

Pečman, Rudolf

Hudební Itálie od renesance k rokoku

In: Pečman, Rudolf. *Hudební kontexty staré Itálie*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2006, pp. [47]-112

ISBN 8021041188

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123573>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HUDEBNÍ ITÁLIE
OD RENESANCE K ROKOKU

Téma o italských „*accademiích*“ patří do našeho kontextu plným právem. Nelze sice nalézt přímých spojovacích pásek mezi nimi a mezi pozdějšími měšťanskými salóny devatenáctého století, ale v typologickém ohledu jde o jedno a totéž. Tu i onde přicházejí v úvahu drobná nebo větší seskupení sdružující se k provozování a vnímání múzických umění. V době měšťanských salónů žil termín a pojem „*akademie*“ rovnoprávným životem, ale znamenal přece jen něco jiného než v italské renesanci a v italském baroku. „*Akademie*“ devatenáctého století představovaly již výlučně hudebnickou záležitost. Termínu „*akademie*“ se tehdy používalo ve smyslu dnešního „*koncertního vystoupení*“. Programy těchto „*akademií*“ byly značně různorodé. Setkáváme se v nich například se symfoniemi vedle efemérních drobných skladeb, s písněmi vedle děl pro komorní obsazení atd.

O takových „*akademiích*“, na nichž účinkoval kupříkladu Beethoven, dnes mluvit nechceme. Naopak se dotkneme oněch „*accademií*“ typických pro italskou renesanci a pro italský barok, které nebyly pouhými koncertními vystoupeními výkonných umělců, nýbrž představovaly jakési družné besedy, při nichž se zpívalo, hrálo, při nichž se recitovaly básně a dramatické výjevy; během těchto „*accademií*“ byly hojně uplatňovány i diskuse o umění, poezii a filozofii, stejně jako o etice nebo morálce.

Italští renesanční vzdělanci vzali si za vzor při realizaci „*accademií*“ antický typ platónských diskusí pod širým nebem. Vznik těchto platónských diskusí je svázán s rozvojem instituce pro tělesnou, později i duševní výchovu mužské mládeže v antickém Řecku, tedy s rozvojem zařízení zvaného *gymnasion*. Platón sám, který své gymnasion nazval *akademií*, stál v čele tohoto zařízení od svých čtyřiceti let. *Platónova akademie*, založená kolem roku 387 př. Kr., dostala svůj název od stejného athénskému předměstí, jehož ochráncem byl heros Akademos. Typ platónské akademie žil až do roku 529 po Kr., kdy ji jako filozofickou školu zrušil Iustinianus Veliký.

V každé encyklopedii antiky se dočteme, že vývoj antických akademii doznal tří stupňů. Hovoříme totiž o *akademii staré* (v níž vedle Platóna byli členy například Aristotelés, Euxodos z Knídu, Hérakleidés z Pontu), o *akademii střední* (s vedoucí osobností v postavě scholarchy Arkesiláa) a o *akademii nové* (s radikálním Karneadem, s Filónem z Larissy a Antiochem z Askalónu). Pravda, novou akademii čekal osud zrušené instituce, jak jsme se o tom již zmínili výše. Za císaře Iustiniana nepřišlo snad nikomu na mysl, že po letech, v renesanci, naváže na typ antické akademie Cosimo de' Medici a založí ve Florencii roku 1440 *novou platónskou akademii*, jejímž ředitelem se stane Geórgios Gemistos Pléthón. Zrodí se tu pravý renesanční platónismus. Znamená povzbudivý návrat k Platónovi. Geórgios Gemistos

Pléthón napíše spis *O rozdílech mezi Aristotelem a Platónem*. Hájí Platóna, stejně jako například jeho žák kardinál Běssarión, který v úvaze *In calumniatorem Platonis (Proti pomlouvači Platóna)* vysoce cení jeho metafyziku, ale uznává Aristotelovy zásluhy o vědu. Platón však zastínil Aristotela až za Lorenza Medicejského.

Nepůjde nám o sledování filozofického pozadí *florenské akademie*. Jisté však je, že florentští navázali mj. i na ony stránky platónské akademie, které přímo nebo nepřímo pojednávaly o múzičnu. Samy diskuse v Platónově akademii byly „múzické“. Chápaly především ideu vnitřní jednoty mezi všemi uměními, která tak nebo onak patřila do koncepce antické filozofie. Hudba například byla nazírána jako umění a životní forma zároveň. Hudba se stýkala s ostatními uměními. Platón sám, jakožto tvůrce myšlenky o múzických uměních, pojednával ve svých diskusích o vyšší jednotě umění na půdě takzvaného múzična. Zabýval se otázkou přednesu básní stejně jako problematikou recitace tragédií. Od básnického umění přecházel k rétorice a sama jeho *Hostina* je výrazem nejvyšší umělecké formy, která se tu projevuje jako kultivovaná životní forma.

Právě z tohoto principu jednoty múzických umění vychází i renesanční „accademia“ florenská. Ovlivnila bezpochyby i vznik dalších „accademií“ v Itálii. V obnově antických akademií v Itálii dochází za renesance z rozmanitých názorových pozic. *Renesance* hledala v akademiích vše tryskající, vše opravdu vnitřně bohaté, čím se vyznačoval život doby. Renesanční „accademie“ mají být pestré. Nic nevdá, že budou i bizarní. Mají se zabývat humanistickými myšlenkami, jejich touhy se pnou i k uchopení soudobého vědeckého proudění. Nevyhýbají se historickým úvahám o životě, o vývoji, o umění. Kladou i přísné vědecké otázky, pokud ovšem tu lze o novodobé vědě v pravém slova smyslu hovořit. Přechylují se k aktuálním sociálním a politickým programům. Vše má v „accademiích“ směřovat ke glorifikaci všennádhery světa. Jak také jinak, vždyť žijeme v době, která všemi ústy oslavovala velikost tohoto světa... *Barok* pak zdůrazňoval božskou jiskru, která vzněcovala tuto velikost. Již v renesanci se však hovoří o zdání krásna, kteréžto krásno tkví ve zbožnosti. Nejjasnějším projevem života jsou jednotlivá umění, mezi nimiž má hudba důležité postavení především v tom, že tak těsně souvisí s poezií. Umění stanou se mírou všech věcí. Ctnost (tedy stará antická „virtus“) nabývá nyní stále pronikavěji na svém estetickém významu. Všechna umění, pojata jako ctnosti, jsou chápána v jednotě. Jejich cílem je činit život produševnělejší, čistší, a tedy cennější. Renesance prahne po vzdělání. Pravý vzdělanec má být zběhlý v takzvaných rytířských cvičeních: ve skocích, v běhu, plavání, zápase, v tanci a v jízdě na koni; má pěstovat světové jazyky, za něž je považována italština a latina; má být zběhlý v uměních, má mít osobitý názor na výtvarná umění a v neposlední řadě má dosáhnout vysokého stupně virtuozity v hudbě (má se tu na mysli obor hudební interpretace, tedy hra na nástroje a zpěv). Všechny tyto dovednosti dohromady pak tvoří *osobnost ideálního společenského života*, který se má vzdalovat průměru a dosahovat odstupu od něj. Vše se tu ovšem odvíjí na pozadí filozofie, etiky a morálky. Zrodil se tu typ pyšného panského vzdělance, který leckdy mnoho uměl, ale který se nejednou také jen domníval, že to umí. Bylo třeba býti pravým virtuózem, aby člověk něco znamenal.

Nebývá dosti důrazně poukazováno na to, že v renesanci je vše provanuto hudbou. Obrazy výtvarných umělců, znázorňující „*accademie*“, čerpají hluboce z hudby. *Quattrocento* a *cinquecento* tuší hudbu všude. „Nebeské akademie“, „andělské koncerty“, scény pod širým nebem, zachycení společenských aj. slavností – nic se neobejde bez hudby. „*Accademie*“ jsou idealizovány ve smyslu dobově módních pastýřských scén. Vše se třpytí a vypovídá o kráse umění v člověku i mimo něj. Z florentských paláců dere se umění do Říma, Neapole, Boloně, Sieny, do Benátek. Co bylo v antice pouhým akademickým rozhovorem, pouhou diskusí, stává se nyní uměleckou improvizací. Pěstuje se vytváření poezie spatra. Hra na strunné nástroje (mj. na harfu) je uznávána povytce jako hra *ex tempore*. Pěstuje se zpěv madrigalů.

V takovém prostředí, prostředí naplněném uměním, se cítili všichni umělci dobře. Jejich říší byla říše „*accademií*“. Byla to říše moderního umění, neboť jen moderní umění mělo právo na život. Umění staré, jež již vyšlo z módy, mohlo být předmětem jen učeneckého zájmu.

Staré italské „*accademie*“ byly tedy kolébkou moderního umění. Zaštitovaly se požadavkem modernosti, který jim souzněl s požadavkem soudobosti. Od platónské akademie ve Florencii, založené v zahradách Niccoly Ruccellaiho, uplynul již nějaký ten rok. Brzy vyrůstal podle florentského vzoru jeden kroužek za druhým a rozvíjel činnost ve všech hlavních italských městech. Řím záhy nabyl vrchu. Na půdě římské „*accademie*“, nejuže snad navázavší na antické vzory – o čemž svědčí již samotný titul tohoto spolku, jenž se nazýval *Accademia antiqua* (založeno roku 1498) – docházelo k provozování antických her, například Plautových, a k uskutečňování živých obrazů. Jeden z nich byl součástí oslavy založení Říma, která stála u kolébky jmenované římské „*accademie*“. Přednášelo se hodně *sermonů* (slavnostních řečí), byly recitovány vznešené básně, hrála se působivá hudba. Všude zněl zpěv.

Toto nadšení pro humanitní orientaci nebylo v italských „*accademiích*“ (žel) trvalé. V průběhu doby vytrácela se humanistická tendence stále více. Docházelo k vlažnějšímu vztahu k antické tradici. Latina byla zatlačována italštinou. Nastalo údobí jazykového uvědomování národního, tedy údobí italianizace „*accademií*“. Tam, kde dříve panovala četba latinských a řeckých klasiků, dostávali se ke slovu stále důrazněji reprezentanti nové italské poezie. Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso a Ariosto zaujímali místo Plautovo, Vergiliovo a místo původců řeckých dramát.

Jedno je však jisté a patrné: V novém umění pěstovaly se staré formy, které tu jakoby žily druhým životem. Hudba byla jejich organickou složkou.

V 16. a 17. století je Itálie „*accademiemi*“ doslova přesyčena. Vše, co je nějak umělecky zajímavé, odvíjí se na jejich půdě. „*Accademie*“ reprezentují italskou šlechtu v její nádherymilovnosti. Propagují vše, co je ideově i tvarově originální a nové, byť tu třeba šlo o pohled zpět, nyní již nepřímý pohled k antice. Z „*accademií*“ stávají se poznenáhlu *pevné instituce*, které si kladou za úkol a čest vyznamenávat své členy i členy mimo ně tituly akademika. Akademikové přišli na to, že „*accademie*“ mají být nositelkami nové evropské kultury. Pěstuje se evropské povědomí.

V takových nových „accademiích“ rozvíjejí se všechny druhy hudby, v „accademiích“ dochází k provedení prvních oper a oratorií, v „accademiích“ se vášnivě diskutuje o starém a novém v umění a hudbě. Nové je nazýváno „moderním“. Vše možné je v hudbě zkoušeno. Má být obecně srozumitelná, nezátížená kontrapuntem, má korespondovat ze zpívaným slovem, jehož je nositelkou. *Stile rappresentativo* je pravý styl z prostředí „accademií“. Je třeba si na něj zvyknout, musí prorazit za každou cenu. Dokonce i zcela nová forma, která bývá později označována jako *opera*, vzniká opět v prostředí jedné z „accademií“. Shodou okolností je to opět *florentská akademie* zvaná *Camerata*, v níž se kolem Corsiho a Bardiho semknou šlechtičtí intelektuálové a umělci typu Periho, Cacciniho a Rinucciniho, aby společně přemýšleli o funkci hudebnědramatických útvarů a o vztahu slova a hudby. První opery, respektive oratoria, mají své místo v „accademiích“ mj. proto, že veřejná divadla kamenného typu dosud neexistují. K dispozici jsou však nádherné sály šlechtických „accademií“, kde se vše odehrává. Opravdovým zážitkem bylo provedení Monteverdiho *Orfea (L'Orfeo)* v *Accademia degl'Invaghiti* v Mantově (1607); poměrně značně později (1670) byla provedena Cestioho opera *L'Argia* v Sieně; to však tehdy dala *Accademia degli Intonati* k dispozici svůj soukromý šlechtický divadelní sál.

Nejznámějšími akademiiemi *baroka* – neboť v baroku se již pohybujeme – byly tyto akademie:

- 1) *Accademia degli Arcadi* v Římě;
- 2) *Accademia della Crusca* a *Accademia degl'Elevati* ve Florencii.

Posledně jmenovaná akademie stavěla do popředí hudbu. Založil ji roku 1607 skladatel Marco da Gagliano. Byla to opravdová společnost přátel hudby, která sdružovala umělce i milovníky tohoto božského umění. Brzy po založení k ní patřili například komponisté Giovanni Caraccio a Pietro Benedetti, přední instrumentalisté a zpěváci města Florencie, ad.

Podobně umělecky orientována byla *Accademia dei Pellegrini* ve Florencii, *Intonati* v Sieně, *Olimpici* ve Vicenze, *Filarmonici* ve Veroně a *Arcadi* v Římě, v níž určoval tón Arcangelo Corelli v paláci Pietra Ottoboniho (Ottobuoniho). Římská *Accademia degli Arcadi* – zvaná též *Arcadia* – byla původně společností literátů, kterou založila roku 1690 královna Kristina. Avšak roku 1706, krátce předtím, co do Říma přišel „il Sassone“ Händel, byli do *Arcadie* přizváni tři hudebníci. Kardinál stanovil, že každý její člen bude mít básnický vyznívající umělecký pseudonym. Tak například Bernardo Pasquini byl nazýván „Protico Azetiano“, Alessandro Scarlatti se přejmenoval na „Terpandera“ a Corelli přijal jméno „Arcolomeo Erimanteo“. Hudba byla tedy roku 1706 zrovnoprávněna v *Arcadii* s ostatními svobodnými uměními. Händel nebyl do ní přijat jen proto, že dosud nedosáhl předepsaného věku čtyřiaadvaceti let. Vraťme se však na okamžik ještě k pseudonymům umělců. Byly udělovány podle jejich osobních vlastností. „Protico“ označuje prvního mezi umělci, prvního v dotyčném uměleckém oboru, vynálezce uměleckých druhů; „Terpander“ je odvozen od jména Terpandros z Antissy na Lesbu (2. čtvrtina 7. století př. Kr.), jenž je prvou historickou osobností řecké hudby (známe ho



(5) Portrét kardinála Pietra Ottoboniho.

jako básníka, kitharóda a teoretika; působil ve Spartě, zavedl sedmistrunnou lyru a lýdskou tóninu). V označení „Arcolomeo Erimanteo“ je skryta narážka na Corelliho hrdou osamocenost. Z mnoha akademií v 18. století dále jmenujme akademii kardinála Ruspoliho, v níž docházelo k pravidelným týdenním provedením ve velkém stylu pod vedením Caldarovým.

Akademie měly určující místo i v okruhu provozování moderní koncertantní hudby. Triová sonáta, concerto grosso, sonáta, koncert, komorní duet a sinfonia nalezly domov v četných akademiích, kde udivovali svým uměním nadšené posluchače čelní nástrojoví i pěvečtí virtuóзовé. Houslisté, pěvci, cembalisté aj. vstupovali do akademií a zase z nich odcházeli. Právě 18. století bylo v Itálii také dobou, kdy z „accademií“ stávaly se postupně pravé akademické instituce, které například udělovaly tituly vynikajícím hudebním skladatelům své doby. Již v roce 1615 se Banchieri stal boloňským akademikem, ale k rozkvětu této *Accademia dei Filarmonici* dochází až za Padre Martiniho, kdy například je udělena hodnost akademika Wolfgangu Amadeu Mozartovi a poté i Josefu Myslivečkovi (Mozart ji obdržel roku 1770, Mysliveček roku 1771). Co na tom, že se ozvaly proti činům boloňské akademie i nabádavé protestní hlasy, které titul akademika znevažovaly? V pamfletu proti Martinimu napsal roku 1777 Francouz Jean Jacques Sonnette („*La brigandage de la Musique italienne*“): „Jakmile si nějaký student hudby usmyslí, že se stane maestrem, musí napsat ‘veledílo’, to znamená menuet, rondo nebo fugu, které si dá napsat od někoho j i n é h o , aby se nemusel příliš obtěžovat, a příští den to s triumfující tváří přednese jako vlastní skladbu. Celá akademie volá ‘bravo’ a z žáka se stává maestro.“ Sonnettovo mínění o boloňské akademii je zlomyslně zaostřeno. Z postupu zkoušky k získání titulu akademika, jak se jí podrobil například Mysliveček, víme, že tento kandidát, stejně jako i jiný uchazeč, musel vypracovat v klauzuře během čtyř hodin celé kontrapunktické dílo v přísném slohu; pak předal opus komisi o třiceti členech, jíž jako další zpravidla předsedal „principe“ Padre Giovanni Battista Martini. Komise přísně zvažovala úroveň vypracovaného úkolu a v tajném hlasování, při němž vhažovala do ustanoveného osudí buďto bílé kuličky (hlas kladný) nebo kuličky černé (hlas záporný), stanovila, zda titul bude udělen, nebo nikoliv. Zkouška byla tedy přísná ...

Z ideje starých akademií se v Itálii zrodily i *konzervatoře*. V podstatě to také byly „accademie“, v jejichž žákovských řadách se připravovali adepti hudebního umění. Dnes působí paradoxně, že staré italské konzervatoře byly zaměřeny jen na výchovu pěvců a některých vybraných instrumentalistů (například houslistů, varhaníků, cembalistů apod.). Skladbě se na konzervatořích nevyučovalo, a kdo chtěl získat kompoziční vzdělání, musel je hledat u nějakého starého a zkušeného kapelníka („maestro di cappella“). Jiné cesty nebylo. Italské konzervatoře se staly semeništěm mladých pěvců a hudebníků, kteří provozovali všechny formy církevní i světské hudby; koncertovali na nástroje, mistrně zpívali, udivovali svým uměním.

Circulus vitiosus. Snad se nám podařilo alespoň naznačit, jak důležitou funkci měly staré italské „accademie“. Neopomeňme zdůraznit, že to vlastně byly staré umělecké salóny, z nichž vyzařovala myšlenka o božském poslání hudby jako

umění nejvyššího. Tento patetický a emocionálně zaměřený přístup k hudbě už v salónech 19. věku nenacházíme. Salóny po Velké francouzské revoluci jsou individualizovanější, akcentují nikoliv tolik ideu hudby, jako naopak přímo nadzemsky zbožňují hudebního interpreta, který již v salónech pouze hraje a nepokouší se už filozofovat nad fenoménem hudby a umění, tak jak to činili staří příslušníci „accademii“.¹⁾

P O Z N Á M K A

- 1) Předneseno na mezinárodní hudebněvědné konferenci „Hudobný salón“. Bratislava, Zichyho palác, 13. října 1994. Pořadatel: Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii. Sborník z konference bohužel nevyšel tiskem.

Nechceme psát přehled vývoje opery „pro školu a dům“. Vyjádříme jen (písemně) několik svých postřehů, abychom se pak, v následujících kapitolách, soustředili hlavně k některým problémům kaceřované neapolské opery, ale i opery benátské, vycházejíce z vlastního pramenného studia.

Opera má svou prehistorii v *liturgickém dramatu středověkém*, jež zejména v Německu, Francii a Anglii vycházelo z tropů a sekvencí, ale zároveň též z lidové melodiky ve svých tzv. hudebních vložkách, ze kterých se vyvinuly školní komedie a morality 14. století a později také hudební vložky dramát renesančních. Dosud nejasný je vztah těchto hudebních vložek k dramatickému stylu středověkých písňových her, jejichž nejvýraznějším projevem je dramatická pastorela ze 13. století, známá pod názvem *Le jeu de Robin et de Marion*. Jejím autorem je Adam de la Halle; skladba obsahuje 14 písňových vložek. K vlastnímu rozvoji opery směřují až *intermedia* italské renesance („opera před operou“) – původně veselé scény nebo vložky dramát, jež byly hudebně vystavěny na principu kanzón, sborů a útvarů tanečních (srov. hudbu k intermediím od Cavalieriho, Marenzia, Cacciniho aj.). Pastorální dramata Boccacciova, Tassova aj. jsou rovněž jedním z kořenů pozdější opery a navazují scénicky i hudebně na pozdněantický styl idylický. S hudebně-sborovými projevy se setkáváme též v *madrigalových komediích* druhé poloviny 16. století (A. Striggio, O. Vecchi, A. Banchieri aj.). Vlastní rozvoj opery je těsně spjat s vývojem doprovázené monodie (srov. Jan Racek, *Slobové problémy italské monodie*, Edice Melantrich – Pazdírek [Melpa], Praha – Brno 1938, německy přepracováno pod titulem *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1965; nejnověji Roman Dykast, *Hudba věku melancholie*, TOGGA, Praha 2005), jež uplatňovala nový pohled na vztah slova a hudby a je také úzce spojena s rozvojem recitativního stylu. Princip monodie byl postaven proti kontrapunkticky přebujelému slohu polyfonnímu a plně umožňoval rozvoj sólového zpěvu.

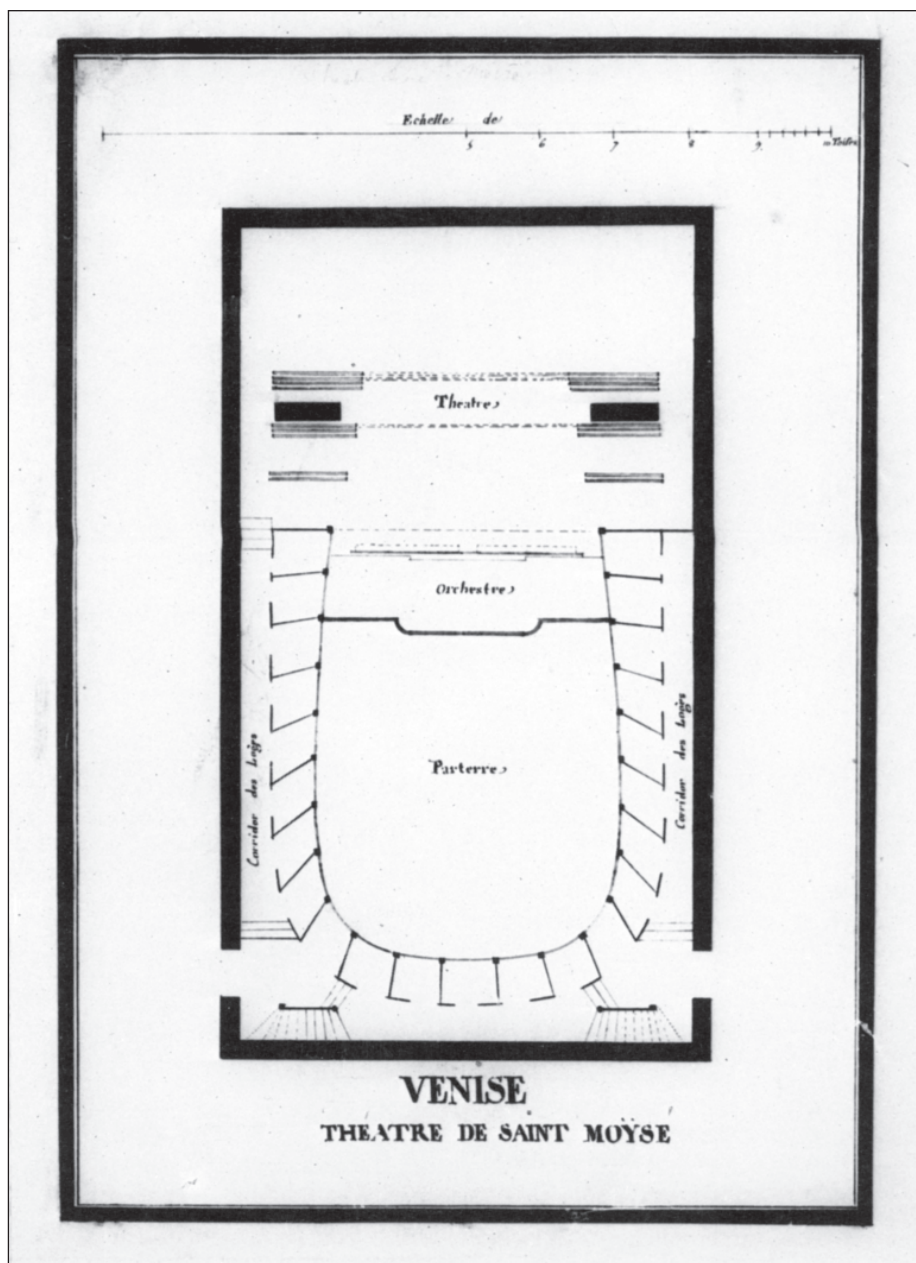
Začátky vlastní opery se přimykají k činnosti *florentské cameraty* (Jacopo Peri, Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Marco da Gagliano, Ottorino Rinuccini aj.), skupiny humanistů a přátel umění, jež se scházela ve florentském paláci hraběte Giovannioho Bardiho a položila základy ke vzniku opery a recitativního zpěvního stylu. Opřela se o zásadu znovuoživení řecko-antických ideálů dramatu. Působila koncem 16. a počátkem 17. století. Ačkoli se ve skladbách florentské cameraty neuplatňovala hudební (nástrojová) složka samostatně a ačkoli tvořila pouhý doprovod, přece jenom se snažila o zachycení textu a představovala zárodek pěvecké koloratury; obsahovala náběhy k formě árie, byla podnětná i účastí sborů a v neposlední řadě vytvořila i první typ finále.

Zásady florentské cameraty povýšil v pravý tvůrčí čin teprve *Claudio Monteverdi*, jehož jméno je spojeno s údobím prvního vpravdě uměleckého rozvoje opery. (O Monteverdim pojednáme samostatně na dalších našich stranách.) Hudba v Monteverdiho jevištních dílech již není v područí textu, ale vstupuje do nových kontextů jako samostatný a svébytný činitel. Monteverdi uplatňuje hlavně také nástrojovou složku s tak osobitým, ba geniálním mistrovstvím, že jej můžeme považovat za Wagnerova předchůdce. Hudba Claudia Monteverdiho má dramatickou sílu a důsledně zachovává rovnováhu s dramatickou složkou opery. Ve svých posledních dílech, spojených s Benátkami, stává se Monteverdi zároveň dovršitelem soudobého vývoje opery.

Římská škola souvisí těsně s *florentskou cameratou*, leč zaměřuje se námětově k výjevům a historiím ze života svatých, ale též k látkám komickým. Z hudebního hlediska tenduje k bohatším melodickým útvarům, potlačujíc jednotvárný výraz recitativu florentského typu a zdůrazňujíc též účast sborů a hudby instrumentální s bohatěji rozvinutými recitativy.

Pro rozvoj opery je značně důležitým článkem *opera benátská*. V Benátkách vzniká typ veřejné lidové opery, poprvé se tu setkáváme s veřejným „kamenným“ operním divadlem v budově *Teatro S. Cassiano* (1637), do roku 1700 měly Benátky 15 dalších operních divadel. Divadla byla navštěvována drobnými měšťany, velkoobchodníky a vybranými příslušníky bohatých aristokratických vrstev (poslední z nich si většinou pronajímali v divadlech celé lóže, ale k vlastnímu umění v operě měli daleko). Z mistrů benátské opery straní *Pier Francesco Cavalli* (1602–1676) vkusu spíše aristokratickému, zatímco *Marc'Antonio Cesti* (1623–1669) je vyznačen vkusu měšťanského. Vlastním zakladatelem benátského stylu je Cavalli; zdůrazňuje ariózní živel i v recitativech a navazuje výrazně na praxi římské opery. Má značný význam při koncepci árie, neboť přechází od árie dvojdílné k typu třídílné. Duet používá v místech dramaticky vypjatých, rád osnuje na scéně výjevy umírání. Zůstává Cestihou zásluhou, že vybudoval v italské operě velkolepé hudební scény, působivé nejen dramaticky, ale především hudebně, a to také proto, že znějí tak lidově a rostou místy dokonce z lidových hudebních forem. Benátská opera preferuje mytologické, alegorické a historické látky a bohatě využívá divadelní mašinérie a složité jevištní architektury, stejně jako přepychové výpravy. Často se tu mění obrazy, které ovšem opět předpokládají i změny ve výpravě. Vývoj benátské opery lze rozdělit do tří fází: *První* (do roku asi 1660) pracovává hlavně výrazovou stránku recitativu a rozvíjí ty jeho části, které směřují k ariózu; v *sinfonii* (tedy operní předehře) zdůrazňuje její akordický ráz. Ve *druhém* údobí (1660–1680) dochází k opracování dvojdílné a třídílné árie, která je organicky spjata s recitativem; *sinfonia* je fugovaná. *Třetí* období (1680–1700) přeje především rozvoji hudebně formových principů, které potlačují dokonce i vývoj dramatické akce; v této fázi objevíme fugované části nejen v *sinfoniích*, ale též v *ritornelech* a *áriích*.

Neapolská opera představuje pátou vývojovou linii a fázi v dějinách opery. Má význam hlavně evoluční, protože rozpracovává tvůrčí postupy, které již známe z vývojové periody školy benátské. Rozvinula hudební složku opery, často i na



(6) Náčrt plánu Divadla S. Moysè v Benátkách (1742)

úkor složek ostatních, zdůrazňujíc mj. virtuózní kolorатурní zpěv a obdivujíc oslnivé výkony kastrátů. Její rozvoj, jež lze vymezit léty 1690–1800, je úzce spjat s prohloubením *barokního libreta*, které se právě v té době stává umělecky i literárně pronikavější. Po jisté stagnaci, k níž docházelo ve škole benátské, dosahuje stará opera a její libreto svého velkého rozmachu zejména v tvorbě Benátčana *Apostola Zena* (1660–1750), zvláště pak v dílech *Pietra Bonaventury Metastasia* (1698–1782). Oba byli císařskými dvorními básníky Karla VI. Hudebně dochází v neapolské opeře k rozvoji třídílné árie *da capo* a k vykrystalizování typologie operní předehry, tedy *sinfonie*, o tempovém schématu: rychle – pomalu – rychle (Francouzové s Lullym v čele, jenž byl v Paříži vlastně naturalizovaným Italem, vyznávali opačné schéma: pomalu – rychle – pomalu). Neapolskou operní předehru dovršil nejpronikavější představitel neapolské školy *Alessandro Scarlatti* (1660–1725). Měla značný význam i pro vývoj nástrojové hudby, neboť je jedním z kořenů, z nichž rostla též klasická symfonie.

Scarlatti dal opeře pevný tvar. Ustálil postavení árie v celkové struktuře díla a kodifikoval i její poměr k oběma typům recitativu (*secco*, *accompagnato*). Z dramatických důvodů vyloučil takřka úplně sbory a uplatňoval je pouze zřídka, v místech dějově vypjatých nebo oslavných. Scarlattioho přínos je zjevný také v jeho činnosti učitelské, přímé i nepřímé. Jeho uměleckému vlivu podléhali neapolští komponisté jeho doby, kteří se záhy přimkli ke vzoru svého mistra. *Alessandro Stradella* (1644–1682), *Leonardo Leo* (1694–1744), *Nicola Porpora* (1686–1768) a *Giovanni Battista Pergolesi* (1710–1736) patřili k nejproslulejším; v Pergolesim zrodil se pak přední představitel a vlastní zakladatel italské buffy, jenž přes své mládí zastínil své současníky a vynikal nad ně vpravdě geniální bezprostředností melodiky, svěžestí své invence.

Před lety byly jednotlivé tzv. *školy* traktovány izolovaně. Dnes je vidíme ve vzájemných kontextech a akcentujeme jejich prolínání. Bylo to roku 1961, kdy o problematice opery jednal kongres Mezinárodní společnosti pro hudební vědu. Sídli dodnes v Basileji, ale v pravidelných intervalech pořádá mezinárodní hudebněvědné kongresy ve významných světových kulturních střediscích. Onen kongres z roku 1961 se konal v New Yorku. Pojednal mj. zevrubně o opeře a o jejím vývoji, soustředil se k tzv. *staré opeře* (tj. do let mladého Mozarta) a dospěl k závěru, že je příhodné razit termín a pojem *celoitalské opery*, neboť jednotlivé tzv. městské školy na sebe intenzívně vzájemně působily a tíhly k vytvoření takového typu opery, který by reprezentoval Itálii jako celek. (O této problematice pojednáme podrobněji v kapitole o Vladimíru Helfertovi a jeho vztahu k italské opeře.)

Jsmo velmi mnoho dlužni staré italské opeře. Její pravá velikost by dnes vynikla jedině v živém tvaru. V zahraničí, ale i u nás (pronikavá je práce Nadace barokního divadla v Českém Krumlově, kde na tamním zámku máme dochováno pozoruhodné barokní šlechtické divadlo), soustřeďujeme zájem ke staré opeře. Její renesance není dnes myslitelná bez soustavné práce ediční, vycházející z nových pramenných objevů, bez cílevědomé práce interpretační (tíha operní provozní praxe, takzvané *Aufführungspraxis*, leží na bedrech pěvců a instrumentalistů, ale i režisérů, scénografů, choreografů apod., kteří jsou zaníceni pro starou operu),

bez spolupráce praktických hudebníků a zpěváků s muzikology a se znalci starého divadla. Jsme přesvědčeni, že stará opera má mnoho co říci i dnešnímu vnímání. Její oživení – toť práce nemalá; síla tíživé tradice odsuzující starou operu, z kteréžto tradice dnes žijí, neprávem ovšem, pouze nevraživé a kousavé odsudky odpůrců předgluckovské opery, je tak značná, že připadá takřka nemožné vdechnout nový život do operních partitur upadlých v zapomenutí. Proces renesance staré opery je možný právě dnes, kdy hledáme pandán k přetechnizované realitě. Stará opera může obohatit dnešního člověka, neboť je stále nositelkou jistých všelidských momentů, neboť je oslavou lidské velkodušnosti, prostoty, neboť je prodchnuta filozofií humanity.

CLAUDIO MONTEVERDI ANEB POLIBEK
TONOUCÍ V ÚZKOSTI
MONTEVERDIHO NÁVRAT

André Suarès byl jeden z prvních literátů, kteří pochopili Monteverdiho velikost. Neznal příliš jeho dílo, avšak v *Kondotierově cestě do Itálie* (svazek I, Symposion, Praha 1934) napsal úchvatná slova básníka o tomto skladateli svého srdce. Před ním jediný Romain Rolland (*Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*, Paříž 1895, česky v Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967) plně tušil Monteverdiho genialitu. Ve srovnání se Suarèsem, z jehož stránek jsme vybrali druhou část titulu naší kapitoly, měl Rolland velké znalosti monteverdiovského materiálu a prostudoval též mnohou práci o době a jejích kulturních dějinách, o prostředí, v němž Monteverdi tvořil, o nepřátelích jeho výbojů – i o vyznavačích jeho umělecké pravdy.

Avšak léta muzikologického působení Romaina Rollanda (svůj spis o dějinách oprey předložil na pařížské Sorbonně jako doktorskou práci a stal se tamtéž profesorem dějin hudby) jsou již vývojově překonána. V jeho Dějinách opery revidujeme hlavně odsudek neapolské školy. O Monteverdim však působí Rollandovy řádky stejně jímavě a pravdivě jako před lety, i když dnes máme nesrovnatelně hlubší i širší zkušenosti zejména v otázkách interpretačních, vydavatelských apod. Možno hovořit o monteverdiovské explozi. Jeho madrigaly zaznívají hojně z úst sborových pěvců, obdivujeme je na zvukozápisných nosičích stejně jako Monteverdiho opery. Renesance Monteverdiho díla má rysy nového objevitelství. Monteverdi žije druhým životem. K tomuto géniovi tíhneme nyní i my. Muzikolog a skladatel Miloš Štědroň napsal o něm pozoruhodnou monografii (*Claudio Monteverdi. Génius opery*. Editio Supraphon, Praha 1985) a svými novými rekonstrukcemi oživil zejména některé jeho opery a kantáty.

Monteverdiho první život, život reálný, byl naplněn utrpením.

Narodil se v květnu 1567 v Cremoně (pokřtěn byl patnáctého dne v tomto měsíci). Jeho otec byl lékařem. V Monteverdiho rodu se vyskytovali nejen mužové lékařské vědy, nýbrž i nástrojaři. O Monteverdiho dětství a chlapectví v Cremoně se nedochovaly žádné zprávy. Je prokázáno, že se učil hudbě u M. A. Ingegneriho a že vstoupil na přelomu let 1590/91 do služeb vévody Vincenza Gonzagy I. v Mantově. Stal se zde „cantore“ a oženil se se zpěvačkou Claudinou Cattaneovou. Jako člen vévodské kapely procestoval Uhry, Flandry, dostal se do Innsbrucku, Prahy, Lince a Vídně. Roku 1601 se stává kapelníkem, o něco později mantovským měšťanem. Není jasné, proč byl Monteverdi propuštěn z vévodské služby krátce po smrti svého chlebodárcce. Odešel nejprve do svého rodiště, až se mu roku 1613 naskytla možnost zastávat čestný úřad prvního kapelníka při chrámu sv. Marka v Benátkách. Setrval v úřadě tři desetiletí. Mantova, ale i parmský a ferrarský dvůr,

stejně jako šlechtické domy v Benátkách, objednávaly u Monteverdiho skladby, nejméně dramatické.

K novému rozmachu sil dochází u Monteverdiho po roce 1637, kdy bylo otevřeno v Benátkách první veřejné operní divadlo (*S. Cassiano*). Monteverdi píše pro benátskou scénu tři své opery. Navázal zejména na své zkušenosti v *Orfeovi* (Mantova 1607) a vytvořil například v *Odysseově návratu do vlasti* (*Il Ritorno d'Ulisse in patria*, 1641) a v *Korunovaci Poppeině* (*L'Incoronazione di Poppea*, 1642) základ k benátské tradici epochy Cavalliho a Cestiho.

Uprostřed práce umírá Monteverdi 29. listopadu 1643 v Benátkách. Nedosáhl oněch met, které si postavil – tak alespoň soudí ve skromnosti sám. Osud se k němu nezachoval příliš milostivě, protože neustálé boje o místo na slunci podlamovaly jeho tvůrčí sílu. I v soukromém životě byl nešťasten, protože ztratil záhy rodinu. Zůstalo mu jen jeho umění. Věnoval se mu do konce života, hodně četl, přemítal a hledal hlubinu bezpečnosti.

Monteverdiho životní běh naznačíme významnými lety.

Tak první hudební skladbu napsal roku 1583. Rok poté píše *Písničky pro tři hlasy* a v letech 1587 a 1590 komponuje *dvě knihy madrigalů* pro pět hlasů. O dvě léta později je doplňuje *třetí knihou*. Když táhne jeho vévoda Vincenzo proti Turkům na straně Rudolfa II., odchází Monteverdi s vévodou do Rakouska. O čtyři léta později pozná lázně Spa a naučí se tam komponovat vokální hudbu po francouzském způsobu („*Canto alla francese*“). Roku 1600 se mu narodí syn Francesco. Monteverdi musí čekat ještě tři léta, aby se stal po Pallavicinim vévodským kapelníkem. Jeho dny plynou v práci, neboť roku 1603 a 1605 vydá u benátského nakladatele Amadina *čtvrtou a pátou knihu madrigalů*. Roku 1605 mu povije žena Claudina druhého syna Massimiliana. Rok 1607 je bohatý na kompoziční činnost. Vzniká první reformní opera *L'Orfeo* na text Alessandra Striggia (budeme se jí věnovat později v tomtéž našem textu); vydá ji tiskem opět Amadino, a to roku 1609. Spolu s Orfeem píše Monteverdi *Hudební žerty* (*Scherzi musicali*, 1607) a netuší, že ještě v září téhož roku jej navždy opustí milovaná Claudina. V myšlenkách na ni píše roku 1608 operu *Arianna*, z níž se dochová pouze slavný Nářek (*Lamento d'Arianna*). V divadelním stylu píše pak *Ples zavržených* (*Il ballo delle ingrate*), který pak uveřejňuje daleko později, roku 1638, ač vznikl již v Mantově 1608. Rok 1608 je pro Monteverdiho osudný. Těžce onemocní a vrací se do rodné Cremony. Vévoda mantovský mu poskytne mimořádnou penzi ve výši 100 tolarů. Téhož roku, 1609, obdrží zvýšení platu na 300 tolarů. Příští rok věnuje pak Monteverdi studiu v Římě. Na cestě do Věčného města se zastaví u Cacciniho ve Florencii. Když roku 1612 jde z Mantovy, nemá tam již zastánce, protože vévoda Vincenzo zemřel 18. února. Správcové mantovského vévodství mu dali za více než 22 let služby mizivou zvláštní odměnu 25 tolarů. Když byl rok nato (19. srpna) jmenován kapelníkem u Svatého Marka, pobírá dvanáctkrát více – a o čtyři léta později dokonce šestnáctkrát. Bez ohledu na vnější ohlas svých děl komponuje opery a madrigaly. V zimě roku 1616 se odebere do Mantovy, aby tam pracoval na opeře *Alcestina svatba s Admetem* (*Le Nozze d'Alceste e d'Admete*). O jeho tvorbu má zájem Parma, neboť si tamní šlechta objedná *Lásku Diany a Endymiona* (*Amori di Diana e Endimione*). Monteverdi vyhovuje roku 1617, ale záhy

poté se vrhá na tvorbu církevní a komorní, která jej zaujme roku 1618 vedle opery *Andromeda*. Život plyne Monteverdimu v práci na baletu o Apollónově nářku (dílo se nedochovalo) a na sedmé knize madrigalů (1619). Marně se pokouší dostat do Mantovy, odcestuje tedy roku 1620 do Boloně, kde je přijat přímo triumfálně. Boloňský úspěch přispěje k dalšímu zvýšení platu u Svatého Marka na 650 dukátů ročně. V sedmapadesáti letech je jmenován členem Akademie v Bologni. Vystuduje teologii a uchází se roku 1626 o kanovnictví v Cremoně. Je to doba, kdy se stal oficiálním skladatelem a věnuje svou hudbu oslavě vítězství u Lepanta. (Uplynulo 55 let od doby, kdy spojené španělské, benátské a papežské loďstvo porazilo 7. ledna 1571 pod vedením Juana d'Austria loďstvo osmanské říše.) Roku 1627 vydá Monteverdi slavné Arcadeltovy madrigaly. Mezi operní a madrigalovou tvorbou promýšlí otázky melodiky a kompozice. Vrhne na papír svou učebnici *Melodia overo seconda prattica musicale (Melodie neboli moderní hudební kompozice, 1633/34)*, putuje do Lorety, znovu se vrací k madrigalům a vzepne se ke geniálním operám o Odysseově návratu do vlasti a o korunovaci Poppeině. Rok nato umírá v Benátkách, je pohřben ve Frari.

Monteverdi prožívá během tvůrčích let životní sváry. Mantovský vévoda jej zotročuje, šlechtické obecenstvo nechápe jeho nové pojetí hudby, protože je prý příliš založeno na zvukové nástrojové barvě. To je v Monteverdihově době, stále a převážně okouzlené zpěvem, věru příliš smělé. Monteverdi si však věří. Studiem nástrojů „se cvičí ve dne v noci v naslouchání a hledání účinku“ hudby. Jeho východiskem je řecký starověk, alespoň filozoficky. Současnost vidí antiku příliš nedynamicky, staticky; Monteverdi v ní nachází pravý život. Nad jeho dílem svítí antické slunce. Ve svých myšlenkách o melodii (*Melodia, 1633–1634*) klade základní pravidla své tvůrčí estetiky. Koncipuje ji na principu studia přírody a na úctě k umělecké i životní pravdě. Vyznává se, že mu dali řečtí myslitelé více než studium harmonie. Jeho umění je umění srdce.

Báje v hudbě nazvaná *Orfeus* má pro Monteverdihovy klíčový význam. Naučí se v ní operní kompozici, spojí madrigalový typ skladby se sólovým a ansámbovým způsobem komponování. Stmelí operu ritornely. Inovuje monodiální styl z počátku 17. století a obohacuje jej o zářivou paletu zvukově neobyčejně působivého nástrojového ansámblu. *Orfeus* se stal prvním hudebním dramatem v dějinách hudby a opery, i když je vystaven na principu lyrické pastýřské hry.

Úspěch díla podnítil Monteverdihovy k další práci. V době, kdy komponoval *Ariannu*, zachraňovalo jej toto opus před duchovní krizí v době odchodu manželčina. Právě tehdy byl pověřen přípravou slavnosti o svatbě dědičného mantovského prince. Vrhel se do práce skladatelské i organizační s takovou vervou, že se mu samotnému zdálo, že zemře. V únoru 1608 *Ariannu* dokončil, dne 28. května měla premiéru. Z opery zbylo několik stran. Ostatní rukopis se ztratil. Avšak *Nářek Ariadnin* patří k nejopravdovějším, nejhlubším torzům, jaká kdy byla napsána. Skladatel promítl do *Lamenta* všechnu svou bolest. Sálh přitom ke známému antickému námětu. Ariadna, dcera krétského krále Mínóa, pomohla Théseovi, aby nezabloudil v labyrintu, kde měl zabít obludu Mínótaura. Dala mu klubko nití, které Théseus upevnil na začátku labyrintu. Po niti se vrátil a tak vyvázl životem.

S Théseem prchla Ariadna, protože oba mladí lidé k sobě vzplanuli láskou. – Připluli k ostrovu Naxos. Zastavili se, protože tam chtěli přespat. Ve snu se zjevil Ariadně bůh Dionýsos a přikázal jí, aby na Naxu zůstala, protože se s ní hodlá oženit. Marně se proti tomu vzpírala Ariadna, marně odporoval Théseus. Vůli boha bylo nutno splnit. – Hluboce zarmoucen pokračoval Théseus v cestě do Athén. Ariadnu zanechal na ostrově Naxos. V žalu dokonce zapomněl vyměnit černé plachty na svých lodích za bílé. – Ariadna se pak skutečně stala Dionýsovou manželkou a Théseus se později nešťastně oženil s její sestrou Faidrou. Ariadnino manželství s Dionýsem bylo rovněž nešťastné. Žalem po Théseovi se utrápila k smrti. Nakonec se nad ní smilovala bohyně Artemis a zastřelila ji šípem. Bohové pak Ariadnu přenesli na nebesa a určili jí místo poblíž Hadonoše.

Dochované torzo z Monteverdiho opery *Arianna*, slavné *Lamento*, je námětově zaměřeno k okamžiku, kdy Ariadna sezná, že ji Théseus opustil na ostrově Naxu. Tak prociťuje své osamění, že prosí bohy, aby ji nechali zemřít („*Lasciate mi morire*“). I v myšlence na smrt myslí na svého Thésea, neboť doufá, že se k ní vrátí („*O Teseo, Teseo mio*“). V duchu apostrofuje jeho věrnost, o níž je plně přesvědčena („*Dove, dove è la fede*“). Marně však čeká, ani moře jí nedává odpověď („*Abi ch'ei non pur risponde*“). Ariadna je na pokraji zoufalství.

V *Lamentu* napsal Monteverdi nedostižnou hudbu, kterou nepřekonal ani Gluck. Ariadnina melodika představuje největší vzmach Monteverdiho génia. Skladatel soustředil do Ariadnina monologu všechnu svou bolest. *Lamentem* pronikl do srdcí posluchačů. Když naslouchali premiéře opery, propukli ve vzlykot. Follinovy dopisy o premiéře dosvědčují:

„Claudio Monteverdi dosáhl v hudbě takové znamenitosti, že už se nám nemusí zdát zvláštní ty účinky harmonie, o nichž s velkým podivením čteme ve starých spisech. O tom a o mnohém jiném jasně svědčí Ariadna... Tisícům a tisícům v tom slavném divadle vyloudil z očí slzy.“ *Lamento d'Arianna* nabylo za Monteverdiho života takového věhlasu, že skladatel je sám upravil pro sbor, a to ve formě *madrigalu*.

Tato forma byla již po léta ve značné oblibě. Její historie sahá do počátku 14. století do severní Itálie. Je doloženo, že se tak označovaly lyrické hudební formy italského původu. Poprvé se setkáváme s názvem „madrigal“ u Francesca de Barberino v jeho glosách k *Documenti d'Amore* (1313). V traktátu *Summa artis rymici vulgaris dictaminis* pojednává Antonio da Tempo (1332) o madrigalu již teoreticky. Forma se tedy již plně uchytila. Její kořeny ostatně sahají až k umění provensálskému a název této formy je odvozen z provensálského slova *mandre*, které znamená „pastýř“.

Z hlediska literárního představuje madrigal nerozměrnou lyrickou báseň o dvou až dvanácti verších. Její rýmy jsou volně rozloženy. Náměty madrigalů bývají rozmanité, nejčastěji však slouží k improvizacím o lásce a přátelství. V původní praforně jde ve středověké francouzské poezii o lyrický žánr opěvující idylický život pastýřů a pastýřek. Do italského básnictví a hudby se madrigal dostává – jak řečeno – ve 14. století. Z básníků jsou jeho největšími pěstители Petrarca a Boccaccio. Vytvořili z madrigalu pevnou formu psanou v národním (italském) jazyce a postavili tak hráz vlivu latiny. V madrigalu jde u nich o milostnou

píseň složenou z několika dvouveršových slok, z nichž každou uzavírá třetí verš na způsob refrénu. Na počátku 17. století se rozšiřuje náplň madrigalů o rovinu žertovnou. S přehnanou výmluvností velebí autor určitou osobu, jíž bývá takřka vždy žena. V 18. věku zasáhl madrigal též oblast salónní a memoárové poezie, na počátku 19. století dosáhl značné obliby v ruské literatuře. Dodnes je madrigal živou básnickou formou.

Hudební forma madrigalu se přimyká plně k textu a k jeho veršové struktuře. Dvě nebo tři „*terzetti*“ (vnitřní uspořádání veršových prvků) opakují výraznou melodii, jež je vystřídána a zakončena ritornelem (*ritornello*) o jednom nebo dvou verších. Hudební madrigal bývá zpravidla dvojhlasý nebo tříhlasý. Navázal na formu *ballaty*. Jeho největšími pěstiteli před Monteverdim byli Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenze, Niccolò da Perugia a Francesco Landini.

V 17. století vzniká nová forma hudebního madrigalu, jenž tematicky a textově vychází hlavně z Petrarky. Jde nyní o vícehlasou kompozici, skladatelsky propracovanou. Madrigal je vlastně formou jakési písně, která stojí v sousedství frottol, mottetů a francouzských chansonů. Počet veršů je v novém italském madrigalu střídavý.

Sestává ze sedmi až jedenácti slabik a je rýmovaný. Na počátku nové vlny stojí Adrian Willaert s kruhem svých žáků. Již v raném stupni vývoje nového italského madrigalu jde o hudební výklad textu (zhusta se tak děje adekvátními prostředky, též zvukomalebnými), avšak esteticky směřovali tvůrci madrigalů k vystižení lidských afektů. Činili tak často využitím chromatiky, která se stále častěji objevovala v tvorbě Marenziově, Gesualdově a Monteverdiho. Chromatika dosáhla u Monteverdiho svého vrcholu. Claudio Monteverdi uplatňuje madrigal i v jednohlasých skladbách psaných technikou generálbasovou, čímž klade nové základy nejen operě, nýbrž i kantátě.

Zdrželi jsem se poněkud déle u charakteristiky madrigalu a jeho vývoje v literární i hudební oblasti. Učinili jsme tak proto, že právě Monteverdi je vyvrcholem veškeré madrigalové tradice. Monteverdiho madrigaly z jeho *devíti knih* představují dovršení renesančního vývoje této formy. Skladatel navázal hlavně na vliv a příklad madrigalových kompozic Arcadeltových, Cypriana de Rore a na tvorbu svého učitele Marc'Antonia Ingegneriho. Rytmická struktura Monteverdiho madrigalů vykazuje stopy vlivu taneční písně, jak ji například pěstoval Gastoldi. Tendence Monteverdiho k *bassu continuo* a k nástrojovému doprovodu je příznačná. Zařadil tvorbu tohoto nového typu madrigalů do „*seconda prattica*“, tj. do moderního způsobu kompozice, a přimkl se k onomu proudu, který se stavěl proti „*prima prattica*“, tj. takovému způsobu skladby, kdy vládla pouze hudba, tak jako za starých časů, například za Ockeghema. Ostatně do zhruba své Šesté knihy madrigalů osciloval i Monteverdi mezi starším a novějším způsobem vyjádření. Nakonec v jeho pojetí zvítězil básnicko-hudební styl, který respektuje hlavně nosnost a srozumitelnost zpívaného slova.

Stylové výrazové prostředky Monteverdiho madrigalů připomínají sloh jeho jevištních děl. Mnohé ze svých madrigalů píše Monteverdi věru jako formu ryze dramatickou, některá svá jevištní díla zařazuje pak do svých knih madrigalů.



(7) Claudio Monteverdi. Soudobý dřevoryt.

Vyznává ještě jednotu mezi madrigalem a jevištní formou, ježto ještě neuplatňuje pozdější ariózní sloh benátský nebo neapolský. I v madrigalech neustále stupňuje výraz, takže máme leckdy dojem, že jde o ryze scénické pojetí. Madrigaly Monteverdiho nejen dobře znějí, nýbrž jsou psány také s plným zřetelem na únosnost ryze technickou. Monteverdi se tak stává dovršitelem tendencí, které hlásal například již Luzzaschi ve své sbírce *Madrigali per cantare e sonare* z roku 1601. Nevyhýbá se ani vlivům madrigalové komedie (*Hudební žerty*), neboť tuší, že se stane právě ona madrigalová komedie důležitým vývojovým článkem směřujícím k pozdějším formám buffy.

Monteverdiho madrigaly jsou moderní díla nové doby. Skladatel v nich přesahuje rámec příležitostné skladby. Naplňuje formu madrigalu novým hluboce lidským a zobecňujícím obsahem. Promítá do ní své vlastní životní zkušenosti, pochyby, úzkosti a naděje. Jsou odrazem jeho skladebných tendencí směřujících k obecné srozumitelnosti hudby. Monteverdiho madrigaly sdružené do devíti knih představují také vrchol jeho předchozího vývoje, nepřehlídíme-li k vývoji obecnému. Hlásí se v nich již nové pojetí lidskosti. Utrpením člověk dosahuje lásky a stává se lepším. Nic lidského mu není cizí. K pravdivosti výrazu v madrigalech dochází Monteverdi hlubokým studiem člověka nitra a postoje *hominis sapientis*

ke světu a vůbec ke společnosti. Hnutí duše se Monteverdi snaží vyjádřit hudbou. Hledá v ní odraz přírody, tříbí svůj lyrický, hrdinský i vášnivý styl. V Monteverdiho madrigalech nalezneme bohatou škálu výrazu. Láska jde v nich ruku v ruce s bojem o lidské ctnosti, které jsou v nich hájeny – je-li třeba – též krví a mečem. „Monteverdi požaduje právo smyslu a pro hudbu volnost. Přes protesty obhájců přísných pravidel rozbíjí okovy, jimiž se hudba sama spoutala; chce, aby poslouchala pouze hnutí srdce. Dovolává se v tom lidu proti elitě; a třebaže jako umělec byl stále závislý na aristokracii, která jediná měla peníze a volný čas, cítíme v jeho díle až do konce ohlas lidové duše. Jeho snahy pak přivodily vytvoření prvního hudebního divadla pro lid.“ Tato Rollandova slova (*Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*, Praha – Bratislava 1967, s. 113, v překladu Josefa Kostohryze) nad jiné charakterizují Monteverdiho afinitu k umělecké pravdě. Jeho skladby jsou proto tak působivé, že jsou *vnořeny do krve a do života*.

Tento janáčkovský obrat vystihuje plně i Monteverdiho skladbu nejpopulárnější, totiž jeho operu *Orfeus*.

Dne 24. února 1607 se shromáždila v Mantově vybraná uměnilovná společnost *Accademia degli Invaghiti (Společnost okouzlených)*, aby v Gonzagově paláci o karnevalu vyslechla premiéru *Orfea*, „báje v hudbě“, jejímž autorem byl čtyřicetiletý kapelník dvora vévody Vincenza z rodu Gonzagů. Všichni očekávali, že budou přítomni mimořádnému tvůrčímu činu. Nebyli zklamáni. Z *Orfea* se vyklubalo něco zcela nového, neboť tato „*favola in musica*“ byla vzdálena nejen běžným dvorským hrám s hudebními vložkami, nýbrž nesouzněla plně ani se zásadami hudebně poměrně chladného stylu florentské cameraty, jenž se vyvinul před několika lety a vyústil v „melodrama“. Monteverdiho *L'Orfeo* představoval syntézu předchozího vývoje, ale zároveň přinášel tolik osobitého a nového, že bylo lze hovořit o pravém tvůrčím činu. V podstatě sice šlo o florentský typ „melodramatu“, avšak hudba tu nepodléhala tak bezvýhradně, až otrocky, básnickému textu. Monteverdimu šlo daleko spíše o to, aby stmelil všechny výrazové prostředky své doby k výslednému účinu. Nevyhýbá se tradičnímu vícehlasu (je ostatně také například nedostižným mistrem madrigalu); inovuje monodiální styl z počátku 17. století a obohacuje jej o pastózní paletu zvukově neobyčejně působivého nástrojového ansámblu, v němž byla zastoupena dvě velká cembala, dvě basové violy, deset viol, jedna dvojitá harfa, dvoje malé housle, zvané „francouzské“ (stradivariiovský typ houslí dosud nebyl vynalezen), dvě kytary, dvoje varhánky, tři basové gamby, čtyři trombóny, jeden regál, dva cinky, diskantová malá podélná flétna o základním tónu c³, „flétnička“, jedna klarína a tři trubky s dusítkem – tedy soubor instrumentů poměrně velmi různorodých.

Všechno své umění postavil Monteverdi do služeb dramatické akce, tak jak ji chápala jeho doba. *Orfeus* se stal prvním hudebním dramatem v dějinách hudby a opery, i když je vystaven na principu lyrické pastýřské hry. Italské seicento bylo nadšeno antikou, plně akceptovalo jinoťaj o lásce Orfea a Eurydiky a přijalo tuto ovidiovskou báji o manželské věrnosti za nejvlastnější výraz vlastních pocitů.

Orfeus, syn boha Apollóna nebo říčního boha Oiagra a Múzy Kalliopy, je podle pověsti největší pěvec a hudebník z řeckých mýtů. Antika považovala

Orfea za héraa, za sobě rovného jej pokládali i největší hrdinové, například Argonauté, kteří ho pozvali na svou výpravu za zlatým rounem do Kolchidy. Orfeus byl zázračný umělec. Když rozezvučel lyru a zapěl píseň, přicházela k němu lesní zvířata spolu s ptáky; vše živé v údivu naslouchalo jeho umění, ba i skály se skláněly, aby se kolem něho shromáždily. Všude panoval mír. Vlk ležel vedle beránka, osika se přestala chvět, ba ani platan nevrhl svůj stín na prostý kvítek polní. Při Orfeově zpěvu a hudbě ženy

„... planuly vášní

spojit se s ním, však truchlily mnohé, když pěvec je odbyl“ (jak čteme v Ovidiových *Metamorfózách*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1958, ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, s. 293). Neusiloval o lásku žen, když mu bohové vzali Eurydiku, manželku z nejméně důvěrnějších; při sbírání květů náhle zemřela byvší uštknuta hadem.

Orfea zachvátil po její smrti nesmírný žal, který se proměnil v zoufalství. Odhodlal se k činu, jež se neodvážil žádný smrtelník. Rozhodl se sestoupit do podsvětí a požádat jeho vládce Háda (Plútóna), aby mu ženu vydal. Kouzlem hudby obměkčil převozníka Charóna, který ho přepravil přes řeku Stygu do podsvětí, a zazpíval píseň o lásce k Eurydice Hádovi a jeho manželce Persefoně (Proserpině). Žádal o vydání Eurydiky a slíbil, že ji vrátí, jakmile sám skončí svou pozemskou pouť. Orfeova píseň dojala podsvětní říši. Tantalos přestal hladovět a žíznit, Sísyfos přerušil úmornou práci, ba i v očích Erínyí, bohyň pomsty a kletby, se zaleskla slza. Rozplakala se i Persefona a obměkčila Háda, takže slíbil, že vyhoví Orfeově prosbě. Vymohl si jedině: když bude Hermés vyvádět Orfea z podsvětí, půjde pěvec za ním a neohlédne se za Eurydikou. Těsně před vstupem do tainarské rozsedliny, která vedla do říše živých, se však Orfeus neovládl. Ohlédl se, zda Eurydika nezbloudila. Zahlédl pouze její odcházející stín, neboť se stal příčinou její druhé smrti. Marne se Orfeus pokoušel dostat podruhé do podsvětí. Neúprosný Charón nevyslyšel jeho proseb ani po sedmi dnech a sedmi nocích, kdy Orfeus lkal bez jídla a pití na břehu řeky Stygu. Zkroušen se Orfeus vrátil ke břehům Hebru do rodné Thrákie. S Eurydikou se Orfeus setkal až za čtyři léta, když byl zahynul rukama thráckých žen, které ho označily za nepřítele lidského pokolení, protože se jim vyhýbal. Házely po něm kameny, které se ovšem v letu zastavovaly, protože byly dojaty Orfeovým zpěvem. Lité ženy se tedy vrhly na Orfea jako hejno dravých ptáků. Roztrhaly ho a jeho hlavu i lyru hodily do řeky Hebru.

Celá příroda se zděsila nad tímto zločinem. Zahalila se do smutku, dokonce i skály plakaly a jejich slzy rozhojnilly vodstva řek. Dodnes pláčí rhodopské skály o výročním dnu Orfeovy smrti a jejich slzy dodnes rozvodňují řeku Hebros, kterou nynější obyvatelé staré Thrákie (Bulharska) přejmenovali na Maricu ... Text k Monteverdiho „báji v hudbě“ pochází od *Alessandra Striggia mladšího* (1573? až 1630), vynikajícího hráče na smyčcové nástroje a na lyru, který byl svou činností poután k mantovskému dvoru. Ve svém textu k *Orfeovi* (1600?) znásobuje krásu a ušlechtilost antického námětu a aktualizuje je podle dobových zvyklostí. Cítí stejně jako jeho současníci, že právě antická krása a princip starověkého řeckého dramatu jsou předpokladem k přetvoření hudby a hudebně-jevištních útvarů (tak soudili

i členové florentské cameraty). „Jsme blíže těm starým, když jako oni hledíme na věčnou přírodu mladýma očima a s upřímným srdcem, než když chceme hledat v jejich vyhaslém zraku odlesk génia, jež už vydat nemůže“ (Romain Rolland).

Alessandro Striggio traktuje báji o Orfeovi a Eurydice takto (jak čteme v jeho libretu):

Prolog – Antropomorfizovaná Hudba napovídá obsah hry a doporučuje posluchačům své umění.

1. *dějství* – Orfeus s Eurydikou přicházejí v objetí. Pastýři se radují s nimi. Orfeus je na vrcholu blaha.

2. *dějství* – Orfeus vzpomíná v kruhu pastýřů na Eurydiku. Silvia, věrná družka Eurydiky, mu přinese neblahou zvěst: Eurydika trhala s dívkami na louce květiny, uštkl ji jedovatý had, jenž se skryl v trávě. Eurydika zemřela, avšak i v okamžiku smrti volala Orfea. Pastýři s Orfeem naříkají. Orfeus se rozhodne jít do podsvětí, aby se tam mohl setkat s milovanou ženou.

3. *dějství* – Orfeus uchvátí svým zpěvem Charóna, strážce podsvětí. Charón mu dovoluje, aby přeplul řeku Léthé. Stíny podsvětí vítají Orfea.

4. *dějství* – Plútó je rovněž dojat Orfeovým zpěvem. Na přímluvu Proserpiny dovoluje, aby si Orfeus odvedl Eurydiku na zem, avšak pod jednou podmínkou: nesmí se cestou na ni ohlédnout! Duch podsvětí přivádí Eurydiku; Orfeus odchází z podsvětí se zpěvem na rtech. Má touhu se po Eurydice obrátit, neboť co zakazuje Plútó, to přece dovoluje Amor! Když pak uslyší za sebou hluk, domnívá se, že Fúrie mu Eurydiku uchvacují. Ohlédne se: duch, který Eurydiku přivedl, ji opět odvádí – tentokrát navždy – do říše stínů.

5. *dějství* – Orfeus se vrací nevýslovně smuten. Jen ozvěna opětuje jeho nárek. Náhle se však objeví bůh Apollón a snaží se jej utěšit. Vyzývá Orfea, aby s ním vystoupil na nebesa. Vždyt Eurydika je mezi blaženými, v elysiu. Orfeus tedy může spatřit tvář Eurydiky v plném slunečním jasu. Oba, Apollón i Orfeus, stoupají na nebesa se zpěvem na rtech. Vesele zpívají i pastýři a tančí pantomimu „moresca“. (*Moresca* byl v renesanci velmi oblíbený tanec. Roku 1427 je doložen v Burgundsku. Jeho počátky sahají do 14. století, původ má však nejasný. Mnozí jej spojují s boji křesťanů s naoko pokřtěnými Maury ve Španělsku [Maur – *morisco*, špaň.], jiní s tzv. tanci hojnosti. Po 15. století jsou pod pojmem „moresca“ obecně míněny taneční hry, zvláště o přestávkách mezi divadelními, respektive operními kusy. Tyto taneční vstupy bývají označovány také jako *intermedium* nebo *masque*. Moresky zná Cavalieri ve svém díle *Rappresentazione di anima e di corpo*, 1600. V Monteverdiho *Orfeovi* figuruje „moresca“ jako závěrečný balet.)

Monteverdiho *L'Orfeo* představuje velmi významné dílo v dějinách hudebně-dramatického umění. Má neobyčejnou výrazovou sílu a patří k nejmělejšim reformním činům, jimiž se mohou vykázat dějiny hudby a dějiny divadla. Navázav

na umělecké výsledky florentské cameraty, vytváří tu Monteverdi dílo neobyčejně jednotné. Jeho oživené recitativy se blíží spádu mluvené řeči a ohlašují budoucí *sec-corecitativ* (*suchý recitativ*), podstatně se tu prohlubuje melodičnost ariózních míst, která přecházejí do útvarů ohlašujících již budoucí třídílné benátské árie. Monteverdi však ještě velmi důsledně uplatňuje *stile narrativo* a *stile rappresentativo*. Hle: v *Orfeovi* se objevuje i dueto, účinně jsou zastoupeny namnoze madrigalově pojaté sbory, které plní na všech místech vysloveně dramatickou funkci a nejsou tudíž uplatňovány samoúčelně. Harmonie, oscilující mezi starými církevními tónorody a moderním durmollovým cítěním, je na svou dobu velmi směšlá, má vnitřní logiku a přimyká se vždy k dramatické situaci. K dosažení dramatického účinku uplatňuje Monteverdi vztahy mezi akordickými postupy. Sledy harmonií se často vyskytnou vedle sebe, ač jsou rodově vzdáleny. Nově řeší skladatel i vztahy mezi vokální a instrumentální složkou. Kromě ritornelů, spojovacích uzlů hudebního dramatu, obsahuje partitura díla (vydaného roku 1609 u Ricciarda Amadina v Benátkách) například 26 samostatných nástrojově vedených čísel, která zahajují a ukončují jednotlivé dramatické výjevy a významně oživují celý průběh děje. *L'Orfeo* je uveden *Tokátou* (*Toccata*), první operní ouverturou na světě, která je založena na fanfárovém motivu. Má být hrána třikrát, neboť její funkce byla čistě účelová: obecnstvo mělo být tokátou upozorněno, že představení již bude zahájeno. Ihned po tokátě následuje ritornel, jímž je uveden prolog antropomorfovaná Hudba (*Musica*); zazní v prologu ještě čtyřikrát, neboť má oddělovat jeho jednotlivé díly, vrací se pak ještě v průběhu hry a představuje tak jakési melodické i ideové pojítko v průběhu celého díla. Monteverdi tu tedy pracuje s jakousi stálou hudební myšlenkou (předjímá tím princip Wagnerova „příznačného motivu“) a dosahuje vzácné jednoty v celé skladbě. Opakuje v ní ostatně ještě další „*sinfonie*“ a „*ritornely*“ (tak označuje svá nástrojová čísla v *Orfeovi*), mění je podle dramatického vývoje děje a podle okamžité dramatické situace; dospívá tím k psychologické unifikaci hudby s textovou předlohou, neboť pracuje jako zkušený psycholog hledičtář, který uchvacuje své diváky pravdivostí a hloubkou výrazu. V závěrečné „*moresce*“ uplatní charakter dvorského tance courante. Tím vytváří dobově podmíněnou závěrečnou taneční kreaci, v níž dochází k finální apoteóze děje i hlavních představitelů.

Pro další vývoj je podnětný i Monteverdiho *instrumentální ansámbl* (často jej označujeme jako „orchestr“, ale neuvědomujeme si patrně, že toto označení dlužno spojovat až s klasicismem a s Josephem Haydnem). Monteverdiho nástrojový soubor předpokládá 36–42 hudebníků. Jsou v něm zastoupeny nástroje schopné akordické hry, dále hluboké instrumenty zesilovací, smyčcové nástroje rozmanité polohy a rozsahu – a konečně dřeva i žestě, jichž je mimo jiné využito jako instrumentů melodických, ne pouze výplňkových. Početností nástrojového obsazení vyniká *L'Orfeo* nad ostatní díla své doby (florentská camerata například znala jen značně jednoduchou instrumentaci, tj. v podstatě doprovodný typ *continua*). Instrumentace není u Monteverdiho přesně vypracována a předepsána. Skladatel jen poznamenává, které nástroje mají hrát jednotlivá místa, vypisuje pouze instrumenty melodické, kdežto akordické přísně svazuje s principem generálního basu. Dvojici vysokých smyčcových nástrojů uplatňuje již koncertantním způsobem, dáv-



(8) Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*. Titulní list (Benátky 1609).

no před Corellim, a to ve vztahu k Orfeovu zpěvu; obdobně náročně exponuje i part harfový. Ve srovnání s instrumentací ve florentské cameratě (7 nástrojů v Periho *Euridice*, 1600) má Monteverdi nyní k dispozici daleko více zvukově barevných možností a kombinací. Je pravděpodobné, že jeho instrumentár je odvozen z intermedia *Psiche ed Amore*, které napsal roku 1565 libretistův otec Alessandro Striggio (1535?–1587) pro florentský dvůr. Ve srovnání se Striggielem starším však Monteverdi využívá nástrojů nikoli pro jejich výlučnou zvukovou barvu, nýbrž pro jejich vazbu s dramatickou akcí, neboť usiluje o charakteristiku osob, situací a hlavně prostředí ve své báji o Orfeovi. Tak například pastorální svět prvních dvou aktů je zvýrazněn především jasnými a měkkými barvami smyčců, éterickými zvuky fléten a vznešeným témbrem barokní harfy, který se spojuje s generálbasem. Jakmile Orfeus sestoupí do podsvětí, mění se i barva nástrojového obsazení. Jeho

kolorit se stává hrůznější, „tvrdší“. Na místo zjasněných barev nastupují temná zvuková skupenství pozounů (trombonů), které symbolizují do dob Gluckových a Mozartových (jak známo) démonický svět tartaru. Pronikavý, ostrý zvuk trubek evokuje parabolu bohů: „*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.*“ („*Zanechte veškeré naděje, kdož vstupujete sem!*“)

Monteverdiho *Orfeus* vzbuzoval oprávněný zájem současníků, leč i ti, kdož jej obdivovali po letech, toužili vždy po tom, vyrovnat se s jeho tvůrčím odkazem. Hudebníci odcházejí – hudba zůstává; toť platí v plné míře právě o Monteverdim. „Byl ryzí Ital bez domýšlivosti a marnivosti, něžně oddán své rodině, schopný velkých obětí. Láska k hudbě mu dodává sil ještě tehdy, když myslí, že již na síle nemá co ztratit. Podobá se svatému Vincentu z Pauly a dobrému markýzi de Peiresc, tomuto širokému duchu. Jak je smuten a zamyšlen! Má jistě horké čelo. Odlesk horečky protváří jeho rysy a vypilovává je. Má vzezření plaché a pokojné; jeho snivost má cosi, jak by byl u vytržení.“ Monteverdiho melodie „je hotová omdlítí láskou, pakli jen ji někdo zadrží nebo jediný vzdech ji zavolá zpět. Jak něžné budou její slzy! Duše milenců se odhaluje v jejich pláči“.

Tak charakterizuje Monteverdiho hudbu více než 300 let po jejím vzniku jeden z těch duchů, kteří se nejvíce přiblížili kultuře Itálie a jejímu lidu: André Suarès. Čteme-li dnes jeho *Kondotierovu cestu do Itálie* (citát z českého překladu Josefa Dostála, díl I., s. 55, podle vydání Rudolfa Škeříka v edici Symposion z roku 1934, se ovšem poněkud liší od původního vydání staršího, které jsme měli k dispozici při psaní této stati), uvědomujeme si naléhavost Monteverdiho odkazu pro dnešek. Absolutně pravdivé a dokonalé historické interpretace jeho hudby nelze již dosáhnout. Nemáme ostatně přesných zpráv o tom, jak se provozovala hudba a opera v dobách dávno minulých – a zvukového ideálu minulosti nemůžeme plně dosáhnout také proto, že jsme lidmi jedenadvacátého věku, kteří žijí dechem a tužbami přítomného století.

Ani soudného návštěvníka koncertů a operních představení, ani citlivého sběratele zvukozápisných nosičů tedy nemůže překvapit, setká-li se v současné době hned s několika realizacemi Monteverdiho *Orfea*, z nichž některé jsou zachyceny na gramofonových deskách nebo na kotoučích CD. Ze starších uvádíme nahrávku *Augusta Wenzingera* („Archiv-Produktion“, DGG), nahrávku *Helmuta Kocha* (Eterna), snímek *Nicolause von Harnoncourta* (DGG) a z nedávné doby i zápis *Jürgena Jürgense* („Archiv-Produktion“, nahráno 10. – 14. listopadu 1973 v hamburském Congress Centrum v licenci Polydor International, manufactured Supraphon, stereo I 12 23II–13 ZA). V Jürgensově realizaci účinkují sólisté, Monteverdiho sbor z Hamburku, tamní Camerata Accademica, Hamburský kruh dechových nástrojů pro starou hudbu a instrumentální sólisté.

Německý znalec staré hudby Jürgen Jürgens, autor naší realizace Monteverdiho *Orfea*, se podstatně zamyslel nad původním textem díla („Urtext“) a nad jeho novodobou realizací. Písemnou formou to činí v předmluvě k nahrávce v DGG „*Claudio Monteverdi: L'Orfeo. Urtext und Aufführungspraxis*“. Vychází ze zásady, že nástrojové obsazení Monteverdiho skladby skýtá pouze jednu z možností, jak se dnes zmocí jeho *Orfea*. Dnes již nelze oživit zvuk smyčcových nástrojů úzkých

menzur, protože tyto instrumenty zcela vyhynuly. Zato však v oblasti dechových a trsacích nástrojů máme dochováno dosti typů, podle nichž jsou vyrobeny věrné kopie například cinků (*cornetti*) nebo starých kytar, které nemohou být jen tak beze všeho nahrazovány moderními nástroji trubkového (případně hobojevého) typu nebo novodobými kytarami. Též kopie historických cembal nebo rekonstruované organi di legno máme plně k dispozici (typ „flétnových hodin“, které ovšem, jak dodáváme, byly vynalezeny až daleko později, prý roku 1779, jak uvádí Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin 1913, s. 144). Jürgensova nahrávka tedy volí tyto nástroje, i když ve skupině instrumentů smyčcových nutně sahá ke kompromisu.

Jürgens chápe Monteverdiho jako skladatele *stylového přechodu*, jenž vyšel z principu vokální polyfonie, leč stál již u kolébky „nové hudby“ tím, že uplatňoval nové zřetele zejména ve vztazích mezi vokální a instrumentální linií kompozičního projevu. Německý realizátor dbá citlivě na to, aby využil Monteverdiho slohu k charakteristice postav, výjevů a scén. Proto propracovává například *continuo* na těch místech, která jen sporadicky obsahují generálbasové číselné zkratky. Sleduje vždy ten cíl, aby generálbas nebyl pouhým výplňkovým doprovodem, nýbrž elementem hudebně psychologickým. Zamýšlí se též nad funkčností melismatického zpěvu (*koloratur*). Vychází z předmluvy C. Monteverdiho k jeho *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Benátky 1638), v níž tvůrce nabádá k obezřetnému a funkčnímu užívání *koloratur*; soudí, že podobně střídmě je třeba pojímat i *Orfeu*, chceme-li se dobrat jeho umělecké pravdy. Doporučuje *koloratury* pouze ve dvojdílných *ariosech*, ve strofických částech písňového charakteru a v melodicky znějících *ritornelech*. Takto ostatně Jürgens party realizuje i ve své nahrávce. V jeho znění *Orfeu* jsou poněkud jinak rozděleny role, než jak je tomu v originále (1607), nově je například také pojato finále *Orfeu*.

Nejprve tedy k rozdělení rolí. *Messagera* vystupuje ve 2. aktu pod svým vlastním jménem *Silvia*, jak vyplývá též z textu druhého pastýře („*Questa è Silvia gentile...*“). – Part *Ninfy* z 1. aktu je přidělen *Silvii*, protože tato přítelkyně Eurydiky je přece sama nymfou, jak vyplývá z Orfeových slov: „*Ninfa, che porti?*“ – Partie *pastýře* z 2. aktu („*A l'amara novella...*“) je rozdělena z textových důvodů mezi dva zpěváky. – *Speranza*, obsazovaná nyní zhusta altistkami, je svěřena kontratenoristovi (*Counter Tenor*). Oprávněnost tohoto zásahu vyplývá z dopisu Francesca Gonzagy bratru Fernandovi z 1. března 1607, z něhož se dovídáme, že i při premiéře *Orfeu* spoluúčinkoval proslulý kastrát z Florencie Giovan Gualberto Magli. Falzetově znějící hlas kontratenoristy se znamenitě hodí pro roli *Speranzy* – postavy oscilující mezi světem blažených a mezi podsvětím.

Jürgens nově pojímá finále *Orfeu*. Z formálních důvodů zaznívá po tanci *pastýřů* (*moresca*) ještě jednou úvodní *tokáta*. Takto je alespoň symbolicky uveden v život návrh básníka Alessandra Striggia mladšího, aby opera končila nikoli tímto tancem, nýbrž velkolepým *bakchanálem*, které patrně nemohlo být realizováno v poměrně malých prostorách mantovského dvora.

Objeví se i instrumentační inovace a zásahy. V podstatě je využito obsazení, které předepisuje Monteverdi. Sbory a instrumentální kusy, u nichž chybí pokyn

o obsazení, byly nově instrumentovány podle obdobných míst Monteverdiho partitury. Někde však bylo nutné vkomponovat nepatrné doplňky a partituru poněkud pozměnit. Tak například *tokáta* byla obohacena o hlas kotlů (na způsob staré vojenské hudby). Ve sboru „*Lasciate i monti*“ bylo v nástrojovém doprovodu použito dvou fléten místo flétny jedné, jak je omylem uvedeno v Monteverdiho partituře (jde o tiskovou chybu původního vydání). Osmihlasé *sinfonie* 3. a 4. aktu nejsou interpretovány pouhou baterií žesťových nástrojů; v repetičích k nim přistupují též nástroje smyčcové. V tanci „*moresca*“ jsou nasazeny všechny nástroje (žesť, flétny i smyčce); rytmus zdůrazňuje tamburína, jíž se hojně používalo v taneční hudbě 16. a 17. století (v *Orfeovi* není původně uvedena). Generálbasové nástroje se přesně přidržují Monteverdiho předpisů. V místech, která postrádají instrumentačních pokynů, bylo nutno volit novou instrumentaci, a to tak, že každé dramatické osobě je nyní přiděleno charakteristické instrumentarium v generálbasu – Orfeovi například varhany a harfa, prvnímu pastýři cembalo, virginal a dvě kytary (u Monteverdiho *duoi chitarroni*, tj. vlastně basové loutny).

Jürgensova nová adaptace Monteverdiho *Orfea* domýšlí jeho partituru důstojně a v rámci slohových licencí. Oživuje tak toto nejproslulejší skladatelovo dílo, staré málem čtyřista let, o němž platí slova Romana Rollanda: „Je to řeč utrpení a lásky, řeč svobodné duše.“

HUDBA STARÉ ITÁLIE 18. VĚKU ANEB FENOMÉN ROKOKA

Italská hudba 18. století je nejtypičtějším projevem tehdejší italské kultury. Již v předchozím věku vydala operu jako jeden ze svých nejpronikavějších plodů, jež se záhy rozšířily do celé Evropy. V benátsko-neapolském tvaru žila pak na domácích i světových jevištích. Italská instrumentální hudba měla rozhodující vliv rovněž nejen v italském prostředí, ale i v ostatní Evropě.

V italské tvorbě vznikly předpoklady k moderní instrumentální kompozici. Barokní italská sonáta, sinfonia, koncert a concerto grosso jsou tu nejvíce pěstovanými útvary. Východiskem staré italské instrumentální hudby byla tvorba *Andrei* (1510–1588) a zejména *Giovanniho* (1557–1612) *Gabrieliových*. Pěstovali formu tzv. orchestrální sonáty, jež se vyznačovala krátkými, impozantními větami a měla akordický ráz; orchestrální sonáty Giovanniho Gabrieliho jsou dokonce dvojsbořové. Instrumentální charakter mají i kanzony určené pro obsazení většího smyčcového ansámblu.

Sonátová kompozice se vyvíjí v Itálii zároveň s rozvojem pozdně barokní a raně klasické operní, oratorní a instrumentální hudby. Již u *G. Gabrieliho* nalezneme sonátu pro troje housle a basso continuo. Je to však víceméně výjimka, neboť sonátovou tvorbou (zejména v oboru triových sonát) se začal zabývat až *Salomone Rossi* (1570–1630); *Biagio Marini* (1600 – po roku 1655) se však záhy stal jejím hlavním přestítelem vydav ve své sbírce *Affetti musicali* (1617) nejstarší dosud známou sonátu pro housle a číslovaný bas. Na Mariniho vzor navázala celá plejáda významných skladatelů; z nich *Carlo Farina* (zemřel kolem 1640) se pokouší ve své skladbě *Capriccio stravagante* o napodobení zvířecích zvuků; *Giovanni Battista Fontana* (zemřel 1630), *Don Marco Uccellini* (narozen kolem 1610), *Giovanni Battista Cavaliere Buonamente* (zemřel 1643) – jeden z prvních vlastních tvůrců *sonaty da camera* o větším schématu sinfonia – brando – gagliarda – corrente –, *Massimiliano Neri* (17. stol.) a řada jiných představují první generaci ne sice geniálních, zato však plodných tvůrců italské instrumentální hudby z doby jejího prvního velkého rozkvětu.

Významné postavení, zajisté ojedinělé, zaujímá až *Giovanni Legrenzi* (1626 až 1690), velký mistr benátské opery. V jeho tvorbě se zjasnily a upevnily dosud kolísavé instrumentální formy a poprvé se tu setkáváme se zřetelně odlišenými typy *sonáty chrámové (da chiesa)*, sestavené ze čtyř vět tempově i výrazově kontrastních, a *sonáty komorní (da camera)*, jež přináší věty tanečního charakteru a blíží se tedy suitě. Bezprostředním Legrenziho následovníkem je *Giovanni Battista Vitali* (1644?–1692) spolu s *Giovannim Battistou Bassanim* (1657?–1716). Zatímco u Vitaliho lze pozorovat jisté vlivy hudby francouzské, je Bassani zastáncem národního italského stylu a přímým předchůdcem svého geniálního žáka *Arcangela Corelliho*

(1653–1713), zakladatele tzv. školy římské. Corelli přichází do doby, kdy už jsou formy barokní sonáty pevně ustaveny. Pěstuje pak nejen *sólovou sonátu s číslovaným basem*, ale i *sonátu triovou*. Jako houslista světového věhlasu rozšiřuje ve svých skladbách výrazně i nástrojovou techniku. Dosahuje klidného, ušlechtilého výrazu, nikoli neolivněného lidovou italskou melodikou. Corelliho sonáty se vyhýbají krátkodechým větám; daleko spíše objevíme u Corelliho věty bohatě propracované, jež směřují k výrazové kontrastnosti a jsou komponovány imitační technikou. Významný je Corelliho přínos v oblasti *concerta grossa*: je totiž (po pokusech Malvezziho) vlastním zakladatelem této formy, která tak důmyslně střídá principiální a ansámblovou složku – a navíc nalezla mnoho dalších pěstitelů, například Torelliho, Vivaldiho, Händela a Bacha. (Je zajímavé upozornit na to, jak jsme se již zmínili, že s termínem *concerto grosso* se setkáváme poprvé u *Cristofana Malvezziho*, 1547–1597, a to v jeho *Intermediích* z roku 1591. Pojem *concerto grosso* ovšem u Malvezziho znamená simultánní využití všech nástrojů najednou – a je tedy totožný s dnešním *tutti*.) V souvislosti s vývojem *concerta grossa* jako nástrojové formy má Corelli naprostou prioritu. Vydává sice svá *Concerti grossi* až roku 1712 v Římě, ale je známo, že je komponoval daleko dříve. Tím má Corelli zajištěno prvenství před svým slavným současníkem *Giuseppem Torellim* (zemřel 1708), významným pěstitelem sólového koncertu. Po sólových houslových koncertech Torelliho, které byly vydány roku 1698 pod názvem *Concerti musicali*, op. 6, se uplatňuje tato forma v díle Torelliho současníků: *Tommasa Albinonibo* (1674–1745) a *Benedetta Marcel-la* (1686–1739), též zároveň jedněch z předních skladatelů *concerti grossi*. Zatímco *Giuseppe Jacchini* (zemřel 1727) věnoval své úsilí violoncellovým koncertům (vyd. 1701 v Bologni, srov. F. Vatieli, *Arte e vita musicale a Bologna* 1927, s. 141 n.), dovršil sólový houslový koncert benátský duchovní *Antonio Vivaldi* (1678?–1741), též významný komponista sonát, symfonií, kantát, oper a oratorií. Svým dílem působil na J. S. Bacha, který zpracoval několik jeho význačných skladeb například pro varhany aj. Vivaldiho přínos do dějin italské hudby je značný. Ve srovnání s Corellim je Vivaldi ve své hudbě dramaticky vznícenější, harmonicky a instrumentačně odvážnější. Je-li Corelli typ „apollónský“, představuje Vivaldi typ „dionýského“ skladatele – abychom tu obrazně využili Nietzscheho význačné typologie –, jenž směřuje k vnitřně oživenému výrazu. Vivaldi ve svých koncertech upevnil koncertantní formu v tom smyslu, že vybudoval pevný tvar refrénového typu v první větě, jenž zůstal nezměněn až do Mozartovy doby; *tutti* orchestru se vždy vrací obdobně jako *téma rondové*, ale je pravidelně transponováno a vyúsťuje do hlavní tóniny teprve ke konci věty. Také základní rozvržení vět koncertu, obvyklé již u Torelliho, je typické i pro Vivaldiho (1. věta: Allegro s naznačenou rondovou formou; 2. věta: podobá se písňové formě a je pomalého tempa; 3. věta: závěrečné Allegro typu giguového nebo courantového). Vivaldi uplatňuje i v koncertech programní tendence, jak je patrné z jeho *Čtvera ročních dob* (*Il quattro stagioni*). Vivaldiho koncerty, které jsou přínosné i z ryze houslového hlediska, doznaly značného rozšíření a Vivaldi sám – spolu s Corellim – patřili k nejznámějším skladatelům své doby.

Zastáncem corelliovské tradice se stal *Evaristo Felice dall'Abaco* (1675–1742), jehož koncerty a sonáty jsou technicky místy náročnější než skladby Corelliho.



(9) Arcangelo Corelli. Dobová podobizna.

Francesco Geminiani (1680–1762), žák Corelliho, a *Pietro Locatelli* (1693–1764) povznegli italskou nástrojovou hudbu k dalším tvůrčím vrcholům. Zejména se jménem Locatelliho, který bývá nazýván „Paganinim 18. století“, je spojen nebývalý rozmach houslové techniky. Skladatelsky pronikavější než P. Locatelli je však F. Geminiani, který má velký význam pro rozvoj houslového umění v Londýně, kde působil. Vedle jeho houslových sonát a concerti grossi je vývojově důležitá Geminianiho houslová škola *The Art of Playing on the Violin*, 1740, která byla 1751 vydána v Londýně tiskem.

„Beethovenem 18. století“ byl nazván velký Bachův současník *Francesco Maria Veracini* (1690–1768), v jehož houslových sonátách se objevují – vedle technických pokroků – hlavně nové, překvapivé rysy: myšlenková hloubka, rozvíjení variačního umění a uplatnění ryzího koncertantního slohu.

Velký vliv měl Veracini na *Giuseppa Tartiniho* (1692–1770), objevitele kombináčích tónů, jenž se stává už bezprostředním předchůdcem Paganiniho v technice houslové hry a jedním z jejích největších reformátorů („smyčec Tartiniho“). Avšak nejen to; Tartini je i ve výrazu zjev revoluční. Stojí již vlastně na půdě klasicismu, ačkoli vnější forma jeho četných sonát a koncertů je v podstatě ještě barokní. Učitelsky i lidsky je Tartini jeden z nejsympatičtějších zjevů italské hudby.

Klavírní (cembalová) hra a kompozice v Itálii nedosáhly toho významu jako virtuozita na smyčcové nástroje a tvorba pro tyto instrumenty. Bylo to způsobeno jednak nízkým stupněm technického rozvoje nástrojů klávesového typu, jednak vlastní funkcí klavíru (cembala) v hudbě 18. století (číslovaný bas, harmonický doprovod). Přesto však alespoň někteří italští autoři mají význam v dějinách tohoto nástroje (hlavní rozvoj klavírní hry se udál ve Francii, v Anglii a v Německu). *Girolamo Diruta* (narozen kolem 1560) je důležitý zjev hlavně proto, že v jeho *Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istrumenti da penna*, I. (1592) nalezneme pečlivý popis klavírní techniky a způsob prstokladu pro hru na klávesové nástroje.

Bernardo Pasquini (1637–1710) píše suity a sonáty formálně i strukturou podobné suitovým a sonátovým skladbám pro smyčcové nástroje. Jestliže celkem menší a dobově podmíněný význam má *Domenico Zipoli* (1675 – kolem 1716), přesahuje věhlas *Domenica Scarlattiho* (1685–1757) daleko hranice Itálie. Syn a žák Alessandra Scarlattiho, proslavený cembalista a skladatel Domenico, rozprostřel křídla nejen nad Itálií, nýbrž i nad Portugalskem nebo Španělskem. Je průkopníkem nového způsobu kompozice pro klavír, předjímá „provedení“ („Durchführung“), má tudíž i významné místo ve vývoji tzv. sonátové formy. Druhé téma dosud nebylo vynalezeno, narůstající vertikální styl zápasil se stylem horizontálním, anticipace klasického stylu je u D. Scarlattiho zjevná. Jeho *Essercizi* (nepřesně později nazývané sonátami) jsou jednověté a vycházejí z formové struktury písňové. Scarlatti v nich výrazně aplikoval houslovou techniku a poprvé vnesl do klavírní kompozice capriciózní výraz. Až v minulém století Scarlattiho znovu objevil Ralph Kirkpatrick, význačný americký cembalista a muzikolog, a klíčovou práci o D. Scarlattim napsal Hermann Keller (*Domenico Scarlatti. Ein Meister des Klaviers*. Edition Peters, Lipsko 1957). Scarlatti začal žít druhým životem. Podobný osud – velká sláva posmrtná po údobí opomíjení – potkal i Vivaldiho: devatenácté století ho považovalo za

pouhého „psavce“, ale Pincherle, Gentili, Fanna nebo Ryom ho znovu objevili v plné jeho velikosti.

Ve srovnání s D. Scarlattim nepřinášejí *Domenico Alberti* (1717?-1740), *Baldassare Galuppi* (1706–1785) a *Pietro Domenico Paradisi* (1710–1792) další podstatné výboje do klavírní hry, techniky a kompozice.

Z varhanní italské tvorby, jež ostatně stála ve stínu kompozic pro smyčcové nástroje a klavír (cembalo), je nutné alespoň zaznamenat skladatelskou činnost *Luzzasca Luzzaschibo* (zemřel 1607), *Claudia Meruby* (1533–1604) a zvláště pak geniálního *Girolama Frescobaldiho* (1583–1643), jehož díla si vážil i J. S. Bach.

Italská nástrojová hudba se záhy rozšířila do celé Evropy. V Itálii se setkávali skladatelé rozmanitých národností, aby se tu naučili uhlazenosti formy, jasnosti hudebního vyjádření – a aby posléze nasáli do sebe alespoň něco z onoho nepostižitelného *genia loci*, jenž je typický pro všechna místa Itálie. Tato země byla doslova prosycena hudbou, kterou pěstovala vznešená společnost i vrstvy lidové. Italští skladatelé udivovali bezprostředností invence, nehledaností výrazu, lidovostí melodiky. Cizinci se učili v Itálii skladebné technice, zdokonalovali své umění houslové hry nebo zpěvu. Jak řekl Romain Rolland (*Hudebníková cesta do minulosti*, Praha 21962, s. 146): „Hudební nadvláda Itálie nezávisela jedině na vzorném hudebním vkusu, ale i na vynikající výchově na celém poloostrově.“ Benátky a Neapol měly nejproslulejší konzervatoře v celé Itálii, stejně jako vynikající tradici v operním zpěvu a v kompozici, Lombardie a Milán byly středisky hudby nástrojové, Bologna zase centrem hudební teorie. Řím připoutával největší mistry (například Corelliho), měl 7 operních divadel a proslulé sbírky staré hudby. „Seskupoval (...) zvláště vybrané duchy, společnost se vzácnou hudební autoritou, obecnost skutečně svrchovaně vládnoucí, vědomé si své ceny (snad příliš),“ jak píše Romain Rolland (tamtéž, s. 165), jež s konečnou platností vynášelo své soudy o hudebních skladbách a operních inscenacích.

Italská hudba 18. století nejpronikavěji předjímalá vývoj směřující k hudebnímu klasicismu. V tvorbě autorů vrcholného baroka nalezneme prvky, postupy nebo obraty, které ukazují, že Itálie se poměrně velmi záhy rozlučovala s patosem, který se objevoval ve skladbách předchozího věku. Vezměme například *Arcangela Corelliho*, jehož sonáty a concerta grossa jsou zejména v melodice již značně nadlehčené a v pomalých větách směřují, mimovolně ovšem, k pravidelné periodicitě předklasické a klasické. Přesto, že základ Corelliho skladatelské práce je imitační a sekvencový, je Corelli velmi vzdálen oněm ryze „technickým“ sekvencím, jež se objevovaly v dílech 17. století. Lze říci, že Corelli předjímal klasickou sonátovou formu, kterou *ex post* badatelsky studoval až Adolf Bernhard Marx. U Corelliho se setkáváme (zejména v jeho sonátách, najmě triových) s prvky „provedení“ („Durchführung“), které jsou inherentní sekvencovým postupům v druhých dílech jeho barokních sonátových vět (po repetici). Předklasickému slohu je blízký i *Domenico Scarlatti*, jehož *Essercizi* už přinášejí zárodky tematického dualismu i „provedení“. Zrod předklasického slohu je pevně svázán také s třídílnou árií neapolskou a s typem tzv. italské (neapolské) operní předehry neboli *sinfonie*. U *Vivaldiho* se setkáváme s vývojovým druhem sólového koncertu, jenž je již před-

obrazem koncertu klasického. (Označení „klasický“ apod. pojmáme slohově, ne hodnotoslovně.) Skladatelé jako *Giovanni Battista Pergolesi* (1710–1736) nebo *Giovanni Battista Sammartini* (1701–1775) píší už vysloveně „galantně“, ačkoli vnější forma jejich hudebních skladeb zůstává ještě barokní, jak jsem o tom psal ve studii *Zum Begriff des Rokokostils in der Musik*, in: Muzikološki zbornik IX, editor Dragotin Cvetko, Lublaň 1973, s. 5–34.

Při bádání o italské hudbě docházíme i k překvapivým odhalením, která se týkají autorství skladeb. Nejzajímavější jsou, jak se domnívám, problémy kolem Pergolesiho.

Začnu vzpomínkou. V říjnu 1983 jsem hovořil o novoklasicismu a dotkl jsem se Stravinského a jeho vztahu k Giovannimu Battistovi Pergolesimu. Bylo to na mezinárodním hudebněvědném kolokviu při Mezinárodním hudebním festivalu (nyní Moravský podzim) v Brně.

Je všeobecně známo, že Stravinskij se vyjadřuje v *Rozhovorech s Robertem Grafem* (česky Praha – Bratislava 1967, s. 167–170), že například v baletu *Pulcinella* zpracoval Pergolesiho skladby. Stravinského vztah k hudbě 18. století je jedním z dokladů jeho novoklasického cítění. Po referátu se rozproutila diskuse. Profesor dr. Kurt von Fischer ze Švýcar, jenž nás nedávno opustil, mě upozornil na to, že Pergolesiho autorství skladeb, které byly podkladem Igoru Stravinskému k vytvoření baletu *Pulcinella*, je dubiózní. Nechtělo se mi tehdy tomu věřit. Že by se Stravinskij mýlil?

Po letech se mi dostala do rukou kniha *Il caso Pergolesi (Případ Pergolesi: Edizioni Bolis, Bergamo 1985)*. Daroval mi ji přítel Dario Della Porta, muzikolog z Říma. Do spisu, který redigoval Francesco Barbieri, přispěl přítel Dario obsáhlou statí. Vedle ní tu vyšly i příspěvky dvou Američanů: Baryho S. Brooka a Marwina E. Paymera. Zatímco italský muzikolog rozptyluje pergolesiovskou legendu, všímá si profesor Paymer problému pravosti a podvrhů Pergolesiho skladeb. I na rozbor názorů o Pergolesim je v knize místo (rozebírá je Dario Della Porta). B. S. Brook popisuje Pergolesiho rukopisy a zabývá se pramennou základnou jeho děl.

Pergolesiho tvorbě se věnoval Rousseau stejně jako hudební historik a archivář Francesco Florimo z Neapole, obdivovali ho doboví skladatelé, vyjádřil se k němu významný estetik Benedetto Croce atd. Během krátkého života šestadvaceti let Pergolesi doslova zazářil jako autor intermezz (*La serva padrona, Služka paní*), jako tvůrce duchovní i světské hudby, jako skladatel – člen neapolské školy –, který anticipoval v lůně baroka výraz a sloh klasický. Byl tak slavný, že jeho díla byla napodobována, ač právě Rousseau se o něm vyjádřil, že je nenapodobitelný. Proč došlo k napodobování? Důvodů může být více, ale za jeden z významných považujeme touhu imitátorů po úspěchu. Bude-li mé dílo podepsáno Pergolesiho jménem, bude mít zaručený ohlas, domnívá se plagiátor. Zpravidla se nemýlí, neboť „firma“ Pergolesi prostě úspěch zaručuje.

Klíčem k určení pravosti jsou autografy. Srovnáním těchto autorských rukopisů s falzy zjišťujeme, že se tu vyskytují jemné, ale i zjevnější nesrovnalosti. Pergolesi například píše jinak houslový klíč *G* než jeho napodobitelé, jinak klíč *C* nebo *F*. Má-li hudebník trylkovat, objeví se v autografu sled vlnovek a teček, zatímco

plagiátoři označují rychlé střídání základního tónu s jeho sekundou jinak, totiž ostře řezanými tvary na způsob dvojitého *w* apod. V autografech G. B. Pergolesiho se klene nad melodiemi, které mají být sladce přednášeny, soustava stoupajících vlnovek a teček (vlnovky se někdy mění v hroty); napodobitelé si tu práci ulehčují, neboť uvádějí pokyn „dol.“, byť leckdy ve zběžném (rychlém) písmu poněkud zkreslený. Jemné odlišnosti se objevují dále například v psaní tempového označení „Largo“ (Pergolesiho autografy mají jiný sklon písma než rukopisy falzátorů). Napodobitelé si dali nejvíce práce s Pergolesiho podpisem. Zkušené oko badatele však pozná jemné rozdíly v ozdobných vlnovkách nebo ve sklonu písma.

Rozborem, srovnáním a složitými úvahami docházíme k závěru, že autentických děl G. B. Pergolesiho je čtyřiatřicet (patří sem mj. *La serva padrona*, tj. *Služka paní*, opery *Adriano in Siria*, *L'Olimpiade* aj., pět světských kantát, díla posvátné hudby – nebojte se, slavné *Stabat Mater* pochází od Pergolesiho! – atd., atd., ale též řada skladeb instrumentálních); z uvedeného počtu čtyřiatřiceti kompozic je pět považováno za patrně autografní. Osm děl je autorsky sporných (mezi ně patří i populární *Salve Regina*). Pergolesiovských falz je ovšem nejvíce. Paymerův katalog na konci sborníku (s. 181–188) je uvádí pod čísly 43–205; máme tedy co dělat se stodvašedesáti podvrhy! K těmto falzifikátům nedochází pouze úmyslně, nýbrž také tím, že doboví opisovači zaměňovali, ať už z jakýchkoliv důvodů, jména autorů skladeb. Tak pod Pergolesiho jménem například figuruje Sarriho opera *Achille in Sciro*, Aulettova opera *L'Orazio*; *La contadina astuta* patří Johannu Adolfovi Hassemu, který je zamlčován v řadě případů; slavné *Laudate pueri Dominum* nepatří Pergolesimu, ale Johannu Josephu Fuxovi. Tak bychom mohli pokračovat.

Rád konám „potulky knihami a minulostí“ jako Anatole France. Rád zjišťuji, že nová pergolesiovská fakta neztenčují skladatelův význam. Svědčí spíše pro jeho velikost. Byl prostě tak pronikavý, tak oslnivě ve své době zazářil, že bylo mnohé připisováno právě jemu, ač šlo o duchovní majetek jiných autorů. Jak dlouho potrvá, než uznáme archivní muzikologické objevy? Vžitě názory mají pevný krunýř. Nejsme leckdy ochotni uznat posuny v bádání o velkých uměleckých zjevech. Skoro se obávám, že do praktického hudebního provozu nové muzikologické objevy vůbec neproniknou, ač bych si to neobyčejně přál. Trpíme i dalším specifickým rysem: podceňujeme italskou a mnohdy i americkou hudební vědu, předhazujeme jim snahu po vnějším efektu a leckdy je odmítáme poukazem na to, že jdou za bludičkou povrchních bulvárních postojů. Jaký omyl! Za oslnivými, tj. efektními výsledky je skryto mnoho „černé“ muzikologické práce hudebněhistorické a paleografické povahy. V Pergolesiho případě jde ovšem také o význačný mezinárodní čin. My jen litujeme, že i dnes k nám přicházejí výsledky bádání stále jen sporadicky. Stále platí Smetanův výrok, jež pronesl po návratu z Göteborgu do Prahy, že žijeme v době antediluvialní.

Svých několik řádků o „případu Pergolesi“ jsme do našeho textu zařadili podle pravidla *pars pro toto*. Chtěli jsme – byť jaksi „odlehčenou“ formou – naznačit pohyb uvnitř struktur, jak bychom učeně řekli. Ukazuje se, že i v oblasti bádání o italské hudbě možno stále objevovat nové skutečnosti. Stará známá fakta osvětluje z nečekaných úhlů. I italská hudba je pro nás platformou nových a nových odhalení.

Jako Alenka v říši divů se stále pohybujeme i v okruhu staré italské hudby. Objevujeme pro dnešek její krásu.

Vidíme stále zjevněji, že přínos Itálie do rozvoje hudby 18. století byl značný. Již v třicátých letech tu byla zralá půda ke slohové revoluci směřující k důslednému *protibaroknímu* postoji. Psát barokní technikou bylo tehdy už vlastně anachronické. „Novému stylu“ byla kongeniální i oblast umění výtvarných, architektura, literatura etc., prostě celý životní styl. Mnozí ovšem považovali toto údobí za úpadkové (obdobné stanovisko se objevuje vždy tehdy, když v lůně vžitého stylu narůstají již slohové předpoklady nového údobí). Podněty, které dala Itálie evropské hudbě klasické, byly mocné. Z italské půdy vyrostl *klasicismus*, který ovšem o několik let později našel nejgeniálnější představitele v Josephu Haydnovi, Wolfgangu Amadeu Mozartovi a Ludwigu van Beethovenovi, jenž ovšem vedl evropskou hudbu novým směrem, neboť byl už nositelem osvobozeného lidství.

Doba tzv. *rokoka* patří k nejzajímavějším v dějinách Evropy. Je to údobí, v němž vše již směřuje k událostem Velké francouzské revoluce. Feudalismus pomalu odumírá, aby postoupil své historické místo buržoazii. Léta před francouzskou revolucí jsou těhotná novými myšlenkami osvícenskými, jež nahlodávají – ve jménu pokroku – dosavadní společenský řád.

Ostatně již barokní anglický myslitel *John Locke* (1632–1704) píše, že veškerá moc pochází z lidu, že panovníci vládnou pouze podle smlouvy mezi sebou a svéprávným lidem.¹⁾ Staví rozum nade vše, když praví: „Podle mého názoru prvním krokem k rozřešení různých otázek, které lidská duše je schopna zkoumat, je zkoumání našeho vlastního rozumu, studium jeho sil a zjištění, k čemu je uzpůsoben.“²⁾

Francouzský filozof *Charles Montesquieu* (1689–1755) prohlubuje tyto názory a stává se hlasatelem myšlenky, že opravdu velký stát stojí na občanském duchu a na lásce ke svobodě,³⁾ na pevných zákonech, vždyť zákon je, všeobecně řečeno, lidský rozum, neboť ovládá všechny národy na zemi.⁴⁾

Z Francie vyzářovaly nové myšlenky do celé Evropy. Již ve svém habilitačním spise jsme zdůrazňovali,⁵⁾ že z podnětů slavné francouzské *Encyklopedie*, jež má být souhrnem vědních vědomostí doby, rostou předpoklady k novému pojetí společenského života, vědy a umění. Voltaire, Diderot a Rousseau bojují o nový typ člověka. Zdroj sociálního zla je spatřován ve společenské nerovnosti.⁶⁾ „Člověk se rodí svobodou, a přece je všude poután v okovy.“⁷⁾ Vysvobození ze společenské závislosti je možné návratem k přírodě: „Moje srdce, dosud nové, oddávalo se všemu s radostí děcka, nebo spíše, mohu-li to tak říci, s rozkoší andělskou: neboť opravdu, ty pokojné požitky jsou čisté jako slasti ráje. Obědy na trávníku, večere v besídce, sklizeň ovoce, vinobraní, večerní přástky s našimi lidmi, to všechno byly pro nás drobné slavnosti. Osamělejší procházky mívaly půvab ještě větší, protože srdce se rozplývalo svobodněji.“⁸⁾

Tato Rousseauova slova nad jiné jasně dokumentují, do jaké míry netradiční a neotřelý byl pohled nové generace na život a na společnost. Kritika společenských řádů obohacená o novou teorii osvobozeného lidství, citově prohlubovaného stykem s přírodou, byla přijímána stejně v německém prostředí jako v Itálii nebo v carském Rusku, byť se tak dalo za většího nebo menšího nátlaku cenzury.

Osvěcenský absolutismus je pak důsledkem těchto filozofických snah, jež už znamenají nesporně počátek nového myšlení evropského a předzvěst romantismu v nejširším slova smyslu.

Kritika společnosti a nové myšlenkové obzory jsou v těsném sousedství s novými objevy v exaktních vědách, zejména v přírodovědě. S vývojem myšlenek o filozofii a o umění, o kultuře a o člověku, postupoval i vývoj v ostatních oblastech ducha. Filozofie upravila svůj vztah k náboženství (na barokní Tolandovu práci *Christianity not Mysteriorous*, 1696, navázal Voltaire, Lessing i francouzský materialista La Mettrie). Státotvorná teorie se revolucionalizovala (viz například Montesquieuův spis *De L'Esprit des Lois*, 1749, a Rousseauovu knihu *Du Contrat Social*, 1769), vznikl nový ideál citovosti, příroda se stala základem k novému pojetí výchovy. Nová vítězství slavila i historiografie, jež zkoumala postavení člověka ke společnosti (u kolébky tu stála Voltairova kniha *Essai sur l'Histoire Générale et sur les Moeurs et l'Esprit des Nations*, 1756). Rozvoj přírodních věd, nemyšlitelný ovšem bez základního Newtonova díla *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), podnítil nové výboje astronomie a výzkum geografický. Vznikla novodobá botanika (Linného *Systema naturae* a *Fundamenta botanica*, 1736, *Genere planetarium*, 1737, a *Philosophia botanica*, 1751), otevřela se cesta moderní chemii (Cavendishův objev vodíku, 1766, významné objevy Lavoisierovy), triumfy slavila fyzika, zejména v oblasti výzkumu elektřiny a nauky o teple (Franklinovo zkoumání elektrických výbojů, 1749). Evropa stála na prahu technického věku (objev Wattova parostroje, jež byl patentován 1769). Myšlenky a zásady tohoto nového věku pronikaly pochopitelně do výchovy mládeže. Vzniká nový ideál vzdělance. Umění přirozeně reaguje citlivě na tento překotný vývoj.

To jsou skutečnosti všeobecně známé, nepovažujeme tudíž za nutné je dále a hlouběji rozvíjet v rámci muzikologického spisu. Avšak připomněli jsme je znovu záměrně proto, abychom si uvědomili, že v této nové době, jež ovšem nebyla ničím jiným než přípravou, jsou vlastně dány všechny předpoklady k tomu, aby byla z kořene vyvrácena životní schémata a postupy baroka. Jsme zvyklí nazývat běžně tuto dobu latentního myšlenkového zlomu údobím *rokokovým*. Je však zajímavé, že k pozvolnému nahlodávání baroka dochází již daleko dříve, v době jeho největšího rozkvětu.

Vezměme například Itálii, jež žila vynikajícím barokním uměním výtvarným a hudbou. Právě v této „zemi hojnosti“ se rodí dílo *Giambattisty Vica* (1668–1744), filozofa, vychovatele v rodině Rocca de Vatolle, profesora práv a řečnictví na univerzitě v Neapoli, jež se stal smělym oprávcem doby. Nechávali jej „na pokoji v jeho oblacích, ctíli ho pro jeho učenost a slavili pro jeho zbožnost a dobrotu“.⁹⁾ Jeho dílo *Základy nové vědy a společenské přirozenosti národů*,¹⁰⁾ které vyšlo koncem první čtvrtiny 18. století, anticipovalo již nové myšlenky a mělo velký význam pro filozofii obrazotvornosti. Vico zdůraznil,¹¹⁾ že básníková obrazotvornost je přirozeným výrazem dětství lidstva, a stal se vlastně prvním filozofickým revolucionářem, jež potlačil kategorii pravdivosti ve prospěch fantazie.¹²⁾ Navázal v tomto novém pojetí na nehlubokou tradici, „neboť věc srdce a fantazie bránili (pouze) nepočetní zastánci po celý věk rozumu“.¹³⁾ Avšak přece Vicovy myšlenky jsou

nad jiné šťastným vyjádřením podstaty italské národní duše, neboť obhajují proti strohému intelektualismu, jenž v románské kultuře sahá do Španělska posledního čtvrtstoletí 16. věku,¹⁴⁾ čistou emocionalitu a nevyučují ji z oblasti vědy. Ostatně již *Giovanni Vincenzo Gravina* (1664–1718), právník, literát a filozof, jenž se stal ve svém spise *Ragione poetica* (Řím 1708) jedním z prvních předchůdců rokoka, postihl již před Vicem mravní význam básnické obrazotvornosti a zdůraznil, že umělecké dílo, má-li být podmanivé, musí útočit na divákovu pozornost a zřít se bezduchého napodobování. Gravina tedy klade rovněž pronikavý důraz na emocionalitu uměleckého díla, jež se stává mrtvým, je-li neseno pouhým intelektem. Gravina, podobně jako *Ludovico Antonio Muratori* (1672–1750), duchovní a knihovník vévody v Modeně, podřizoval obrazotvornost ještě mravním a rozumovým schopnostem člověka. Avšak teprve Vico objevil, že obrazotvornost má sama o sobě vlastní hodnotu¹⁵⁾ a že neslouží žádným druhotným ideám. Tento Vicův objev je ovšem revoluční a má velký význam pro oblast umění, které je tu stavěno vedle vědy, ne-li nad ni, neboť poezie je p r v n í s p o l e č n á ř e č v š e c h n á r o d ů .¹⁶⁾ Nic prozatím nezáleží na tom, že Vico se omezil pouze na několik aforistických výroků o úloze obrazotvornosti; pomeňme také, že Vicovo východisko je povýtce negativní.¹⁷⁾ Důležité je, že se tu poprvé objevují myšlenky, jež už mají blízko k oné době slohového a názorového zlomu v Itálii, jež bývá nazývána rokokem.

Nelze přesně vymezit, kdy v Itálii začíná toto údobí rokoka. Jsme běžně zvyklí pojímat rokoko inklusivně slohu barokového. Přesto však rokoko představuje poměrně krátké mezidobí, které je přípravou nadcházejícího klasicismu, ale v mnohém je ještě poplatné baroknímu slohovému kánonu. A byla to právě Itálie, jež již před Francií zlomila pouta barokního stylu a důsledně počala zjemňovat životní formy. Na tuto prioritu Itálie poukázali již předchozí badatelé, z muzikologů například Edward J. Dent,¹⁸⁾ Ernst Bücken,¹⁹⁾ z kulturních historiků Casimir von Chłędowski²⁰⁾ aj. Dent vidí v neapolské opeře výraznou předzvěst klasičského stylu, Bücken sleduje především stylové znaky, které svazují italskou barokní hudbu s předklasičskou instrumentální tvorbou, Chłędowski vidí těsnou spojitost rokoka s barokem, ale zdůrazňuje hlavně obecné rysy uměleckého a kulturního vývoje Itálie první poloviny 18. století. Polský autor konstatuje jistou zženštilost rokokového životního stylu. Vždyť „rokoko nebylo ničím jiným než pokračováním baroka obsahujícím silně ženskou složku“.²¹⁾ Zatímco v baroku zdůrazňovala mocná aristokracie a duchovenstvo převahu vnějšího patosu, byly již ve dvacátých letech 18. století pomalu otrženy mocenské pozice šlechty a vysokého kléru. Chudnoucí aristokracie začala tonout v dlužích a neměla zájem na přílišné pompě. Jestliže barok despoticky uplatňoval mocenskou hegemonii vysoké šlechty a kléru v celkovém rázu architektury až příliš vznosné, v mravech příliš upjatých, v literatuře příliš extatické, chápalo rokoko již jinak celkovou kulturu nahradivši barokní vznos preciozitou, náboženskou extází pastorální bukolikou a vyjadřující se s uměřenou ušlechtilostí, nikoli příliš vzdálenou sentimentalitě, přičemž bylo hojně uplatňováno jemné mistrovství drobnokresebné: detail nahrazoval velkolepou koncepci, celek se začal jakoby rozdrobovat v útvary menší a zbavené již jisté barokní ztrnulosti. K tomuto procesu „zlidštění“²²⁾ byla v Itálii zvláště vhod-

ná půda. Zejména severní území a Neapol se záhy zbavovaly barokního patosu, protože aristokracie, která se tam rozvíjela pod mocným vlivem španělským, šla až příliš rychle vstříc svému zániku společenskému a ztrátě mocenských pozic. Podobně tomu bylo i v Benátkách, onom bohatém patricijském městě, v němž záhy postavení šlechty a vysokého duchovenstva bylo nahlodáváno rostoucí silou mladého měšťanstva, obchodně zdatného.

Prioritu v kodifikaci nového životního stylu má právě Itálie, ač to ještě vlastně nebylo v literatuře zdůrazněno dosti pádně a jasně.²³⁾ Zmínili jsme se již o filozoficko-estetickém přínosu myšlenek Vicových, které anticipovaly celý vývoj italské kultury směrem k rokoku; v uplatňování rokokových aspektů mělo ovšem svou nespornou prioritu také italské výtvarné umění (sochařství, malířství /zejména benátské/, architektura etc.). Z našich českých uměnovědců na to poukázal Antonín Matějček,²⁴⁾ jenž zdůraznil, že v benátském malířství se odráží život tehdejších Benátek nejmarkantněji (pomineme-li ovšem například bohatou deníkovou a memoárovou literaturu). Spisovatelé a myslitelé jako Casanova, Gozzi a advokát Lungo nás zavádějí – společně s Lorenzem da Ponte – do patricijských domů, do tichých příbytků šetrných měšťanů, do klubů, kaváren a klášterů. Žánrové obrázky z tohoto prostředí mají neobyčejně jasné kontury, podobně jako obrazy Canalettovy, Guardiho a Longhiho, v nichž se uplatňují výtvarné postupy a řešení, jež se již vědomě vzdalují baroknímu patosu. U Canaletta, Guardiho a Longhiho se dostáváme „na půdu realismu, jemuž dodala iluzionistická tendence soudobá účinné prostředky malířské“.²⁵⁾ Tito mistři zpřítomňují člověka v jeho nejživotnějších situacích; jejich vzorem je Tintoretto, jenž ne nadarmo byl charakterizován jako umělec „hrubšího cítění“ ještě počátkem druhé poloviny 19. století.²⁶⁾ Hovoří-li Matějček v souvislosti s tvorbou Canalettovou, Guardiho a Longhiho o realismu, zahrnuje pod tímto pojmem ony prvky, které stály v kontrapozici k výrazovému kánonu baroknímu.²⁷⁾ Neopomeneme-li ani hudbu, jež už v dílech vrcholných italských autorů z počátku 18. století (jako byli Corelli, Vivaldi, A. a D. Scarlattiové a řada jiných) přinášela jisté zjevně zjednodušující tendence v melodice, nezapomeneme-li dále na krásné písemnictví, které prožívalo „stav přechodu mezi starou a novou literaturou“,²⁸⁾ stav reprezentovaný Metastasiem, Gozzim, Parinim, Goldonim – pak máme, myslím, sneseno dost příkladů pro to, že italský životní styl byl až příliš vzdálen vznosu baroka. Doba narušila jednotu barokního univerzalizmu, signalizuje – chtíc nechtíc – zánik a pád společnosti, jež pak koncem osmdesátých let byla smetena Velkou revolucí francouzskou. Tato léta se vyžívají příliš v drobnůstkách, je jim už vzdáleno přísné racionální východisko, nemají smyslu pro monumentalitu. Tato doba se vysmívá velikosti minulých věků. „Jen si jí všimněte! Je celá navoněná, napudrovaná, s tím svým cůpkem, s tím svým kordíkem, slaboučká, liboučká, citlivá jako žena (...).“ Poezie „ji provází svou deklamací, svým zpěvem; slovo jí nemůže již nic říci; slovo je otrěpaností, která nabývá hodnoty jen, je-li proměněna v trylek. (...) Slovo není už myšlenkou, je zvukem, zněžňovaným přízvuky, kolébaným rýmy, zjemňovaným veršičky, redukováným na pouhý vzdech“.²⁹⁾ Tato výstižná charakteristika Francesca de Sanctis koresponduje s pojetím Alexandra von Gleichen-Russwurm,³⁰⁾ který v souladu se Sanctisem hodnotí



(10) Giovanni Battista Pergolesi. Medaile z roku 1806 (Mercandetti).

rokoko jako období nového stylu životního i uměleckého³¹⁾ a klade jeho počátek již do prvních let 18. století. Rozptyluje názor, že rokoko je pouhým údobím hravé gracióznosti a vidí je daleko spíše jako dobu, která už je předzvěstí společenského dneška: „Tatsächlich hat das (18.) Jahrhundert eine Tragik, die kaum ausgeschöpft werden kann und die der Tragik unseres Jahrhunderts (tj. 20. století) mit Akkorden und Dissonzen präludiert, dergleichen auf der Weltharfe noch nicht gerissen waren.“³²⁾ Toto pojetí rokoka lze přijmout, i když s jednou výhradou: rokoko nelze totiž označit za poslední výspu baroka, zároveň však za počátek éry klasicismu (*die Klassik*). Takto nově chápou rokoko i autoři významné práce *Die Welt des Rokoko*,³³⁾ jež přináší celostní kulturněhistorický pohled na tuto dobu. Na tuto práci odkazujeme s plným důrazem, neboť obecná problematika rokoka je tu vystižena přesně a plasticky.

Novější práce z oboru muzikologie a hudební historie³⁴⁾ chápou hudební rokoko plně jako přechodný směr, jenž historicky souvisí s barokem, podobně jako malířství té doby. Rokoko omezuje vědomě výrazové prostředky, zdůrazňuje preciózní jemnost a jasnost hudebního výrazu, klade homofonii nad polyfonií. Již Hans Heinrich Eggebrecht zdůraznil,³⁵⁾ že vlastní léta hudebního rokoka v pravém slova smyslu byla poměrně krátká a že brzy přerostlo jejich tzv. „citové“ (sentimentální) stadium do oné periody, jež filozoficky koresponduje s hnutím *Sturm und Drang* (*Bouře a vzdor*). Odtud pak vede přímá cesta k letům vrcholného klasicismu (*die Klassik*), reprezentovaného především jmény Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena. Hodnoceno

celkově, jeví se tedy tzv. galantní styl v hudbě jako logická anticipace vrcholného klasicismu, i když je dosud historickou součástí baroka. Budiž v této souvislosti ještě zdůrazněno, že nelze vést přesnou hranici mezi krátkým časovým údobím rokokového stylu a mezi epochou, zvanou obrazně jako *údobí Sturm a Drangu*. Obě krátké stylové periody vzájemně splývají a ústí posléze přímo do klasicismu vrcholného. Nelze ostatně přesně vymezit časové údobí rokoka v hudbě. Vypomáháme si dosud tím, že hudební rokoko ztotožňujeme s údobím rokoka v uměních výtvarných a konstatujeme tu zjevné paralely: „Der ‚galante‘ Stil wird läufig als eine Art Nachspiel zu Barock betrachtet und dem Rokoko der bildenden Künste gleichgesetzt. Die Parallele liegt nahe, weil in den dekorativen Künsten und der Malerei des Rokoko eine ähnlich verspielte Grazie, ein ähnliches ‚sfumato‘, eine ähnlich schmachtende Zärtlichkeit, aber auch eine ähnliche Ironie und Melancholie anzutreffen sind wie in manchen musikalischen Kompositionen des galanten Stils, besonders seiner empfindsamen³⁶⁾ Phase. Aber abgesehen davon, dass sie sich aus chronologischen Gründen kaum aufrechterhalten lässt, wird hierbei übersehen, dass die Formen des Rokoko in den bildenden Künsten unmittelbar aus den Spätformen des Barock hervorgegangen sind, während in der Musik der galante Stil jenseits der Kluft steht, die das jüngere Zeitalter von dem älteren trennt: die absichtsvolle Beschränkung der Mittel, die preziöse Schlichtheit und der Vorrang der nur beiläufig begleiteten einstimmigen Melodie lassen erkennen, dass im galanten Stil weit eher ein klassisches als ein barockes Grundgefühl waltet.“³⁷⁾

Tato výstižná charakteristika Friedricha Blumeho vychází z předchozí závažné literatury z oboru hudební vědy a navazuje především na Bückenovo a Gerberovo pojetí.³⁸⁾ Za „rokokové“ je tu považováno to, co předchází „klasickému“ (tj. „klasickému“ v užším slova smyslu). Za předchůdce vrcholného klasického slohu dlužno tedy považovat jednak styl „uhlazený“ („dvorný“), jednak sloh „citový“. V českém muzikologickém kontextu však není toto označení běžné. Pokud se vůbec u nás hovoří o těchto jemných slohových odlišnostech, vypomáháme si termíny, které jsme převzali z německé muzikologie, tj. pojmy „galanter Stil“ a „empfindsamer Stil“. Ještě častěji však (nesprávně) zaměňujeme, z neznalosti věci, celek za část a klademe zjednodušující rovnítko mezi pojmy „galantní“ a „rokokový“. To je ovšem krajně pochybené, protože pojem „rokokový“ je nadřazen oběma dalším pojmům, není ani s jedním z nich identický. Identita nevládne ani mezi pojmy „uhlazený“ („dvorný“) a „citový“, protože tu jde o označení dvou vývojových fází rokoka, které na sebe vzájemně navazují: za „uhlazený“ („dvorný“, též „galantní“) považujeme tedy správně sloh, jenž narůstá a rozvíjí se ještě v lůně baroka, v poslední vývojové fázi barokního slohu, a vrcholí kolem roku 1740; od čtyřicátých let pak dlužno již hovořit o slohu „citovém“, jenž se časově kryje s údobím zrodu a rozvoje předklasické symfonie a vyúsťuje přímo do stylu klasického. Kolem padesátých let se tedy onen „citový“ sloh, charakteristický zdůrazňováním výrazovosti v hudbě, přechyluje do stylu klasického, za jehož průkopníky nutno považovat již Carla Philippa Emanuela Bacha, Christopha Willibalda von Glucka, z Italů například Tartiniho, Nardiniho, Boccheriniho

a Cimarosu, jehož tvorba se již časově kryje s působením obou vrcholných zjevů vídeňského klasicismu: Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta.

Vraťme se ještě na okamžik k tezi Casimira von Chłędowského o prioritě Itálie při vzniku rokoka³⁹⁾ a pokusme se ji podepřít z hlediska stylového také v hudební oblasti.

Tendence směřující ke změně stylu se uplatňují v hudební Itálii 18. věku latentně, leč tu i tam i zjevněji vlastně od počátku století. Na poli instrumentální tvorby a v celkovém pojetí melodiky je tento proces nejpatrnější. Stopy „uhlazeného“ („galantního“) stylu nalézáme v Itálii poměrně velmi brzy; na rozdíl od Ernsta Bückena⁴⁰⁾ soudíme, že jedním z výrazných předchůdců tohoto slohu je již *Arcangelo Corelli* (1653–1713),⁴¹⁾ jehož instrumentální kompoziční dílo se rozvinulo v době kodifikace nástrojových forem italské hudby tzv. vrcholného baroka. Je dokladem pro naše mínění o tom, že v italské hudbě se objevují „klasicizující“ rysy již v době, kterou jsme zkrátka a bez skrupulí zvyklí označovat ještě za „barokní“. Avšak právě Corelliho hudba obsahuje výrazové prvky, jež již nesouvisejí ani s vážným kontrapunktickým stylem předchozích let, ani s prohloubenou polyfonní prací německého typu,⁴²⁾ a ohlašují tudíž zjemnění výrazu dříve, než se například objevuje v neapolské vážné opeře. Corelli pěstuje nejen sólovou sonátu s číslovaným basem, ale také triovou sonátu a především tzv. concerto grosso. Není však vlastním zakladatelem této formy, i když se stává jejím nejlustnějším dovršitelem, jak jsme již podotkli výše.

Na termín „concerto grosso“ narazíme nejprve v *Intermediích* od *Christophana Malvezziho* (1547–1597), jež pocházejí z roku 1591. Pojem „concerto grosso“ znamená však u Malvezziho simultánní využití všech zúčastněných nástrojů najednou – kryje se tedy více nebo méně a pozdějším „tutti“. Počátky concerta grossa jsou v Itálii spojovány také se jménem *Tommasa Albinonibo* (1674–1745), jehož *Concerti grossi* op. 2 přijal s nadšením Johann Sebastian Bach. Arnold Schering zdůrazňuje ve své známé práci o dějinách nástrojového koncertu,⁴³⁾ že s formou concerta grossa se setkáváme u *Alessandra Scarlattibo* (1660–1727), ačkoli speciální použití této formy nebylo u onoho mistra neapolské opery dosud běžné (Scarlatti chápal „concerto grosso“ v obecnějším slova smyslu, nikoli jako samostatnou nástrojovou formu).

Corelliho *Concerti grossi* byly v Itálii rozšířeny již roku 1709, avšak mistr je napsal daleko dříve. Nejzazší možné datování se vztahuje k roku 1682 (?). Zcela jistě byly Corelliho *Concerti grossi* vzorem mladému Händelovi za jeho italského pobytu (1706–1710): velký hallský rodák komponuje po letech svá díla stejného názvu pod Corelliho přímým vlivem, což je skutečnost dostatečně známá.⁴⁴⁾

Při hodnocení *Corellibo Concerti grossi* bývá zdůrazňován jejich stylový vztah ke Cavallimu, Torellimu, Cestimiu, Legrenzimu, ba dokonce k Lullymu,⁴⁵⁾ ač Corelli zřejmě Lullyho díla neznal. Obecně je vyzvedávána mistrovská, vnitřně ukázněná Corelliho skladební práce. Již Arnold Schering poznamenal,⁴⁶⁾ že Corelliho *Concerti grossi* jsou umělecky proto tak působivé, že v nich skladatel dosahuje ideální zvukové barvy. Navíc pak v těchto dílech dospívá tato koncertantní forma svého vrcholu: „Ihren beispieldlosen Erfolg verdanken Corellis Konzerte ihrem idealen

Ausdrucksgehalt und klassischem Tonsatze; mit ihnen hat die junge Literatur des Concerto grosso bereits ihren Höhepunkt erreicht.⁴⁷⁾ Bernhard Paumgartner dokonce vystopoval, že Corelliho hudební mluva se rozvíjí v elegické výrazové rovině, přičemž má výrazně aristokratický charakter.⁴⁸⁾ To, co Paumgartner tak jasnozřivě, byť obrazně, naznačil, lze ovšem domyslit; můžeme prostě říci, že „elegický ráz“ Corelliho kantilény je jedním z rysů jeho hudebního výrazu, jenž předjímá nadcházející galantní sloh. Anticipuje vývoj směřující k předklasicismu. Jsme ovšem toho mínění, že u Corelliho lze nalézt více kompozičních znaků, které můžeme označit za galantní (v širším slova smyslu za předklasické). Vystupují nejen v Corelliho kantiléně, ale postihují i stavebnou strukturu Corelliho děl, zejména jeho *Concerti grossi*.

Obecně vzato obsazuje Corelli sólové hlasy svých *Concerti grossi op. 6* (tzv. „concertino“ nebo „principale“) prvními a druhými houslemi a violoncellem. Orchestrální (lépe: ansámblové) hlasy, tj. „tutti“, tvoří první a druhé housle (violini di ripieno), viola, violoncello a kontrabas. Hlas cembala je vypracován technikou číslovaného basu, jenž měl za Corelliho dob ještě namnoze improvizací charakter (bassa continua se zřítal například až Johann Sebastian Bach).⁴⁹⁾

Výstavba Corelliho *Concerti grossi* je poměrně velmi prostá. Princip horizontálního vedení hlasů zde dosud není překonán harmonickým vertikalizmem. Jednotlivé koncerty rostou z monotematického základu, tak jak to bylo obvyklé v době vrcholného baroka. Je zjevné, že kontrapunktický charakter všech Corelliho *Concerti grossi* navazuje na starší vzory a že vyrůstá z italské tradice předcorelliovské instrumentální tvorby.⁵⁰⁾ Dvanáct *Concerti grossi* z Corelliho stejnojmenné sbírky op. 6 zastupuje jednak typ chrámové instrumentální kompozice, jednak schéma světských forem nástrojové tvorby. Jak vyplývá již z titulního listu sbírky, náleží prvních osm koncertů k typu „da chiesa“ (chrámovému):

*Concerti grossi con duoi Violini, e Violoncello di Concertino obligati, e duoi altri Violini, Viola e Bassi di Concerto Grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare (...). Opera Sesta. Parte Prima.*⁵¹⁾

Koncerty č. 9–12 můžeme přiřlenit k typu „da camera“ (komornímu), jak je zjevné již z jejich označení:

*Preludia, Allemande, Corrente, Gighe, Sarabande, Gavotte e Minuetti (...). Parte Seconda per Camera.*⁵²⁾

Skladatel se ve všech koncertech šestého opusu jeví jako mistr klidného, ušlechtilého výrazu, jenž není neovlivněn italskou lidovou melodikou. Corelli se brání jakémukoliv ryze „technickému“ rozvíjení hudební myšlenky; daleko spíše vytváří bohatě prokomponované věty, které jsou založeny na principu „sublimované“ kontrapunktické techniky a působí především svou výrazovou kontrastností.

Corelliho *Concerti grossi* jsou snad nejzajímavější z hlediska melodického. Jmenovitě v koncertantních skladbách typu „da camera“ anticipuje Corelli raketový charakter (termín Hugo Riemanna ve vztahu k mannheimské škole) pozdější předklasické hudební mluvy, především Stamicovy a Richterovy. Gavotta z IX. koncertu⁵³⁾

(I) **Allegro**

představuje v tom ohledu velmi zajímavý doklad. Rozložené akordy raketového typu, které tu obsahuje melodika prvních koncertantních houslí, objevují se později nejen u Antonia Vivaldiho, ale jsou zcela obvyklé též v symfoniích manheimského okruhu. Raketový typ melodiky nalezneme ostatně již v Allegru VII. koncertu (přimysleme si houslový G klíč v ukázce č. 2):⁵⁴⁾

(2) **Allegro**

V pomalých větách Corelliho *Concerti grossi* se odvíjí melodika, která je z rodu lidově pastorelového, objevujícího se zhusta nejen v italské hudbě 18. století, ale i v českém a moravském melodickém okruhu té doby. Corellimu se tu podařilo naplnit schematicou formu finální gigy (tempově zpomalené), hlubokou a jímavou melodikou, jež se výrazně ve své expresivitě blíží melodickému typu pozdějších Händelových pastorál:⁵⁵⁾

(3) **Largo**

Tato pastorální melodika vlastně z hlediska stylového již nepřináší historickému okruhu vrcholného baroka; daleko spíše ji lze přiřadit k působivým, vysloveně však již předklasickým melodickým kracím galantního výrazového okruhu.

Jak již bylo řečeno, pracuje Corelli ve svých dílech barokní monotematickou technikou. To však nikterak neznamena, že se u něho neobjeví – alespoň v náznaku – rys tematického dualismu, tedy opět rys vysloveně předklasický. V Corelliho sonátách, ale také v jeho *Concerti grossi*, jak vysvítá kupříkladu z *Vivace VIII.* koncertu,⁵⁶⁾

(4)

Vivace

Viol. concerti
I
II

Vc.

Vivace

Viol. di rip.
I
II

Vla.

Vc.

Cb.

Vivace

Cemb.

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

rozvíjí se ve druhých dílech vět typu „da camera“ poměrně bohatý harmonický plán, jenž je sice ještě převážně, ba možno říci takřka výlučně, založen na sekvenční technice; avšak můžeme v něm spatřovat – cum grano salis – již jistý typ monotematického barokního „provedení“.⁵⁷⁾ Druhé díly Corelliho dvojdílných vět poskytují i jinak zajímavý studijní materiál k bohatému vývoji barokní sonátové formy. Srovnání především s díly Domenica Scarlattiho (o něm viz níže) by ukázalo, že klasická sonátová forma, historicky o mnoho mladší, má jeden ze svých kořenů již v díle Arcangela Corelliho, jež zase předjímalo v tomto ohledu například techniku Domenica Scarlattiho, objevující se v jeho cembalových Essercizi. A od Scarlattiho je již pouhý krok k vysloveně předklasickým strukturám, jež se utvářejí ve třicátých, jmenovitě však ve čtyřicátých letech 18. století nejen v italském vývojovém kontextu, ale též v ostatní Evropě.

Rovněž jasná melodická periodicitu hudební myšlenky, zbavené těžkopádného barokního výrazu, přispívá u Corelliho k jasné, vyrovnané členitosti hudební věty, jak je patrné z následujících dvou ukázek:⁵⁸⁾⁻⁵⁹⁾

(5) *Allegro*

(6) *Vivace*

63

Vidíme, že Corelli, jenž už myslí vlastně předklasicky, pracuje sice horizontální kontrapunktickou technikou, ale harmonie pro něho neznamena pouhou výslednici horizontálně vedených hlasů, nýbrž naopak tu má mnohostrannější zaměření, jež vyplývá ze širšího, již speciálnějšího pojetí harmonie; zatímco například ještě Monteverdi osciluje zcela zákonitě mezi durovým a mollovým tónorodem i mezi starými církevními tóninami, je u Corelliho harmonické myšlení už daleko jednoznačnější, přímočařejší, a blíží se myšlení klasickému. Zde totiž jde o to, že Corelli vytváří již harmonicky pevnější celky, jež mají většinou durový charakter a vyznačují se již vysloveně galantní graciózností.⁶⁰⁾

Corelliho vztahy k předklasickému hudebnímu myšlení bychom mohli samozřejmě dokumentovat ještě zjevněji. Z řečeného však alespoň v náznaku vyplývá, že Corelliho tvorba náleží k těm fenoménům italské hudby 18. století, které razily v době vrcholného baroka výraznou cestu novému hudebnímu myšlení (především v pojetí melodiky a harmonie), aniž ovšem ještě došlo k narušení barokní

skladebné architektoniky. Corellioho *Concerti grossi* přinášejí zajímavý doklad o tom, že je možné vyjadřovat se ve strohých, kompozičně přísných barokních formách hudebně již vnitřně uvolněným způsobem, jenž signalizuje výrazovou objektivitu pozdějšího klasicismu. Problém anticipace klasicismu v italské pozdně barokní hudbě bude třeba ovšem v budoucnu řešit důkladněji. V našich předchozích řádcích jsme se zaměřili na srovnávací charakteristiku jednotlivých kompozičních elementů v Corellioho sbírce *Concerti grossi, op. 6*. V těchto dílech dochází již k vnitřnímu významovému přesunu uvnitř skladebných struktur. Obdobně je tomu i u jiných mistrů, jimž budeme nyní ve stručnosti věnovat pozornost.

Psal jsem již ve stati *Výrazové prostředky neapolské vážné opery*, Brno 1970, a v knize *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970, ale i jinde,⁶¹⁾ že též výrazové prostředky tzv. neapolské opery seria připravovaly – byť nepřímou – novou dobu hudebního rokoka. Metastasiovy principy zjemnělého lyrického typu hudebního libreta, jež v mnohém předjímalo dokonce reformu Christopa Willibalda Glucka,⁶²⁾ ovlivnily styl neapolské vážné opery. V tomto typu opery, jejímž nejvýraznějším reprezentantem je Alessandro Scarlatti, rodí se – vlastně již od počátku století – stylové předpoklady nadcházejících rysů „galantního“ slohu. Je to patrné nejen v uplatňování periodicity během rozvíjení hudební myšlenky, v důsledné třídílnosti neapolské operní árie (A – B – A), ale také v oblibě a pěstování „scarlattiovské“ operní sinfonie (předehry, ouvertury) o tempovém schématu: rychle – pomalu – rychle. To jsou ostatně skutečnosti dostatečně známé, stejně jako fakt, že „scarlattiovská“ operní předehra stala se později jedním z významných kořenů při vzniku předklasické symfonie mannheimské a monnovsko-wagenseilovské. Nebylo ovšem ještě v plné míře zdůrazněno, že neapolská vážná opera kodifikovala „éterický“, v podstatě lyrizující způsob instrumentace, jenž ovšem rostl z praktických požadavků jevištní dramatické akce a byl diktován nejen omezenými provozními prostředky neapolských instrumentálních ansámbľů (dnes bychom řekli orchestrů), ale také snahou o srozumitelnost zpívaného slova v neapolské vážné opeře. Jednotlivé nástroje se poznenáhlu osamostatňují, každý z nich⁶³⁾ je nositelem specifického výrazu: z nástrojů „výplňkových“ stávají se poznenáhlu nástroje „melodické“.⁶⁴⁾ Hráči i svými skromnými výrazovými možnostmi psychologicky dokreslují děj na jevišti, jsou tu již poměrně velmi precizně vypracována pravidla, kterak nástroji charakterizovat přesně vymezené situace introverní i extravertní.⁶⁵⁾ Všechny tyto rysy jsou pro neapolskou operu seria typické. Rodí se tu lyrická vážná opera. Mizí ztrnulost a linearita hudebního myšlení, nositelkou výrazu je především melodika prezentovaná poznenáhlu se osvobozujícími hudebními nástroji, leckdy i sólisticky exponovanými. Takto nově pojmají skladatelé neapolské školy funkci jednotlivých výrazových prostředků, jakkoli zase jiné z nich, zaměřené k ryze virtuózní stránce pěveckého projevu, nebo další, které podporují rozvoj stereotypních prvků libretních, jsou výrazovými prostředky vývojově retardačními, které byly poprávu kritizovány následujícími generacemi umělců, kritiků a vnímatelů ze šlechtických i měšťanských vrstev.

Již ve známém satirickém spise Benedetta Marcella o divadle podle dobové módy⁶⁶⁾ je nastaveno křivé zrcadlo všem negativním stránkám starého stylu vážné

opery. Tepání jsou tu zejména interpreti. Avšak i jednostranní posuzovatelé typu Voltairova, Matthesonova a Rousseauova, kteří se stavějí především proti značné délce italských seccorecitativů, nemohou neuznat jejich výrazovou sílu zejména v místech vyjadřujících silné a hluboké lidské afekty (najdeme je zejména i v tzv. doprovázených recitativch zvaných *recitativo accompagnato*).⁶⁷⁾ U velkých představitelů neapolské vážné opery, k nimž řadíme, vedle A. Scarlattiho, kupříkladu Leonarda Vinciho (1690–1730), Leonarda Lea (1694–1744), ale také Giovanniho Battistu Pergolesiho (1710–1736), nalézáme vznícený, afektivní recitativ, v němž je uplatňována latentní myšlenka „souvislé melodie“ (*melodia continuata*), naleznuvší svého italského dovršitele například v Niccolò Jommellim (1714–1774). Vzniká tu osobitý výrazový okruh, jenž je předzvěstí a předstupněm rokoka. Již u Vinciho nabývá recitativ jistých rysů ariózních, čímž je poznenáhlu smazáván rozdíl mezi recitativem a árií.⁶⁸⁾ Obdobně je tomu ve vážných operách Pergolesiho,⁶⁹⁾ jež i v melodic přinášejí nejen galantní rys. Samotný A. Scarlatti již nestrává v okruhu staršího myšlení a výrazně uplatňuje homofonní princip, který se o několik let později stane dominující složkou hudebního rokoka a klasicismu. Ze Scarlattiho kantát poslouží jako působivý a nadmíru vhodný doklad tohoto „nového“ Scarlattiho myšlení úsek z kantáty *Quanto piace*, jejíž melodika nezapře italskou lidovou provenienci:⁷⁰⁾

(9)

 A. Scarlatti, Cantata
 (Moderato)

Svrchní hlas tu ještě vykazuje jistou odvozenost ze základu kontrapunktického, ale hudebně je již zpracován výlučně homofonně. Obdobně je tomu v následující ukázce z kantáty *Tu parti* od téhož autora,⁷¹⁾

(10)

 A. Scarlatti, Cantate: Tu parti
 (Largo)

jež je již ryze homofonní a anticipuje zajisté i elegickou notu pozdějších neapolských kreačí, kreačí typicky rokokových. Všimněme si, že Scarlatti, ale i Vinci, Leo a Pergolesi, píší své árie v třídlínném schématu, avšak vlastní jejich kompoziční princip se již vymyká baroknímu způsobu pozvolného (barokně-monotematického) rozvíjení hudební myšlenky; daleko spíše tu jde o melodiku konstruovanou již symetricky, tedy typicky galantně. Řadí se tu vedle sebe drobná dvojtaktí a čtyřtaktí, nezřídka je tu využito i třítaktové symetrie; tyto postupy korespondují s častým opakováním krátkých, drobných melodických úryvků, jež směřují k melodické miniatuře, ba neváháme říci: k manýře pozdějšího „schusterflecku“, jež se objevovala zejména v „provedeních“ menších skladatelských zjevů údobí klasicismu. Takovéto dýchavičné, zcela nebarokní melodie vřazuje Pergolesi například do své opery *Olimpiade*:⁷²⁾

(II)

Pergolesi, Olimpiade 2. Akt

Presto

The image shows a musical score for Pergolesi's opera *Olimpiade*, Act 2. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (piano), and a bass line. The tempo is marked *Presto*. The lyrics for the first system are: "abbis-so di pe-ne las-ciare il suo be-ne las-ciar-lo per sem-pre las-". The second system also has three staves, with the vocal line continuing the lyrics: "ciar-lo co-sì che abbis-so di pe-ne che abbis-so di pe-ne". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends with a small asterisk and the number 3*.

Jako bychom tu slyšeli předjímku typické buffózní melodiky. Ve vážné operě působí tento typ melodiky zajisté úpadkově. Jeho pravé místo je ovšem v italské operě buffé, jejímž byl Pergolesi významným zástupcem. Lze tudíž plně souhlasit s Ernstem Bückenem (op. cit., s. 36), že první galantní neapolští skladatelé vydali v oboru vážné opery své nejlepší plody hlavně ve svých dojmavých, elegických áriích, jež se staly pravými předchůdkyněmi „sentimentálního“ („citového“) věku.⁷³⁾

Netřeba v této souvislosti příliš široce rozvíjet myšlenku, že nositelem rokokových nálad a postupů byla ve své době hlavně *opera buffa*, jež byla obecně považována za jakousi záchránkyni operního vývoje. Ať už se na její funkci a vývojový význam díváme jakkoli, je jisté, že vnesla do ztrnulých operních útvarů novou krev. Šla za dramatickou jevištní působivostí situační komiky a směřovala k vyhocené dialogické formě. Z původního pratyptu takzvané „commedia musicale napoletana“, z komediálního jevištního útvaru *La Cilla* z roku 1707, vyvinulo se několik buffózních oper, které ovšem propadly sítem času, ačkoli je psali proslulí mistři jako Vinci nebo Alessandro Scarlatti aj.⁷⁴⁾ Autory libret k těmto buffám byli Francesco Antonio Tullio, Bernardo Saddumene a G. A. Federico, kteří výrazně uplatňova-

li lidové, často obhroublé elementy, opírajíce se o situace odpozorované ze života a propracovávané ve svých textech především vypjatou charakterní komiku. Avšak teprve Federicova a Pergolesiho *La serva padrona* (1733) stává se reprezentativním a dodnes plně životným dílem.⁷⁵⁾ Je tu již zcela vypracován princip klasického členění melodie, melodika (založená na častém opakování period a úseků) je povětšinou diatonická, jasně a přehledně vypracovaná. Zrodilo se typické buffózní brio, které se pak stane jedním z charakteristických znaků klasické hudební mluvy. Se zásadami a dobovými pocity nadcházejícího galantního slohu tu souzněla především životnost, tzv. „realističnost“ námětová, i způsob jejího vyjádření. Svár opery seria a opery buffa byl vyřešen ve prospěch nového buffózního útvaru. Jako by se tu naplňovala Metastasiova myšlenka, že základním rysem hudebního dramatu je spor dvou hlavních principů lidské psychiky, totiž vášně a rozumu:⁷⁶⁾ zatímco *opera seria* idealizovala vše, od námětu přes jevištní postavy až k historické pravdivosti, zatímco tedy místo životné dramatické akce přinášela na operní jeviště přísně klasifikované ideje, jež spolu zápasily (s vypjatou vášnivostí) prostřednictvím svých nositelů, tj. jednajících osob, vnáší *opera buffa* do operního vývoje racionální princip, protože usiluje o dramatické podání bez příkras, o uměleckou transformaci (fraškovitého) výseku ze života. Buffa se vyznačuje přílivem lidovosti, často hrubozrné a nevybíravé. Lid je tu již chápán zcela jinak než ve vážné opeře. Opera seria neznala lidové figury v pravém slova smyslu,⁷⁷⁾ „lid“ byl představován němými staty nebo vtělen do dramaticky málo nosného (a také střídme exponovaného) sboru, jenž byl početně málo obsazován a vystupoval jako statický komentátor děje zpravidla na konci opery, respektive v závěrech jednotlivých dějství, ve scénách královských aj. průvodů a bojových výjevů. Opera buffa však přinesla do vývoje opery postavy z masa a krve, postavy převážně lidové provenience; odvážně tepe lidské nectnosti a kritizuje též aristokracii spějící koneckonců již pomalu ke svému zániku. Buffa sestoupila s Parnasu, postavila se do služeb sílicího měšťanstva. Nikdy nepřetřhla pouta, která ji svazovala s lidem. Zatímco v opeře seria vyjadřovaly jednající osoby své „affetti“, a to často způsobem stereotypním, neguje buffa vše konvenční a směřuje k opravdovému životu, jehož zákony a pravdy již objektivizuje. Divák tedy může tyto objektivní pravdy a jevištní situace aplikovat na sebe, což ještě nebylo možné v opeře vážné: tam šlo o výraz idejí, jež sice normativně byly obecně platné, avšak pohybovaly se v nereálné rovině, neboť místo životných situací byly na jevišti představovány scény, které vznikaly jako výslednice sváru idejí, ne životních zkušeností. Proto také „bellezza“ v buffě ustupuje, aby ji nahradila „verità“. Pravda vítězí nad krásou.⁷⁸⁾

Je známo, že jedním z prvních průkopníků buffy stal se sám Alessandro Scarlatti. Již výše jsme poukázali na to, že jeho melodika v operách seria se drobila na menší úseky, což Scarlattiho přímo předurčovalo k tomu, aby své umění věnoval také novému typu dialogické opery buffa. Projevil se jako mistr realistického dramatického líčení, který dovede ostře odlišit charaktery jednajících osob, jejichž dialog bývá dokreslován proudem svěží hudby. Je tomu tak například ve 3. dějství opery *Il Cambise* (1719), kam vkládá žertovnou scénu paní Lydie a jejího nápadníka Sergia,

(12)

A. Scarlatti, *Cambise* III. Akt
Allegro

Viol.

Lidia

Sergio

Basso e Cembalo

Par-la par-la che ouoi che ouoi?

Si-gno-ra Li-dia Si-gno-ra Li-dia gli a-mor-tuoi

5 6 6 6 6 6

v níž hudebně-výrazová složka není hypertrofická, ale plně dokresluje jednání na jevišti. Ernst Bücken zdůraznil,⁷⁹⁾ že melodika Scarlattiho se plně přimyká k lidovým vzorům, což je patrné nejen bohatým využitím rytmu *siciliány*, ale také rychlým spádem Scarlattiho recitativů secco, které nezaprou svou sounáležitost s lidovou *commedia musicale*, což se jeví hlavně v naturalistickém napodobování spádu lidové mluvy. V pravé buffě pergolesiovského typu, jakou je bezesporu *La serva padrona*, má tento spád lidové mluvy důležitý význam pro charakteristiku postav.

K Pergolesimu však poznamenejme alespoň ještě tolik, že v jeho krátké buffě, jež je vlastně intermezzem, dochází k uplatnění důležitý stavebný prvek; celá buffa je latentně prostoupena krátkým motivkem sestávajícím z osminové pomlky a tří osminových not, čímž je dosaženo vnitřní jednoty díla, i když tu přirozeně nejde pouze o tento jednotící motivický prvek. Všimněme si například tohoto prvku v Ubertově zpěvu z I. dějství, kde se jeho sestupný charakter v árii „*Sempre in contrasti*“

(13)

Viol.

Viola

Uberto

Cembalo, Violoncello e Contrabasso

Sempre in con-tra-sti con te si sta, con te si sta, e qua e là, e su e giù

e si e no or que-sto ba - - - sti, ba - - - sti, ba - sti!

posléze mění (při otázce) v motiv vzestupného rázu („*Che dici tu? Non è così? Ah?*“):

(14)

Pergolesi, La Serva Padrona

The image shows a musical score for Pergolesi's 'La Serva Padrona'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Che di-ci tu? Non è co-sì? Ah?'. The second staff is a piano accompaniment in bass clef. The third staff is a bass line in bass clef. The fourth staff is another piano accompaniment in bass clef. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic motif that rises and then falls, as described in the text.

Zdálo by se, jako by to byla zcela běžná práce s motivem. Uvědomíme-li si však, že tento „jednotící“ motiv je v buffě rozpracován technikou jakéhosi operního „provedení“ („Durchführung“) vybudovaného na poměrně dosti bohatém harmonickém plánu, ale též na principu imitačním, vysvitnou zde také jisté skladebně-technické souvislosti, jež tuto buffu svazují s vývojem předklasické symfonie, dovršeným v sonátovém „provedení“ prvních vět. Není však bez zajímavosti, že Pergolesiho „provedení“ je opět založeno na principu dělení, ba neváhám říci: drobení větších melodických celků, což výrazně zase směřuje ke skladebným zásadám pozdějšího klasicismu. Bylo by ovšem nutné dokázat ještě podrobnou analytickou komparativní prací, do jaké míry tento Pergolesiho princip přímo souvisí se způsobem kompoziční práce pozdějších mistrů klasicismu, jmenovitě vídeňského.

Sledujme nyní v maximální možné stručnosti, do jaké míry anticipovala galantní výraz italská hudba nástrojová a komorní. Jsme si plně vědomi, že tento úkol je nadmíru obtížný, protože dosud nebyl řešen v celistvosti, ba dokonce ani v závažnějších dílčích studiích. Na předchozích stranách jsme si již všimli přínosu Corelliho Concerti grossi, přičemž nám šlo o to, abychom obecně doložili prioritu italské hudby při zrodu stylových znaků předklasicismu. Vybrali jsme si tato díla proto, že tu jde o skladby pro Corelliho typické, které patří ke vzorovým kompozicím tzv. vrcholného baroka. Snažili jsme se prokázat, že znaky předklasického hudebního myšlení se objevují v italské hudbě vlastně již kolem roku 1700. To je nejzazší mez, která ohraničuje – po našem soudu – výskyt pregalantních prvků v italské hudbě. Chronologicky bylo nutné, abychom pak věnovali svůj zájem problematice opery seria a opery buffa, aniž jsme věnovali pozornost mezitypu, tj. tzv. *opeře semiseria*, což je vlastně typ vážné opery s jemnou příměsí živlu komického nebo pseudokomického (drammatis personae jsou osvětlovány s jistou „zcizovací“ tendencí, tedy kriticky). Aby byl vývojový obraz úplný, je žádoucí, abychom se nyní vrátili k některým pocorelliovským skladatelům první poloviny 18. století,

kterí mají – jako významní představitelé nástrojové tvorby – své důležité postavení v komplexu naší problematiky.

Na poli nástrojové hudby italské došlo velmi záhy – jak jsme už konečně naznačili – k překonání ryze barokní skladebné techniky. Problém překonání barokního stylu se záhy rozčlenil na několik základních otázek:

- 1) Na problematiku vzniku předklasické sonátové formy, s níž těsně souvisel
- 2) vznik druhého tématu ve struktuře sonátové formy a
- 3) vznik „provedení“ („Durchführung“).

Vedle těchto otázek v podstatě strukturálního charakteru tu jde ještě o

- 1) přesun významu polyfonie (kontrapunktu) a harmonie, a to ve prospěch harmonické složky, s čímž úzce souvisí
- 2) vznik nového typu pravidelně členěné melodie, v jejíchž opěrných bodech sehrála právě harmonie (hovoříme již o funkční harmonii) svou důležitou úlohu.

Ostatní otázky, byť nepostrádají důležitosti, odsuneme nyní stranou.⁸⁰⁾ Rámcově jsem o nich ostatně pojednal ve své habilitační práci (rkp.), *Ke slobové analýze hudby osvícenského údobí*, Brno 1970, s. I-LXX, když jsem se pokusil charakterizovat základní stylové znaky baroka a klasicismu (vyšlo německy: *Meinungsverschiedenheiten über das Wesen des Barocks und der Klassik*, in: Wolfgang Amadeus Mozart. Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums der Greifswalder Mozart-Tage am 3. Dezember 1991. Herausgeber: Nico Schüller – Lutz Winkler. Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Greifswald 1992, S. 127–162). Přepřacováno in: Hudební věda XLII, 2005, č. 2, s. 117–136.

Italští skladatelé vrcholného baroka vytvářeli stylové předpoklady pro vznik sonátové formy klasického typu. Komponují zpočátku typy barokních sonát, v nichž objevíme náznaky druhého tématu. Dochází tu k zajímavému procesu, protože na formovém půdorysu staré barokní sonáty jsou naroubovány postupy, k nimž ještě doba nedorostla. Dosud se nezrodilo druhé téma, avšak v druhých dílech dvojdílných sonátových vět se již odehrává cosi nového: nasvědčuje tomu pokus o práci s tématem exponovaným v prvním dílu. Zprvu jde o nepatrné obměňování, založené jen na změně tóniny (základní tónina je na počátku druhého dílu nahrazena tóninou na dominantě). O něco později je zasaženo i ústrojství tématu, z kontrastních důvodů je téma na počátku druhého dílu obměňováno. Avšak tyto obměny jsou pouze předzvěstí: druhé téma se dosud nezrodilo, protože k tomu nebyly dány předpoklady harmonické. Bylo třeba nejprve přemoci nadvládu polyfonie a nastolit homofonii s odlišným pojetím harmonie jako živlu, jenž funkčně, již osamostatněně, spoluvytváří kompoziční větu.

Vedle Corelliho, jak jsme se již vyjádřili výše, je pro novou tendenci důležitý Evaristo Felice dall'Abaco (1675–1742). Jeho triové sonáty přinášejí nejprve prvky, které skromně narušují jednotu barokní formy a naznačují nový pohled na architekturu věty. Melodická linie druhého tématu (pokud je tak vůbec můžeme nazvat)

je ještě spjata s prvním tématem. Alespoň na jednom příkladě si to blíže osvětlíme. Zatímco první téma Abacovy triové sonáty op. 3, č. 6, totiž její úvodní allegrové věty,⁸¹⁾

(15) *Allegro Spiccato*

založené na rytmicky rovném osminovém pohybu, plně vychází z kontrapuntických zásad kompoziční práce, je druhé téma⁸²⁾

(16)

již nadlehčenější, imitačně vypracované, založené na augmentaci prvního tématu a ozdobené trylky, předepsanými většinou na lehkých dobách. Vidíme, že tu vlastně nejde o nové téma, že však je přesto dosaženo kontrastu, a to především na základě augmentačního principu. Podle povahy obou témat usuzujeme, že k jejich diferenciaci přispěla i odlišná dynamika, jejíž vypracování bylo ovšem svěřeno již interpretům. Na základě dobových interpretačních manýr můžeme dedukovat, že první téma (notový příklad 15) bylo prováděno ve forte, druhé téma (notový příklad 16) v pianu. Zjemnění melodické linie je dosaženo použitím melodických ozdob (trylků), prováděných podle vžitých barokních zvyklostí shora, tj. od vedlejšího ozdobného tónu, bez zátrylu nebo jiných závěrových melodických ozdob.⁸³⁾

V cestě nastoupené za novým výrazem, leckdy zajisté neuvědomělé, dospívá E. F. dall'Abaco k jasně členěným strukturám: odlišuje první a druhé téma způsobem zpracování, polyfonie tu zápasí s homofonií. V závěrečné větě své houslové sonáty op. 4, č. 3⁸⁴⁾

(17) *Allegro assai*

exponuje Abaco druhé téma homofonní technikou, čímž dosahuje nejenom kontrastu (byť tak činí pouze způsobem zpracování, nikoli pregnantní odlišností melodického materiálu), ale na druhé straně se neubrání jisté tempové retardace.

Obečně vzato usilují italsí skladatelé působící v době před rokem 1740 o svéráznou transformaci starého barokního sonátového útvaru. Nedaří se jim ještě vytvořit ryze kontrastní a samostatné druhé téma, protože k tomu dosud nebyly dány strukturálně-vývojové předpoklady, jak jsme se o tom ostatně již zmínili výše. Relativně pronikavého úspěchu na cestě za druhým tématem dosahuje *Domenico Scarlatti* (1685–1757) ve svých Cvičeních („*Essercizi*“), nazývaných v pozdější době z důvodů ryze pragmatických „sonátami“.⁸⁵⁾ Tento název přísluší snad pouze těm skladbám Scarlattioho cyklu, v nichž se již objevuje půdorys klasické sonáty s jasně členěnými díly: expozicí, provedením a reprízou,⁸⁶⁾ která je ovšem nepravidelně budována. V expozici se již setkáváme povětšinou se dvěma „kontrastními“ tématy,⁸⁷⁾ s nimiž skladatel pak v „provedení“ rozmanitě pracuje: obměňuje je, převrací, vypomáhá si sekvenční technikou, leckdy již témata i nově rozvíjí. Je zajímavé, že v repríze není ještě dosaženo vyrovnanosti. Chybí tu nástup prvního tématu, ačkoliv jinak je s ním již pracováno na rozmanitých místech expozice. Je třeba si uvědomit, že klasická stylová měřítko lze u D. Scarlattioho používat jen s jistou licencí. Jde o typického autora přechodného údobí, u něhož dosud nemůžeme vyžadovat „plnosti podzimu“, ačkoli mnohé z klasického stylu je u něho nejen naznačeno, ale i propracováno. Tak například tzv. druhé téma nebylo dosud plně individualizováno, tak jako to je již zcela obvyklé ve skladbách kolem roku 1740. Stále ještě je závislé na barokním skladebném principu, podle kterého je určujícím faktorem hudební kompozice přece jenom kontrapunktická linearita. Tento princip D. Scarlattio dosud plně nepřekonal, ačkoli obohacoval skladbu o tehdy módní a nový prvek kontrastnosti. Tím narušoval barokní snahu o jednotu a koncentraci všech výrazových a stavebních elementů podřízených přísným zákonitostem kontrapunktické práce, ale nemohl se dosud zcela a plně zřítit barokní tradice. Jeho témata jsou přece jenom ovládána a svazována zřeteli technickými, zatímco za několik let bude hudební téma již naplněno zcela novým dynamismem, jenž plně spoutá skladebnou techniku a formu; obojí mu bude podřízeno. Scarlatti exponuje své hudební myšlenky, rozvíjí je i bez přítomnosti druhého tématu. Mají do sebe mnoho osobitého a využívají možnosti obměny tématu způsobem krajním a jedinečným. Domenico má radost ze hry, odkrývá možnosti klavírní techniky i interpretace. Těžko bychom charakterizovali jeho sloh bez poznámky, že vytryskl z obdivu nad stylem Corellioho a jeho bezprostředních následovníků. D. Scarlatti předjímá i sloh vídeňských klasiků. Mnozí se Domenikovi obdivují... Všimněme si ukázky ze známé Scarlattioho tzv. klavírní (cembalové) *Sonáty d moll*:

(18)

Hle: dualismus témat je tu již zřetelně naznačen. V druhém tématu (srov. 3. dvojřádek, takt 2. a další) jako by skladatel náhle zlomil pouta barokní tradice: hovoří jazykem již galantním, který se odlišuje od expozice prvního tématu na začátku věty, vedeného ještě v barokní technice, s častými imitacemi v levé ruce. Druhé téma kontrastuje s prvním jednak ve způsobu skladebné práce (homofonie tu poznenáhlu vítězí, i když tu nalzáme stopy po imitaci v hlasech levé ruky), jednak v tom, jak je tu uplatněn princip opakování kratších úseků, tedy princip již vysloveně klasický. Avšak Scarlatti zároveň (podvědomě?) osciluje mezi starou a novou technikou. Vždyť obě témata lze přece jenom uvést na společného jmenovatele, protože hlava druhého tématu (srov. 3. dvojřádek, takt 2. a 3.) je odvozena z části tématu prvního (srov. 1. dvojřádek, takt 2.). Osmínové skoky v druhém tématu (srov. 3. dvojřádek, ve 2. polovině druhého taktu apod.) lze odvodit z hlavy prvního tématu (viz 1. dvojřádek, 1. takt). Již tyto analytické poznámky postačí k tomu, abychom konstatovali, že druhé téma organicky vyrůstá z prvního, že tudíž mezi nimi panuje bezesporu vnitřní jednota, i když témata vlastně působí kontrastně. Zajímavá je v této souvislosti myšlenka Ernsta Bückena,⁸⁸⁾ že přes modernost Scarlattiovi hudebních témat lze ve skladbě vystopovat

výrazné šlépěje barokních postupů v rozvíjení 5. až 7. taktu prvního tématu a že tu dále nalézáme souvztažnost k duchu a formě staré suity. Bližší podrobnosti nebo vysvětlení však Bücken neuvádí. Podle našeho mínění nelze považovat lineární sekvencový způsob kompoziční práce u D. Scarlattiho za něco, co by jej z hlediska vývoje nějak znevažovalo. Uvažme, že sekvencová lineární technika přežívá výrazně i u mladších skladatelů, tedy u generace čtyřicátých let 18. století, kdy se zhusta projevuje v provedeních předklasických symfonií a sonát. U D. Scarlattiho, skladatele stylového přechodu, je tedy tato sekvencová technika plně vysvětlitelná. Též Scarlattiho vazba k suitovému typu může být považována za úkaz zcela běžný, uvážíme-li, že se pohybujeme v době, kdy typ sonáty da camera a suity byl vlastně ještě plně životný; nebyl dosud potlačen výraznými formami nového typu, jakými byla forma klasické sonáty a symfonie. Ernst Bücken si dále nepovšiml, že překonání melodiky na způsob gigue⁸⁹⁾ není možné považovat za výlučný přínos D. Scarlattiho. Již Arcangelo Corelli vytváří na základě rytmického a formového půdorysu staré gigue útvary zcela nové a netradiční. V *Conceru grossu G dur*⁹⁰⁾ například Corelli plně uvolňuje strukturu tohoto finálního tance a naplňuje ji melodikou zcela netanenční, pastorální (srov. notový příklad č. 3), přibliživ se tak typu Händelových pastorál.⁹¹⁾ Záměna gigue za větu pastorálního typu při ponechání rytmické taneční struktury je v údobí vrcholného baroku celkem běžná. Jedněmi z nejtypičtějších ukázek pro tuto záměnu jsou díla Antonia Vivaldiho a Georga Friedricha Händela,^{92),93)} vybraná ovšem jen namátkově.

Řekli jsme již, že D. Scarlatti je typický skladatel stylového přechodu. Jeho kompoziční sloh je umělecky výbojný, avšak přesto roste z tradice. Dá se říci, že ve Scarlattim si podává ruku tradice s budoucností. Sledovali jsme některé znaky jeho tvorby, jež jej svazují s pozdějšími klasickými postupy. Zaměřili jsme se především na ty složky Scarlattiho skladatelského slohu, jež mají architektonický význam. Pominuli jsme dosud skutečnost, že Scarlatti spojuje výrazové postupy baroka s některými expresivními elementy klasicismu. Je ovšem zajímavé, že Scarlatti často bez přípravy uhodí na strunu vzníceně vášnivou, která se vymyká běžným kompozičním praktikám. V tom si podává ruku s mnohými velikými mistry, kteří ve chvílích emocionálního vzplanutí vytvářejí kompoziční plochy, jež náhle rozšiřují výrazový obzor. Takovým mistrem je třeba Johann Sebastian Bach ve svých filozoficky vyznívajících adagiích, Georg Friedrich Händel v doprovázených recitativích svých oper a oratorií, Ludwig van Beethoven v posledních smyčcových kvartetech apod. D. Scarlatti se důstojně řadí k těmto skladatelům, kteří hovoří v místech citově vypjatých jazykem srdce, aniž příliš dbají na zákony dobového stylu. Scarlattiho úsek z jeho tzv. *Sonáty D dur*⁹⁴⁾



ukazuje, jak podstatně Scarlatti anticipuje dramaticky stupňovaný výraz, výraz bohatě modulovaný a v harmonické struktuře odvážný. To už jsou takty, které ohlašují nový, „citový“ sloh (*empfindsamer Stil*). D. Scarlatti se stává jeho předchůdcem.

Když jsme si všimli Pergolesiho přínosu v oblasti opery buffy, zdůraznili jsme, že Giovanni Battista Pergolesi předjímá ve své *La serva padrona* jisté skladebné postupy klasicismu. Tato slohová anticipace je patrná také v Pergolesiho komorní hudbě. Vedle skladatelů typu Giovanniho Plattiho (nar. kolem roku 1700), Giovanniho Marii (Maria) Rutiniho (1723–1797), Domenica Albertiho (1717? až 1740?), Baldassare Galuppiho zvaného *il Buranello* (1706–1785) a jiných,⁹⁵⁾ je Pergolesi hvězdou první velikosti. Ve své vícehlasé komorní hudbě se oprostil takřka od všech ztěžklých barokních postupů, psal jasným, průhledným, nejčastěji homofonním slohem. Jeho triové sonáty jsou již základem pravé galantní hudby. Předčí i svého velkého soka Nicolu Porporu (1686–1766), jenž spatřil červánky nové doby poměrně velmi zřídka, snad pouze ve svých komorních triích z roku 1736, v nichž je jeho výraz již nadlehčenější, hudební invence bezprostřednější. Avšak „počátky nového formového principu“, založené na „galantně rozčleněné rytmicí“, Porporova díla dosud nevykazují.⁹⁶⁾ Tak například Porporova *Sonata a tre strumenti op. 2, č. 6 (B dur)*, přináší v první větě sice oživenou melodiku,⁹⁷⁾

(20)

Porpora, Sonata a tre Strumenti op. 2 N° 6

Allegro

Violine unisono

avšak způsob její expoziční je příliš statický a postrádá jisté osobitosti. Ve srovnání s Porporou je Pergolesi skladatelem již daleko více galantním. Jeho melodika je pohyblivější, oprostila se od barokně-monotematického principu, jak dosvědčuje například ukázka z první věty *10. sonáty Es dur*:⁹⁸⁾

proniká i do vět allegrových. Ba je pozoruhodným přínosem, že ji nalezneme právě v rychlých větách, které ještě v baroku byly až příliš poutány pravidly kontrapunktickými, takže v nich tehdy ještě nemohlo dojít k pravému zpěvnému výrazu. Pergolesi však zpěvností předčil i ostatní své skladatelské současníky, protože se dostává vlastně již do skladebného stylového okruhu, v němž byla melodičnost výrazu neoddiskutovatelným požadavkem.¹⁰⁰⁾

Další důležitý vývojový článek představuje *Giovanni Battista Sammartini* (1701–1775), rodák milánský, na jehož význam poprvé upozornil italský muzikolog Fausto Torrefranca.¹⁰¹⁾ Zdá se však, že přídomek „hudebního revolucionáře“ je pro tohoto skladatele přece jenom poněkud přehnaný. Soudí-li Ernst Bücken, že lze jeho význam srovnat s dějinným postavením Richarda Wagnera,¹⁰²⁾ jde tu zřejmě o pouhou nedomyšlenou floskuli, protože Sammartini a Wagner jsou zajisté veličiny nesouměřitelné. Oba autoři však mají společné to, že stojí na konci stylového údobí; Richard Wagner završuje romantismus (lépe: novoromantismus), Sammartini je jedním z dovršitelů italského galantního slohu, tedy první fáze slohu rokokového, a jistými rysy své nástrojové tvorby směřuje již ke stylu „citovému“. Výrazové prostředky galantního slohu, především technika drobné motivické práce a důsledná symetrickost hudebních myšlenek, jsou pro něho typické. Sammartiniho přínos však nelze přeceňovat, protože ve svých dílech pouze rozváděl to, co geniálním způsobem naznačil Pergolesi. Neodolám a připojím nyní pravdivou anekdotu ze života Josefa Myslivečka, se kterou nás seznamuje Francesco Florimo ve své svrchu již citované práci *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii* (svazek VI, Neapol 1881 u nakladatele jménem Vincenzo Morano). Mysliveček prý rozpoznal Sammartiniho velikost při přímém poslechu jeho děl. Navštívil v Miláně večírek, který pořádal vojenský velitel Lombardie, polní podmaršálek hrabě František Harrach, rytíř Řádu Marie Terezie. Během večírku byly provedeny Sammartiniho symfonie. Mysliveček je vyslechl s patrným zájmem. Po provedení zvolal prý jasnozřivě: „*Ho trovato il padre dello stile di Haydn!*“ („*Objevil jsem otce Haydnova stylu!*“). Zakládá-li se Florimův zápis na pravdě (zmiňuji se o něm ve své práci *Josef Mysliveček*, Editio Supraphon, Praha 1981, s. 127–128), pak tedy Mysliveček vlastně geniálně rozřešil budoucí spor o genezi Haydnova slohu, který se rozvinul počátkem minulého století. Hugo Riemann, objevitel mannheimské školy, viděl největšího Haydnova předchůdce v Janu Václavu Stamicovi (1717–1757): jednostranně zdůrazňoval význam mannheimské školy pro utváření vídeňského hudebního klasicismu. Tehdy začali někteří muzikologové poukazovat na plodný vliv Itálie. Avšak nikdo z nich to nevyjádřil tak lapidárně a přesně jako Mysliveček. Sammartiniho obdivovatelem byl i hrabě Harrach, který jako první importoval symfonie tohoto italského mistra do Vídně. K „citovému“ údobí ukazuje například uvolněnější tematická práce, která již není založena v Sammartiniho dílech na pouhém symetrickém rozvíjení myšlenky, ale směřuje k tematické dlouhodesnosti, charakteristické například pro Tartiniho.¹⁰³⁾ Robert Sondheimer¹⁰⁴⁾ nazval Sammartiniho dobyvatelem v oblasti kontrastního tematického dualismu. Toto příliš silácké označení pouze napovídá, že Sammartini technicky dovršil předchozí vývoj. Pokud dospívá k výraznému odlišení obou témat, působí tato témata již

značně kontrastně, avšak bylo by je možné tak nebo onak uvést na společného jmenovatele. Podle našeho soudu tkví však hlavní Sammartiniho význam přece jen v oblasti melodické. Nevšední prohloubení výrazu posunuje galantní styl již do jiné roviny (*Concertino pro flétnu in G*),¹⁰⁵⁾

(22) G. B. Sammartini, *Concertino con Flutta traversiera* (1750) (Bibl. Karlsruhe)
Tempo moderato e grazioso

Fl.
Viol. 1
Viol. 2
B.

jež je vzdálena vnějškově „dvornému“ výrazu na počátku galantního údobí. Sammartiniho hudební mluva má již klidné objektivizující a unifikující rysy rodícího se klasicismu. Vysloveně na poli „citového“ stylu se Sammartini pohybuje v pomalých větách, jak je tomu například v *Larghetto Trio Es dur* pro dvoje housle a violoncello:¹⁰⁶⁾

(23) G. B. Sammartini, *Trio Es Dur*
(Larghetto)

Ve srovnání s předchozím vývojem je tu jeho výraz hlubší, melodika členitější a harmonicky bohatší, založená na větších intervalových skocích. Melodicky dominující hlas prvních houslí, jemuž jsou podřízeny hlasy ostatní, je již v souladu se zásadami klasicismu. Sloh polyfonní se tu již plně proměnil ve sloh homofonní: zmizela linearita hlasů, zvítězila melodie.

* * *

Proces, který se udál v prvních třech desetiletích 18. století v Itálii, má výrazné rysy *údobí přechodu*. Sledovali jsme, kterak právě v Itálii zrodily se všechny pod-

statné slohové znaky, které považujeme za charakteristické pro tzv. galantní styl – první vývojové období hudebního rokoka. Koncem třicátých let nastává v italské hudbě přesun uvnitř struktur, který zároveň již předjímá dobu „citového“ slohu čtyřicátých let. Ze syntézy „galantního“ a „citového“ slohu vzniká pak sloh klasický, jehož vyvrcholení spojujeme se jmény významných představitelů klasicismu vídeňského: Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena.

Na klasickém slohu pracovaly generace. Vzniká jako výslednice rozmanitých tvůrčích podnětů, nejenom italských. Impulzy hudební Itálie, o nichž jsme stručně pojednali, měly historicky-vývojovou prioritu, byť tato priorita neměla charakter jedinečného, dlouhodobého předstihu. Avšak šlo nám o to, abychom dokumentovali, že italská hudba časově nejdříve začala pozvolna rozleptávat vžitý sloh vrcholného baroka. Jde tu opět o příklad toho, jak nesprávné je hledisko o stylové zaokrouhlenosti a ukončenosti jednotlivých slohových epoch. Vždyť právě italský hudební vývoj nás přesvědčuje o tom, že vlastně celé období vrcholného italského hudebního baroka je zevnitř naleptáváno galantními (širě řečeno předklasickými) výrazovými tendencemi.

Z Itálie se tyto tendence šíří do celé Evropy nebo podporují a upevňují vývoj, jenž se zatím – takřka simultánně – odehrává ve velkých evropských hudebních kulturách, francouzské a německé. Tvůrčí přínos Couperinův (1668–1733), Daquinův (1694–1772), Rameauův (1683–1764)¹⁰⁷⁾ a jiných mistrů slohového přelomu ve Francii vyrůstá hlavně z uměleckého dialogu se vznešeným slohem Jeana Baptisty Lullyho (1632–1687) a opery lyrické (*opéra lyrique*) i opery-baletu (*opéra-ballet*). Pozdější příliv opery buffy uvítá s jásotem Rousseau i encyklopedisté; vidí v ní východisko dalšího rozvoje francouzské hudby, často ji i přeceňují, avšak bystře postřehnou, že budoucnost dá za pravdu těm, kdo se oprostí od francouzského tradičního deklamačního slohu a budou usilovat o nový typ nadlehčené francouzské melodiky rostoucí již z principu homofonního. Německo, vlast přísného slohu, má ve svých hudebních myslitelích a komponistech typu Matthesonova (1681–1764), Keiserova (1674–1739), Telemannova (1681–1767), Graupnerova (1683–1760), Händelova (1685–1759) aj. výrazné představitele nové slohové vlny, která připravovala půdu hudebnímu klasicismu; v této souvislosti by bylo třeba zvláště důrazně upozornit na Bachovy syny, zejména na Carla Philippa Emanuela (1714–1788), jenž jako zástupce severoněmecké školy výrazně přispěl ke kodifikaci „citového“ slohu, podobně jako například zástupci vídeňské předklasické školy, Georg Matthias Monn (1717–1750) a Georg Christoph Wagenseil (1715–1777). Tato vývojová linie souzní s tvorbou představitelů mannheimské školy.

Sledovat však širší problematiku „citového“ slohu, jeho rozprostraněnost v Evropě i jeho konečné vyústění do vrcholného klasicismu není – žel – již předmětem této kapitoly, která měla naznačit, že v tomto evropském stylovém proudění na přelomu baroka a prvního stadia klasicismu měla hudba Itálie význam podstatného vývojového podnětu. S ním se pak tak nebo onak vyrovnává hudební tvorba ostatních evropských národů. Italská hudba vplynula do řečiště hudby evropské. Její prioritu při kodifikaci tvárných postupů klasicismu již nelze upřít.

Vývoj dal za pravdu Itálii, která se tak stala zemí hudebního pokroku v 18. věku, jenž byl stoletím již moderním: otevíral bránu novodobé historii.

POZNÁMKY

- 1) „Locke vyjádřil filosoficky to, oč zápasila jeho doba: víru v přirozenost, tj. v tento svět, který sám sobě stačí, ve zkušenosti a rozum, ve výchovu, v snášenlivost. Všechna tato hesla vycházejí z odporu proti absolutismu.“ Emanuel Rádl, *Dějiny filosofie*, II. Novověk. Jan Laichter, Praha 1933, s. 135.
- 2) John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690, kniha I., kapitola 1, paragraf 7). Český překlad podle: G. F. Alexandrov, *Dějiny filosofie* II, Praha 1952, s. 246–247.
- 3) Srov. Charles Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734.
- 4) Charles Louis Montesquieu, *L'esprit des lois*, česky *O duchu zákonů*, nákladem V. Linhart, Praha 1947, s. 15 n.
- 5) Srov. mou habilitační práci (rkp.), *Ke slobové analýze hudby osvícenského údobí* I, Brno 1970, s. IV–LXXVII.
- 6) Jean Jacques Rousseau, *O původu nerovnosti mezi lidmi*, Praha 1949.
- 7) Týž, *O smlouvě společenské, čili o základech politického práva*, Praha 1911, s. 6.
- 8) Týž, *Vyprávění*. Vyšlo česky v překladu Evy Hirschové a Jana Skály v publikaci Nesmrtelné stránky J. J. Rousseaua, jak je vybral a vysvětlil Romain Rolland. Praha 1948. Citát zde na s. 154.
- 9) Francesco de Sanctis, *Dějiny italské literatury*. Přel. Václav Černý. Praha 1959, s. 471.
- 10) Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova d'itorno alla commune natura della nazione*, Neapol 1725.
- 11) Srov. Katherine Everett Gilbertová – Helmut Kuhn, *Dějiny estetiky*. Praha 1965, s. 219.
- 12) Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck*. Tübingen 1930, s. 229.
- 13) Gilbertová – Kuhn, l. c.
- 14) „Kdo se chce stát vynikajícím básníkem, musí se rozloučit se všemi vědami, které se týkají rozumu,“ praví španělský spisovatel Juan Huarte ve své *Zkoušce důvtipu* (*Examen de ingenios*, 1578, kapitola IX.; nově v edici Biblioteca de autores españoles, Obras escogidas de filosofos, Madrid 1929, svazek 65, s. 442.
- 15) Vico, l. c.
- 16) Cituje B. Croce na s. 236.
- 17) Gilbertová – Kuhn, s. 223.
- 18) Edward J. Dent, *Italian Opera in the 18th Century and its Influence on the Music of the Classical Period*, in: SIMG XIV, 1913, s. 500–509.
- 19) Ernst Bücken, *Musik des Rokokos und der Klassik*. Handbuch der Musikwissenschaft, svazek 3, Wildpark – Potsdam 1927.
- 20) Casimir von Chłędowski, *Das Italien des Rokoko*. Německý překlad: Rosa Shapire, Mnichov 1935.
- 21) „Das Rokoko war nichts anderes als eine Fortsetzung des Barock mit stark weiblichem Einschlag.“ Chłędowski, cit. práce, s. 1.
- 22) Friedrich Blume v hesle „Klassik“, in: MGG VII, 1958, sloupec 1027–1090.
- 23) Corder hovoří o bohaté kulturní tradici, jež předcházela předklasickou hudbu. Srov. jeho stať *The Classical Tradition*, in: Musical Quarterly III, 1917, s. 282–287.
- 24) Antonín Matějček, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1951, s. 392.
- 25) Matějček, l. c.
- 26) Jacob Burckhardt napsal roku 1855 ve svém *Ciceronovi* následující úsudek o Tintorettovi: „Vězela v něm (...) přece jen jakási hrubost citění (...). Chybí mu vyšší zákonnost.“ Cituje A. Matějček v článku *Tizian a Tintoretto*, in: A. Matějček o umění a umělcích, Praha 1948, s. 60. Blíže viz zejména C. Chłędowski, l. c., s. 169 n.
- 27) F. de Sanctis, s. 502.
- 28) Tamtéž, s. 512.
- 29) Alexander von Gleichen-Russwurm, *Das Jahrhundert des Rokoko. (Kultur und Weltanschauung im 18. Jahrhundert.)* Hoffmann-und-Campe-Verlag, Hamburg, nedatováno.
- 30) A. v. Gleichen-Russwurm, s. 94 n.
- 31) Tamtéž, s. 7.
- 32) Tamtéž, s. 7.

- 33) Arno Schönberger – Halldor Soehner, *Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*. Unter Mitarbeit von Theodor Müller. Verlag Georg D. W. Callwey, Mnichov 1963.
- 34) Srov. zejména Ernst Bücken, cit. dílo. Rudolf Gerber, *Klassischer Stil in der Musik*, in: Die Sammlung IV, Göttingen, listopad 1949, s. 652–665. Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, roč. 29/1955, s. 323–349. Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753–1763*, in: Die Musikforschung X, 1957, s. 466–499. Těž Rudolf Pečman, *Corellis Concerti grossi als Vorboten des Klassizismus*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity XVII, 1968, řada hudebněvědná (H), č. 3, s. 29–42. Týž, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*. Brno 1970. (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, svazek 164.) K periodizaci rokoka viz Friedrich Blume, l. c.
- 35) Srov. předchozí poznámku.
- 36) Viz níže.
- 37) Friedrich Blume, *Die Musik der Klassik* (srov. pozn. č. 22). Český překlad zní: „Galantní styl bývá běžně pojímán jako jakýsi druh dohry k baroku a zrovnoprávněn s rokokem výtvarných umění. Paralela je nasnadě, protože v dekorativních uměních a v malířství rokoka sledáváme obdobně hravou grácií, podobně ‘sfumato’, podobně roztouženou něžnost, ale také analogickou ironii a melancholii jako v některých hudebních kompozicích galantního slohu, zvláště jeho citové fáze. Ale odhlédnuto od toho, že z chronologických důvodů ji stěží lze zachovat, přehlédneme přitom, že formy rokoka ve výtvarných uměních bezprostředně vycházejí z pozdních forem baroka, zatímco v hudbě stojí galantní styl vně propasti, která odděluje mladší století od staršího: záměrné omezení prostředků, preciozní prostota a přednost jen přibližně doprovázené jednohlasé melodie dávají rozpoznat, že v galantním stylu vládne spíše klasický než barokní základní pocit.“ (Přeložil R. P.)
- 38) Srov. pozn. č. 34.
- 39) Srov. pozn. č. 20. Chłędowski o tom píše (v cit. díle na s. 3): „Die eigentliche Heimat des Rokoko war Italien, und wenn später die Form der Perücken und der Schnitt der Kleider aus Paris nach Venedig und Rom gekommen ist, so darf man deshalb die Ursprünge der Kultur des Rokoko nicht in Frankreich suchen. (...) Im 18. Jahrhundert hat die Seinstadt das italienische Rokoko auf ihre Art verändert und die entlehnten Formen gelegentlich dem Mutterland, reicher und schöner ausgestaltet, wiedergegeben.“
- 40) Bücken, cit. dílo.
- 41) Srov. Rudolf Pečman, *Corellis Concerti grossi als Vorboten des Klassizismus*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 1968, H 3, s. 29–42.
- 42) Srov. zejména: Luigi Torchi, *La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, in: Rivista musicale italiana, 1901. Josef Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Lipsko 1878. Týž, *Die Violine und ihre Meister*, Lipsko 1927, zpracoval a doplnil Waldemar v. Wasielewski.
- 43) Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzertes*, Lipsko 1903, s. 41.
- 44) Ke Corellimu srov. zejména: Sir John Hawkins, *The General History and Peculiar Character of the Works of Arcangelo Corelli*, in: Universal Magazine of Knowledge and Pleasure. Londýn 1777, svazek LX, s. 171. Charles Burney, *A General History of Music*, Londýn 1789. Fr. J. M. Falyolle, *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti*, Paříž 1810. Z novějších prací viz zejména: Francesco Vatielli, *Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo*. In: Arte e vita musicale a Bologna, I. díl, Bologna 1927. Marc’ Pincherle, *Corelli*, Paříž 1933. Vyčerpávající literaturu o Corellimu uvádí Bernhard Paumgartner v hesle *Corelli Arcangelo*, in: MGG II, 1952, sloupec 1668–1679.
- 45) Srov. Bernhard Paumgartner, l. c.
- 46) Arnold Schering, cit. dílo (srov. pozn. č. 43), s. 41.
- 47) Tamtéž.
- 48) Bernhard Paumgartner, l. c.: „Aber kein ital. Meister jener Zeit hat die aristokratische Würde des Corellischen Stils, das Pathos, die elegische Ausdruckhaltung seiner Kantilene (...)“ Český překlad: „Ale žádný italský mistr oné doby neměl aristokratickou důstojnou corelliovského slohu, patos, elegický výrazový postoj jeho kantilény (...)“ (Přeložil R. P.)
- 49) Obsazení formy concerta grossa se měnilo v průběhu vývoje. U mladších skladatelů, například u Georga Friedricha Händela (1685–1759), se obsazení sólistických hlasů volně obměňovalo. Johann Sebastian Bach (1685–1750) zasáhl do obsazení „concertina“ přímo revolučně: v každém ze svých *Braniborských koncertů* (1721) volí jiné, naprosto netradiční obsazení sólových hlasů, jejichž interpretace je ostatně dodnes spojena s nejednou potíží výrazového a technického charakteru.

- 50) Srov. uvedenou knihu Arnalda Scheringa, l. c.
 51) Citováno podle předmluvy Waldemara Woehla k soubornému vydání Corellioho Concerti grossi. Kapesní partitura, Edition Peters, nakladatelské číslo 11362, Lipsko 1937.
 52) Tamtéž.
 53) Partitura, s. 155, první řádek shora (srov. pozn. č. 51).
 54) Tamtéž, s. 112, Allegro $\frac{3}{4}$, takt 10–17 ve svrchním hlasu.
 55) Tamtéž, s. 141: Pastorale ad libitum, 1. trojřádek.
 56) Tamtéž, s. 136–137.
 57) Termín „monotematické barokní provedení“ používáme vlastně v přeneseném významu. Není přirozeně identický s „provedením“ v klasických symfoniích nebo sonátách.
 58) Partitura, s. 32, hlas prvních houslí až k č. 15.
 59) Tamtéž s. 63.
 60) Srov. například partitura, s. 205, Sarabanda:



nebo dále v partituře, s. 101, Vivace:



- 61) Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970. Týž, *Výrazové prostředky neapolské vážné opery*, Brno 1970.
 62) O Metastasiovi jako předchůdci Ch. W. Glucka píše výstižně Romain Rolland v souboru statí *Hudebníkova cesta do minulosti*, česky Praha 1946.
 63) Neapolský operní instrumentální ansámbl sestával ze skupiny smyčcových nástrojů (dvoje housle, viola, violoncello, kontrabas), dále z nástrojů dechových (flétny, hoboje, fagoty, clariny, hory). Dechové nástroje se uplatňovaly střídavě, podle situace na jevišti.
 64) Takovýto přerod nastal například u violy nebo fagotu.
 65) Literaturu k této problematice uvádím ve spisech citovaných v pozn. č. 61.
 66) Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, český překlad Aleny Hartmanové vyšel v Supraphonu, Praha – Bratislava 1970.
 67) Podrobněji viz u E. Bückena, s. 33 n.
 68) Srov. recitativ *Perché tua figlia io sono* z Vincioho opery *Catone in Utica* (1. dějství, scéna 1.).
 69) Například v *Olimpiade*.
 70) „Quanto piace agli occhi miei, languidette Violetta il tuo bel natio pallor,“ srov. Bücken, s. 34, viz výše.
 71) „Idol mio gran pena è questa di vederti allontanar,“ tamtéž, s. 35.
 72) *Olimpiade*, 2. dějství. Tamtéž.
 73) „Ihr Bestes aber gab die Opernmusik der ersten galanten neapolitanischen Komponisten in ihren rührenden, elegischen Arien, echten Vorboten des empfindsamen Zeitalters.“ Tamtéž, s. 36.
 74) Jmenujme z nich alespoň tato díla: *Zite n'galera* (1722) od Leonarda da Vinci (na text Bernarda Saddumeneho); *Paglietta gelusa* (1726), text napsal rovněž Bernardo Saddumene. Do oboru opery buffy zasáhl plodně i Alessandro Scarlatti. O tom viz níže.
 75) Je známo, že časovou prioritu, avšak bez přímého vlivu na Pergolesiho *Serva padrona*, má Telemannova opera buffa (intermezzo) *Pimpinone* (1725) zpracovávající v prostředí Hamburské opery tentýž námět o napáleném starém lakomci a mladé služce, která se stane jeho paní.
 76) Metastasioův dopis z 10. června 1747.
 77) Georg Friedrich Händel se snažil zachránit styl opery seria například tím, že vkomponoval do své opery *Serse* (*Xerxés*) komickou postavu zahradníka, nebo tím, že vytvořil v „operettě“ *Imenno* láskyplně žertovné postavy milenců, kteří se dostávají do rozmanitých

- úsměvných situací. Avšak tyto pokusy, přijímané se smíšenými pocity, nepředstavují dosud typ „komické“ opery. Nepodařilo se jim zachránit starý typ vážné opery. Byly pouhými injekcemi s časově omezenou působivostí. Ostatně operu minulé generace nezachránil ani typ opery semiseria (polovážné), protože pouze rouboval na staré schéma jistě nové prvky.
- 78) Z toho důvodu se také Rousseau stává vyznavačem a pěstitelem buffy.
- 79) Cit. dílo, s. 39.
- 80) Jde tu o vznik nových zásad v oblasti dynamiky, souvisejících s rozvojem povlnného silového odstiňování melodie, o rozvoj instrumentáře spojený s novým zvukovým ideálem galantní hudby a posléze o kodifikaci nových nástrojových obsazení. O tom viz zejména v první kapitole mé rukopisné habilitační práce.
- 81) Bücken, s. 15.
- 82) Tamtéž, s. 16.
- 83) Vidíme tedy, že do interpretace zřejmě ještě nepronikl předklasický kánon, podle něž by bylo obvyklé provádět melodické ozdoby, v našem případě trylky, se zátrly a od základního tónu.
- 84) Bücken, s. 17.
- 85) K tomuto označení dochází až v 19. století, a to zřejmě proto, aby byl zdůrazněn přednesový ráz děl, zhusta se objevujících na pořadech rozmanitých koncertních provedení.
- 86) Používáme vžitě klasické terminologie, i když jsme si vědomi toho, že k vyspělému klasickému sonátovému typu dospívá vývoj hudby až o něco později, kolem roku 1740. Činíme tak pro ujasnění vývojové problematiky, v souladu s běžnou praxí (srov. Bücken, tamtéž).
- 87) Skladatel tu stále ještě vytváří témata, jejichž „kontrastnost“ můžeme vždy, tak nebo onak, převést na společného jmenovatele barokního kompozičního principu. Proto také dáváme pojem „kontrast“ do uvozovek s nevyslovujeme se s takovou přesvědčivostí jako Ernst Bücken (l. c.).
- 88) Bücken, s. 18.
- 89) Tamtéž, s. 19.
- 90) Partitura, s. 141 n.
- 91) Srov. s. 95 v mé habilitační práci.
- 92) Například finální věta *Sonáty A dur*, vydané ve sbírce Hohe Schule des Violinspiels, svazek I., Lipsko, nedatováno (red. Ferdinand David).
- 93) Například *Sonáta g moll* pro housle a číslovaný bas, vydání Petersovo, Lipsko, nedatováno.
- 94) Bücken, s. 19.
- 95) Srov. tamtéž, s. 19–23.
- 96) „Denn die Anfänge des neuen Formprinzips der galanten, gegliederten Rhythmik zeigen sich bei Porpora noch nicht.“ Bücken, s. 23.
- 97) Tamtéž, s. 24.
- 98) Tamtéž, s. 24–25.
- 99) V této souvislosti by bylo zajímavé sledovat i pozvolnou změnu, metamorfózu, barokních komorních forem ve formy klasické. Pokusil jsem se o to ve studii *Joseph Haydn – tvůrce klavírního tria*, in: Koncertní život, Praha 1959, dubnové číslo.
- 100) Pergolesi vytvářel libé melodie často v terciových souběžných postupech. V nich ovšem bylo skryto nebezpečí výrazové schematičnosti. U Pergolesiho ji nepozorujeme, avšak u následovníků (například u Sammartiniho) je již zjevná.
- 101) Fausto Torrefranca, *La creazione della sonata drammatica moderna*, in: Rivista musicale italiana, svazek XVII. Týž, *Le origini della sinfonia*, tamtéž, svazek XX-XXII. Týž, *Le origini della sinfonia*, tamtéž, svazek XXIV. Srov. též Robert Sondheimer, *G. B. Sammartini*, in: ZfMw 1920/21, sešit 2.
- 102) Bücken, s. 25
- 103) Podrobnější srovnání Sammartiniho melodiky s Tartiniovou provedl Bücken, s. 26–27.
- 104) Srov. pozn. č. 101.
- 105) Bücken, s. 29
- 106) Tamtéž.
- 107) Řadím tyto skladatele podle jejich vývojového významu. Zatímco oba uvedení zástupci clavicinového slohu, jejichž historické poslání je dáno především tvorbou pro clavicín, mají význam převážně v oblasti tvůrčí, zasahuje J. P. Rameau výrazně také do hudební teorie (hlavně do harmonie a akustiky).