

fových kapitolách nechybí ani zobecňující stránky o významu „stile antico“ pro Bachovo umění, speciální pozornost je zacílena na vztah Bachova pozdního díla k tomuto archaizujícímu stylu.

Wolff přináší několik objevených pohledů. Zdůrazňuje, že Bachův vztah ke kompoziční technice středověku a zejména Palestrinově je dynamický. Bach převádí výchozí hledisko starých skladatelů do své doby, zživotňuje je. Zajímavé je sledovat, jak mnohotvárný byl Bachův vztah k vokální polyfonii, kterážto otázka dosud nebyla beze zbytku osvětlena. Bach vychází ze starých technik, ale připodobňuje je ke svému vlastnímu obrazu, domýšlí je. Podobně je tomu i v Bachově vztahu ke kompozičním postupům pozdně barokním, jichž využil ve svém díle například vídeňský dvorní kapelník a teoretik Johann Joseph Fux. Nejde tu o přímý vztah, ale o nové využití Fuxovy skladatelské techniky.

S přehledem a s nesporným úspěchem pojednává Wolff o životných problémech interpretačních a všimá si podílu „stile antico“ v Bachově tvorbě; ani nepřekvapuje, že podíl antikizujících postupů je v díle svatotomášského kantora velmi značný. Stile antico se uplatňuje zvláště výrazně v Bachových pozdních dílech, například ve Mši h moll nebo v kontrapunktických dílech typu Hudební obětiny nebo Umění fugy. Nikdy však není pouhou napodobeninou, ale domyšlením v nových kompozičních a společenských podmínkách. Bach předjímá dobu, nově osvětluje funkci harmonie. Harmonii využívá již zcela samostatně, ačkoli je do jisté míry svázán principem horizontálního hudebního myšlení. Wolff správně poukazuje na to, že prvky „stile antico“ v Bachově díle jsou přímo závislé na stylu Palestrinově. Avšak způsob, jak Bach využívá prvků tohoto starého stylu, ukazuje, že Bach dovedl ve své tvorbě spojit výrazové postupy rozmanitých slohových okruhů i rozmanitých velkých mistrů minulosti v nový tvar, typicky bachovský a anticipující novou dobu. Vlastní vyrovnání s „antikizujícím“ stylem můžeme jasně pozorovat v tvorbě Bachova pozdního období. Kořeny nového Bachova pojetí tohoto starého stylu nalezneme již v jeho studijních dílech, například v Kředu C dur a ve zpracování Caldarovy skladby Suscepit Israel. Bach domýšlí principy kontrapunktu, jež jsou stanoveny a vlastně dobově vyřešeny v dílech jeho předchůdců. Je typické, že stárnoucí Bach sahá právě ke starému kompozičnímu kánonu, přísně kontrapunktickému, aby jej dovedl až za jeho vlastní výrazovou mez. Bach našel centrum securitatis ve svém nitru, zavrhl dobově módní postupy směřující k předklasicismu, avšak rozvinul obecně platné zákonitosti kontrapunktu, jež se v jeho dílech tvůrčího podzimu objevuje ve zcela novém světle jako projev syntetizujícího hudebního myšlení melodicko-harmonického.

Při rozboru a hodnocení Bachova pozdního stylu napadne mimovolně otázka — to doplňujeme —, jak tomu bylo v dílech jiných velkých mistrů. Vraceli se ve stáří ke skladatelům minulých epoch, nebo byli průkopníky nové hudební mluvy do konce svého života? Na tuto otázku nelze odpovědět jednoznačně. Zatímco bezprostřední a méně intelektuální typy skladatelů z rodu Mannheimských nebo Telemannova podvědomě uplatňovali tvůrčí postupy, jež našly své završení teprve o několik desítek let později, vyznačují se mistři myslitelského typu — například Beethovenova — tím, že v závěru života obrozují staré formy, naplňují je novým duchem. Styl starých mistrů má u nich význam očisťující a očišťující. Staré formy jim pomáhaly v jejich cestě za zjasněním výrazu. Tak tomu bylo i u Johanna Sebastiana Bacha.

Wolffova práce je vynikající. Sleduje jednotlivé problémy se systematickým zřetelem k formě, aniž v ní však autor zapomíná na dějinné působení formy a především na historicky podmíněné změny jednotlivých hudebněteoretických pojmů, jež nabývají v Bachově pozdní tvorbě nového obsahu. Metodicky přináší Wolffův spis nejjeden podnět právě svým syntetizujícím zaměřením. Lze na tuto studii tudíž navázat i při zkoumání modernějších výrazových prostředků hudby následujících desetiletí, ba i hudby soudobé.

Rudolf Pečman

Dvorská hudební renesance ve Štýrském Hradci

Hellmut Federhofer: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. B. Schott's Söhne, Mainz 1967. Str. 308.

S podporou společnosti Deutsche Forschungsgemeinschaft vyšla ve vzorném edičním vyprávění Schottova nakladatelství kniha hudebního historika Hellmuta Federhoferova, přinášející syntetický pohled na hudební dějiny jedné z nejvýznamnějších kulturních lokalit pozdněrenesančního údobí. Federhofer věnoval v průběhu čtyřicátých až šedesátých let řadu dílčích studií tematice stylového vývoje a hudebního dění této epochy. Zhruba třicet jeho prací sleduje typické osudy hudebníků působících ve středoevropském, zvláště v jihoněmeckém a rakouském prostoru, důkladně byl zvážen podíl Nizozemců a Italů na tvorbě charakteru hudební kultury habsburských dvorů, Federhoferovo pilné archivní bádání vyneslo na povrch leckterý zajímavý dokument osvětlující dění v řadě rezidencí, měst i církevních institucí. K hudební kultuře Štýrského Hradce zaměřuje autor pozornost v několika předběžných studiích. Město i celá štýrská oblast byla zajímavou křížovatkou důležitých evropských komunikací, hudba evangelického kostela získala zde právě tak vyhraněný profil jako hudební činnost jesuitů a na dvoře se prolínaly aktuální italské podněty s nizozemskou a jihoněmeckou tradicí. Navíc je třeba hudební kulturu renesančního Štýrského Hradce vidět jako významný bod zapojený do sítě celé řady dalších hudebních center a lokalit (Viedeň, Praha, Innsbruck, severoitalská města), k jejímž osvětlení přispěl v posledních letech právě Federhofer nejvýznamnější měrou.

Kniha pojednávající o hudební kultuře štýrskohradeckého dvora v poměrně dlouhém období let 1564–1619 znamená tedy syntézu dosavadního Federhoferova úsilí. Nemá pochopitelně smysl kriticky hodnotit obsah historického výkladu, zvláště nemůžeme-li většinu archivních fakt přímo materiálově ověřit. Historik Federhofer vede si ostatně vcelku běžným způsobem. Je typem kulturního historika, pečlivě ověřené zprávy řetězí spíše chronologicky než vztahově, má cit pro precizní rekonstrukci prostředí a vyhýbá se odvážným interpretacím. Novum Federhoferova úsilí musíme proto hledat někde jinde, především v metodice práce s dokumenty. Vztah Vídně a štýrskohradeckého dvora je dokumentován poměrně bohatě, rozhodně lépe než vlivy pražské hudební kultury. I tak najde však hudební historik ve výkladu celou řadu zmínek vztahujících se k českým, moravským a slezským lokalitám, jakož i k Bratislavě. Po poměrně stručné výkladové partii zabírající zhruba třicet stran uvádí Federhofer jedinečně propracované seznamy dvorních „kapelistů“ a instrumentalistů působících za panování arcivévodů Karla (1564–1590) a Ferdinanda (1596–1619). Jednotlivá osobní hesla jsou formulována tak, že zachycují vedle hlavních dat i dokumentaci štýrskohradeckého pobytu a předpoklady migračních pohybů. Kdyby se podobnou technikou podařilo zpracovat i personální obsazení všech dalších důležitých evropských dobových kapel, bylo by možno získat prakticky úplný a sociologicky průkazný přehled o typologii, diferencovanosti a početnosti stavu profesionálních hudebníků a o mnoha provozních souvislostech. V tom smyslu je Federhoferova pracovní technika užitečná a inspirativní i pro nás.

Tato svá studia doplňuje autor přehledem jmen osobností spjatých určitým způsobem se štýrskohradeckým hudebním provozem, přičemž informace uvádí formou regist. Konečně v dodatku (Anhang, od str. 251) otiskuje Federhofer některé archivní dokumenty, seznamy členů kapely, instrukce i inventáře nástrojů a hudebnin z let 1577 a 1590. Edice podrobného katalogu hudebnin z roku 1672 je provedena tak, že autentický záznam hudebniny (tisku) je konfrontován s rekonstruovaným zjištělným názvem ve skutečné podobě. I tato ediční technika znamená přínos, neboť umožňuje zjišťovat chronologické souvislosti. Lze ji doporučit jako postup vhodný i pro edici některých našich hudebních inventářů a katalogů.

Jiří Fukáč

