoval a rozšiřoval zdejší varhany, které se staly mezi největší a zvukově nejlepší nástroje u nás. Na tyto varhany během svého pražského pobytu v roce 1787 za Oehlschlägelovy přítomnosti hrál W. A. Mozart.

Oehlschlägelovo dílo stojí na pomezí baroka a klasicismu, byl inspirován zejména stylem svatovítského kapelníka **Františka Xavera Brixiho** (1732–1771). Krom několika koncertů se věnoval pouze kompozici duchovní hudby. Je autorem mší, *requiem,* motet, *offertorií*, árií aj. Jeho skladby byly rozšířeny po českých kůrech.
Jeho čtyři latinská oratoria (1757–1762) zpracovávají velikonoční (postní) a vánoční tematiku, např.
Opera de Passione Domini nostri Jesu Christi (Opera o utrpení našeho Pána Ježíše Krista)
Operetta pastoritia (vánoční oratorium, 1761 a 1762)

František Xaver BRIXI (1732–1771)
Byl synem **Šimona Brixiho** (1693–1735) pražského regenschoriho a barokního skladatele působícího u sv. Martina ve zdi na Starém Městě. Patřil k **nejtalentovanějším skladatelům v českých zemích, které nikdy neopustil.**

Studoval na piaristickém gymnáziu v Kosmonosích, jeho hudebním učitelem byl P. Václav Kalous (viz výše). Po jeho absolvování odešel do Prahy, kde byl varhaníkem u sv. Havla, v jezuitském chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně aj. Velmi záhy proslul svými liturgickými skladbami. V roce **1758** zvítězil v konkurzu a stal se **kapelníkem katedrály sv. Víta,** tento úřad vykonával až do smrti. V letech 1757–1771 byl jediným skladatelem pověřovaným kompozicí pro prestižní oslavné pražské lodní hudby (***musicae navales***), jež se každoročně konaly na Vltavě o svátku sv. Jana Nepomuckého. Navázal tak na tradici svého otce. Liturgické skladby F. X. Brixiho se od 60. let 18. století rychle šířily po českých zemích a katolické střední Evropě (Bavorsko, rakouské země, Polsko aj.), v 70. a 80. letech 18. století před nástupem liturgické hudby vídeňských klasiků zde Brixiho skladby prakticky dominovaly. Hojně byly provozovány až do 19. století.
Brixi spolupracoval s klášterem benediktinek u sv. Jiří na Pražském hradě. Byl jedním z nejznámějších pražských skladatelů, komponoval na zakázky pro klementinské jezuity (hudba ke školskému dramatu k intronizaci pražského arcibiskupa Alberta Příchovského *Sanctus Adalbertus Pragensium episcopus*, 1764), břevnovské benediktiny (*Corona dignitatis senectus*, 1765 na oslavu profesních slibů břevnovského opata), na objednávku komponoval pro jezuity v bavorském Mnichově aj. Krom toho komponoval figurální hudbu pro běžné obřady v katedrále i jinde. Jeho kompoziční tempo bylo obdivuhodné. Brixi neměl rodinu, cele se oddal hudebnímu povolání. Zemřel patrně na tuberkulózu.

Brixiho kompoziční styl:

Brixi vychází z barokního slohu a dospívá ve své tvorbě do stadia raného klasicismu. Progresivními prvky, jež jsou pro jeho styl typické, je živý synkopovaný rytmus, trioly a vůbec rytmické bohatství zejména v instrumentální složce, komponované jinak velmi úsporně, jež nesmírně oživuje průběh hudební věty. Její harmonická stavba je také na svoji dobu velmi pohyblivá (inspirace vrcholným barokem?). Brixiho skladby byly populární také díky vytříbené melodice a jisté jadrnosti, snad inspirované prvky lidové hudby. Brixi suverénně ovládal kompozici v různých „stylech" – od polyfonní věty (srv. *Missa quadragesimalis*; moteto *Scapulis suis* aj.) až po koncertantní árie, v nichž absorboval neapolský operní styl.
Dílo:
Celkem se od Brixiho zachovalo přes 400 skladeb. Napsal přes 100 mší (dnes populární je zejména ***Missa pastoralis in D***), *requiem* litanie, nešpory, gratulační kantáty, moteta, hymny pastorely (např. *Pastores*). Z Brixiho instrumentální hudby se dochovalo pouze torzo. Krom varhanních preludií, fug a partit to je zejména **pět koncertů pro klávesový nástroj** (varhany nebo cembalo) a orchestr, dnes nedochované flétnové koncerty; 3 symfonie, dechové partity. Pozoruhodné jsou dvě **školské hry** parodující tehdejší hudební výuku a vzdělávací proces:
Erat unum cantor bonus (Byl jednou jeden kantor; parodující dobovou výuku zpěvu)
Luridi scholares

Významná Brixiho oratoria (15):
Opus patheticum de septem doloribus B. Mariae Virginis (Patetické dílo o sedmi bolestech blahoslavené Panny Marie)
Opera de Passione Domini (Opera o utrpení Páně)
Filius prodiguus (Martnotratný syn)
Judas Iscariothes (Jidáš Iškariotský)

Provozování oratorií ve velkých kostelích v českých zemích a na území monarchie *de facto* **ukončily josefínské reformy.** Obnova provádění oratorií nastala až později, tentokrát však již jako součást moderního městského koncertního provozu 19. století. Oratorní produkce zahájila až od roku **1803** ***Jednota umělců hudebních ku podpoře vdov a sirotků*****.**

KLASICISTNÍ LITURGICKÁ FIGURÁLNÍ HUDBA V ČESKÝCH ZEMÍCH

Výchozí situace

Až do josefínských reforem v 80. letech 18. století zůstává institucionální struktura totožná s předchozí epochou. To má za následek existenci stejně strukturované poptávky po hudebních kompozicích a jejich využití. Po jistém útlumu od 40. let 18. století vlivem válečných událostí (*války o rakouské dědictví, sedmiletá válka*) dosáhl figurální hudebně-liturgický provoz v kostelích habsburských dědičných zemí svého vrcholu v 60.–70. letech 18. století.

Komponovány byly stejné kompoziční žánry liturgické hudby jako v minulém období (mše, nešpory, litanie, moteta, *offertoria, gradualia*, árie apod. – viz výše). V rámci tohoto repertoáru však docházelo ke změně autorského spektra a také k hudebně stylovým posunům. Zatímco v první polovině 18. století převažovaly kompozice neapolského stylu (*messa concertata* aj.) a jím ovlivněného vídeňského importu (zejména tvorba Antonia Caldary), od poloviny století postupně **narůstá podíl kompozic domácích a středoevropských (v rakouských zemích působících) skladatelů.** V polovině 18. století kompozice domácích autorů již tvořily ca. čtvrtinu liturgického repertoáru a tento podíl dále narůstal. Další repertoárový posun způsobil velmi rychlý vstup liturgické hudby **Josepha Haydna** a **Wolfganga Amadea Mozarta** na české kůry datovaný od **80. a zejména od 90. let 18. století.**

Až do 80. let 18. století také stále celkově **narůstal podíl instrumentální hudby** v rámci bohoslužeb na bohoslužbách do 80. let. Krom sonát provozovaných již v barokním období byly provozovány také varhanní skladby, varhanní koncerty, instrumentální *sinfonie* apod. Tyto skladby zněly v rámci nešpor, ale také během mešních bohoslužeb (např. na místě *graduale*).

Josefínské reformy znemožnily figurální doprovod většiny odpoledních pobožností, což znamenalo značný pokles poptávky po nových zhudebněních zejména nešpor a litanií ve prospěch **mešního ordinaria,** jež se do budoucna mělo stát hlavní formou katolické liturgické hudby nejen v našich zemích.

Žánrové inovace po roce 1780
1 Po roce 1780 byl vedle figurálních mší na českých kůrech oblíben zejména typ mešních vložek ve formě sólové **árie**, po níž následoval **krátký závěrečný sbor.** Právě do těchto forem zpočátku nejvíce pronikaly **progresivní hudebně stylové prvky** (motivická práce, instrumentace aj.) včetně operních vlivů (tyto útvary komponoval např. **Jan Antonín Koželuh**). Sólová část byla rovněž vítaným didaktickým materiálem pro pěveckou výchovu kostelních vokalistů.

2 Časté a velmi oblíbené byly také **kontrafaktury operních árií** duchovními texty. Pro většinu návštěvníků bohoslužeb byla tato provedení jedinou možností, jak se aktivně seznámit s dobovou operní produkcí. Převažovaly árie z oper provozovaných v Praze, ve Vídni, popř. v Itálii, včetně árií českých emigrantů (Mysliveček).

3 Vánoční *pastorely*
Pastorely představovaly hudební útvary spíše stručnějších rozměrů (existovaly však i vícevěté útvary) provozované na místě mešního propria během vánočního období (od 25. prosince do 2. února). Tento specifický žánr běžný v této době po celé katolické střední Evropě, dosáhl u nás mimořádné obliby a rozkvětu zejména během druhé poloviny 18. století, jenž vrcholily na jeho konci. Obliba provozování *pastorel* trvala hluboko do 19. století a z repertoáru českých kůrů je odstranila až tzv. *ceciliánská reforma*. Do dnešních dnů se dochovalo několik set pastorelových kompozic.

Vývojové vlivy žánru
V *pastorelách* a pastorálních kompozicích figurální hudby (*pastorální mše, litanie, nešpory* apod.) docházelo k syntéze domácí tradice lidových pastýřských her, zpěvu vánočních písní z barokních kancionálů (zejména 17. století) a pastorálních mší italských skladatelů, jež jsou na našem území doloženy od 20. let 18. století.

Charakteristika žánru
Pod tímto označením se ukrývá poměrně široké spektrum hudebních forem. Od písňových rozměrů (většinou v obsazení pro jeden až dva hlasy) přes rozměrné sólové árie, duety či ansámbly, sborová moteta až k mnohovětým (kantátovým) strukturám se sólovými výstupy (včetně recitativů) a sbory. Zhudebňovaný text byl většinou v rodném jazyce (čeština), ale mohl být také latinský. Pastorální rysy byly začleňovány do stávajících formových struktrur figurální hudby (árie, duet, kantáta, ale také mše (*missa pastoralis*), litanie apod.) i instrumentální hudby (*sinfonia pastoralis*, varhanní pastorela apod.).

Rozhodujícím stylovým znakem pastorální hudby bylo záměrné a velmi koncentrované začleňování některých praktik a **vlivů lidové taneční hudby** (melodika, metrorytmika, výstavba periody, instrumentace, vedení hlasů) včetně začlenění typických nástrojů (*tuba*

pastoralis, dudy) či alespoň jejich melodiky (žesťové signály, dudácká prodleva apod.). Při neexistenci dobových pramenů z oblasti lidové hudby představují pastorely významný pramenný zdroj pro současnou hudební folkloristiku. **Záměrné zjednodušení forem a hudebního jazyka** těchto kompozic mělo evokovat zpěv a muzicírování lidových pastýřů ujesliček. Zároveň vycházelo vstříc nedostatečným kompozičním dovednostem mnoha regionálních kantorů a ředitelů kůrů, kteří se postupem času (zejména od 80. let 18. století) stali většinovými producenty těchto kompozic. Tyto skladby také zdá se docházely daleko větší rezonanci ve venkovském prostředí. Jedním z prvních významných skladatelů tohoto žánru byl přeštický kantor **Tadeáš Pětipeský** (působil zde od poloviny 50. let asi do 70. let 18. století). Monumentalizace pastorálních hudebních forem dosáhl kantor v Rožmitále pod Třemšínem **Jakub Jan Ryba** (1765–1815)ve své ***Missa solemnis pastoralis in A*** z roku **1796** (tzv. *Česká mše vánoční Hej, mistře.* Ryba na půdorysu mešního ordinaria a propria vystavěl cyklus pastorálních výjevů, jež pouze velmi vzdáleně parafrázují původní liturgický text. Celkového efektu dosáhl navýšením provozovacího aparátu (sólové hlasy, sbor, 1Fl, 2Cl, 2Cor, Tr, Timp, smyčce) a širokodechou melodikou. Ryba však ovládal také kompozici drobných pastorálních útvarů (např. pastorela pro sólový soprán a komorní orchestr ***Rozmilý slavíčku***).

Významní čeští skladatelé figurální liturgické hudby

Josef Ferdinand Norbert Seger (1716–1782)
Řepínský rodák, studoval u pražských jezuitů, byl altistou u sv. Jakuba na Starém městě. Zde se patrně společně s Janem Zachem Františkem Ignácem Tůmou stal žákem Bohuslava Matěje Černohorského. Kolem roku 1741 se stal varhaníkem v kostele Matky Boží před Týnem a zároveň varhaníkem u křižovníků. Obě funkce vykonával až do smrti. V roce 1781 jej slyšel v Praze hrát císař Josef II. a nabídl mu místo u vídeňského dvora, Seger však záhy zemřel.

Byl **vynikajícím pedagogem**, vychoval znamenité varhaníky a skladatele, např. Karla Blažeje Kopřivu, Jana Antonína Koželuha, Jana Křtitele Kuchaře, Josefa Myslivečka, Vincence Maška, Václava Pichla aj.

Seger komponoval zejména pro svůj nástroj. Jeho varhanní preludia a fugy vynikají **sevřeností formy důslednou tematickou prací.** Jsou výborným didaktickým materiálem (včetně výuky kontrapunktu), Seger svým varhanním dílem šířeným dále také prostřednictvím svých žáků udal kompoziční a interpretační směr české varhanní tradici. Segerovy figurální skladby (mše, moteta, žalmy aj.) byly oblíbeny rovněž, ale věhlasu varhanních skladeb se nevyrovnaly.

Karel Loos (1722–1772)
Rodák z Mnichovského Týnce, o jeho hudebním vzdělání není nic známo. Celoživotně působil jako kantor na jezuitském panství v Tuchoměřicích. Jeho skladby byly rozšířeny po kůrech v českých zemích a na území monarchie. Komponoval mše, *requiem,* nešpory, mariánské antifony, litanie, *offertoria*, *Stabat Mater* aj. Dnes je jeho nejznámější skladbou ***Opera o komínku hravě zedníky vystavěném***. Jeho hudební styl stojí na předělu mezi barokem a klasicismem., dokázal vystavět barokní fugu stejně jako melodiku sólových duchovních árií v novém stylu. Kompozičně patřil k české kantorské špičce.

Jiří Ignác Linek/Linka (1725–1792)
Rodák z Bakova nad Jizerou, kde také celoživotně působil jako kantor. V letech 1731–1736 studoval na piaristické koleji v Kosmonosích společně s Jiřím Antonínem Bendou, další studia realizoval v Praze u. J. F. N. Segera. V roce 1747 jej hrabě František Arnošt z Valdštejna jmenoval kantorem v Bakově. Žil v poměrně bídných poměrech, ještě musel vést hospodářství, zemřel na tuberkulózu.

Linek je představitel **špičkové české kantorské hudby 18. století.** Přes nepřízeň osudu byl velmi plodný, dochováno je víc než 230 skladeb, tvořil v raně klasickém stylu. Krom liturgických skladeb (mše, *requiem, offertoria*, litanie) psal cembalové koncerty, dochovány jsou dvě pastorální sinfonie, dodnes jsou populární jeho (pěvecky velmi náročné) sólové vánoční **pastorely** (ca. 30). Nejvýznamnějšími jeho skladbami jsou jeho **velkopáteční *sepolcra*** – dochována tři:
Oratorium o umučení Pána našeho Ježíše Krista
Symphonia o umučení Páně
Kriminalista nevinný
Představují nejrozsáhlejší oratoria 18. století psaná na český text. Obsahují Da Capové árie s předehrou, uvozené recitativem. Sbor je pouze na závěr skladby.

František Xaver Brixi (1732–1771)
Nejvýznamnější český skladatel figurální duchovní hudby druhé poloviny 18. století, jeho skladby měly doznaly největšího rozšíření, dominovaly tomuto repertoáru před rozšířením liturgické tvorby vídeňských klasiků. Brixi komponoval všechny běžné liturgické žánry (mše, nešpory, litanie, moteta, árie, *offertoria*, gradualia, pastorální skladby apod.). Byl schopen pohotově komponovat ve starém i novém stylu; rozměry svých skladeb dokázal přizpůsobit liturgickému významu daného svátku (*brevis, solemnis*). Bližší podrobnosti o skladateli viz výše.

P. Augustin Šenkýř, OSB (1736–1796)
V roce 1764 složil v **pražských Emauzích** řádové sliby. Zde působil jako ředitel kůru. Byl velmi dobrým varhaníkem, hráčem na violu da gamba a houslistou. Působil jako pedagog, byl učitelem skladatele Františka Josefa Dusíka. Jeho skladby byly provozovány po kostelích v Praze a českých městech. Šenkýř stojí na na přelomu baroka a klasicismu. Převažuje u něj homofonní sazba se zpěvnou melodikou využívající četných synkop. Stylově byl blízký F. X. Briximu a J. Loheliovi.

P. Lohelius Oehlschlägel, OPraem. (1737–1788)
Jeho liturgické skladby všech žánrů byly rozšířeny po českých kůrech. Jeho kompoziční styl byl inspirován tvorbou F. X. Brixiho, zdá se však, že Oehlschlägel nedosáhl lehkosti, kompoziční suverenity a formální celistvosti svého vzoru. Bližší podrobnosti o skladateli viz výše.

Jan Antonín Koželuh (1738–1814)
Bližší podrobnosti o skladateli viz výše.
Ve své figurální tvorbě směřuje k rozměrnějším plochám. Preferuje zejména koncertantní duchovní árie s jiskřivou instrumentací smyčců (figurace ve druhých houslích) a belcantovou melodikou vrchních hlasů.

P. Cajetan Vogel (1750–1794)
Po studiích u jezuitů ve Vratislavi působil v Praze jako vokalista a výborný houslista. Vstoupil do řádu servitů a stal se ředitelem kůru v kostele sv. Michaela archanděla. Po zrušení řádu Josefem II. (1786) se stal kazatelem v kostele Nejsvětější Trojice v Praze. Patřil mezi nejlepší skladatele figurální hudby po úmrtí F. X. Brixiho, na nějž navazoval. Vogelovy duchovní kompozice obdivoval Jakub Jan Ryba.
Krom figurální hudby komponoval také světské skladby. Je autorem četných instrumentálních koncert, klavírních kvartet aj.

Jan Křtitel Kuchař (1751–1829)

Po studiích u jezuitů v Hradci Králové a v Jičíně působil jako varhaník v Praze a zároveň vyučoval hudbu v pražských šlechtických rodinách. Propagoval v Praze Mozartovu hudbu, byl u jeho pražských operních inscenací (1786, 1787), při nichž hrál na cembalo. S Mozartem se v Praze v roce 1787 osobně seznámil. V roce 1790 získal místo varhaníka ve strahovském klášteře a vystupoval na samostatných koncertech. Pro strahovský kůr skládal varhanní (varhanní koncerty, fantazie, fugy, toccaty) a figurální kompozice. Byl velmi dobrým varhanním improvizátorem.

Karel Blažej KOPŘIVA (1756–1785)
Cítolibský rodák, v Praze se školil u týnského varhaníka J. F. N. Segera. Působil ve svém rodišti, kde velmi záhy podlehl tuberkulóze. Patřil mezi nejtalentovanější skladatele českých zemí své doby. Bravurně ovládal polyfonii i koncertantní styl.
Dílo: mše, *requiem*, moteta, *offertoria,* árie; 12 symfonií (ztraceny), 8 varhanních koncertů (dochován jediný); varhanní preludia a mistrovské fugy

Jakub Jan RYBA (1765–1815)
Přeštický rodák studoval hudbu na piaristickém gymnáziu v Praze (1780), zapsal se zde na filozofii (1785). Ryba projevoval velké hudební a kompoziční nadání. Jeho otec jej povolal zpět do regionu a tím ukončil Rybovy plány po hudební kariéře. V roce 1786 se stal pomocným učitelem v Mníšku pod Brdy, od roku **1788** působil jako **učitel v Rožmitále pod Třemšínem.** Enormně vzdělaný a na sobě pracující Ryba zde celoživotně bojoval s malostí poměrů (vrchnost, konzervativní farář, místní obyvatelstvo a jeho stereotypy). Svůj život ukončil sebevraždou.

Ryba zanechal kolem 1300 kompozic všech žánrů, v nichž převažovala liturgická hudba. Z jeho díla se dochovala pouze část. Stylově vychází z raného klasicismu, avšak v mnohých pozdních dílech (zejména po roce 1800) již předjímá stylové rysy romantismu (např. *Stabat Mater*). Má pozoruhodný smysl pro barvu nástrojů a instrumentaci.

Z lokálních poměrů se Ryba pokusil proniknout alespoň svými **kompozicemi věnovanými plzeňskému farnímu kostelu** (dnes katedrála) sv. Bartoloměje, který měl nesrovnatelně lepší interpretační podmínky. Jednalo se o mnoho desítek kompozic. Ryba tak představuje nejplodnějšího plzeňského skladatele.

Významná díla:
1796 ***Missa solemnis pastoralis in A*** (tzv. *Česká mše vánoční Hej mistře*)
1805 ***Stabat Mater*** (pro Plzeň)
1800 ***Zwölf böhmische Lieder*** (Dvanáct českých písní) – nejstarší umělé zhudebnění písní na české texty vůbec.
Ryba je také autorem biografických (*Mein musicalischer Lebenslauf*, Můj hudební životaběh, 1801) a hudebně teoretických textů (včetně návrhů nové české hudební terminologie).

KLASICISTNÍ INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA V ČESKÝCH ZEMÍCH

Výchozí situace

Od 60. let 18. a zejména pak během poslední třetiny 18. století vlivem josefínských reforem dochází v českých podmínkách k **výraznému posunu těžiště hudebního života z duchovní hudby k instrumentální světské hudbě.** Na konci 18. století z této oblasti téměř vymizela díla italských autorů. České země tehdy pěstovaly kontakty s nejnovějšími evropskými trendy zejména v oblastech střední Evropy a tvořily součást širší středoevropské oblasti, kde v této době **krystalizovaly nové slohové prvky evropského klasicismu** (Jan Zach Mohuč, Jan Václav Stamic Mannheim, Haydn Vídeň & Esterháza, Mozart Salcburk & Vídeň).

V některých komponentech (zejména v oblasti melodiky a rytmu) udávali čeští skladatelé směr dalšímu světovému vývoji. Koncentrace na tyto parametry stála u vzniku nového hudebně vyjadřovacího stylu, proto byl podíl českých skladatelů významný zejména v prvních fázích krystalizace nové hudební mluvy. Do další fáze zrání tohoto jazyka a práce s rozsáhlejšími strukturami, jak ji ve své době realizovali zejména J. Haydn a W. A. Mozart, zasahovali čeští skladatelé podstatně méně.

Vlivem specifických domácích poměrů do 80. let 18. století se tvorba instrumentálních kompozic stala **doménou zejména příslušníků české emigrace** (možnost komponovat tuto hudbu představovala také jeden z významných motivů jejich odchodu za hranice). (Bližší informace o instrumentální tvorbě české emigrace viz výše).
Instrumentální díla české emigrace k nám byla importována jako běžná součást tehdejšího celkového evropského hudebního repertoáru zejména v podobě zahraničních hudebních tisků (skladby Jana Zacha, Jana Václava Stamice, Josefa Myslivečka, Jiřího Antonína Bendy, Václava Pichla, Leopolda Koželuha, Jana Křtitele Vaňhala aj.

Přes změny, které proběhly v Mannheimu v polovině 18. století, nebyla instrumentální hudba v provozovací praxi až do 80. let 18. století dělena na komorní a orchestrální. Velikost obsazení se realizovala vždy *ad hoc* dle možností. Tato zvuková i instrumentační nevyhraněnost – stejně jako v terminologii – přetrvávala také u autorů v českých zemích.

Vlivem lokálních poměrů vykazují *sinfonie* a instrumentální koncerty (tj. skladby, u nichž vnímáme větší obsazení a formově také dosahují větších rozměrů) českých skladatelů, jež neodešli do zahraničí, méně vykrystalizovanou a diferencovanou strukturu než tomu je u podobných kompozic příslušníků emigrace.

Sinfonie

Struktura cyklu. V českých zemích působící autoři psali své *sinfonie* většinou dvou až třívěté (zatímco Jan Václav Stamic a Jan Zach komponovali v zahraničí již čtyřvěté cykly): I. věta byla nejrozměrnější, v rychlém tempu; II. věta byla v pomalém/volném tempu; III. věta byla většinou psána ve 3/8 (6/8) taktu s odlehčenou melodikou. Právě do této věty nejvíce pronikaly nápěvné prvky z lidové hudby.
Obsazení instrumentálních těles, pro něž byly tyto cykly určeny, bylo u nás také skromnější – krom smyčcového tělesa (s nebo bez violy) byly obsazeny většinou pouze 2Ob a 2Cor (zatímco skladatelé v emigraci běžně počítali s bohatším instrumentálním aparátem včetně fagotů, fléten a klarinetů).
Méně vyvinutá byla také **tektonika a motivická výstavba.** Většinou byla (především v první větě) uplatněna sonátová věta s velmi krátkým provedením, využívajícím zejména sekvenčního rozvíjení, vše na půdorysu dvoudílné formy s repeticemi (T–D : D–T).

Toto v porovnání se situací špičkových evropských lokalit konzervativní vývojové stadium souviselo s nízkým stupněm rozvoje našeho koncertního života.

Instrumentální koncerty
Kompozice nástrojových koncertů zůstala u domácích skladatelů na raném stupni vývoje. I zde se odrazil se zde vliv opoždění v rozvoji koncertního provozu. Koncerty u nás psali zejména **František Xaver Brixi** (1732–1771), **Karel Blažej Kopřiva** (1756–1785) a **Jiří Ignác Linek** (1725–1792). Jejich varhanní koncerty jsou vlastně koncerty cembalovými (s nepříliš náročnou technikou koncentrovanou pouze do pravé ruky. Cembalové koncerty **Františka Xavera Duška** (1731–1799) jsou kompozičně vyspělejší, kde se technická náročnost přenáší také do levé ruky (mj. oktávová technika).

Koncerty autorů hudební emigrace jsou na evropské dobově odpovídající úrovni virtuozity:
Josef Mysliveček (1737–1781) houslové koncerty
Jan Václav Stamic (1717–1757) houslové sonáty
František Vincenc Kramář/Krommer (1759–1831) koncerty pro dechové nástroje
Jiří Antonín Benda (1722 – 1795) cembalové koncerty
Jan Zach (1713–1773) cembalové koncerty
Jan Václav Stich/Giovanni Punto (1746–1803) byl evropskou kapacitou ve hře na lesní roh. Na nástroj bez mašin dokázal zakrývání roztrubu hrát chromatickou tónovou řadu. V roce 1778 nadchl Mozarta, v roce 1800 Beethovena (biografické údaje viz výše). Jeho koncertantní skladby pro lesní roh (koncerty, kvartety) odrážejí tyto možnosti a představovaly dobový technický vrchol hry na tento nástroj.

Malé skladby
Domácí repertoár drobných instrumentálních forem byl široký a rozvinutý. Byly provozovány sóla, duety, kvartety aj., ve velké oblibě byla dechová seskupení, tzv. ***dechové partity*** a ***harmonie***, jež byla u nás provozována ve větším počtu než evropský průměr. Dechová uskupení si zajišťovali příslušníci české šlechty, kteří si z finančních důvodů nemohli dovolit vydržovat celý orchestr. Český emigrant působící v Paříži **Antonín Rejcha** (1770–1836) přispěl svými kompozicemi k oblibě **dechového kvinteta** (jako seskupení) ve složení Fl, Ob, Cl, Fg, Cor.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BLUME, Friedrich. *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen.* Kassel : Edition MGG 1974

BUKOFZER, Manfred. *Hudba v období baroka : Od Monteverdiho po Bacha.* Bratislava : Opus 1986

BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku.* Praha : Státní hudbení vydavatelství 1966.

kolektiv autorů. *Československá vlastivěda,* díl IX. Umění, sv. 3 Hudba. Praha : Horizont 1971

ČERNUŠÁK, Gracián. *Dějiny evropské hudby*. Praha 1964

DOLMETSCH. Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století.* Praha : SNKLHU 1958

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Musik im Abendland : Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München : Piper Verlag 1991

FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (ed.). *Slovník české hudební kultury,* Praha : Editio Supraphon 1997

KOUBA, Jan. *ABC hudebních slohů : Od raného středověku k W. A. Mozartovi.* Praha : Editio Supraphon 1988

KÜSTER, Konrad. *Wolfgang Amadeus Mozart und seine Zeit*. Regensburg : Laaber Verlag 2002

LÉBL, Vladimír (ed.) *Hudba v českých dějinách.* Praha : Editio Supraphon 1983

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby.* Praha : Nakladatelství Lidové noviny 2000

NĚMEČEK, JAN. *Jakub Jan Ryba*. Praha : Státní hudební vydavatelství 1963

NĚMEČEK, JAN. *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha : SNKLHU 1955

PEČMAN, Rudolf. *Georg Friedrich Händel*. Praha : Editio Supraphon 1985

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha : Edition Supraphon 1990

ROSEN, Charles. *Klasicizmus. Haydn. Mozart. Beethoven.* Bratislava : Hudobné centrum 2005

SMOLKA, JAROSLAV (ed.). *Dějiny hudby*. Brno : Togga 2001

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby. I. Od počátků hudby do konce 18. století*. Praha : Votobia 2002

TALBOT, Michael. *Antonio Vivaldi*. Praha : Vyšehrad 2014

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Praha : Vyšehrad 2011

WÖRNER, Karl H. *Geschichte der Musik. Ein Studien und Nachschlagebuch*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1993

ZAVARSKÝ, Ernest. *Johann Sebastian Bach*. Bratislava : Opus 1971