

Fukač, Jiří

Generálbasová cvičení z druhé poloviny 17. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1962, vol. 11, iss. F6, pp. [21]-30

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110693>

Access Date: 02. 12. 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.

JIRI FUKAC

GENERÁLBASOVÁ CVIČENÍ Z DRUHÉ POLOVINY 17. STOLETÍ

Vývoj generálbasu v české hudbě 17. století úzce souvisí s celou problematikou dějin naší hudební teorie. I při neúplném stavu našich znalostí této etapy je totiž jisté, že hudební praxe sama neposkytla novým hudebním výbojům příliš místa. V české hudbě dlouho doznívá tradice domácího chorálu a polyfonie 16. století, takže harmonické myšlení má řadu specifických a vesměs anachronických znaků. Až do konce 17. století jsou zde tedy zatlačovány vlivy církevních tónin a nová technika často pozoruhodně absorbuje některé staré prvky. Česká hudební teorie pak prodělávala v této společensky drsné epoše vážnou krizi, ostře kontrastující s předchozím rozkvětem teoretického myšlení humanistického. Z nedostatku jiných příležitostí byla totiž naše teorie uvedena v úzkou závislost na chrámové praxi. Teoretické projevy českých hudebníků proto nepřekonalы namnoze pragmatický a didaktický ráz a nedopracovaly se vlastní koncepcí.¹ Scházela jim poučenost, teoretická důslednost a systematická úplnost, z čehož nutně vyplynula závislost na originálnějších cizích spisech.² Navíc sám generálbas procházel v 17. století prudkým vývojem,³ jehož tempu naše teorie nestačila. Jestliže později generálbas přestal být pouhou technikou a ovlivnil i spekulativní myšlení a harmonické citění,⁴ nedosáhla naše teorie nikdy tak pronikavého progresivního vlivu. Přesto je zajímavé sledovat složité procesy, jimiž vyzářovala v 17. století naše teorie k ujasněnějším koncepcím.

Cenný zlomek rukopisných generálbasových cvičení byl nalezen v knihovně křižovnického kláštera ve Znojmě-Hradišti.⁵ Glosy jsou vepsány na přední a zadní prázdné listy 3 vokálních partů tištěných renesančních sbírek.⁶ Psal je inkoustem jeden písař. Opis byl narychlo pořízen na listech, jež byly právě k dispozici. Zápis začíná na zadních dvou prázdných listech Bassu. V horním levém rohu je uvedeno: „Auth:D:Zindl.“ Prvých 8 cvičení je nadepsáno Primus Thonus, 4 další Secundus Thonus. 10 cvičení Primus Thonus na předním volném listě Bassu opis předchází a liší se od příkladů ze zadních listů. Není proto vyloučeno, že k Zindlovým cvičením nepatří. Zápis generálbasových cvičení pak dále pokračuje na předním čistém listě Tenoru 8 cvičeními. Nejsou označena, jejich průběh a předznamenání jsou však analogické s příklady 2. Thonu v partu Bassu. Nepotíštěná zadní stránka posledního listu Tenoru i další přivázaný list uvádějí 5 příkladů

nadepsaných „3tj Thoni“ a 6 příkladů „4 ti Thoni“. Na předním čistém listu *Qvinta vox* je 6 příkladů „5 ti Thoni“. Dva prázdné zadní listy pak uvádějí 2 části skladby v *A-dur* na dvou osnovách, psané zřejmě stejným písařem.⁷ Ačkoliv zápis není označen, zjistilo se, že jde o *Preludio* (takt *C*, *Largo*) a *Gigu* (12/8, *Allegro*), první dvě části sonáty *A-dur Arc. Corelliho* (1653–1713).⁸ Opis je vcelku správný. Písař pomínil dvě další části buď pro nedostatek místa na čistých listech partů nebo pro jejich menší melodickou svěžest a harmonickou zajímavost.

Autor generálbasových cvičení Zindl není blíže znám. Jméno se však v 17. a 18. století vyskytovalo často právě v hudebním světě. R. 1609 vydal Philipp Zindelius sbírku *Primitiae Odarum Sacrarum* (Praha — Dillingen).⁹ Sebastian Zindel (n. 1752) byl hoslistou¹⁰ a píarista P. Pavel Zindl z Horny působil ve St. Vodě jako *musicus vocalis*.¹¹ V našem případě jde však nepochybně o olomouckého hudebníka Samuela Zindla (působil ve 2. pol. 17. století),¹² který vynikl nejen jako varhaník a skladatel, nýbrž proslul i v teorii. Písař tedy opsál jeho cvičení buď pro vlastní potřebu nebo k účelům didaktickým a připojil opis Corelliho, v němž našel vhodnou praktickou aplikaci. Příbuznost harmonických obrátů, septakordy a bohaté sekvence v Corellim i v příkladech jsou totiž nápadné. Nemůžeme je ovšem pokládat za důkaz Corelliho vlivu na Zindla.¹³

Provenienci památky nelze bezpečně určit. Zápis pochází nejspíše z přelomu 17. a 18. století (nejstarší vydání Corelliho je ovšem z r. 1700, písař však mohl použít i pozdější edice nebo opisu. Předpokládáme přitom, že zápisy v partech byly pořízeny v nevelkém časovém rozpětí, takže není vyloučeno, že i Zindlova cvičení byla opsána až v 18. století; pocházejí však nepochybně z konce 17. století, neboť po r. 1700 již Zindl nekomponoval a zřejmě ani nežil). Party byly na Hradiště přeneseny buď z Prahy, nebo z jiné křižovnické stanice. Ostatně právě kolem roku 1700 studovali někteří hudebníci pražského křižovnického kúru vokální polyfonii, takže starých tisků tu mohlo být rozmanitě používáno.¹⁴ Starší seznam hradištské knihovny (po r. 1674) tu hudební tisky neuvádí; je tedy zjevné, že se dostaly sem až později.¹⁵

Cvičení jsou psána sice rychle, avšak dosti přehledně. Bas je číslován nad notami a označuje intervaly akordu. Takt předepisuje buď *C* nebo *C*, taktové čáry však písař často opomenul uvést.¹⁶ Termínu *Thonus* je vlastně použito nesprávně. Autor měl na mysli spíše *modus* (tedy tóninu), nikoliv *tonus* (souhrn užitých tónů, nápěv). Původní smysl byl však zatemněn již v epoše vokální polyfonie, takže Zindl používá pojmů podle dobové zvyklosti. Daleko zajímavější je však skutečnost, že Zindl transponuje původní mody tak, jako by jejich povaze a charakteristice ani nerozuměl. Opis je sice torsem, neboť obsahuje pouze prvních pět modů (dórický, hypodórický, frygický, hypofrygický, lydický), kdežto zbývající mody hypolydický, mixolydický, hypomixolydický (případně od 16. století běžné: aiolský, hypoiolský, ionický, hypoionický) chybí, avšak i tak se nám dostává důkazů o barokním (*dur-moll*) citění, narušujícím ráz církevních modů.

Tyto jednotlivé cizorodé prvky vyplývají z autorovy nepoučenosti a můžeme je pokládat za projev individuální schopnosti, znalosti či neznalosti Zindlovy. Církevní mody se tak mění buď v durovou či v mollovou tóninu, charakteristické intervaly mnohdy autor ani nedokáže uplatnit. Např. I. Thonus má charakter d-moll, s nesprávně předznamenáním b, snižujícím charakteristickou dórickou sextu.¹⁷ 2. Thonus je g-moll s označeným snížením tercie. U noty e bývá důsledně psána posuvka, takže je zcela narušen hypodórický charakter, při transpozici do g-mol daný tónikou c a dominantou es (zde g—d, Zindl tedy chápe mylně i reperkusi). Závěry jsou autentické, 7. stupeň bývá zvyšován a jen v několika případech není tu zvýšení v závěru naznačeno. Spíše než o archaické citění jde však o písarskou nedůslednost. Rovněž cvičení 3. Thonu transpozicí do a-moll ruší starý frygický charakter. Závěry jsou autentické (se zvýšeným 7. stupněm), nikoliv frygické, 6. stupeň bývá zvýšen v kontextu průchodných tónů od pátého stupně nahoru k tónice. 4. Thonus je od předchozí frygické tóniny (a-moll) utvořen správně na dominantě (e), avšak citění je opět mollové. Druhý stupeň bývá zvýšen posuvkou a závěry jsou autentické. Harmonický plán moduluje do h-moll a bohaté sekvence udělují cvičením barokní ráz. Hypofrygický charakter nelze zjistit. Poslední tóninou je 5. Thonus (lydický) v C dur. 4. stupeň bývá zvyšován jen zřídkka (při modulaci do G-dur). Zato často vybočuje autor do F-dur a snižuje 7. stupeň, což je příklad typického ovlivnění mixolydickou tóninou.¹⁸ V případě lydického cvičení působí však nelogicky.

V 17. století pokleslo obecně citění modů natolik, že si tóniny podržely pouze název, numerický rozvrh, tónorod a tóniku. Vzniká však také otázka, zda Zindl nepoužil jiného způsobu číslování než průběžného označení všech 8 (či 12) modů, např. Glareanova označení 7 oktávových druhů.¹⁹ Tento rozvrh však naprosto odporuje Zindlovu řazení, mnohdy i tónorodem. Rovněž jiné starší způsoby zřejmě nevyhovují.²⁰ Jestliže Zindlovy nedostatky (nepochopení rázu jednotlivých tónin, porušení charakteristických intervalů a četné nedůslednosti harmonické) vyplývají ze stavu jeho znalostí a kompoziční dovednosti, nelze mu rozhodně připsat tento podivný a dosti zmatený způsob řazení i číslování, kdy jednotlivým modům odpovídají tóniny nezvyklých rozsahů a transpozicí. Stejný systém najdeme totiž i v teoretickém díle *Instructio Organistae A. Pogliettiho*,²¹ kde v kapitole o závěrech (*Cadenzen wie man auf die 8 Choral Ton soll gebrauchen*) podává autor řadu praktických příkladů s harmonickým zpracováním (avšak bez generálbasu). 8 modů je tu zastoupeno tóninami d, g, a, e, C, F, D, G.²² Že Pogliettiho termín *Choral Ton* odpovídá významu církevního modu, to dokládá jiné místo spisu („*Toni Chorales oder Kirchen Thon*“). Není proto pochyb, že naznačené pořadí mollových a durových tónin má charakterizovat církevní tóniny počínaje dórickou a konče hypomixolydickou (u Zindla pak dórickou až lydickou). Ostatně Poglietti používá tohoto systému pokleslého citění a aktualizace modů i v praktických příkladech varhanních skladeb, obsažených v tomto jeho díle

(jde o preludia, kadence, fugy a toccatiny řazené rovněž podle oněch 8 Tónů). Je jisté, že Zindlovo řazení není proto projevem jeho subjektivního cítění či omylu, nýbrž že bylo v 17. století objektivně dáno a pronikalo do rozmanitých traktátů. Zda Pogliettiho učebnice ovlivnila Zindla nebo jestli obě mají jiný společný a starší pramen, nelze zatím rozhodnout. Zindlovy příklady rozhodně musely být začleněny do nějakého traktátu, který se ovšem nedochoval. Nemohly stát zřejmě samy o sobě. Příklady, jak dokazuje i Pogliettiho práce, obvykle demonstrovaly nějaký text či návod. Zindl i Poglietti užívají tedy stejného systému transpozicí modů. Poglietti však daleko více respektuje starobylost stylu, kdežto Zindl zachovává označení pouze mechanicky a uplatňuje ve všech modech bez rozdílu tytéž generálbasové manýry, sekvence a progrese, průtahy, průchody i klamný závěr. Teoretická pochybenost je tu zcela evidentní. Ačkoliv harmonické prostředky Zindlovy jsou poměrně velice vyspělé (uměle vytvořené příklady vedly totiž k uplatnění značného technicismu) a zručností v používání sekvencí připomenou italskou hudbu (zvláště Corelliho), jsou přece jen místy, byť zkreseně, ovlivněny starými tóninami nebo alespoň snahou archaizovat a dokládají tak eklektickou povahu tehdejší české kompoziční školy. Uvážíme-li však na druhé straně, že český domácí sloh představoval ještě na konci 17. století kompromisní sloučení staré polymelodie (např. velmi módní byla tehdy vícesborovost) s pseudomonodií a technikou doprovázené monodie, pak Zindlova cvičení znamenají přece jen značný přínos alespoň z hlediska techniky kompozice. Nezapomeňme ovšem, že vyvinutost Zindlových harmonických prostředků²³ tu může pramenit z volnosti spekulace v rámci teoreticky vykonstruovaných příkladů. Jeho hudební výraz mohl být ve vlastních skladbách daleko tradičnější.

V Zindlově postavě podařilo se tedy zřejmě odhalit jednoho z mála známých teoretiků nebo alespoň pedagogů 17. století. I když dosáhl značné pohotovosti, nebyl zřejmě teoreticky příliš poučen. To nepřimo dokazuje skutečnost, že hudebník vyšší úrovně, A. Poglietti, vede si při charakteristice modů střídměji a správněji nežli Zindl, ačkoliv technicky jej jistě předčil (Zindla a Pogliettiho můžeme pokládat za současníky). Poglietti ostatně chápal i systém původních 12 modů. Na jiném místě zmíněné učebnice jej totiž správně vysvětluje a dokládá čtyřhlasými cvičeními. Tóniny zde mají původní tonalitu (tedy dórická je řada od d, frygická od e, lydická od f atd.), plagální tóniny mají s autentickými společnou tóniku²⁴ a jsou od nich správně odvozeny, objevíme zde dokonce náznak frygického závěru. V tabulce pak Poglietti uvádí přehled tónik a dominant prvních 8 modů podle původního středověkého cítění. V jeho díle je tedy zastoupena dvojí koncepce modů: původní (sám ostatně tento systém nazývá „Toni formati in Contrapuncto“, a nová, transponovaná podle dobového cítění či podle vzoru nějaké předlohy. Tento dualismus je velice pozoruhodný a zaslouží si hlubší historické analýzy.

Zindlova cvičení tedy upozornila na některé svérázné problémy hudebně teore-

tické povahy, na které patrně narazíme při dalším studiu dějin české hudební teorie. Spolu s opisem Corellioho sonáty jsou pramenem k identifikaci některých konkrétních vlivů utvářejících domácí styl. Potvrzují předpoklady o úrovni české hudební teorie v 17. století, zároveň však obohacují naše poznání o důležité skutečnosti.

P o z n á m k y:

- ¹ Naše přední práce té doby vznikly v prostředí chrámové hudby. Teoretikové J. Behn (akustický traktát *Propositiones mathematico-musurgicae*, Praha 1650), T. B. Janovka (lexikální spis *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Praha 1701), M. Vogt, (*Conclave Thesauri magnae artis musicae*, 1719) i J. K. Kriedel (generálbasové práce *Musikalische Principia a Componierkunst durch Ziffern*) patří zcela do oblasti duchovní hudby (blíže J. Němeček: *Nástin čes. hudby XVIII. stol.*, Praha 1955, str. 123, 329 a J. Racek: *Česká hudba*, Praha 1958, str. 132). Většina spisů českých kantorů i příslušníků emigrace vznikla až v 18. století. V západní Evropě vyvíjela se teorie svobodněji na universitách. Potomek českého emigranta Jindřich Škreta ze Závotic obhajoval r. 1670 na universitě v Heidelbergu disertací s akustickou problematikou (O. Hostinský: *J. Škreta ze Závotic rozprava akustická*, Dalibor III—1881, 231). Též organolog, Slovák M. Buřovský, působil v záp. Evropě, kde studoval teologii (J. Racek v cit. práci, str. 133).
- ² U nás byly známy některé proslulé učebnice, např. spis o kontrapunktu *Gradus ad Parnassum* od J. J. Fuxe (Viedeň 1725, německý překlad 1742, italský 1761). Z prací o generálbasu obecně prosluly: A. Agazzari: *Del suonare sopra il basso con tutti stromenti et uso loro nel conserto* (Siena 1608), též: *Sacrae Cantiones* (Řím 1609, předmluva ke 4. sv.); Fr. Gasparini: *L'armonico pratico al cimbalo* (Benátky 1708, více reedici do r. 1802, v Itálii používána do polovice 19. stol.); J. D. Heinichen: *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-liebender... könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses... angeführet werden* (Hamburg 1711), 2. rev. vydání *Der General-Baß in der Composition, oder neue und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebhaber... den General-Baß... erlernen könne* (1728). Bolognské vydání Gaspariniho (1713) získal u nás jakýsi Langenvalter (v exempláři z Universitní knihovny v Olomouci je poznámka: del Pre Emerico Langenvalter de Predri figlio del | Conto d'Iglauia Comprato à Bologna | 40. Carantani | 1713), snad totožný s blíže neznámým chrámovým skladatelem (o něm píše ve své diplomové práci Křižovnický hud. inventář I., Brno 1959, strojopis, str. 145). Heinichenův spis (1728) je v Kroměříži. J. Sehnal v katalogu *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži* (Gottwaldov 1960) uvádí několik spisů o generálbasu, z nichž do 17. stol. patří díla W. K. Printze a učebnice A. Werckmeisters *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus Oder General-Bass wol könne tractiret werden* (Aschersleben 1698). Z výskytu spisů nelze ovšem ještě usuzovat na jejich vliv.
- ³ Raným generálbasem obírá se tato nejdůležitější literatura: O. Kinkeldey: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts* (Lipsko 1910), M. Schneider: *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung* (Lipsko 1918), F. T. Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* (Oxford 1931), Lars—Ulrich Abraham: *Der Generalbaß im Schaffen des M. Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen* (dissertace, Berlín, Freie Univ. 1960). Prvé doklady použití basového značení jsou z devadesátých let 16. století. Priorita je přičítána E. Cavalierimu (*Basso Continuo*), o další šíření se zasloužili J. Peri, L. Viadana a A. Banchieri (spis *L'organo suonarino* op. XIII., 1605, dochován u nás, viz Pazdírkův hudební slovník II., 1937, str. 35). Nové techniky používali i v Ně-

mecku (G. Aichinger, M. Praetorius: *Syntagma musicum*, Wittenberg-Wolfenbüttel 1615–1619, zvl. 3. sv.). V 18. stol. působili zde mistři a teoretici generálbasu, zvl. J. Matheson (*Große Generalbaßschule*, 1731), G. Ph. Telemann (cvičení z r. 1734), C. Ph. E. Bach a Fr. W. Marpurg. O výskytu generálbasu v dílech našich skladatelů viz E. Trollda: *Česká církevní hudba v období generálbasu* (Cyril LX-1934 a LXI-1935). Druhou linií harmonického vývoje je větev vlastní teorie a estetiky vymezená dle G. Zarlina (*Istituzioni armoniche*, Benátky 1558, t. *Dimonstrazioni armoniche*, 1571) a reformačním úsilím Rameauovým (*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, 1722), znamenajícím počátek funkční harmonie. Dokladem lability v používání generálbasu na počátku 17. stol. je úsilí Carla Fariny (kol. 1626) o značení melodického tónu (jakýsi generální diskant).

⁴ Viz H. Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrh.*, Berlin, 2. vyd., str. 435.

⁵ Cvičení a další prameny jsem zde objevil při katalogizaci hradištské hudební sbírky v r. 1956. Fond knihovny je evidentně zachycen v Universitní knihovně v Brně, avšak zůstal v původním objektu ve Znojmě. Klášter udržoval v 18. století hudební styky s Prahou a Vídní (blíže v cit. diplomové práci a v mojí studii *Hudba na Hradišti, Podyjí* 1958).

⁶ Jde o party s příslušným hlasem sbírky Jacoba Galla—Handla *Moralia* (Norimberk, Alex. Theodoricus 1596) a Galla Dresslera *Opus sacrarum cantionum* (Norimberk, Gerlach 1585). J. Gallus (1550–1591) byl slovinského původu, žil však u nás, takže dílo je vlastně dokumentem našeho prostředí. *Moralia* obsahují 47 latinských zpěvů, vesměs světských. Vyskytují se vzácně v Německu (viz R. Eitner: *Biographisch-Bibliogr. Quellen-Lexikon*, sv. 5, str. 13). Sbírká je uvedena předmlouvou autorova bratra Jiřího a básní Ad cantorem modulorum Handeli českého humanisty Jiřího Karolida z Karlsperku. Autor 78 duchovních zpěvů na latinské texty G. Dressler (n. 16. X. 1533 Nebra u Unstrutu) byl kantorem v Magdeburku a Zerbstu (od 1577). Sbírká je rovněž vzácně řídce dochována (Eitner, sv. 3, str. 252). Uvádí ji předmluva estetického obsahu. Gallova sbírka má skladby 5–8 hlasé, Dresslerova 4–8 hlasé. Party (celkem 5) obsahují tyto hlasy: Cantus, Altus, Tenor, Bassis (Bassus), Quinta vox (Vagans. Termínů v závorce používá Dressler). K zápisu bylo použito Tenoru (přední a zadní nově přivázaný čistý list, též zadní strana posledního listu partu), Bassu (přední a zadní přivázaný list, poslední list sbírky z obou stran nepotřtěný) a Quintu vox (přední a zadní přivázaný list a poslední list sbírky). Nově přivázané listy mají jiný papír než původní archy. Rozměry listů jsou vesměs 200×150.

⁷ Spodní osnova udává bas, vrchní melodii. První část má takt (♩, druhá 12/8. Bas není důsledně číslován, neboť akord je určen souzvukem melodického a basového tónu. Předznamenány jsou tři křížky, ale laxní písmo znemožňuje zjistit, zvyšují-li tóny f—c—g či pouze spodní a vrchní f a prostřední c. Pro druhou možnost svědčí, že g je v zápise vždy zvýšeno vlastní posuvkou.

⁸ Sonata IX ze sbírky sonát pro housle a bas op. V. Sbírká má řadu chrámových a komorních sonát. IX. sonáta patří k druhé řadě, neboť označuje části: Preludio, Giga, Adagio, Tempo di Gavotta. Cyklus vznikl před r. 1700 (věnování 1. I. 1700) a byl vydán r. 1700 v Římě, v Amsterdamě a Londýně, asi r. 1701 v Paříži, asi 1705 v Benátkách, 1706 v Amsterdamě, 1708 ve 2 nakladatelstvích pařížských, 1709 v Rouenu, v Amsterdamě (asi 1710, 1711, r. 1715 dvakrát), 1719 v Paříži, asi 1720 v Londýně a později na několika dalších místech (viz M. Pincherle: *Corelli*, Paříž 1933, str. 93, 223). Některé z těchto vydání (či jejich opis) měl opisovač k dispozici. Corelliho dílo k nám pronikalo velmi záhy, např. jiný Corelliho opus (z r. 1689) pronikl do kroměřížské sbírky K. Liechtensteina-Kastelkorna (sign. BN 60, viz A. Breitenbacher: *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži*, Kroměříž 1928, str. 109, 112).

- ⁹ B. D l a b a č: *Allgemeines histor. Künstler-Lexikon* III, 442, t. Gerber: *Neues histor.-biograph. Lexikon der Tonkünstler* IV, 645 a E i t n e r, sv. 10, str. 353.
- ¹⁰ D l a b a č, l. c.
- ¹¹ A. N e u m a n n: *Piaristé a český barok* (Přerov 1933, str. 144).
- ¹² O něm píše J. R a c e k ve studii *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století* (Musikologie I—1938, str. 55, 63). V knihovně františkánského kláštera v Uh. Hradišti byla podle něj uložena pod sign. 5.965/94 tištěná teoretická práce *Musica choralis* (1666) o 62 stranách s tištěnou poznámkou: „Approbatio peritissimi musici. Samuel Zindel, in Cathedrali Ecclesiâ olomucensi organista 1666.“ Neplyne-li z tohoto údaje přímo Zindlova autorství, pak v něm máme alespoň svědectví Zindlova věhlasu, neboť jako uznávaná autorita schvaloval edici teoreticko-didaktického díla. Po citované knize jsem marně pátral. Od Zindla jsou všechny skladby uvedené pod tímto jménem v dobových inventářích, např. v česko-krumlovském, tovačovském a v piaristickém ze Slaného, kam byly jeho duchovní a vánoční skladby získány v l. 1668—1697. V Tovačově byl jeho *Concertus Delicta Juventutis* a v Českém Krumlově desítihlasé nešpory a dvě moteta. Zindel či Zindl patří tedy do okruhu moravských hudebníků a je zřejmě současníkem P. J. Vejvanovského. Ze zpráv, které o něm máme v inventářích, lze téměř bezpečně soudit, že žil a komponoval ve 2. polovině 17. století. Hradištská cvičení jsou vlastně jeho jediným dochovaným dílem.
- ¹³ Obě památky jsou totiž projevem stejného stylového údobí. Navíc Zindl mohl ve cvičeních rozvinout harmonické prostředky zcela uměle, na svou dobu bohatě, takže i kdyby jeho práce byla o hodně starší než Corellioho, jsou tu závažné důvody pro jejich vzájemnou příbuznost po harmonické stránce. Skutečné stáří Zindlových cvičení nelze ovšem blíže určit. Víme pouze, že pocházejí z 2. poloviny 17. století. Zřejmě byly součástí většího celku. Kdyby se podařilo objevit spis *Musica choralis*, bylo by zapotřebí porovnat, zda cvičení nejsou výpisem z jeho textů. V každém případě podávají cvičení důkaz Zindlova zaměření na hudební teorii.
- ¹⁴ O historickém zájmu křížovnických hudebníků té doby pojednávám rovněž v citované diplomní práci. Zvláště srovné partie věnované Joh. Adamu Besneckerovi, o jehož historizujícím stylu píše D l a b a č (I, 147).
- ¹⁵ Party jsou zachyceny až v katalogu z r. 1769. Toto datum spolu s názvem majitele (Pro Bibliotheca Praepositorae S: Hippolythi) je vepsáno na přideštích všech partů. Blíže viz moji studii *Hudba na Hradišti* (Podyjí 1958, str. 57, 59). Party tedy přenesl na Hradiště některý probošt, nejspíše hudbymilovný J. Fr. J. Rivola někdy po r. 1708. Pro tuto hypotézu svědčí i výpočet na titulním listě Bassu: 1711
- 1546
—
165.
- Pisatel, chtěje snad zjistiti stáří Gallovy sbírky, odečítal od data 1711 chybně čtený rok vydání (1546 místo 1596). Roku 1711 tedy do partu zřejmě kdosi nahlížel. Vodítkem nejsou ani glosy na vazbě Cantu (Synu mug... mladi l...gak by...) a Tenoru (sobě... synu), kde je též podepsán Leopoldus Czervenska. V 18. stol. žilo několik hudebníků tohoto příjmení (viz Pazdírkův hudební slovník II, 167), u některých však známe křestní jména (Josef, Václav), takže po jejich vyloučení zůstává neznámý loutnísta či jiný neznámý hudebník tohoto jména. Okolnost, že glosy jsou psány česky, popírá nepřímo možnost, že by party byly původně uloženy na Hradišti, v jazykové oblasti tehdy výlučně německé.
- ¹⁶ Křížky zvyšují buď notu samu nebo stojí před číslicí. Samostatně stojící křížky mají význam durového akordu a jeho intervalů (tercie, též kvinta). Zvýšení intervalu sexty děje se škrtnutím číslice 6. Konec cvičení je značen dvojjárou, stylizovanou často do nečitelného podpisu.
- ¹⁷ Zindlova cvičení I. Thonu se poněkud liší od cvičení z předního prázdného listu Bassu

bohatší harmonickou výstavbou, množstvím progresí, náhlejšími vybočeními. Pikardské tercie (velké tonální tercie v závěru) je tu naopak použito pouze v 1. příkladě, kdežto v desíti cvičeních, jež pokládáme za odlišná od Zindlových, sedmkrát (př. 1., 2., 3., 4., 5., 9. a 10.).

- ¹⁸ Vlivy církevních tónin se dlouho mísily podobným způsobem i v umělé tvorbě. E. Trollda (*Česká církevní hudba v období generalbasu*, Cyril LX-1934 a LXI-1935) uvádí příklady, kdy skladatelé provádějí náhlé spoje C-dur s B-dur, ačkoliv již používají tvarů kvartsextakordu, kvintsextakordu a septakordu. Podobně je tomu ještě u skladatelů Zindlovy generace, např. u M. Fr. X. Wentzelyho (J. R a c e k: *Česká hudba*, str. 106). U 5. Thonu působí však Zindlovo mixolydické vybočení nejvýš podivně:

Př. 1., takt 3.—5.:

tu dokonce i zpracování dalších 4 modů (aiolská, hypoiolská, jónická, hypojónická) s tónikami A-dur (IX. a X.) a C-dur (XI. a XII.). Poglietti tedy usiloval o historickou a teoretickou správnost a shodu se staršími teoriemi. V praktických aplikacích (kadence, varhanní skladby) učinil však ústupek praxi, kterou zřejmě někde poznal nebo vyčetl. Tam, kde zůstává ve stylovém ovzduší chorálu a kontrapunktu, snaží se respektovat staré pojetí.

GENERALBASSÜBUNG AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES XVII. JAHRHUNDERTS

In der Barockbibliothek des Kreuzherrenstiftes in Znojmo—Hradiště befinden sich wertvolle handschriftliche Generalbaßübungen, deren Autor Samuel Zindl ist, welcher in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts Organist zu Olomouc und Komponist war. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Abschrift von Beispielen aus Zindl's nicht erhaltenem theoretischem Werke. Die handschriftlichen Übungen waren auf freien Blättern gedruckter Notenparten von Renaissancesammlungen (J. Gallus, G. Dressler) geschrieben und es ist ihnen auch eine Abschrift Corelli's Sonate A-dur op. V beigelegt. Damit ist das Datum der Abschrift beiläufig in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts bestimmt. Die Übungen selbst aber tragen Zeichen des Styles der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Beispiele des Generalbaßes sind nach den überschriebenen Benennungen in fünf Thonen geordnet. Zindl hatte hier wahrscheinlich die ersten Moden vom dorischen bis zum lydischen im Sinne. Die Beispiele haben aber ein Dur und Moll Gepräge und die charakteristischen Intervalle der Moden sind hier nicht genügend entwickelt. Zindl empfindet den I. Modus als d-Moll, den II. als g-Moll, den III. a-Moll, den IV. e-Moll und den V. als C-Dur. Diese Auffassung der Transpositionen, welche den ursprünglichen Charakter der Moden verwischen, finden wir auch in der handschriftlichen theoretischen Arbeit *Instructio Organistae* von A. Poglietti, hier sogar in alle 8 Moden ausgeführt. Poglietti interpretiert aber gleichzeitig die ursprüngliche Auffassung der 12 Moden mit richtig gewählten Tonikas und Dominanten. In musikalisch-theoretischen Traktaten erweist sich also ein gewisser Dualismus der Erläuterung und Auffassung der kirchlichen Tonarten, denn neben der ursprünglichen Auffassung existiert noch eine andere, aktualisierte und unrichtige. Von der harmonischen Seite wies Zindl eine beträchtliche Reife in der Technik von Sequenzen aus. Das erhaltene Bruchstück beweist aber eine kärgliche theoretische Kenntnis und Niveau. Die Generalbaßübungen Zindl's sind bisher das einzige erhaltene Werk dieses Autors und Theoretikers der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts und ergänzen unsere mangelhaften Kenntnisse über die theoretische Bemühung tschechischer Komponisten dieses Zeitabschnittes.

J. F.

УПРАЖНЕНИЕ ДЛЯ ГЕНЕРАЛБАССА ИЗ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 17-ОГО ВЕКА

В библиотеке эпохи барокко, принадлежащей к монастырю в Зноймо—Градиште, находятся ценные рукописи генералбасовых упражнений, автором которых является Самуел Циндель (Samuel Zindl), оломоуцкий органист и композитор 2-й половины 17 века. Рукопись, повидимому, представляет собой список примеров из несохранившегося теоретического произведения Цинделя. Рукописные упражнения были написаны на отдельных листах собраний печатных партий эпохи Возрождения (J. Gallus, G. Dressler) и к ним также приложен список Сонаты си-мажор опус 5 Корелли (Corelli). Таким образом дата списка определяется приблизительно первыми годами 18 века. Однако, сами упражнения

имеют характер стиля 2-й половины 17 века. Примеры для генералбасса поставлены в ряд по надписанным названиям в пять ладов (thonus). Циндель здесь, по-видимому, имел в виду первые лады (modus), начиная с дорического и кончая лидическим. Примеры здесь, однако, имеют минорный и мажорный характер и характерные интервалы ладов (modus) здесь недостаточно развиты. Циндель чувствует 1-й лад (modus) как ре-минор, 2-й как соль-минор, 3-й как ля-минор, 4-й как ми-минор и 5-й как до-мажор. Такое понимание транспонировки, стирающей первоначальный характер ладов (modus), встречается в рукописном теоретическом труде А. Польетти (A. Poglietti, *Instructio Organistae*); здесь же оно разработано для всех 8 ладов (modus). Однако, Польетти одновременно интерпретирует первоначальное понятие 12 ладов (modus) с правильно выбранными тониками и доминантами. В музыкально теоретических трактатах, следовательно, проявляется какой-то дуализм в толковании и понимании церковных ладов, так как наряду с первоначальным пониманием существует еще другие, актуализированное и неправильное. В области гармонии Циндель проявил значительную зрелость, особенно в технике секвенций. Сохранившийся фрагмент не свидетельствует, однако, о прочности его теоретических знаний и общем теоретическом уровне. Генералбасовые упражнения С. Цинделя являются пока единственным сохранившимся теоретическим произведением этого автора-теоретика 2-й половины 17 века и дополняют наши недостаточные знания о теоретических исканиях чешских композиторов этого времени.

Перевела Я. Полакова